



EL SISTEMA DEL ARTE EMERGENTE *GLOCAL*

Trayectorias artísticas y mecanismos de legitimación en
Andalucía (España) y el Estado de São Paulo (Brasil)

María Dolores Gallego Martínez
Tesis Doctoral

Codirigida por:
Dra. Ana García López
Dra. Belén Mazuecos Sánchez

Programa de Doctorado: Historia y Artes
Creación Artística, Audiovisual y Reflexión Crítica

España. 2019



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: María Dolores Gallego Martínez
ISBN: 978-84-1306-218-1
URI: <http://hdl.handle.net/10481/55981>

A mi Bobo ♥

ÍNDICE

RESUMEN Y PALABRAS CLAVES.....	13
ABSTRACT AND KEYWORDS.....	15
INTRODUCCIÓN.....	17
ANTECEDENTES.....	22
HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.....	29
JUSTIFICACIÓN.....	31
METODOLOGÍA.....	33
Bloque 1_ El sistema del arte emergente actual.....	43
1.1. Aproximación al origen y evolución del actual sistema del arte contemporáneo.....	43
1.2. Arte emergente: <i>a fashion category</i> tras los ‘YBAs’.....	51
1.3. Particularidades, actores y eventos del actual sistema del arte emergente <i>glocal</i>	57
1.3.1. El artista-productor-producto-concursante emergente.....	59
1.3.2. <i>Boom</i> de espacios de arte alternativos.....	64
1.3.3. <i>Young galleries</i>	66
1.3.4. Comisarios y críticos de arte: aún un estatus privilegiado.....	73
1.3.5. Los Mecenas de la creación joven y las convocatorias.....	79
1.3.6. Ferias de arte (y Bienales) por doquier.....	87
1.3.7. Círculos de reconocimiento entrecruzados.....	91
1.3.8. Perfiles híbridos y precariedad laboral.....	96
1.3.9. Red de relaciones.....	102
1.3.10. Autopromoción <i>online</i>	107
Bloque 2_Local + Global = <i>Glocal</i>. Trayectorias artísticas y mecanismos de legitimación en la Comunidad Autónoma de Andalucía (España) y el Estado de São Paulo (Brasil).....	113
2.1. Introducción económica, política y socio-cultural de ambos contextos locales.....	114

2.2. ¿Por qué centrarse en el sistema del arte emergente de la Comunidad Autónoma de Andalucía y el Estado de São Paulo?.....	125
2.3. Análisis cuantitativo del sistema de arte emergente <i>glocal</i>	131
2.3.1. Metodología.....	131
2.3.2. Estudios locales.....	136
2.3.2.1. Comunidad Autónoma de Andalucía (España).....	136
• Resultados de la base de datos: artistas emergentes y espacios privados.....	137
• Estudio generacional: galerías y espacios independientes.....	142
• Estudio sobre la distribución regional: galerías y espacios independientes.....	144
2.3.2.2. Estado de São Paulo (Brasil).....	145
• Resultados de la base de datos: artistas emergentes y espacios privados.....	146
• Estudio generacional: galerías y espacios alternativos e independientes.....	152
• Estudio sobre la distribución regional: galerías y espacios alternativos e independientes.....	154
2.3.3. Discusión de resultados.....	157
2.4. Análisis cualitativo del sistema de arte emergente <i>glocal</i>	163
2.4.1. Metodología.....	164
2.4.2. Estudios locales.....	168
2.1.2.1. Comunidad Autónoma de Andalucía (España).....	168
2.1.2.1.1. Criterios y selección de los artistas emergentes andaluces como casos de estudio.....	169
2.1.2.1.2. Principales características del sistema del arte emergente andaluz.....	177
ENSEÑANZA DE LAS ARTES.....	177
• Breve reseña sobre la estructura del Sistema Educativo en España.....	179
• Características y oferta formativa de las Facultades de Arte en Andalucía.....	181
• Características y oferta formativa de las Escuelas de Arte en Andalucía.....	188
SECTOR GALERÍSTICO.....	189
• Galerías que apuestan por los artistas emergentes andaluces.....	189
• Características de las galerías andaluzas.....	190
ESPACIOS Y PROYECTOS INDEPENDIENTES.....	211
• Activos.....	213
• Inactivos.....	220
ESPACIOS INSTITUCIONALES.....	231
• Espacios y convocatorias.....	231
• Programa Iniciararte.....	238

FERIAS DE ARTE.....	244
• ArtMarbella – Modern & Contemporary Art Show.....	244
• Art&Breakfast – Feria Internacional de arte emergente.....	245
• Proyectos metamorfoseados: ArtJaén, FACBA y ARTSevilla.....	247
BIENALES.....	253
• BIUNIC - Bienal Universitaria Andaluza de Creación Plástica Contemporánea.....	253
• Bienal Internacional de Fotografía de Córdoba.....	254
ASOCIACIONISMO.....	255
• Consorcio de Galerías Españolas de Arte Contemporáneo – CG.....	256
• Unión de Artistas Visuales de Andalucía – uavA.....	258
• Asociación Andaluza de las Artes Visuales – AVAND.....	260
• Asociación de Galerías de Arte de Sevilla – Agas.....	263
COMISARIOS Y CRÍTICOS DE ARTE.....	264
2.1.2.2. Estado de São Paulo (Brasil).....	267
2.1.2.2.1. Criterios y selección de los artistas emergentes brasileños como casos de estudio.....	267
2.1.2.2.2. Principales características del sistema del arte emergente paulista.....	275
ENSEÑANZA DE LAS ARTES.....	275
• Breve reseña sobre la estructura del Sistema Educativo en Brasil.....	277
• Características y oferta formativa en artes visuales o plásticas de las Facultades, Escuelas e Institutos de Artes en centros de educación superior en São Paulo.....	279
• Formación artística no reglada en São Paulo: asistente en <i>ateliê</i> y <i>Grupos de estudos</i> o <i>Acompanhamento de projetos</i>	291
SECTOR GALERÍSTICO.....	295
• Galerías que apuestan por los artistas emergentes brasileños.....	295
• Características de las galerías paulistas.....	298
ESPACIOS INDEPENDIENTES Y ALTERNATIVOS.....	318
• Activos.....	319
• Inactivos.....	337
ESPACIOS INSTITUCIONALES.....	339
• Espacios y convocatorias.....	339
• Edital ProAC- Programa de Ação Cultural.....	347
FERIAS DE ARTE.....	349
• SP-Arte – Feira Internacional de Arte de São Paulo.....	349
• PARTE – Feira de Arte Contemporânea.....	352
BIENALES.....	354
• Bienal de São Paulo.....	354

• Panorama da Arte Brasileira.....	357
ASOCIACIONISMO.....	360
• ABACT - Associação Brasileira de Arte Contemporânea.....	360
• Latitude - Platform for Brazilian Art Galleries Abroad.....	362
COMISARIOS Y CRÍTICOS DE ARTE.....	365
2.4.3. Discusión de resultados.....	367

Bloque 3_ Trayectoria artística y producción personal: la autobiografía como técnica de investigación

cuantitativa.....	383
3.1. <i>Statement</i>	385
3.2. Trayectoria artística.....	386
3.2. Producción personal.....	401
3.2.1. ‘Guía Psychogeográfica’.....	402
3.2.2. ‘Cuerpos Coloreados’.....	417
3.2.3. ‘Despojos Pictóricos’.....	422

4_ CONCLUSIONES.....	425
4.1. Conclusiones generales.....	425
4.2. Conclusiones parciales y su divulgación.....	439
4.3. Futuras actuaciones.....	446

5_ TRADUÇÃO EM PORTUGUÊS.....	449
5.1. Resumo extenso.....	449
5.2. Conclusões.....	451

6_ BIBLIOGRAFÍA –WEBGRAFÍA.....	467
--	------------

ANEXOS (CD ADJUNTO)

- Base de datos sobre el sistema del arte emergente en Andalucía (España)
- Base de datos sobre el sistema del arte emergente en São Paulo (Brasil)

• **Papers producidos**

1. “Circles of recognition in Andalusia: a study of the artistic careers of two different generations of artists”3
2. “Arrabal&Cía. Un activo agente cultural de la ciudad de Granada”9
3. “Encuentro con la artista emergente brasileña Guga Szabzon: breve acercamiento a su trayectoria e inmersión en su proyecto artístico ‘*Mapas*’”16
4. “El sistema y mercado del arte emergente *glocal*. Mecanismos de legitimación de los jóvenes artistas y construcción del valor de las obras”24
5. “Si el Arte puede ser una guerra, el Ateliê Fidalga es un punto neutro”32
6. “Arte emergente y contemporáneo en Granada. Coworking y espacios alternativos como respuesta al declive de la institucionalización de la cultura”42
7. “‘*El artista capaz*’: un proyecto pictórico de Bea Sánchez para alentar a los creadores emergentes en el actual sistema del arte”53

AGRADECIMIENTOS

Durante estos gratificantes (y duros) años de trabajo, le estoy bastante agradecida a multitud de personas e instituciones diversas que me gustaría citar a continuación.

Comenzar estos agradecimientos a los pilares de mi vida: mis padres y mi hermano - Enrique, Eduarda y Francisco-, por vuestro esfuerzo incalculable e incondicional apoyo que me acompaña cada segundo de mi existencia. También agradecerles de corazón los infinitos ánimos y el sustento ofrecido –pese a la distancia- a mi Yaya, tita Mari, Titi, tita Tere, prima Toni, prima Ana, tita Rosa, prima Rosa, prima María Dolores, prima Inma y tito Paco.

Seguidamente a Belén Mazuecos -profesora doctora de la UGR, artista y codirectora de esta tesis-, por invitarme a participar (allá por los años 2013 y 2014) como investigadora en sus equipos de investigación para conocer y comprender mejor este complejo *ecosistema* del arte *glocal* en el que nos encontramos sumergidas y su apoyo a mi carrera. Igualmente, agradecer la labor de seguimiento y trabajo conjunto a Ana García López - profesora doctora de la UGR y codirectora de esta tesis- y, cómo no, a mis compañeros exdoctodandos: César González y María Cano, por su comprensión, por su ayuda y por los consejos dados.

Al *Campus de Excelencia Internacional de la Universidad de Granada - CEI Biotic*, al *Programa Marco Marie Curie 'Industry-Academia Partnerships and Pathways'* de la Unión Europea y al *Programa Estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación Orientada a los Retos de la Sociedad del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (MINECO) del Gobierno de España* que han apostado por nuestros proyectos de I+D+i en el campo de estudio -a nivel regional, nacional y europeo- desde el comienzo y a lo largo de esta investigación. Además, todos ellos han contribuido en mi formación, a la realización de diversas estancias en centros de investigación de Roma y Milán (Italia) y a la financiación para la divulgación de parte de los resultados de esta investigación en diversos medios (congresos, jornadas, revistas científicas y libros) durante estos años.

Agradecer enormemente a Santiago Vera Cañizares -artista y catedrático de la UGR- y a Agnaldo Farias -crítico de arte, comisario, profesor doctor de la USP y mi tutor durante la estancia en São Paulo- por no dudar de mí aquel día en el que contacté con ambos para que parte del trabajo de campo de la presente tesis doctoral (y uno de mis sueños) se pudiera desarrollar *in situ* pero, sobre todo, por confiar en mi valía, por aceptar mi solicitud y por ayudarme inconmensurablemente en todo lo que estuvo en sus manos, antes y durante mi estancia internacional. El otro vértice de este triángulo ha sido la institución Santander Universidades España y el Comité Evaluador que decidieron, en la convocatoria de 2015, que merecía ser galardonada (a nivel nacional) con una de las '*25 Becas Iberoamérica para Jóvenes Profesores e Investigadores y Alumnos de Doctorado*' por mi proyecto de tesis

doctoral, permitiéndome cruzar el Atlántico y llevar a cabo la citada estancia de movilidad, formación e investigación internacional en la USP y cuyos resultados están reflejados en esta tesis. Tampoco puedo olvidar a todos los diversos actores del sistema del arte emergente paulista que aceptaron mis peticiones para conocer con ellos su propio contexto profesional y han colaborado en mi pesquisa desinteresadamente como: Tato DiLascio, Albano Afonso, Sandra Cinto, Livia Benedetti, Fernando Velázquez, Isolda Libório, Ding Musa, Fernando Ticoulat o Leka Mendes, entre otros. Además recordar a Karina, Beatriz y Denise, mis grandes amigas de esta gran metrópolis.

A Fran Pérez Rus, Ana Barriga, José Luis Valverde, Vítor Mizael, Lucas Arruda, Daniel de Paula, Vivian Caccuri, Alba Moreno, Eva Grau, Pablo Capitán del Río, Arturo Comas, Guga Szabzon y André Ricardo. El magnífico grupo de artistas emergentes que nos han ayudado a conocer en su conjunto –desde sus propias trayectorias y a través de nuestras conversaciones- dos *ecosistemas* artísticos tan distantes y diferentes pero los que la calidad de sus propuestas personales hace iguales.

Volviendo a mi contexto local, no me puedo olvidar de otros compañeros, amigos y grandes profesionales que me han ayudado -de una u otra manera- en mi trayectoria artística y profesional como Montse Díaz, Simon Zabell, Miguel Peña, los socios de La Empírica, Javier Morales, Miguel Scheroff, Laura Segura Gómez, Juan Ramón Rodríguez-Mateo, Consuelo Vallejo, Ángel Sanz, Ángeles Agrela, Bea Sánchez, Miguel Ángel Moreno Carretero, Jesús Reina, Regina Pérez Castillo o Iván de la Torre Amerighi, entre otros. Gracias por haberme cedido vuestro tiempo cuando lo he requerido y/o por confiar en mi trabajo y valorar mis obras que, sin duda, son mi mayor y mi más sincera declaración al mundo.

Igualmente mi agradecimiento a los profesores doctores Cynthia Ortega Salgado de la Universidad Autónoma del Estado de México, Tatiana Saavedra Flórez de la Pontificia Universidad Haveriana de Cali (Colombia) y Antenor Ferreira Corrêa de la Universidade de Brasília (Brasil), por dedicar su tiempo y esfuerzo en realizar los informes de expertos externos sobre esta investigación de forma desinteresada. También a Migué, por su apoyo y colaboración con las gestiones de traducción, y a Moi, por hallarse a mi lado, por nuestras charlas sin fin y por haberme ayudado con ciertos aspectos digitales.

Quisiera agradecer también –muy especialmente- a todas las personas que forman esa otra familia que una va modelando en el camino de la vida y, más concretamente, en estos últimos años cuando las palabras ‘tesis’ y ‘arte’ no han podido dejar de aparecer en nuestras diversas conversaciones, directa o indirectamente. Andrea, Paqui, Sergio, Girón, Casti, Marri, Virgi, Dani, Vir, Jose, Pedro, Rodrigo, Agu, Carlitos, Ana, Lucía, Auf, Antonio, Álex, Marga, Juan Ángel, Nerea, Marisa, Mariam... infinitas gracias por haberme acompañado en este periplo y espero que los variopintos hilos rojos que nos unen resistan por mucho más el paso del tiempo.

Resumen

La presente tesis doctoral pone su foco de atención en el artista emergente y su contexto profesional. Un segmento del arte contemporáneo de gran interés por parte de los diversos actores participantes en el sector, el cual presenta una complejidad y volatilidad sin precedentes. Por ello, desde la perspectiva del artista joven, se ha realizado un mapeo del actual sistema del arte emergente partiendo de la premisa de que no existe un sistema igualitario a nivel mundial, sino que cada contexto geográfico y marco temporal concreto presenta sus propias particularidades y lazos internacionales que influyen directamente en el proceso de reconocimiento de un artista emergente y, a su vez, evidencian el grado de desarrollo de todo el sector artístico local en su conjunto y el posicionamiento de éste en la pirámide jerarquizada sobre la cual se sustenta el sistema del arte a nivel mundial.

De este modo, la presente investigación consta de tres partes. El primer bloque –tras una revisión de la literatura de referencia sobre el tema que nos incumbe- comienza con una introducción histórica desde el inicio del siglo XX hasta la actualidad sobre el sistema del arte contemporáneo para continuar con una presentación de la categoría de ‘arte emergente’. Posteriormente, se exponen las distintivas particularidades, los viejos y nuevos actores, los eventos más populares, los principales mecanismos de legitimación y las nuevas dinámicas del actual modelo del sistema del arte emergente institucionalizado a nivel mundial.

En un segundo bloque, se han analizado cuantitativa y cualitativamente dos *ecosistemas* artísticos locales como son la Comunidad Autónoma de Andalucía (España) y el Estado de São Paulo (Brasil), sacando a la luz las principales características, semejanzas y diferencias de cada ‘micro’ sistema del arte emergente local. En un primer lugar, el análisis cuantitativo se ha basado en el diseño y la creación de una base de datos estructurada de ambos contextos artísticos sobre las galerías, los espacios alternativos y los artistas emergentes presentes en ellos partiendo de los datos reflejados en dos plataformas *online* especializadas de ambos *ecosistemas* artísticos como son ‘*Mapas das Artes*’ (São Paulo) y ‘*Presente-Contínuo*’ (Andalucía) y completando los datos requeridos con las informaciones ofrecidas por dichos actores desde sus propias páginas web; además se ha llevado a cabo un estudio generacional por décadas según el año de creación –desde 1970 y 1980 hasta 2010- y sobre la distribución regional –por barrios en la metrópolis paulista y por provincias en la comunidad andaluza- de dichos espacios culturales privados. En un segundo lugar, el análisis cualitativo ha seguido como eje vertebral el estudio en profundidad de las trayectorias profesionales -empleando instrumentos metodológicos del campo de la antropología y la etnografía- de un grupo de 6 artistas emergentes actuantes en cada contexto geográfico –recogidos previamente en nuestras bases de datos estructuradas- y seleccionados como casos de estudio. Tras una indagación detallada de las 12 trayectorias de los artistas emergentes seleccionados -desde sus primeras exposiciones cuando aún eran estudiantes hasta sus últimos méritos curriculares a mediados de 2018- se muestra a través de ellas y en su conjunto las particularidades de

ambos contextos artísticos locales –mediante la presentación de las singularidades de los centros o grupos de enseñanzas artísticas, las galerías, los espacios alternativos y/o proyectos independientes, los espacios institucionales, los programas de apoyo al arte contemporáneo, las ferias de arte, las bienales, las asociaciones del sector, los comisarios y críticos de arte extraídos de ellas- y la evolución de ambos sectores artísticos en la última década. Así pues, se verifica que las trayectorias de los artistas emergentes son las fuentes de información relacional más veraces y actualizadas de cada *ecosistema* artístico local.

De igual forma, en el tercer bloque de la presente tesis doctoral se expone la trayectoria artística y las características principales de la producción personal de la propia autora-creadora, centrándose en los últimos proyectos artísticos llevados a cabo bajo el nombre de ‘*Guía Psycogeográfica*’, ‘*Cuerpos Coloreados*’ y ‘*Despojos pictóricos*’. Como un caso de estudio más dentro de una comunidad artística local -al igual que sus compañeros coetáneos analizados-, se manifiesta además la influencia de las peculiaridades del contexto de origen o de residencia de un artista emergente, no sólo para el desarrollo de su propia trayectoria profesional, sino también en las características técnicas, conceptuales y temáticas de sus obras personales. Así pues, inevitablemente, las obras de un artista son inherentes a su propio origen y trayectoria de vida, a su contexto de residencia y a las problemáticas –locales y globales- que acontecen en los tiempos actuales que está viviendo.

Por tanto, las conclusiones de nuestra investigación nos permiten corroborar la hipótesis planteada ya que demuestran la influencia de la capacidad económica de la que disponga el propio artista emergente y del capital social y relacional que sea capaz de adquirir para el desarrollo en alza de su propia trayectoria; certifican que un artista emergente se consagra por el apoyo mutuo y entrecruzado entre todos los diversos actores participantes provenientes de diversas esferas locales aunque, al mismo tiempo, se evidencia que en cada contexto local el poder e interés del desarrollo del sector artístico local recae en diferentes ámbitos: desde el institucional -como es el caso del contexto andaluz- o desde el ámbito privado -como se da en el contexto paulista-; y ratifican que las diferencias entre diversos *ecosistemas* artísticos locales están intrínsecamente interrelacionadas al grado de desarrollo económico, político y socio-cultural de la propia sociedad e instituciones u organismos locales y al valor que se le otorga desde ellos a la cultura que se está produciendo en este momento que será el futuro patrimonio cultural. La investigación también subraya la importancia del artista emergente como figura insustituible del sistema del arte y el conocimiento que acumula en su trayectoria artística de su sector profesional, el cual se genera en torno a él y sus producciones personales.

Palabras Claves

Sistema del arte, trayectorias artísticas, mecanismos de legitimación, artista emergente, Andalucía, São Paulo, arte emergente, ciclos de reconocimiento, *glocalización*, arte contemporáneo.

Abstract

This doctoral thesis focuses on emerging artists and their professional environment. Different stakeholders in the sector are keenly interested in this segment of contemporary art, which is undergoing unprecedented complexity and volatility. Therefore, the current system of emerging art has therefore been mapped from the perspective of young artists, taking as its starting premise that the system is not equal all over the world, but rather that each geographical area and specific timeframe has its own specificities and international networks with a direct impact on the process by which an emerging artist gains recognition and, in turn, reveals the extent of development of the local art sector as a whole and its position in the hierarchical pyramid into which the art system worldwide is organized.

This research is thus organized into three sections. The first, having reviewed the relevant reference literature, starts with an introduction which looks back at the history of the contemporary art system from the beginning of the 20th century up to the current day, and continues with a presentation of the ‘emerging art’ category. It goes on to describe the different specific features, the old and new actors, the most popular art events, the principal mechanisms of legitimization and the new dynamics of the current model of the institutionalized system of emerging art across the world.

The second section makes a quantitative and qualitative analysis of two local art ecosystems, one in the Autonomous Community of Andalusia (Spain) and the other in the State of São Paulo (Brazil), highlighting the main characteristics, similarities and differences in each ‘micro’ system of local emerging art. The quantitative analysis was based on designing and creating a structured database of both of these art contexts as regards galleries, alternative spaces and the emerging artists present therein, using data from two online platforms specifically for each art ecosystem, which are ‘*Mapas das Artes*’ (São Paulo) and ‘*Presente-Continuo*’ (Andalusia), and completing the data required with information provided by these actors on their own websites. In addition, a generational study by decade based on year of creation was undertaken - from 1970/1980 to 2010 - and of regional distribution, by neighborhood in São Paulo and by province in Andalusia, of these private cultural spaces. The qualitative analysis was structured around an in-depth study, using anthropological and ethnographic methodology tools, of the professional careers of a group of 6 emerging artists operating in each geographical context, collated beforehand in our structured databases and chosen as case studies. By means of detailed scrutiny of the careers of the 12 emerging artists chosen, from their first exhibitions while still art students up to the latest additions to their portfolios in mid-2018, the specific features of both local art contexts are revealed through their careers and as a whole. This is achieved by describing the distinctive features of the art teaching centers or groups, galleries, alternative spaces and/or independent projects, institutional spaces, support schemes for contemporary art, art fairs, biennales, sector associations, curators and art critics involved, and the development of both art sectors over the last decade. This confirms that the careers of emerging artists are the most accurate and up-to-date sources of

information on networking for each local art ecosystem.

Likewise, the third section of this doctoral thesis describes the art career and main characteristics of the author-artist's own output, focusing on her most recent art projects entitled '*Guía Psicogeográfica*', '*Cuerpos Coloreados*' and '*Despojos pictóricos*'. Like any other case study in a local community of artists, and similarly to her artist peers analyzed, we can discern the influence of the specific features of where an artist comes from or lives not only on the development of his/her own career, but also on the technical, conceptual and subject matter features of their work. Artists' work therefore inevitably reflects their own roots and life path, the environment where they live and the issues - local and global - taking place in the times in which they live.

The conclusions of our research thus confirm our hypothesis, since they reveal the influence of the economic capacity of the emerging artists themselves, and of the social and networking capital they are able to acquire to further their own career; they demonstrate that emerging artists become established through the mutual and interlinked support between the different stakeholders in different local spheres, although at the same time it is clear that in each local context the strength and interest in developing the local art sector falls on different settings: institutional, as is the case in Andalusia, or private, as happens in São Paulo. This confirms that the differences between diverse local art ecosystems are inextricably linked to the degree of economic, political and socio-cultural development of society itself and its local institutions or organizations, and to the value given by these to the culture being produced at that moment, which will become future cultural heritage. This research also emphasizes the importance of emerging artists as irreplaceable figures in the art system and likewise of the knowledge they accumulate over the course of their professional art careers, constructed around them and their creative output.

Keywords

Art system, art careers, legitimization mechanisms, emerging artist, Andalusia, São Paulo, emerging art, recognition cycles, *glocalization*, contemporary art.

INTRODUCCIÓN

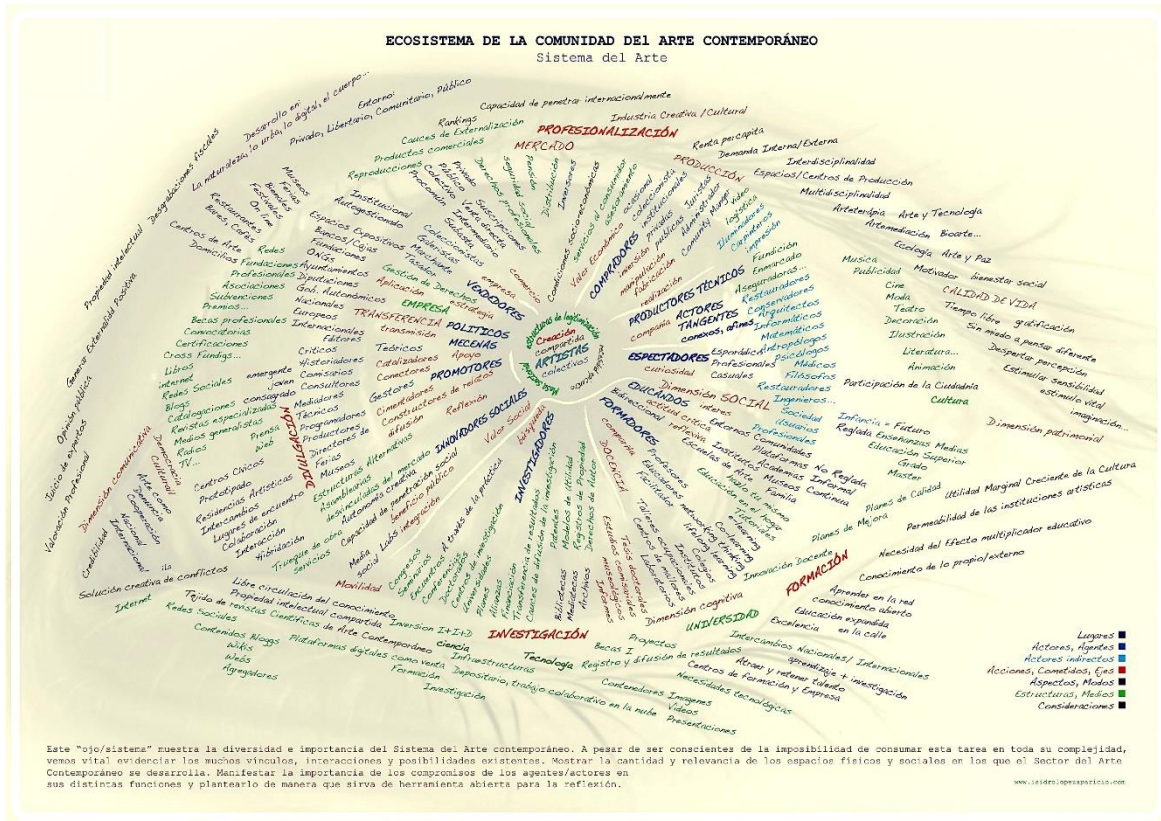


Figura 1. 'Ojo/sistema del Arte Contemporáneo'. Isidro López-Aparicio¹ (2013).

Dentro del Arte Contemporáneo, el Arte Emergente representa un segmento de gran interés por parte de los diversos agentes del sistema del arte actual. Sin embargo, obtener información fiable del sector es difícil ya que presenta una gran complejidad sin precedentes por la amalgama y amplia diversidad de actores que participan en él, como se puede observar en el 'Ojo/sistema' (Figura 1) del artista, profesor universitario y comisario Isidro López-Aparicio.

Esta complejidad se debe, entre otros factores y haciendo referencia al laberíntico esquema de la ilustración superior, a la diversificación y profesionalización de los actores participantes; a los roles híbridos que ejercen cada uno de ellos, a la multiplicación de las tipologías de espacios (institucionales, públicos, alternativos, comerciales, privados) para la creación y exhibición de las obras de arte contemporáneas; al incremento del número de artistas y/o colectivos en las últimas décadas debido, en parte, a la incorporación de los estudios de Bellas Artes en la universidad; a la velocidad vertiginosa con que se suceden y consumen las nuevas tendencias artísticas; al entrecruzamiento de las actuaciones públicas y privadas para el apoyo y la difusión de los artistas y sus producciones; al

¹ Herramienta artística: 'Ojo-sistema de la comunidad del arte contemporáneo'. Recuperado el 1 de noviembre de 2018, de https://www.isidrolopezaparicio.com/portfolio_page/ecosistema-del-arte-el-huevo-del-arte/

constante proceso de desmaterialización de la obra, al mestizaje de los lenguajes artísticos por el alto impacto de los fenómenos internacionales a través de los *mass media* y, sobre todo, de internet; o a la incapacidad de penetración e impregnación total del arte contemporáneo en los diversos estratos de la sociedad actual; tal como desarrolla la profesora y artista Belén Mazuecos (2017, pp. 24-25) en el capítulo de su autoría titulado '*Producción artística emergente y mercado en el sistema del arte glocal*' de una reciente publicación entorno al sistema del arte emergente en el contexto andaluz (Mazuecos & Vecco, 2017).

Por otra parte, haciendo zoom en el núcleo de la ilustración anterior (Figura 1), a pesar de que los creadores y/o los colectivos artísticos son localizados por el autor en la pupila de este ojo/esquema metafórico sobre el sistema de arte contemporáneo actual - considerándolos así como el punto de origen de todo el sistema que se desarrolla en torno a ellos y sus producciones artísticas- la situación de éstos, en la práctica del día a día, no suele ser valorada como tal por la amplia totalidad de agentes mediadores interrelacionados de este sector y por el público en general. A día de hoy, frente a esta situación, no es descabellado contemplar que nos encontramos ante una evidente comunidad artística jerarquizada por el 'poder' y conocimiento que ejercen unos agentes mediadores (como los comisarios, los críticos de arte, los directores de museos y/o los galeristas) sobre otros (normalmente, los artistas).

En suma, los procesos o estructuras de legitimación de la carrera de los artistas jóvenes y la construcción del valor (económico, simbólico y artístico) de las obras de arte son cada vez más sofisticados y volátiles al ser influenciados, no sólo por las características intrínsecas de las propias obras, sino que intervienen en igual o mayor medida otros factores geográficos, sociológicos, económicos, políticos, históricos o relacionales (Bourriaud, 2008).

Por tanto, lo que esta investigación de tesis doctoral pretende ofrecer –tanto a los profesionales del sector como al público en general– es un diagnóstico actualizado de la estructura del sector, las acciones llevadas a cabo por personas físicas e instituciones y los diversos actores participantes en el sistema –o *ecosistema* (Ramírez, 1994)- del arte emergente *glocal*² (Robertson, 1992). Un *ecosistema* del arte emergente actual, entendido

² Como desarrolla el sociólogo y teórico de la globalización Roland Robertson en '*Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad*' (2003), existe una tendencia evidente –muy desorientadora ligada a la idea de '*mitos sobre la globalización*' (1992) de la que nos habla Marjorie Ferguson- que lleva a pensar la globalización en referencia a fenómenos de gran escala como, si por ejemplo, fuera algo que atañe a los estudiosos sociales interesados en fenómenos macrosociales, en contraposición a quienes trabajan con perspectivas microsociales o locales e, incluso, no se tenga en consideración aspectos locales propios -muy determinantes e influyentes- como cuestiones históricas, étnicas, sociales, políticas, económicas, culturales, etc. de cada contexto geográfico y marco temporal (espacio-tiempo). Por ello, la necesidad de introducir en la teoría social el concepto de '*glocalización*': para una adecuada interpretación de las civilizaciones actuales –en este momento histórico y para un futuro próximo- diferenciadas geográficamente en las que lo universal y lo particular puede combinarse e interrelacionarse. De cualquier forma, como reitera Robertson, '*parece que vivimos en un mundo en el que las expectativas de unicidad*

como una “*comunidad de seres vivos cuyos procesos vitales se relacionan entre sí y se desarrollan en función de los factores*”³ múltiples y variados que se dan en un ambiente o contexto local y sus respectivas conexiones internacionales. Así, el terreno al que queremos llevar esta relación entre global/local se presenta en la vigente investigación mediante la comparación de dos casos de estudio locales enclavados en España (Europa) y en Brasil (América).

Desde esta perspectiva, el punto de partida del trabajo de investigación va a ser nuestro propio contexto local, la Comunidad Autónoma de Andalucía (España), que “*desde el año 2000 se [ha observado en ella] un incremento de los principales agentes públicos y privados en el campo del arte contemporáneo*” (2010, p. 7) como exponen Elena Sacchetti, profesora del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Sevilla, y el comisario independiente Juan Ramón Barbancho. Se trata de una apuesta por poner en valor a la comunidad artística emergente local –con poca repercusión en la esfera artística internacional- de esta región de periferia y en un país donde la cultura cuenta con un exiguo apoyo privado. Según afirma el catedrático de Historia del Arte español Juan Antonio Ramírez, el sistema del arte en el estado español está caracterizado por el “*alto grado de institucionalización del arte*” (2010, p. 13). Por ello, en contraposición, se presentará el sistema del arte emergente en el Estado de São Paulo (Brasil), al tratarse de un sistema y mercado emergente que desde su origen cuenta con importantes iniciativas y apoyos que provienen desde el sector privado. Por otra parte, como fue reflejado por Clare McAndrew, una prestigiosa economista de las artes a nivel mundial, en el *Informe Internacional de TEFAF 2013*⁴, el contexto artístico brasileño aparece presentado y destacado como un

han ido institucionalizándose progresivamente y extendiéndose globalmente” (p. 264). Por tanto, el término ‘*glocal*’ y el nombre elaborado ‘*glocalización*’ se han formado entrelazando las palabras global y local para hacer una mixtura, según especifica el autor haciendo referencia a la definición que se da de este término en el *Diccionario Oxford de Nuevas Palabras* publicado en 1991. De acuerdo con ese diccionario, como prosigue el autor, “*esta idea ha sido ‘modelada’ según el japonés dochakuka (deriva de dochaku, ‘el que vive en su propia tierra’)* (...) [Un término originalmente agrario que] *también ha sido adoptado en el ámbito japonés de los negocios para la ‘localización global’, una visión global adaptada a las condiciones locales*” (p. 265). Así pues, ‘*glocal*’ y ‘*glocalización*’ llegaron a formar parte de la jerga de los negocios capitalistas durante los años ochenta y fueron unos de los reclamos más significativos del marketing a comienzos de los noventa. Sobre la cuestión ‘*global-local*’ –lo universal y lo local- del término ‘*glocal*’, éste hace evidente, por ejemplo, de que “*no puede darse lo cosmopolita sin lo local*” (p. 266) “*de hecho, lo local puede ser considerado, con algunas reservas, como un aspecto de la globalización*” (p. 267) y “*no es sensato definir lo global como si excluyera lo local*” (p. 272) debido, en parte, a la relatividad espacial y relacional de la idea a la que hacen alusión ambos términos. Por otra parte, algunos teóricos –entre los que se incluye Robertson- han observado y empezado “*a reconocer que términos económicos aparentemente autónomos [como el término ‘glocal’] tienen profundas raíces culturales (...)* [Esto evidencia que] *vivimos en un mundo que va reconociendo cada vez más la convivencia cotidiana entre lo económico y lo cultural*” (p. 268). En definitiva, hemos creído que para la presente tesis doctoral, el término ‘*glocal*’ era el más idóneo –descartando el término ‘*global*’ que implica la concepción de ‘unificación’ a nivel mundial- ya que está ligado directamente a lo que se plantea en la hipótesis de esta investigación y, además, en un solo término se aúna en aspectos geográficos, temporales, culturales y económicos, entre otros, tratados extensamente y transversalmente a lo largo de esta investigación.

³ Definición de *ecosistema* según el diccionario de la RAE – Real Academia Española. Recuperado el 29 de noviembre de 2018, de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=ecosistema>

⁴ El comienzo de la presente tesis doctoral se establece al final del primer trimestre del año 2014.

sistema y mercado joven pero prometedor que despierta interés a nivel mundial ya que “*en 2012, las ventas en el mercado del arte en Brasil se estimaron en 455 millones de euros, alrededor del 1% del mercado global de arte (...) La principal importancia de Brasil para el mercado mundial del arte ha sido el poder de compra de sus coleccionistas de arte de alto poder adquisitivo, que están creciendo en número*”⁵ (2013, p. 15).

En atención a lo cual, nos centraremos en el terreno en el que actúan los ‘artistas emergentes’ –como personajes claves dentro del arte contemporáneo– de ambos *ecosistemas* artísticos (uno más institucional y otro sustentado más por iniciativas privadas) que se han desarrollado enérgicamente en las últimas décadas –sobre todo el segmento del arte contemporáneo y emergente–, para ir desmembrando las particularidades y semejanzas de ambos contextos geográficos-temporales y sus agentes legitimadores actuales (locales e internacionales).

En cuanto al apellido de *emergente*, dentro del *ecosistema* artístico, éste tiene connotaciones que hacen referencia a *lo joven*. La categoría de *arte emergente* o *arte joven* está muy de moda, por lo que “*nos encontramos ante una nueva lógica de significación de lo joven (...) como capital especulativo*”⁶ (Gerber Bicecci & Pinochet Cobos, 2012, p. 49). Desde finales de la década de los años 90, el arte contemporáneo y el llamado emergente “*se ha[n] posicionado a la cabeza en el sector de mayores ventas, por encima del arte moderno y los Old Masters. Fue tanto su despunte que los nuevos coleccionistas comenzaron a invertir en estas obras pagando por ellas cifras exorbitantes*”⁷ hasta el comienzo de la crisis financiera mundial registrado en 2007.

Este terreno se focaliza en uno de los estratos inferiores de la pirámide que compone el significativo y representativo esquema del artista William Powhida (Figura 2) sobre el ‘*oligopolio*⁸ *sistema*’ del arte actual titulado ‘emerging artists’ o ‘artistas emergentes’, justo por encima de la sombría base y donde se localizan los ‘submerged artist’ o ‘artistas sumergidos’, la cual ha sido el punto de partida e hilo conductor de la tesis doctoral del investigador César González Martín. En esta base se aglutina, según González y haciendo referencia al esquema visual de Powhida (2010), “*una masa indeterminada compuesta por estudiantes, productores no reconocidos, artistas locales, no representados, profesores, artistas marginales, entusiastas y público en general. Una población desconocida de*

⁵ Traducción propia. Texto original: “In 2012, sales in the art market in Brazil were estimated at €455 million, or around 1% of the global art market (...) Brazil’s principal significance to the global art market has been through the buying power of its high net worth art collectors, who are growing in number”.

⁶ Los *Young British Artists*, durante los años 90, pueden ser considerados como un claro antecedente de un grupo de ‘*artistas emergentes*’ de un contexto geográfico-temporal concreto dentro de la escena internacional. La relevancia de este pionero grupo se ve reflejado en libros como ‘*Cómo triunfar en el mercado del arte. Estrategias del joven arte británico en los noventa*’ (Martín Gordillo, 2007).

⁷ ‘Los países que mueven el mercado del arte’. Recuperado el 5 de diciembre de 2018, de <https://culturacolectiva.com/letras/los-paises-que-mueven-el-mercado-del-arte>

⁸ Oligopolio, en economía, se refiere a cuando un mercado es dominado por un pequeño número de individuos/vendedores. Los oligopolistas, colaborando entre sí, aprovechan la posición de privilegio con la cuentan para generar precios más altos.

productores que realizan sus creaciones sin importar si éstas les revertirán beneficios materiales, en una incombustible auto-realización y búsqueda de legitimación” (2018, p. 15).

El siguiente estrato contiguo y superior, según Powhida (2010), se caracteriza por: las toneladas de galerías comerciales que encontramos por todas partes; el amplio mercado primario⁹ limitado a unos pocos; la venta de bienes de arte donde el valor (precio) se determina por su contenido simbólico y no tanto por sus características intrínsecas; y también, en este terreno, no podemos olvidar el papel de las entidades y espacios colaborativos sin fines lucrativos que presentan una marcada influencia y legitimación en las carreras de los artistas emergentes.



Figura 2. 'A Guide to the Art Market'. William Powhida (2010).

⁹ El mercado del arte es un concepto económico y artístico que designa el conjunto de transacciones entre compradores y vendedores de objetos artísticos. Actualmente el mercado del arte se divide en dos mercados fundamentales: primario y secundario. El primero de los dos, donde los artistas emergentes y contemporáneos tienen protagonismo –sobre todo los segundos–, representa la inclusión de una obra de arte actual en el mercado por primera vez y se refiere a la compra directa de las obras del artista –vivo y en activo– por parte de galeristas “y a la organización de exposiciones y otros eventos en pro de la promoción del producto-arte y del aumento de su cotización” (Mazuecos, 2008, p. 128). El segundo, es aquel en el que se venden obras por segunda vez y sucesivamente -propio de la casa de subastas- y donde sólo participan los intermediarios.

De manera que, con ambas tesis doctorales, se dan a conocer las fases embrionarias de las incipientes y competitivas trayectorias de los jóvenes artistas y los principales filtros legitimadores que son superados por algunos de ellos, entre esa multitud de artistas sumergidos y emergentes, hasta llegar a ser considerado un artista media carrera.

Focalizando ya en nuestra investigación, la presente tesis doctoral está compuesta por tres bloques, bien diferenciados e interrelacionados a su vez. A lo largo de estas tres partes, se va a dar a conocer a modo global –en un primer bloque– las principales características comunes del contexto profesional del sistema del arte emergente *glocal*, los principales actores participantes en él, las más relevantes tipologías de eventos que acontecen y los esenciales mecanismos de legitimación más influyentes que se dan en el actual sistema del arte emergente a nivel mundial; reflejando así a lo que se enfrentan los artistas aspirantes al comienzo de sus trayectorias hasta conseguir el éxito profesional y un estatus consolidado en el sector artístico. En un segundo bloque, se visualizará las singularidades, analogías y diferencias de dos sistemas artísticos locales (andaluz y paulista) mediante la realización de una serie de estudios cualitativos y cuantitativos. Por una parte, se procederá al análisis cuantitativo de los datos recogidos –de artistas, galerías y espacios alternativos e independientes– a través de una base de datos estructurada confeccionada sobre cada sistema del arte emergente local y, por otra parte, se ejecutará un estudio cualitativo a partir del análisis de las trayectorias artísticas de un grupo de artísticas emergentes de ambos contextos seleccionados como casos de estudio visualizando así la amplia red de relaciones que conforma el *ecosistema* artístico de cada contexto geográfico y marco temporal concreto. Por último, en un tercer bloque, se mostrará la investigación y producción artística personal -de autoría propia- llevada a cabo por una artista joven y el desarrollo de su trayectoria profesional –en parte- dentro del campo de investigación de esta tesis doctoral, mostrando a su vez, cómo las características propias de un contexto local influyen tanto en el desarrollo de la trayectoria profesional de un artista emergente como en su propia producción personal.

ANTECEDENTES

La mayoría de los estudios que se han publicado sobre el sistema y mercado del arte emergente y contemporáneo global se centran normalmente en países como Estados Unidos, Reino Unido, Francia o Alemania, países que conforman el G7¹⁰ (países, culturas y clases dominantes en términos históricos). En años más recientes, se han incorporado a estas publicaciones informes sobre el sector con foco en las nuevas potencias, como por ejemplo los Países Brics¹¹ -debido al *nuevo orden económico mundial* o *nuevo (des)orden mundial*-. A pesar de estos nuevos focos y actores, existe una marcada jerarquía en el mundo cultural que da lugar a que dichos estudios y resultados no sean aplicables a todos los contextos geográficos de igual forma, ya que cada lugar cuenta con sus propias

¹⁰ Estados Unidos, Canadá, Reino Unido, Francia, Alemania, Italia y Japón.

¹¹ Brasil, Rusia, India, China y Sudáfrica.

características específicas (históricas, económicas, socio-culturales y políticas) y nexos internacionales.

Como ejemplos de estos estudios e informes mundiales, podemos citar los desarrollados anualmente por organismos como *Artprice*¹² (desde 2002 hasta la actualidad) o *Tefaf*¹³ centrados en el mercado del arte en general o sobre aspectos concretos como el arte contemporáneo, la agenda mundial de ferias de arte, el mercado del arte *online* o exceptuando algunas publicaciones especiales y puntuales sobre mercados emergentes de países concretos. También podemos destacar los estudios realizados por las entidades de recaudación de derechos de autor, a nivel europeo e internacional, sobre el impacto económico de la industria cultural como el informe de *GESAC –the European Grouping of Societies of Authors and Composers-* titulado ‘*Creating growth. Measuring Cultural and Creative markets in the EU*’ (Diciembre 2014) o el informe de *CISAC – the International Confederation of Societies of Authors and Composers-* titulado ‘*Cultural Times. The first global map of cultural and creative industries*’ (Diciembre 2015). Ya en el contexto español, nos topamos con los informes encomendados por diversas fundaciones y organismos –a expertos internacionales como Clare McAndrew- como la Fundación Bancaria La Caixa -dentro de su programa *Obra Social ‘La Caixa’*- con la publicación de sus ‘*Cuadernos sobre Arte y Mecenazgo*’¹⁴ (desde 2012 hasta la actualidad) orientados en el mecenazgo en general y al coleccionismo privado e institucional dentro del mercado del arte español en su amplitud.

Pero como veremos a lo largo de esta investigación, no nos vamos a centrar en el mercado del arte sino más bien en el sistema o *ecosistema* artístico emergente actual ya que, como se fue observando durante la investigación, la mayoría de artistas emergentes no cuentan con una trayectoria regular y consolidada en el mercado primario. Por ello, fue apropiado acotar el campo de estudio sólo al sistema del arte emergente para adentrarnos más profundamente en cómo se produce la configuración de las trayectorias de los artistas emergentes y su legitimación por otros agentes mediadores en el sistema del arte actual.

Para ello, nos focalizaremos a continuación en destacar algunas investigaciones y publicaciones predecesoras –a nivel nacional– sobre la comunidad artística y sus actores participantes que han sido utilizadas como referencia para la presente investigación. El primer estudio de referencia sobre el sistema del arte en España se le atribuye a Juan Antonio Ramírez que actuó como investigador principal en un proyecto de investigación –concedido por el Ministerio de Ciencia y Tecnología– y cuyos resultados quedan recogidos en ‘*El Sistema del arte en España*’ (2010). Respondiendo a la respuesta ‘*¿Quién está detrás de la cultura?*’, durante 2010, se llevaron a cabo diversas jornadas en algunas de las ciudades andaluzas –Málaga, Sevilla, Granada y Córdoba– que fueron promovidas

¹² Artprice (sede en Francia). Recuperado el 5 de diciembre de 2018, de <https://es.artprice.com/>

¹³ TEFAF (sedes en Países Bajos y Estados Unidos). Recuperado el 5 de diciembre de 2018, de <https://www.tefaf.com>

¹⁴ Fundación La Caixa (con sede en Barcelona, España). Recuperado el 5 de diciembre de 2018, de <https://coleccion.caixaforum.com/cuadernos>

por el ‘Grupo de investigación REU08’¹⁵, desde la iniciativa del ‘Programa UNIA *artepensamiento*’¹⁶, donde se convocaron a una serie de agentes mediadores heterogéneos que operaban principalmente en el territorio del sur del estado español y cuya preocupación común era la reflexión y experimentación de nuevos modelos culturales hacia la experiencia de lo común. Los resultados de dichas jornadas quedaron recogidos en una publicación¹⁷ en formato papel (VV.AA, 2010) en dicho año.

Con respecto a la situación de los diversos actores participantes, las acciones institucionales desarrolladas en las últimas décadas y la elaboración de unas propuestas de acción a la altura de los desafíos a los que se enfrenta el arte y la cultura contemporáneos en el estado español es de destacar el simposio titulado ‘*Horizontes del Arte Contemporáneo en España*’¹⁸ que reunió durante varias jornadas a múltiples profesionales del sector –entre los que se encontraba Isidro López-Aparicio, autor del ‘*Ojo/esquema*’ (Figura 1) del comienzo de esta investigación- en noviembre 2013¹⁹ y que fue organizado por el Museo Nacional/Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, la Fundación Banco Santander y el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. También, como parte de este simposio, se llevó a cabo un trabajo de investigación sobre las principales políticas culturales llevadas a cabo desde las instituciones españolas para la internacionalización del arte contemporáneo español -a iniciativa del Museo Reina Sofía, la Fundación Banco Santander e YGBART- titulado ‘*Arte Contemporáneo Español en el exterior. Políticas públicas (1989-2008)*’ (Beirak, 2013) y en el que cabe destacar entre sus conclusiones que, sobre las políticas públicas llevadas a cabo para internacionalizar el arte contemporáneo español:

“Por un lado se puede hablar de actuaciones inconexas, sin un plan diseñado, que han sido más bien el resultado de oportunidades estratégicas, de disponibilidades presupuestarias o de simples cambios de gobierno (...) Una política de promoción atravesada por una noción de cultura como valor añadido, una estrategia exclusivamente expositiva de promoción y una noción del artista como exento de pertenencia a una red de producción cultural (...) [interesando más conseguir] resultados inmediatos, por delante del establecimiento de vínculos estables o del fomento de una formación continua.” (Ibíd., 2013, pp. 41-43).

Y, por último, destacar la publicación ‘*Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas,*

¹⁵ El grupo de investigación REU08 era integrado por BNV Producciones, c a l c, Casa Invisible Málaga, Creadores Invisibles Córdoba, Espuma, FAAQ, Intervenciones en Jueves, Oopart, Berta Orellana, Pollo, Manuel Prados y Zemos98.

¹⁶ Es un programa desarrollado por la UNIA, la Universidad Internacional de Andalucía.

¹⁷ Publicación REU08. Recuperado el 6 de diciembre de 2018, de http://ayp.unia.es/dmdocuments/reu08_publ2.pdf

¹⁸ ‘*Horizontes del Arte Contemporáneo en España*’. Recuperado el 5 de diciembre de 2018, de <https://www.museoreinasofia.es/actividades/horizontes-arte-contemporaneo-espana>

¹⁹ ‘*Horizontes del Arte Contemporáneo en España*’ coincide en su ejecución –en el año 2013- con el Proyecto de I+D+i sobre ‘*Análisis del Mercado del Arte Emergente en Andalucía y desarrollo de nuevos métodos para la estimación del valor de las obras y la predicción del éxito de los artistas en el mercado glocal*’, financiado por el CEI Biotic de la UGR y que ampliaremos más adelante.

políticas' (Marzo & Mayayo, 2015) –que recibió ayuda para su edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte– la cual ofrece una síntesis actualizada de la historia de las prácticas artísticas y el sistema del arte español desde el final de la Guerra Civil hasta 2015.

Las investigaciones y publicaciones que se acaban de destacar por su foco local, constatan –al igual que esta investigación de tesis– de que no se puede aplicar localmente estudios ‘prefabricados’ de otros sistemas culturales exportados de otros contextos bien diferentes sin un estudio previo y detallado del contexto local, ya que los resultados obtenidos pueden no resultar ser los esperados debido a que cada contexto geográfico-temporal cuenta con sus propias características específicas (históricas, económicas, socio-culturales y políticas) dentro de un sistema del arte a nivel mundial. Esto que comentados, sumado al ocultismo de los datos reales sobre el sector artístico actual y sus relaciones con otros aspectos de la vida cotidiana -representado metafóricamente como un mundo iceberg (Figura 3)-, da lugar a toparnos con multitud de estudios amplios y generalistas sobre el sistema del arte, sin aportar datos concretos, continuando así con la importante desinformación que hay al respecto y, por tanto, provocando un acceso no igualitario para los diversos actores que participan en el sistema del arte emergente *glocal* y, por ende, la consolidación, o el descalabro, de sus carreras profesionales.

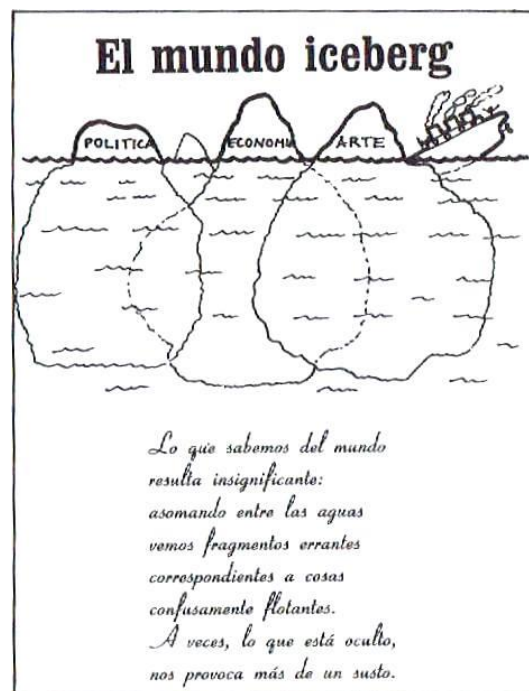


Figura 3. 'El mundo iceberg' (Ramírez, 1994, p. 46).

De manera que, para valorar el estado de la cuestión sobre el actual sistema del arte emergente *glocal* -desarrollado en el primer bloque teórico-, se ha partido de referencias visuales realizadas por dos artistas contemporáneos que son parte y actores activos en el actual *ecosistema* del arte contemporáneo *glocal* como son: el 'Ojo/esquema' de Isidro López-Aparicio (2013) y la ilustración de William Powhida (2010) sobre el mercado y

sistema del arte en su amplitud. Además, para este bloque, se ha llevado a cabo una revisión exhaustiva de la bibliografía, estudios, artículos y otros textos *online* y *offline* existentes sobre nuestro tema en cuestión desde una perspectiva global a un nivel más local. Desde ahí, se han extraído las principales variables comunes –que marcan la estructura y epígrafes de este bloque- en diferentes contextos geográficos-temporales y desde las perspectivas de la Historia del Arte, la Sociología, la Etnografía, la Antropología, las Bellas Artes y la Economía de la Cultura siguiendo las pautas de teóricos como: Howard S. Becker, Ana María Guach, Arthur C. Danto, Nathalie Heinich, Alexandre Melo, Nicolas Bourriaud, Raymonde Moulin, Alan Bowness, Vicenç Furió, Juan Antonio Ramírez, Zygmunt Bauman, David Galenson, Janet Wolff, José Luis Brea, Hans Abbing, Pascal Gielen, Olav Velthuis o Pierre Bourdieu, por citar algunos nombres.

El segundo bloque, más empírico, se centra en sacar a la luz los primordiales rasgos particulares, distintivos y semejantes de los actuales sistemas del arte emergente en Andalucía (España) y en el Estado de São Paulo (Brasil) a través de las diversas metodologías aplicadas en los Proyectos de I+D+i –regionales, nacionales e internacionales– en los que hemos formado parte como integrante de los multidisciplinares equipos de investigación de dichos proyectos vinculados directamente a la temática central de esta tesis doctoral y que se van a especificar a continuación.

El primer proyecto de I+D+i partió –como esta tesis doctoral- de nuestro propio contexto artístico local, el andaluz, y se fue desarrollando desde marzo a diciembre de 2013. Bajo el título ‘*Análisis del Mercado del Arte Emergente en Andalucía y desarrollo de nuevos métodos para la estimación del valor de las obras y la predicción del éxito de los artistas en el mercado glocal*’, este microproyecto resultó ser seleccionado por convocatoria pública para su financiación por el CEI Biotic, el Campus de Excelencia Internacional de la Universidad de Granada. La co-dirección fue desempeñada por Belén Mazuecos Sánchez, artista y profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada (España), y el ingeniero Giacomo Di Benedetto de la empresa Bvisible de Milán (Italia). Con un equipo de investigadores locales –conocedores y actuantes en este contexto artístico– y desde distintos ámbitos de conocimiento, se llevó a cabo un análisis cualitativo del sistema y mercado local del arte emergente andaluz para la elaboración de un informe donde quedara patente la realidad observada del sector.

El siguiente proyecto de I+D+i, ya a nivel europeo, resultó ser una continuación del primero pero expandiendo el alcance del objeto de estudio hacia diferentes tipologías de sistemas del arte observadas como el caso español, brasileño y turco. ‘*GLOCALFINEART. GLocal cOntemporary art market: the intrinsiC and sociologicAL components of FINancial and artistic valuE of ARTtworks*’²⁰, obtuvo financiación en el Programa Marco Marie Curie: ‘Industry-Academia Partnerships and Pathways’ de la Unión Europea en diciembre de 2013. En este caso, el equipo investigador era conformado por un consorcio entre empresas

²⁰ GLOCALFINEART. Recuperado el 29 de noviembre de 2018, de https://cordis.europa.eu/project/rcn/111159_es.html

privadas y universidades públicas internacionales como: la Universidad de Rotterdam (Países Bajos) –cuya coordinación general del proyecto corría a cargo de esta universidad y concretamente por la Dra. Marilena Vecco, profesora de dicha institución educativa–; la Universidad de Granada (España); la Universidad Bilgi de Estambul (Turquía) y dos empresas privadas, Monti & Taft en Roma (Italia) y Bvisible en Milán (Italia).

Como se detalla en la reciente publicación titulada *‘El sistema del arte emergente en Andalucía. Cartografía discontinua de agentes y contextos de intermediación’* (Mazuecos, & Vecco, 2017), que recoge los principales resultados obtenidos de ambos proyectos de investigación, entre los objetivos de dichos proyectos se pretendía “*determinar la influencia de las características intrínsecas y sociológicas que contribuyen a la legitimación de la carrera de un artista y a la construcción del valor artístico-económico de las obras de arte emergente; acotar las variables comunes que intervienen en el mercado internacional así como los parámetros específicos para el mercado local andaluz, para tratar de validar un método de análisis extrapolable a otros contextos que considere los aspectos globales y locales; y, por último, estudiar diferentes modelos cuantitativos para el análisis de los mercados artísticos, con objeto de detectar la contribución de cada parámetro a la formación del precio de las obras de arte emergente*” (Mazuecos, di Benedetto, & Vecco, *Ibíd.*, p. 10).

Durante ambos proyectos, se fue creando una amplia base de datos cuya estructura fue designada por las variables comunes observadas en los diferentes sistemas del arte contemporáneo analizados. La pertinente búsqueda de las informaciones en fuentes *online*, nos fue encaminando a los currículos de los propios artistas hasta llegarlos a considerar como las fuentes más veraces y actualizadas sobre los sistemas del arte actuales. Contando con una extensa cantidad de datos recopilados como campo de análisis, en ambos proyectos de I+D+i, y entendiendo las relaciones –semicultas a simple vista– que se dan entre ellos, se fue proyectando los cimientos de lo que ha sido el tercer proyecto de investigación titulado: *‘ARTAPP. Artes Visuales, Gestión del Talento y Marketing Cultural: Estrategias de Construcción del Branding y desarrollo de una Network para la Promoción y Difusión de Jóvenes Artistas’*²¹, que nos incumbe hasta el momento desde el comienzo del año 2015.

Este último proyecto dirigido por la investigadora, artista y profesora de la Universidad de Granada Belén Mazuecos –que se está desarrollando a través de la concesión de ayudas públicas del Programa Estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación Orientada a los Retos de la Sociedad del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (MINECO) del Gobierno de España y como marca el H2020 desde la Unión Europea– pone en relieve la importancia e influencia del capital social y relacional en las trayectorias profesionales de los artistas desde una perspectiva *netnográfica*²² (del Fresno, 2011), como es lógico, al formar parte de la actual *sociedad digital*²³. Al igual que los anteriores, el Proyecto

²¹ ARTAPP. Recuperado el 30 de noviembre de 2018, de <http://artapp.asociacionartes.com/>

²² La *netnografía* se presenta como un nuevo método investigador para indagar sobre lo que sucede en las comunidades virtuales. El método deviene de la aplicación de la etnografía al estudio del ciberespacio.

²³ *Sociedad digital* como sinónimo de la *sociedad de la información* y *sociedad del conocimiento*.

ARTAPP conglomerará tanto entidades universitarias como empresas del sector privado nacionales e internacionales para la transferencia y colaboración entre las distintas áreas de conocimiento con el objetivo de determinar los mecanismos de legitimación para los jóvenes artistas, analizar el proceso de construcción del *branding* y la gestión del talento, además de la promoción e internacionalización de las obras de arte contemporáneas actuales y sus creadores.

Para esto, se está creando una *network* –plataforma web y app móvil- donde la obra de arte –haciendo uso de una tecnología de reconocimiento de imágenes- es el nexo de unión que relaciona los diversos actores del *ecosistema* artístico, siendo un factor innovador frente a otras plataformas de arte y redes sociales *online*. En ella, los artistas-usuarios tras un previo registro -como cualquier otra red social o app- gestionarán la información relativa a su trayectoria profesional que será mostrada de forma relacional, convirtiéndose en una red social de información sobre el sistema del arte actual (como un *artfacebook* o *artinstagram*) y, sirviendo además, como campo de análisis para conocer las relaciones ocultas a simple vista y por similitud que se establecen en el sistema del arte actual.

Por tanto, los tres proyectos de I+D+i expuestos previamente son considerados como ricos manantiales de experiencia y de donde se ha sido adquirido parte de los conocimientos sobre las diversas cuestiones que se desarrollan en esta investigación y viceversa - ya que al mismo tiempo, partes de la presente investigación de tesis han tenido una directa transcendencia en ellos-. A modo de metáfora visual, podemos dibujar a los diferentes proyectos –pero todos relacionados entre sí- como el tronco principal de una planta que, desde 2013 hasta la actualidad, ha medrado en diversos tallos ramificados, siendo uno de ellos la presente tesis doctoral centrada en descifrar, a partir de la figura del artista joven y su trayectoria profesional, los mecanismos de legitimación y el desarrollo del proceso de reconocimiento de un artista emergente en el actual sistema del arte emergente *glocal*.

Enfocados en este aspecto crucial que se acaba de comentar, que hilvana transversalmente toda la investigación, el bloque segundo de esta tesis acoge los estudios cualitativos y cuantitativos –que se complementan a su vez- llevados a cabo *in situ* en dos contextos geográficos locales como son: la Comunidad Autónoma de Andalucía (España) y el Estado de São Paulo (Brasil). El estudio cuantitativo de ambos *ecosistemas* artísticos locales se ha desarrollado a partir de los datos recopilados en las bases de datos estructuradas que han sido realizadas de ambos contextos artísticos, al igual que la creada en el Proyecto GLOCALFINEART, con las informaciones recogidas de plataformas de arte *online* y desde las propias páginas web de las galerías y espacios alternativos e independientes donde los artistas emergentes locales tienen una mayor presencia. Para el estudio cualitativo, se ha analizado las trayectorias profesionales –los currículos- de un grupo de artistas emergentes seleccionados como casos de estudio de ambos contextos geográficos sacando a la luz la amplia red de relaciones (artistas, agentes mediadores, eventos, convocatorias, espacios expositivos, etc.) que intervienen e influyen en la construcción del valor (artístico, simbólico y económico) de sus obras, durante el proceso de reconocimiento y en la legitimación de sus carreras y cómo evolucionan éstas a lo largo del tiempo.

En cuanto al tercer bloque de esta tesis doctoral –totalmente desde la propia experiencia vivida- se presenta tanto la investigación artística y personal de la autora –como artista joven y andaluza– realizada en paralelo a esta tesis doctoral, como la presentación de los méritos y reconocimientos conseguidos a lo largo de su trayectoria profesional. Además, se abordará, principalmente, los últimos proyectos artísticos producidos de la artista en los últimos años titulados: ‘*Guía Psycogeográfica*’, ‘*Cuerpos Coloreados*’ y ‘*Despojos Pictóricos*’. A partir de los cuales, se reflexionará sobre cómo se ha tenido acceso y relación con diversos agentes del *ecosistema* del arte emergente andaluz (galeristas, comisarios, críticos de arte, instituciones culturales, espacios alternativos, artistas, etc.) y los lazos internacionales establecidos, lo que le ha ofrecido reconocimiento en el sector, y cómo el propio *ecosistema* artístico y contexto local influye directamente en la propia producción personal de la artista tanto como en el desarrollo de su trayectoria profesional.

Y, por último, el trabajo finaliza con un capítulo de conclusiones en el que se recogen las principales reflexiones que derivan de toda la investigación llevada a cabo en su conjunto, además de una serie de conclusiones parciales que han sido publicadas o divulgadas a lo largo de estos años y una propuesta de futuras actuaciones.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

La hipótesis central de este estudio plantea que no existe un sistema del arte emergente global con igualdad de acceso y oportunidades para los artistas aspirantes independientemente de su lugar de origen o residencia (a pesar de poder contar con una obra de calidad, seria y coherente dentro del discurso artístico contemporáneo), sino que cada contexto geográfico local y marco temporal concreto dispone de sus propias particularidades (históricas, económicas, políticas y socio-culturales) que influyen directamente en el desarrollo de un sector artístico local; en el proceso de reconocimiento y la legitimación de la trayectoria de un artista emergente; en las características técnicas, temáticas y conceptuales de sus obras; y, por consiguiente, en la valoración artística-económica de éstas.

Con el propósito de demostrar la hipótesis planteada, se ha marcado una serie de objetivos que van a ser indicados a continuación:

Objetivos generales

(OG1). Realizar un análisis cualitativo y cuantitativo del sistema del arte emergente *glocal* comparando dos casos de estudio locales: la Comunidad Autónoma de Andalucía (España) y el Estado de São Paulo (Brasil).

(OG2). Determinar cuáles son los mecanismos de legitimación, la influencia del capital relacional y el papel de los distintos agentes intermediarios que influyen en la consolidación de la trayectoria profesional de los artistas emergentes y su reconocimiento en el actual sistema del arte emergente *glocal*.

(OG3). Valorizar la figura del artista emergente como actor esencial del sistema del arte y considerar su trayectoria -o currícul- como fuente de información primaria, relacional y actualizada sobre su contexto profesional.

Objetivos específicos

(OE1). Recogida de datos, normalización y creación de una base de datos estructurada sobre artistas emergentes, galerías y espacios alternativos actuantes en los *ecosistemas* artísticos emergentes de la Comunidad Autónoma de Andalucía y del Estado de São Paulo.

(OE2). Aproximarnos a las particularidades generales del actual sector profesional del arte emergente a nivel mundial.

(OE3). Conocer los distintos agentes intermediarios (centros de enseñanzas artísticas, galerías, espacios alternativos, espacios institucionales, ferias de arte, bienales, comisarios, críticos de arte, plataformas web, convocatorias, etc.) responsables de la legitimación de un artista emergente en distintos contextos geográficos locales.

(OE4). Detectar los principales mecanismos de legitimación y las acciones de reconocimiento entrecruzadas que posicionan a un artista emergente en ambos escenarios artísticos.

(OE5). Estudiar el comportamiento de un grupo de artistas emergentes participantes en contextos geográficos diferentes a través del análisis de sus propias trayectorias o currículos para identificar las peculiaridades, diferencias y semejanzas entre ambos *ecosistemas* artísticos.

(OE6). Establecer una metodología válida, efectiva y que se pueda extrapolar a otros escenarios artísticos en diversos contextos geográficos-temporales que considere tanto los aspectos globales como los locales.

(OE7). Determinar dónde y cuándo se establece el comienzo del reconocimiento local de un artista emergente en el actual sistema del arte.

(OE8). Evidenciar la jerarquización económica y de poder del actual sistema del arte emergente *glocal*.

(OE9). Examinar los principales eventos culturales locales donde se comienza a gestar y adquirir elpreciado capital social y relacional.

(OE10). Mostrar la importancia de la localización geográfica de los diversos actores para el favorable desarrollo profesional de éstos en su conjunto en diferentes contextos artísticos locales.

(OE11). Exhibir acciones, espacios y medios caracterizados por la autogestión, la autopromoción y la autodistribución tanto *online* como *offline* donde los artistas emergentes tienen mayor presencia y actuación, convirtiéndose así en nuevos agentes mediadores del sector y de sus propias trayectorias profesionales.

(OE12). Manifiestar la influencia de las peculiaridades del contexto de origen o de residencia de un artista emergente, no sólo para el desarrollo de su trayectoria, sino también en las características técnicas, conceptuales y temáticas de sus obras personales.

JUSTIFICACIÓN

Respaldando el pensamiento de Nicolas Bourriaud -en referencia a que “*la actividad artística constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales, y no tiene una esencia inmutable*” (2008, p. 9)- el interés personal de esta investigación –como artista joven– es comprender y conocer la estructura, los actores participantes y los eventos que tienen lugar en el sistema del arte emergente actual, los cuales intervienen en el proceso de reconocimiento y en la legitimación de la trayectoria de un artista emergente. Es decir, se trata de indagar en los aspectos singulares de este complejo sector profesional –que evoluciona y cambia rápidamente- para tratar de arrojar luz a un ámbito donde es necesario entender los mecanismos de reconocimiento y legitimación que históricamente han sido imprescindibles para la consolidación profesional de un artista en el sistema del arte y los nuevos factores y agentes involucrados.

Así pues, se pretende dar una visión lo más completa y actualizada posible del segmento del arte emergente de hoy en día recolectando y normalizando la información pública -ofrecida desde múltiples páginas web, plataformas *online* y redes sociales- para, de este modo, percatar y orientar a los artistas jóvenes (e inexpertos) de las estrategias o mecanismos a adoptar por su parte y teniendo en cuenta el rol de los diversos agentes intermediarios en el proceso de reconocimiento del complejo y relacional sistema del arte emergente en distintos contextos geográficos locales.



Figura 4. ‘Mamá quiero ser artista’ de la serie ‘El artista capaz’ de Bea Sánchez (2015). Óleo sobre tabla. 24 × 18 cm.

Como cualquier otra profesión, un recién licenciado o graduado en Bellas Artes que decida y aspire a convertirse en artista plástico profesional (Figura 4) debe enfrentarse actualmente a un sistema hostil y muy competitivo. Estos aspectos se acrecientan aún más en periodos de crisis económicas –como la que llevamos sufriendo desde 2008 en el Estado español–, ya que los presupuestos (públicos y privados) destinados al apoyo y fomento del sector cultural emergente suelen ser de los más azotados en estos periodos de inestabilidad de muchos países y/o regiones.

Además, durante los cursos académicos en la facultad -previamente a esto que se acaba de comentar- se observa la carencia de asignaturas en los planes de estudios de Bellas Artes que ofrezcan a los alumnos las competencias y orientaciones prácticas y necesarias para su futuro profesional, próximo y cercano. A pesar de que en los últimos años se están haciendo importantes incorporaciones en ese sentido –con nuevas asignaturas en relación al sistema y mercado del arte por ejemplo– la falta de conexión con el mundo real continúa. Por ese motivo, tratando de lanzar un puente entre la formación artística –ciclos formativos, grado, máster y/o doctorado- y la inserción en el mercado laboral, esta investigación pretende ser de utilidad y consulta para todos aquellos artistas aspirantes –e incluso otros profesionales aspirantes como comisarios de arte, críticos de arte, gestores culturales, galeristas, etc.- que decidan apostar por este sector artístico de interés para desarrollar sus incipientes trayectorias profesionales.



Gráfico 1. Porcentaje de estudiantes en el ámbito de las Artes Visuales en cada CCAA con respecto al total nacional en el curso 2015/16 según el Centre i Instituts de recerca UAB.

Por ejemplo, en Andalucía el arte es una cuestión de interés por parte de la población más joven. Como demuestran los datos ofrecidos por el *Observatorio Iberoamericano de la Comunicación del Centre i Instituts de Recerca de la Universitat Autònoma de Barcelona*, en el curso 2013/14, la Comunidad Autónoma (CCAA) de Andalucía se situaba a la cabeza

a nivel nacional con el mayor porcentaje de estudiantes en el ámbito de las Artes Visuales²⁴ que aportaba al conjunto de las CCAA en este sector, “*a idéntico nivel que Cataluña, un 17,6%*” (García Galindo, Vera Balanza, Meléndez Malavé, Cuartero Naranjo, & Subires Mancera, 2017). En el curso 2015/16, a pesar de haber perdido el liderazgo, Andalucía se posicionaba en la posición de plata a nivel nacional, con el 15,4% (Gráfico 1), sólo por detrás de Cataluña.

Por lo tanto, los resultados obtenidos en esta investigación pueden ser entendidos y considerados como un verdadero trabajo de formación e información para ser divulgado tanto en la enseñanza artística reglada como en la informal e, incluso, en los niveles educativos ya que de ahí saldrán los futuros profesionales del sector.

También, como se ha indicado brevemente en el primer párrafo de este apartado, esta investigación es desarrollada desde la óptica de una artista joven –algo que se destaca de los estudios al respecto que normalmente son realizados por otros profesionales del sector como economistas, comisarios, historiadores o críticos de arte por ejemplo–. Desde esta perspectiva y perfil profesional, una artista joven pretende hacer ver a sus compañeros coetáneos de la importancia por parte de ellos de conocer el ámbito artístico al que se deben de enfrentar para intentar adentrarse en él.

Al mismo tiempo, como parte revolucionaria de esta investigación, la trayectoria del artista se torna objeto de estudio y, su análisis, metodología de investigación para hacer visible esa red de relaciones y agentes mediadores que interactúan en el sistema y mercado del arte emergente de un contexto geográfico-temporal concreto y sus enlaces internacionales. De este modo, se le da así voz y empoderamiento a la figura del artista joven dentro del actual *ecosistema* del arte *glocal* que, en muchos casos, queda relegada a un último lugar. El artista es considerado en este estudio como la parte central –al igual que su localización en la pupila del ojo/esquema de López-Aparicio (Figura 1)- y como punto generador del sistema y mercado del arte que surge en torno a su figura y producción artística.

En definitiva, con este trabajo de investigación se pretende promocionar el arte emergente como valor (social, económico y cultural) -importante y estratégico en un sistema y sociedad donde a veces al artista se le aplica un lugar exento de pertenencia e influencia a la red de producción cultural– y como futuro patrimonio cultural de la sociedad que queda por llegar.

METODOLOGÍA

La presente tesis doctoral se ha llevado a cabo desde una perspectiva multidisciplinar. Para ello, se ha aplicado un pluralismo metodológico desde diversas áreas de conocimiento

²⁴ Esta estadística muestra los estudiantes universitarios y de Formación Profesional (FP) matriculados en ámbitos de estudio relacionales directamente con las industrias culturales y creativas.

como la Historia del Arte, la Sociología, la Etnografía, la Antropología, las Bellas Artes y la Economía de la Cultura –apostando así decididamente por la hibridación, los saberes múltiples y la colaboración en los márgenes disciplinares– para responder a las cuestiones que se presentaban en el principio de ésta. La investigación, que se concreta en un enfoque cualitativo y cuantitativo sobre el sistema del arte emergente *glocal*, aporta una reflexión crítica del tema, e insistiendo, desde la óptica del artista joven que opera desde un doble punto de vista *etic/emic*²⁵. Entre las técnicas de investigación empleadas para desarrollar la presente investigación destacaremos: la *observación participante*, el método de las *Historias de vida*, la autobiografía, las entrevistas semiestructuradas, un importante trabajo de campo y el análisis de contenidos tanto *in situ* como en el escenario virtual.

En cuanto el abordaje de esta investigación multidisciplinar, éste se ha acometido a través de la sucesión de una serie de tareas y mediante una reflexión continua a lo largo de todo el proceso por las características propias de la hipótesis planteada –de total actualidad- y por el propio desarrollo de la investigación. Así pues, se ha necesitado llevar a cabo una regular revisión bibliográfica, manteniendo una activa implicación y *observación participante* en la sociedad artística emergente de los dos contextos geográficos analizados –tanto en los entornos *online* como *offline* – para poder mantener una reflexión permanente y actualizada del tema tratado en cuestión.

A pesar de haber mantenido un re-cuestionamiento continuo sobre los diversos aspectos tratados en esta investigación, a continuación van a ser desglosadas las múltiples tareas desarrolladas a lo largo de todo el proceso:

1. ELABORACIÓN Y DEFENSA DEL PLAN DE INVESTIGACIÓN. Tras la elección y concreción de la temática y del título provisional de la investigación -en la que ya se venía trabajando con anterioridad como integrante de los equipos investigadores de los proyectos de I+D+i financiados por el CEI Biotic de la UGR y la Unión Europea citados con anterioridad–, se procedió al diseño de un índice provisional y un cronograma de trabajo que se ha ido reestructurando -según avanzaba la investigación- hasta acotar los contornos definitivos de la presente investigación. Esta *versión beta* del plan de investigación inicial, fue defendido públicamente frente a un tribunal compuesto por profesores del Programa de Doctorado ‘Historia y Artes’ de la Escuela Internacional de Posgrado de la Universidad de Granada, obteniendo su conformidad y dando así comienzo a la indagación más profunda en la temática e hipótesis planteada.
2. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA, DE RECURSOS ELECTRÓNICOS Y AUDIOVISUALES. Posteriormente, para precisar el estado de la cuestión y

²⁵ En Antropología Social y Cultural, los términos de *emic* y *etic* se designan para distinguir dos formas de estudiar y analizar un contexto social y cultural. La perspectiva *emic* describe los hechos desde el punto de vista de sus agentes, desde dentro y como nativo; en cambio, la perspectiva *etic* describe los hechos desde el punto de vista del observador, desde fuera y como foráneo.

establecer como punto de partida otras investigaciones y publicaciones precedentes y relacionadas directamente con el tema central que nos ocupa desde una visión general-global hasta un nivel más específico-local, se ha efectuado una exhaustiva revisión bibliográfica, de recursos electrónicos (artículos, catálogos de exposiciones, entrevistas, reportajes, informes, textos críticos) y audiovisuales en:

- diferentes centros de la Universidad de Granada como la Facultad de Bellas Artes, la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología y la Facultad de Filosofía y Letras;
- diversas bases de datos *online* de producción científica-académica –con una marcada revisión de teóricos e investigadores iberoamericanos- como: Dialnet, Scielo, Academia, Redalyc, Google Scholar; Google Books;
- comunidades *online* de investigadores como Research Gate, donde éstos comparten y hacen públicos sus últimos avances investigados;
- plataformas y portales *online* especializados en arte contemporáneo a nivel regional, nacional e internacional como Arteinformado – Portal sobre arte contemporáneo iberoamericano, Presente-Continuo – Plataforma de arte contemporáneo andaluz, PAC – Plataforma de Arte Contemporáneo, SCAN - Spanish Contemporary Art Network, Mapas das Artes, Mecenaz 2.0, Artsy, Artnet, Art Research Map, Art Discover, My Art Guides, MAPA – Paço das Artes, UiU - Universes in Universe, RU – Residency Unlimited, Rate My Artist Residency, Artslant, RES Artist Artmap, ArtFacts, Arte-sur, INFOARTsp - Portal das Artes Visuais de São Paulo, Vitro, Enciclopédia Itaú Cultural, Mujeres Mirando Mujeres, Latitude, Arte10;
- revistas digitales y blog especializados –*online* y *offline*- en arte y cultura visual contemporánea regionales, nacionales e internacionales como Hoy es Arte (el primer diario de arte en español), Mas de arte, FACBA, El Respirador, Revista Makma, Ars Operandi, Latamuda, Andalucía de Museos, FAR-Foro de Arte Relacional, Siete de un Golpe, En la Cuerda Floja, Open Studio Madrid, La Ventana del arte, Arte por Excelencias, Andalucía tu Cultura, Masqltura, Juxtapoz Magazine, Mousse Magazine, Revista Das Artes, Brazilian Contemporary Art Blog, Arte!Brasileiros Magazine, Revista Vogue Brasil, Revista seLecT, Arte Ref Site, Artdependence Magazine, Revista Desvio, Phaidon Blog, Studio Internacional Magazine, Revista Artishock, ArtNexus Magazine, Revista masdearte, Canal Contemporâneo, Revista Gatopardo, Artthunt – Art of the Treasure Hunt, Blouin Artinfo, Ecosistema del Arte;
- y periódicos generalistas y sus respectivas secciones especializadas en la cultura actual – a nivel regional, nacional e internacional - en su versión digital como ABC Cultural, El País, El Mundo, Diario Jerez, Diario de Sevilla, Diario Jaén, Ideal, Granada hoy, La Vanguardia, Diario Sur, Hora Jaén, La Opinión de Málaga, El Cultural, New York Time, Time Out São Paulo, Folha de São Paulo, Jornal do Brasil, Jornal O Globo, Jornal Estadão Cultura, Jornal da Savassi o Wall Street International, por ejemplo.

Al mismo tiempo, se ha revisado múltiples investigaciones académicas como Trabajos Fin de Máster - TFM y Tesis Doctorales – TD, muchas de ellas inéditas, realizadas sobre diversos aspectos relacionados íntimamente con nuestra temática a lo largo de nuestra investigación como: Gabelloni, Lorena (2013). *El rol de las galerías de arte como agentes de mercado y difusión cultural*, TFM inédito – Universidad Palermo (Buenos Aires, Argentina); Gasol, Daniel (2014). *Arte emergente: creación en Barcelona*, TD inédita – Universitat de Barcelona (España); Mazuecos, Belén (2008). *Arte contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo*²⁶, TD publicada por la Editorial de la Universidad de Granada (España); Velthuis, Olav (2002). *Talking Prices. Contemporary Art on the Market in Amsterdam and New York*, TD inédita – Erasmus University Rotterdam (Países Bajos); Vaz, Adriana (2004). *Artistas Plásticos e Galerias de arte em Curitiba: consagração simbólica e comercial*, TFM inédito – Universidade Federal do Paraná (Brasil); da Silveira Alberto, Patrícia (2015). *Actual Parorama del Mercado del Arte Brasileño*, TFM inédito - Universitat de Barcelona (España); Expósito Aragón, Jesús (2000). *Los mediadores en arte y su incidencia en la pintura contemporánea sevillana: 1975-1995*, TD inédita – Universidad de Sevilla (España); Peist, Nuria (2009). *La condición del éxito en el Arte Moderno: trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*²⁷, TD inédita– Universidad de Barcelona (España); Pérez Ibáñez, Marta (2018). *El contexto profesional y económico del artista en España. Resiliencia ante nuevos paradigmas en el mercado del arte*²⁸, TD publicada por la Editorial de la Universidad de Granada (España); Van Hest, Femke (2012). *Territorial Factors in a Globalised Art World? The visibility of countries in international contemporary art events*, TD inédita - Erasmus University Rotterdam (Países Bajos); Belis Paulino, Elisaul (2017). *Sinergias entre Artistas, Universidades y Empresas: Difusión de la Obra de Artistas Emergentes mediante Iniciativas Corporativas de Marketing Social*, TD inédita – Universidad de Murcia (España); González Martín, César (2018). *Mecanismos de supervivencia en el sistema del arte actual: diseño e implementación de ARTAPP como herramienta digital para la promoción y legitimación del artista sumergido*, TD inédita – Universidad de Granada (España); Bautista Broca, M. Estefanía (2011). *El mundo del arte y su gestión: la necesidad de las instituciones en la gestión artística*, TD inédita – Universidad de Murcia (España); Gómez, Christian (2012). *El Arte Contemporáneo y sus mediadores. El Circuito del Arte Contemporáneo de la ciudad de México como espacio público de*

²⁶ Hemos examinado tanto la tesis doctoral de Belén Mazuecos como la versión revisada de ésta y publicada por la Editorial Académica Española titulada: ‘La coartada del arte contemporáneo. Transgresiones de los artistas y legitimación del mercado del arte y sus instituciones’ (2011).

²⁷ Hemos analizado tanto la tesis doctoral de Nuria Peist como la versión revisada de ésta y publicada por Abada Editores titulada: ‘El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento’ (2012).

²⁸ Hemos consultado tanto la tesis doctoral de Marta Pérez Ibáñez como el libro publicado en co-autoría con Isidro López-Aparicio sobre el estudio y análisis llevado a cabo titulado: ‘La Actividad Económica de los/las Artistas en España: estudio y análisis’ (2017) y publicado por la Editorial de la Universidad de Granada.

construcción de sentido, TD inédita – Universidad Nacional Autónoma de México (México); o Rodríguez-Mateo, Juan Ramón (2017). *Las travesías del desierto. 1982 – 2015, treinta años de evolución profesional en diez artistas de la generación sevillana de los años 80*, TD inédita – Universidad Pablo de Olavide (España); siendo todas ellas tomadas como referentes metodológicos y como valiosos manantiales de contenidos.

Además, vinculados estrechamente a nuestro proyecto de investigación y donde también se ofrecen relevantes informaciones orales de diversos actores del *ecosistema* del arte emergente *glocal*, se han revisado entrevistas, documentales y reportajes como:

- los documentales ‘*La gran Burbuja del Arte Contemporáneo*’ (2009) de Ben Lewis y ‘*Blurred lines: Inside the Art World*’ (2017) de Barry Avrich;
- los programas culturales de canales televisivos y *online* –con secciones específicas dedicadas a las artes plásticas y visuales– como los Programas de *Tesis* y *Alsur* de Canal Sur TV; el *Canal Arte1* de Band Brasil o *Metrópolis* de RTVE – Radio y Televisión Española;
- o la plataforma *online* ‘*Oral Memories*’²⁹, un proyecto promovido por Tabacalera/Promoción del Arte (Madrid) y el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (España) como repositorio de vídeos con entrevistas realizadas a artistas emergentes y media carrera españoles entre 2013 y 2016.

Por último, también ha sido necesario considerar y revisar persistentemente las redes sociales -principalmente Facebook, Instagram y Twitter– y las páginas web de los propios artistas emergentes, galerías, espacios alternativos, espacios instituciones, críticos de arte, comisarios, etc. ya que son canales de comunicación en red y como recurso de información actualizada para un seguimiento de última hora del estado de la cuestión.

Toda esta exhaustiva revisión y continua actualización por multicanales ha sido elemental para la elaboración del Bloque 1, la parte más teórica de la presente tesis doctoral, y parte del Bloque 2, en cuanto a los análisis cualitativos y cuantitativos de los casos de estudio locales.

3. TRABAJO DE CAMPO DESARROLLADO A PARTIR DE ESTANCIAS DE INVESTIGACIÓN en los diferentes contextos analizados. A lo largo del desarrollo de esta tesis doctoral se han realizado tres estancias de investigación, formación, movilidad y transferencia de conocimientos -en dos centros de investigación europeos y en una universidad internacional- que nos han ayudado a la obtención de los conocimientos necesarios para elaborar la presente investigación y, así, optar a la ‘Mención Internacional en el título de Doctor’. Las diversas estancias que

²⁹ Oral Memories. Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <https://vimeo.com/oralmemories>

desglosaremos a continuación han sido fundamentales para ejecutar y completar algunas cuestiones de nuestra investigación, muy especialmente con respecto al Bloque 2 de esta tesis, y referidas a los análisis cualitativos y cuantitativos de ambos sistemas del arte emergente locales y su posterior estudio contrastivo cuyas principales impresiones son reflejadas tanto en los apartados de ‘Discusión de resultados’, al final de ambos análisis, como en el apartado final de ‘Conclusiones’ de la tesis doctoral.

Durante los años 2014 y 2015 -y en el marco del proyecto europeo de I+D+i titulado ‘*GLOCALFINEART. GLocal cOntemporary art market: the intrinsiC and sociologicAl components of FINancial and artistic valuE of ARTtworks*’ (Marie Curie IAPP Ref. 612213) -que ha sido mencionado como antecedente para esta tesis- se realizaron las dos primeras estancias de estas características en Italia. La primera de ellas, de 6 meses de duración, tuvo lugar en la sede principal del centro de investigación ‘*Monti&Taft. Cultura Contemporanea e Sviluppo*’ en Roma, capital de la región del Lacio y del país italiano. En ella, principalmente, se adquirieron los conocimientos y las herramientas avanzadas para la obtención de datos desde fuentes *online* y el adecuado tratamiento de éstos; *a posteriori* se establecieron los principios para la creación y selección de las variables comunes a tener en cuenta para la base de datos estructurada siguiendo las pautas de diversos profesionales internacionales del sector –a través de actividades y laboratorios de *training*– como:

- ‘*The asymmetry of information: how communication influences the price of an artwork*’ por Francesco Cascino (Art Advisory);
- ‘*Online reputation: validating information through the sources*’ por Santa Nastro (editora de la *Revista Artribune*);
- ‘*The secondary market & the evaluation of contemporary art works*’ por Barbara Guidotti (especialista en arte moderno y contemporáneo de *Christie’s Milan*);
- ‘*Introducing Database Software*’ y ‘*How to manage data*’ por Alessandro Sproviero (fundador de *Datamining s.r.l.*).

Además, al final de este periodo, se dio comienzo a la recogida de datos sobre el sistema y mercado del arte contemporáneo en Andalucía –comenzando por la provincia de Granada- en una primera versión de la base de datos estructurada.

La segunda de ellas, de tres meses de duración, tuvo como sede de destino el *Instituto de Ricerca Bvisible* de Milán, capital de la región italiana de Lombardía. Durante esta estancia, ya con la versión final establecida de la base de datos estructurada, se prosiguieron los trabajos de extracción y recopilación de datos curriculares de artistas andaluces. Por otra parte, también se comenzaron a valorar y determinar las posibles fuentes *online* de donde obtener los datos del sistema del arte contemporáneo correspondientes a Brasil. Además, se visitó la ‘*56ª Biennale*

di Arte di Venezia' (Italia), como primera bienal de arte del mundo e importante plataforma internacional de arte contemporáneo a nivel global con representaciones por países, entre los que se encuentran España y Brasil; y, apostando por la idea de tomar a los artistas actuales como principales fuentes de información, se asistió a la conferencia '*Parole d'artista / Words of an Artist*' del artista y docente Cesare Pietrolusti en la Universidad Bocconi de Milán (Italia).

La tercera, y última estancia, tuvo lugar en el primer semestre del año 2016 en la ciudad lusófona³⁰ de São Paulo, capital del Estado de São Paulo y considerada la tercera zona metropolitana más grande del continente americano, sólo por detrás de Nueva York y Ciudad de México. La posibilidad de realizar *in situ* los estudios y análisis correspondientes sobre la parte correspondiente al actual sistema del arte emergente en la ciudad de São Paulo de la presente investigación fue gracias a la obtención –por el actual proyecto de tesis doctoral y el currículum vitae de la autora– de una de las 25 '*Becas Iberoamérica para Jóvenes Profesores e Investigadores y Alumnos de Doctorado*' convocadas por el Santander Universidades en la edición de 2015. La beca fue otorgada mediante convocatoria pública a nivel nacional y fueron resueltas por un Comité Evaluador integrado por exrectores y especialistas de diferentes campos del saber y conocimiento, de acuerdo con la clasificación elaborada por la UNESCO.

En la estancia en el país iberoamericano se mantuvo firmemente el trabajo que se venía realizando –en los proyectos de I+D+i precedentes– con un equipo multidisciplinar reuniendo a profesionales de distintos ámbitos de conocimiento locales –arte contemporáneo, gestión cultural, historia del arte, economía de la cultura, estética del arte, espacios expositivos-arquitectura– y estableciendo una sinergia entre distintas organizaciones internacionales –por una parte desde la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada (España) a través de los Departamentos de Pintura y Dibujo y, como institución de destino, la *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de la Universidade de São Paulo* (Brasil) desde el *Departamento de História e Estética do Projeto*– con el objetivo de enfrentarse conjuntamente y desde diversas perspectivas al complejo y diversificado sistema del arte emergente *glocal*. Además, esta experiencia y debate transatlántico ha promovido la consolidación de una red de colaboración y el establecimiento de vínculos estables de donde surgen oportunidades para futuros proyectos y colaboraciones en el ámbito académico y artístico quebrando la dicotomía de afuera/adentro.

En cuanto a la persona responsable de mi admisión en la USP para desarrollar parte de mi proyecto de investigación y que ha ejercido como tutor durante mi estancia en São Paulo, comentar que ha sido el profesor de la FAU/USP el Dr. Agnaldo

³⁰ La *lusofonía* es el conjunto de países que tienen como lengua oficial el portugués.

Farias³¹, un crítico de arte y comisario bastante relevante tanto en la escena artística brasileña como internacional.

Así pues, como en las estancias anteriores, se fue ejecutando el plan de actuación y trabajo de campo plateado –como parte de la presente tesis doctoral- con el objetivo de conocer y adentrarnos en el sistema del arte emergente paulista para obtener los datos y conocimientos de este *ecosistema* artístico local y poder llevar a cabo los posteriores estudios y análisis necesarios. Además, el trabajo de campo se completó con la asistencia y participación en múltiples cursos formativos sobre aspectos directamente relacionados con esta investigación y organizados por destacadas instituciones del ámbito artístico contemporáneo brasileño -en la ciudad São Paulo- como el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP; el Museo de Arte Moderna de São Paulo – MAM, la Pinacoteca do Estado de São Paulo, el Centro Itaú Cultural, el Instituto Tomie Ohtake o la Fundação Bienal de São Paulo, por poner algunos ejemplos. Además, se acudió a la Feria SP-Arte 2016; se visitó un gran número de exposiciones colectivas e individuales de artistas emergentes y contemporáneos brasileños en diversas galerías, espacios alternativos e institucionales de São Paulo y Río de Janeiro -las principales ciudades culturales del país-; y se conoció los diversos centros de enseñanzas en artes visuales de ambas ciudades como la Escola de Artes Visuais do Parque Lage-RJ o la Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, entre otros.

A *posteriori* de las diversas estancias internacionales, en la Universidad de Granada, se fueron acometiendo los diversos estudios cuantitativos y cualitativos en referencia a ambos sistemas del arte emergente locales con el conocimiento alcanzado en primera persona, además de los datos e *informaciones orales* recopiladas *in situ* y tras haber adquirido las competencias metodológicas y herramientas necesarias para su ejecución. Del mismo modo que en el contexto brasileño, en el contexto andaluz se ha mantenido una rica agenda de asistencia a ferias de arte, eventos culturales, jornadas sobre el tema investigado y exposiciones colectivas e individuales de artistas emergentes y contemporáneos andaluces en diversas galerías, espacios alternativos e institucionales de esta comunidad.

³¹ Agnaldo Farias posee una trayectoria profesional excepcional. Desde hace décadas, han sido múltiples los proyectos sobre arte contemporáneo brasileño en los que se ha visto envuelto entre los que podemos destacar, por ejemplo, que ha sido el comisario jefe del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (1998-2000) y el director de exposiciones temporales del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidade de São Paulo (1990-1993). También, resaltar algunas exposiciones realizadas bajo su comisariado como: las representaciones brasileñas en la 1ª Bienal de Johannesburgo y en la 46ª Bienal de Venecia en 1995 o como el trabajo de curador adjunto en la 23ª Bienal de São Paulo (1996). Tiene MA en Historia Social por la Universidad Estatal de Campinas (1990) y es Doctor en Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (1997) donde actualmente ejerce como profesor. Farias cuenta con gran experiencia en el área de las Artes, con énfasis en la crítica de arte y comisariado con numerosos ensayos publicados en Brasil y otros países sobre los siguientes temas: el arte contemporáneo, el arte y la arquitectura, los estudios curatoriales y las exposiciones de arte.

4. **ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS.** Durante el desarrollo de la presente investigación, se le ha otorgado un importante valor y se ha realizado un gran esfuerzo por parte de la autora destinado a la asistencia y participación en Cursos, Jornadas, Congresos, Seminarios y otros eventos de difusión científica – nacionales e internacionales-, en referencia tanto al tema general de la investigación como a múltiples aspectos más concretos sobre ella. La participación y asistencia a dichos eventos oficiales –como desarrollamos detalladamente en el epígrafe titulado ‘Conclusiones parciales y su divulgación’- nos han proporcionado datos de interés de última actualidad para nuestro trabajo y han servido como punto de encuentro y contacto con otros profesionales del sector y sus respectivos trabajos e investigaciones relacionadas y de referencia.

En cuanto a la parte formativa, además de lo comentado con anterioridad en el anterior apartado sobre las estancias realizadas, ha sido especialmente significativa la asistencia al ‘*GLOCALFINEART Workshop: Spanish Contemporary Glocal Art Market*’ (Facultad de Bellas Artes de la UGR. Granada. España, 2014); la conferencia titulada ‘*La práctica curatorial: experiencias propias y disyuntivas ajenas*’ ofrecida por la comisaria Tania Pardo (Facultad de Bellas Artes de la UGR. Granada. España, 2014); el ‘*Talking Galleries Symposium 2014*’ (MACBA - Museu d'Art Contemporani de Barcelona. España); la jornada sobre ‘*Contemporary Art and Territory*’ (MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del secolo XXI, Roma. Italia, 2014); el congreso ‘*Between Adonism and Utilitarianism: Art Prices in the Contemporary Art Market*’ (Erasmus University Rotterdam. Países Bajos, 2015); la conferencia titulada ‘*La crítica de Arte. Su ejercicio en el contexto actual (experiencia, métodos y falsos mitos)*’ por el crítico de arte Juan Francisco Rueda (Facultad de Bellas Artes de la UGR. Granada. España, 2015); el curso ‘*Jaque a la Institución: nuevos modelos de producción contemporánea*’ (Universidad Internacional de Andalucía – Sede Baeza, Jaén. España, 2015); el encuentro ‘*Percursos Autorais. Artes Visuais: Mauro Neri e André Ricardo*’ (Unibes Cultural – Escola Fórum das Artes, São Paulo. Brasil, 2016); el encuentro ‘*Bienais, arte e a percepção da contemporaneidade*’ (Fundação Bienal de São Paulo. Brasil, 2016); el encuentro ‘*Captação de Recursos e Cultura. As peculiaridades do Brasil e dos EUA*’ (Centro de Investigación e Formação do Sesc São Paulo. Brasil, 2016); la conferencia ‘*Novos Estudos: questões de gênero e mercado da arte. As especificidades da participação feminina no mercado brasileiro de arte*’ (Centro de Investigación e Formação do Sesc São Paulo. Brasil, 2016); la jornada sobre ‘*Modelos colaborativos online. Oportunidades para comercialización y difusión del arte contemporáneo*’ (Centro de Creación Contemporánea de Andalucía – C3A de Córdoba. España, 2017) o el curso ‘*El espejo antropológico del arte. Laboratorios creativos*’ (Facultad de Bellas Artes de la UGR. Granada. España, 2017), entre otros.

5. **PRODUCCIÓN ARTÍSTICA PERSONAL.** De manera paralela a la investigación

teórica sobre la temática central de la presente tesis doctoral en referencia al actual sistema del arte emergente *glocal*, se ha proseguido con la producción artística personal siendo, además, miembro del grupo de investigación '*Nuevos Materiales para el Arte Contemporáneo - HUM611*' de la Universidad de Granada y cuyo responsable es el Dr. Pedro Osakar Olaiz, artista y catedrático de la UGR. Así pues, se ha desarrollado durante estos años las tareas de indagación conceptual, creación artística, (auto)promoción y difusión de las obras propias por medio de:

- la producción artística personal con la manufactura y concepción de nuevos proyectos (creativos y expositivos de carácter *site-specific*);
- la difusión de las producciones creadas -con anterioridad y durante los años de los estudios de doctorado- a través de la presencia de las obras (principalmente pictóricas) en exposiciones (individuales y colectivas) en variedad de espacios expositivos (privados y públicos) como galerías (2017: La Silla Eléctrica, Sevilla / 2014: MECA, Almería), espacios alternativos (2018: La Empírica, Granada / 2018: Espacio Arte Azul, Jaén / 2018: Espacio Lavadero, Granada) e institucionales (2014 a 2019: salas de exposiciones de museos y centros de arte de Jaén, Granada, Ourense, Almería, Huelva y Avilés) y en otros eventos actuales como ferias y encuentros de arte emergente y contemporáneo (2017: 'The Guest' - ARTSEVILLA, Sevilla / 2014: Feria FACBA, Granada) a través de su presentación y selección por convocatorias públicas, sobre todo, en Andalucía;
- la intervención en eventos en torno a la producción contemporánea -nacionales e internacionales- como jornadas profesionales de visionado de portfolios en Bellas Artes (2018: Granada, España), simposios de arte (2016: Amán, Jordania) y residencias artísticas (2014: Milán, Italia);
- además se han impartido varios seminarios sobre la experiencia propia y el conocimiento adquirido sobre el sistema del arte emergente, la trayectoria profesional propia en el sector local y la producción artística personal en el *Taller de Arte Textil* de la Escuela de Arte de Granada (2018) y en diversas asignaturas del Grado de Bellas Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada (2018);
- y, por último, destacar la aparición –tanto de los datos de la artista y su trayectoria como de su producción artística- en un amplio surtido de publicaciones como: artículos y reportajes en periódicos (2018 y 2015: Diario Jaén), monografías sobre el arte emergente y contemporáneo en Jaén (2017: IEG), en una considerable cantidad de catálogos editados por parte de las instituciones donde se han realizado las exposiciones en las que se ha participado y en reseñas realizadas por críticos de arte en revistas o blog *online* sobre el trabajo personal de la autora (2018: *Digital Art Review* de Ana Isabel Vega).

Bloque 1_ El sistema del arte emergente actual

1.1. Aproximación al origen y evolución del actual sistema del arte contemporáneo

“Al igual que toda actividad humana, todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie –con frecuencia numerosa- de personas. Por medio de su cooperación, la obra de arte que finalmente vemos o escuchamos cobra existencia y perdura (...) Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se hacen más o menos rutinarias y crean patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo [sistema] del arte” (Becker, 2008, p. 17).

Siguiendo la premisa del sociólogo norteamericano Howard S. Becker, el mundo o sistema del arte contemporáneo desde su origen se caracteriza por la interrelación entre personas que actúan mancomunadamente considerando al arte como una clase más de trabajo y a los artistas como otra clase más de trabajadores que participan en la producción de las obras de arte. El sistema del arte contemporáneo, como cualquier otro sector en la actualidad, es un sistema lucrativo y colaborativo que genera importantes flujos económicos, rentas y empleos múltiples desde los contextos locales hasta el establecimiento de conexiones y lazos profesionales internacionales.

Así pues, el sistema del arte contemporáneo es analizado como fenómeno social y en el que podemos observar -desde una perspectiva histórica- ciertos patrones establecidos que se mantienen en su esencia hasta la actualidad desde finales del XIX y las primeras décadas del siglo XX, concretamente con localización y origen en Francia.



Figura 5. *'Carlos V entregando los premios a los artistas en el cierre del salón de 1824'* (1927) de François-Joseph Heim.

La ruptura con el arte academicista, a finales del siglo XIX, trajo consigo el surgimiento de las primeras vanguardias artísticas en Europa. El canal oficial de la Academia de Bellas

Artes francesa, que había sido el medio de exhibición y el poder legitimador tradicional por antonomasia para el reconocimiento y el éxito de un artista, fue abolido con la intrusión de nuevos actores y planteamientos que cambiaron las riendas del mundo o sistema del arte.

Establecidos por la institución académica, bajo el patrocinio del gobierno francés, los *Salons oficiales de Bellas Artes* de París (Figura 5) hasta entonces habían sido el espacio de exhibición, circulación y premiación del arte oficial del momento, el cual había sido previamente valorado y aprobado por un jurado tradicional y conservador de reconocido prestigio. Así el *Salón de París*, durante los siglos XVIII y XIX, fue sin lugar a dudas la exposición y el concurso que reunía anualmente las obras más significativas y a los artistas más importantes del momento. Pero como suele ocurrir en este tipo de acontecimientos, tal y como iba adquiriendo más fama, el *Salón* se fue volviendo más elitista dificultando el acceso a muchos artistas jóvenes que veían como sus obras eran rechazadas injustamente por la tradición. Además, en aquella época las exposiciones individuales no eran todavía corrientes. Esto provocó las primeras movilizaciones independientes de artistas franceses que, por iniciativa propia, dieron lugar al nacimiento de la exposición alternativa llamada *Salon des Refusés* (Salón de los Rechazados), considerada como la pionera de este tipo, donde la mayoría de los pintores impresionistas³² tuvieron cabida y cuyo evento cultural marcó el inicio de la vanguardia tomando, dicho movimiento artístico, el nombre del cuadro *Impression, soleil levant* del pintor Claude Monet (Figura 6). Dicha resistencia a la institución artística dominante estaba sustentada por la autonomía del arte, una autonomía que fue manifestada a nivel formal y social.



Figura 6. '*Impression, soleil levant*' (1873), óleo sobre tela, de Claude Monet.

Este cambio de paradigma cultural vino también asociado a acontecimientos y

³² El término '*Impresionista*' fue utilizado por primera vez el 25 de abril de 1874 en el semanario satírico *La Charivari* por el crítico Louis Leroy, tras visitar el primer *Salon des Refusés*, al comentar la obra '*Impression, soleil levant*' (Figura 6) de Claude Monet.

transformaciones económicas, políticas y sociales durante el siglo XVIII y el comienzo del siglo XIX como la Revolución Industrial desde Gran Bretaña al resto de países europeos y americanos, la Revolución Francesa (1789-1799), la constitución de la segunda y tercera República Francesa (1848 y 1871), el surgimiento de los movimientos anarquistas o el comienzo de la Primera Guerra Mundial (1914), por ejemplo. Dichos acontecimientos provocaron una reacción intelectual en contra de la sociedad de la época, lo que trajo consigo mudanzas importantes que se vieron reflejadas en el mundo del arte y en los diversos estratos de la sociedad.

Como comenta Belén Mazuecos, *“si el inicio del arte de vanguardia se remonta al Impresionismo no es sólo por el aspecto innovador de la pintura de dicho movimiento sino también porque en torno a él comienza a gestarse el primer modelo de un nuevo sistema comercial y crítico, cuyo crecimiento ha creado las condiciones materiales necesarias para el desarrollo de los movimientos modernos”* (2008, p. 124). Un nuevo modelo de sistema del arte, que ya no se basaba en los encargos o el apoyo institucional, surgido en estas décadas en el que, como el propio Vicent Van Gogh le explicaba a su hermano en una carta, *“el artista era sólo un eslabón en una cadena”* (2007, p. 371). Una cadena de relaciones conformada por viejos y nuevos actores -destacando las relaciones profesionales y personales surgidas entre artistas-marchantes de arte, marchantes de arte-críticos de arte, artistas-críticos de arte- como se ha visto bien reflejado en obras cinematográficas contemporáneas, contextualizadas en este periodo y contexto geográfico, como *‘Modigliani’* (Davis, 2006) o *‘La chica Danesa’* (Hooper, 2015), por citar algunos casos representativos.

Entre los nuevos agentes/actores de este momento, una importante irrupción fue la conformación de las primeras galerías de arte comerciales. Sus propietarios, los galeristas -denominados como marchantes de arte-, junto a otros intermediarios, como los críticos de arte, iniciaron la comercialización del arte como negocio. Al mismo tiempo, apareció una nueva clase de empresarios y comerciantes, la nueva burguesía, que carecían de formación artística adecuada, lo que propició la entrada en escena de intermediarios especializados (críticos de arte, galeristas, marchantes de arte, gerentes institucionales) para la ‘adecuada’ adquisición de obras de arte. Años atrás, la relación de compra-venta típica venía desarrollándose directamente de artista a mecenas (cliente) a través del encargo, tanto el aristócrata como el burgués adquirían la obra de arte por placer o por vanidad, pero nunca por negocio. Así, durante el primer tercio del siglo XX, las nuevas prácticas de producción, difusión y recepción que fueron madurando dieron origen a la organización social del ambiente artístico de la época donde, como detalla Nuria Peist tras su estudio, en este contexto y periodo se establecieron relaciones entre *“artistas, marchantes, coleccionistas, críticos, museos y especialistas del mundo del arte”* (2012, p. 15) *“consagrándose todo un sistema en su conjunto”* (Ibíd., p. 313), y no de manera individual, ya que *“la consagración de un artista, un galerista, un crítico, etc. siempre repercutía sobre el resto de participantes del sistema y era la principal motivación para comprometerse en tan ferviente militancia”* (2012, p. 319). Como comenta los profesores

de economía y periodismo estadounidenses David W. Galenson y Robert Jensen (2002) sobre las principales transformaciones de este periodo histórico-cultural, destacar que el monopolio protagonizado por los *Salones Oficiales franceses* –que enfatizaban los lienzos individuales en vez de la carrera de los pintores ya reconocidos- fue reemplazado por un sistema y mercado del arte competitivo manejado por un grupo reducido individuos donde se legitimó y puso en valor un nuevo producto artístico como fue la pintura moderna. Este nuevo sistema y mercado fue operado por distribuidores/mediadores privados -destacando figuras claves como el marchante de arte francés Paul Durand-Ruel³³ para su desarrollo- entre los que se encontraban los propios artistas impresionistas como parte de los líderes no sólo en la creación del arte moderno, sino también del desarrollo de su mercado tras haber alcanzado el éxito en el mundo intelectual del arte sustentado por los marchantes y críticos de arte que reconocieron los gustos dominantes del mercado. Así, a lo largo del siglo XX, los marchantes de arte “*exhibieron y vendieron obras de arte de artistas cuya reputación ya se había conseguido en exposiciones colectivas o en grupo (...) [y, por otra parte,] el sistema de distribuidores-marchantes y críticos fue más amplio y generoso para un gran número de artistas y, en particular, para el joven pintor no probado por los criterios académicos*”³⁴ (Galenson & Jensen, 2002, pp. 45-46)

Tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el polo cultural de interés mundial pasó a los Estados Unidos. A partir de aquí, el país norteamericano arrebató a Europa Occidental, con París y Francia a la cabeza, la capitanía cultural y política del momento dando lugar a las segundas vanguardias artísticas, conocidas así mundialmente, que acontecieron principalmente en la ciudad de Nueva York. Las nuevas tendencias artísticas se sucedieron muy rápidamente debido a los medios de comunicación (*mass media*) y de reproducción, cada vez más efectivos por el alto grado de desarrollo tecnológico. El nuevo sistema de producción y difusión tras el Expresionismo Abstracto y las teorías de Clement Greenberg –un influyente crítico de arte estadounidense– vino representado con el comienzo del Pop que trajo consigo “*la entrada de lógicas externas al campo del arte, tanto en su imaginería como en su sistema de difusión, basado en el apoyo de las grandes instituciones del arte (...) [(los museos) donde, según muchos autores, a partir de la segunda mitad del siglo XX] la autonomía del arte se diluye con la entrada de lógicas heterónomas*” (Peist, 2012, p. 30) socio-económicas, culturales y políticas fuertemente arraigadas al mercado y convirtiendo así al arte del momento –entre el que destaca las obras pictóricas- en pura

³³ Paul Durand-Ruel alteró profundamente el papel tradicional del comerciante o marchante de arte (actual art leader) con su inquebrantable y absoluta dedicación a sus artistas, tanto financiera como moralmente. Como empresario determinado y ambicioso, se convirtió en un precursor en el mercado internacional del arte, al establecer una red de galerías en París, Londres, Bruselas y Nueva York, y organizó numerosas exposiciones internacionales. Completamente convencido por el talento de los artistas que promovió y confiado en su papel como defensor de su arte, Durand-Ruel pudo asegurar un legado para la escuela de Barbizon y, sobre todo, para los impresionistas. Recuperado el 9 de enero de 2019, de <http://www.durand-ruel.fr/en/paul-durand-ruel>

³⁴ Traducción propia. Texto original: “Dealers (...) exhibit and sell the work of artists whose reputations had already been established at group shows (...) The dealer-critic system provided more widely and generously for a larger number of artists and particularly for the young untried painter than did the Academic arrangements”.

mercancía. Como comenta Juan Bosco Díaz-Urmeneta de la Universidad de Sevilla, haciendo referencia a algunos de los escritos de Greenberg sobre la irrupción del mercado en la cultura, este suceso “*es en verdad inquietante: hacia abajo ofrece formas que entretienen, exigen poco esfuerzo intelectual y no son muy caras; hacia arriba, tienta a muchos artistas que acaban prefiriendo el comercio al rigor*”³⁵. Sin duda, son los años de la eclosión de la *imagen de masas* y el surgimiento de un arte cuyas formas eran imposibles de encajar en ninguno de los modelos precedentes.

La oferta era realmente variada y casi extravagante donde la escultura pasó a ser evaluada radicalmente desde su naturaleza y posibilidades asentándose en una posición de liderazgo artístico con creadores y obras de arte -que fueron agrupados y clasificados como tal por críticos y teóricos de arte del momento enmarcados en las corrientes artísticas como el Land Art, el Minimalismo, el Arte Conceptual, el Arte cinético, el *readymade*, los Happenings y las Performances, el Arte Povera, etc.- participantes en circuitos expandidos -y alternativos- fuera del marco institucional de las galerías y los museos. Esta propia ruptura efectuada en torno a la noción de lo que se puede considerar arte o no, giró en torno a la ampliación de las fronteras del propio sistema del arte contemporáneo, desde los lindes del concepto arte hasta del espacio físico de exhibición y circulación de éste siendo anunciada hasta “*la muerte del arte*” por el crítico de arte estadounidense Arthur C. Danto (1984) -aunque realmente él hacía referencia a que una historia había concluido y no el arte *per se*-. En este sentido, el arte producido durante estas décadas efectúa una ruptura de segundo grado respecto al quiebre efectuado por la modernidad con respecto a la tradición.



Figura 7. ‘Brillo Box’ de Andy Warhol (1964).

³⁵ Texto de la presentación que realizó Juan Bosco Díaz-Urmeneta en el marco de la sexta edición de ‘*Transformaciones. Arte y estética desde 1960. De Greenberg a Kosuth. De la idea de abstracción al arte como idea*’ (2012). Recuperado el 2 de enero de 2019, de http://www.caac.es/descargas/transf12_01.pdf

Como desarrolla posteriormente el propio Danto en su obra ‘Después del fin del arte’ de 1997, “*cualquier nuevo arte no podría sustentar ningún tipo de relato en el que pudiera ser considerado como una etapa siguiente. Lo que había llegado a su fin era ese relato*” (2010, p. 27). Así se fue iniciado el camino hacia un nuevo tipo de crítica que resultase capaz de ayudarnos a entender el arte en la “*era posthistórica*” (Danto, 2003) ya que, por ejemplo, las teorías tradicionales no podían explicar la diferencia entre una obra de Andy Warhol (Figura 7), y el producto comercial en el que se inspiraba, o la vertiente de Marcel Duchamp y su ‘nuevo’ arte que desbancaba los grandes mitos institucionales del arte. Este tipo de obras, de nueva producción, pusieron el fin a la trayectoria establecida del arte occidental dando lugar a un pluralismo que ha cambiado la forma de hacer, percibir y exponer el arte. De este modo, el arte necesitaba una guía, que era el crítico, y así la crítica de arte volvía a vivir un momento de despunte y mucho poder legitimador.

En el libro ‘*Le triple jeu de l’art contemporain*’ (1998), la socióloga del arte Nathalie Heinich desarrolla cómo en el ‘nuevo género’ de arte contemporáneo, radicalmente desde la década de 1950, se produce un juego a tres bandas que da sentido a los extraños avatares de las vanguardias actuales desde la sociología del arte, la sociología de la recepción y la sociología de la mediación. Tras la desconstrucción de los principios canónicos que tradicionalmente habían definido lo que es una obra de arte o no, es necesaria la labor de los agentes/mediadores especializados (críticos de arte, galeristas, coleccionistas, gerentes institucionales, etc.) para integrar las transgresiones y rupturas de los artistas y sus obras al ampliar los límites del propio arte con el objetivo de que éstas sean aceptadas por las diferentes categorías de público -que tienden a su rechazo- y la incorporación de éstas como obras de arte por parte de las instituciones. Así y hasta la actualidad, según Heinich, la construcción teórica del arte contemporáneo es una inferencia a partir de la observación empírica –y no de una construcción teórica a priori- “*sobre todo del funcionamiento de las comisiones encargadas de decidir sobre el destino de las obras susceptibles de ser compradas o los artistas susceptibles de ser apoyados por las instituciones públicas*”³⁶ (1999, p. 13).

Posteriormente, en los años ochenta del siglo XX, se produjeron nuevos cambios en el arte contemporáneo. Según la historiadora del arte francesa y especializada en sociología del arte Raymonde Moulin (2000) -tras analizar las relaciones establecidas entre los artistas, un selecto grupo de galeristas, los ricos coleccionistas de países desarrollados y los conservadores que dirigen las venerables y antiguas instituciones, como son los grandes museos de bellas artes– el nuevo viraje se plantea por la internacionalización del mercado del arte que produjo el aumento de galerías, marchantes, coleccionistas y un gran incremento del apoyo a la creación y difusión del arte contemporáneo por parte del Estado francés con el fomento de políticas culturales públicas reemplazando así a los grandes coleccionistas de arte contemporáneo. Esto dio lugar al desarrollo de un arte no destinado

³⁶ Traducción propia. Texto original: “Principalement sur le fonctionnement des commissions chargées de décider du sort des œuvres susceptibles d’être achetées ou des artistes susceptibles d’être soutenus par institutions publiques”.

con exclusividad al mercado y coleccionismo privado sino enfocado al consumo de los museos, donde la influencia de los intermediarios era cada vez mayor (Figura 8).



“Su trabajo es sumamente difícil de explicar
pero facilísimo de comprar.”

Figura 8. Viñeta del artista Pablo Helguera perteneciente a su serie ‘Artoons’ (2016).

Los intermediarios (directos e indirectos) se convertían en responsables no sólo de la comercialización de las obras de ciertos artistas, sino también de asesorar la promoción de éstos a coleccionistas adinerados y a los conservadores –o comisarios³⁷- de los grandes museos. Éstos últimos además, son los responsables de ‘comisionar’ o ‘comisariar’ las grandes exposiciones temporales realizadas en los museos –otra vez desde la institución haciendo referencia a la Academia del inicio- consagrando el talento de los artistas seleccionados y exhibidos en ellas. Un terreno competitivo, donde los museos y sus intermediarios compiten entre sí y son coproductores de eventos artísticos mundiales pero, al mismo tiempo, con una marcada jerarquía. Como comenta Juan Antonio Ramírez al respecto, “*la jerarquización de los artistas y de las obras se corresponde con una cierta clasificación de las instituciones. Los grandes museos y colecciones principales acogen a los artistas importantes. Otras instituciones menores pueden atesorar la obra de figuras secundarias, y no es descartable que, como en las ligas de fútbol, unas y otras suban y bajen en la clasificación*” (1994, p. 29). Por tanto, el actual sistema del arte contemporáneo se compone de un paulatino proceso de cribado, en el que hay que sumar un cierto componente azaroso, condicionando el posterior análisis retrospectivo en el que hay que tener muy en cuenta y presente las acciones variantes de los diversos agentes/actores participantes en él.

Para Juan Antonio Ramírez “*el mundo del arte se apoya en valores oscilantes (...) que cambia según el momento, el lugar, el grupo social y cultural (...) pero la inestabilidad de los valores inquieta al sistema, y de ahí que (...) los valores artísticos son el resultado de otro proceso de fabricación (...) que corre a cargo de un número variable de operarios: teóricos y críticos, galeristas, editores, coleccionistas, etc.*” (Ibíd., 1994, pp. 20-22). Estos

³⁷ En francés es ‘*curateur*’ que viene del vocablo inglés ‘*curator*’.

operarios a los que se refiere Ramírez son los diversos agentes/mediadores encargados de legitimizar el ‘arte en su estado sublime’ (con mayúsculas) y su distinción con la inmensa producción del arte ‘sub’, irrelevante o kitsch. Por ello, el arte no es un asunto bilateral entre creadores y espectadores, sino que se desarrolla y establece en una amplia y variada red de relaciones entre todos los agentes/mediadores participantes y actuantes en él. Todos ellos viven, a su juicio, en un *“ecosistema extremadamente frágil (...) en el que unas especies se apoyan (viven de) en otras (...) [y cuya] “evolución artística contemporánea se caracteriza por la preeminencia ocasional de alguna de las especies de ese ecosistema”* Ibíd., pp. 66-67).

Otra de las cuestiones a las que apuntaba Moulin (2000) es la incorporación de las nuevas tecnologías (fotografía, vídeo, arte en internet) tanto en la producción de las obras de arte por parte de los artistas contemporáneos como para la difusión, proyección y comercialización del arte, sus agentes/actores y eventos culturales a través de internet y la presencia de éstos en este mundo o medio virtual. Los medios digitales, y en particular internet, han ido penetrando de manera progresiva hasta formar parte hoy en día de nuestra vida cotidiana y están insertos en todos los ámbitos de nuestra sociedad como veremos más adelante dando lugar a otro cambio de paradigma.

Por otra parte, el funcionamiento del sistema del arte contemporáneo se caracteriza al mismo tiempo por la manifestación interconectada de tres dimensiones: una dimensión económica, una dimensión cultural y una dimensión política (2012, pp. 8-32), como detalla Alexandre Melo³⁸, donde la mayor parte de los agentes y los eventos (Ibíd., pp. 33-94) envueltos no son excluidos en una de estas dimensiones sino que tienen mayor peso en una o en varias de ellas. Por ello, como veremos en los estudios locales llevados a cabo en la presente tesis, vamos a encontrar frecuentemente los mismos agentes –en un contexto geográfico y temporal específico- en diferentes dimensiones, desempeñando funciones diferentes pero complementarias donde las barreras se han diluido dando lugar a perfiles profesionales híbridos³⁹. Y es que, como venimos detallando, en las últimas décadas se ha producido una expansión de canales (producción, exhibición, difusión) y un aumento desmesurado de actores (agentes) en el sistema del arte sin precedentes como muestra el ‘Ojo/sistema’ del artista Isidro López-Aparicio (Figura 1) que da comienzo a esta tesis doctoral.

³⁸ Alexandre Melo es un crítico de arte, comisario, coleccionista, ensayista, cineasta y profesor portugués. Asesor Cultural del Primer Ministro de Portugal José Sócrates, durante todo su mandato. Ha sido también comisario de importantes colecciones privadas y del Pabellón Portugués en la Bienal de Venecia de 1997 y en la Bienal de São Paulo de 2004. Este profesor de Sociología del Arte y la Cultura Contemporánea en el ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, escribe, desde la década de los 80, para las principales publicaciones portuguesas y es colaborador regular de revistas internacionales de arte contemporáneo. Recuperado el 4 de enero de 2019, de <https://www.arteinformado.com/guia/f/alexandre-melo-162808>

³⁹ Como pionero y ejemplo de perfil híbrido (artista-comisario) encontramos al polémico artista Damien Hirst que saltó a la fama en 1988 cuando ideó, comisario y llevó a cabo la exposición ‘Freeze’ en Londres (Reino Unido) mientras cursaba aún el segundo año de la Licenciatura de Bellas Artes en el Goldsmiths College. Recuperado el 7 de enero de 2019, de https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/04/120404_galeria_damien_hirst_retrospectiva_med

Por tanto, en el actual sistema del arte contemporáneo y emergente – como desarrollaremos a lo largo de la investigación, encontramos tres grandes grupos de actores y una amplia gama de eventos culturales que, en muchos casos, son organizados por ellos mismos y/o en colaboración con otros actores cercanos e internacionales, donde además suelen participar y tener presencia los mismos organizadores. Por un lado, en referencia a los tres grandes grupos de actores, nos encontramos con los artistas (productores-concursantes), con los agentes intermediarios directos e indirectos (galeristas, asesores de arte, críticos de arte, comisarios, gerentes y trabajadores varios de los diversos espacios privados y públicos de exhibición, etc.) y con los compradores (clientes esporádicos, coleccionistas individuales y entidades institucionales o empresariales). Por otro lado, encontramos una amplia gama de eventos culturales –como plataformas de visualización y legitimación- donde tiene cabida el arte emergente y contemporáneo del momento- como son las exposiciones (individuales y colectivas), las ferias de arte, las bienales o los festivales de arte, entre otros eventos colectivos. Además, cabe destacar que los diversos actores y eventos citados tienen una activa y reiterada presencia pública tanto en el medio físico como en el mundo o soporte virtual, por lo que en la actualidad ambas vías se fomentan y trabajan paralelamente y entrecruzadamente.

Tras esta concisa aproximación al origen y evolución del actual sistema del arte contemporáneo, vamos a abordar de lleno las diversas características comunes propias observadas en dicho contexto profesional; los nuevos y viejos actores participantes y sus roles; y los destacables eventos que acontecen en el sistema (el mundo o el *ecosistema*) del emergente actual con el placer de comprender no sólo el juego del arte, sino también de conocer los valores y estrategias de quienes juegan en él que conciernen a todos.

1.2. Arte emergente: a *fashion category* tras los ‘YBAs’

Intentar definir el arte emergente de una forma totalitaria es algo complejo. Lo emergente se ha convertido en un lugar común del arte contemporáneo, sin límites claros definidos donde, a menudo, todo cabe.

El calificativo de ‘*emergente*’ (Figura 9), tanto para la sección del arte contemporáneo actual como para los artistas que lo produce, va asociado con normalidad a lo ‘joven’, lo ‘nuevo’, lo ‘renovador’ o ‘lo ‘emergente’ y se vincula, en la gran mayoría de las ocasiones, con algo que ‘es *fashion*’ o ‘está de moda’ en un momento concreto.

Existen muchas controversias sobre el criterio establecido de acotar la definición de lo que puede ser considerado como arte y artista emergente haciendo sólo referencia a la edad del creador establecida, por lo general, en el periodo de juventud de éste con un marco de edad que va de los veintitantos a los treinta y tantos. A pesar de resultar excluyente, la mayoría de los concursos y ayudas destinados al fomento, la producción y la difusión del arte emergente actual en diversos contextos geográficos -como veremos a lo largo de esta tesis

doctoral- están destinados a artistas jóvenes de hasta 35 años, normalmente⁴⁰. Por tanto, la calificación de arte emergente se refiere a la producción artística de arte contemporáneo de los talentos jóvenes del momento y está ligado a ‘lo que apunta maneras’, es decir, a las ‘jóvenes promesas’.



Figura 9. ‘Emergente’ de la serie ‘El artista capaz’ de Bea Sánchez (2015). Posca sobre papel. 29,7 × 21 cm.

Según la plataforma web de arte Artsy, el ‘*arte emergente*’ es una categoría general en la que se enmarca las:

“Obras de arte contemporáneo creadas por jóvenes artistas cuyas carreras están en alza. Además de los artistas más jóvenes y las obras más nuevas, la categoría también incluye artistas que son relativamente poco reconocidos pero que se encuentran en el camino de ser considerados y aceptados por la crítica y/o el mercado como tal. Aunque particularmente [el arte emergente] es respaldado por galerías pequeñas y ferias de arte con foco en los artistas más jóvenes, regularmente se da el caso de que grandes galerías e instituciones concentran su energía en los llamados artistas emergentes para definir nuevos estilos y carreras”⁴¹.

⁴⁰ Aunque, como veremos más adelante, también existen ejemplos de convocatorias públicas que valoran a un ‘*artista emergente*’ en base a los años de su trayectoria artística y profesional como es el caso del Programa de Ayudas a la Producción Artística de La UGR.

⁴¹ Traducción propia. Texto original: “A general category for contemporary artworks created by young artists whose careers are on the rise. In addition to younger artists and newer works, the category also includes artists who are relatively under-recognized but for the most part considered on the path to critical and/or market acceptance. While characteristically championed by smaller galleries and art fairs focused on younger artists, larger galleries and institutions regularly focus their energy on so-called emerging artists to define new styles and careers”. Recuperado el 7 de enero de 2019, de <https://www.artsy.net/gene/emerging-art>

Ante esta premisa, con la cual concordamos en parte⁴², podemos remontarnos a un momento de nuestra historia reciente en la que un grupo de artistas jóvenes -junto a un publicista y marchante de arte- marcaron las pautas de un nuevo estilo de arte y carrera de artista joven (emergente) utilizando tácticas publicitarias y empresariales llegando a captar el interés cultural del momento a nivel mundial. Estamos hablando de los *Young British Artists* (YBAs), un grupo de jóvenes artistas británicos que revolucionaron el contexto artístico internacional y que han tenido un importante impacto en la historia de arte contemporáneo pudiendo ser considerados como los pioneros de la categoría, como marca, de ‘arte joven’ o ‘talento emergente’.

A finales de la década de 1980, el arte británico entró en lo que se reconoció rápidamente como una nueva y emocionante etapa artística cuyo punto de partida se concreta en la exposición, anteriormente mencionada, ‘*Freeze*’ que tuvo lugar en 1988 y que fue idealizada y comisariado por el famoso artista Damien Hirst⁴³ (uno de los integrantes de dicho grupo conformado por artistas jóvenes británicos). En esta exposición, colectiva e independiente, participaron compañeros del propio Hirst y cuyo principal punto de conexión es que todos se encontraban estudiando Bellas Artes en el Goldsmiths College of Art de Londres (Reino Unido). Las obras participantes en esta exposición fueron un claro ejemplo del arte más joven y renovado del momento, el cual se caracterizaba por la apertura en materiales y procesos utilizados que abolían la separación tradicional de los medios y disciplinas tradicionales (pintura, escultura, grabado, etc.) como se había fomentado en los cursos sobre nuevas formas de creatividad impartidos por influyentes profesores y artistas como Michael Craig-Martin⁴⁴ en dicha institución educativa. Así, es de considerar, que el Goldsmiths College of Art jugó un importante papel en el desarrollo del movimiento⁴⁵.

El nombre del grupo ‘*Young British Artists*’ fue adoptado tras una serie de exposiciones realizadas conjuntamente durante la década de los años 90 en la Galería Saatchi⁴⁶ de

⁴² Esta definición de ‘arte emergente’ continúa la controversia de la pregunta: ¿hasta cuándo dura la etapa emergente? Es difícil establecer una categoría al respecto con claros límites –tanto por edad como por trayectoria profesional- pero a nuestro parecer consideramos que un creador es calificado como ‘artista emergente’ cuando es valorado y apreciado como tal por gran parte de su entorno profesional cercano –y no sólo por la crítica y/o el mercado- al encontrarse en un proceso de reconocimiento en ascenso y por mantener una producción y discurso artístico coherente, serio y continuado de gran interés. Así pues, la etapa de ‘emergencia’ está ligada más al grado de reconocimiento ‘emergente’ hasta entrar en la media carrera, con años de dedicación a la profesión y con un demostrable éxito y consolidación en el sector.

⁴³ Página web oficial del artista inglés. Recuperado el 7 de enero de 2019, de <http://www.damienhirst.com/>

⁴⁴ Página web oficial del artista conceptual, de origen irlandés, formado en Estados Unidos. Recuperado el 7 de enero de 2019, de <http://www.michaelcraigmartin.co.uk/>

⁴⁵ “Goldsmiths College of Art played an important role in the development of the movement. It had for some years been fostering new forms of creativity through its courses which abolished the traditional separation of media into painting, sculpture, printmaking etc. Michael Craig-Martin was among its most influential teachers”. Recuperado el 7 de enero de 2019, de <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/y/young-british-artists-YBAs>

⁴⁶ Galería de arte contemporáneo fue fundada por Charles Saatchi en 1985. Recuperado el 7 de enero de 2019, de <https://www.saatchigallery.com/>

Londres. Fundada por Charles Saatchi, publicista y coleccionista de arte, la galería desde su origen se enfocó en “mostrar a artistas desconocidos, no sólo al público en general sino también al mundo del arte comercial, exhibiendo sus obras por primera vez. Muchos de estos artistas son ofrecidos posteriormente a galerías y museos a nivel internacional”⁴⁷, por lo que esta galería ha funcionado como un verdadero trampolín (galería de descubrimiento) para los artistas emergentes lanzando así sus trayectorias. Otra de las características de la repercusión alcanzada por este grupo de artistas jóvenes fue el seguimiento y presencia que tuvieron desde los medios de comunicación (generalistas y especializados) de la época, que siguieron muy de cerca los diversos eventos culturales que organizaban –a modo de publicidad- posibilitando que el término ‘Young British Artists’, y su acrónimo ‘YBAs’, se convirtieran en una marca comercial llegando a ser los artistas del grupo y sus producciones los propios productos comerciales. Como se detalla en la propia página web de la TATE Modern⁴⁸ de Londres, “el primer uso del término ‘Young British Artists’ para describir el trabajo de Hirst y estos otros jóvenes artistas fue de Michael Corris⁴⁹ en Artforum⁵⁰, en mayo de 1992. El acrónimo ‘YBA’ se acuñó más tarde en 1996 en la revista Art Monthly⁵¹”⁵².



Figura 10. Vista de parte de la exposición ‘Sensation’ en Londres.

⁴⁷ Traducción propia. Texto original: “Many artists showing at The Saatchi Gallery are unknown when first exhibited, not only to the general public but also to the commercial art world. Many of these artists are subsequently offered shows by galleries and museums internationally”. Recuperado el 7 de enero de 2019, de <https://www.saatchigallery.com/gallery/intro.htm>

⁴⁸ La TATE Modern, como museo de arte nacional británico, tiene como misión aumentar el disfrute y la comprensión del arte británico desde el siglo XVI hasta nuestros días y del arte internacional y contemporáneo. Recuperado el 7 de enero de 2019, de <https://www.tate.org.uk/about-us>

⁴⁹ Artista, teórico de arte y profesor estadounidense. Recuperado el 7 de enero de 2019, de <http://www.michaelcorris.org/>

⁵⁰ Revista internacional de arte especializada en arte contemporáneo con sede en Nueva York desde 1962 hasta nuestros días. Recuperado el 7 de enero de 2019, de <https://www.artforum.com/>

⁵¹ *Art Monthly* es la revista de arte contemporáneo líder en el Reino Unido fundada en 1976. Recuperado el 7 de enero de 2019, de <https://www.artmonthly.co.uk/>

⁵² Traducción propia. Texto original: “The first use of the term ‘young British artists’ to describe the work of Hirst and these other young artists was by Michael Corris in Artforum, May 1992. The acronym ‘YBA’ was coined later in 1996 in Art Monthly magazine”. Recuperado el 7 de enero de 2019, de <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/y/young-british-artists-YBAs>

Luego, la exposición '*Sensation*'⁵³ (Rosenthal, 2003), que aconteció entre el 18 de septiembre al 28 de diciembre de 1997 en la Royal Academy of Art de Londres (Figura 10), fue la primera muestra en la que se reunió a los artistas de la '*YBAs*' bajo el paraguas de la marca comercial promovida por Charles Saatchi con obras de su propia colección de arte contemporáneo. Esta primera exposición tuvo tanto éxito que, con posterioridad, viajó a la Hamburger Bahnhof en Berlín (Alemania) y al Brooklyn Museum de Nueva York (Estados Unidos) en un tour itinerante.

Por tanto, como se aborda en el libro '*Cómo triunfar en el mundo del arte: estrategias del joven arte británico de los noventa*'⁵⁴ (Martín Gordillo, 2007), el éxito de los '*YBAs*', una generación de jóvenes artistas británicos, al final del siglo XX se produjo bajo el mecenazgo del publicista Charles Saatchi que llenó su galería –y propia colección– con obras de artistas desconocidos y que aún no estaban cotizados. Como detalla la autora, Saatchi fue animado por su primera esposa Doris Lockhardt, una periodista que le introdujo en el mundo del arte, a invertir en estos artistas jóvenes aunque lo que realmente le encandiló de ellos no fueron tanto las obras de arte que producían sino la actitud provocadora de estos creadores y, en muchas ocasiones, sus escandalosas propuestas. La manera de conseguir la atención de los medios de comunicación (revistas, periódicos, canales de televisión) de los artistas y su mecenas, algo que ellos consideraban fundamental, motivó hasta el patrocinio del prestigioso *Premio Turner*⁵⁵ que ha jugado un papel fundamental en la introducción de artistas emergentes en este contexto artístico consiguiendo posteriormente una importante proyección a nivel mundial. De este modo, a través del análisis y estudio de las trayectorias de este grupo de artistas, la autora muestra las relaciones establecidas entre el arte, el mercado, el espectáculo⁵⁶ y los medios de comunicación; y de qué manera confluyeron los intereses del mercado, el marketing y el arte que propiciaron el éxito y consolidación del arte de este periodo y contexto geográfico que removi6 las tripas de los espectadores y consolidó al estrellado a los artistas jóvenes de esta generación.

⁵³ Los artistas integrantes de esta muestra fueron Sarah Lucas, Jenny Saville, Rachel Whiteread, Damien Hirst, Jake & Dinos Chapman, Jenny Saville, Ron Mueck, Glenn Brown, Gavin Turk, Martin Maloney, Marcus Harvey, Chris Ofili, Mark Wallinger y Gary Hume. Recuperado el 7 de enero de 2019, de

⁵⁴ El libro, como primer estudio publicado en España sobre este grupo de jóvenes artistas británicos, trata de un estudio sobre los *YBAs* y su irrupción en el mundo del arte partiendo de la tesis doctoral de la autora titulada: '*Transgresión y escándalo en el arte contemporáneo. El joven arte británico y las guerras culturales americanas de los años noventa*', basada tanto en una extensa bibliografía artística como en una amplia gama de crónicas periodísticas (sin entrevistas a los autores), realizada en Londres.

⁵⁵ El *Premio Turner* es un premio-evento anual donde se concede un galardón a un artista británico menor de 50 años entre 1991 y 2016, en la actualidad no tiene límite de edad. El premio fue llamado así en honor del pintor inglés J.M. William Turner y lo organiza la Tate Modern de Londres desde 1984. Fue fundado por un grupo llamado Patrons of New Art (un jurado compuesto por directores de galerías, comisarios, críticos y escritores que cambia anualmente) bajo la dirección de Alan Bowness, cuyo interés era fomentar el arte contemporáneo e incentivar la adquisición de nuevas obras por parte de la institución. Recuperado el 7 de enero de 2019, de <https://www.tate.org.uk/art/turner-prize>

⁵⁶ La incorporación del 'espectáculo' en la sociedad de masas y la cultura contemporánea quedó retratado en una obra crítica y fundamental hasta la actualidad como es '*La Sociedad del Espectáculo*' (2005) de Guy Debord, publicada por primera vez en 1967.

Por tanto, los nuevos ingredientes del sistema de arte contemporáneo que observamos en la reputación y consolidación de los ‘YBAs’ –sumados a los ‘más tradicionales’ detallados en la aproximación al origen del sistema del arte contemporáneo desarrollada a lo largo del siglo XX-, proceden de actitudes emprendedoras propias de la publicidad –que es una forma de comunicación que intenta incrementar el consumo de un producto o la inserción de una nueva marca o producto dentro del mercado de consumo- como son el marketing (comercialización de un producto) y el *branding* (construcción de una marca o *brand*).

Ya en nuestros días, estos aspectos se han extendido y multiplicado gracias a internet resultando ser de fácil acceso a gran parte de la población de los países desarrollados. Los artistas más jóvenes, originarios o residentes en estos países, emplean estas vías y herramientas de comunicación y difusión –como las páginas web, las plataformas de arte o las redes sociales por ejemplo- que se desarrollan en internet para su autopromoción. Esta actuación es llevada a cabo a través de su presencia en el entorno *online*, como activos actuantes y productores artísticos, y mediante estrategias propias del *e-marketing* (marketing electrónico u *online*) y la creación de un *branding* personal. A su vez estas estrategias les permiten, compaginando su presencia y actuación tanto en el entorno *online* como *offline*, establecer un diálogo directo con otros agentes/usuarios del sistema del arte emergente *glocal* a través de estos canales y más aún con el incremento y uso cotidiano de los dispositivos móviles. Una mediación electrónica que, como desarrolló el antropólogo indio Arjun Appadurai (2001), ha modificado los medios masivos de comunicación en su conjunto, así como los medios de expresión y comunicación tradicionales, entre otras cuestiones y flujos migrantes.

Así pues, bajo la sombra producida por todo lo que acaeció en torno a esta generación de artistas jóvenes llamados ‘YBAs’, el arte emergente actual se ha ido consolidando como una categoría ‘inventada’ que hace referencia a lo novedoso, lo joven y lo innovador de una generación de artistas jóvenes –que principalmente adquieren un fuerte reconocimiento local- con estilos y producciones muy diversas. Como parte del arte contemporáneo, el arte emergente se caracteriza por la libertad total del artista para la elección de materiales, técnicas y otras estrategias para llevar a cabo su producción artística que está totalmente relacionada con la vida cotidiana y los tiempos actuales. Como sinónimo de actualidad y, como tal, sujeto a las tendencias artísticas actuales, el arte emergente se caracterizan por la imposibilidad de clasificación por disciplinas delimitadas –algo característico del arte contemporáneo o *posmoderno* (Guasch, 2000)- que se ha ido acentuando y multiplicado hasta la actualidad-. Sus producciones artísticas multidisciplinares se basan en sus experiencias y rasgos característicos de la vida actual y las transformaciones del mundo contemporáneo en referencia a temas políticos, sociales y económicos u otros aspectos de su entorno limítrofe y/o distante. El artista, mediante su trabajo, reflexiona sobre el momento que está viviendo e incluso se involucra directamente con movimientos sociales desarrollando *prácticas colaborativas*⁵⁷ para ello.

⁵⁷ Este es el término que utilizan Paloma Blanco y otros autores en el libro ‘*Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*’ (Blanco, Carrillo, Claromonte & Expósito, 2001).

A esto hay que sumar la rapidez con la que se dan y caducan las nuevas tendencias artísticas de la producción emergente actual al estar sometida a los imperativos de transitoriedad e incertidumbre que caracterizan la sociedad líquido-moderna de la que nos habla Zygmunt Bauman. En su libro titulado '*Arte, ¿líquido?*' (2007), el sociólogo polaco resalta la transitoriedad del arte debido al dinamismo de las exposiciones temporales (individuales y/o colectivas), festivales, bienales o ferias de arte por ejemplo que contribuyen al desarrollo del campo artístico y cultural actual. Además alude al consumismo, rápido y voraz, como la variable explicativa principal del desarrollo del arte contemporáneo en la sociedad actual.

Por consiguiente, después de exponer y plantear el origen y las principales características propias de la categoría de arte emergente actual, considerado como una categoría y marca propia como tal, vamos a dar paso a detenernos en las particularidades, los agentes (directos e indirectos) y los eventos observados en el sistema de arte emergente *glocal* para desglosar en detalle sus peculiaridades y obteniendo así una idea lo más amplia y completa posible de este sector profesional.

1.3. Particularidades, actores y eventos del actual sistema del arte emergente *glocal*

“Todo lo que hacemos forma parte de estructuras sociales y está afectado por ellas. Esto no quiere decir que para ser agentes libres tengamos que liberarnos de las estructuras sociales y actuar al margen de ellas. Al contrario, la existencia de esas estructuras e instituciones nos posibilita la actividad [artística], y eso se aplica por igual a actos de conformidad que a actos de rebelión” (Wolff, 1998, p. 23).

Como vamos a ver a lo largo de este apartado, el actual sistema del arte emergente *glocal* actual se debate continuamente entre las acciones instituciones y los actos de rebelión de sus actores participantes, que dan lugar a espacios y circuitos alternativos. De esta manera, con la acción institucional y alternativa entrecruzada se conforma conjuntamente los rasgos característicos del segmento más joven del sistema del arte contemporáneo y contexto profesional.

Un sistema o *ecosistema* que, como venimos reiterando una vez más, se teje por una red de relaciones *online* y *offline* donde participan los diversos actores protagonistas (artistas, agentes intermediarios directos e indirectos y compradores o mecenas) que cuentan o desarrollan perfiles híbridos en muchas ocasiones. Éstos a su vez, son los encargados de poner en marcha y proyección múltiples eventos y convocatorias (exposiciones, bienales, ferias de arte, festivales, premios, ayudas a la producción, residencias artísticas, etc.) donde las obras y sus creadores son apoyados, promocionados y proyectados desde lo local al contexto internacional. Todos ellos velan por su propia permanencia en un sistema del arte

o campo de producción cultural, caracterizado por un fuerte dinamismo y competitividad constante entre individuos e instituciones (Bourdieu, 1993) tradicionales y alternativas.

Un sistema del arte emergente que, además de la red de relaciones establecida, se basa en ocasiones en transacciones comerciales y especulativas (*capital económico*) -donde hay que diferenciar entre el precio (mercado) y el valor (intrínseco y extrínseco) de una obra de arte- y en el que los agentes/mediadores –destacando la figura del comisario, crítico de arte o galerista por ejemplo- tienen mucho que decir sobre el artista joven que se encuentra sumido en una vorágine que todavía le es difícil de llegar a comprender en su totalidad por la inexperiencia de éste y la experiencia de los otros (Figura 11). Y es que, como desarrollaremos más adelante, el arte emergente pocas veces orbita alrededor de repercusiones económicas sino que, en muchas ocasiones, es asumido que el ‘pago’ al artista joven se reduce a un reconocimiento social y su posicionamiento en la esfera artística, mediante la circulación de su nombre y producción personal, obteniendo de este modo unos beneficios ‘no monetarios’ (*capital simbólico*⁵⁸) que escribe una de las principales diferencias con el resto de trabajadores de otros sectores profesionales.



Figura 11. *'In the art world I'm a ghost'* de la serie *'El artista capaz'* de Bea Sánchez (2015). Óleo sobre tabla. 30 × 20 cm.

Por ello, en primer lugar, daremos paso a describir la figura del artista emergente actual – como pupila y punto generador del sistema (Figura 1)- y las características de su complejo contexto profesional, en el que tiene éste tiene que batallar continuamente para abrirse paso y dejar huella en él con el apoyo de los agentes/intermediarios y con su propia

⁵⁸ Según Pierre Bourdieu (1986), el *capital simbólico* es el bien inmaterial que acumula una persona, por ejemplo, por el reconocimiento y prestigio adquirido en su sector profesional.

autopromoción virtual.

1.3.1. El artista-productor-producto-concursante emergente

A lo largo de la historia del arte, la figura del artista —como autor- ha ido cambiando al igual que su propio medio ya que, como afirma el teórico y crítico de la cultura José Luis Brea, “*nadie pensaría que la condición del artista en una historicidad dada podría ser ajena a la organización en su contexto de la esfera del trabajo*” (2008, p. 7). Así pues, la condición de artista ha ido sufriendo transformaciones desde artista-artesano a artista-genio y de éste a artista-productor, principalmente, hasta llegar al caso excepcional en el que “*todo ser humano es un artista*”, promulgado por Joseph Beuys.

El artista contemporáneo, como autor-productor⁵⁹ (Benjamin, 2001), es un ‘actor directo’ de nuestra *sociedad del conocimiento* -o del *capitalismo cultural*- y la industria cultural actual. Volviendo a Brea, éste considera que en las prácticas artísticas del siglo XXI “*no existen más los ‘artistas’, como tal. Tan sólo hay productores, gente que produce (...) Incluso cuando decimos que sólo hay productores sentimos la necesidad de hacer una puntualización: hay productores, sí, pero también ellos (nosotros) mismos son en cierta forma ‘productos’*” (Brea, 2008, p. 187). Por tanto, en la actualidad, el trabajo artístico contemporáneo y emergente es equiparado como otro trabajo más y el artista es su sujeto-productor, siendo éste mismo el ideólogo de crear y gestionar su propia marca-producto (*branding*) que será legitimada por los especialistas y el público.

De este modo, como afirma César González Martín citando a Dirk Boll⁶⁰ (2011), el artista tiende a generar un “*branding [personal] para sobrevivir en el sistema del arte (...) [ya que] la identidad [como imagen-marca de un artista y su producción artística] se presenta como una herramienta fundamental para la generación de confianza y valor para ser reconocibles y permanecer en la memoria colectiva*” (2018, pp. 195-196). Esta metamorfosis de ‘artista-producto’, como avala la artista y profesora Belén Mazuecos, “*está directamente relacionado con el aumento de competencias de los mediadores en arte, que pasan a ser el grupo dominante del sistema artístico*” (2008, p. 129). Como metáfora de esta situación, la serie de pinturas de esta creadora titulada ‘*El artista frágil*’ (Figura 12) del proyecto ‘*Genius Loci. Apuntes para una etnografía del mundo del arte*’⁶¹, recrea visualmente cómo “*la creación artística está en manos de agentes extra artísticos que imponen su ley casi depredadora (...) En este paisaje creado por la artista granadina, los*

⁵⁹ El texto ‘*El autor como productor*’ de Walter Benjamin, antecedente directo de su posterior ensayo titulado ‘*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*’ de 1936, fue expuesto por autor el 27 de abril de 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo que los emigrantes alemanes, expulsados por la persecución nacionalsocialista, habían fundado en París (Francia).

⁶⁰ Dirk Boll, un veterano de la casa de subastas Christie’s, fue sido nombrado presidente de Christie’s Europa, Oriente Medio, Rusia e India (EMERI) a comienzos de 2017. Recuperado el 16 de enero de 2019, de <https://news.artnet.com/art-world/dirk-boll-president-christies-meri-847883>

⁶¹ EL proyecto artístico ‘*Genius Loci. Apuntes para una etnografía del mundo del arte*’ de Mazuecos ha sido mostrado individualmente en la Sala Pescadería de Jerez, en 2017, y en la Sala Rivadavia de Cádiz, en 2018, ambas exposiciones por la provincia gaditana de Andalucía.

frágiles creadores son llevados de un lado para otro por estos cuidadores impostores que actúan en medio de un teatro que ofrece las infinitas circunstancias espurias que acontecen en lo artístico” (Palomo, 2017). Un circo artístico donde lo más fundamental, el artista y su obra, se reducen a mercancía.



Figura 12. ‘Artista Frágil’ (2017) de Belén Mazuecos.
Acrílico sobre papel. 140 x 110 cm.

Por otra parte, tal como la crítica de arte Bea Espejo intenta clarificar en su artículo titulado ‘¿Forever Young?’, la designación de artista emergente “*está entre lo amateur y lo profesional, siempre en un intento de, en una inhóspita zona media definida por la expectativa. Ser un joven talento es un valor en sí mismo, y entorno a él se generan no pocas estructuras dentro del mundo del arte, que se convierten, directa o indirectamente, en lanzaderas profesionales*” (2013) como: las ferias de arte emergente, las convocatorias y premios específicos para artistas (y comisarios) jóvenes, las exposiciones de arte emergente, las galerías con foco en artistas emergentes, etc. pertenecientes al sistema del arte más tradicional.

De este modo, el artista emergente coloca su producción personal en el *ecosistema* artístico actual por diversos canales: tanto por los canales pertenecientes más al sistema tradicional -en los que suelen intervenir la figura del agente/intermediario- como en los diferentes canales y plataformas virtuales (páginas web, plataformas de arte, redes sociales) que ofrece internet –en los que ellos mismos suelen ser los actuantes y gestores sin intermediarios o donde al mismo tiempo pueden estar presentes y en colaboración el resto de agentes/intermediarios-. Estas estrategias y herramientas de promoción y/o autopromoción *online* y *offline*, son utilizadas combinadamente por los artistas jóvenes para sobrevivir en un contexto profesional muy competitivo y precario donde el artista aún no tiene un estatus consagrado y en el que lucha por intentar vivir de su trabajo.

Como comenta el comisario, escritor e investigador Oriol Fontdevila, en 2006 el artista “*Francesc Ruiz alertaba a los artistas y gestores de que el llamado ‘arte joven’ somete a los artistas a la precariedad de un sistema que se basa en la competición y que presenta*

graves deficiencias profesionales” (2016) por ello, como prosigue el autor, el artista ya consagrado animaba a los artistas jóvenes que empezaran a tener conciencia de sus capacidades y supieran emanciparse de las estructuras dadas del sistema del arte. Es decir, animaba a los artistas jóvenes –como mayores damnificados de este sistema y contexto profesional- “*a practicar lo que podemos calificar de éxodo institucional*” (Ibíd.) y convertirse ellos mismos en los “*gestores principales de sus carreras y de sus recorridos vitales, cambiando la beca denegada por la autobeca, los catálogos que no te producen por la autoedición, y las galerías y los centros de arte por los artist-run spaces*”⁶² (Ruiz, 2006, p. 119). Un ánimo a la rebelión –que aumenta la cantidad de trabajo a desarrollar por el artista y que eran competencias de otros profesionales del sector- de un veterano conocedor del contexto artístico profesional que, como veremos a lo largo de esta tesis doctoral, se ha visto reflejado por la creación de circuitos y canales alternativos e independientes a la institución donde el artista y el arte emergente actual juegan un importante papel, principalmente, en las dos últimas décadas.

Pero, en paralelo a estos nuevos espacios y circuitos alternativos e independientes, el sistema del arte institucional sigue siendo muy competitivo y hace que la trayectoria de un artista joven sea una carrera de obstáculos (o filtros) que tiene que ir superando a contrarreloj hasta conseguir un cierto reconocimiento y legitimación -por sus coetáneos y agentes/mediadores cercanos- antes de cumplir los treinta y tantos. Aunque se debe de considerar como verdadero el hecho de que no todo lo joven es emergente ni todo lo emergente es necesariamente joven, la realidad es que la mayoría de las convocatorias, los premios, las residencias artísticas y las ayudas a la producción destinadas al arte emergente -y que legitiman las trayectorias de los artistas jóvenes- suelen establecer una edad límite de participación en los 35 años, además de otras restricciones como las geográficas.

El problema es que a veces el tiempo pasa muy rápido sin que haya un posicionamiento y una progresión ascendente, continuada y clara, en la trayectoria de un artista. Esto da lugar a que en multitud de ocasiones se siga llamando emergente a artistas que superan esta edad y que cuentan con una amplia trayectoria en la que se han dedicado incesantemente a construir y asentar un discurso artístico personal serio y con rigor tanto en el circuito oficial como en el alternativo. Y es que, como explica la galerista Olga Adelantado, la carrera o camino profesional de un artista emergente “*es como un embudo, el principio es excitante y lleno de posibilidades pero el camino se estrecha drásticamente y no todos pueden pasar al siguiente nivel*” (Espejo, 2013) donde llegan a ser considerados como ‘artistas media carrera’ o *mid career artists*⁶³ en inglés.

Con la intención de emerger del terreno sumergido para convertirse en un *artista media carrera*, el artista emergente se caracteriza por actuar como un verdadero ‘concurante’ en el sistema del arte emergente actual, donde las fuerzas, las ganas y el entusiasmo no pueden flaquear (Figura 13). El artista emergente como concursante “*es un artista que está*

⁶² Los *artist-run spaces* son espacios organizados y gestionados colaborativamente por artistas.

⁶³ Los artistas, según en el periodo que se encuentren de su trayectoria, se distinguen entre ‘emergentes’, ‘media carrera’ y ‘establecidos’ o ‘consagrados’.

aplicando a una beca, una residencia o un premio que ofrece reconocimiento y dinero. El artista como concursante puede ser nominado o puede responder a un llamado para aplicar a una convocatoria (...) El artista como concursante a menudo, aunque no siempre, tiene otra fuente de ingresos -empleo de tiempo completo, medio tiempo- a la venta de su obra. Algunos artistas como concursantes dependen completamente de becas y premios para sus ingresos”⁶⁴ (Mason, 2014). Con esta costosa y agotable labor –en tiempo y en dinero- el artista emergente como concursante no siempre consigue obtener los resultados esperados al depender su éxito (o fracaso) profesional a que sea rechazado o aceptado y/o premiado por el jurado asignado en dichas convocatorias, que suelen estar conformados por diversos profesionales como críticos de arte, comisarios y otros artistas consagrados o de generaciones anteriores. Como aclara Daniel Gasol, sobre el arte emergente en Barcelona, entre los jurados y los artistas emergentes se dan “*generaciones opuestas*” (2014, pp. 301-305). Además, la mayoría de estas convocatorias de las que dependen los artistas emergentes son de carácter público, lo que interfiere directamente que se encuentren en alza o en caída según la situación económica y política del contexto geográfico local.

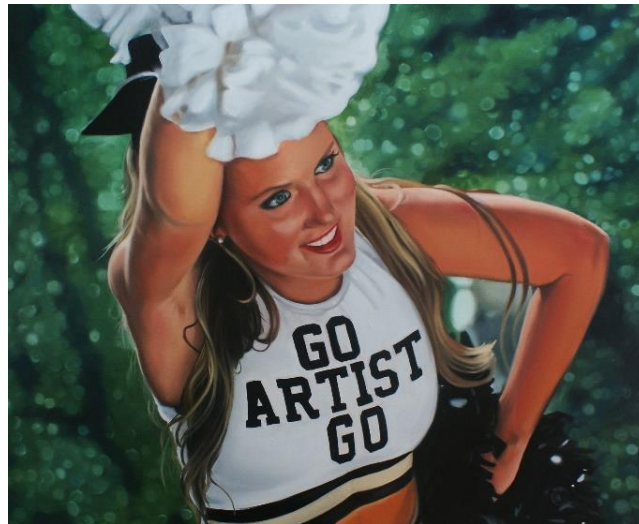


Figura 13. ‘Go Artist, go’ de la serie ‘El artista capaz’ de Bea Sánchez (2014). Óleo sobre lienzo. 60 × 73 cm.

Debido a lo cual, se reitera el hecho -popularmente conocido- de que el artista ‘deambula’ profesionalmente por un terrero precario en el que los ingresos –de becas, premios y/o por la venta de sus obras- no suelen aportar las ganancias necesarias para vivir únicamente de su producción artística personal. Como desarrolla el artista y economista holandés Hans Abbing en su publicación titulada ‘*Why Are Artists Poor?*’ (2002), la mayoría de los artistas ganan muy poco pero, sin embargo, no hay escasez de artistas jóvenes aspirantes “*hiper-profesionalizados*” (Palmer, 2016). Un precario escenario económico que se acentúa, aún más, en los artistas aspirantes dando lugar a una común situación de “*pluriempleo*”⁶⁵

⁶⁴ El artículo fue traducido para Esfera Pública por Iris Greenberg. Publicado originalmente en Huffington Post. Recuperado el 10 de enero de 2019, de https://www.huffingtonpost.com/rachel-mason/artist-as-applicant_b_2506113.html?ec_carp=82842767038318498&guccounter=1

⁶⁵ Traducción propia. Texto original: “often they [artists] lose money by working in the arts and make up for the losses by working in second jobs”.

(Abbing, 2002, p. 12) y, por consiguiente, el desarrollo de roles y perfiles híbridos profesionales (artista-comisario, artista-diseñador, artista-gestor cultural, etc.) en el precario y competitivo sistema del arte emergente actual que se agrava, aún más, en coyunturas de crisis políticas y económicas locales y globales. Como figura de referencia y pionero en este ámbito de artista que ha ejercido roles híbridos podemos nombrar al famoso Andy Warhol (artista-diseñador, artista-marchante de arte, artista-publicista) que, en este caso, resultó ser una celebridad polémica e icono destacado de su época y referente hasta hoy en día en el mundo del arte contemporáneo con fieles seguidores y oponentes.

A pesar de todas estas trabas, como afirma el artista Ramón Mateos, que hacen que “*la elasticidad de lo emergente tenga que ver con la precariedad*” (Espejo, 2013), un artista joven no cesa por ello su producción personal -a diferencia de la mayoría de trabajadores de otros sectores si no logran las retribuciones esperadas-. Aunque, a pesar de la preferencia por su trabajo, el artista productor-producto-concursante emergente siempre mantiene la esperanza de que su profesión y trabajo se valore, reconozca y respete como otro más en el espacio social y cultural. Y es que, como reivindica el comisario Manuel Segade: “*tenemos que olvidarnos de que el arte se haga por amor al arte*”⁶⁶ (López, 2018).



Figura 14. Camiseta ‘*No por amor al arte*’ junto a la mano del ilustrador Ricardo Cavolo apoyando la iniciativa.

⁶⁶ Otros proyectos como #NOPORAMORALARTE (Figura 14) siguen esta misma reivindicación de la dignificación del trabajo artístico. Desarrollado por la Plataforma de Arte Contemporáneo – PAC en colaboración de Swinton & Grant, este proyecto se fundamenta “en el diseño de una camiseta con un lema de apoyo a este sector, que afirme “NO TRABAJO POR AMOR AL ARTE”. El dinero recaudado por su venta será invertido en proyectos artísticos donde todos los agentes implicados cobrarán lo estipulado, como en cualquier trabajo (algo no usual en el mundo del arte y la cultura)”. Recuperado el 10 de enero de 2019, de <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/descubre-y-unete-a-noporamoralarte/>

1.3.2. *Boom de espacios de arte alternativos*

El desarrollo del arte contemporáneo y, en consecuencia, del arte emergente en las sociedades democráticas actuales ha mostrado diversos cambios que han afectado desde el estatus del artista, a la producción y recepción de la obra de arte hasta al modo de exhibición de la misma.

Uno de los más rasgos característicos del actual sistema del arte emergente a nivel mundial ha sido el surgimiento, como setas, de espacios culturales alternativos a los centros y museos de arte contemporáneo institucionales, tradicionales y jerarquizados.

En referencia a esto, la característica principal de un espacio cultural o de arte alternativo, es “*que difiere de los modelos oficiales comúnmente aceptados*”⁶⁷ de la institución, museo de arte tradicional. Además, como veremos en los análisis de los casos de estudio locales, se puede hacer una distinción entre espacios alternativos y espacios independientes. Esta subclasificación se da al observar que hay espacios de arte que son alternativos a los modelos institucionales oficiales y además son independiente o autónomo, es decir, “*que no tienen dependencia (...) de otro*”⁶⁸ organismo político, económico e ideológico y, por tanto, “*tienen autonomía propia*”⁶⁹. Estos últimos espacios suelen ser consecuencia directa de actos de rebelión que han llevado a cabo los artistas jóvenes y, en algunos casos, en colaboración con otros agentes/mediadores coetáneos desarrollando y ejecutando en ellos un organismo o comunidad artística con un modelo horizontal. También se da el caso de que algunos espacios independientes y autónomos en origen, han pasado a ser dependientes continuos y/o puntuales –para su financiación y funcionamiento– de las políticas públicas oficiales que disponen algunos gobiernos –locales, regionales o nacionales– o a través del patrocinio de empresas u otras entidades privadas. Ergo, en la actualidad, se da el caso de que exista una amplia gama de apelativos para este tipo de espacios de arte, además de los ya nombrados como ‘*espacios independientes*’ y ‘*espacios alternativos*’, como ‘*espacios autogestionados*’, ‘*espacios autónomos*’, ‘*espacios experimentales*’, ‘*centros culturales independientes*’ o ‘*artist-run spaces*’, entre otros.

Así pues, observamos una amalgama de espacios de arte alternativos e independientes con diversas escalas, características y funcionamientos donde el arte emergente de los artistas más jóvenes tiene mayor presencia. Unos espacios multifuncionales con agendas culturales variadas donde acontecen multitud de actividades en torno a la cultura (charlas, talleres, presentaciones de libros, proyección de películas, etc.), además de las típicas exposiciones⁷⁰

⁶⁷ Definición de ‘*Alternativo/a*’ según la Real Academia Española – RAE. Recuperado el 15 de noviembre de 2018, de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=alternativo>

⁶⁸ Definición de ‘*Independiente*’ según la Real Academia Española – RAE. Recuperado el 15 de noviembre de 2018, de <http://dle.rae.es/srv/search/search?w=independiente>

⁶⁹ Definición de ‘*Autónomo/a*’ según la Real Academia Española – RAE. Recuperado el 15 de noviembre de 2018, de <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=4U11edq>

⁷⁰ Las exposiciones (individuales y colectivas) desde siempre, según Nathalie Heinich, han constituido una mediación fundamental entre el taller o estudio de trabajo del artista (o el cerebro) y los diversos espectadores de sus obras de arte (2017, p. 242). Por consiguiente, la exposición se entiende como “*un*

que normalmente son colectivas. Incluso, se da el caso de que en estos espacios se localicen los propios espacios de trabajo o talleres de los artistas jóvenes. Como hemos comentado, se trata de iniciativas colaborativas y colectivas en el que los diversos agentes de un contexto local tienen presencia y voz. Se trata de lugares de encuentro, de intercambio de impresiones y puntos de vista sobre la creación artística más actual y reciente. Son, por tanto, un lugar estratégico en la producción, recepción, articulación y desarrollo del arte emergente experimental y libre como circuito alternativo que, en la trayectoria de un artista emergente, se complementa con el circuito galerístico e institucional según su trayectoria, producción y contexto artístico local.

Por tanto, podemos observar que no hay una tipología clara sobre este tipo de espacios de arte alternativos procedentes del norte de Europa y América del norte. Precisamente desde estos contextos se ha escrito extensamente, sobre todo en la última década, pudiendo destacar publicaciones como *'Artist-run Spaces'* (Detterer & Nannucci, 2012), un volumen desarrollado en colaboración con los fundadores de los pioneros espacios experimentales autogestionados por artistas más importante y ejemplares de las décadas de 1960 y 1970 en Europa y América del Norte en un momento de transición con nuevos enfoques estéticos, autoorganizativos y comunitarios donde artistas con ideas afines promovieron una revalorización de los conceptos de arte tradicional. Otra de las monografías de referencia es *'Institucional Attitudes: Instituting Art in a Flat World'* (Gielen, 2013), en la que diversos expertos en la materia nos hablan de estas nuevas instituciones o espacios culturales, etiquetados como alternativos, que han ido surgiendo en los últimos años frente a las instituciones tradicionales de arte, que representan la verticalidad y son símbolo de jerarquía, como consecuencia propia de la sociedad en red de hoy en día. En ese mismo año, también tuvo lugar la edición del libro titulado *'Self-Organised'* (Hebert & Szefer Karlsen, 2013), en el cual artistas, curadores y críticos de arte de Europa, África y América del Sur y Norte (quebrando el rango histórico de líder del primer mundo) discuten, desde enfoques empíricos y teóricos, la actual escena artística autoorganizada (*self-organization*) del arte. En definitiva, sobre cómo los artistas ante situaciones de crisis económica (como la actual) y la baja confianza que se ofrece hacia las instituciones tradicionales, están conformando grupos entre diversos profesionales del sector cultural para hacer viables proyectos artísticos en las condiciones sociales, económicas y políticas de hoy en día, como también se expone en otra publicación más próxima denominada *'Mobile Autonomy: Exercises in Artist' Self-Organization'* (Dockx & Gielen, 2015). Esta última publicación gira en torno a cómo en la actualidad el ejercicio profesional del artista se caracteriza por desarrollar un trabajo autónomo, independiente (*freelance*), flexible, móvil, basado en proyectos, híbrido y temporal. Unas condiciones laborales 'novedosas' para los trabajadores de otros sectores profesionales debido al capitalismo neoliberal actual, pero que no es una situación nueva para los artistas o trabajadores del sector cultural que experimentan con normalidad estas condiciones precarias más aún en periodos de crisis económicas.

medio de comunicación" (García Blanco, 1999) elemental y mediador que facilita la comunicación entre el visitante y los significados.

Por tanto, como reflejan estas publicaciones internacionales de referencia a las que hizo alusión el crítico de arte y comisario Peio Aguirre⁷¹ en el curso *'Jaque a la institución. Nuevos modelos de producción contemporánea'*⁷², en los espacios alternativos e independientes se desarrollan métodos de trabajo alternativo, en teoría y la práctica, a los modelos institucionales (museos y centros de arte) y comerciales tradicionales (galerías). Estos importantes agentes intermediarios directos en el actual sistema del arte emergente *glocal* se caracterizan por hacer visible las producciones artísticas actuales, desde una marcada *self-organization* y *self-autopromotion* llevada a cabo por los propios artistas y otros agentes mediadores, en la vida social contemporánea siendo considerados como unos relevantes mecanismos de legitimación en los inicios de las trayectorias de los artistas emergentes. La autofinanciación de estos espacios, alternativos e independientes, a través de las cuotas de los socios o con el pago del alquiler del espacio colaborativamente, entre otras vertientes, da lugar a que en muchas ocasiones no puedan desarrollar una larga trayectoria sin deficiencias económicas, provocando el cierre de sus instalaciones y clausura de sus agitadas programaciones.

De forma paralela a este circuito alternativo, las trayectorias de los artistas emergentes se van configurando en el tiempo y en el espacio con la mediación de otros agentes intermediarios o mediadores como son las galerías, las diversas instituciones, los críticos de arte y comisarios próximos que apoyan también las producciones de arte emergente de un contexto local principalmente.

Por esta razón, pasaremos a presentar las características o rasgos principales de estos otros importantes agentes mediadores directos y sus acciones o estrategias puestas en marcha con foco en los artistas emergentes.

1.3.3. Young galleries

Las galerías de arte y sus gestores-directores, los galeristas⁷³, son unos intermediarios directos en el sistema del arte desde que éstas surgieron y entraron en acción en el circuito del arte comercial -a partir de que el arte iniciara su desplazamiento fuera de los límites institucionales establecidos hasta entonces por los salones franceses- cobrando protagonismo a lo largo del siglo XX.

Desde entonces, las galerías de arte se han caracterizado por ser uno de los principales canales tradicionales de exhibición, distribución, promoción y comercialización de las obras de arte. Son la conexión directa entre la producción artística y el mercado, ya que poseen

⁷¹ Blog de Peio Aguirre sobre crítica de arte y *metacomentario*. Recuperado el 23 de enero de 2019, de <http://www.xn--crticaymetacomentario-u7b.net/>

⁷² El curso tuvo lugar en la sede de Baeza (Jaén) de la Universidad Internacional de Andalucía en el verano de 2015.

⁷³ A lo largo del siglo XX, la figura del galerista también ha sufrido transformaciones. Como comenta Nathalie Heinich, en el arte moderno esta figura se denominaba *'marchante de arte'* y hasta la década de 1970 no se impone la denominación de *'galerista'* (2017, pág. 210).

una lista de ‘clientes’ o coleccionistas. El galerista (Figura 15) expone la obra de los artistas que ha fichado previamente y la vende a entidades o personas determinadas que estén dispuestas a pagar el precio convenido ya que, como expone José María Durán citando a Plattner Stuart (1996, p. 20), “*el precio del arte no está en relación con sus costes (...) El arte es el bien de consumo por antonomasia: su valor existe casi únicamente en la apreciación subjetiva que el consumidor hace de sus cualidades estéticas (visuales) y mercantiles influidas por marchantes, críticos, coleccionistas, artistas y algunos otros*” (2015, pp. 48-49). Por ello, los precios de las obras de arte, lejos de ser números abstractos -como muestra Olav Velthuis en su libro ‘*Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*’ (2005)- transmiten ricos significados más allá de las propias obras de arte ya que los precios (altos o bajos) indican no sólo la calidad de la obra (valor intrínseco) sino también la trayectoria y reputación del artista, de la galería representante o de los coleccionistas y de otros agentes intermediarios que han legitimado y valorado (simbólicamente y económicamente) una obra de arte. Por tanto, hay un rico e interrelacionado mundo detrás de los valores numéricos.

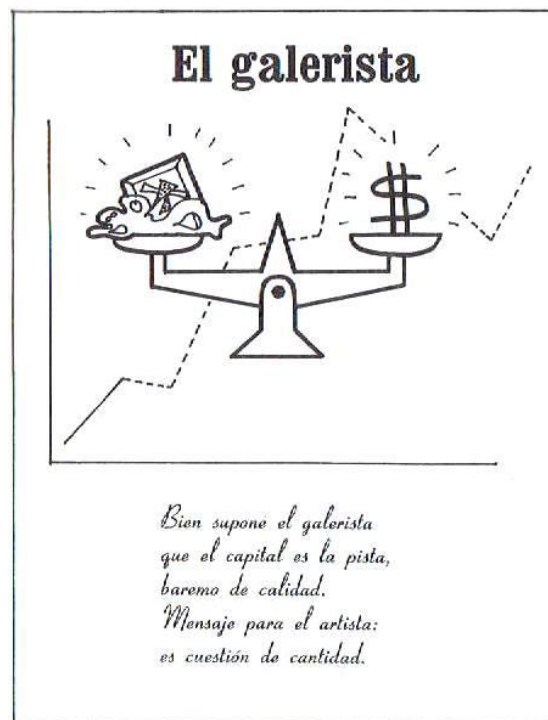


Figura 15. ‘El galerista’ (Ramírez, 1994, p. 43).

Además de su función puramente comercial, de la que se diferencian de otros espacios culturales tradiciones como los museos y centros de arte, las galerías de arte han desarrollado –y desarrollan- un importante rol como agente/mediador en la legitimación del arte del momento –en colaboración con otros agentes mediadores directos como son los comisarios, críticos de arte y los medios de comunicación⁷⁴- a través del análisis, el estudio

⁷⁴ Cuando hablamos de ‘medios de comunicación’ nos referimos tanto a las secciones culturales de los periódicos generalistas como a los artículos y reportajes de las revistas especializadas, ambos géneros en su versión impresa y *online*. Además, se ha de adjuntar a esta categoría los blogs de arte y los programas culturales emitidos en el medio televisivo.

y la valorización de los artistas que representan y las obras de arte que se exhiben de forma temporal (individual y/o colectivamente) en sus instalaciones físicas y que forman parte del futuro patrimonio cultural de una comunidad.

Así pues, desde el comienzo del mercado del arte moderno hasta la actualidad, estos espacios privados han trascendido la doble función puramente comercial y cultural (Ramírez, 1994, p. 42; Gabelloni, 2013) convirtiéndose, en suma, en un nexo social y “*agente dinamizador de la educación artística*” (Moreno, 2014) entre los diversos actores participantes en el sistema y mercado del arte y la sociedad en general. Las galerías de arte, como comenta F. Manuel Moreno, “*son espacios de encuentro para todos aquellos que se interesan por el arte en cualquiera de sus facetas ya que muchas de ellas incluyen como objetivo la investigación y difusión del arte entre su programa de actividades ofreciendo esporádicamente conferencias, cursos, talleres y edición de publicaciones, entre otras actividades*” (2014, p. 31) periódicas con entrada gratuita para el público en general visitante. Una multiplicación de eventos –algunos de ellos con la intervención del propio artista- con el objetivo de paliar, en parte, “*la escasez de visitas a las exposiciones*” (Espejo, 2015), como afirman los galeristas Julio Alarcón y Carolina Criado.

Y es que, al igual que otros sectores profesionales, el sector de las galerías de arte contemporáneo ha evolucionado y vive en una reformulación continua. Uno de los vuelcos más importantes en el sector fue el producido por las ferias de arte, cuando se establecieron como el principal mecanismo de comercio del arte a nivel internacional en la década de 1980, principalmente, como hemos comentado con anterioridad. Además del circuito jerarquizado creado por las ferias de arte contemporáneo a nivel mundial, las galerías de arte contemporáneo – al igual que las galerías con foco en el arte emergente- se están enfrentando en los últimos años a nuevos desafíos debido a las consecutivas transformaciones económicas, tecnológicas, económicas y sociopolíticas que han modificado las tradicionales prácticas galerísticas como dan fe de ello los diversos especialistas internacionales del sector que comparten y debaten sus impresiones en el *Talking Galleries Barcelona Symposium*⁷⁵, que se celebra anualmente desde 2011 en la ciudad condal en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona - MACBA.

Por ejemplo, en la edición de dicho symposium del sector galerístico celebrada en 2014, según Edward Winkleman:

“El modelo Leo Castelli⁷⁶, en referencia a la historia del comercio del arte, es todavía viable

⁷⁵ *Talking Galleries Barcelona Symposium* es considerado a día de hoy como el primer encuentro internacional destinado a galeristas con ediciones anuales. Como Plataforma abierta, es un lugar de reflexión y debate entre profesionales del sector internacionales para discutir e intercambiar ideas y estrategias sobre las nuevas tendencias y temas específicos que han hecho que el sector de las galerías de arte contemporáneo esté cambiando constantemente. Recuperado el 14 de enero de 2019, de <https://www.talkinggalleries.com/about-4/>

⁷⁶ Leo Castelli, como galerista de éxito de arte contemporáneo, ha pasado a ocupar un lugar en la historia del arte contemporáneo irremplazable “*ya que supo establecer vínculos estrechos con los actores institucionales, a saber, los conservadores y directores de museos*” (Heinich, 2017, pp. 224-225). Como se

(...) y válido ya que los comerciantes de arte todavía trabajan con artistas desarrollando sus carreras. Pero lo distintivo ahora es que el mercado es mucho más competitivo y mucho más complejo (...), poniendo en relieve dos factores significativos como son el tiempo y el dinero”⁷⁷ (Adam, 2015, p. 9).

La rapidez con la que suceden los eventos de arte contemporáneo, que son organizados o donde participan las propias galerías de arte contemporáneo, da lugar a que los “*artistas posiblemente estén siendo saqueados*”⁷⁸ (Ibíd., p. 9). Otros aspectos observados por diversos profesionales -en este symposium internacional sobre el sector galerístico actual- y apuntados para tener en cuenta por los galeristas –compañeros de profesión- para coseguir un negocio económicamente sostenible y garantizar su supervivencia han sido:

- el establecimiento de estrategias colectivas y eventos organizados colaborativamente, como los Gallery Weekend, por las propias galerías de arte contemporáneo, o mediante sus respectivas asociaciones locales, con un marcado carácter local y con destacables diferencias económicas a nivel internacional (Molnár, Gorczyca, Meyer & Waxter, 2015);
- el aumento de ventas de obras de arte contemporáneo a través de plataformas y galerías *online* o redes sociales como Instagram (Galbraith, 2015) dando lugar a nuevos consumidores y audiencias de arte *online* (Petterson, 2017);
- el tener que lidiar con fuertes situaciones de crisis económicas (Adam, Lorenzo, Tornabell & Urroz, 2013);
- o la necesidad de cuidar de la cantera de artistas representados, siendo un complemento y apoyo fiel en el desarrollo de sus carreras (Mennour, 2014), entre otras cuestiones.

Así pues, el sector galerístico del arte contemporáneo se enfrenta a un mercado del arte muy competitivo donde la escala, las características y el *budget* (presupuesto) de una galería influyen directamente en la proyección y repercusión internacional de sus artistas representados y las obras que disponen de ellos en almacén.

En cuanto al segmento de galerías de arte contemporáneo con foco en el arte y los artistas emergentes, podemos hablar de las *young galleries*. Es decir, nos topamos con un perfil de galería joven que también se puede apodar como *galería de revelaciones*, según Alexandre Melo, que “*serían las más orientadas a descubrir y revelar nuevos artistas, genéricamente son galerías nuevas, bien enclavadas en el medio artístico y en sus capas más jóvenes y con*

detalla en página web de su galería, aún activa, “*la galería –con varias sedes e ubicaciones- se convirtió en el epicentro internacional de Pop, Minimal y Conceptual Art, mostrando entre otros a Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Frank Stella, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, James Rosenquist, Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner y Hanne Darboven*”. Recuperado el 15 de enero de 2019, de <http://castelligallery.com/about.html>

⁷⁷ Traducción propia. Texto original: “About the Leo Castelli model, about the history of art dealing, examining if it was still viable. Edward was very clear that this model is still valid. Dealers still are working with artists and developing their careers. But he pointed out that the market is much more competitive and much more complex (...) Edward highlighted the issues of time and money, two factors that are significant”.

⁷⁸ Traducción propia. Texto original: “He also recommended not going too fast, particularly with the problema of artists possibly being poached”.

un poder económico limitado”⁷⁹ (2012, p. 47). Se trata de galerías centradas en representar artistas de su quinta y servir a los compradores o coleccionistas que compran en ellas arte de su generación y a precios más asequibles, si las comparamos con las obras de artistas media carrera o consagrados. Según Ramírez, hay principalmente dos perfiles de coleccionistas o mecenas de arte contemporáneo privados: por un lado están “*los compradores asiduos de algún artista o tendencia (...) [y, por otro lado,] no faltan quienes adquieren [obras de arte], normalmente, de una determinada franja cronológica y/o geográfica*” (1994, p. 45). Así pues, podemos considerar que los compradores de arte emergente pueden brincar entre ambos perfiles.

En referencia a los bajos precios que presentan las obras de arte emergente, en la actualidad observamos la inclusión de artistas emergentes en galerías medianas o *mid-size galleries* ya que, como comentan los galeristas Ismael Chappaz y Juanma Menero, “*es más fácil lanzar jóvenes artistas con precios bajos que intentar vender piezas de artistas con 15 años de trayectoria y precios anteriores a crisis económicas*” (Espejo, 2015).

Así pues, un artista durante su etapa como emergente suele tener los primeros contactos profesionales con galerías que, normalmente, apoyan a artistas jóvenes denominadas también como *galerías de descubrimiento o promoción*⁸⁰ de nuevos talentos. Este tipo de galerías impulsan las trayectorias de los artistas jóvenes, valorizando las producciones artísticas de éstos en el mercado primario a través de la promoción, exhibición y venta de sus obras de arte. Como afirma el experto en el mercado de arte Magnus Resch, las galerías “*apoyan a los artistas jóvenes, ayudándoles a desarrollarse, organizando exposiciones que atraen a coleccionistas (...). Son, en resumen, los intermediarios más vitales en el mercado del arte*” (2002, p. 9). Además, cabe destacar que el prestigio y reputación que disponga la galería, y su galerista, en el sistema y mercado artístico, avala directamente la calidad del artista representado y se convierte en garantía de inversión por parte de los coleccionistas o compradores de arte. De este modo, la galería introduce nuevos productos culturales en la escena comercial.

Estas primeras relaciones profesionales, entre galerista y artista emergente, se basan fundamentalmente en una confianza mutua, estableciendo comúnmente contratos verbales entre ambas partes y, en determinados casos, contratos formales exponiendo claramente las diversas cláusulas acordadas como en referencia a la exclusividad o al porcentaje aplicado al precio de venta acordado para cada parte (artista-galerista), entre otras.

Por otra parte, se ha observado como recientemente la creación de secciones específicas para ‘galerías jóvenes’ en ferias de arte contemporáneo internacionales como ARCO, en

⁷⁹ Traducción propia. Texto original: “Galerias de revelações seriam as mais vocacionadas para descobrir e revelar artistas novos, geralmente galerias elas próprias mais novas, bem entrosadas no meio artístico e nas suas camadas mais jovens e com um poder económico limitado”.

⁸⁰ Según Belén Mazuecos, citando a Giorgio Brosio y Walter Santagata, “*las galerías pueden estructurarse en dos tipologías: de descubrimiento o promoción y de mercado*” (2008, pág. 136).

Madrid, o artBA, en Buenos Aires (Pérez Díez, 2018) –posiblemente por la imposibilidad de competir con galerías más consolidadas (económicamente) o de mercado y con la idea de ampliar el abanico de productos artísticos y ofreciendo obras de arte a precios más bajos en el mercado-. Del mismo modo, han surgido ferias de arte concretamente con foco en el arte emergente y artistas jóvenes, tanto en capitales culturales centralizadas como en ciudades de periferia. Así pues, se observa un sistema ferial que se juega a diversos niveles y escalas.

Sobre el fichaje o captación de los jóvenes talentos por parte de las *galerías de descubrimiento*, jóvenes y emergentes también en la mayoría de los casos, se realiza por diversas vías. Como se detalla en el artículo titulado *'How Do Artists Get Gallery Representation?'* (Gotthardt, 2017), los artistas son captados por diversos canales, destacando a continuación los enfocados al fichaje de los jóvenes talentos a través de:

- los centros de enseñanzas artísticas (facultades de Bellas Artes, institutos de artes, escuelas de arte, etc.) donde los jóvenes talentos se están formando o han concluido sus estudios recientemente al ser considerados como 'fábricas' de jóvenes talentos, como productos artísticos, asociados a su marca. Para los galeristas y el resto de agentes intermediarios, además evocar al estudiante a una reflexión y maduración de su trabajo artístico, *"los programas de grado y máster en Bellas Artes también sirven como plataforma para que los artistas emergentes presenten su trabajo a una comunidad más amplia"*⁸¹. Por tanto, los centros formativos donde se forman los artistas emergentes son utilizados por los galeristas *"como recurso o fuente de información primaria para mantenerse al tanto de las nuevas prácticas del arte más joven y actual"*⁸², captando desde allí a nuevos talentos e invitándoles a mostrar sus trabajos artísticos en sus propias galerías. Aunque un título no sea un criterio esencial, *"los galeristas reconocen el valor del centro formativo en artes para el desarrollo y la exposición de un artista joven"*⁸³.
- a través de las residencias artísticas y convocatorias varias –como concursos, ayudas a la producción, becas, etc.- destinadas a artistas emergentes. Como se detalla en este artículo, *"son lugares productivos para hacer conexiones o relaciones (personales y profesionales) y buscar a artistas en persona"*⁸⁴.
- otra vía, es encontrando un trabajo adyacente en el mundo del arte como en una galería, *"ya sea como pasante, asistente, administrador de arte, fotógrafo de instalación o diseñador gráfico también puede expandir la comunidad de un artista emergente y*

⁸¹ Traducción propia. Texto original: "The BFA and MFA programs also serve as a platform for emerging artists to present their work to a wider community".

⁸² Traducción propia. Texto original: "Gallerists who use art schools as a resource to stay abreast of new practices".

⁸³ Traducción propia. Texto original: "Gallerists recognize the value of art school to an artist's development and exposure, they are also quick to emphasize that a degree is by no means essential criteria".

⁸⁴ Traducción propia. Texto original: "Residencies can also be a productive place to make connections and scout artists in person".

actuar como un trampolín para la exposición”⁸⁵; también como asistente de estudio de un artista consagrado, ya que *“puede ser una forma rápida de conocer galeristas y al mismo tiempo adquirir habilidades técnicas y administrativas”*⁸⁶.

- por otra parte, es fundamental mantener una fuerte, constante, activa y actualizada presencia *online*. Como se prosigue en dicho artículo, *“devoramos e intercambiamos montones de información online, por lo que no es de extrañar que los galeristas también incluyan Internet y las redes sociales entre sus recursos para encontrar nuevos artistas. Conforme a esto, se ha vuelto valioso para los artistas construir una presencia en línea”*⁸⁷. Además de usar plataformas de arte *online* y revistas especializadas en arte, *“los agentes intermediarios visitan las páginas web de los artistas jóvenes en búsqueda de información relevante como: los datos personales, una galería de imágenes de trabajos actuales y anteriores, el cv actualizado o el statement del artista”*⁸⁸; pudiendo ser intercambiados con otros profesionales del sector fácilmente compartiendo el enlace de la página web. En cuanto a las redes sociales, *“muchos galeristas utilizan Instagram, en particular, como una fuente adicional de información sobre artistas cuyo trabajo les atrae”*⁸⁹ ya que actualmente se trata de una importante plataforma visual y relacional donde los artistas hacen visibles sus producciones y pueden ser descubiertos, ‘seguidos’ o contactados directamente por otros artistas, agentes intermediarios, instituciones y coleccionistas. *“También hay que reconocer el valor de ver o compartir espontáneamente una obra de arte convincente a través de las redes sociales”*⁹⁰. Por tanto, el canal de autopromoción que ofrece internet a los artistas jóvenes es de vital importancia para dar a conocer su trabajo, obtener reconocimiento en el sistema del arte emergente además de dar la oportunidad de entablar las primeras relaciones profesionales con galerías a través de estos canales con su presencia y participación.

- otro de los aspectos esenciales para ser fichado por una galerías es estar conectado e inserto a la comunidad artística local. *“Las recomendaciones de boca en boca son a menudo claves. Cuando se busca trabajo para incluir en exposiciones colectivas o artistas para agregar a sus programas permanentes, muchos galeristas miran primero a los artistas y compañeros cuya visión respetan”*⁹¹. Así pues, los artistas emergentes

⁸⁵ Traducción propia. Texto original: “Landing a job in a gallery—whether as an intern, assistant, art handler, installation photographer, or graphic designer—can also expand an emerging artist’s community and act as a springboard for exposure”.

⁸⁶ Traducción propia. Texto original: “Working as an established artist’s studio assistant can also be a fast-track way to meet gallerists while also gaining technical and administrative skills”.

⁸⁷ Traducción propia. Texto original: “We devour and exchange scads of information online, so it comes as no surprise that gallerists also include the internet and social media amongst their well of resources for finding new artists. In step, it’s become valuable for artists to build an online presence”.

⁸⁸ Traducción propia. Texto original: “Dealers look for a breadth of images of work, preferably organized by year. Clear contact details also help. As far as information, prior work, CV, and an artist statement are great launching points [are obtained from the artists’ sites]”.

⁸⁹ Traducción propia. Texto original: “Many gallerists use Instagram, in particular, as an additional source of information on artists whose work they’re drawn to”.

⁹⁰ Traducción propia. Texto original: “[The dealers] also recognizes the value of spontaneously viewing or sharing a compelling piece through social media”.

⁹¹ Traducción propia. Texto original: “Word-of-mouth recommendations are often key. When searching for work to include in group shows or artists to add to their permanent programs, many gallerists first look to artists and peers whose vision they respect”.

deben involucrarse en la comunidad artística “*estableciendo y manteniendo conexiones con otros artistas que conocen en el mundo, ya sea a través de los centros formativos, las residencias, las exposiciones colectivas, las inauguraciones, los viajes o una gran fiesta*”. Otro espacio y evento relevante de la comunidad artística para captar jóvenes talentos destacado en este artículo son las exposiciones colectivas, “*ya sea en pequeños espacios dirigidos por artistas o en galerías de mayor escala, ya que abre a los artistas a una sección más amplia de artistas, comisarios y galeristas. Los galeristas, en particular, utilizan los espectáculos grupales como una oportunidad para conocer a los artistas y su trabajo*”⁹².

Por tanto, no existe una receta estándar a seguir por parte de ninguno de los dos profesionales a los que hacemos mención, ya que el sistema del arte emergente es más complejo y está conformado por la actuación conjunta de diversos actores como venimos reiterando. De este modo, tanto el camino para encontrar jóvenes talentos por parte de los galeristas de *galerías de descubrimiento* como el camino por parte de los artistas emergentes para encontrar una galería representante probablemente sea impredecible e incluirá una mezcla de los diversos enfoques desarrollados anteriormente.

Antes de acabar este epígrafe, es de destacar, que los artistas emergentes -ante situaciones de falta de ayudas económicas y periodos de crisis- han puesto en marcha pequeñas galerías, con foco en artistas coetáneos a ellos y apostando por sus propias producciones artísticas (Medina, 2016), siguiendo la actuación de artistas como Damien Hirst⁹³. Estos pequeños negocios de descubrimiento, híbridos, independientes y autogestionados, en muchas ocasiones se diferencian muy poco de los espacios alternativos e independientes comentados con anterioridad.

Por ello, ante este amplio escenario de opciones, actuaciones y relaciones entrecruzadas, debemos de continuar mostrando el resto de características del sistema del arte emergente actual, así com el resto de agentes intermediarios legitimadores y los principales eventos que tienen lugar, ya que todos ellos tienen una marcada vinculación e influencia para el desarrollo y la consolidación de la trayectoria de un artista emergente.

1.3.4. Comisarios y críticos de arte: aún un estatus privilegiado

Dentro del amplio grupo de agentes intermediarios del sistema del arte contemporáneo, los

⁹² “Traducción propia. Texto original: “Participation in group shows—whether at small artist-run spaces or larger-scale galleries—opens artists to a larger cross-section of artists, curators, and gallerists. Gallerists, in particular, use group shows as an opportunity to get to know artists and their work”.

⁹³ El 5 de septiembre de 2008, el artista contemporáneo –considerado como el rey del marketing- inauguraba ‘*Beautiful Inside My Head Forever*’, una exposición individual autoorganizada y autopromocionada en la que todas sus obras fueron subastadas en la prestigiosa casa de subastas Sotheby saltándose así a todos los agentes intermediarios usuales. Recuperado el 15 de enero de 2019, de <http://www.damienhirst.com/exhibitions/solo/2008/beautiful-auction>

comisarios y críticos de arte disponen de un poder legitimador significativo para decidir lo que se muestra en los espacios institucionales o no comerciales en un sentido amplio, principalmente, aunque también colaboran activamente con galerías y espacios alternativos, contribuyendo así a la valoración y apreciación de las obras de arte.

Pertencientes al grupo de ‘comentaristas’⁹⁴, tal como hace hincapié Alexandre Melo, éstos desarrollan principalmente su trabajo “*en la dimensión cultural del sistema del arte (...) [aunque,] como consultores [o asesores de arte, en un sentido estricto,] desempeñan además funciones ligadas a la dimensión económica del sistema del arte contemporáneo actual sirviendo de apoyo –directa o indirectamente, formal o informalmente- al resto de agentes que operan en la escena comercial*”⁹⁵ (2012, p. 55).

La figura del crítico de arte viene siendo de relevancia desde el histórico sistema establecido y desarrollado por las Academias –apoyadas por el Estado- y los Salones de Bellas Artes, como hemos comentado con anterioridad. Un sistema antecesor a la configuración del actual sistema del arte contemporáneo y donde se sitúa el origen de esta figura o agente. El nacimiento de la crítica de arte como profesión, según expresa la investigadora feminista en arte contemporáneo y estudios de género Rocío de la Villa (2003), “*debe situarse en el contexto de la nueva sensibilidad que impuso el ascenso de la esfera pública y liberal de la burguesía, la clase social determinante en el curso histórico de la Modernidad*” (p. 23), y vino ligado a la necesaria función de orientar el deficiente criterio del mercado de la época, creando una opinión decisiva sobre el arte (en mayúsculas) en la esfera pública.

En virtud de lo comentado, el crítico de arte -como ‘analista’ que filtra- pone en valor el arte significativo –a su juicio- del momento y repudia “*aquellas que considera irrelevantes, contribuyendo a la formación y orientación del público y ejerciendo influencia sobre el [sistema y el] mercado (...) gracias a su habilidad para transmitir informaciones y convencer del interés de determinadas iniciativas culturales*” (Mazuecos, 2008, p. 145) que son apoyadas por él mismo. De tal modo, la idea de crítica de arte, como desarrolla Daniel Gasol, “*es una compleja red de mediaciones que han incorporado la idea de ‘intelectualidad’ en casi todos los discursos. Crítica como tal, etimológicamente hablando, surge del verbo griego ‘crino’, el cual significa ‘juicio’*” (2014, p. 278).

Para que el juicio y criterio personal (subjetivo) defendido por este relevante agente

⁹⁴ En palabras de Melo, el grupo de agentes designado como ‘comentaristas’ está conformado por los ‘curiosos’, los ‘periodistas’, los ‘analistas’, los ‘editores’ y los ‘expositores’ (2012, p. 55).

⁹⁵ Traducción propia. Texto original: “Dissemos atrás que a dimensão cultural do sistema da arte contemporânea corresponde, no essencial, ao conjunto das actividades do grupo de agentes que designamos por comentadores (...) Estes agentes podem desempenhar funções económicas, em sentido estrito, designadamente como consultores. Contudo, mesmo quando isso não acontece, têm uma função económica, servindo, directa ou indirectamente, formal ou informalmente, como uma instância de apoio aos agentes que operam na esfera comercial”.

intermediario actual sea eficaz y trascienda, tal como recalca Juan Antonio Ramírez, “*debe poseer grandes poderes (...) que dependen en gran parte de la fuerza del medio [de comunicación] que controle*” (1994, p. 37) y es que, como prosigue preguntándose Ramírez, “*¿no es inevitable que sus intereses oscilen entre lo meramente literario [y filosófico] y el poder que le otorgan sus contactos en las instituciones culturales?*”. Inevitablemente, esta situación de poder –basada en tres pilares o pies principalmente (Figura 16)- provoca que el crítico de arte se vea a sí mismo como árbitro y juez desempeñando a su vez roles o perfiles híbridos como profesor, como agente de una galería, como gestor cultural o como literario, por poner algunos ejemplos, dentro del sistema del arte contemporáneo y emergente actual.

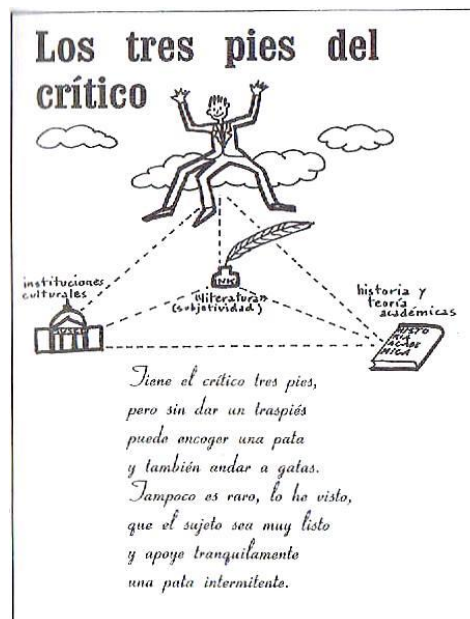


Figura 16. ‘Los tres pies del crítico’ (Ramírez, 1994, p. 39).

Específicamente en la parte de la pirámide (Powhida, 2010) donde se encajan a los artistas emergentes, el crítico de arte “*desempeña un determinante papel en la primera experiencia artística de los jóvenes creadores*” (Mazuecos, 2008, p. 145) ya que asume ser un comprometido “*creador de creadores*” (Ramírez, 1994, p. 38). Desde la perspectiva del artista contemporáneo y emergente, por tanto, no es de extrañar que se tenga una visión de la “*crítica de arte como [un] campo privilegiado para la ficción contemporánea*”⁹⁶ (Basbaum, 2013, p. 39).

En cambio, como ‘*expositor*’ y constructor de discurso, la figura del comisario o ‘*curador*’⁹⁷ de exposiciones -como nueva especie⁹⁸ y estrella en la década de 1980- deviene

⁹⁶ Traducción propia. Texto original: “A crítica de arte como campo privilegiado para a ficção contemporânea.

⁹⁷ Palabra que procede del término anglosajón ‘curator’.

⁹⁸ La profesión de comisario o curator “*es relativamente joven (en su mayoría son menores de cuarenta y cinco años)*”, como afirma Nathalie Heinich (2017, p. 201).

de las funciones tradicionales del conservador, especializado en un campo concreto de la Historia del Arte, de instituciones culturales como los museos según Juan Antonio Ramírez (1994, p. 48). También la figura del director de un museo o un centro de arte puede desarrollar tareas de comisariado, reestructurando la colección y hasta el propio museo.

En la actualidad, existen algunas ideas que consideran el ejercicio del comisario como:

“Un nuevo formato de crítica, ya que la actividad del comisario consiste en construir discursos desde una nueva visión cultural, donde las obras configuran un discurso global desde un contexto institucional (en la mayoría de los casos). Parece que el comisario se ha tomado como la figura del ‘traductor’ social, el que acerca formas de percibir el Arte desde lo ‘comprensible’ hacia los que ‘deberían’ comprender, instrumentalizando la cultura” (Gasol Señorón, 2014, p. 279).

Así, la construcción de dichos discursos es realizada a través de un mecanismo desarrollado en potencia a lo largo del siglo XX: la exposición. El comisario organiza exposiciones (individuales y colectivas), es decir, construye un ‘relato’ con obras de artistas que selecciona y conoce previamente. Las exposiciones (físicas o virtuales), por tanto, se han convertido en el medio a través del cual se llega a conocer la mayor parte del arte en la actualidad. Como comenta Christophe Cherix, en *‘Breve Historia del Comisariado’*, en los últimos años:

“No sólo han aumentado espectacularmente la cantidad y la variedad de exposiciones, sino que además los museos y galerías de arte como la Tate en Londres y el Whitney en Nueva York presentan ahora sus colecciones permanentes como una serie de exposiciones temporales. Las exposiciones son el lugar fundamental de intercambio en la economía política del arte, el lugar donde el significado se construye, se mantiene y, en ocasiones, se destruye. En parte espectáculo, en parte acontecimiento sociohistórico y en parte mecanismo estructurante, las exposiciones –sobre todo las de arte contemporáneo- establecen y administran los significados culturales del arte” (2010, p. 11).

Así, la figura del comisario, se ha convertido en un narrador muy popular que articula discursos legitimadores sobre el arte actual desde sus proyectos o propuestas de comisariado que tienen, cada vez más, un marcado carácter de autoría. De este modo, la *“elección por parte del comisario [popular o reputado] de determinados artistas para la participación en importantes exposiciones influye en la afirmación de los mismos y en el aumento de sus cotizaciones”* (Mazuecos, 2008, p. 149) (como valor simbólico, social y económico). Con este poder legitimador e influyente, no es de extrañar que entre los artistas contemporáneos y emergentes se tenga la sensación y la necesidad de ‘llamar la atención’ (Figura 17) al comisario de moda del momento ya que entre sus manos dispone de los mecanismos que pueden lanzar su carrera y producción personal al estrellato.



Figura 17. 'Hello curators' de la serie 'El artista capaz' de Bea Sánchez (2015). Lápiz de color sobre papel. 30 × 50 cm.

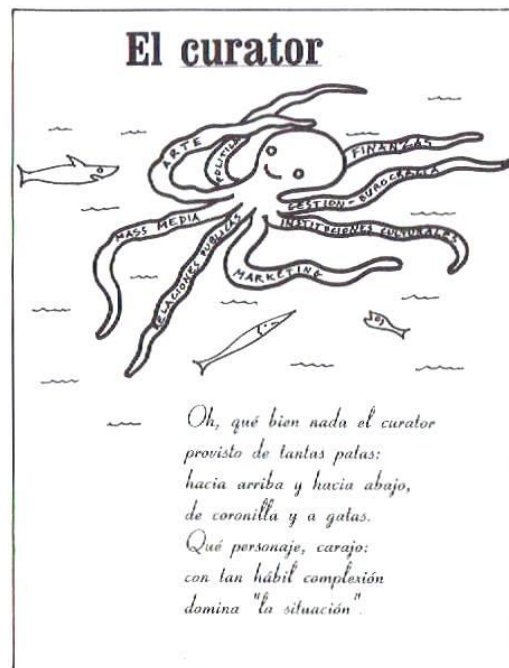


Figura 18. 'El curator' (Ramírez, 1994, p. 52).

Por otra parte, el comisario -como cualquier otro trabajador actual- puede formar parte de la plantilla de una institución cultural -normalmente cuando se es alguien con una amplia y reputada trayectoria- o desarrollar su labor de forma independiente como *freelance*⁹⁹ - muy común en los tiempos que corren y más aún en las generaciones jóvenes- siendo designado como *comisario independiente*. Así mismo, el Instituto de Arte Contemporáneo

⁹⁹ Según la definición ofrecida por la TATE de Londres, "en los últimos veinte años, el papel del curador ha evolucionado: ahora hay curadores independientes [freelance o independent curators] que no están vinculados a una institución y que tienen sus propias formas idiosincrásicas de hacer exposiciones. Dichos curadores están invitados a curar, o proponer ellos mismos, exposiciones en una amplia gama de espacios físicos, tanto dentro como fuera del sistema de galerías establecido, como online". Recuperado el 16 de diciembre de 2018, de <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/curator>

- IAC, inscribe la práctica curatorial independiente “*en una compleja red de relaciones multilaterales y multifuncionales. El comisario media entre las instituciones públicas y privadas, los conservadores de museos, los artistas, la crítica, los periodistas, los coleccionistas, los galeristas y el ciudadano. Sus funciones abarcan desde la investigación y concepción hasta la documentación y materialización del proyecto expositivo*”¹⁰⁰.

Por tanto, destacando su labor como mediador (Figura 18), podemos subrayar que la principal herramienta de trabajo del comisario independiente es disponer de una buena red de contactos (Ramírez, 1994, p. 51) influyentes para “*trabajar con galerías, instituciones [privadas y públicas] o espacios alternativos*” (Melo, 2012, p. 80).

De esta manera, cartografiando el entorno del arte emergente, ambos agentes intermediarios -como analistas, expositores y mediadores- ejecutan y difunden sus valoraciones y criterios personales sobre las producciones artísticas de los creadores, principalmente, a través de diversos mecanismos como los textos divulgados en diversas publicaciones y medios de comunicación (*online* y *offline*) especializados o no, la organización de exposiciones y formando parte de los jurados de las múltiples convocatorias (premios, residencias artísticas, ayudas a la producción, selección de proyectos expositivos, etc.) destinadas a los artistas emergentes y sus producciones de arte contemporáneo. Por lo cual, ambos agentes tienen una mayor presión legitimadora para los artistas emergentes, ya que aún no disponen de un reconocimiento estable y un apoyo fiel por su parte.

La selección y el apoyo (por escrito y/o hablado) –como estrategias de promoción y legitimación- por parte de estos agentes intermediarios, hace que la trayectoria de un artista emergente vaya consolidándose en ascenso y sus obras de arte vayan adquiriendo valor y reputación en el sector artístico y en la opinión pública. De tal forma, ambos perfiles profesionales son rejuntables bajo la “*figura de seleccionador y, por tanto, visibilizador del artista, más concretamente, artista emergente (...) De esta forma, el comisario [y crítico de arte], goza[n] de poder y en cierto sentido, coarta[n] una libertad creativa del artista*” (Gasol Señorón, 2014, pp. 280-281).

Por otra parte, como últimas tendencias en el sector como hemos comentado anteriormente, cabe destacar la marcada dimensión de autoría personal de las actividades y acciones (escritos y proyectos curatoriales) llevadas a cabo por los críticos de arte y comisarios, dándole una posición más notoria que las propias obras y artistas exhibidos o comentados. Además, en la actualidad, estos agentes se caracterizan por la hibridación de sus perfiles profesionales, como ya hemos puntualizado anteriormente, dando lugar a encontrar críticos

¹⁰⁰ El documento donde se ha extraído esta cita ha sido elaborado por el grupo de trabajo sobre comisariado independiente del IAC, formado por: Margarita Aizpuru, María Antonia de Castro, María de Corral, Eva Moraga, Karin Ohlenschläger, Glòria Picazo, Ana Rico Bornay, David G. Torres. Recuperado el 17 de enero de 2019, de “<https://www.iac.org.es/observatorio/comunicados-informes-acciones-iac/definicion-funciones-comisariado-independiente-espana-recomendaciones-su-practica.html>”

de arte o comisarios que son también coleccionistas, artistas o galeristas –otras actividades profesionales dentro del mismo ámbito del sistema del arte- o incluso que trabajan como escritores o cineastas –actividades profesionales provenientes de otras áreas-. Una compatibilidad de funciones, o la necesidad de ser pluriempleado, “*para asegurarse más ingresos y más identidad social*” (Heinich, 2017, p. 202). También se da el caso viceverso: artistas, coleccionistas y galeristas ejercen como comisarios y críticos de arte en diversos proyectos, más o menos puntuales. Por tanto, es evidente la complejidad y dificultad de definir los perfiles profesionales de los diversos actores participantes en el sistema del arte emergentes *glocal* ya que desempeñan roles mixtos, llegando a ser en ocasiones unos profesionales con perfiles híbridos camaleónicos “*debido a los escasos ingresos*” (Ibíd., p. 202).

A pesar de esta característica hibridación, que es el rol más común, cuando se distinguen ambos perfiles profesionales y se desarrollan por separado, la figura del crítico de arte usa el mecanismo de “*Arte-crítica-visibilidad de la crítica-visibilidad del artista*”, mientras que el comisario emplea el mecanismo de “*Arte-análisis-selección-visibilización del artista*” (Gasol, 2014, p. 283). Por tanto, por su superior poder indudable y por los mecanismos que emplean, creemos que aún hoy en día ambos agentes cuentan con una importante potestad legitimadora que condiciona vitalmente la trayectoria de un artista emergente, su consideración como tal y, por ente, la valoración positiva de sus obras según los criterios y gustos de ofrecidos por estos profesionales del sector.

De este modo, damos paso a presentar al último grupo de agentes intermediarios institucionales –principalmente- que apoyan, fomentan, difunden y legitiman la trayectoria de un artista emergente al emplear el mecanismo legitimador más recurrente a nivel mundial como es la convocatoria.

1.3.5. Los mecenas de la creación joven¹⁰¹ y las convocatorias

Se llama mecenas a la “*persona [o la institución] que patrocina las letras o las artes*”¹⁰². Mediante su patrocinio, el mecenas “*defiende, protege, ampara y favorece [la creación artística contemporánea y, además,] apoya o financia*”¹⁰³ económicamente al creador, ayudando a que éste se mantenga en sus quehaceres diarios y pueda continuar con una producción personal favorablemente.

¹⁰¹ El presente epígrafe es fruto de la investigación, revisión, consulta, análisis y conocimiento de multitud de convocatorias (regionales, nacionales e internacionales) destinadas al arte emergente a la que la autora de esta pesquisa, como artista joven, ha tenido acceso y utiliza como mecanismos de promoción, apoyo y legitimación de su producción artística a lo largo de su trayectoria profesional.

¹⁰² Definición de ‘*mecenas*’ según la Real Academia Española – RAE. Recuperado el 18 de enero de 2019, de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=mecenas>

¹⁰³ Definiciones de ‘*patrocinar*’ según la Real Academia Española – RAE. Recuperado el 18 de enero de 2019, de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=patrocinar>

A lo largo de la historia del arte oficial, y prácticamente durante todas las épocas, ha existido el concepto y la figura del mecenas. Desde el Imperio de Roma de César Augusto, donde el consejero político Cayo Cilnio Mecenas (de donde procede el propio término) fue un relevante impulsor de los jóvenes talentos de la época que destacaban en el ámbito de la poesía; pasando por una de las épocas doradas del mecenazgo como es el Renacimiento Italiano y, más concretamente, por las influyentes y poderosas familias de la época como los Uffici o los Médici; hasta la extendida labor en el tiempo de la Iglesia, y otras entidades religiosas, hasta la actualidad. A nivel nacional, países como Francia y Estados Unidos son reconocidos internacionalmente por su apuesta por fomentar e instaurar unas políticas públicas de mecenazgo cultural efectivas y que amparan el sector cultural contemporáneo¹⁰⁴.

Pero la tónica general, a día de hoy, es que la principal fuente de financiación y apoyo para la creación contemporánea venga del mecenazgo institucional y, en menor medida, del mecenazgo privado o viceversa (dependiendo del contexto geográfico-temporal). Se entiende como mecenazgo de la creación joven en el siglo XXI, el apoyar la producción de un proyecto artístico (perdurable o efímero) que será exhibido públicamente en una exposición o evento artístico concreto (festival de arte, Noche en Blanco, Bienal, etc.). Posteriormente, según las características propias del mismo y sujeto a las motivaciones que favorecieron su mecenazgo, la obra o proyecto puede pasar a formar parte (en su globalidad o una ración de él) de la colección de arte contemporáneo de la institución, empresa o persona física que lo financie; o, simplemente, sin esperar nada a cambio de ese producto artístico que financian, su actuación se vincula y valora como una acción favorable, obteniendo mejoras en su imagen (institucional o estatus social) y en beneficio de la cultura, los jóvenes y la sociedad en general. También podemos entender, la acción de realizar una compra de una obra de arte emergente (sea directamente al artista o a través de una convocatoria), como una labor de mecenazgo más. Por lo cual, el área de mecenazgo cultural “*combina las relaciones públicas, el marketing y la publicidad*”¹⁰⁵ (Melo, 2012, p. 86).

Así pues, como agentes intermediarios directos y consumidores de arte emergente, cuando hablamos de mecenazgo institucional nos referimos, de forma general, a:

¹⁰⁴ En el caso español, la Ley 49/2002, de 23 de diciembre, del régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de incentivos fiscales al mecenazgo supuso un avance sustancial respecto a la anterior del año 1994. A efectos de la actual Ley, según se apunta desde la propia página web oficial del Ministerio de Cultura y Deporte actual, se entiende por mecenazgo la contribución privada para la financiación de actividades de interés general mediante incentivos fiscales a las donaciones y un régimen especial de tributación de las Entidades sin Fines de Lucro (no sólo en el ámbito cultural y patrimonial). La última reforma de esta Ley entró en vigor en 2015 y ha mejorado la situación, pero muy limitadamente. Sin lugar a dudas está lejos del impacto que se esperaba, y más, si lo comparamos con el vecino caso francés tan ambicioso. De momento, la vigente Ley de Mecenazgo no es una herramienta efectiva –como es evidente– y por ello el gobierno aprobó el pasado mes de septiembre de 2018 una comisión técnica formada por los ministerios de Cultura y Hacienda para el estudio de una nueva Ley de Mecenazgo verdaderamente eficaz, una medida muy esperada y deseada desde el sector cultural y contemplada de forma positiva por la ciudadanía.

¹⁰⁵ Traducción propia. Texto original: “O mecenato (...) combina as relações públicas, o marketing e a publicidade”.

“Aquellas organizaciones (públicas o privadas) que se dedican a fomentar e impulsar la actividad cultural en una sociedad. Estaremos hablando concretamente de museos, galerías de exposiciones y centros culturales. En ocasiones, también hacemos referencia –pues también pueden considerarse institucionales- a ciertos festivales, ciclos, talleres o concursos, organizados por ministerios, ayuntamientos, universidades o fundaciones privadas o cajas de ahorros... Todos ellos procuran, en efecto facilitar que los miembros de nuestra sociedad entren en contacto con el arte” (Bautista, 2011, p. 27).

En cuanto al grupo de mecenas privados e individuales, que normalmente se encuentran bajo anonimato a la opinión pública, aquí se encajan a “*los coleccionistas y los compradores ocasionales*” (Mazuecos, 2008, p. 149). Los primeros, mayormente son interesados y amantes del arte u otros, en cambio, simplemente tienen interés por el arte como inversión; y los segundos, tienen su auge en momentos de bonanza y desarrollo económico y adquieren arte como *hobby* en momentos más o menos puntuales. Sin distinción entre ambos grupos, cuanto mayor sea el prestigio y reconocimiento de la institución o persona mecenas en el contexto artístico local (nacional o internacional), mayor será el incremento en la legitimación y la valoración (simbólica y económica) del artista y su producción personal, además de influir directamente en la opinión y el reconocimiento de éstos a los ojos del resto de actores participantes en el sector profesional.

Centrándonos en el gran grupo de mecenas institucional, encontramos que el mecanismo usado y puesto en marcha comúnmente por estas instituciones (de muy diversa índole como hemos comentado) en el presente –y recordando lo expuesto anteriormente en referencia al artista emergente como concursante- es la publicación periódica de convocatorias (financiadas con fondos públicos o privados) destinadas a artistas emergentes, en la mayoría de los casos con límite de edad (hasta 35 o 36 años, normalmente) y, en ocasiones, con restricciones geográficas (regional o nacional). También se da el caso, en el que un comité de selección o jurado -compuesto frecuentemente por un grupo de comisarios y críticos de arte con una reconocida trayectoria en el campo de las artes visuales- sea el encargado de proponer a los artistas emergentes que ellos creen oportunos para el premio, beca o residencia artística que se haya convocado¹⁰⁶.

En algunos casos, la convocatoria se centra en la selección de obras de arte o proyectos artísticos para la organización y configuración de la programación anual expositiva de dicha institución o espacio cultural. Ante este contexto profesional de competencia entre los artistas contemporáneos y las instituciones, los primeros deben lidiar con múltiples agentes intermediarios aprendiendo “*a ser flexibles, a ser capaces de llamar la atención de los patrocinadores [o mecenas], a proponer proyectos adaptados a entidades o crear condiciones propicias para el auto-empleo*” (Heinich, 2017, p. 228).

¹⁰⁶ Como ejemplo de esta tipología de convocatoria para artistas emergentes (y también para artistas media carrera y/o consagrados) podemos citar el *Programa Orbital Residency* (Barcenilla de Piélagos, España), el *Programa Open Studio Madrid* (España), el *Programa de Becas y Comisiones CIFO - Fundación de Arte Cisneros Fontanals* (Miami, Estados Unidos), la *Residência Paulo Reis del Ateliê Fidalga* (São Paulo, Brasil) o el *Premio Cervezas Alhambra de Arte Emergente* (España), por poner algunos ejemplos nacionales e internacionales.

La convocatoria, como instrumento filtrante del arte contemporáneo y emergente, dispone de un importante valor simbólico en un contexto artístico y geográfico determinado - normalmente local- trazando *“líneas de pensamiento que forman parte de un engranaje que justifica la institucionalidad del ‘Arte Contemporáneo’, llevada a cabo por una supuesta acción libre de participación”* (Gasol, 2014, p. 125). De este modo, como prosigue Daniel Gasol en su tesis sobre el arte emergente, *la “convocatoria significa un consumo de material, así como un productor de ese consumo, un observador social que pasta la masa de la propia utilización sobre lo que va a consumir”* (Ibíd., p. 125). Por tanto, es de cuestionar la idea expandida sobre las convocatorias como modelos democráticos-participativos ya que, organizan y dan visibilidad a un arte contemporáneo y emergente que ha sido seleccionado según los criterios y las valoraciones de un grupo de ‘expertos’ que forman los jurados. Este cúmulo de relaciones tiene un sentido cambiante en formas, pero no en órdenes de relación (jerarquía). Así, la ayuda, el premio o la residencia artística concedida -a través de convocatoria- es considerado ante la opinión pública como un *“certificado de valor de un artista avalándolo con un reconocimiento institucional, que actúa como ‘marca de calidad’”* (Heinich, 2017, p. 229).

En nuestros días, encontramos una amplia variedad y tipología de convocatorias que dan visibilidad (e invisibilidad) a los artistas jóvenes (y no tan jóvenes) que intentan (como necesidad), a través de ellas, conseguir un reconocimiento y legitimación de sus producciones artísticas y trayectoria profesional. Además los resultados de las convocatorias son esperados con interés –tanto por los artistas-concursantes como por el resto de profesionales del sector- ya que se caracterizan por ser espacios propicios para fichar nuevos talentos jóvenes –que han sido pre-legitimados institucionalmente- con el propósito de trabajar y colaborar conjuntamente en un anhelado futuro cercano.

Por otra parte, toda convocatoria destinada a artistas emergentes cuenta con un proceso conformado por diversas fases, más o menos, comunes¹⁰⁷ que varía en algunos epígrafes según el fin de la convocatoria. La primera acción que se realiza en este proceso viene de la propia institución u organismo convocante que publica oficialmente (a través de boletines y/o páginas web oficiales con fecha y nombre del responsable) las bases reguladoras de dicha convocatoria pública que son difundidas por diversos medios y vías de comunicación *online* y *offline*¹⁰⁸. En las bases reguladoras se detallan con minuciosidad las características y las condiciones de participación de dicha convocatoria como:

- los objetivos de dicha convocatoria;
- el segmento de participantes al que va dirigida (edad y/o territorio de origen o residencia);
- los datos en referencia al lugar y plazo de presentación de las solicitudes;
- la documentación (en soporte papel y/o digital) requerida a presentar para que se tenga

¹⁰⁷ Afirmamos esta cuestión tras haber revisado las bases de diversas convocatorias destinadas al arte emergentes glocal.

¹⁰⁸ Desde medios generalistas hasta espacios y plataformas especializados en arte contemporáneo con secciones específicas destinadas a ‘convocatorias’.

- en cuenta dicha solicitud de participación;
- el periodo establecido para subsanar cualquier documento no presentado y que sea así valorado por el comité evaluador (jurado);
 - la composición de la comisión de valoración (jurado) de los proyectos y las obras presentadas (en muchos casos no se hacen públicos los nombres de los miembros invitados a participar hasta la publicación de los resultados finales);
 - los criterios de valoración¹⁰⁹ establecidos y que se van a tener en cuenta para las solicitudes presentadas;
 - la dotación económica asignada, los contratos de cesión de derechos¹¹⁰ de los proyectos u obras seleccionadas y/o ganadoras;
 - los compromisos que deben asumir los artistas seleccionados y/o ganadores;
 - los servicios¹¹¹ de apoyo ofrecidos por la institución u organismo convocante a los seleccionados y/o ganadores para que los objetivos de la convocatoria lleguen a su buen fin;
 - el plazo de devolución de las solicitudes originales no ganadoras o seleccionadas a los creadores jóvenes;
 - el compromiso de difusión y promoción de los resultados finales y de las actividades culturales que tendrán lugar ligadas a las obras y proyectos seleccionados y/o ganadores de dicha convocatoria a través de diversos medios y vías de comunicación (*online* y *offline*), a través de una exposición pública final (individual y/o colectiva) y/o a través de la edición de un catálogo;
 - y, por último, la cláusula de aceptación de las bases que se activa inmediatamente al ser participante.

Entre la amalgama de convocatorias públicas actuales, se puede diferenciar el perfil de tres grandes grupos¹¹². Por un lado nos encontramos con un amplio abanico de certámenes, concursos y premios destinados a obras ya realizadas y que mayoritariamente van dirigidas a producciones pictóricas, escultóricas o fotográficas. Después, nos topamos con un grupo de becas y ayudas orientadas al apoyo y financiación de proyectos artísticos, aún sin producir, que tienden más a la selección de proyectos artísticos y/o expositivos,

¹⁰⁹ Los criterios de valoración más comunes y que se puntúan por separado son: el interés cultural y artístico del proyecto u obra presentada; la innovación y aportación a la creación contemporánea y la calidad del portfolio o dossier artístico y la trayectoria del creador desarrollada hasta el momento. En definitiva, como puntualiza Nathalie Heinich, el criterio principal de valoración en una convocatoria “*no es tanto la calidad de la obra como la identidad del artista contrastada por su actividad*” (2017, p. 230).

¹¹⁰ Los contratos más habituales, que varían según el perfil de la convocatoria, suelen ser: el Contrato de Cesión de los Derechos de Propiedad intelectual de las obras durante el periodo expositivo y, en caso de adquisición o premiación de una obra o proyecto, el Contrato de Cesión del Derecho de Uso y Reproducción Fotográfica de las mismas por tiempo indefinido, por ejemplo.

¹¹¹ En cuanto a los servicios, si se contemplan y según el perfil de la convocatoria, éstos suelen ser de transporte de las obras con restricciones (origen-sede-origen), de ayuda al montaje y desmontaje de las obras o proyecto expositivo, contratación de seguro de obras, servicio de control/vigilancia de las obras, etc.

¹¹² Hemos consultado diversas plataformas de arte contemporáneo, que cuentan con apartados específicos destinados a la publicación de ‘convocatorias’, como PAC – Plataforma de Arte Contemporáneo, Masdearte.com, Arteinformado o Exit Express, por ejemplo.

predominando los *site-specific*¹¹³. Y, por último, distinguimos una amplia existencia de residencias artísticas¹¹⁴ que ofrecen al artista emergente, un lugar de trabajo o estudio en infraestructuras especializadas durante un periodo de tiempo (que va desde el mes a los seis meses de duración normalmente) y una determinada dotación económica –cuando la hay– para sufragar los gastos de producción del proyecto personal o una serie de obras propuestas. En este caso, el artista emergente se desplaza al lugar físico donde tiene lugar la residencia artística, que puede ser individual o grupal con otros artistas coetáneos de diversos puntos geográficos, y dependiendo de las características de la residencia, en ocasiones, el propio artista joven debe asumir los gastos de transporte, manutención y/o alojamiento. En ocasiones, también encontramos convocatorias, sin distinción entre los tres grupos de convocatorias expuestos, en el que se propone un tema o temática al que ajustar el proyecto u obra que vaya ser presentada.

Así pues, el marcado carácter temporal de todas estas convocatorias fomenta la situación de precariedad del artista joven ya que éste –además de proseguir con su investigación conceptual y producción artística personal– tiene una ardua labor invisible por delante y a contrarreloj para autopromocionarse a través de estas vías competitivas donde se enfrentan a sus propios compañeros (de estudio y trabajo) coetáneos y a través de las cuales esperan obtener visibilidad, reconocimiento y, en algunos casos, financiación para seguir produciendo.

Para ello, primeramente, el artista emergente debe estar continuamente informado y actualizado de las convocatorias del momento. Con este fin, muchos artistas jóvenes se suscriben a plataformas de arte contemporáneo o páginas web que disponen de apartados específicos destinados a la publicación de las bases de las convocatorias de los tres perfiles indicados con anterioridad. A partir de ahí, con la intención de concurrir como participante, el artista emergente tiene que estar pendiente a los plazos de inscripción de dichas convocatorias, que en muchos casos se solapan; debe de ajustarse a los requisitos establecidos en las bases reguladoras de cada convocatoria publicada; y está obligado a preparar o readaptar toda la documentación (en soporte digital y/o impreso) necesaria para su solicitud de participación para cada convocatoria, dentro de los plazos y lugar de entrega establecidos.

En cuanto a la documentación solicitada por las diversas instituciones organizadoras de las convocatorias destinadas a artistas emergentes, normalmente se requiere:

- el impreso de solicitud cumplimentado;

¹¹³ Según la TATE de Londres, el término *site-specific* en el sector artístico “se refiere a una obra de arte diseñada específicamente para una ubicación en particular y que tiene una relación con la ubicación”. Recuperado el 15 de enero de 2019, de <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/site-specific>

¹¹⁴ Existen plataformas *online* como ‘Localizarte’ o ‘Res Artis’, a modo de bases de datos, donde se recoge y ofrece información sobre residencias artísticas en los cinco continentes. Algunas de las residencias artísticas que podemos encontrar en estas plataformas, informan del coste o pago a realizar por el artista para disfrutar de sus instalaciones, contar con un estudio de trabajo propio o sufragar los gastos de manutención, entre otras cuestiones.

- un portfolio o dossier autopresentativo¹¹⁵, “o la idea de, [compuesto por un] conjunto de imágenes [de buena calidad con los datos técnicos] y textos que clarifican y muestran (como un portafolio comercial donde se enseñan los productos de una empresa) la obra del artista, su línea discursiva [el statement], en resumen, el producto que fabrica”¹¹⁶ (Gasol, 2014, p. 115); además de la trayectoria formativa y profesional del artista (el cv actualizado)¹¹⁷;
- el proyecto artístico-conceptual y expositivo propuesto (y el presupuesto detallado de los gastos fungibles para su producción) o la obra que presenta para dicha convocatoria (y su valor, en algunos casos) además de otros documentos¹¹⁸ varios.

Tras una exitosa inscripción (*online* o física), el artista emergente está obligado a esperar con cautela el veredicto o fallo final del jurado (Figura 19), el cual puede ser favorable o no, como una lotería.



Figura 19 ‘Fallo del jurado’ de la serie ‘El artista capaz’ de Bea Sánchez (2015). Posca sobre papel. 29,7 × 21 cm.

¹¹⁵ En palabras de Daniel Gasol, el dossier, el statement y la autopresentación son fruto de la “teorización de las obras de arte (...) [a modo de] justificación de la propia obra de arte contemporánea y emergente (...) [y] como estado de representación Institucionalizada” (2014, pp. 111-119). Se trata, por tanto, de una carta de presentación del artista que ilustra el trabajo de éste adecuado a un *modus operandi* cultural.

¹¹⁶ Actualmente, el dossier o portfolio artístico de un artista emergente, como carta de presentación personal y profesional a los diversos agentes que componen los jurados de las convocatorias, se ha consolidado como un producto autopresentativo que debe de impactar y captar la atención de éstos agentes legitimadores. Por consiguiente, se ha producido un auge desmesurado de cursos de marketing, programas de profesionalización e, incluso, cursos concretos sobre cómo diseñar el dossier artístico de una manera eficaz y atractiva orientados al artista emergente con el objetivo de promocionarse, autogestionar su carrera y crear una ‘imagen de marca’ en el sistema y mercado del arte actual.

¹¹⁷ Según afirma el artista Pablo Helguera, “el CV -también llamado ‘biografía’ o ‘currículum’, es una pieza clave para resaltar la experiencia del artista” (2005, p. 81). Por otra parte, cada vez más, se da el caso de que se pueda reemplazar la documentación requerida como el portfolio o dossier artístico por el enlace de la página web personal del artista concursante.

¹¹⁸ Otros documentos requeridos, según la convocatoria, pueden ser la fotocopia del documento de identidad nacional o pasaporte, el resguardo de matrícula como estudiante (de grado, máster o doctorado) o *alumni* de una facultad de bellas artes o el certificado de empadronamiento en una región o comunidad geográfica, entre otros.

La jurados que validan y seleccionan el arte emergente ganador a través de una convocatoria, como venimos reiterando a lo largo de esta investigación, están conformados por otros agentes actores del sistema del arte emergente como artistas media carrea o consagrados, comisarios y críticos de arte con trayectorias destacables y otras personalidades pertenecientes a la institución o espacio organizador. Un grupo de profesionales que se supone, saben reconocer una ‘buena’ obra de arte o un artista que va a aportar algo nuevo con su producción. Es decir, simbólicamente se trata de una especie de grupo de cazatalentos, los cuales son los encargados de elegir a los mejores en el ámbito artístico contemporáneo. Así pues, en la mayoría de los casos, se mantiene una marcada separación generacional entre los miembros del jurado y los artistas concursantes.

Por último, nos vamos a detener en otro de los aspectos comunes de las convocatorias destinadas a artistas emergentes y que pertenece a las últimas fases del proceso operado por éstas como es la exposición pública de los resultados finales del proyecto artístico seleccionado y que ha sido realizado (y financiado en ocasiones) o de las obras seleccionadas y premiadas en un certamen. “*La exposición como forma de visibilidad y existencia*” (Ibíd., pp. 120-124) del artista y su obra de arte, es mediada y legitimada por el jurado y la institución organizadora (esfera de poder) de dichos concursos. Dichos eventos culturales (individuales o colectivos) cuentan con un gran valor simbólico, ya que muestran a los espectadores (especializados o no) el arte emergente más actual (y que ha sido valorado y legitimado como tal). De esta forma, la exposición¹¹⁹ se convierte en paradigma de esta existencia y visibilidad, siendo un vehículo idóneo para identificarse y presentarse públicamente. A ojos del espectador (especializado o no), el contenido mostrado ahí es percibido como ‘Arte’.

De esta manera, a modo de conclusión del epígrafe, podemos afirmar que los actuales mecenas institucionales (que son los más abundantes) del arte emergente hacen uso de las convocatorias –como organizaciones del saber- con diversos objetivos y pretensiones. Por un lado, son unas eficaces herramientas para crear o aumentar colecciones de arte contemporáneo con un coste muy bajo. Además, algunos de los artistas emergentes que son apoyados y premiados por estas convocatorias en un futuro serán artistas media carrera e incluso consagrados, lo que repercutirá que las obras adquiridas de ellos en los inicios de sus trayectorias sean revalorizadas posteriormente (arte como inversión). Por otra parte, la convocatoria -a lo largo de todo el proceso y las distintas fases (Figura 20)- es un eficiente (pero competitivo y jerarquizado) mecanismo que da visibilidad, financiación y legitimación a los artistas emergentes seleccionados o premiados (y sus producciones artísticas) siendo, además, puntos y nexos de conexión con otros agentes intermediarios (jurado y público) del sistema de arte emergente, normalmente local.

¹¹⁹ Como expone Ana María Guasch en el libro ‘*Los manifiestos del arte posmoderno*’, “*las exposiciones de las últimas dos décadas han sido las manifestaciones principales de toda política cultural –y también su máspreciado instrumento-, lo cual las ha convertido en medios polivalentes y ricos de significados, válidos tanto para conformar sensibilidades y encauzar gustos estéticos, encumbar artistas o relegarlos al silencio*” (2000, p. 5).



Figura 20. Proceso y fases de una convocatoria como organización del saber y mecanismo de visibilización y legitimación (Gasol Señorón, 2014, p. 260).

Así pues, tras la exposición de los primordiales actores –como los creadores y los agentes intermediarios- y sus mecanismos de legitimación en el actual sistema del arte emergente *glocal*, vamos a continuar presentando los principales eventos –además de las ya comentadas exposiciones- que ofrecen reconociendo a un artista –y a sus galerías representantes- como son las extendidas ferias de arte –como espacios comerciales *glocales*- y las bienales, en su amplia gama de tipologías y niveles jerarquizados.

1.3.6. Ferias de arte (y Bienales) por doquier

Como eventos y exposiciones colectivas temporales, las ferias y bienales de arte muestran dos perfiles y enfoques diferentes, aunque ambas se caracterizan por ser el punto de encuentro entre los diversos actores (locales, nacionales e internacionales) del sistema del arte contemporáneo durante su duración, de unos días a meses, y con una periodicidad anual o bianual.

En cuanto a los enfoques y perfiles, las ferias de arte contemporáneo están orientadas al mercado y, actualmente, son el centro de éste como afirma la galerista Elba Benítez en una entrevista. Desde su propia experiencia, cuando abrió las puertas de su galería madrileña en 1990, “*la actividad comercial se realizaba en la galería. Cuando los clientes querían adquirir obra o seguían a un artista siempre venían a vernos. Hoy todo eso se ha trasladado a las ferias. Son el nuevo centro del mercado del arte: es el lugar donde el artista se promociona, se vende y gana visibilidad*” (Espejo, 2015). Así pues, las ferias de arte tienen “*una significativa función económica y social*” (Melo, 2012, p. 49).

Así pues, las ferias de arte se caracterizan por la reunión en un espacio y en un periodo limitado de tiempo, normalmente unos cinco días, a un elevado número de galeristas, como vendedores de arte, y compradores o coleccionistas de arte entre otros muchos profesionales y curiosos. De ahí su predominante naturaleza económica. En ellas, los galeristas cuentan con un espacio o *stand* alquilado (el tamaño depende del precio que se pague por metro

cuadrado) dentro de la feria donde exponen y presentan las producciones (o productos) artísticos de sus artistas representados. A pesar del interés masivo que despiertan (Figura 21), “una feria de arte es, por regla general, el contexto menos apropiado para disfrutar de la emoción estética del enfrentamiento personal con una obra o para lograr un entendimiento profundo del trabajo de un artista”¹²⁰ (Ibíd., 2012, p. 50).



Figura 21. ‘A las ferias de arte le faltan ponys’ de la serie ‘El artista capaz’ de Bea Sánchez (2015). Posca sobre papel. 29,7 × 21 cm.

“El poder de las ferias” (Heinich, 2017, p. 244) de arte contemporáneo en la actualidad se ha ido fraguando por la proliferación de este tipo de evento mercantil desde la década de 1970, dando lugar así a la internacionalización del mercado del arte, como comentamos anteriormente, y “coincidiendo con la afirmación de la idea de la obra de arte como inversión” (Mazuecos, 2008, p. 143). Esta tendencia tuvo como punto de origen el contexto europeo y se ha expandido o diversificado por ciudades de los cinco continentes como Madrid, París, Londres, Nueva York, Singapur, Dubái, Nueva Delhi, Rio de Janeiro, Málaga, etc. como consecuencia directa de los tiempos que vivimos.

Como detalla la comisaria independiente radicada en Brasil y en España¹²¹ Berta Sichel:

“El auge [de las ferias de arte] arrancó con tres citas fundamentales en 1970: Art Cologne, Art Basel y Art Brussels, todas en ciudades ricas que albergaban importantes colecciones. En 2005 se celebraron 68 ferias, y en 2011, 189. En una entrevista reciente un galerista

¹²⁰ Traducción propia. Texto original: “Uma feira é, regra geral o contexto menos apropriado para desfrutar a emoção estética do confronto pessoal com uma obra ou para lograr um entendimento profundo do trabalho de um artista”.

¹²¹ Datos extraídos del perfil profesional de Sichel en la página web de la Fundación de Arte Cisneros Fontanals (Cisneros Fontanals Art Foundation, CIFO). Recuperado el 14 de enero de 2019, de <https://www.cifo.org/index.php/es/k2-demo-1/item/611-bertha-sichel-spain>

neoyorquino dijo que hoy hay cerca de 220 ferias de arte contemporáneo alrededor del mundo. Si esta cifra es correcta, el cálculo es sencillo: en un año se abren cuatro cada semana” (2015).

La proliferación de ferias de arte, conforme a lo que puntualiza Nathalie Heinich citando a Georgina Adam, “*se trata de la mayor modificación en las costumbres [del mercado del arte] que ha visto el siglo XX (...) [ya que se trata de] una migración de marchantes de una ciudad a otra, en busca de clientes*” (2017, p. 245) y no a la viceversa.

Esto ha causado un fuerte impacto tanto en el sistema y mercado del arte en general como en el sector galerístico específicamente ya que, la posibilidad de que una galería pueda estar presente en estos significativos eventos depende de si puede asumir los costes de inscripción, primeramente, además de tener que ser valorados positivamente sus proyectos culturales y comerciales (su propuesta de stand) por un comité evaluador.

Otro de los aspectos a destacar de esta tendencia ha sido la subida de los precios de inscripción de las galerías para participar en dichos eventos, dejando muy poco margen a los galeristas para asumir riesgos y quedando poco espacio para la experimentación artística, ya que para poder asistir a la siguiente feria de arte el resultado debe ser positivo y rentable (en ventas y ganancias). Los altos costes de participación dan lugar, también, a que sólo un reducido grupo de galerías de arte contemporáneo y emergente se puedan permitir una agitada agenda asistiendo a las principales ferias de arte contemporáneo, tanto nacionales como internacionales. Además, en coyunturas de crisis económicas, el reducimiento del mercado da lugar a que las ferias de arte se reduzcan en número o entran en declive hasta llegar a desaparecer.

Por este motivo, a día de hoy, encontramos una amplia variedad de tipologías de ferias de arte contemporáneo en cualquier país desarrollado e, incluso, que se dan dentro de una misma ciudad. El prestigio de cada una de ellas está ligado a diversos factores como la escala del lugar donde acontecen (desde pabellones de eventos hasta hoteles), la proyección e interés producido en los diversos actores (local, nacional e internacional) y las características de las galerías participantes (locales, nacionales e internacionales). Además, hay que destacar que el contexto de las ferias de arte contemporáneo es muy competitivo y exacerbado en varios planos ya que se da competencias entre ferias, entre artistas, entre coleccionistas (Ibíd., 2017, p. 246).

Esta competencia ha provocado, que se desarrollen diversas ferias de arte ‘menores’ entorno a una principal y de referencia aprovechando la cita de la primera que dispone de más reputación y proyección internaciones; y, por otra parte, han surgido ferias –a modo de escaparates y termómetros de la actualidad artística más joven y actual- con foco en el arte emergente¹²² donde participan galerías jóvenes (con precios asequibles para ellas) que representan artistas emergentes y sus últimas producciones artísticas, tanto en capitales

¹²² Sólo con echar un vistazo rápido en internet encontramos multitud de ejemplos de ferias de arte emergente en España, por ejemplo, como: JustMAD (Madrid), ArtMADRID (Madrid), Hybrid (Madrid), Art&Breakfast (Málaga), etc.

culturales centralizadas como en ciudades de periferia. Se tratan por tanto, de ferias de arte ubicadas en niveles de reputación menores que las consagradas y más longevas.

Observamos, pues, un ritmo frenético de ferias de arte que modifica tanto el estilo de las producciones, ya que se presenta un determinado tipo de obra¹²³ directa que impacte al espectador¹²⁴ (en las ferias no se está ni dos segundos ante las obras), como al ritmo de producción de los artistas, que son “*azuzados por sus galeristas para renovar los stands de una feria a otra*” (Ibíd., p. 249).

Así pues, no podemos obviar la marcada jerarquía y competitividad que impone, también, el circuito de ferias de arte contemporáneo y emergente a nivel mundial.

En cuanto a las bienales, éstas tienden más a ser exposiciones y eventos colectivos donde preeminencia el concepto y la escenografía, teniendo mayor peso la instalación artística con respecto a la exposición. Por tanto, en contraposición a las ferias de arte, éstas “*cumplen una función más estético-artística*” (Melo, 2012, p. 49), en un primer e inmediato momento, al estar “*exclusivamente destinadas a mostrar lo que se considera como más destacado en la producción del momento*” (Heinich, 2017, p. 250) y sin el carácter comercial de las ferias.

Con una historia más antigua que las ferias de arte, nos podemos remontar a la pionera de este modelo de exposición y evento colectivo como es la *Biennale di Venezia* (Italia), que desde 1895 sigue activa en la actualidad. Este modelo de exposición –que toma por prestado el modelo de las Exposiciones Universales- se caracteriza por estar conformado por varios pabellones y otros espacios expositivos que son gestionados por el propio país al que representa. Cada país, a su vez, selecciona para cada edición un proyecto artístico –a través de convocatoria pública normalmente- que haya sido realizado por un comisario que selecciona a artistas nacionales y de referencia en el panorama artístico contemporáneo. Esta metodología de actuación poco difiere de las aplicadas en otras exposiciones puntuales realizadas en museos y centros de arte contemporáneo en cualquier parte del mundo.

Hasta 1951, Venecia se mantuvo con el monopolio en cuestión. En este año fue creada la *Bienal de São Paulo* (Brasil), que sigue siendo uno de los eventos de arte contemporáneo de referencia internacional en la actualidad. Después vinieron otras como la *Biennale de Paris* (1959), en Francia, o la *Documenta de Kassel* (1955), en Alemania, con una

¹²³ La artista emergente Cristina Garrido en su exposición individual ‘*Boothworks*’ (Galería The Goma, Madrid en 2017), como comenta la crítica de arte Elena Vozmediano, “*narra desde el futuro cómo en estos años los galeristas idearon una nueva forma de arte, el stand de feria. Un tipo de ‘obra’ efímera y site-specific (realizada para un espacio concreto) que ellos mismos, los artistas, los coleccionistas y los visitantes activarían en calidad de performers. Estamos a un paso de esa ficción: en feroz competencia, las ferias buscan diferenciarse a través de enfoques curatoriales y, junto a los comisarios invitados, los galeristas actúan como ‘creativos’ que usan las obras de los artistas como piezas en sus composiciones mercantiles*”. Recuperado el 16 de enero de 2019, de <https://www.elcultural.com/revista/arte/Cristina-Garrido-y-el-arte-ferial/40337>

¹²⁴ En estos términos donde el tiempo de atención se traduce en dinero hacemos referencia a la ‘*economía de la atención*’. Georg Frank (1999), mediante su teoría, afirma que la atención en el mundo cultural es una economía que funciona con los mismos mecanismos que el capitalismo.

periodicidad diferente a las anteriores¹²⁵.

Al igual que las ferias de arte, las bienales de arte contemporáneo –y demás exposiciones colectivas de arte contemporáneo de ediciones periódicas- tuvieron su auge y expansión geográfica a partir de 1970. Como eventos de masas, mezclan ingredientes de ocio (para el visitante), arte (que se muestra) y prestigio (para los artistas participantes) dando lugar, igualmente, a una marcada jerarquía ya que existen bienales de diversas tipologías y enfoques como veremos en la sección sobre ‘Bienales’ del Bloque 2.

En definitiva, de acuerdo con Heinich, *“las bienales de arte o las exposiciones colectivas son a los curadores [o comisarios] lo que las ferias a los galeristas: la ocasión para mostrar a sus colegas la calidad de su trabajo de intermediarios, dando a conocer al público, a su vez, la calidad del trabajo de los artistas elegidos por ellos para exponer”* (2017, p. 253).

De esta forma, damos por presentados –a nuestro parecer y apoyados por los resultados de los estudios cualitativos y cuantitativos del Bloque 2 de la presente tesis doctoral- a los principales actores -como creadores y agentes intermediarios-, sus principales características y rasgos distintivos mostrando sus roles y los principales mecanismos de legitimación que ponen en marcha, además de los principales eventos donde los artistas emergentes adquieren visibilización y reconocimiento en el actual sistema del arte emergente *glocal*.

En los siguientes epígrafes de este primer bloque, vamos a presentar las principales características comunes observadas en el sector artístico emergente, cómo se produce la configuración del reconocimiento y nos adentraremos en los nuevos medios y mecanismos que han entrado a formar parte de la escena artística actual, como de la vida en general, como es el uso de las *TIC*, entre otras cuestiones de relevancia.

1.3.7. Círculos de reconocimiento entrecruzados

El proceso de reconocimiento, valorización y legitimación tanto de un artista emergente como de su obra – como se ha ido despuntando en los epígrafes anteriores de este apartado- se fundamenta en apreciaciones condicionadas por una red de filtros y relaciones personales y culturales.

Un artista joven –como cualquier otro agente inexperto- se enfrenta a una realidad profesional compleja –al igual que otro sector profesional- en el que se combina las actuaciones y posicionamientos de ciertas personas, instituciones y grupos sociales configurando un escenario -o sistema del arte- formado por diversas instancias de reconocimiento en las que se aplican criterios de valoración heterogéneos y cuyas motivaciones se basan en unos intereses dispares y mutuos. Pero, aunque a lo largo de la

¹²⁵ La *Documenta de Kassel* comenzó a realizarse con una frecuencia de cada cuatro años y, en la actualidad, cada cinco.

historia del arte oficial los cánones, estilos artísticos y criterios hayan cambiado y variado, no ha sido de manera caprichosa tal como demuestra Vicenç Furió en *‘Arte y reputación’* (2012). El profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona, en esta publicación recopila una serie de estudios realizados sobre el reconocimiento artístico a diversos artistas y obras en diferentes épocas demostrando que los valores artísticos son oscilantes y relativos, pero que responden a unos mecanismos y procedimientos que pueden explicarse.

Por tanto, el reconocimiento viene dado no de manera individual para la figura del artista, sino que todos los miembros o agentes de la red que conforma un sistema y contexto artístico contemporáneo –que disponen de diferentes “*poderes*” (Melo, 2012, pp. 91-92)- se benefician de la reputación de éste y éste de la reputación de los otros. Para Heinich (2017), uno de los aspectos más importantes en el paradigma del arte contemporáneo para que el reconocimiento llegue a fraguarse recae en “*las mediaciones*” (p. 199). La autora reconoce la significativa relevancia de los agentes mediadores entre la mirada del público en general y los agentes especializados del sistema del arte, como traductores y legitimadores del arte que será aceptado por el público como tal. De hecho, la importancia de las mediaciones aumenta, cuanto más se alejan las obras de arte de las expectativas del mundo corriente, ya que más herramientas se requieren para ser vistas, entendidas y valoradas. Las mediaciones, como prosigue la autora y según hemos ido apuntando en los epígrafes anteriores, “*pueden ser orales o escritas (comentarios, artículos, libros, tesis, contratos...), pero también icónicas (reproducciones), profesionales (comisarios, críticos de arte, profesores, galeristas, incluso fabricantes de obras), institucionales (galerías, museos, centros de arte...) u objetuales (paredes de los museos y galerías, carteles, catálogos, archivos...)*” (Ibíd., p. 200).

En la mediación interviene, por tanto, una ‘*cadena de intermediarios*’ rebatiendo la idea de arbitrariedad en la obtención de éxito de los artistas. Alan Bowness, director de la Henry Moore Foundation y antiguo director de la Tate Gallery, publicó a finales de los años ochenta –en Londres- y comienzos de los años noventa –en Nueva York- el libro *‘The condition of success: how the modern artist rises to fame’* (1989) donde ilustra los procesos de la mediación y los mecanismos que posibilitaron el acceso a la fama de los artistas modernos a través de una imagen de círculos concéntricos. En el libro de Bowness, como comenta Nuria Peist, “*reconocer a los artistas significa ‘descubrir talentos’*” (2012, p. 9). En ese proceso de descubrimiento y consagración de los artistas, el historiador del arte hace una distinción de “*cuatro círculos de reconocimiento*”¹²⁶ (Bowness, 1989, p. 11) de diversas características a los que ha llamado de la siguiente manera:

1. “*Reconocimiento de pares*”. El primer círculo de los pares está compuesto por artistas jóvenes contemporáneos y coetáneos principalmente, una generación de artistas iguales. En esta primera fase, como la más significativa, los artistas se

¹²⁶ Traducción propia. Texto original: “There are four successive circles of recognition through which the exceptional artist passes on this path to fame. I will call them peer recognition, critical recognition, patronage by dealers and collectors, and finally public acclaim”.

reconocen entre sí como verdaderos ‘artistas’ con talento dando lugar a una comunidad ferozmente competitiva, donde “*el artista joven se encuentra obligado a sobresalir teniendo que hacer un enorme esfuerzo para elevarse por encima de sus contemporáneos*”¹²⁷ (Ibíd., 1989, p. 50).

2. “*Reconocimiento crítico*”. El segundo círculo de reconocimiento está compuesto por los críticos de arte especializados, cuyos juicios y criterios – en positivo o en negativo- sobre los artistas y sus producciones innovadoras tienen un determinante poder legitimador que encauzan las trayectorias de los artistas. Según el autor, “*los juicios en arte no son absolutos ni definitivos: se sostienen por consenso*”¹²⁸ (...) *Cuando el consenso crítico está establecido, los cambios en la reputación –que suben y bajan- son menores dentro de unos límites restrictivos*”¹²⁹ (Ibíd., pp. 25-28). Además, artistas y críticos – que suelen contar con una relación de amistad antes de comenzar una relación profesional- se diferencian en edades, ya que los críticos para hasta conseguir un reconocimiento en el sector, según Peist haciendo referencia a Bowness, “*suelen referirse a artistas mayores que ellos*” (Peist, 2012, p. 12) ya consagrados o con cierto reconocimiento. Así pues, la competencia no se establece solamente entre los artistas jóvenes y sus iguales, sino también entre los artistas y los críticos de arte que escriben y hablan sobre ellos.
3. “*Mecenazgo por comerciantes y coleccionistas*’. El tercer círculo se organiza en torno a las acciones de estos agentes intermediarios directos. Por una parte, según Bowness, “*a medida que el artista logra un reconocimiento crítico, es probable que se encuentre apoyado por coleccionistas y comerciantes. Casi todos los grandes talentos atraen a uno o dos coleccionistas importantes en una etapa temprana de su carrera, y estos coleccionistas casi siempre aparecen en escena debido a sus amistades con los artistas, quienes sirven de consejo*”¹³⁰ (Bowness, 1989, p. 39). El acento nuevamente en las relaciones de amistad que son establecidas entre ellos, conforma una estrecha red de relaciones entre diversos agentes en torno a la apuesta por los jóvenes artistas y aún desconocidos. De este modo, los artistas no son los únicos beneficiarios –como acontece con los críticos de arte- ya que el reconocimiento que obtienen unos y otros influyen en las trayectorias de todos los agentes relacionados en su conjunto.
4. “*Finalmente la aclamación pública*”. Después del círculo de reconocimiento de los clientes –comerciantes y coleccionistas- “*la etapa final es el reconocimiento público*

¹²⁷ Traducción propia. Texto original: “I do not believe that any great art has been produced in a non-competitive situation: on the contrary it is the fiercely competitive environment in which the young artist finds himself that drives him to excel. He has to make an enormous effort to lift himself above his contemporaries”.

¹²⁸ Traducción propia. Texto original: “Judgments in art are not absolute or final: they are sustained by consensus”.

¹²⁹ Traducción propia. Texto original: “Once the critical consensus is established, changes are relatively minor. Reputations rise and fall, but within restricted limits”.

¹³⁰ Traducción propia. Texto original: “As the artist achieves critical recognition, he is likely to find himself supported by collectors and dealers. Almost every major talent attracts one or two important collectors at an early stage in his career, and these collectors almost always appear on the scene because of their friendships with artists, whose advice they take”.

*que demuestra que el artista moderno es verdaderamente famoso*¹³¹ (Ibíd., 1989, p. 47).

Es decir, según expone Alan Bowness, existe una estructura constante para la disposición espacial y temporal del reconocimiento de los artistas a lo largo de su trayectoria en la que participan –más o menos- de forma organizada los diversos agentes. De este modo, aunque el acto creativo es único y personal, éste no puede existir y alcanzar la fama de forma aislada.

Este modelo, como analiza agudamente Nathalie Heinich (2017, pp. 219-220), plantea además tres dimensiones entrecruzadas en el esquema de los cuatro círculos de reconocimiento de Bowness. Por un lado se encuentra *“la proximidad espacial”*, ya que el artista puede conocer personalmente a sus iguales e incluso a los agentes intermediarios como críticos de arte, marchantes-galeristas y coleccionistas-compradores pero no al público; por otro lado, *“la temporalidad del reconocimiento”*, desde el rápido juicio de los pares -que es más inmediato- al de los espectadores a más largo plazo; y, también, *“el peso del reconocimiento”*, que depende de la competencia y la autoridad de los jueces – agentes intermediarios y público-, siendo mayor cuanto más alejado del núcleo de los pares se encuentre.

Así pues, en el arte contemporáneo, según la socióloga y siguiendo los círculos de reconocimiento de Bowness (pares, crítica¹³², mercado y público) observados en las trayectorias de los artistas modernos- *“lo público precede a lo privado”*¹³³ (Ibíd., 2017, p. 222). Como artista precursor de esta tendencia podemos citar a Marcel Duchamp ya que, por ejemplo, sus *ready-mades* fueron integrados y aceptados, en una primera instancia, por las instituciones públicas y luego por el mercado. De este modo, *“la compra por parte de una institución pública significa la consagración del artista [vivo, lo que lleva acarreado] el aumento de sus precios en el mercado”* (Ibíd. p. 223). Por tanto, el ‘sistema museo-crítico-comisario’ se convierte en el *“prioritario reconocimiento de los artistas”* (Ibíd., p. 224) tras el reconocimiento por los pares. Los museos y centros de arte, como prosigue la autora, *“más a allá de su función de consagración, asumen ahora misiones exploratorias otrora exclusivas de las galerías, ya que compiten con otros museos [y centros de arte] con partidas presupuestarias para la compra y exposición de arte contemporáneo (...) sustituyendo a las galerías en su misión de descubridores y de prescriptores”* (Ibíd., p. 226).

Esto ha provocado que, en la actualidad, la esfera mercantil del arte contemporáneo se haya establecido en un sistema dual, según argumenta Heinich. Por un lado, se distingue *“una*

¹³¹ Traducción propia. Texto original: “The final stage is the public acclaim that shows that the modern artist is truly famous”.

¹³² Alan Bowness no establece una distinción entre críticos de arte y comisarios o directores de museos y centros de arte encargados de organizar las exposiciones, así pues, ambos se encuentran en el mismo círculo de reconocimiento colaborando activamente.

¹³³ Aunque Heinich discrepa con Bowness sobre el orden moderno, ya que considera que en la trayectoria de los artistas modernos el mercado privado es el primero en reaccionar a las innovaciones y por ello considera que en el arte contemporáneo se produce una inversión estableciéndose primero la crítica y después el mercado.

‘economía de las obras’ asociada a las galerías privadas y, por otro lado, una ‘economía de proyectos’ asociada a las instituciones públicas” (Ibíd., p. 226) como hemos visto anteriormente. Dos modelos relativamente independientes, pero al mismo tiempo son dos modelos complementarios y competidores. En la ‘economía de las obras’, el galerista valora y fija el precio de la obra ya producida y es el intermediario directo entre artista y comprador; mientras que en la ‘economía de proyectos’, se valora el proceso creativo, es decir, se juzga el enfoque y se galardona la idea merecedora de la ayuda a la producción, premio o beca que se ha hecho público desde una institución a través de una convocatoria comúnmente, ejerciendo la institución una labor como *“proveedor de servicios de creación artística de ámbito local”* (Ibíd., p. 228).

En cuanto a los artistas emergentes, éstos *“permanecen en un ámbito de reconocimiento minoritario”* (Peist, 2012, p. 14) cuya principal labor para alcanzar el éxito en su trayectoria debe ser *“la inserción en las redes”* (Heinich, 2017, p. 228) locales. Esto es a lo que se refiere Nuria Peist (2012), con *“el primer momento de reconocimiento como el ‘núcleo del éxito’ (...) donde la crítica primera, los primeros coleccionistas y los primeros marchantes comparten un mismo tiempo y un mismo espacio”* (pp. 314-315).

Entrecruzando las ideas de Bowness y Heinich, Peist considera que dentro del primer círculo de reconocimiento por parte de sus pares -en los inicios profesionales de las trayectorias de los artistas jóvenes- *“los primeros críticos, marchantes y coleccionistas están próximos espacialmente a los artistas (forman parte de su estrecho círculo de amistades), reconocen inmediatamente el trabajo del artista (con una defensa activa a través de críticas, adquisiciones y organización de exposiciones), pero no poseen un grado muy alto de poder legitimador”* (Ibíd., 2012, p. 315).

De este modo, se fragua el primer reconocimiento -inicial y local- a través de un conglomerado indiferenciado de agentes y acciones (capital social y relacional). Este primer círculo o núcleo de reconocimiento, por tanto, contiene a los cuatro círculos de Bowness (pares, crítica-comisario, mercado y público) en un mismo tiempo y lugar ya que es el sistema en su conjunto el que lucha por la consagración. Por esta razón, podemos confirmar que en los comienzos de las trayectorias de los artistas jóvenes el sistema del arte emergente *“se articula gracias al reconocimiento que alcanza cada uno de sus participantes a partir de la existencia y el apoyo de unos y otros”* (Ibíd., p. 316).

Un artista joven que vaya adquiriendo una situación sobresaliente en este primer círculo de reconocimiento complementará esta distinción con *“la visibilidad y la construcción de una reputación tan amplia como sea posible (...) a través de establecer contactos (...) con las instituciones de su región”* (Heinich, 2017, pp. 228-229). Como hemos desarrollado extensamente en el epígrafe sobre *‘Los Mecenas a la creación joven y las convocatorias’*, el artista joven debe de desarrollar una activa e incesante participación en convocatorias públicas locales y regionales destinadas a ellos. La concesión de una ayuda -y las consecutivas- certificará su actividad artística y su propio valor como artista en los sucesivos círculos de reconocimiento de Bowness.

Tras este momento importante de reconocimiento institucional, como verificación de pertenencia del artista al sistema del arte emergente y contemporáneo, se pasará a exponer también en el sector privado de las galerías e incluso ser fichado por una, propiciando así el coleccionismo privado (compra-venta directa en galería y en ferias de arte) y la consideración por parte de los críticos de arte y los comisarios –con más prestigio y reconocimiento- que tienden a fijarse en artistas con un cierto nivel de visibilidad y su aparición en diversos medios de comunicación *online* y *offline*. Y es que, desde la experiencia de la artista Alicia Framis, “*fuera del circuito comercial, tu obra también queda al margen de la historia [oficial] del arte contemporáneo*” (Espejo, 2016).

Por tanto, el arranque de la trayectoria de un artista emergente se caracteriza por “*las pocas ventas de obras (...) [y] de ahí la importancia de la pluriactividad*” (Heinich, 2017, p. 231) o pluriempleo para compensar los escasos ingresos económicos –y muchos gastos de dinero- que genera la creación artística. Esta situación de precariedad no es soportada y aguantada por muchos artistas emergentes aspirantes a ser artistas media carrera, dando lugar a una alta tasa de abandono de la actividad artística como primer trabajo visible.

Para profundizar sobre estos últimos aspectos que comentamos relacionados con la precariedad laboral, la falta de ingresos económicos y la necesidad de ser un artista emergente pluriempleado pasaremos al siguiente epígrafe de este capítulo sobre las principales características que observamos en el sistema del arte emergente actual *glocal*.

1.3.8. Perfiles híbridos y precariedad laboral

El sistema o *ecosistema* (Ramírez, 1994) del arte emergente actual, como hemos ido apuntando en los epígrafes anteriores, se caracteriza por desarrollar la “*producción [o actividad] artística en tiempos de precariado laboral*” (Aliaga & Navarrete, 2017).



Figura 22. Viñeta de El Roto (Roto, 2013, pp. 96-97).

Tomando como referencia las aportaciones y declaraciones de expertos y teóricos de

diferentes contextos geográficos como Juan Ramón Ramírez (1994), Nathalie Heinich (2017), Alexandre Melo (2012), Hans Abbing (2012), Alan Bowness (1989); artistas como Francesc Ruiz (Fontdevila, 2016); y comisarios y críticos de arte como Bea Espejo (2013, 2015, 2016) o Manuel Segade (López, 2018) –por citar algunos de ellos- el segmento y contexto profesional del arte emergente –o también acuñado en multitud de ocasiones como arte joven- presenta un fuerte dinamismo y una competitividad constante al que hay que sumar la falta de ingresos económicos, los bajos precios de las obras de arte emergente y las pocas ventas (*capital económico*). Esta deficiente situación profesional y económica (Figura 22) da lugar a que los artistas emergentes –y otros agentes intermediarios como los comisarios independientes y los críticos de arte jóvenes (y no tan jóvenes)- tengan una “*vida nómada*” (Rand & Felty, 2013) en busca de recursos (convocatorias), sobreviviendo gracias al pluriempleo o pluriactividad y el desarrollo de roles o perfiles híbridos dentro de sus posibilidades y siempre que pueden, al menos, dentro del ámbito o sector cultural. Y es que el arte, aún hoy en día y como afirma Juan Antonio Ramírez, es una “*actividad solipsista y semiclandestina*” (1994, p. 24).

Esta situación no es totalmente actual ni nueva. Tradicionalmente, el sector de la cultura, se ha caracterizado por no ofrecer una situación de estabilidad a sus trabajadores y por adoptar prácticas abusivas. La relación entre ‘*Arte y Precariedad*’ se da a pesar del valor que la sociedad y las instituciones otorgan al arte, como indaga Arturo Cancio Ferruz en su tesis doctoral, ya que “*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*” (2017, p. 9).

Dependiendo del país o contexto geográfico y marco temporal -aunque se aprecia una tendencia generalizada a nivel mundial en los profesionales emergentes aún no consagrados- un trabajador entorno a la cultura y al arte contemporáneo está acostumbrado a que su trabajo sea poco valorado y mal pagado, lo que provoca situaciones insostenibles y llenas de frustraciones, más aún si cabe para los artistas (eternamente) emergentes, como refleja la artista Laura Franco en su proyecto ‘*Los artistas imposibles*’¹³⁴. La tónica general, por poner un ejemplo, es que cuando se idealiza y realiza una exposición en una institución cultural (pública o privada) todos los trabajadores (electricistas, montadores, limpiadores, comisario, crítico de arte, etc.) involucrados en el proyecto expositivo cobran sus respectivos honorarios por el trabajo desempeñado menos, en la mayoría de los casos, los artistas. Además, éstos últimos son los que normalmente han corrido con los gastos de producción de las obras que se van a mostrar en dichos espacios culturales y van a atraer a especialistas y público hasta ellos.

En el artículo titulado ‘*¿De qué viven los artistas?*’ (Espejo, 2016), la creadora Alicia Framis afirma que “*la situación del artista es realmente alarmante. El problema de fondo*

¹³⁴ El proyecto ‘*Los Artistas imposibles*’ está conformado por una serie de obras de diversos formatos realizadas entre 2015 y 2016 que hablan, con un tono mordaz y crítico, sobre la situación del artista actual. Recuperado el 23 de enero de, 2019, de http://laurafrancocarrion.blogspot.com/p/los-artistas-imposibles_13.html

es económico, ya que el arte y el comer no van juntos de la mano, lo que empuja al artista a que sea un multitareas. Dar clases, trabajar como creativo para empresas, en el mundo de la moda... Si es difícil sobrevivir teniendo una galería, más complejo es hacerlo sin ella". Además, según expone el artista Julián Cruz en otro artículo sobre *'arte precario'* y como hemos hecho mención en diversas ocasiones anteriormente, *"los artistas tienen que competir entre ellos por reconocimientos que, en la mayoría de las ocasiones, son simbólicos y que no suelen sacarles de su pobreza"* (Rivera, 2017).

Poniendo nuestro ojo en el contexto español, como explica el artista Daniel García Andújar en el citado artículo de Bea Espejo, *"el arte (de la cultura en general) se ha entendido como un mero recurso retórico, un simple elemento de utilización política, un capricho del nuevo rico (...) Las estructuras de su administración [al tratarse de un sistema cultural altamente institucionalizado como hacía referencia a Ramírez (2010)] asumen que la práctica artística ha de ser discontinua, flexible, temporal, precaria y transitoria, lo que lo convierte en partícipe de los niveles de explotación y precarización existentes"* (2016). Como insiste la artista Regina de Miguel –que vive en Berlín desde hace años- todo al final *"pasa por la autoexplotación, la precariedad máxima y la desigualdad con respecto a las instituciones que no respetan pactos acordados o plazos de pago (...) [además de] una fuerte desconfianza hacia la actividad del artista"* (Rivera, 2017) por parte de las instituciones culturales y otros organismos. Por otra parte, la artista Cristina Garrido especifica que el sistema de apoyo institucional al arte emergente -a través de becas, certámenes, ayudas, residencias, etc.- *"beneficia al creador joven"* (Ibíd., 2017) solamente. Al pasar esa franja de edad, según Garrido, los artistas que consiguen sobrevivir produciendo activamente se encuentran con una situación de desamparo institucional y privado si no existe *"una [verdadera] estructura en la que instituciones, agentes y coleccionistas colaboren para generar un contexto artístico rico y sostenible"*.

Las declaraciones precedentes son corroboradas con los resultados obtenidos en el exhaustivo estudio *'La actividad económica de los/las artistas en España'* (2017), coordinado por los profesores Marta Pérez Ibáñez (Universidad Antonio de Nebrija) e Isidro López-Aparicio (Universidad de Granada)¹³⁵. La investigación recoge los testimonios de 1.100 artistas españoles, no solo jóvenes, obtenidos a través de una encuesta *online*. En dichos resultados –relevantes y estremecedores- se muestra la extrema pobreza de la mayoría de los artistas en España, como afirma la economista de las artes Clare McAndrew en el informe publicado sobre *'El Mercado del Arte Español 2017'* haciendo referencia a los datos extraídos del estudio de los profesores universitarios en el que se revelaron que:

"Casi la mitad (el 47%) presentaba un salario anual (en todas las actividades profesionales, artísticas o de otro tipo) de menos de 8.000 € (...). Una minoría de artistas profesionales indicó que la mayor parte de sus ingresos anuales provenía de su actividad artística. Solo el 15% declaró que del 80% al 100% de sus ingresos provenían de trabajos relacionados con el arte,

¹³⁵ Para obtener más información sobre los autores y su investigación sobre los artistas y su situación económica, consultar la página web *'Ecosistema del Arte'*. Recuperado el 23 de enero de, 2019, de <https://www.ecosistemadelarte.com>

mientras que el 64% declaró que la proporción era solo de un 20% de sus ingresos. Una cuota total del 74% afirmó que solo el 40% o menos de sus ingresos provenían del arte, lo que implica que la mayoría de los artistas no eran capaces de sobrevivir económicamente si dependían del arte como profesión principal” (2017, pp. 66-67).

Así, como afirma el artista David Bestué, *“los artistas viven como pueden”* (Espejo, 2016). Según su opinión, continuando con sus declaraciones en dicho artículo, *“lo mejor es diversificar el propio trabajo y que el sustento económico no dependa únicamente del arte (...) aunque suele tratarse de parches o soluciones a corto plazo”* o eso es lo que esperan muchos de los artistas emergentes. Pero inevitablemente, como prosigue el creador, *“la precariedad acaba afectando al propio trabajo (...) [y] como la mayoría de artistas, gran parte del dinero que voy ahorrando lo acabo invirtiendo en nuevas piezas”* Por ello, como la pescadilla que se muerde la cola, para poder invertir en su propio trabajo los artistas -jóvenes y consagrados- *“subsisten con otros trabajos; el más común de ellos es la enseñanza”*, como afirma el reconocido artista Pepo Salazar (Rivera, 2017).

De este modo, reiterando las declaraciones de los creadores Framis y Bestué, *“la hibridación de los perfiles profesionales”* es una característica muy arraigada en el sistema del arte contemporáneo y emergente actual *“generada por los problemas de competitividad, el desgaste en la confianza entre los agentes legitimadores”*¹³⁶ (González Martín, 2018, p. 96) y, sobre todo, por la necesidad de llegar a final de mes. Así pues, como mecanismo de supervivencia en el sistema artístico, *“el híbrido es capaz de adoptar el perfil profesional que le convenga según se presente una u otra situación, [intentando jugar dentro de las posibilidades] siempre en beneficio propio”* (Ibíd., 2018, p. 98). Una situación que se viene extendiendo ampliamente en otros sectores profesionales en los últimos años llegándose a afirmar que ha llegado *“la era del trabajador híbrido”* (Munera, 2016) ya que cada vez más, como desarrolla la periodista en este artículo, *“las compañías requieren perfiles mixtos, es decir, profesionales que no sólo son especialistas en su campo”*.

Ante estos datos, declaraciones y apreciaciones, el sector del arte refleja directamente los problemas que hay en la sociedad si nos referimos a los derechos laborales, la remuneración económica y la mínima regulación de las condiciones como trabajadores, aunque de forma más marcada y escalofriante. Para ello, por ejemplo en el contexto español, se intenta combatir esta situación de precariedad e indefensión de los creadores a través del pionero *‘Estatuto del Artista’*¹³⁷: *“una hoja de ruta contra la precariedad en el trabajo cultural”*

¹³⁶ Para César González Martín, la hibridación de los perfiles profesionales en el contexto artístico actual es solamente *“un mecanismo de supervivencia frente a la competitividad que se produce en el sistema, por lo que los híbridos desarrollan acciones en paralelo para beneficiarse de dos líneas de actuación”* (2018, p. 240). A nuestro parecer, en el segmento más joven del arte contemporáneo -cuando aún los diversos actores jóvenes (artistas principalmente) no disponen de reconocimiento y legitimación en el sector-, el desempeñar diversas actividades y, por ello, *roles o perfiles híbridos* es una cuestión más de supervivencia económica y siempre con el objetivo de no verse obligado a prescindir de su trabajo como productor cultural o posponerlo para un futuro propicio que probablemente no llegará, como reflexiona Remedios Zafra (2017) sobre los precarios trabajadores culturales.

¹³⁷ El pasado 28 de diciembre 2018 el Consejo de Ministros aprobó el Real Decreto-Ley que ha sido convalidado el 22 de enero de 2019 y está basado en el informe aprobado por unanimidad por los grupos

(Asuar & Losa, 2018). Se trata de un paquete de medidas que pretenden regularse por ley para favorecer “*nuestra producción artística y amparar a los miembros de nuestra sociedad que la hacen posible, y que en algunos casos se encuentran en injusto desamparo*”¹³⁸ como afirmaba el Ministro de Cultura y Deporte, José Guirao, en la defensa pública de esta iniciativa –una medida en plena vigencia a través de un Real Decreto-Ley- en el Congreso de los Diputados. Aunque, desde algunas organizaciones, comentan que precisamente “*los autónomos creadores del Arte y la Cultura son los grandes olvidados del primer paquete de medidas del Estatuto del Artista*”¹³⁹.

La precariedad laboral y profesional se extiende a todos los ‘productores’ o trabajadores culturales – artistas, comisarios, diseñadores, críticos de arte- más aún en la *era digital*¹⁴⁰. ‘*El Entusiasmo*’ (2017), un ensayo de Remedios Zafra, nos habla de la actual situación laboral de los trabajadores culturales, creativos y académicos nacidos a finales del siglo XX, que crecieron con expectativas y se encuentran ante un escenario precario y desilusionante.

“*El creador produce incesantemente, impulsado por una energía inacabable, similar a la amorosa*” (1994, p. 24) -como afirma Ramírez- y es justamente esta pasión, vocación y entusiasmo innato –la que tiene el creador- la que el sistema ha instrumentalizado favoreciendo una producción artística creada por ‘pobres’ a velocidades competitivas y generando un trabajo que “*no vale dinero*” a cambio de “*pagos simbólicos*”, es decir, “*cobrando de otra manera (inmaterial), pongamos con visibilidad, reconocimiento, seguidores y likes*” (Zafra, 2017, pp. 12-15). Cuando el vivir y nuestras expectativas se sostienen difícilmente sobre una “*superficie demasiado inestable*” (Bauman, 2007, p. 20) y el dinero mengua, “*entonces se sucumbe a ‘lo que salga’, aplazando la vida y esa pasión (que identificamos como lo que nos mueve la vida) a un futuro donde las condiciones sean mejores*” (Zafra, 2017, p. 15). Pero el tiempo, al igual que las oportunidades, pasa y parece que las palabras *dinero* o *sueldo* entran en conflicto con la *inspiración* en el ejercicio y contexto profesional de un creador y es que, en el capitalismo cultural, el entusiasmo alimenta la maquinaria productiva.

Esto es lo que le ocurre a muchos artistas y agentes intermediarios jóvenes cuando su trabajo personal, al pasar o no haber incluso pasado por los filtros y mecanismos de legitimación, no ha conseguido la visibilidad, el reconocimiento y la reputación necesaria para establecerse en un estadio superior al ‘emergente’. Además, otras cuestiones personales y

parlamentarios. Recuperado el 22 de enero de 2012, de

<https://www.revistadearte.com/2019/01/22/aprobado-el-estatuto-del-artista-como-proyecto-de-ley/>

¹³⁸ ‘*El Congreso aprueba el Estatuto del Artista, que será tramitado como proyecto de Ley*’. Recuperado el 22 de enero de 2019, de <https://www.elcultural.com/noticias/escenarios/El-Congreso-aprueba-el-Estatuto-del-Artista-que-sera-tramitado-como-proyecto-de-Ley/12981>

¹³⁹ “*Los autónomos creadores del Arte y la Cultura: los grandes olvidados del primer paquete de medidas del Estatuto del Artista*”. Recuperado el 31 de enero de 2019, de http://porypara.es/blog_porypara/los-autonomos-creadores-del-arte-y-la-cultura-los-grandes-olvidados-del-primer-paquete-de-medidas-del-estatuto-del-artista/

¹⁴⁰ El concepto de ‘Era digital’ o ‘Era de la Información’ hace referencia al periodo actual de la historia de la humanidad que va ligado a la expansión y el uso de Internet y las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC).

vitales como la maternidad no son compatibles en multitud de ocasiones con una carrera profesional como artista, galerista, comisaria independiente, crítica de arte, etc. Beatriz Sánchez o Verónica Ruth Frías, ambas artistas andaluzas y madres, han trabajado en sus obras sobre esta problemática ya que lo han vivido en sus propias carnes. Por ejemplo, según la comisaria Natividad Guil (2017) sobre la experiencia de Bea Sánchez entorno a la maternidad (Figura 23), la propia artista le comentó “*que si bien ser mujer no le ha supuesto un obstáculo en su carrera profesional, la maternidad en cambio si lo fue*”. Desde otra posición en el sector, las recientes declaraciones de la galerista Sabrina Amrani (de Quiroga, 2019) para ABC Cultural reflejan los aspectos adversos a los que se enfrentan además las profesionales del sector del género femenino, ya que según ella misma “*hace falta ser joven, no tener hijos y no saber del mundo del arte para pensar que puedes abrir una galería*”.

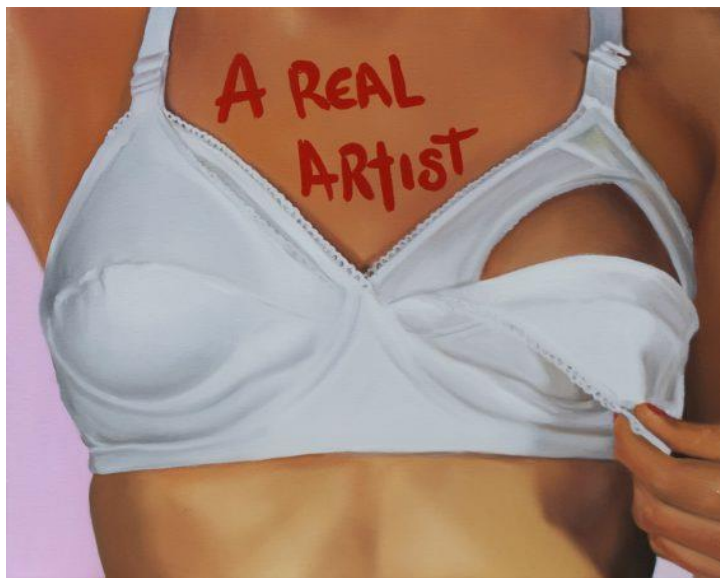


Figura 23. ‘A real artist’ de la serie ‘Mom in the studio’ de Bea Sánchez (2015). Óleo sobre lienzo. 33 × 41 cm.

Por tanto, la formación de una familia y/o ser pluriempleado, en suma, supone un derroche de energía y esfuerzo que muy pocos pueden soportar si no se llega a desarrollar una trayectoria profesional con éxito (social y económico). Esta situación sólo puede ser sostenida por muchos años, mientras el beneficio económico y reconocimiento en el sector está aún por llegar, si se dispone de un apoyo económico extra (y crucial) que suele venir desde el entorno familiar, favoreciendo así a que un creador pueda dedicarse exclusivamente a su producción personal¹⁴¹. Así pues, la gran masa de aspirantes a artistas emergentes se va quedando paulatinamente reducida cuantiosamente al no haber podido alcanzar todos estos sujetos creadores un consiste y prometedor *capital social y simbólico* en el sistema del arte emergente que sea transformado en *capital económico*.

Sobre estas formas de capital predominante en el segmento del arte emergente debemos

¹⁴¹ Según Pierre Bourdieu, se encuentra el hecho “*de que un individuo sólo puede prolongar el tiempo destinado a la acumulación de capital cultural [y capital social] mientras su familia pueda garantizarle tiempo libre y liberado de la necesidad económica*” (2001, p. 143).

hacer alusión a Pierre Bourdieu. El capital es trabajo o bien acumulado tanto en forma material como inmaterial y para ello se requiere tiempo. El intercambio de estos capitales (material e inmaterial) en la vida social hace que el autor haya distinguido una clasificación de cuatro tipos de capitales: *capital económico* –en un sentido estricto-, *capital cultural*, *capital social* y *capital simbólico* (1986, pp. 241-258). La estructura de distribución de los distintos tipos de capital (o de poder, que para el caso es lo mismo), dada en un momento determinado del tiempo, es lo que configura la estructura inmanente del espacio o mundo social y determina las oportunidades de éxito de las prácticas de los agentes sociales que disponen de determinadas categorías de percepción y de valoración. Así, el universo de las relaciones sociales no se reduce simplemente a una praxis económica mediante el intercambio mercancías.

Por tanto, los innumerables actos de reconocimiento y legitimación –como formas de intercambio social, a priori, no económicas- que se dan en el contexto profesional del arte emergente contribuyen a la creación colectiva del *capital simbólico* del que nos habla Bourdieu como resultado de un *capital social*. El peso de los diferentes agentes actores –y sus mecanismos puestos en marcha- en este segmento del arte contemporáneo más joven depende de su *capital social*, es decir, del reconocimiento institucionalizado o no que adquieran y el desarrollo e intercambio de una economía basada en los bienes simbólicos, principalmente. “*Bourdieu se refiere al ‘prestigio’ (...) [y a la legitimidad] como formas de capital simbólico*” y a “*la creencia como la alquimia que produce la magia social del capital simbólico*” (Fernández Fernández, 2013, p. 38).

Por ello, para finalizar este epígrafe y enlazar con el siguiente, es de destacar la importancia del *capital simbólico* y *social* para la consolidación de la trayectoria de un artista emergente –y del resto de agentes jóvenes- ya que, como hemos ido comentando, para llegar a conseguir un estable capital económico (que es alcanzado por un reducidísimo grupo de artistas ya consagrados y de éxito comparado con el amplio grupo de artistas jóvenes aspirantes) o que el capital simbólico se transforme en valores económicos en un futuro, es fundamental tejer y establecer una buena red de relaciones y contactos –en torno a la figura del creador- desde el contexto local al internacional que den prestigio y legitimación tanto a su producción artística como a su trayectoria.

1.3.9. Red de relaciones

“En los albores del modernismo, los artistas trabajaban arduamente en sus estudios, usualmente en aislamiento, sufriendo toda clase de privaciones, hasta ser descubiertos por un galerista, crítico o curador (en aquella época conocidos como “conservadores”). En la era actual, sin embargo, el sufrimiento artístico no ha desaparecido, pero se ha transformado. En lo que respecta a los artistas profesionales, pocos pasan la vida en sus estudios, viviendo en cambio una vida nómada entre aeropuertos, recuperándose del *jetlag* entre inauguraciones y eventos sociales, realizando más trabajo en sus laptops e intercambiando e-mails que en el estudio mismo (...) El artista de hoy en día, asimismo, tiene que asistir a cenas interminables

con coleccionistas y pasar noches enteras escribiendo propuestas y formularios de becas” (Helguera, 2005, pp. 39-40).

Nos valemos de estas declaraciones del artista Pablo Helguera –desde la experiencia propia vivida- para evidenciar de la necesidad del artista actual de generar y mantener una fuerte vida social y relacional ya que es de vital importancia en su proceso de reconocimiento y en la consolidación paulatina de su trayectoria artística para poder alcanzar el éxito profesional.

Refrescando las palabras de Nathalie Heinich expuestas con anterioridad, la principal labor que se debe de proponer un artista emergente para alcanzar el esperado éxito en su trayectoria debe ser *“la inserción en las redes”* (2017, p. 228) locales de su contexto artístico profesional. Ya que, como también hacíamos alusión en otro epígrafe anterior, *“al igual que toda actividad humana, todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie –con frecuencia numerosa- de personas”* (Becker, 2008, p. 17) según afirma el sociólogo estadounidense Howard Saul Becker.

Por tanto, estas ‘redes’ de contactos (profesionales y personales) -como actividad conjunta de una serie de personas- se crean, forjan y se mantienen en el tiempo, como comenta Helguera, con una activa presencia en las inauguraciones y demás eventos sociales y, desde una perspectiva más institucional, a través de una continuada e insistente participación en convocatorias, sin entrar de momento en el mundo virtual que comentaremos más adelante.

A nuestro parecer, creemos conveniente establecer la duración del periodo de formación artística como el foco de origen y configuración de la necesaria red de relaciones (capital social) -que irá aumentando normalmente con el tiempo- y la adquisición de los conocimientos y credenciales artísticos necesarios –aunque no imprescindibles- para desarrollar un coherente trabajo artístico (capital cultural). El artista emergente, desde su formación –académica o de forma autodidacta-, invierte personalmente tiempo y empeño para adquirir y acumular un gran *capital cultural*¹⁴² -si no le ha sido heredado- mediante la socialización ya que *“poseer un gran capital cultural es concebido como ‘algo especial’ que, por tanto, sirve de base para ulteriores beneficios materiales [capital económico] y simbólicos [capital simbólico]”* (2001, p. 142) como nos comenta Pierre Bourdieu.

En cuanto al *capital social* (Figura 24), siguiendo con Bourdieu, en el sistema del arte emergente actual éste está constituido *“por la totalidad de los recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos. Expresado de otra forma, se trata aquí de la totalidad de recursos basados en la pertenencia a un grupo”* (Ibíd., 2001, p. 148). Así pues, el capital total que posee cada miembro individual que pertenece

¹⁴² Al tratarse de bienes intangibles, es difícil de medir objetivamente cuánto capital cultural tiene una persona.

a un grupo (profesional y/o personal) les sirve a todos, conjuntamente, como respaldo y merecedores de crédito (reputación, fama, autoridad). En la práctica pues, el *capital social* (red de relaciones o conexiones) existe a través de relaciones de intercambio materiales y/o simbólicas. De este modo, el *capital social*:

“Asume así una existencia cuasi-real, que se ve mantenida y reforzada merced a relaciones de intercambio. En estas relaciones de intercambio, en las que se basa el capital social, los aspectos materiales y simbólicos están inseparablemente unidos, hasta el punto de que aquellas sólo pueden funcionar y mantenerse mientras esta unión sea reconocible (...) De acuerdo con esto, el volumen de capital social poseído por un individuo dependerá tanto de la extensión de la red de conexiones que éste pueda efectivamente movilizar, como del volumen de capital (económico, cultural o simbólico) poseído por aquellos con quienes está relacionado” (Ibíd., pp. 149-150).

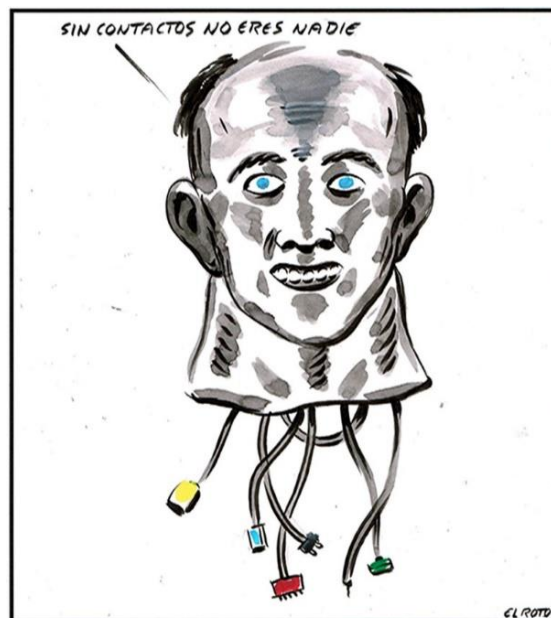


Figura 24. Viñeta de El Roto publicada el 26 de enero de 2019 en El País.

En atención a lo cual, el artista emergente –y el resto de agentes intermediarios- se verá beneficiado (económica y simbólicamente) por su inclusión en el grupo (sistema del arte) y la pertenencia a éste, ya que la red de relaciones “*es el producto de estrategias individuales o colectivas de inversión, consciente o inconscientemente dirigidas a establecer y mantener relaciones sociales que prometan, más tarde o más temprano, un provecho inmediato*” (Ibíd., p. 151). Por lo cual, el reconocimiento y conocimiento mutuos son, al mismo tiempo, presupuesto y resultado. El trabajo de relacionarse –como una inversión- es parte integrante del *capital social* que con el transcurso del tiempo se transforma en reconocimiento.

La posesión de una prestigiosa red de relaciones –útiles y duraderas- se puede traducir, por tanto, en un importante *capital o bien relacional* como fue denominado por la profesora

de ciencias políticas Carole Jean Uhlaner. Según la autora, los ‘bienes relacionales’ dependen de las interacciones entre las personas y, por tanto, no pueden ser adquiridos por un individuo aislado. “*Estos bienes [como capital social y simbólico a priori] surgen en función de una relación con los demás (...) y sólo pueden ser ‘poseídos’ después de unas adecuadas acciones realizadas conjuntamente por una persona y otros de manera no arbitraria. Además, los otros deben ser individuos específicos o extraídos de algún grupo específico*”¹⁴³ (Uhlaner, 1989, p. 254). De este modo, la ‘identidad del otro’ importa en la relación y la utilidad de un miembro específico del grupo aumenta en medida que así sea valorado por el resto en su conjunto. Como prosigue Uhlaner en el artículo, los *bienes relacionales* -que requieren de una reciprocidad- incluyen: “*la aprobación social, la solidaridad, el deseo de experimentar la propia historia, la amistad y sus beneficios, el deseo de ser reconocido y aceptado por otros, el deseo de mantener una identidad y otros aspectos de la sociabilidad*”¹⁴⁴ (1989, p. 255). Además, “*los bienes relacionales pueden clasificarse en dos dimensiones: si el contacto entre los que interactúan es directo o indirecto de manera más subjetiva y en referencia a cuando la posición de ellos puede afectar las opciones o resoluciones*”¹⁴⁵ (Ibíd., p. 256).

Extrapolando las reflexiones de Bourdieu y Uhlaner al sistema del arte emergente, como hemos ido desmembrando a lo largo de este capítulo en los diversos epígrafes, se confirma que el *capital social y relacional* -como bien simbólico que puede derivar a la obtención y posesión de bienes materiales o capital económico- tiene una significativa relevancia para que el artista emergente –y todo el sistema en conjunto- en el proceso de reconocimiento y legitimación hasta conseguir el éxito (o el fracaso). Los participantes – el artista y agentes directos e indirectos- del sistema del arte emergente de un contexto local –con posibles lazos internacionales- se conocen entre sí y los beneficios producidos por ellos mismos serán recibidos y compartidos mutuamente dependiendo del alcance y repercusión que tengan sus actuaciones ejecutadas colaborativamente y con intereses compartidos. En este contexto profesional, como cualquier otro, se aprecia cuantitativamente y cualitativamente las buenas relaciones, la confianza, la veneración y el apoyo mutuo como valores imprescindibles por los que apostar. Y es que, como venimos viendo a lo largo de esta investigación, el arte se basa en estructuras de reconocimiento profesional y social.

Ahora pues, si pasamos del plano físico al virtual, la red de relaciones que un artista –

¹⁴³ Traducción propia. Texto original: “These goods arise as a function of a relationship with others. The relational goods can only be “possessed” by mutual agreement that they exist after appropriate joint actions have been taken by a person and non-arbitrary others. Moreover, the others must either be specific individuals or drawn from some specific set”.

¹⁴⁴ Traducción propia. Texto original: “Particular relational goods include ‘social approval’, solidarity, a ‘desire to experience one’s history’, friendship and its benefits, the desire to be recognized or accepted by others, the desire to maintain an identity, other aspects of sociability”.

¹⁴⁵ Traducción propia. Texto original: “Relational goods can be categorized along two dimensions: by whether contact among those interacting is direct or indirect, and (...) is more subjective. Position on the second dimension determines the ways leaders can affect choices”.

como individuo y miembro de un grupo social- o el sistema del arte (en su conjunto como grupo de individuos, instituciones y eventos) puede movilizarse, multiplicarse y expandirse como nunca antes había existido y eso ha dado lugar a nuevas formas de hacer, visibilizar y consumir el arte actual. Al mismo tiempo, la red de relaciones –directas o indirectas- conformada por los diversos participantes en el sistema del arte local se ha extendido a cualquier punto geográfico a nivel mundial gracias a internet y el uso de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC). Por lo que, al mismo tiempo, el adquirir visibilidad y reconocimiento tanto en el medio físico local como en el virtual global se ha vuelto una labor aún más ardua, ya que hay que dedicar tiempo y esfuerzo en dos canales distintos y que se complementan a su vez.

En la actual *sociedad de la información*¹⁴⁶ en la *era digital*, la incorporación de las tecnologías digitales y el uso de internet han cambiado radicalmente la visión del mundo, las relaciones entre los individuos sociales y la comunicación entre ellos tal como eran entendidas anteriormente. En este momento, internet es el tejido de nuestras vidas interactuando con el conjunto de la sociedad. Según el sociólogo Manuel Castells, internet es “*una red de redes de ordenadores capaces de comunicarse entre ellos (...) Sin embargo, esa tecnología es mucho más que una tecnología. Es un medio de comunicación, de interacción y de organización social*”¹⁴⁷. Volvemos así a la idea de ‘red’ que llevamos desarrollando en este epígrafe como capital y como sociedad pues, como prosigue Castells, “*internet es el corazón de un nuevo paradigma sociotécnico que constituye en realidad la base material de nuestras vidas y de nuestras formas de relación, de trabajo y de comunicación. Lo que hace Internet es procesar la virtualidad y transformarla en nuestra realidad, constituyendo la sociedad red, que es la sociedad en que vivimos*”.

La *sociedad red* (Castells, 2006) actual es el resultado producido por un acontecimiento histórico como ha sido la revolución de la *tecnología de la información*¹⁴⁸ y cuyo núcleo de transformación remite directamente a las tecnologías del procesamiento de la información y de la comunicación (TIC). En el nuevo paradigma tecnológico, “*las nuevas tecnologías de la información no son sólo herramientas que aplicar, sino procesos que desarrollar. Los usuarios y los creadores pueden convertirse en los mismos*” (Ibíd., 2006, p. 58). De este modo, los usuarios interrelacionados pueden tomar las riendas de control de la tecnología, como en el caso de internet, dando lugar a una relación estrecha entre los procesos sociales de creación (material e intelectual) y la capacidad de distribuir estos bienes o servicios.

¹⁴⁶ El concepto de ‘*Sociedad de la Información*’ o ‘*Sociedad del Conocimiento*’ se aplica a la actual sociedad y su auge fue desde la década de 1990, a partir de la expansión de Internet y de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC).

¹⁴⁷ ‘*Manuel Castells: Internet y la sociedad red*’. Recuperado el 24 de enero de 2019, de <https://www.uoc.edu/web/cat/articles/castells/castellsmain2.html>

¹⁴⁸ En las tecnologías de la información se incluye las tecnologías microelectrónicas, la informática (máquinas y software) o las telecomunicaciones/televisión/radio, entre otras.

Como rasgos distintivos de este nuevo paradigma de la Tecnología de la Información actual, es que la principal característica hace referencia a:

“Que la información es su materia prima: son tecnologías para actuar sobre la información (...) El segundo rasgo hace referencia a la capacidad de penetración de los efectos de las nuevas tecnologías (...) La tercera característica alude a la lógica de interconexión [con una morfología de red] de todo sistema o conjunto de relaciones que utilizan estas nuevas tecnologías de la información (...). En cuarto lugar y relacionado con la interacción (...) es que se basa en la flexibilidad (...) y su capacidad para reconfigurarse, un rasgo decisivo en una sociedad caracterizada por el cambio constante y la fluidez organizativa” (Ibid., 2006, pp. 88-89).

Por tanto, la aparente democratización en el acceso a la información y comunicación que nos ha ofrecido internet, en las partes del mundo desarrollado¹⁴⁹, ha sido también aprovechada y empleada por el mundo artístico actual. En concreto, como exponen los autores del reciente libro publicado y titulado ‘Arte contemporáneo y redes: actores, canales, estrategias’, “*el mundo artístico ha encontrado en ellas [las redes sociales e internet en su conjunto] un espacio propicio para la difusión de contenidos, la interacción entre sus agentes, los debates, el diálogo, el mercado, con un acceso fácil, inmediato, abierto y participativo*” (García Arias, López-Aparicio & Pérez Ibáñez, 2018, p. 9).

Debido a lo cual, creemos oportuno concluir el presente epígrafe enfocado en destacar y argumentar la importancia que tiene la pertenencia y el reconocimiento por parte de la *red de relaciones* o *red social* (física y virtual) -como *capital social, relacional y simbólico*- que configura el actual sistema del arte emergente *glocal*, además de los beneficios y la legitimación que obtienen individualmente sus miembros participantes como en su conjunto; para pasar a desmembrar las principales transformaciones observadas en el sector más joven del arte contemporáneo producidas por internet y el expansivo uso cotidiano de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC).

1.3.10. Autopromoción *online*

“En la economía-red, en lugar de intercambiar la propiedad, (...) el capital intelectual es la fuerza motriz de la nueva era y lo más codiciado. Los conceptos, las ideas, las imágenes — no las cosas— son los auténticos artículos con valor en la nueva economía. La riqueza ya no reside en el capital físico sino en la imaginación y la creatividad humana (...) En este nuevo mundo los mercados dejan lugar a las redes, los vendedores y compradores se sustituyen por

¹⁴⁹ En la actualidad, sin duda alguna y ratificando las palabras de Manuel Castells, “*existen grandes áreas del mundo y considerables segmentos de población desconectados del nuevo sistema tecnológico (...) Además, la velocidad de la difusión tecnológica es selectiva, tanto social como funcionalmente. La oportunidad diferencial en el acceso al poder de la tecnología para las gentes, los países y las regiones es una fuerte crítica de desigualdad en nuestra sociedad*” (2006, p. 60).

proveedores y usuarios, y prácticamente todos los productos adquieren el rasgo del acceso (...) Estamos realizando la transición a lo que los economistas llaman una «economía de la experiencia», un mundo en el cual la vida de cada persona se convierte, de hecho, en un mercado de publicidad” (Rifkin, 2000, pp. 14-18).

El traspaso del sistema del arte de la geografía (espacio físico) al ciberespacio o mundo virtual representa uno de los grandes cambios en la organización y extensión del contexto profesional artístico, dando lugar a importantes cambios tanto en la naturaleza de la producción, circulación, percepción, desarrollo y consumo de los productos artísticos actuales como en las relaciones entre los diversos actores –como proveedores, usuarios y consumidores- que operan en él.

Internet, como red de redes y relaciones, está cambiando profundamente nuestro modo de vivir y de comportarnos, por tanto, en este epígrafe nos toca analizar en qué forma este cambio afecta el sistema o *ecosistema* del arte emergente actual *glocal*.

Como hemos hecho referencia anteriormente, el arte emergente corresponde al segmento más joven del arte contemporáneo. Los creadores jóvenes, como talentos con futuro, tienen en sus manos (y cabeza) el futuro patrimonio cultural de nuestra sociedad.

Esta nueva generación de artistas emergentes –y sus coetáneos agentes intermediarios- pertenecen a la popularmente conocida como *generación millenials*, que según la Revista Forbes¹⁵⁰, son “*los nacidos entre 1981 y 1995, jóvenes entre 20 y 35 años que se hicieron adultos con el cambio de milenio (en plena prosperidad económica antes de la crisis)*” (Gutiérrez-Rubí, 2014). Como se prosigue en el artículo, los principales rasgos de un proveedor-usuario-consumidor *millennial* son: la utilización de múltiples canales y dispositivos digitales para sus actividades; son nativos digitales, lo que ha dado lugar a que sean, en gran parte, nomófobos¹⁵¹ y appdictos (teléfono móvil y aplicaciones); son críticos, exigentes y volátiles; son extremadamente sociales en el entorno virtual; y se caracterizan por exigir personalización en los productos y nuevos valores. Unos rasgos que son reflejo directo de la actual *sociedad de la información o del conocimiento* en la que vivimos, como se ha referido anteriormente, cuyo principal fundamento es el uso intensivo y cotidiano de las nuevas Tecnologías de la Información y de la Comunicación (TIC) entre otras cuestiones.

En esta nueva dinámica de producción, comunicación y acceso que ha ofrecido internet, los artistas jóvenes – y sus coetáneos agentes intermediarios como nativos digitales y otros no tan jóvenes pero que también han acogido estas prácticas- se han sumado directamente

¹⁵⁰ Forbes es una revista especializada en el mundo de los negocios y las finanzas. Fue Fundada en 1917 por B. C. Forbes en Estados Unidos.

¹⁵¹ La *nomofobia* es el miedo irracional a estar sin teléfono móvil. El término proviene del anglicismo ‘*nomophobia*’ (‘no-mobile-phone-phobia’).

al mundo virtual aportando ellos mismos “*no sólo el contenido teórico sobre su obra y su discurso, sino todo el desarrollo de una estrategia [de publicidad, marketing y branding personal] en la que, en muchas ocasiones, su presencia en redes, tanto digitales como analógicas, responde a unos objetivos y a un posicionamiento claro lo que pretenden conseguir con su trabajo, sobre cómo quieren interactuar con la sociedad y ser reconocidos por ella*” (García Arias, López-Aparicio & Pérez Ibáñez, 2018, p. 10).

Como habían hecho sus antecesores empleando estrategias y herramientas propias del marketing y el *branding* a través de los medios de comunicación tradicionales o convencionales para conseguir éxito y reconocimiento tanto en el sector profesional como en la sociedad en general, los actores participantes del actual sistema del arte emergente *glocal* –sobre todo los más jóvenes- hacen un uso cotidiano y desmesurado de las TIC para relacionarse, autopromocionarse y dar visibilidad a sus producciones artísticas con el objetivo de alcanzar la legitimación y permanencia en el sector del arte contemporáneo tan deseado. En este nuevo escenario, los artistas emergentes y agentes intermediarios se desenvuelven ágilmente, con habilidades y capacidades cognitivas sorprendentes para las generaciones anteriores e incluso, en numerosos casos, estas nuevas herramientas informáticas y digitales son aplicadas a la creación por los propios artistas. Para los jóvenes y no tan jóvenes de hoy, el medio digital es su entorno natural, conocen sus claves y acceden con naturalidad a nuevas aplicaciones, servicios y medios.

Sin detenernos demasiado en cómo están influyendo las nuevas tecnologías digitales en las producciones de arte emergente actual, ya que su uso es algo específico y muy personal de cada creador¹⁵², nos vamos a adentrar en como las diversas plataformas, revistas y blog digitales especializados, bases de datos *online*, redes sociales y páginas web son utilizadas por los artistas emergentes como escenarios *online* de carácter profesional para autopromocionarse o ser promocionados. Estos escenarios *online* de carácter laboral y/o de ocio, además, han expandido las posibilidades de interacción y participación social dando lugar a nuevos espacios de convivencia y comunidad que son complementados con sus actuaciones en el mundo físico.

El acceso ilimitado que tiene la red y el uso rutinario de dispositivos móviles –como extensiones del propio cuerpo- nos hace sentir a los usuarios que estamos continuamente conectados y, sobre todo los más jóvenes, consideran que todo lo que ‘existe’ pasa por una pantalla. Es decir, lo real les parece significativo cuando aparece en una pantalla. Por ello, cada vez más, los actores en el sistema del arte emergente –como cualquier ciudadano más- distinguen cada vez menos entre el tiempo laboral (la esfera profesional) y el tiempo de ocio (la esfera privada). Por tanto, la intervención e interacción democrática que ofrece:

¹⁵² Aunque según Pau Waelder, en la actualidad, “*casi todos los artistas emplean herramientas digitales en alguna fase de la producción de sus obras o bien reciben cierta influencia de la cultura que se genera en torno a las mismas*” (2016, p. 38).

“El progreso de los procesos de comunicación tecnológicamente mediados ha dado lugar a una diversidad de nuevos modos de relación interpersonal así como nuevas disposiciones subjetivas y construcciones identitarias. Los creativos y artistas emergentes vienen interpretando estos efectos tanto como una liberación de las ataduras y compartimentos de la sociedad disciplinar y patriarcal o, por el contrario, como una puesta absoluta de la subjetividad al servicio de la intensificación de los flujos comunicacionales” (Quintero Palomares, 2017, p. 151).

Así pues, los actores del sistema del arte emergente actual –por iniciativa propia- utilizan mayoritariamente los buscadores y redes sociales más populares y otras más específicas y profesionales para fundamentalmente obtener visibilidad y reconocimiento inmediato a través de la *autopromoción*¹⁵³, principalmente, sin la necesidad de actuación y mediación de otros agentes legitimadores que lo hagan por ellos. Demoliendo en cierto sentido la estructura jerarquizada del sistema del arte tradicional y la feroz competitividad del contexto artístico profesional, los artistas jóvenes –sin un frecuente acceso a galerías, museos o instituciones- saben (o intentan) sacarle partido a la conexión, interacción y proyección que le ofrece su presencia y activa participación en el mundo virtual modificando así su relación con el resto de agentes.

De este modo, lo común a día de hoy es que un artista joven –con el objetivo de mostrar, difundir (publicidad) y comercializar (marketing) su obra e identidad personal (branding)-cuenta con página web propia, varios perfiles en redes sociales (como Instagram –muy visual- y Facebook), se inscriba como artista profesional en plataformas de arte digitales (como Arteinformado) y espere ser incluido en otras por su reconocimiento y buena trayectoria (como Artsy o SCAN, por poner unos ejemplos). En el caso de los comisarios independientes y críticos de arte jóvenes se observa un escenario parecido: suelen contar con blogs propios y son colaboradores habituales en revistas y plataformas digitales especializadas, donde hacen públicos sus textos críticos y/o proyectos curatoriales; cuentan con diferentes perfiles en redes sociales populares -como sus compañeros artistas- donde se desdibujan los límites entre sus acciones y contactos profesionales con sus vivencias y relaciones personales. También los espacios de exhibición (institucionales, privados-comerciales e independientes), como agentes intermediarios, están presentes en estas redes y plataformas *online* para verificar, del mismo modo que los demás, su existencia y perfil profesional.

Ahora, como aspecto positivo, “*los distintos agentes del arte conviven en el magma de la red, compartiendo opiniones y contenidos con una velocidad e inmediatez sin precedentes, y generando interacciones entre el mundo digital y el analógico*” (García Arias, López-Aparicio & Pérez Ibáñez, 2018, p. 10). Así pues, la relación directa, física y presencial, se complementa con la generada en el mundo virtual afectando directamente a la construcción

¹⁵³ César González Martín, en su tesis doctoral, ratifica que la ‘*autopromoción*’ es un mecanismo de supervivencia para el artista sumergido (un pre-estado al artista emergente) en el sistema del arte actual (2018, pp. 235-273).

del valor (económico y simbólico) y obteniendo un reconocimiento dentro del sector del arte emergente actual.

Por otro lado, reafirmando la importancia de lo presencial en la pantalla como hemos comentado con anterioridad, “*la obra del artista se conoce mucho más a través de la pantalla de nuestros dispositivos que por haberla visto en directo*” (Ibíd. 2018, p. 11). En este sentido, es de tener en cuenta que la visualización de la obra de arte mediada por la pantalla está influyendo en la construcción de valor (económico y simbólico) y en el posicionamiento del artista emergente a través de las relaciones y legitimaciones cruzadas (capital social y relacional) en el mundo *online* y *offline*.

Pero también aparecen aspectos negativos sobre estos nuevos sistemas de distribución y promoción *online* autogestionados dentro de un marco profundamente neoliberal como el actual. Los actores del sistema del arte emergente actual –artistas, comisarios independientes y críticos de arte jóvenes principalmente (al no poder derivar estas funciones a otros profesionales por su incapacidad económica esencialmente¹⁵⁴)- se enfrentan a una situación abrumadora. Además de realizar su producción personal (y otros trabajos en muchas ocasiones), deben atender otras obligaciones necesarias para su crecimiento y reconocimiento profesional como es la constante autopromoción y autoexposición (presencia, visibilización y difusión *online* y *offline*) y la incesante participación y actualización periódica de sus perfiles personales (en redes sociales, plataformas y bases de datos de arte digitales) y páginas web propias. Una hiperactividad autopromocional que requiere de tiempo, dedicación y conocimientos extras (es increíble el tiempo que se puede perder o invertir –según como se mire- ahí metido), que restan a sus respectivas y entusiastas investigaciones y producciones artísticas personales (las cuales son su verdadero motor vital y profesional).

Como manifiesta Remedios Zafra, los trabajadores culturales actuales –precarios y faltos de tiempo- en el *capitalismo cultural*:

“Publican, crean, presentan y difunden en los mismos sitios y redes (...), miramos sincrónicamente las noticias en las redes que compartimos, aspiran a trabajos tan parecidos que son los mismos. Sin embargo, me parece que lo que les caracteriza no es solo el individualismo inducido por la competencia feroz y la conformación de nuestras vidas frente a las pantallas, sino la aceleración del péndulo que estimula a pasar más rápidamente de la presión ante la expectativa a la resignación que desmoviliza” (2017).

Por tanto, internet ha dibujado un escenario de doble filo en el sistema del arte emergente actual. Por un lado, el sistema en red que ofrece internet posibilidad el acceso, conexión e interacción inmediata (y sin jerarquías *a priori*) entre los diversos agentes actores del

¹⁵⁴ En el epígrafe anterior titulado ‘Perfiles híbridos y precariedad laboral’ se ha desarrollado la precaria situación del creador emergente en el actual sistema del arte actual.

contexto artístico de diversos puntos o contextos geográficos. Esto ha dado lugar a quebrantar –de cierto modo- las barreras físicas o geográficas que antes si existían y eran bastante más evidentes. Por otro lado, la velocidad con la que surgen y se consumen las imágenes (de las obras de arte) y la desactualización contante de los datos e informaciones ofrecidos por los diversos sistemas de distribución y promoción *online* autogestionados, dan lugar a la esclavización y sobreexplotación de los agentes actores jóvenes (y no tan jóvenes, insistimos) en estas nuevas comunidades *online* (superficiales) conformadas en forma de red. El mundo virtual, en vez de complementar al mundo físico, ha llegado a prevalecer sobre el primero desdibujando los límites entre la realidad y la ficción convirtiéndose en algo tan generalizado que nos hace invisible ante la avalancha de sobreinformación.

Pero tal como comenzábamos este epígrafe, tomando por prestado las palabras del sociólogo y economista estadounidense Jeremy Rifkin, en la era del acceso y la economía-red el capital más cotizado es la imaginación y creatividad humana. Por tanto, el segmento del arte emergente actual, es *“un sector amplio de las nuevas generaciones, dedicado a actividades creativas (...), que está siendo analizado como emprendedores independientes, trendsetters, techsetters, prosumidores, o sea como actores clave en una sociedad llamada de la información o del conocimiento”* (García Canclini, Cruces & Urteaga Castro-Pozo, 2012, p. 5).

De este modo damos por finalizado el primer bloque de la presente tesis doctoral, donde hemos querido mostrar y exponer cómo se ha configurado el actual sistema del arte emergente a nivel mundial, de qué manera se caracteriza el artista emergente actual, cuál es el estado de la cuestión, cuáles son las principales características observadas en el sector y los rasgos más significativos de los nuevos y viejos actores que emplean tradicionales y novedosos medios, acciones y herramientas combinadamente.

Pero a pesar de observar unos rasgos y gestos generales, unas variables comunes, seguimos pensando que no existe un acceso igualitario para los artistas aspirantes sin independencia de su lugar de origen o residencia. Por ello, el segundo bloque de la presente tesis doctoral está enfocado en descifrar y exponer los rasgos característicos y en detalle de contextos artísticos locales con el objetivo de mostrar la desigualdad que plateamos y reconocer cuáles son los factores locales y globales que más influyen tanto en el desarrollo de un sector artístico hasta obtener prestigio -más allá de su contexto local- como en la evolución de una trayectoria de un artista emergente hasta conseguir éxito internacional.

Bloque 2_Local + Global = *Glocal*. Trayectorias artísticas y mecanismos de legitimación en la Comunidad Autónoma de Andalucía (España) y el Estado de São Paulo (Brasil)

“Sin negar que el mundo *como-un-todo* tenga algunas propiedades sistemáticas más allá de las ‘unidades’¹⁵⁵ que lo integran, se debe reconocer, por otra parte, que esas mismas unidades están construidas en gran manera en términos de acciones y procesos extra-unidad, es decir (...) su existencia y, en particular, la forma de su existencia es, en buena medida, resultado de procesos y acciones extra-sociales –y, más en general, extra-locales-“ (Robertson, 2003, p. 272).

Comenzamos este segundo bloque siguiendo las premisas del sociólogo y teórico de la globalización Roland Robertson para adentrarnos en la relación entre lo local y lo global de cualquier contexto geográfico actual. Si asumimos que ‘lo nacional’ es un ‘prototipo de lo particular’, debemos reconocer también que el Estado Nacional (sociedades nacionalmente constituidas) o las comunidades o estados que lo conforman -como Andalucía y el Estado de São Paulo en España y Brasil- son crucialmente una ‘idea cultural’ cuya construcción busca expandir una identidad unitaria y homogeneizadora cultural en un conjunto que en realidad no se da. Una imagen ilusoria de conjunto de sociedad cargada de diferencias históricas en diversas dimensiones (económica, política y socio-cultural) como veremos a continuación.

Con esta idea o proceso de homogeneización instaurado –muy vinculado a la idea generalmente expandida de ‘globalización’ que debate Robertson-, nuestra intención a lo largo del Bloque 2 de esta tesis doctoral es analizar y reflejar las particularidades, singularidades y diferencias que presentan dos contextos artísticos locales, cuyas cadenas de conexiones o relaciones humanas pueden interrelacionar lo local y lo global debido, en parte, por la aceleración y expansión de las comunicaciones y sus medios además de los cambios de localizaciones y actuaciones de sus actores.

Así pues, en un primer momento, daremos paso a una breve introducción de los particularidades económicas, políticas y socio-culturales de cada contexto geográfico local que vamos a analizar –ya que insistimos en su incidencia en el actual sistema del arte emergente al estar constituido por tres dimensiones de funcionamiento interrelacionadas como son la economía, la política y la cultura tal como expone Alexandre Melo (2012)- para continuar con los aspectos decisivos que marcaron la selección de estos dos contextos artístico y geográficos tan distintos desde nuestra perspectiva local. Tras estos epígrafes introductorios y justificativos de nuestra elección, se procederá al sumergimiento en los respectivos estudios cuantitativos y cualitativos realizados en ambos ecosistemas artísticos

¹⁵⁵ Roland Robertson alude a las ‘unidades’ como las actuales sociedades organizadas nacionalmente por países.

emergentes locales.

2.1. Introducción económica, política y socio-cultural de ambos contextos locales

- Comunidad Autónoma de Andalucía (España - Europa)



Figura 25. Localización de Andalucía en el territorio español.

Andalucía (Figura 25) es la segunda comunidad autónoma de España¹⁵⁶ más extensa en cuanto a territorio – con 8.7268 km², el 17,2% total del país - y está compuesta con 8 provincias: Jaén, Córdoba, Sevilla, Huelva, Cádiz, Málaga, Granada y Almería; siendo la ciudad hispalense la capital de la comunidad. Localizada al sur de la península ibérica, es frontera natural europea con el continente africano, tan solamente separada de éste por unos 14 km correspondientes al estrecho de Gibraltar.

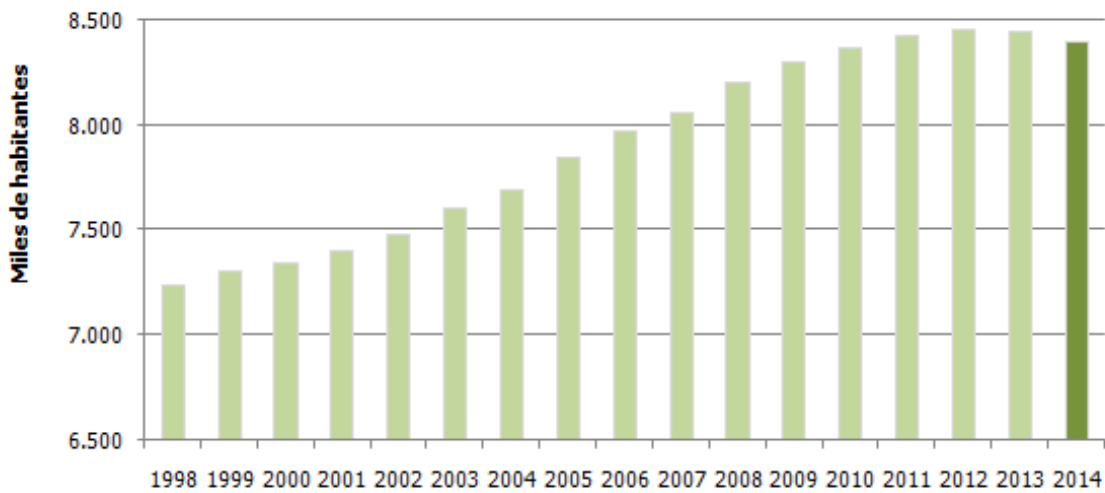
Según el Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía, en 2014, esta comunidad contaba con 8.392.635 de habitantes empadronados, entre núcleos urbanos y rurales, “*habiendo descendido en 47.665 habitantes respecto a 2013. No obstante, Andalucía sigue siendo la Comunidad Autónoma más poblada concentrando el 18% del total de habitantes de España*”¹⁵⁷ (Gráfico 2). En cuanto a la distribución de la población¹⁵⁸ por provincias, a la cabeza se encuentran Sevilla, Málaga y Cádiz respectivamente, superando el millón de habitantes; y en la cola encontramos las provincias de Almería, Jaén y Huelva como podemos observar en el Gráfico 3.

¹⁵⁶ España está formada por 19 comunidades y ciudades autónomas.

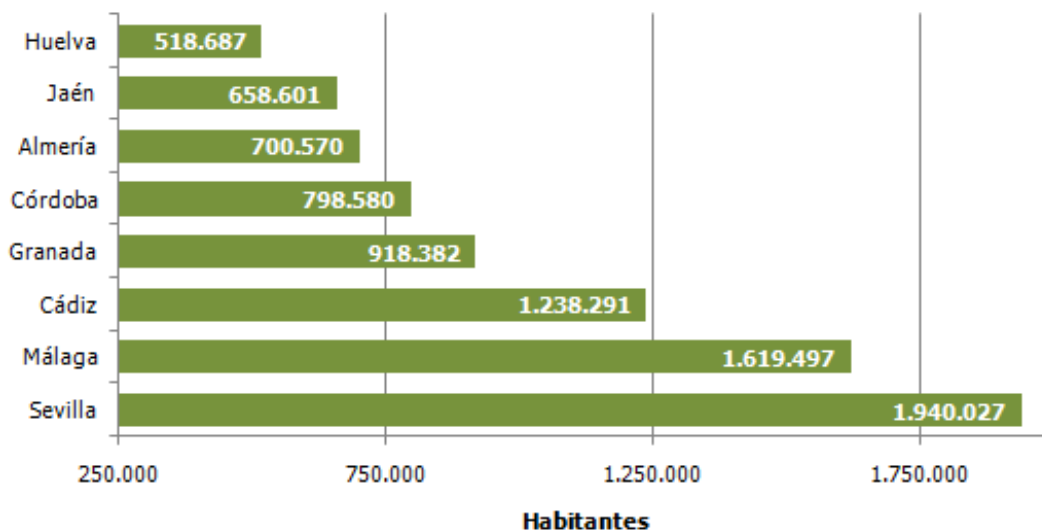
¹⁵⁷ Datos publicados el 6 de mayo de 2014 por IECA. Recuperado el 10 de diciembre de 2018, de <http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/blog/2014/05/la-poblacion-de-andalucia-en-2014-8-392-635-de-habitantes/>

¹⁵⁸ En cuanto a La población española, a 1 de enero de 2014, “*se cifró en 46.771.341 personas, de acuerdo con el Padrón Municipal de Habitantes del INE. Comparado con el año anterior, supuso un descenso en 358.442 personas (-0,8%), segundo retroceso poblacional consecutivo, y de mayor intensidad que el de 2013 (-0,3%)*”. Recuperado el 10 de diciembre de 2018, de https://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/INFORME_2014.pdf

Evolución de la población de Andalucía. 1998 - 2014



Población de Andalucía por provincias a 1 de enero de 2014



Gráficos 2 (arriba) y 3 (abajo). Evolución de la población en Andalucía y su distribución por provincias en 2014 según el IECA.

A pesar de su importancia territorial y poblacional a nivel nacional, la economía andaluza es de las más pobres. Según el economista Lorenzo B. de Quirós, “*Andalucía mantiene un diferencial del PIB per cápita respecto a la media española prácticamente igual al que existía en 1980 (...) En 1980, el PIB per cápita andaluz era el 74% del nacional y en 2014, el 77%*” (de Quirós, 2015). Atendiendo a los datos publicados por el Instituto Nacional de Estadística con respecto al Producto Interior Bruto –PIB- nominal por habitante en 2014, Andalucía se situaba la segunda por la cola, con un valor de 16.884 euros frente a los 31.004 euros registrados en la Comunidad de Madrid (casi la mitad) y muy por debajo de los 22.780 euros de media de España (INE, 2015) como podemos observar en el Gráfico 4.

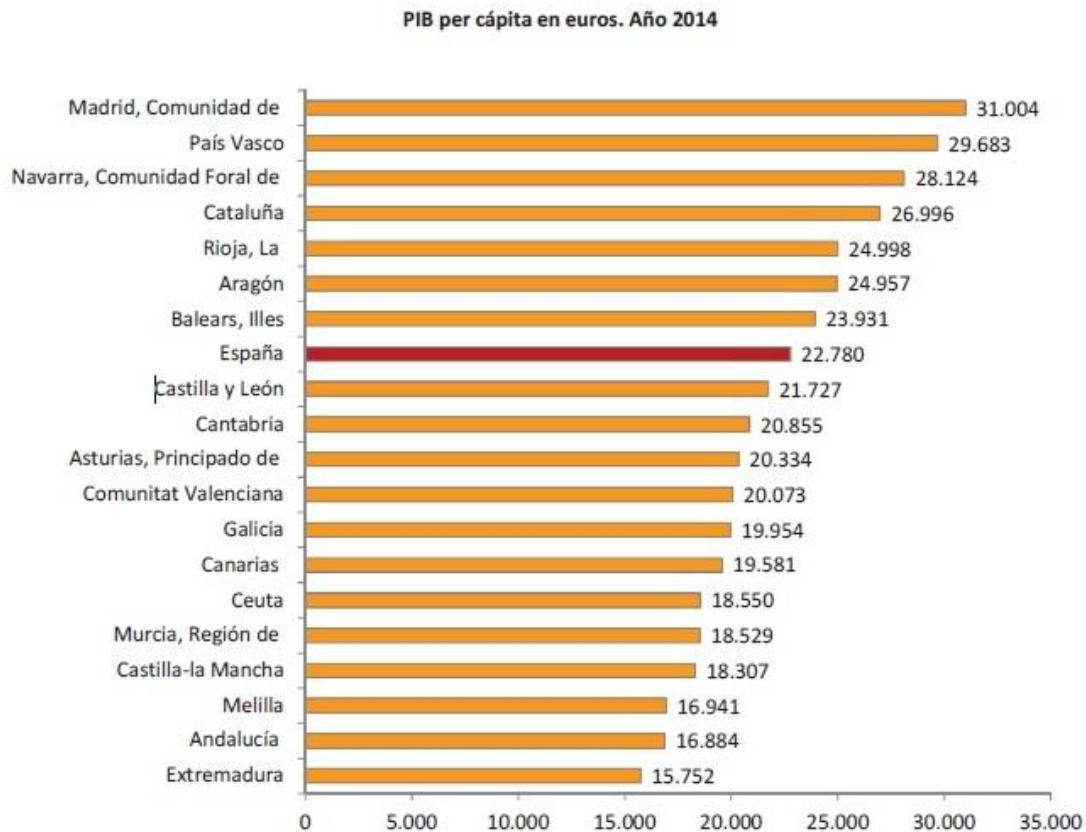


Gráfico 4. PIB per cápita en euros de 2014 según el INE.

Con un dato de crecimiento de 1,3%, el estimado de media para el conjunto de la Unión Europea de 28 Estados (UE-28), la economía andaluza afianzó en 2014 (después de tres años de caída consecutivos) la trayectoria de crecimiento por primera vez desde 2008, comienzo de la crisis económica española y cuyas consecuencias se han extendido hasta la actualidad. *“Para España el comienzo de la crisis mundial coincidió también, entre otros problemas, con el estallido de la burbuja inmobiliaria, con una crisis bancaria y con un fuerte aumento del desempleo”* (Ocón Galilea, 2013, p. 5). Así, la persistente crisis se ha extendido a otros ámbitos, no limitándose solamente al plano económico sino también en el político y el social, y concretamente la comunidad andaluza ha sido *“de las más golpeadas por la crisis”*¹⁵⁹.

Teniendo al Sector de la Construcción como uno de los sectores sustentadores de la economía andaluza – junto al Sector Primario¹⁶⁰, el Sector Industrial y el Sector Servicios tal está reflejado en el Informe Económico de Andalucía 2014 de la Consejería de Economía y Conocimiento de la Junta de Andalucía– la economía andaluza cuenta con

¹⁵⁹ *‘Andalucía, de las más golpeadas por la crisis’*. Recuperado el 13 de diciembre de 2018, de <https://sevilla.abc.es/economia/20140223/sevi-economia-crisis-riada-201402222113.html>

¹⁶⁰ Este sector está formado por las actividades económicas relacionadas con la recolección o extracción y transformación de los recursos naturales. Sus principales actividades son la agricultura, la ganadería, la silvicultura, la apicultura, acuicultura, la caza, la pesca y la minería.

unas características propias, entre las que podemos destacar a la agricultura, a la industria Manufacturera y al turismo como actividades estratégicas de esta economía (2015), tras el desplome del Sector de la Construcción a causa de la burbuja inmobiliaria en España.

Otro de los rasgos de esta comunidad es a nivel político, desde 1977¹⁶¹ – año en el que se celebraron las primeras elecciones democráticas en España tras la Transición – el PSOE / Partido Socialista Obrero Español, tras convertirse en la primera fuerza política más votada en Andalucía, ha sido el partido que ha presidido el Parlamento Andaluz hasta el pasado mes de diciembre de 2018, cuando se celebraron las últimas elecciones democráticas de la comunidad y el PSOE perdió por primera vez su hegemonía. Desde 2013 hasta enero de 2019, Susana Díaz¹⁶² ha sido la primera presidenta mujer de la Junta de Andalucía, la cual llegó a este cargo tras la renuncia de su antecesor José Antonio Griñán. En enero de 2019, tras un pacto a tres bandas¹⁶³, Juanma Moreno –del PP- se convertía en el sexto presidente de la Junta de Andalucía y el primer presidente no socialista de la historia democrática de la comunidad.

Ya centrados en el ámbito cultural y revisando el *Informe Anual de Estadística de Museos y Colecciones Museográficas 2014 del Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España* –ya que la mayoría de los museos en España han sido creados desde el gobierno central y los gobiernos autonómicos- , Andalucía se sitúa como:

- la cuarta comunidad autónoma con más Museos y Colecciones Museográficas a nivel nacional, por detrás de Castilla y León, Castilla-La Mancha y la Comunitat Valenciana¹⁶⁴ (enero 2016, p. 21). De las 165 instituciones y colecciones que cumplieron la encuesta del MECD, 125 son de titularidad pública: 23 están gestionadas por la Administración General del Estado, 12 por la Administración Autonómica, 83 por Administraciones Locales, 7 corresponde a ‘Otros’; y 39 son privadas (enero 2016, p. 38). Además, un 88,6% de las 165 cuentan con página web (enero 2016, p. 76). También cabe destacar, a nivel nacional, que los edificios que albergan este tipo de entidades culturales y colecciones, como reflejan estas estadísticas, en su mayoría han sido adaptados para ello: 1065 de los 1468 (enero 2016, p. 69).

- por otra parte, Andalucía es la comunidad autónoma de España con más Museos y Colecciones Museográficas de Arte Contemporáneo con un total de 22 (enero 2016, pág. 37), como se refleja en la tabla siguiente (Tabla 1).

¹⁶¹ Historia PSOE. Recuperado el 10 de diciembre de 2018, de <https://www.psoeandalucia.com/historia/>

¹⁶² Recuperado el 12 de diciembre de 2018, de <https://www.20minutos.es/noticia/2489141/0/susana-diaz/toma-posesion/presidenta-junta-andalucia/>

¹⁶³ El Partido Popular consiguió 59 votos: los 26 de su partido más los 21 de Ciudadanos y los 12 de Vox. Lo que dio lugar a un cambio de partido en la presidencia de la Junta de Andalucía en toda su historia. Recuperado el 20 de enero de 2019, de https://sevilla.abc.es/andalucia/sevi-juanma-moreno-nuevo-presidente-junta-andalucia-201901161649_noticia.html

¹⁶⁴ La evolución en aumento de Museos y Colecciones Museográficas a nivel regional desde 2006 hasta 2014 ha sido la siguiente: en 2006 la comunidad contaba con 170; en 2008 con 183; en 2010 con 187; en 2012 con 186 hasta 180 en 2014 (enero 2016, p. 21).

EL SISTEMA DEL ARTE EMERGENTE *GLOCAL*. TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS Y MECANISMOS DE LEGITIMACIÓN EN ANDALUCÍA (ESPAÑA) Y EL ESTADO DE SÃO PAULO (BRASIL)

	TOTAL	Arqueológico	Arte Contemporáneo	Artes Decorativas	Bellas Artes	Casa-Museo	Ciencia y Tecnología
TOTAL	1.468	178	131	29	220	87	57
COMUNIDAD AUTÓNOMA							
Andalucía	165	29	22	3	11	11	3
Aragón	68	1	9	-	9	3	-
Asturias (Principado de)	56	3	5	-	4	3	2
Baleares (Illes)	57	7	12	1	3	8	-
Canarias	46	6	7	-	3	8	3
Cantabria	12	2	1	-	2	2	-
Castilla y León	195	14	10	6	58	10	6
Castilla - La Mancha	175	15	18	-	30	12	5
Cataluña	118	12	7	7	24	1	9
Comunitat Valenciana	190	48	8	4	23	7	8
Extremadura	47	12	4	-	3	1	-
Galicia	79	5	4	2	15	8	4
Madrid (Comunidad de)	127	4	16	4	17	10	8
Murcia (Región de)	29	13	1	1	3	-	-
Navarra (Comunidad Foral de)	12	1	2	-	4	2	-
País Vasco	62	4	2	1	5	1	9
Rioja (La)	18	1	2	-	4	-	-
Ceuta	4	-	-	-	-	-	-
Melilla	8	1	1	-	2	-	-

Tabla 1. Museos y Colecciones Museográficas según tipología por comunidad autónoma.

Estos últimos datos, confirman cuantitativamente lo que comenta Juan Antonio Ramírez (2010) sobre el alto grado de institucionalización de la cultura en Andalucía y el resto de España. Pero Andalucía, a pesar de estar a la cabeza en cuanto al número de museos y colecciones museográficas de arte contemporáneo, su mayor peso cultural y patrimonial viene dado por la milenaria y rica historia de esta región marcada por su situación geográfica y por la convivencia entre distintas culturas -desde el Neolítico, pasando por los griegos, fenicios, cartagineses y romanos llegando más tarde los musulmanes, cristianos y judíos- que la han dotado de una rica tradición y de un extenso patrimonio artístico¹⁶⁵ de referencia mundial, el cual atrae a millones de turistas –nacionales e internacionales– anualmente.

Como se difunde en la propia página web de la Junta de Andalucía, dentro de esta importante herencia cultural -como fruto de todos los episodios históricos y contemporáneos vividos en esta región– podemos destacar “*multitud de monumentos, conjuntos históricos, zonas arqueológicas y obras artísticas de todo tipo. Velázquez, Zurbarán, Bécquer, Lorca o Picasso son sólo algunos exponentes de la creatividad andaluza*”¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Reconocidos por la UNESCO, encontramos los siguientes bienes andaluces: el sitio de los Dólmenes de Antequera (Málaga); el Conjunto Monumentales Renacentistas de Úbeda y Baeza (Jaén); el Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica (Jaén, Granada y Almería); el Parque Nacional de Doñana (Huelva); la Catedral, el Alcázar y el Archivo de Indias de Sevilla; La Alhambra, el Generalife y el Albaicín de Granada; y el Centro Histórico de Córdoba. Por otra parte, encontramos el Flamenco o la Fiesta de los Patios de Córdoba, por ejemplo, entre los vienen andaluces declarados como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

¹⁶⁶ Recuperado el 13 de diciembre de 2018, de <https://www.juntadeandalucia.es/temas/cultura-ocio/andalucia/historia-tradiciones.html>

Tras estas pinceladas sobre las principales características territoriales, poblacionales, económicas, políticas y socio-culturales de la Comunidad Autónoma de Andalucía, vamos a adentrarnos en conocer los rasgos característicos de su homólogo en esta investigación, el Estado de São Paulo.

- **Estado de São Paulo (Brasil - América)**



Figura 26. Localización del Estado de São Paulo en el territorio brasileño.

La República Federativa de Brasil –un país de dimensiones continentales- está conformado por 26 estados o unidades federativas, siendo uno de ellos el Estado de São Paulo y de cuya ciudad-capital recibe el nombre¹⁶⁷. El Estado de São Paulo (Figura 26) se encuentra localizado en la región sudeste del país, donde se concentran los estados con más población, y ocupa el 3% de la superficie de Brasil con una superficie de poco más de 248 mil km² (similar al Reino Unido).

Al igual que Andalucía, se trata del estado más poblado del país americano con una población de 44.035.304 habitantes, representando el 21% del país (IBGE, 2014, p. 1), y el municipio-capital de São Paulo continúa siendo el más poblado con 11.895.893 habitantes (IBGE, 2014, p. 2). También la Región Metropolitana de São Paulo sigue liderando las listas poblacionales –según la composición de las regiones metropolitanas vigentes en 2010- ya que cuenta con una población de 20.935.204 habitantes que corresponde al 10,32% total (IBGE, 2014, p. 7), según recogen las Estimaciones de Población de 2014 publicadas por el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística – IBGE y como podemos corroborar en las Tablas 2 y 3. En cuanto a esta gran masa, se trata de una población multicultural y mestiza –que va en aumento¹⁶⁸-, ya que la población de este

¹⁶⁷ São Paulo le da nombre a un estado, a una región metropolitana y a una ciudad, su capital.

¹⁶⁸ 'População de São Paulo 'ganha' mais de 68 mil moradores (...) diz IBGE'. Recuperado el 13 de diciembre de 2018, de <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/populacao-de-sao-paulo-ultrapassa-12-milhoes-de-habitantes-diz-ibge.ghtml>

estado brasileño está conformada por un “70 % de población de origen italiano, un millón de descendientes japoneses -la mayor colonia nipona en el mundo-, unos siete millones de libaneses -que superan incluso la población de ese país- y un sinnúmero de inmigrantes de todos los rincones del mundo” (EFE, 2014).

ORDEM	UF	POPULAÇÃO 2014	%	ORDEM	UF	POPULAÇÃO 2014	%
1º	SP	44.035.304	21,7%	15º	AM	3.873.743	1,9%
2º	MG	20.734.097	10,2%	16º	RN	3.408.510	1,7%
3º	RJ	16.461.173	8,1%	17º	AL	3.321.730	1,6%
4º	BA	15.126.371	7,5%	18º	MT	3.224.357	1,6%
5º	RS	11.207.274	5,5%	19º	PI	3.194.718	1,6%
6º	PR	11.081.692	5,5%	20º	DF	2.852.372	1,4%
7º	PE	9.277.727	4,6%	21º	MS	2.619.657	1,3%
8º	CE	8.842.791	4,4%	22º	SE	2.219.574	1,1%
9º	PA	8.073.924	4,0%	23º	RO	1.748.531	0,9%
10º	MA	6.850.884	3,4%	24º	TO	1.496.880	0,7%
11º	SC	6.727.148	3,3%	25º	AC	790.101	0,4%
12º	GO	6.523.222	3,2%	26º	AP	750.912	0,4%
13º	PB	3.943.885	1,9%	27º	RR	496.936	0,2%
14º	ES	3.885.049	1,9%	TOTAL		202.768.562	100,0%

ORDEM	UF	MUNICÍPIO	POPULAÇÃO 2014
1º	SP	São Paulo	11.895.893
2º	RJ	Rio de Janeiro	6.453.682
3º	BA	Salvador	2.902.927
4º	DF	Brasília	2.852.372
5º	CE	Fortaleza	2.571.896
6º	MG	Belo Horizonte	2.491.109
7º	AM	Manaus	2.020.301
8º	PR	Curitiba	1.864.416
9º	PE	Recife	1.608.488
10º	RS	Porto Alegre	1.472.482
11º	PA	Belém	1.432.844
12º	GO	Goiânia	1.412.364
13º	SP	Guarulhos	1.312.197
14º	SP	Campinas	1.154.617
15º	MA	São Luís	1.064.197
16º	RJ	São Gonçalo	1.031.903
17º	AL	Maceió	1.005.319
18º	RJ	Duque de Caxias	878.402
19º	RN	Natal	862.044
20º	MS	Campo Grande	843.120
21º	PI	Teresina	840.600
22º	SP	São Bernardo do Campo	811.489
23º	RJ	Nova Iguaçu	806.177
24º	PB	João Pessoa	780.738
25º	SP	Santo André	707.613
TOTAL 25 MAIORES		51.077.190	
TOTAL BRASIL		202.768.562	
% TOTAL BRASIL		25,2%	

Tablas 2 (arriba) y 3 (abajo). Población de las Unidades Federales y lista de los 23 municipios más poblados de Brasil en 2014 según el IBGE.

Contrariamente a Andalucía, el Estado de São Paulo es reconocido como el mayor polo económico e industrial del Hemisferio Sur y el mayor centro de negocios de América Latina ya que “*es la 19ª mayor economía del mundo y la 2ª mayor de Sudamérica. Si fuera comparado con otras regiones mundiales, es la 7ª más rica. Genera cerca de un tercio de toda la riqueza producida por Brasil*”¹⁶⁹, según se elogia desde la página web del gobierno de este estado, siendo al mismo tiempo el mayor empleador y el mayor mercado consumidor de Brasil por su población y nivel económico.

La capital del estado es el principal centro financiero del país, ya que es la sede de la Bolsa de valores B3¹⁷⁰ -clasificada como una de las cinco mayores del mundo, la segunda de las Américas y líder en el continente latinoamericano según fuentes del gobierno del estado-. En esta ciudad se concentran las sedes de los grandes bancos, conglomerados financieros y los mayores grupos empresariales nacionales y extranjeros. Así, según la Agência IBGE de Estadísticas Econômicas en 2014, el Estado de São Paulo tiene la mayor participación en el PIB del país con un 32,2% (IBGE, 2016) manteniéndose como primera fuerza desde 2002 hasta 2014. A pesar de ello, una de las principales características de Brasil es que es un país desigual -con muchos pobres y pocos ricos- debido a una herencia histórica de injusticia social y racial.

Según el análisis sectorial ‘*PIB dos municípios paulistas 2002-2014*’, los principales sectores de actividad económica del estado son la Industria, seguida de los Servicios -incluyendo los financieros, tan importantes como hemos comentado- y la Agricultura (SEADE, 2017, pp. 3-26).

Tras un periodo de desarrollo económico desorbitado, entre 2003 a 2014¹⁷¹, Brasil desde 2015 está atravesando una severa crisis. “*Así, los datos del cuarto trimestre de 2015 muestran una caída del PIB del 3,8% en 2015*” (ICEX, 2016, p. 18), la mayor recesión que sufre en un cuarto de siglo. Según Gerardo Lissardy, periodista de la BBC Mundo, las cuatro causas del desplome de la mayor economía de América Latina son: por la caída en picada del consumo de las familias –que fue la base en gran medida de la sorprendente expansión económica del país en la década pasada llegando al 7,5% en 2010- debido a la alta tasa de desempleo; la corrupción; una crisis de confianza de los mercados en su economía, que provocaron la paralización de inversiones de empresas y negocios; además

¹⁶⁹ Recuperado el 11 de diciembre de 2018, de http://www.saopauloglobal.sp.gov.br/esp-panorama_geral.aspx

¹⁷⁰ La B3 - *Brasil, Bolsa, Balcão* es una de las principales empresas de infraestructura de mercado financiero en el mundo. Recuperado el 11 de diciembre de 2018, de http://www.b3.com.br/pt_br/b3/institucional/quem-somos/

¹⁷¹ Brasil comenzó a transitar desde 2003 un proceso de reducción de sus polaridades sociales por el ascenso al poder del Partido de los Trabajadores (PT). El gobierno de Lula da Silva y sus políticas sociales de lucha contra la pobreza y la miseria como el aumento del salario mínimo, la protección social y los créditos para los sectores de menores ingresos generaron un gran dinamismo económico y una activación del mercado interno. Además estas políticas incluyeron la universalización de la electricidad, el acceso a la universidad a través de cupos sociales y raciales y una fuerte creación de empleo lo mejoró, como nunca antes, la situación de los más pobres.

de una fuerte crisis política (2016). El inicio de esta crisis política se puede situar con el ‘proceso de afastamento o *impeachment*’¹⁷² (proceso de destitución) de Dilma Rousseff (PT)¹⁷³ –la primera presidenta del país- en mayo de 2016, lo que provocó la subida del vicepresidente Michel Temer (PMDB) al poder¹⁷⁴ –sin pasar por las urnas- hasta la realización de las últimas elecciones, en octubre de 2018, alzándose con la victoria de éstas el ultraderechista Jair Bolsonaro (PSL)¹⁷⁵. Un aspecto a destacar, por la importancia en nuestra investigación de tesis, es el hecho de que durante la primera semana del mandato de Temer, éste anunciara –como se hicieron eco multitud de medios de comunicación nacionales e internacionales- “*la eliminación del Ministerio de Cultura para transformarlo en una secretaría de Ministerio de Educación, con el fin de reducir de 32 a 22 el número de carteras de su gabinete*” (AFP, 2016). Lo que provocó una gran polémica en el país, con manifestaciones y ocupaciones de edificios icónicos de la cultura brasileña en respuesta e esta decisión política con el apoyo de importantes nombres como Gaetano Veloso, Gilberto Gil y Chico Buarque. Finalmente, Temer dio marcha atrás y decidió no continuar con sus planes. Ya con Bolsonaro en el poder, el Ministerio de Cultura volvió a ser objeto de disputa. El 2 de enero de 2019, como se hacía eco la *Revista Arte!Brasileiros* en su perfil de Instagram, el gobierno brasileño había hecho oficial la Medida Provisória nº 870/2019 extinguiendo finalmente el Ministério da Cultura do Brasil¹⁷⁶.

Siguiendo en el ámbito cultural, y a diferencia del contexto andaluz, la construcción del contexto artístico brasileño contemporáneo –desde la creación de los importantes museos, la puesta en marcha de bienal de arte o la apertura de las galerías– han surgido principalmente desde el sector privado, es decir, con recursos privados de personalidades individuales y empresariales. Concretamente el sector cultural en el Estado de São Paulo, se puede considerar como el resultado del “*deseo de actualización cultural de las élites ilustradas paulistas*”¹⁷⁷. Las élites paulistas adquirieron sus riquezas –en un primer momento- al poseer inmensas parcelas destinadas a la plantación de café y de caña de azúcar, ocupando así el primer plano de la economía nacional. Esto ocurrió especialmente después de que Don Pedro declarara la Independencia de Brasil en 1822 y gracias al

¹⁷² Recuperado el 12 de diciembre de 2018, de <http://g1.globo.com/politica/processo-de-impeachment-de-dilma/noticia/2016/05/processo-de-impeachment-e-aberto-e-dilma-e-afastada-por-ate-180-dias.html>

¹⁷³ La victoria del izquierdista Partido de los Trabajadores (PT) se mantuvo en el poder del país desde enero 2003 hasta mayo de 2016. Primero con Lula da Silva (2003-2011) y posteriormente con Dilma Rousseff (2011-2016).

¹⁷⁴ Recuperado el 12 de diciembre de 2018, de <http://www.rtve.es/noticias/20160831/michel-temer-nuevo-presidente-brasil-sin-ganar-elecciones/1393521.shtml>

¹⁷⁵ Recuperado el 12 de diciembre de 2018, de https://elpais.com/internacional/2018/10/28/america/1540749476_160477.html

¹⁷⁶ En dicha medida, los Ministerios de Desarrollo Social, Deporte y Cultura pasaron a ser transformados en el ‘Ministerio de Ciudadanía’. Recuperado el 12 de enero de 2019, de <https://www.instagram.com/p/BsJT-1uneBy/>

¹⁷⁷ Traducción propia. Texto original: “Do desejo de atualização cultural das elites ilustradas paulistas”. Recuperado el 12 de diciembre de 2018, de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao16713/museu-de-arte-contemporanea-da-universidade-de-sao-paulo-macpavilhao-ciccillo-matarazzo>

sistema de trabajo esclavista que fue abolido en 1988¹⁷⁸. Posteriormente, en este contexto geográfico, se produjo una llegada masiva de inmigrantes -por la necesidad de mano de obra- dando lugar a una revolución urbanística y cultural en la capital y una expansión en el interior permitiendo la colonización de nuevas áreas en un marcado periodo de expansión industrial.

Fruto de periodos de bonanza como éstos -y en la ciudad de São Paulo- se encajan los eventos culturales y artísticos de referencia de la historia del arte contemporáneo del país. Como desarrolla Olav Velthuis, *“las raíces del mundo del arte contemporáneo se remontan por lo menos un siglo, a la Semana de Arte Moderna, una semana de festejos organizados por un grupo de artistas en 1922, que marcó el comienzo del modernismo en Brasil”*¹⁷⁹ (2016).



Figura 27. Portada del catálogo de la exposición de la Semana de Arte Moderna de 1922 de Di Cavalcanti.

Los diversos eventos que tuvieron lugar en el Teatro Municipal de la ciudad -que fueron organizados por un grupo de intelectuales y artistas (algunos de ellos formados artísticamente en las capitales culturales del momento localizadas en Europa y Estados Unidos) coincidiendo con el Centenario de la Independencia de Brasil en 1822- declaraban el rompimiento con el tradicionalismo cultural asociado a las corrientes literarias y artísticas anteriores y conservadoras. Desde esta primera manifestación colectiva pública

¹⁷⁸ Recuperado el 13 de diciembre de 2018, de <http://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/historia/>

¹⁷⁹ *“El modernismo en Brasil tiene como marco simbólico la Semana de Arte Moderna, realizada en São Paulo, en el año 1922, considerada un divisor de aguas en la historia de la cultura brasileña”*. Recuperado el 13 de diciembre de 2018, de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo359/modernismo-no-brasil>

se promulgó una firme defensa de un nuevo punto de vista estético y la independencia cultural del país creando un nuevo estilo artístico. Aunque el modernismo en Brasil deba ser pensado a partir de sus expresiones múltiples -en Río de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco, etc.- la Semana de Arte Moderno (Figura 27) fue “*un fenómeno eminentemente urbano y paulista, ligado al crecimiento de São Paulo en la década de 1920, a la industrialización, a la migración masiva de extranjeros y a la urbanización*”¹⁸⁰.

Posteriormente, “*el desarrollo institucional del mundo del arte continuó justo después de la Segunda Guerra Mundial, con la creación de los primeros museos de arte moderno y galerías privadas, y en 1951, la Bienal de São Paulo –la segunda bienal en el mundo–*” (Ibíd., 2016), que desarrollaremos extensamente más adelante por su evidente importancia en nuestra investigación.

Así, hasta el día de hoy, la ciudad de São Paulo sigue siendo el destino cultural del país y considerada una de las capitales culturales de América Latina con una amplia y variada oferta que tiene lugar en sus 115 espacios culturales (Figura 28) –centros culturales¹⁸¹, casa de cultura, oficinas de cultura y SESC’s-, según los datos ofrecidos por el Observatório do Turismo da Cidade de São Paulo¹⁸² en 2014.

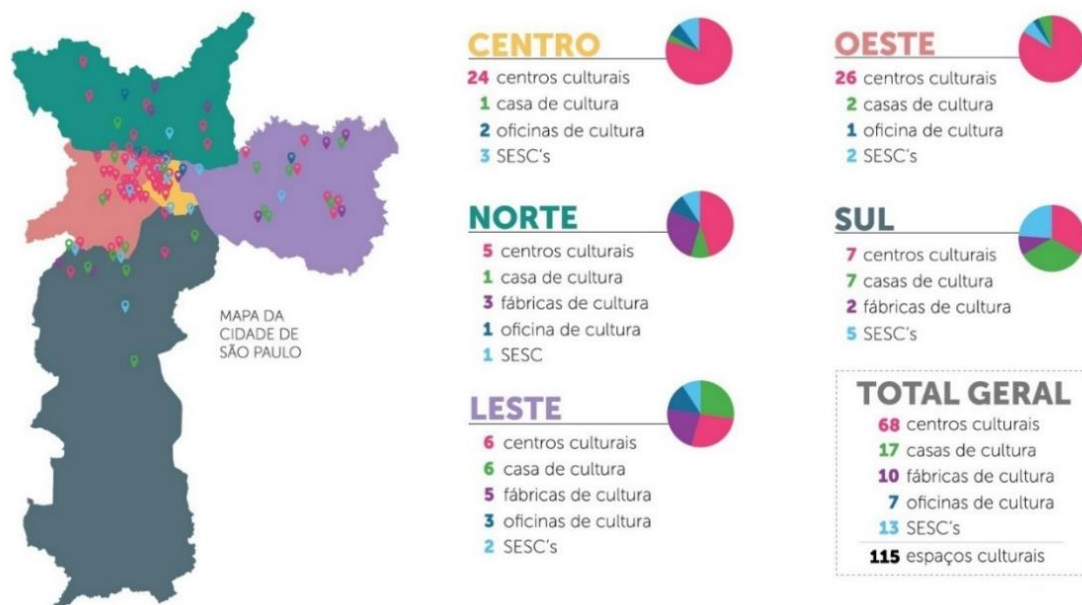


Figura 28. Infografía de los espacios culturales en São Paulo.

¹⁸⁰ Traducción propia. Texto original: “A Semana de Arte Moderna é um fenômeno eminentemente urbano e paulista, conectado ao crescimento de São Paulo na década de 1920, à industrialização, à migração maciça de estrangeiros e à urbanização”. Recuperado el 13 de diciembre de 2018, de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo359/modernismo-no-brasil>

¹⁸¹ La relación de ‘centros culturales’ incluye espacios públicos, privados e independientes.

¹⁸² Recuperado el 13 de diciembre de 2018, de <http://www.observatoriodoturismo.com.br/centros-culturais-em-sao-paulo/>

2.2. ¿Por qué centrarse en el sistema del arte emergente de la Comunidad Autónoma de Andalucía y el Estado de São Paulo?

“Alicia Ventura¹⁸³: El panorama artístico andaluz es, sin duda, uno de los más ricos de España” (Medina, 2015)

Desde Andalucía, se han llevado a cabo proyectos de visibilidad y promoción de los artistas -a modo de revisión de las últimas décadas del sistema del arte contemporáneo andaluz o destacando los artistas emergentes de un periodo - como las publicaciones antecesoras por parte de críticos y comisarios de reconocida trayectoria nacional como ‘*La Revolución plástica en Andalucía*’ (2004) del crítico de arte Bernardo Palomo¹⁸⁴ o ‘*Arte desde Andalucía para el Siglo XXI*’ (2008) del comisario Iván de la Torre Amerighi¹⁸⁵, que pueden ser consideradas los libros de referencia más importantes en referencia a la historia del arte contemporáneo andaluz. Centrados en el arte emergente andaluz, podemos destacar la publicación especial de la Revista Mus-A: ‘*Hablamos de Arte Emergente*’ (Alonso Molina, 2009), promovida por el Programa Iniciarte de la Junta de Andalucía, en la que se dio voz a creadores, críticos, museos, comisarios de arte, galerías, coleccionistas y espacios alternativos de este contexto. Es decir, por primera vez –en una amplia publicación– se visualiza quién es quién en el *ecosistema* de arte emergente andaluz de aquellos años. En 2010, también debemos destacar la publicación ‘*Arte contemporáneo y sociedad en Andalucía*’ (Sacchetti & Barbancho, Arte contemporáneo y sociedad en Andalucía, 2010), como resultado de un estudio, en la que se presenta la principales características de creación y difusión del trabajo artístico en esta comunidad indicando cuáles son los principales agentes públicos y privados que intervienen más en su apoyo e indicando el énfasis observado de los creadores por las reflexiones de orden social y político.

Pero a nivel andaluz y centrado en el arte emergente, no se conoce un estudio actual y que englobe en profundidad los diversos actores que intervienen en el sistema del arte emergente hasta 2013, año a destacar como punto de partida inicial de esta investigación –como hemos comentado en el apartado de Antecedentes- por la participación en el proyecto de I+D+i titulado ‘*Análisis del Mercado del Arte Emergente en Andalucía y desarrollo de nuevos métodos para la estimación del valor de las obras y la predicción del éxito de los artistas en el mercado glocal*’, que fue financiado por el Campus de Excelencia Internacional/Cei Biotic de la Universidad de Granada, y cuyos resultados se han

¹⁸³ Alicia Ventura es Directora de la empresa Gestión Arte Ventura y comisaria de exposiciones independiente. Además, es responsable de la Colección DKV, comisaria de exposiciones del Programa Arteria DKV Seguros y directora del proyecto cuidArt en el Hospital Marina Salud de Dénia. Recuperado el 21 de julio de 2018, de <http://www.arteinformado.com/guia/f/alicia-ventura-152529>

¹⁸⁴ Bernardo Palomo es columnista en los periódicos andaluces: GranadaHoy, Diario de Sevilla y Diario de Cádiz.

¹⁸⁵ El comisario Iván de la Torre Amerighi es Doctor en Historia de Arte, experto en Arte Contemporáneo y profesor en la Universidad de Málaga – UMA.

recopilado en el libro titulado *'El sistema del arte emergente en Andalucía. Cartografía discontinua de agentes y contextos de intermediación'* (Mazuecos & Vecco, 2017), y que forma parte del estado de la cuestión de este trabajo como hemos comentado anteriormente.

También, entre octubre 2014 y octubre 2016, es de vital importancia para esta investigación el nacimiento y la puesta en marcha de Presente-Continuo¹⁸⁶, una plataforma web de difusión y archivo centrada en conocer y promocionar el arte contemporáneo andaluz que desarrollaremos más adelante.

Sobre otros aspectos del sistema de arte en el contexto andaluz tampoco se sabe mucho, ya que no existen estudios suficientemente explícitos. Por ejemplo, sobre el coleccionismo de arte en Andalucía, se trata de una cuestión importante en el sector que guarda notables diferencias con respecto a otras comunidades españolas, ya que continúa siendo casi inexistente. Además, la presencia de coleccionistas se ha polarizado históricamente en las ciudades de Sevilla, Málaga y Granada, capitales que desde siempre han poseído una mayor presencia de galerías como veremos más adelante.

Como explica Fernando Martín Martín de la Universidad de Sevilla, las causas de esta debilidad son diversas y completas pero podemos destacar que *"en Andalucía no ha habido un coleccionismo de arte moderno y contemporáneo hasta bien entrado el siglo XX (...) [debido, por un lado, a] la falta de una burguesía ilustrada y económicamente fuerte (...) [y, por otro lado,] por la usencia entre 1900-1950 de modernidad y vanguardia plástica y sus correspondientes focos dinamizadores"* (2010, p. 482). Por ello, durante estos años, los artistas andaluces relevantes y conocidos actualmente de este periodo se caracterizan por haber desarrollado sus formaciones y carreras profesionales bien en Madrid o en París. Esto último, también era reflejo de la *"precariedad en la formación y educación en materia de Arte Contemporáneo hasta 1978"* (Ibíd., p. 483), comienzo del periodo democrático en España. Hechos que corrobora la galerista y coleccionista Juana de Aizpuru, icono del mundo del arte en España, al comentar en una entrevista que cuando llegó a Sevilla - durante la dictadura franquista- ésta *"era una ciudad muy hermética con una sociedad (...) en la que ha faltado la clase social de la burguesía"* y - como prosigue más adelante- *"es la burguesía la que mantiene las ciudades, la que alienta la cultura y el progreso"* (Camarzana, 2017). Esto se debía a que la Revolución Industrial no dejó raíces en esta comunidad pero sí en las ciudades de Barcelona y Bilbao. Así, mientras que en los países vecinos afloraba el arte contemporáneo, España seguía cerrada bajo un fuerte academicismo lo que daba lugar a un desarrollo artístico bajo mínimos. Por ello, el desarrollo del sector de arte contemporáneo en esta comunidad andaluza ha sido en las décadas recientes, considerándolo así como un sector joven, poco estudiado y aún con la necesidad de ponerlo en valor.

Debido a lo cual, el interés personal por llevar a cabo esta investigación desde nuestro contexto artístico contemporáneo local se fundamenta principalmente por la necesidad de conocer más profundamente la realidad local de la comunidad/sociedad artística andaluza

¹⁸⁶ Plataforma web Presente-Continuo. Recuperado el 6 de diciembre de 2018, de <http://www.presente-continuo.org>

actual. Se trata de una puesta de atención a lo que está ‘pasando’ actualmente para poder así promover los recursos existentes, detectar los aspectos mejorables y poner en valor a los artistas jóvenes y sus producciones artísticas. Por otra parte, la idea es conocer profundamente el contexto artístico local, como artista joven andaluza, para obtener las herramientas que nos ayudarán a adentrarnos en este sector profesional. Por ello creemos que, para el desarrollo local de este contexto geográfico y sector artístico, es importantísimo el análisis y conocimiento previo de éste, en sus diversos y múltiples ámbitos.

No obstante, partiendo de esta situación y contexto artístico tan poco privilegiado, es de destacar que los artistas emergentes y contemporáneos andaluces son reconocidos por muchos profesionales del sector, a nivel nacional e incluso internacional, por la calidad de sus obras y están presentes en multitud de colecciones, exposiciones, museos, bienales y ferias de arte de todo el mundo (principalmente los que han desarrollado su trayectorias profesionales fuera de la comunidad).

En cambio, la decisión de tomar el contexto artístico paulista junto a nuestro contexto andaluz –como casos de estudios locales- al comienzo de esta tesis doctoral se basaba en múltiples factores y de muy diversa índole pero que en su conjunto destacaba el desarrollo en potencia en los últimos años del sistema del arte contemporáneo de Brasil -algo que contrariamente no acontecía en nuestra comunidad-. Poníamos el foco de atención así en un país relativamente joven, cuando se compara con el viejo continente, que había conseguido poner su cultura propia en el candelero del sistema del arte a nivel mundial, por lo que era de nuestro interés conocer, más concretamente, su sistema del arte emergente local como base de ese triunfo nacional. Entre los diversos factores que mencionamos para nuestra selección, podemos destacar los siguientes que son de tipo político, socio-cultural y económico:

Por una parte, en cuanto a las políticas públicas culturales del país, Brasil cuenta desde 1991 con una Ley de Mecenazgo, popularmente nombrada como “*Ley Rouanet (Ley N° 8.313, de 23 de diciembre de 1991) que busca estimular el apoyo privado a la cultura*” (Antoine, 2010, p. 168) y es conocida principalmente por su política de incentivos fiscales. Además, desde 2007, Brasil cuenta con un programa destinado a promover la internacionalización del mercado brasileño del arte contemporáneo llamado *Latitude – Platform for Brazilian Art Galleries Abroad*¹⁸⁷ y que, a partir de 2011, trabaja en colaboración con la *Abact - Associação Brasileira de Arte Contemporânea*¹⁸⁸ y la *Apex-Brasil - Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos*¹⁸⁹, involucrando así a diversas entidades brasileñas a favor de su cultura contemporánea. Al año siguiente de comenzar esta

¹⁸⁷ Latitude Brasil. Recuperado el 7 de marzo de 2017, de <http://www.latitudebrasil.org/sobrenos/apresentacao/>

¹⁸⁸ ABACT (Associação Brasileira de Arte Contemporânea). Recuperado el 7 de marzo de 2017, de <http://abact.com.br/>

¹⁸⁹ Apex-Brasil (Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos). Recuperado el 7 de febrero de 2017, de <http://www.apexbrasil.com.br/home/index>

colaboración a tres bandas, publicaron el primer estudio sectorial (desde el propio contexto de Brasil) titulado: ‘*O Mercado de Arte Contemporânea no Brasil*’ (Fialho, *O Mercado de Arte Contemporânea no Brasil*, 2012), con diversas ediciones publicadas desde 2012 hasta 2018 (6 ediciones). A partir de estos primeros estudios, coordinados por Ana Letícia Fialho¹⁹⁰, se observó que más del 50% de las galerías de arte contemporáneo brasileñas se encuentran localizadas en São Paulo: 2013 - 57% (Fialho, 2013, p. 15), 2014 - 59% (Fialho, 2014, p. 15). Por ello, nuestro punto de interés se fue concentrando en el Estado de São Paulo y, más concretamente, en su capital (ciudad-municipio).

En relación al considerable y flamante desarrollo económico del país, en 2011 Brasil batió su propio record de crecimiento de los últimos años¹⁹¹, siendo destacado por muchos expertos en la materia como una de las principales economías emergentes de los llamados ‘*BRIC countries*’ (Ferreira Gomes, 2011). Ejemplo de ello, fue el *Simpósio Internacional Os BRICs: Brasil, potencia emergente*¹⁹², que tuvo lugar en abril de 2011 en la Universidad de Salamanca (España). Por otra parte, dentro de este grupo de países (*BRICs*: Brasil, Rusia, India, China y Sudáfrica), Brasil es el único cuya lengua oficial –el portugués- tiene un alfabeto latino (similar al idioma español), una cuestión muy importante y a tener en cuenta por nuestra parte para la transcripción de las diversas informaciones y datos con el objetivo de llevar a cabo una investigación lo más eficaz posible. Así pues Brasil seguía manteniendo nuestra atención para su investigación.

Por otra parte, era de subrayar la presencia del arte contemporáneo brasileño en diversos medios y plataformas de comunicación internacionales como podemos destacar la publicación en español, de ‘*ArtNexus Brasil en Colombia*’ (Pedrosa, 2011). Esta importante publicación fue una antología de textos antes ya publicados, con una marcada presencia e importancia los que tienen como tema u objeto de estudio diversas cuestiones sobre la *Bienal de São Paulo*¹⁹³, que fue creada en 1951 y es la segunda bienal del mundo, sólo por detrás de la de Venecia. También en 2012, Louise Blouin anunciaba que la compañía lanzaría una edición brasileña de su sitio web *Blouin Artinfo* (Duray, 2012). O incluso la plataforma web *Arteinformado – Espacio Iberoamericano de arte*¹⁹⁴, cuyo objetivo es hacer visible el arte contemporáneo iberoamericano y activa desde hace 12 años (siete de estudio

¹⁹⁰ Doctora en Ciencias del Arte y del Lenguaje, École des Hautes Études en Sciences Sociales (París – France, 2006) con la tesis: ‘*L’insertion internationale de l’art brésilien. Une analyse de la présence et de la visibilité de l’art brésilien des les institutions et dans le marché*’. Desde ese año, actúa como gestora y consultora de proyectos culturales y como investigadora en las áreas de Políticas Culturales, Sociología de la Cultura y del arte, Economía de la Cultura y Mercado del Arte. Recuperado el 9 de marzo de 2017, de En: <http://lattes.cnpq.br/4985053216706969>

¹⁹¹ Datos obtenidos de la página web oficial del Banco Mundial. Recuperado el 15 de marzo de 2017, de <http://datos.bancomundial.org/>

¹⁹² Recuperado el 13 de diciembre de 2018, de <http://americo.usal.es/iberoame/?q=ceisal2011>

¹⁹³ Bienal de São Paulo. Recuperado el 7 de diciembre de 2017, de <http://www.bienal.org.br/>

¹⁹⁴ Esta plataforma subvencionada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España y activa desde 2006, con nueva plataforma web desde 2014, ofrece información relevante de museos, galerías de arte, fundaciones culturales, comisarios de arte y artistas del territorio Iberoamericano (España, México, Argentina, Brasil, Chile, Portugal y Colombia).

del ámbito iberoamericano), cuenta con una edición propia de Brasil¹⁹⁵ entre otros países. De este modo, se observaba el interés internacional por el contexto artístico brasileño contemporáneo.

Desde el ángulo del mercado del arte contemporáneo brasileño en la escena del mercado del arte contemporáneo global, podemos citar como primer estudio desarrollado en profundidad sobre el mercado del arte en Brasil y publicado internacionalmente, el informe anual de Tefaf titulado: ‘*Art Market Report 2013 – The Global Art Market with a focus on China and Brazil*’ (McAndrew, 2013). En él, el mercado del arte contemporáneo brasileño aparece presentado y destacado como un mercado joven pero prometedor, ya que por ejemplo, Brasil en 2012 representaba alrededor del 1% de las ventas mundiales (alcanzando cifras estimadas de 455 millones de euros) debido, en parte, al poder adquisitivo de un número creciente de acaudalados coleccionistas de arte, como se indica en ese informe y expusimos al comienzo de esta investigación. Otros estudios sobre el sector con datos referentes a Brasil han sido, en 2013, el capítulo titulado ‘*Emerging Markets: Focus Brazil*’ (Brandão, Durán & Resende, 2013) de la publicación número uno de Talking Galleries -como resultado de la primera edición del symposium internacional de galerías de 2011-, y, en 2014, la octava edición del informe sobre el periodo 2013-2014 de Artprice.com, que hizo balance de la prosperidad del mercado del arte contemporáneo y analizaba los mercados emergentes en África, Oriente Medio, Latinoamérica y Filipinas; poniendo “*un foco sobre Brasil*” (Ehrmann, 2014).

Otros factores determinantes y en referencia a esas perspectivas positivas y en alza del mercado del arte contemporáneo brasileño además del interés despertado en agentes internacionales, fue la apertura de una filial de la célebre galería británica *White Cube* en São Paulo (Rigby, 2013) a finales de 2012, cuya sede principal está en Londres y además cuenta con una filial, desde marzo de 2012, en Hong Kong -aunque la sede paulista cerró sus puertas tres años después, en 2015 (Martí, 2015)-. Otro ejemplo es el *Proyecto Qatar-Brazil 2014*¹⁹⁶, puesto en marcha como intercambio económico y cultural entre ambos países y orquestado por la Qatar Museum Authority. Este tejido creado en colaboración, era reflejo de la extensión y el entusiasmo hacia el arte brasileño y su mercado, teniendo en cuenta que Qatar era el primer comprador de arte “*llevado por el deseo de alimentar sus prestigiosos museos*” (Ehrmann, 2014, p. 44).

Y por último, otro aspecto a destacar, era el alto número de mujeres presentes en el sistema y mercado del arte contemporáneo brasileño desarrollando importantes roles tanto como artistas y como galeristas. Siendo un aspecto poco común dentro del mercado global que artistas femeninas, como las brasileñas Adriana Varejão y Beatriz Milhazes sean por ejemplo de las más cotizadas del país (Ibíd., 2014, pp. 44-46).

Además, al igual que con el caso andaluz y como se ha hecho referencia en el apartado de

¹⁹⁵ Arteinformado – Brasil. Recuperado el 7 de marzo de 2017, de <http://www.arteinformatado.com/br>

¹⁹⁶ Proyecto Qatar-Brazil 2014. Recuperado el 20 de marzo de 2017, de <http://www.qm.org.qa/en/qatar-brazil-2014>

Antecedentes, es necesario destacar nuestra participación, desde diciembre de 2013 hasta agosto de 2015, en el proyecto de investigación europeo titulado ‘*GLOCALFINEART. Global cOntemporary art market: the intrinsiC and sociologicAL components of FINancial and artistic valuE of ARTworks*’ (FP7-PEOPLE-2013-IAPP)¹⁹⁷, en el que un equipo multidisciplinar estudiábamos exhaustivamente, además del español y el turco, el mercado del arte contemporáneo brasileño. Por lo que ya en 2014, año de mi ingreso en el programa internacional de doctorado de la UGR¹⁹⁸, consideraba imposible descartar un estudio sobre el actual sistema del arte emergente brasileño, planteando una investigación de tesis desde una doble perspectiva *emic/etic* (Harris, 1976), como investigadora y como artista, y cuyo *leit motiv* es el sistema del arte a nivel mundial, y donde Brasil estaba jugando un papel crucial dentro del panorama internacional.

Así pues, ¿cuáles estaban siendo las claves para que el arte brasileño contemporáneo hubiera alcanzado esa gran proyección mundial y se observara en suma un gran interés en él por parte de diversos agentes intermediarios internacionales? En las siguientes partes del presente bloque de esta tesis doctoral se mostrarán las claves de este *ecosistema* artístico de referencia mundial y los rasgos característicos del contexto artístico andaluz, con tan poca proyección e interés internacional.

Pero antes de adentrarnos de lleno en los análisis cuantitativos y cualitativos llevados a cabo de ambos contextos artísticos seleccionados, es necesario puntualizar y aclarar una última acotación del campo de estudio. Debido a las desiguales escalas territoriales y magnitudes poblacionales observadas entre la Comunidad Autónoma de Andalucía y el Estado de São Paulo –expuestas en el epígrafe anterior titulado Introducción económica, política y socio-cultural de ambos contextos- y tras mi llegada a Brasil para llevar a cabo el trabajo de campo *in situ*, fue necesario delimitar aún más el campo de estudio del territorio brasileño a analizar.

Por ello, manteniendo siempre la idea de realizar un estudio y análisis partiendo de una base lo más igualitaria posible –en cuanto a magnitudes numéricas- entre ambos contextos tan diferenciados (históricamente, económicamente, socio-culturalmente) pero coincidiendo en que son el estado y la comunidad autónoma más pobladas de ambos países, se aprobó la idea de tomar como caso de estudio y contexto referencial la ciudad-municipio de São Paulo, en Brasil, y la comunidad autónoma de Andalucía, en España, por disponer

¹⁹⁷ En diciembre de 2013 se inició el Proyecto de Investigación Europeo Marie Curie IAPP titulado ‘*GLOCALFINEART. GLObal cOntemporary art market: the intrinsiC and sociologicAL components of FINancial and artistic valuE of ARTworks*’ [FP7-PEOPLE-2013-IAPP], en el cual fui investigadora colaboradora y contratada (por periodos) del equipo español de la Universidad de Granada, junto a otras universidades y empresas privadas de Holanda, Turquía e Italia. En este proyecto, entre otras cuestiones, se estudiaba y comparaba el mercado tradicional del arte español con otros emergentes, como el brasileño y el turco.

¹⁹⁸ En abril de 2014, se produjo mi inclusión como alumna en el Programa de Doctorado en Historia y Artes de la UGR, dando así lugar al comienzo de mi investigación de tesis doctoral titulada provisionalmente: ‘*El sistema y mercado del arte emergente glocal. Mecanismos de legitimación y construcción del valor de las obras*’. Un amplio tema que se ha ido especificando y acotando a lo largo de la investigación y como consecuencia de los resultados obtenidos mediante los diversos estudios realizados.

–dentro de lo posible– con datos poblacionales con cierta similitud y analogías. Como hemos comentado en la introducción histórica, económica, política y socio-cultural de ambos contextos geográficos, en 2014, Andalucía contaba con 8.392.635 de habitantes empadronados según el IECA y 11.895.893 habitantes, según datos del IBGE, sólo la ciudad de São Paulo (sin comprender toda el área de la Región Metropolitana de São Paulo). Con estas cifras, se podría hacer una similitud comparativa entre los barrios que conforman la ciudad paulista con las provincias que configuran la comunidad andaluza.

Expuesta esta importante aclaración y concreción del campo de estudio, procederemos a exponer las pautas metodológicas llevadas a cabo en la realización de la base de datos estructurada para ejecutar el análisis cuantitativo sobre el sistema del arte emergente en la Comunidad Autónoma de Andalucía, un contexto artístico de periferia en el estado español, y en la ciudad paulista, como uno de los núcleos artísticos más representativos del país¹⁹⁹.

2.3. Análisis cuantitativo del sistema de arte emergente *glocal*

2.3.1. Metodología

Tras observar que las mayores diferencias entre ambos contextos artísticos seleccionados como casos de estudio locales se presentaban en el sector privado, se planteó la idea de comenzar ambos análisis realizando un estudio sectorial sobre los espacios privados donde mayor presencia tienen los artistas emergentes de ambos contextos artísticos y geográficos como son las galerías y los espacios alternativos e independientes locales.

De este modo, el análisis cuantitativo de ambos *ecosistemas* artísticos fue desarrollado a lo largo del año 2016 –e *in situ* en ambos contextos- y en él se aplicaron los conocimientos adquiridos en las estancias –de movilidad, formación e investigación- llevadas a cabo en las empresas especializadas en gestión cultural y bases de datos citadas con anterioridad de Roma y Milán –durante 2014 y 2015- en el marco del Proyecto Europeo de I+D+i ‘*GLOCALFINEART: Global cOntemporary art market: the intrinsiC and sociologicAL components of FINancial and artistic valuE of ARTworks*’ (FP7-PEOPLE-2013-IAPP). Teniendo en cuenta estos conocimientos y basándonos en las variables y la estructura jerarquizada del ‘*Artist Ranking (AR)*’ de *ArtFacts.net*²⁰⁰ -base de datos estudiada y analizada en dicho proyecto como herramienta que organiza la información sobre el sistema del arte mundial de forma relacional-, se llevó a cabo el diseño de la estructura y selección de las diversas variables para las base de datos (en formato Excel) de ambos *ecosistemas* artísticos locales centradas en los artistas emergentes, los espacios alternativos e independientes y las galerías.

¹⁹⁹ São Paulo junto a Rio de Janeiro son las dos ciudades más importantes de la escena cultural contemporánea de Brasil.

²⁰⁰ Artfacts.net. Recuperado el 8 de diciembre de 2014, de <https://artfacts.net/>

Desde 2001, *ArtFacts.net* colecciona datos sobre el mercado primario del arte en todo el mundo. Actualmente es considerada como la mayor base de datos del mundo al respecto proporcionando información actualizada y analítica sobre artistas, exposiciones e instituciones en un entorno multilingüe y las relaciones – comerciales y de exhibición – que se establecen entre ellos. Como explica Claaßen (o Claassen), “*Artfacts.net recopila, clasifica y publica exposiciones internacionales de arte y relaciones comerciales actuales a través de una extensa base de datos y un sitio web generado dinámicamente*”²⁰¹ (2005, p. 7).

Una de sus inigualables características es el exclusivo sistema de clasificación de datos con el que desarrollan sus propios ‘*Artist Rankings*’ que –como especifican en su propia página web- son probados por la industria y “*usados por comisarios, galeristas y coleccionistas para evaluar el posicionamiento de un artista en el mundo del arte*”²⁰². En cuanto al AR, éste se basa en la teoría de ‘*La economía de la atención*’ de George Frank (1999), que según Claaßen “*Franck afirma que la atención (fama) en el mundo cultural es una economía que funciona con los mismos mecanismos que el capitalismo*”²⁰³ (Claaßen, 2005, p. 9). Así pues, la fama o el éxito –de un artista y/o institución- es evaluado como capital y valor universal a través de las relaciones que se establecen entre las informaciones ofrecidas por sus socios o clientes -ya que la plataforma tiene cuotas de registro– como las galerías, artistas o instituciones (públicas y/o privadas).

ArtFacts fue creada por Marek Claassen (o Claaßen)²⁰⁴, con el objetivo de cuantificar y digitalizar los datos en referencia al mundo del arte actual, haciendo que éste sea más transparente y permitiendo que cualquier persona –con previos conocimientos sobre el sector o no– pueda contar con datos actualizados para tomar las mejores decisiones de negocios relacionadas con el arte a nivel mundial. Con una oficina principal en Berlín (Alemania), el equipo de ArtFacts está desplegado por todo el mundo, asistiendo a todas las principales ferias de arte para ser un verdadero servicio internacional y global.

En cuanto a la estructura y variables que conforman la base de datos que se ha realizado manualmente sobre cada *ecosistema* del arte emergente analizado (Andalucía y São Paulo), podemos especificar que ésta se estructura en tres hojas-tablas principalmente tituladas: *Dealers, Gallery-Artist <1976* y *Art Space-Artist <1976*; y, que a su vez, cada una de estas hojas-tablas recoge los siguientes datos:

²⁰¹ Traducción propia. Texto original: “Artfacts.net collects, classifies and publishes current international art exhibitions and trade relations via an extensive database and a dynamically generated web site”.

²⁰² Traducción propia. Texto original: “Used by curators, galleries and collectors to assess an artist's positioning in the art world”. Recuperado el 6 de diciembre de 2018, de <https://about.artfacts.net/about.html>

²⁰³ Traducción propia. Texto original: “Franck claims that attention (fame) in the cultural world is an economy, which works with the same mechanisms as capitalism”.

²⁰⁴ Marek Claassen participó en el Talking Galleries Barcelona Symposium 2015 con su intervención titulada: ‘Art Market – The Big Detachment’.

- *Hoja-tabla Dealers*: nombre de la galería, espacio alternativo y/o espacio institucional, año de apertura/creación, tipo de institución, localización (dirección, ciudad - es, país - es) y enlace página web, como podemos consultar en el Anexo digital y previsualizar en la Tabla 4. En el caso brasileño, se fue corroborando cuales de las galerías resultantes de la búsqueda de artistas emergentes estaban asociadas a la ABACT y al Proyecto Latitude; y con respecto al caso andaluz, las galerías socias del Consorcio de Galerías españolas de arte contemporáneo.

	Dealer_1	Dealer_2	Dealer_3
Lattitude		X	
Abact		X	
Nombre	Sé / Phosphorus	Galeria Fortes Vilaça	Galeria Tato
Año creación	2014	2001	2010
Tipo	Galería (híbrido)	galería	galería
Artistas <1975	X	X	X
Ciudad	São Paulo	São Paulo	São Paulo
Otra localización		Rio de Janeiro	
País	Brasil	Brasil	Brasil
Dirección	Centro: R. Roberto Simonsen, 108	Galeria - Pinheiros: Rua Fradique Coutinho, 1500 Galpão - Barra Funda: Rua James Holland, 71	Pinheiros: R. Fradique Coutinho, 1399
Web	http://www.segaleria.com.br/	http://fdag.com.br/	http://www.galeriatato.com.br/

Tabla 4. Fragmento de la estructura y los datos que conforman la *Hoja-tabla Dealers* de nuestra base de datos sobre el sistema del arte emergente en la ciudad paulista.

- *Hoja-tabla Gallery-Artist <1976* y *Hoja-tabla Art Space-Artist <1976* (Tabla 3). Ambas cuentan con estructuras similares y recogen los siguientes datos: nombre de la(s) galería(s) que representa a cada artista emergente (tanto brasileñas como extranjeras) y/o el nombre de los espacios alternativos donde tienen presencia los artistas emergentes; nombre del artista emergente (<1976); sexo; ciudad, país y año de nacimiento; ciudad y país dónde reside actualmente; tipo de obras/producción; enlace página web personal; y formación académica, tal como podemos consultar en el Anexo digital y previsualizar en la Tabla 5.

	Artist_1	Artist_2	Artist_3
Galería - SP	Galeria Superficie	Blau Projects (galeria6mas1 /Madrid - Ateliê Fidalga/SP - PIVÔ/SP)	Galeria Pilar (Galería Addaya Centre D'Art Contemporani/ Alaró, Mallorca)
Nombre artista	Guga Szabzon	Vítor Mizael	André Ricardo
Sexo	F	M	M
Ciudad nacimiento	São Paulo, SP	São Caetano do Sul, SP	São Paulo, SP

País nacimiento	Brasil	Brasil	Brasil
Año nacimiento	1987	1982	1985
Ciudad residencia	São Paulo, SP	São Paulo, SP	São Paulo, SP
País residencia	Brasil	Brasil	Brasil
Producción	Diseño, dibujo, arte textil	Pintura, dibujo, instalación	Pintura
Web	http://gugasabzon.tumblr.com/	http://vitormizael.tumblr.com/	http://www.andreicardo.net.br/

Tabla 5. Fragmento de la estructura y los datos que conforman la *Hoja-tabla Gallery-Artist <1976* de nuestra base de datos sobre el sistema del arte emergente en São Paulo.

El *modus operandis* para la creación de la base de datos de ambos contextos artísticos ha sido el mismo. En un primer lugar, se ha partido de dos fuentes *online* de información primaria y actualizada sobre sistema del arte contemporáneo de ambos contextos geográficos: ‘*Mapa das Artes*’ para São Paulo y ‘*Presente-Continuo*’ para Andalucía. A través del estudio y análisis en profundo de ambas plataformas, se fue obteniendo una lista con los nombres de los espacios expositivos privados (las galerías y los espacios alternativos) donde se encontraban presentes la mayoría de *artistas emergentes* de ambos contextos y los nombres propios de éstos. A partir de estas listas, primarias y esenciales, se procedió a recolección y normalización de los datos necesarios de todos ellos -de forma manual/semiautomática- hasta completar las bases de datos (en formato Excel) siguiendo los siguientes filtros:

Plataforma --> ciudad --> galería/espacio alternativo -->
artista nacido posteriormente a 1976 --> cv del artista.

Para la obtención de los datos más específicos, tanto de los espacios expositivos (galerías y espacios alternativos) como de los artistas emergentes, se recurrió a la visita y consulta de las páginas web de cada uno de ellos –ya que la mayoría cuentan con página web propia -, donde normalmente podemos encontrar este tipo de informaciones actualizadas y completas.

El principal filtro que se ha tenido en cuenta para considerar a un *artista emergente* como tal, para ambas bases de datos y para el posterior estudio cualitativo, ha sido tomando como referencia su año de nacimiento. Para la presente investigación se han considerado como artistas emergentes a todos los artistas jóvenes nacidos posteriormente de 1976 (<1976), ya que en 2016 contaban con 40 años. Esto se ha decidido, por un lado, siguiendo la clasificación en el informe de Artprice.com –citado anteriormente-, donde se clasifica a los artistas, en este caso como ‘contemporáneos’, según su año de nacimiento, es decir, a partir de 1945 (Ehrmann, 2014, p. 11); y, por otro lado, se ha tenido también como referencia la edad máxima para poder participar en la mayoría de los concursos, premios

y ayudas a la producción que se convocan, sin importancia del contexto geográfico, destinados a *artistas emergentes* que normalmente el rango de edad es hasta 35 años como, por ejemplo, el *Proyecto A Secas* sobre artistas jóvenes andaluces de ahora²⁰⁵, *Programa Iniciararte*²⁰⁶ de la Junta de Andalucía o la *Future Generation Art Prize*²⁰⁷ de Ucrania, por citar algunos ejemplos. Por ello, con la propuesta que hacemos en esta tesis doctoral, hemos extendido el marco de edad de los artistas emergentes recopilados ya que consideramos que se debería de valorar más la trayectoria emergente de un artista y no clasificarlo como tal solamente por su edad.

Además de la creación de las bases de datos estructuradas de ambos contextos geográficos -y con el objetivo de profundizar más en el perfil y a escala de las galerías y espacios alternativos de ambos contextos artísticos-, se ha llevado a cabo una serie de sub-estudios basándonos en el apartado sobre '*Perfil y escala das galerías*' de la cuarta edición del '*O Mercado de Arte Contemporânea no Brasil*' (Fialho, 2015, pp. 12-19), publicado en el mes de septiembre por Latitude Brasil. Así pues, en nuestro estudio se ha ampliado el campo de investigación a todos los espacios privados más representativos de ambos contextos donde los artistas emergentes tienen mayor presencia y actividad –como las galerías y los espacios alternativos-, ya que en la investigación sectorial de Latitude se contemplaba simplemente "*un universo de 41 galerías del mercado primario del arte contemporáneo, todas asociadas al proyecto Latitude*"²⁰⁸ (Ibíd., 2015, p. 8). Estos sub-estudios específicos se han llevado a cabo a partir de los datos recogidos en las bases de datos previamente realizadas –concretamente en las *Hojas-Tablas Dealers*- y sobre diversas cuestiones –que creemos relevante – como el recorte generacional de los espacios privados recolectados de acuerdo con la década de su creación, un estudio sobre la distribución regional de estos espacios y el número de artistas emergentes presentes en ellos –al haber participado en algún proyecto expositivo o por formar parte de la cantera de artistas representados por alguna de las galerías consideradas- según los datos ofrecidos y obtenidos de sus propias páginas web.

A través del estudio generacional, contemplaremos las diferentes generaciones de los espacios privados activos (galerías y espacios alternativos) en ambos contextos; con respecto al estudio regional (ciudad – barrios / centro ciudades – periferia / ciudades – medio rural), observaremos dónde se concentran los principales núcleos artísticos y dónde

²⁰⁵ Esta convocatoria llevada a cabo por el CAAC de Sevilla – el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de la Junta de Andalucía - y en el que los principales requisitos para participar era ser un "*artista andaluz o residente en Andalucía y haber nacido a partir de 1980*". Recuperado el 17 de diciembre de 2018, de <http://www.caac.es/asecas/pre.htm>

²⁰⁶ Es un programa de apoyo y fomento a la producción artística y en el que pueden "*presentarse las personas físicas que tengan entre 18 y 35 años*". Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/aiicc/noticias/convocatoria-iniciararte>

²⁰⁷ Se trata de un premio internacional bianual puesto en marcha por la Victor Pinchuk Foundation de Ucrania y abierto "*a todos los artistas de todo el mundo de 35 años o menos*". Recuperado el 17 de diciembre de 2018, de <https://futuregenerationartprize.org/>

²⁰⁸ Traducción propia. Texto original: "*A 4ª edição da Pesquisa Setorial Latitude contempla um universo de 41 galerias do mercado primário de arte contemporânea, todas associadas ao projeto Latitude*".

participan la amplia gama de actores participantes para valorar la importancia de la localización de éstos; además de contabilizar el número de artistas emergentes presentes en cada página web de los diversos espacios privados durante el año 2016.

De este modo, los resultados de ambos estudios cuantitativos nos ofrecerán diversos datos (numéricos y otros) sobre las características de ambos contextos artísticos locales tan distantes.

2.3.2. Estudios locales

2.3.2.1. Comunidad Autónoma de Andalucía (España)



Figura 30. Imagen de cabecera de la Plataforma Presente-Continuo.

Conforme lo expuesto con anterioridad e intentando partir desde plataformas con funciones y características lo más similares posibles de ambos contextos tan distanciados, la Plataforma web Presente-Continuo²⁰⁹ (Figura 30) ha sido utilizada como fuente de información primaria sobre el ecosistema artístico andaluz.

Entre 2014 y 2016²¹⁰, desde Sevilla, un equipo multidisciplinar de 18 personas (todos ellos menores de 35 años y en su mayoría mujeres) formado por artistas, comisarios, críticos de arte, diseñadores, etc. realizaron un destacable trabajo de investigación y de seguimiento de la actualidad artística de esta comunidad autónoma. Por un lado, la plataforma –como proyecto autónomo e independiente– funciona como un archivo pionero de artistas (clasificados por década desde 1960 a 2010 y por orden alfabético) y de espacios expositivos (museos e instituciones, galerías y espacios independientes) nunca antes existente en esta comunidad. Además, esta plataforma web cuenta con un histórico de noticias referentes al sistema del arte contemporáneo andaluz y mantenía una actualizada agenda de exposiciones, publicaciones de críticas de arte y entrevistas sobre los diversos

²⁰⁹ Recuperado el 13 de diciembre de 2018, de <http://presente-continuo.org>

²¹⁰ Como se recoge en la última publicación en el perfil de Facebook de Presente-Continuo -del 26 de octubre de 2016 y a modo de comunicado- la plataforma web quedaba inactiva debido a que tras muchos esfuerzos y contactos con entidades públicas y privadas no se había alcanzado un acuerdo para una posible vía de financiación y viabilidad del proyecto, aunque se prometía al público que el proyecto iba a ser repensado y que continuaría en 2017, cosa que no ha acontecido hasta el momento. Recuperado el 13 de diciembre de 2018, de https://www.facebook.com/presentcontinuo/posts/1798143570428723:0?__tn__=K-R

actores del arte contemporáneo y emergente andaluz a modo de publicación digital seria y con rigor – disponiendo de su propio ISSN -, cuyo editor era el comisario y crítico de arte sevillano Sema D’Acosta.

Al igual que nuestro proyecto de I+D+i ARTAPP, se trata de un proyecto que aúna cultura y nuevas tecnologías y está conformado por un amplio equipo de personas procedentes de diversas áreas de conocimiento, todo con el objetivo de dar visibilidad y proyección, más allá de Andalucía, a los actores que participan en el *ecosistema* artístico andaluz -como se acomete también con la realización de esta tesis– ya que el sector se ha visto bastante menguado y afligido desde el comienzo de la crisis económica en 2008 hasta la actualidad.

En cuanto a la realización de la base de datos del contexto artístico andaluz, a pesar de partir de la plataforma web citada como fuente primaria y siguiendo la metodología desarrollada previamente en el contexto brasileño, ésta ha sido muy compleja ya que muchos de los espacios recogidos en ella no cuentan con página web e incluso algunos espacios cuenta con páginas web donde los datos están desactualizados. Además, una de las características más significativas observadas a lo largo de estos años sobre este contexto es la brevedad de muchos proyectos privados de espacios expositivos, lo que da lugar a tener una cantidad de datos confusos, desactualizados rápidamente e incluso eliminados de la web al producirse el cierre de uno de estos espacios, lo que conlleva la pérdida de parte de la historia contemporánea de este contexto artístico y no da la posibilidad de realizar estudios en profundidad y concisos a un largo o corto plazo de tiempo.

Por ello, es de comentar que el resultado final de esta base de datos es inconcluso debido a los factores citados principalmente, aunque si se ha obtenido una base de datos relevante –en cuanto a artistas emergentes, espacios independientes y galerías- de la que vamos a presentar los datos a continuación. Por otro lado, la ineficacia de esta metodología utilizada para el desarrollo del análisis cuantitativo en el contexto andaluz –que al mismo tiempo nos corroboraba parte de la hipótesis planteada en esta tesis doctoral de que no existe un sistema del arte global sino que cada contexto geográfico y temporal cuenta con sus propias características y por ello se debe de estudiar particularmente y no aplicando métodos generalistas- dio lugar a plantear un segundo estudio complementario, con el propósito de reconocer y analizar la amplia red de relaciones de los actores actuantes de ambos contextos artísticos y no sólo centrarnos en un estudio más a nivel sectorial. Así se planteó realizar un estudio cualitativo basado en las trayectorias individuales de una muestra de artistas emergentes de ambos contexto geográficos que veremos más adelante.

- **Resultados de la base de datos: artistas emergentes y espacios privados**

En cuanto a los resultados obtenidos con la realización de la base de datos sobre el contexto artístico andaluz, podemos comentar que se han recopilado 19 espacios expositivos privados siguiendo la clasificación establecida sobre espacios expositivos en la plataforma web Presente-Continuo por galerías y espacios alternativos. Con informaciones

actualizadas hasta diciembre de 2016, se han recopilado los datos correspondientes a 13 galerías –2 de ellas no se ha conseguido completar los datos correspondientes al año de creación o apertura y al número total de artistas representados- y a 6 espacios independientes, todos ellos activos hasta el momento de recogida de los datos. En este punto, y a modo de paréntesis aclaratorio, es de apuntar que –a nuestro juicio– los espacios expositivos considerados como independientes en la plataforma de Presente-Continuo ligados a las universidades andaluzas o a instituciones políticas no han sido considerados como tal para nuestro análisis, por no creer que sean espacios independientes y autogestionados como el resto que sí son considerados como tal.

Volviendo a los 19 espacios privados registrados en nuestra base de datos, nos vamos a centrar en detallar estos espacios de arte andaluces donde encontramos la presencia de artistas emergentes y que han quedado recogidos en la *Hoja-tabla Artist-Gallery <1976* y *Hoja-tabla Artist-Artspace <1976*. Así pues, el grupo de galerías está conformado por la Galería Rafael Ortiz, la Galería Alarcón Criado, la Galería JM, la Galería Isabel Hurley, la Galería Yusto/Giner, la Galería Birimbao, la Galería La Caja China, la Galería Weber-Lutgen, la Neilson Gallery, la AJG Contemporary Art Gallery, la Galería MECA, la Galería Sánchez de Lamadrid y la Galería GACMA. Del total de las 13 galerías con artistas menores de 40 años, 5²¹¹ de ellas estaban asociadas al Consorcio de Galerías de Arte contemporáneo (España) al encontrarse presentes en la sección de Andalucía de la página web de esta asociación de galeristas a nivel nacional. En cuanto a los 6 espacios independientes con presencia de artistas emergentes -en sus amplias y variadas programaciones- podemos citar a: Delimbo Gallery, La Fragua Art Residency, Casa Sostoa, El Butrón, Espacio Cienfuegos y Pinea - Línea de Costa A.I.R.

Con respecto al número total de artistas emergentes registrados en ambas hojas-tablas, comentar que el número de creadores menores de 40 años recopilados desde las galerías andaluzas ha sido de 107 y 173 con respecto al número de artistas jóvenes reunidos desde las páginas web de los espacios independientes citados. También se ha observado que gran parte de los artistas emergentes andaluces coleccionados en nuestra base de datos están reflejados en ambas hojas-tablas (gallery y art space) por su representación o participación en exposiciones tanto en las galerías andaluzas como en los espacios independientes andaluces tratados en nuestro análisis.

Desglosando más estos datos, en cuanto a los 107 artistas recopilados desde las páginas web de las 13 galerías estudiadas (Tabla 6), encontramos a 3 dúos o parejas artísticas. Con respecto a la proporción por sexo: 65 son hombres y 44 son mujeres. Sobre la procedencia de ellos: 86 artistas son andaluces, 17 del resto de España (en total son 103 artistas españoles) y 17 son extranjeros de 13 nacionalidades distintas –Portugal (2), México (1),

²¹¹ Galería Rafael Ortiz, Galería Alarcón Criado, Galería JM, Galería Isabel Hurley y Galería Yusto/Giner.

Como veremos en el estudio cualitativo, realizado en 2018, el número de galerías socias se ha reducido a 4.

Colombia (3), Irlanda (1), Estados Unidos (1), Filipinas (1), China (1), Hungría (1), Dinamarca (1), Chile (1), Holanda (2), Argentina (3) e India (1)-. Por lo que observamos que la gran mayoría de artistas emergentes recuperados de las galerías andaluzas analizadas son locales, es decir, se trata de artistas de proximidad.

En cuanto a los 173 artistas reunidos desde las páginas web de los espacios alternativos andaluces (Tabla 7), reconocemos a un colectivo artístico (conformado por 13 miembros) y 6 dúos o parejas artísticas. Del total de los artistas jóvenes de esta hoja-tabla, 104 son hombres y 91 son mujeres. Sobre el lugar de origen de todos ellos, disponemos de los datos de 76 artistas andaluces, 24 del resto de España (en total son 100 artistas españoles) y 73 son extranjeros de 33 nacionalidades –Venezuela (1), Holanda (2), Francia (4), Estados Unidos (9), Argentina (3), Reino Unido (4), Bélgica (4), Polonia (4), México (1), Noruega (2), Filipinas (1), Chile (1), Colombia (2), Finlandia (1), Corea del Sur (4), Suiza (1), Suecia (2), Brasil (1), Italia (2), Alemania (5), Japón (2), Dinamarca (1), Canadá (1), Australia (2), Portugal (1), Kirguistán (1), Turquía (1), Taiwán (1), Suecia (2), Singapur (1), Japón (1), Israel (1), Serbia (1)-. Curiosamente, en este caso, el porcentaje de artistas andaluces y extranjeros recolectados de los espacios independientes andaluces es casi similar debido a los programas de residencias artísticas internacionales puestos en marcha por dos de estos espacios culturales -como veremos más adelante- y la nacionalidad extranjera que sobresale tímidamente con respecto a las demás es la estadounidense.

Como rasgo común entre ambas hojas-tablas, es que la presencia de artistas jóvenes originarios de otras zonas del territorio español es muy bajo, por lo que podemos considerar que Andalucía es un contexto artístico de periferia a nivel nacional e incluso internacional. Un aspecto peculiar de este contexto es el número considerable de dúos o parejas artísticas que hemos recopilado. En cuanto al porcentaje de los artistas recopilados por sexos en ambas hojas-tablas –como es común en diversos aspectos de nuestra vida cotidiana – no responde a una igualdad de género, teniendo más presencia en los espacios expositivos privados los artistas masculinos aunque con poca diferencia con respecto a las artistas femeninas. Como casos concretos al respecto, es de destacar el ejemplo de la Galería Gacma –entre todas las galerías andaluzas- que si presenta una amplia diferencia de representación entre ambos géneros (siendo marcadamente la presencia masculinas mayor) y, en el lado contrario, nos topamos con los datos de los espacios alternativos y las residencias artísticas como Pinea-Línea de Costa y La Fragua, donde el número de artistas mujeres es mayor con respecto a sus coetáneos masculinos. Al mismo tiempo, la Galería Gacma es la que cuenta con mayor número de artistas jóvenes por las ediciones anuales de #under35, unas exposiciones colectivas de artistas emergentes andaluces organizadas por el espacio privado en sus instalaciones.

EL SISTEMA DEL ARTE EMERGENTE *GLOCAL*. TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS Y MECANISMOS DE LEGITIMACIÓN EN ANDALUCÍA (ESPAÑA) Y EL ESTADO DE SÃO PAULO (BRASIL)

Galerías	Nº TOTAL artistas representados	Nº ARTISTAS <1976	M	F	Andaluces	Españoles	Otras Nacionalidades	País
Galería Rafael Ortiz	44	5	3	2	3	5	1	Portugal
Alarcón Criado Galería	13	3* 1 dúo: M-F	5	2	2	3	4	México Colombia (2)
Galería JM	14	10	6	4	7	10	0	
Galería Isabel Hurley	28	13* 1 dúo: F-F	7	7	3	8	5	Irlanda Colombia Portugal Estados Unidos Filipinas
Galería Yusto Giner	15	6	4	2	4	4	2	Argentina China
Galería Birimbao	11	3	1	2	3	3	0	
Galería La Caja China	45	4	1	3	3	4	0	
Galería Weber-Lutgen	20	8* 1 dúo: F-M	5	4	6	7	1	Hungría
Neilson Gallery	20	3	2	1	3	3	0	
AJG Contemporary Art Gallery	18	9	5	4	3	6	3	Dinamarca Chile Holanda
Galería Sánchez de Lamadrid	¿?	1	1	0	0	0	1	India
Galería MECA	24	3	1	2	2	2	1	Holanda
Galería GACMA	¿?	70	45	25	60	66	4	Argentina (2) India Hungría
13	252*	107	65	44	73	90	17	13 nacionalidades

Tabla 6. Desglose de los datos recopilados en la Hoja-tabla Artist-Gallery <1976 del contexto andaluz.

Espacios independientes	Nº ARTISTAS <1976	M	F	Andaluces	Españoles	Otras Nacionalidades	País
Delimbo Gallery	13* 1 dúo: F-M	11	3	0	4	11	Venezuela Holanda Francia (2) Estados Unidos

EL SISTEMA DEL ARTE EMERGENTE *GLOCAL*. TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS Y MECANISMOS DE LEGITIMACIÓN EN ANDALUCÍA (ESPAÑA) Y EL ESTADO DE SÃO PAULO (BRASIL)

							Argentina (2) Reino Unido Bélgica Polonia
La Fragua Art Residency	57* 1 grupo internaciona l de 13(8M+5F) + 1 dúo: M-F + 1 dúo: M-M	34	37	8*	16*	41*	México Noruega (2) Filipinas Reino Unido (2) Estados Unidos (6)* Chile Colombia (2) Finlandia Corea del Sur (2) Polonia (3) Francia (2)* Bélgica (2)* Suiza Suecia (2) Brasil Italia (2) Alemania (4) Japón (2) Dinamarca Canadá Australia Portugal Kirguistán
Casa Sostoa	30* 1 dúo: F-F	20	12*	25*	29	1	Argentina
El Butrón	53* 1 dúo: F-F + 2 dúo: F-M	32*	24*	43	53	0	
Espacio Cienfuegos	6	4	2	5	6	0	
Pinea - Línea de Costa A.I.R	31	14	17	12	14	17	Estados Unidos(2) Corea del Sur (2) Reino Unido Turquía Australia Taiwán Suecia (2) Bélgica Singapur Japón Alemania Israel Holanda Serbia
6	173	104	91	76	100	73	33 nacionalidades

Tabla 7. Desglose de los datos recopilados en la *Hoja-tabla Artist-Artspace <1976* del contexto andaluz.

Antes de pasar a los siguientes subestudios realizados sobre el contexto artístico andaluz, consideramos necesario detallar algunas cuestiones con referencia a los resultados obtenidos tras la realización de la base de datos de Andalucía. A pesar de observar una amplia presencia de artistas internacionales en espacios privados andaluces, es de comentar que estos datos se concentran, principalmente, en 4 espacios privados: 1 galería -cuya galerista es extranjera- y 3 espacios independientes. De los 3 espacios independientes, la mayoría de los artistas internacionales obtenidos se debe a los programas de residencias artísticas puestos en marcha por La Fragua y Pinea-Línea de Costa destinados a artistas internacionales y con su debido pago de tasas como modo de subsistencia. Así pues, la mayoría de estos artistas internacionales son unos actuantes fugaces y puntuales – dependiendo del tiempo de duración de su residencia- en dicho contexto artístico local sin establecer una red de relaciones con otros actores locales más allá que los presentes –como residentes, gestores, trabajadores o invitados– en el espacio cultural donde se está llevando a cabo dicho programa de movilidad e investigación artística. Por otro lado –al seguir la misma metodología para ambos contextos- se ha mantenido la clasificación de ambas plataformas en cuanto a las tipologías de espacios expositivos existentes pero consideramos que, concretamente en el caso andaluz, el espacio privado Delimbo Gallery –por su programación y por contar en aquel momento con una cantera de 25 artistas representados según su propia página web– corresponde más a valorarlo como una galería –con foco en artistas internacionales- en vez de como un espacio alternativo, tal como está clasificado en la Plataforma Presente-Continuo. Por estos resultados y consideraciones realizadas, no es descabellado valorar que se necesita complementar este estudio cuantitativo con otro cualitativo para conseguir un análisis lo más veraz y profundo posible de este sistema artístico que es tan volátil y cambiante.

A continuación, vamos a pasar a exponer los resultados obtenidos de los subestudios con respecto al recorte generacional observado de los espacios privados analizados y la distribución de éstos en la geografía andaluza a partir de los datos recolectados en la *Hoja-Tabla Dealers* de la base de datos sobre el contexto artístico emergente andaluz.

- **Estudio generacional: galerías y espacios independientes**

Como podemos observar en la Tabla 8, en ella se contempla las diferentes generaciones de galerías andaluzas analizadas y recopiladas en la base de datos estructurada construida. De las 13 galerías estudiadas, solamente se han podido obtener los datos de 11 de ellas correspondientes al año de apertura o creación. Siguiendo la clasificación por décadas, la mayoría de galerías investigadas fueron creadas a partir de los años 2000. La más joven de todas es la Galería Yusto/Giner, cuya apertura fue en el año 2012, y las más longevas surgieron en el mercado del arte andaluz en la década de los 80: la Galería Rafael Ortiz en 1984 y la Galería MECA en 1987. La gran mayoría de galerías analizadas –8 de 11- fueron creadas entre las décadas 2000 y 2010, sobre todo en la primera. También es curioso el

dato de que sólo se conserve activa una galería –La Caja China²¹²- que abriera sus puertas al final de la década de los años 90.

En cuanto a los la década de creación de los espacios alternativos analizados -como se puede comprobar en el Tabla 9- ésta corresponde a década de 2010, menos Delimbo Gallery -que a nuestro parecer se trata de una galería comercial en vez de un espacio independiente-. Este espacio independiente –según la Plataforma Presente-Continuo– es el que cuenta con la trayectoria más longeva desde su apertura en 2006 e incluso ha traspasado el perímetro andaluz, ya que desde 2017 cuenta con sede también en Madrid²¹³. Otros espacios como La Fragua, que se clausuró en 2016, o el Espacio Cienfuegos, cuyo perfil de Facebook no tiene actividad desde junio de 2017²¹⁴, no han tenido la misma suerte.

1980	1990	2000	2010
Galería Rafael Ortiz	Galería La Caja China	Alarcón Criado Galería	Galería Yusto/Giner
Galería MECA		Galería Isabel Hurley	Galería Sánchez de Lamadrid
		Galería JM	AJG Contemporary Art Gallery
		Galería Birimbao	
		Galería Weber-Lutgen	

Tabla 8. Clasificación de las galerías andaluzas analizadas por la década de creación.

2000	2010
Delimbo Gallery	La Fragua Art Residency
	Casa Sostoa
	El Butrón
	Espacio Cienfuegos
	Pinea - Línea de Costa A.I.R.

Tabla 9. Clasificación de los espacios independientes andaluces analizados por la década de creación.

²¹² El año de fundación de este espacio privado no está claro del todo ya que en la propia página web de la galería y en el perfil de la galería en la plataforma Arteinformado se especifica que “La Caja China abrió sus puertas en la primavera de 1999”, pero en su perfil de Instagram y Twitter se detalla que la galería fue “fundada en el año 2000”.

²¹³ ‘Delimbo Gallery abre nueva sede en Madrid’. Recuperado el 14 de diciembre de 2018, de <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/delimbo-gallery-abre-nueva-sede-en-madrid/>

²¹⁴ Recuperado el 14 de diciembre de 2018, de <https://www.facebook.com/EspacioCienfuegos/>

- **Estudio sobre la distribución regional: galerías y espacios independientes**

Para concluir el estudio cuantitativo sobre el contexto artístico andaluz, vamos a pasar a mostrar los resultados del último estudio realizado sobre la distribución de las galerías y espacios independientes por el territorio andaluz. Como podemos ver en el Gráfico 5, las galerías y espacios independientes de nuestro análisis se concentran en las provincias de Málaga (4 galerías y 2 espacios alternativos) y Sevilla (7 galerías y 2 espacios alternativos). En la capital de la primera, nos topamos con la Galería Isabel Hurley, la Galería JM, la Galería GACMA y con los espacios independientes como Casa Sostoa y el Espacio Cienfuegos; también dentro de esta provincia, concretamente en la ciudad costera de Marbella, nos encontramos localizada a la Galería Yusto/Giner. En el caso de Sevilla, todos los espacios privados (7 galerías y 2 espacios alternativos) se encuentran localizados en la capital hispalense: la Galería Rafael Ortiz, la Galería Alarcón Criado, la Galería Weber-Lutgen, la Galería La Caja China, la Galería Sánchez de Lamadrid, la AJG Contemporary Art Gallery, Delimbo Gallery y El Butrón. La tercera provincia –con sólo 2 espacios privados– es Cádiz, donde encontramos la Neilson Gallery, en Grazalema, y Pinea-Línea de Costa A.I.R, en un primer momento localizada en la capital y posteriormente fue trasladada a Rota, donde continúa en la actualidad y como veremos en el análisis cualitativo. En las provincias de Almería y Córdoba encontramos, en la primera y en la capital, la Galería MECA y, en la segunda y en un pequeño pueblo llamado Belalcázar, La Fragua Art Residency²¹⁵, ya extinta. Sobre el resto de provincias –Jaén, Huelva y Granada– no se han encontrado datos recogidos sobre espacios alternativos ni galerías en la plataforma Presente-Continuo entre 2014 y 2016, periodo que estuvo activa y actualizada.

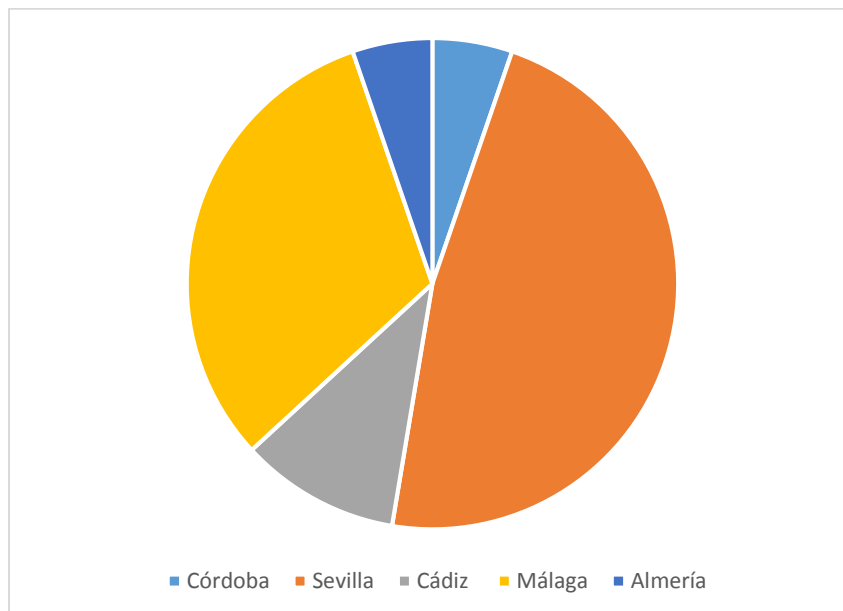


Gráfico 5. Distribución de las galerías y espacios alternativos analizados por provincias.

²¹⁵ La Fragua Art Residency y Pinea-Línea de costa cuentan con perfiles informativos en las siguientes plataformas internaciones usadas a modo de buscadores de residencias artísticas como: RU – Residency Unlimited, Rate My Artist Residency, Artslant o RES artist, por ejemplo.

2.3.2.2. Estado de São Paulo (Brasil)

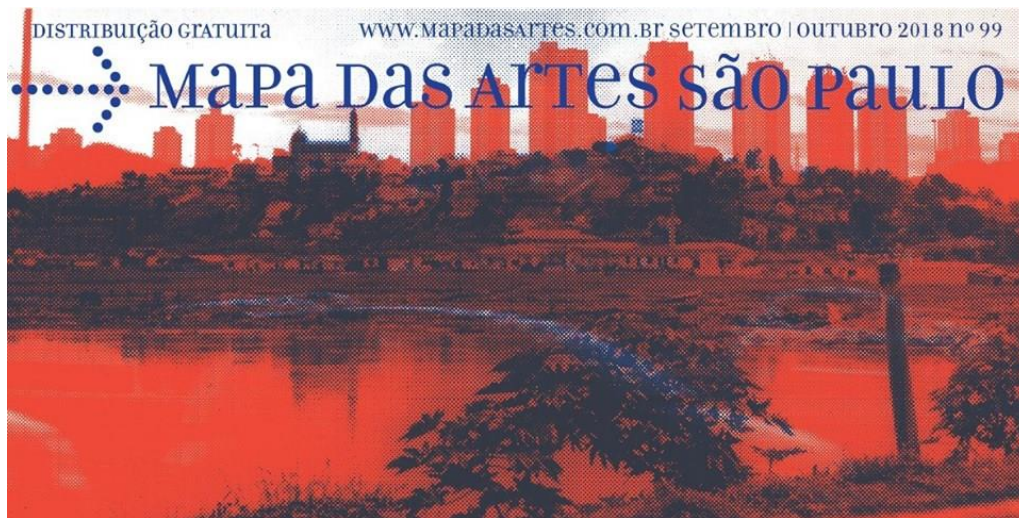


Figura 31. Portada de la publicación impresa bimensual n. 99 de *Mapa das Artes São Paulo*.

La construcción de la base de datos sobre el *ecosistema* artístico emergente de esta región brasileña se llevó a cabo durante la estancia -de investigación, formación, movilidad y transferencia de conocimientos- entre enero y junio de 2016 en la ciudad de São Paulo, capital del Estado de São Paulo. Como hemos comentado con anterioridad, dicha estancia en la ciudad paulista tuvo lugar gracias a la obtención de una de las 25 ‘*Becas Iberoamérica para Jóvenes Profesores e Investigadores y Alumnos de Doctorado*’ por el Santander Universidades en la edición de 2015 –por el actual proyecto de tesis doctoral y el currículum vitae de la autora–. Además, también expuesto con antelación, la citada estancia y trabajo de campo se realizó bajo la orientación y tutorización del crítico de arte, curador y profesor universitario el Dr. Agnaldo Farias, además de contar con la colaboración de otros profesionales locales del sector.

Siguiendo la referencia de Farias, buen conocer del medio artístico que vamos a analizar, la publicación bimensual y plataforma web ‘*Mapa das Artes São Paulo. Fevereiro 2016 n° 83*’ (Fioravante, 2016) fue tomada y considerada como fuente de información primaria y actualizada del sistema del arte contemporáneo en la ciudad paulista. Según es definido desde su propio perfil de Facebook, ‘*Mapa das Artes*’ (Figura 31) *es un vehículo de comunicación que trabaja en la difusión de las artes plásticas. Fundado en 2002, está compuesto de un sitio web [www.mapadasartes.com.br] y una publicación bimensual*²¹⁶ en formato papel y *online*. A pesar de tratarse de una plataforma web y una publicación a nivel nacional, ésta cuenta con secciones divididas por estados y ciudades primeramente y -sobre el contexto artístico paulista- por diversas pestañas correspondientes a ‘*museos y centros culturales*’, ‘*galerías y escritorios de arte*’, ‘*espacios institucionales*’ y ‘*ateliês* y

²¹⁶ Traducción propia. Texto original: “O Mapa das Artes é um veículo de comunicação que trabalha na difusão das artes plásticas. Fundado em 2002, é composto por site [www.mapadasartes.com.br] e impresso bimestral”. Recuperado el 15 de diciembre de 2018, de https://www.facebook.com/pg/mapadasartesbrasil/about/?ref=page_internal

servicios (actualmente recibe el nombre de *'ateliês y otros'*)²¹⁷. Además, la plataforma web dispone de una extensa agenda cultural actualizada de noticias sobre exposiciones, premios, política cultural, crítica de arte, patrimonio, arquitectura o mercado del arte, entre otras cuestiones.

Por tanto, a través de la publicación web *'Mapa das Artes São Paulo. Fevereiro 2016 n° 83'*, se fue obteniendo una lista con los nombres de los espacios expositivos (las galerías y los espacios alternativos) donde se encontraban presentes la mayoría de artistas emergentes en la ciudad además de los nombres propios de éstos. En cuanto a la recogida de datos, éstos fueron recopilados desde las secciones de dicha plataforma web correspondientes a *'galerías y escritorios de arte'* y *'ateliês y otros'* principalmente, como desarrollaremos a continuación. A partir de estas listas, primarias y esenciales, se fue buscando, recolectando y normalizando los datos requeridos de todos ellos desde diversas páginas web y de forma manual/semiautomática, hasta completar la base de datos (en formato Excel). Como en el caso andaluz, se siguieron los siguientes filtros:

Publicación --> ciudad --> galería/espacio alternativo -->
artista nacido posteriormente a 1976 --> cv del artista.

Así pues, siguiendo el mismo modelo y metodología para ambos contextos -la base de datos fue estructurándose de igual forma que la realizada sobre el contexto andaluz, conteniendo los mismos datos en cada una de las tres hojas-tablas (*Dealers, Gallery-Artist <1976* y *Art Space-Artist <1976*).

- **Resultados de la base de datos: artistas emergentes y espacios privados**

En cuanto a los resultados obtenidos con la realización de la base de datos sobre el contexto artístico paulista, podemos comentar que se han recopilado 48 espacios expositivos privados -según la clasificación establecida en la plataforma web *'Mapa das Artes São Paulo'* por *'galerías y escritorios de arte'*, *'espacios institucionales'* y *'ateliês y servicios'*. Con datos actualizados hasta junio de 2016, se han recolectado los datos correspondientes a 40 galerías -1 de ellas no se ha conseguido completar los datos correspondientes al número total de artistas representados- y a 8 espacios alternativos o independientes, todos ellos activos en el comienzo de la recogida de datos desde febrero de 2016.

Con respecto al haber tenido en cuenta la pestaña *'espacios institucionales'* -contrariamente al caso andaluz y como caso excepcional-, ha sido justificado porque el espacio alternativo Red Bull Station -indicado por Farias como tal- se encontraba clasificado en este apartado de la plataforma web *'Mapa das Artes São Paulo'* y creíamos conveniente tenerlo en cuenta en nuestro estudio por su relevante papel en el sistema del arte emergente paulista.

²¹⁷ Recuperado el 15 de diciembre de 2018, de <https://www.mapadasartes.com.br/#!/cidade/1>

En cuanto a los 48 espacios culturales registrados en la base de datos -al encontrarse en sus páginas web oficiales la presencia de artistas emergentes- éstos han sido recogidos en las *Hojas-tablas Dealers, Artist-Gallery <1976 y Artist-Artspace <1976* respectivamente, quedando patentes las relaciones directas entre los artistas emergentes y el resto de espacios culturales como en la base de datos del contexto artístico andaluz.

En cuanto al grupo de las 40 galerías paulistas, éste está conformado por: A7MA, FASS, Galeria Superficie, Galeria Tato, apArt Private Gallery, Galeria Vermelho, Galeria Virgilio, Galeria Fortes Vilaça (Fortes Vilaça cambió su nombre en noviembre de 2016 a Fortes, D’Aloia & Gabriel y abrió un nuevo espacio en Río de Janeiro²¹⁸), Galeria Eduardo Fernandes, JB Goldenberg–Escritório de Arte, Galeria Emma Thomas, Central Galeria, Baró Galeria, Galeria Fita Tape, Luciana Brito Galeria, Blau Projects (clausurada a partir de 2018²¹⁹), Mendes Wood DM, Galería Marília Razuk, Galeria Rabieh, Galeria Millan, Bolsa de Arte de Porto Alegre, Galeria Jaqueline Martins, Galeria Leme, Carbono Galeria, Casa da xiclet, Galeria Luisa Strina, Galeria Lume, Sé, Galeria Marcelo Guarnieri, Casa Nova Arte e Cultura Contemporânea, Casa Triângulo, Galeria Mezanino, Warm São Paulo, Zipper Galeria, Galeria Nara Roesler, Galeria Oscar Cruz, DConcept Escritório de Arte, Galeria Pilar, Galeria Raquel Arnaud y Galeria Sancovsky. Del total de las 40 galerías recogidas en nuestra base de datos estructurada con artistas menores de 40 años, 22²²⁰ de ellas –más de la mitad- estaban asociadas a la asociación de galeristas ABACT (Brasil) y al Proyecto Latitude (Brasil), formando así parte de ambos organismos de apoyo el sector del arte contemporáneo brasileño. En cuanto a los 8 espacios alternativos o independientes localizados en la ciudad paulista con presencia de artistas emergentes en su amplias y variadas programaciones podemos citar a: Kunsthalle São Paulo, Pivô, Ateliê397, Ateliê Coletivo 2E1, Ateliê Fidalga, Solo Shows, Red Bull Station y Phosphorus.

Con respecto al número total de artistas jóvenes registrados en la *Hojas-tablas Artist-Gallery <1976 y Artist-Artspace <1976* respectivamente, comentar que el número de artistas menores de 40 años recopilados desde las galerías paulistas han sido de 255. En el caso del número de artistas jóvenes reunidos desde las páginas web de los espacios alternativos o independientes citados de la ciudad, éste desciende a 190. También, al igual que el caso andaluz, se ha observado que gran parte de los artistas emergentes brasileños coleccionados en nuestra base de datos están reflejados en ambas hojas-tablas (gallery y

²¹⁸ ‘Galeria Fortes Vilaça becomes Fortes, D’Aloia & Gabriel, and expands to new Rio space’. Recuperado el 15 de diciembre de 2018, de <https://www.happening.media/category/magazine/news/744/galeria-fortes-vilaa-becomes-fortes-d-aloa-gabriel-and-expands-to-new-rio-space>

²¹⁹ Recuperado el 15 de diciembre de 2018, de <https://www.arteinformado.com/guia/o/blau-projects-118271>

²²⁰ Galeria Eduardo Fernandes, Galeria Emma Thomas, Baró Galería, Luciana Brito Galeria, Blau Projects, Mendes Wood DM, Galeria Marília Razuk, Galeria Rabieh, Galería Millan, Bolsa de Arte Porto Alegre, Galeria Jaqueline Martins, Galeria Leme, Galeria Luisa Strina, Galeria Lume, Sé, Galeria Marcelo Guarnieri, Casa Triângulo, Galeria Mezanino, Zipper Galeria, Galeria Nara Roesler, Galeria Pilar y Galeria Raquel Arnaud. En la actualidad, este grupo de galerías asociadas no continua inmóvil ya que ha habido salidas, incorporaciones y clausuras de espacios.

art space) por su representación o participación en exposiciones tanto en las galerías y escritorios como en espacios alternativos o independientes de la ciudad a lo largo de sus trayectorias individuales profesionales.

Continuando –al igual que en el contexto andaluz– con el desglose de los diferentes datos recopilados y analizados, hemos localizado los datos de un colectivo artístico y 3 dúos o parejas artísticas dentro del grupo de artistas recopilados en la *Hoja-tabla Artist-Gallery <1976* (Tabla 10) que asciende a 255 artistas. Con respecto a la proporción por sexo de este grupo: 180 son hombres y 78 son mujeres. Sobre la procedencia de los 255 artistas emergentes: 112 artistas son originarios de diferentes puntos del propio Estado de São Paulo, 90 artistas del resto de la geografía brasileña (en total contabilizamos 202 artistas brasileños) y 53 son extranjeros de 22 nacionalidades -Estados Unidos (5), Perú (3), México (1), Argentina (9), Ucrania (1), Francia (2), España (3), Alemania (1), Reino Unido (2), Suecia (1), Suiza (1), Líbano (1), Colombia (7), Venezuela (1), Cuba (1), Chile (3), Rusia (1), Puerto Rico (1), Costa Rica (1), Japón (1) y Guatemala (1)-. Así, los artistas emergentes de Argentina y Colombia son los siguientes grupos con mayor presencia en este contexto –después de los brasileños que son la gran mayoría-.

En cuanto a los 190 artistas reunidos desde las páginas web de los espacios alternativos (Tabla 11), reconocemos a un colectivo artístico y 1 dúo o pareja artística. Del total de los artistas jóvenes de esta hoja-tabla, 120 son hombres y 71 son mujeres. Sobre su lugar de procedencia: 88 son del propio Estado de São Paulo, 51 del resto del país (en total son 139 artistas brasileños) y 51 son extranjeros de 17 nacionalidades –Bélgica (4), España (12), Suiza (7), Italia (3), Portugal (3), México (2), Estados Unidos (5), Reino Unido (2), Perú (1), Colombia (3), Argentina (1), Francia (3), Polonia (1), Japón (1), Nueva Zelanda (1), Grecia (1) y Alemania (1)-, destacando el grupo de artistas españoles –un total de 12- como la segunda nacionalidad con mayor representación –después de la brasileña – en este contexto artístico, seguida por Suiza y Estados Unidos respectivamente.

Un aspecto que nos parece bastante significativo -e inesperado al mismo tiempo ha sido la desproporción por géneros que ofrecen estos resultados. Como comentamos en el epígrafe sobre los principales motivos por los que decidimos elegir el contexto artístico paulista para hacer el estudio contrastivo con el contexto artístico andaluz, uno de ellos fue concretamente en referencia a la excepción del caso brasileño a nivel mundial con respecto a la importante presencia de las artistas femeninas en su sector, ya que las artistas ocupan puestos de prestigio en los rankings locales e internacionales. Una hazaña extraordinaria en contraste con otros contextos internacionales como desarrollan las autoras –profesoras universitarias- del artículo *‘Brazilian Female Artists and the Market: A Very Unique Encounter’* (Cavalcanti Simioni & Fetter, 2016).

En referencia a este tema, durante la estancia en la ciudad paulista, y como aspecto relevante en nuestra investigación, estuvimos presentes en la conferencia titulada *‘Novos*

*Estudos: questões de gênero e mercado da arte*²²¹, en el Centro de Investigación y Formação-Sesc São Paulo y administrada por Ricardo Teperman, Ana Paula Cavalcanti Simioni e Tatiana Ferraz sobre la peculiaridad de la relevante participación femenina en el mercado brasileño del arte.

También, el empoderamiento del género femenino en el sistema y mercado del arte brasileño tiene su presencia en el sector galerístico, como de detalla en el artículo *'Female dealers define the Brazilian art scene'* (Roffino, 2018), ya que detrás de los importantes eventos artísticos del país hay un grupo de galeristas –la mayoría afincadas en la ciudad paulista- que han construido los cimientos sobre los que se construye toda la escena artística actual como son: Raquel Arnaud, Luisa Strina, Nara Roesler, Marília Razuk, Vilma Eid, Márcia Fortes y Luciana Brito. Por ello, son consideradas como las pioneras del arte contemporáneo en Brasil, mucho antes del reciente interés internacional mostrado en la última década sobre este contexto artístico. Fuera del sector galerístico, también cabe destacar la relevancia de otras mujeres importantes en el sector del arte contemporáneo a lo largo de su historia como fue Diná Lopes Coelho, creadora del *'Panorama da Arte Brasileira'* y quién restableció el prestigio de la marca del Museo de Arte Moderno – MAM; o como son actualmente Carmen Schivarche, Lina Wurzmann y Tamara Perlman, directoras de la Feria Parte, y Fernanda Feitosa, quien fundó la Feria SP-Arte en 2005 y continúa como única directora de dicho evento aún en la actualidad.

Por otro lado, pintoras brasileñas como Anita Malfatti²²², que desempeñó un papel fundamental en uno de los eventos clave para la innovación cultural brasileña como fue la Semana de Arte Moderna, que se inauguró en São Paulo el 11 de febrero de 1922 y sería considerada como la primera manifestación del modernismo brasileño; o Tarsila do Amaral -la artista más representativa del movimiento modernista brasileño– es considerada hoy en día como *“la Picasso de Brasil”* (Kuyel, 2018) y como *“la mujer que escribió el primer capítulo del arte moderno en Brasil”* (de Diego, 2018); son ejemplos bastantes significativos del papel fundamental de la mujer artista brasileña, incluso en la historia del arte contemporáneo de Brasil.

Esta relevante presencia de la mujer en el *ecosistema* del arte contemporáneo podríamos ampliarlo incluso a Iberoamérica en general ya que, por ejemplo, en la edición de la feria de arte contemporáneo más importante de España, ARCO 2017 en Madrid, y según el *Informe MAV*²²³, las galerías que participaron en ella procedentes de este contexto

²²¹ La conferencia tuvo lugar el 23 de junio de 2016. Recuperado el 15 de diciembre de 2018, de <http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/novos-estudos-questoes-de-genero-e-mercado-da-arte>

²²² Recuperado el 15 de diciembre de 2018, de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84382/semana-de-arte-moderna-1922-sao-paulo-sp>

²²³ MAV – Mujeres en las Artes Visuales. Página web de la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales Contemporáneas: <https://mav.org.es/>

geográfico destacaron por presentar el mayor porcentaje de mujeres artistas, un 38%²²⁴ (Jordan Berástegui-Sampedro & Miranda, 2017, p. 5), en comparación con los datos aportados por dicho informe en referencia a las artistas participantes junto a galerías españolas²²⁵ y europeas²²⁶, un 19% (Ibíd., 2017, p. 4).

Pero todo este optimismo –y esperanza de que la situación de la mujeres en general cambie en el mundo mundial- se desvanece al observar nuestros datos recopilados sobre las artistas más jóvenes actuales en el contexto artístico emergente paulista, ya que no corroboran – con su presencia en desventaja con respecto al género masculino y con una mayor diferencia que con respecto el contexto andaluz- estas apreciaciones realizadas por múltiples expertos sobre la particular y relevante presencia femenina en el sector del arte contemporáneo brasileño.

Galerías	Nº TOTAL artistas representados	Nº ARTISTAS <1976	M	F	Estado SP	Brasileños	Otras Nacionalidades	País
A7MA	7	1	1	0	1	1	0	
FASS	35	3	2	1	0	2	1	Argentina
GALERIA SUPERFÍCIE	7	6	5	1	2	5	1	Argentina
GALERÍA TATO	10	5	3	2	4	5	0	
apArt Private Gallery	34	3	1	2	3	3	0	
GALERIA VERMELHO	37	15* 1 Dúo: F+M	11	5	10	12*	3	Colombia Argentina (2)
Galeria Virgilio	30	13	9	4	7	12	1 (doble)	USA- Brasil
Galeria Fortes Vilaça	41	6* 1Dúo:M+M	5*	2	2	2	3	Polonia Portugal (2)* Alemania
Galeria Eduardo Fernandes	17	2	2	0	0	2	0	
JB Goldenberg - Escritorio de Arte	8	3	3	0	2	3	0	
GALERIA EMMA THOMAS	13	9	7	2	4	9	0	
Central Galeria	19	7	4	3	3	7	0	
BARÓ GALERIA	28	9	6	3	0	2	7	Estados Unidos(2) Perú México Argentina Ucrania Mozambique
Galería Fita Tape	¿?*	3	1	2	1	2	1	Argentina
LUCIANA BRITO GALERIA	24	4	4		2	3	1	Francia
BLAU PROJECTS	10	9	8	1	3	9	0	

²²⁴ Participación en galerías Latinoamericanas: 34 % de artistas mujeres latinoamericanas y 4% de artistas mujeres extranjeras.

²²⁵ Participación en galerías Españolas: 10% artistas mujeres extranjeras y 9% artistas mujeres españolas.

²²⁶ Participación en galerías Europeas: 17% artistas mujeres extranjeras y 7% artistas mujeres españolas.

EL SISTEMA DEL ARTE EMERGENTE *GLOCAL*. TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS Y MECANISMOS DE LEGITIMACIÓN EN ANDALUCÍA (ESPAÑA) Y EL ESTADO DE SÃO PAULO (BRASIL)

MENDES WOOD DM	25	15	11	4	5	10	5	España Alemania Reino Unido Francia Suecia
GALERIA MARÍLIA RAZUK	23	7	2	5	3	7	0	
GALERIA RABIEH	9	2		2	1	1	1	Suiza
GALERIA MILLAN	20	6	4	2	2	6	0	
BOLSA DE ARTE DE PORTO ALEGRE	41	5	2	3	0	5	0	
GALERIA JAQUELINE MARTINS	20	4	3	1	1	2	2	Líbano Colombia
GALERIA LEME	29	12	8	4	6	10	2	Venezuela Perú
CARBONO GALERIA	139	27	19	8	8	20	7	Colombia Cuba Chile Rusia Puerto Rico Estados Unidos España
Casa da xiclet	9	2	1	1	2	2	0	
GALERIA LUISA STRINA	43	9	9	0	1	3	7	Colombia (2) Argentina (3) Costa Rica
GALERIA LUME SÉ	24	5	4	1	1	5	0	
GALERIA MARCELO GUARNIERI	35	3* 1Dúo:F+M	1	3*	2*	2	1	Colombia
CASA NOVA ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA	15	6	5	1	2	2	4	Estados Unidos Chile (2) Colombia
CASA TRIÂNGULO	29	11	9	2	5	7	4	Perú Estados Unidos Reino Unido España
GALERIA MEZANINO	21	8	6	2	6	8	0	
WARM SÃO PAULO	7	6	4	2	4	5	1	Colombia
ZIPPER GALERIA	29	12	7	5	4	13	0	
GALERIA NARA ROESLER	42	2	1	1	1	2	0	
GALERIA OSCAR CRUZ	19	6	4	2	2	3	3	Argentina (3)
DCONCEPT ESCRITÓRIO DE ARTE	31	8* (Grupo Aluga-se M-F)	6*	2*	6	7	1	Japón
GALERIA PILAR	15	8	7	1	4	7	1	Guatemala
GALERIA RAQUEL ARNAUD	28	2	1	1	2	2	0	
GALERIA SANCOVSKY	13	4	4	0	3	4	0	
40	996	255	180	78	112	202	53	22 nacionalidades

Tabla 10. Datos recopilados en nuestra *Hoja-tabla Artist-Gallery <1976* del contexto paulista.

Espacios alternativos y/o independientes	Nº ARTISTAS <1976	M	F	Estado SP	Brasileños	Otras Nacionalidades	País
KUNSTHALLE SÃO PAULO	22	16	6	2	3	19	Bélgica (4) España (5) Suiza (6) Italia (2) Portugal México
PIVÔ	65* *(Colectivo MUDA/5: 4M-1F)	49*	20*	32	55*	10	España (4) Estados Unidos(3) Reino Unido Perú Italia
ATELIÊ397	20	10	10	10	16	4	Colombia (2) Argentina Estados Unidos
ATELIÊ COLETIVO 2E1	22	9	13	12	20	2	España Portugal
Ateliê FIDALGA	39	21	18	26	29	10	Francia (3) México Colombia Polonia España Reino Unido Japón Portugal
SOLO SHOWS	5	3	2	0	2	3	Nueva Zelanda Suiza Grecia
RED BULL STATION	28* 1 dúo M-M	20*	9	14*	25*	3	Estados Unidos Alemania España
Phosphorus (SÉ)	8	4	4	5	8	0	
8	190	120	75	88	139	51	17 nacionalidades

Tabla 11. Desglose de los datos recopilados en nuestra *Hoja-tabla Artist-Artspace <1976* del contexto paulista.

Dejando esta aparente particularidad del contexto artístico brasileño, vamos a detenernos en mostrar los datos resultantes de los subestudios llevados a cabo sobre la década de creación de las galerías paulistas analizadas y la localización de éstas en la metrópolis paulista.

- **Estudio generacional: galerías y espacios alternativos e independientes**

En cuanto al primero de ellos, como podemos observar en la Tabla 12, en ella se contempla las diferentes generaciones de galerías paulistas analizadas y recopiladas en nuestra base

de datos construida que van desde la década de los años 70 hasta la década de los años 2010. De este modo, el sector galerístico paulista, además de contar un una gran cantidad de tipologías de galerías, es más veterano que el joven sector galerístico andaluz que casi la mayoría de las galerías analizadas en nuestro estudio de este contexto local se crearon en la década de los 2000. De las 40 galerías paulistas estudiadas, solamente no se han podido obtener los datos de 2 de ellas correspondientes al año de apertura o creación (JB Goldenberg - Escritorio de Arte y Casa Nova Arte e Cultura Contemporânea). Siguiendo la clasificación por décadas, la mayoría de galerías investigadas fueron creadas a partir de los años 2000 y el número se incrementó en la década de 2010. En cuanto a las galerías con las trayectorias más consolidadas desde hace décadas, hablamos de la Galería Raquel Arnaud (desde 1973) y la Galería Luisa Strina (desde 1974); y sobre las más jóvenes, creadas en 2014, podemos citar a la Galería Superficie, Sé y Warm São Paulo. Coincidiendo con el sector andaluz, la década de 1990 es la de menor número de galerías que continúan abiertas en nuestros días y en desarmonía con el contexto andaluz, más de la mitad de las galerías localizadas en la ciudad paulista son socias de la asociación de galerías de arte contemporáneo a nivel nacional, la ABACT. Por último, y como comentamos con anterioridad, sólo la Blau Projects de las galerías de nuestro estudio ha cerrado sus puertas al dar comienzo el año 2018.

1970	1980	1990	2000	2010
Galería Luisa Strina	Galería Millan	Luciana Brito Galería	Galería Vermelho	A7MA
Galería Raquel Arnaud	Bolsa de Arte de Porto Alegre	Galería Marília Razuk	Galería Virgilio	Galería Superficie
	Galería Marcelo Guarnieri		Galería Fortes Vilaça	Galería Tato
	Casa Triângulo		Galería Eduardo Fernandes	apArt Private Gallery
	Zipper Galeria		Galería Emma Thomas	Baró Galeria
	Galería Nara Roesler		Galería Fita Tape	Blau Projects
			Carbono Galeria	Mendes Wood DM
			Galería Leme	Galería Jaqueline Martins
			Casa da xiclet	Galería Lume
			Galería Oscar Cruz	Sé
			DConcept Escritório de Arte	Warm São Paulo
			Galería Mezanino	Central Galeria
				Galería Pilar
				Galería Sancovsky
				Galería Rabieh
				Fass

Tabla 12. Clasificación de las galerías paulistas analizadas por la década de creación.

En cuanto a los la década de creación de los espacios alternativos analizados, todos fueron creados a partir del año 2000 –que coincide con el auge del sector galerístico en la ciudad

paulista además-. Más concretamente, casi la totalidad de los espacios abrieron sus puertas en la década de 2010 (6 de 8), como podemos ver en la Tabla 13, y al igual que en la comunidad autónoma de Andalucía. También es de puntualizar que, en los primeros meses de la estancia desarrollada en la ciudad paulista, el espacio Phosphorus²²⁷ –que surgió como una plataforma de exhibición y residencias artísticas -fue reconvertido en un nuevo proyecto reformulado- bajo la misma dirección y coordinación de María Montero, comisaria y artista- como es la joven Galería Sé, que sigue muy activa en la actualidad. Otra de las pérdidas significativas resultó ser KUNSTHALLE São Paulo, que había sido fundado por María Coelho en 2012 para acoger proyectos expositivos de artistas (inter)nacionales, caracterizados por la experimentación y creación de arte contemporáneo. Este espacio con un programa de residencias, el KSP Residencies Program, destinado a artistas internacionales y cuyo financiamiento recibía el apoyo de gobiernos extranjeros²²⁸ –según se detalla en su página web – entre los que se encontraba el Gobierno de España a través de la AC/E – Acción Cultural Española²²⁹. Por ello, junto a Pivô, se trata del espacio con mayor presencia de artistas españoles jóvenes e incluso algunos de ellos son andaluces, como el jiennense Jacobo Castellano y la malagueña Regina de Miguel. Finalmente en enero de 2017, tras cambios de localización²³⁰, “KUNSTHALLE São Paulo finalizó sus actividades en São Paulo para comenzar una serie de proyectos internacionales”²³¹.

2000	2010
Ateliê397	Kunsthalle São Paulo
Ateliê Fidalga	Pivô
	Ateliê Coletivo 2E1
	Red Bull Station
	Phosphorus
	Solo Shows

Tabla 13. Clasificación de los espacios independientes paulistas analizados por la década de creación.

- **Estudio sobre la distribución regional: galerías y espacios alternativos e independientes**

Por último, haremos referencia a los resultados obtenidos del subestudio llevado a cabo en

²²⁷ Phosphorus estuvo activo desde 2011 hasta marzo de 2016 aproximadamente.

²²⁸ Recuperado el 15 de diciembre de 2018, de <https://www.kunsthallsaopaulo.com/about>

²²⁹ Página web de AC/E. Recuperado el 15 de diciembre de 2018, de <https://www.accioncultural.es/>

²³⁰ Kunsthalle São Paulo desde 2012 hasta abril de 2016, aproximadamente, se localizaba en el barrio de Pinheiros. Posteriormente, sobre el mes de mayo, pasó a localizarse en el barrio de Sumaré.

²³¹ Traducción propia. Texto original: “In January 2017, KUNSTHALLE São Paulo ended its activities in Sao Paulo to begin a series of international projects”. Recuperado el 15 de diciembre de 2018, de <https://www.kunsthallsaopaulo.com/about>

relación a la distribución de los espacios de exhibición privados en una de las ciudades más importantes de América Latina. Principalmente, hasta abril de 2016, las galerías y espacios independientes de nuestro análisis se concentran en los barrios de Pinheiros (8 galerías y 1 espacio alternativo), Vila Madalena (9 galerías y 2 espacios alternativos), Centro (2 galerías y 3 espacios alternativos) y Jardins (15 galerías), como lo refleja el Gráfico 6 y en la Tabla 14.

Debido a esta marcada localización, creemos conveniente y necesario detenernos a explicar las características principales de los barrios donde se encuentran localizados los diversos espacios culturales estudiados. Así pues, los barrios de Jardins y Pinheiros, ubicados en la zona oeste de la ciudad, son los barrios más nobles de la ciudad y sus residentes son de alto nivel económico. Entre ellos encontramos a los propios coleccionistas de arte, vecinos de gran parte de las galerías de arte contemporáneo de la ciudad.

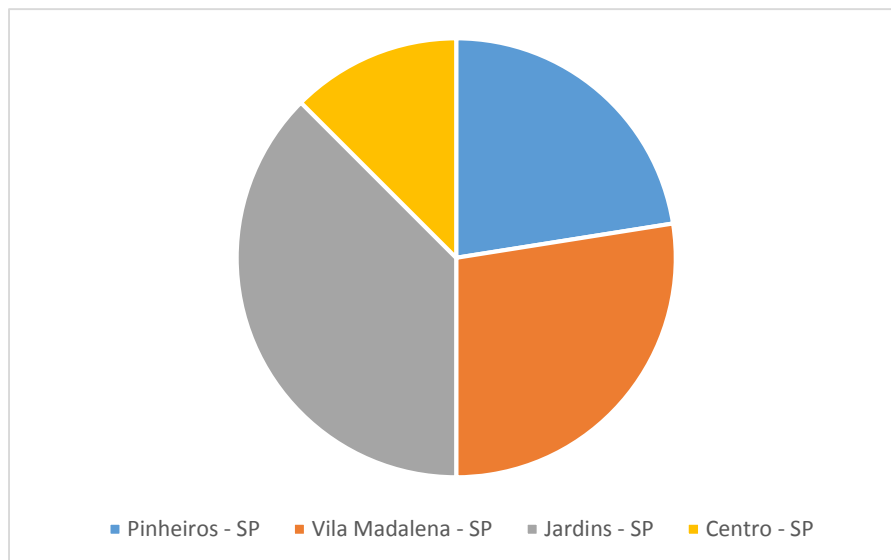


Gráfico 6. Concentración de la mayoría de las galerías y espacios alternativos paulistas en cuatro barrios de la ciudad.

La última galería que se incorporó al barrio fue la Luciana Brito Galeria, que después de 15 años en Vila Olimpia, en 2016 se mudó a una casa modernista de 1958. Como la propia galerista afirmaba en una entrevista, hacía cierto tiempo que quería cambiar de barrio para estar más cerca de otras galerías ya que es interesante la proximidad con éstas “*por facilitar el circuito al visitante*” (Marinho, 2016). En cuanto a Vila Madalena, dentro del distrito de Pinheiros, podemos afirmar que se trata de otro importante núcleo cultural de la ciudad, tratándose del barrio de moda para bohemios y amantes del arte. Además cabe apuntar que en él está localizado el famoso *Beco do Batman*, una de las zonas de grafitis más coloridas, sorprendentes y reputadas del mundo.

Como se describe en la investigación sectorial realizada por el Proyecto Latitude en 2015, São Paulo y Rio de Janeiro son las dos ciudades de Brasil con mayor diversidad de agentes

y equipamientos. “En otras capitales, aunque haya producción artística y algunas instituciones relevantes, los mercados del arte todavía no están tan desenvueltos y por eso tienen poca representación”²³² (Fialho, 2015, p. 14). Por eso hay ejemplos de galerías con origen en otras ciudades brasileñas que han abierto filiales en São Paulo, como en 2014, las iniciativas que tuvieron las galerías Marcelo Guarnieri de Ribeirão Preto, en el interior del Estado de São Paulo, y la Bolsa de Arte de Porto Alegre; y en 2016 la Galeria Fita Tape, también desde Porto Alegre²³³, capital del estado de Río Grande del Sur. En cambio, otras galerías tienen como objetivo expandirse en otras ciudades brasileñas, como la Galeria Nara Roesler, cuya sede central e inicial está en São Paulo, pero que en 2014 abrió una filial en Rio de Janeiro y dos años más tarde en la misma ciudad de Nueva York; o la Fortes Vilaça (actual Fortes, D'Aloia & Gabriel), que abrió filial carioca también a finales de 2016.

Otro dato interesante y característico del contexto de São Paulo es en referencia a que varias galerías de arte contemporáneo cuentan con una segunda sede o espacio expositivo en la misma ciudad. Pionera de ello fue la Fortes Vilaça, posteriormente en 2014, fue la Baró Galeria. Otras galerías en cambio, su objetivo ha sido expandirse internacionalmente abriendo filiales en otras ciudades fuera del territorio brasileño como la Mendes Good DM, en Nueva York y en Bruselas, o la Galeria Nara Roesler antes citada, presente también en Nueva York.

Pinheiros - SP	Vila Madalena - SP	Jardins - SP	Otros barrios - SP
Galeria Vermelho	Galeria Raquel Arnaud	Galeria Luisa Strina	Galeria Marília Razuk (Itaim Bibi)
Galeria Virgilio	Galeria Millan	Galeria Marcelo Guarnieri	Galeria Fita Tape (Centro) (Acervo Fita Tape – Pinheiros, desde septiembre 2016)
Galeria Tato	Bolsa de Arte de Porto Alegre	Casa Triângulo	Galeria Leme (Butantã)
Galeria Jaqueline Martins	Fass	Zipper Galeria	Galeria Oscar Cruz (Itaim Bibi)
Galeria Mezanino	Galeria Fortes Vilaça (Galpão en Barra Funda)	Baró Galeria (Galpão en Barra Funda)	Sé (Centro)
Warm São Paulo	Galeria Eduardo Fernandes	Galeria Nara Roesler	Galeria Pilar (Santa Cecilia)
Central Galeria	Casa da xiclet	Luciana Brito Galeria (A partir marzo 2016)	JB Goldenberg - Escritório de Arte (Higienópolis)
Galeria Sancovsky	A7MA	Galeria Emma Thomas	Pivô (Centro)

²³² Traducción propia. Texto original: “Em outras capitais, embora haja produção artística e algumas instituições relevantes, os mercados de arte ainda não são tão desenvueltos e por isso têm pouca representatividade”.

²³³ Recuperado el 16 de diciembre de 2018, de <https://www.arteinformado.com/guia/o/galeria-fita-tape-113465>

Kunsthalle São Paulo (Hasta abril de 2016)	Blau Projects (Cerró a comienzos de 2018)	Carbono Galeria	Ateliê Coletivo 2E1 (Barra Funda)
	Ateliê397 (Hasta finales de 2016)	Galeria Superficie	Red Bull Station (Centro)
	Ateliê Fidalga	apArt Private Gallery	Phosphorus (Centro) (Hasta marzo de 2016)
		Mendes Wood DM	Solo Shows (Vila Buarque)
		Galeria Lume	Kunsthalle São Paulo (Sumaré) (A partir de mayo 2016 hasta final de año)
		Galeria Rabieh	Ateliê397 (Vila Pompeia) (Desde 2016 hasta verano de 2018)
		Casa Nova Arte e Cultura Contemporânea	

Tabla 14. Distribución por barrios –y cambio de localizaciones- de las galerías y espacios alternativos analizados en la ciudad paulista.

2.3.3. Discusión de resultados

Entre las conclusiones que se desprenden del estudio cuantitativo llevado a cabo sobre el sistema del arte emergente *glocal* a partir de los principales espacios culturales privados y los artistas emergentes presentes en ellos de la Comunidad Autónoma de Andalucía (España) y la ciudad-municipio de São Paulo (Brasil), destacaremos las siguientes particularidades, diferencias y similitudes observadas de ambos ecosistemas artísticos locales tan distantes geográficamente:

La primera y directa apreciación hace referencia a que se trata de dos sectores privados –compuestos por galerías y espacios alternativos o independientes- con escalas, proyecciones y número de agentes intermediarios muy diferentes ya que en Andalucía hemos recogido los datos de 19 espacios privados y en São Paulo se han recopilado los datos de 48 espacios culturales privados²³⁴, donde mayor presencia y visibilidad tienen los artistas emergentes.

Por ello, tras estas iniciales y marcantes diferencias cuantitativas, el número de artistas emergentes recopilados –nacidos posteriormente a 1976- en ambas bases de datos estructuradas y en referencia a los espacios comerciales como son las galerías –es decir, el sector galerístico- de cada contexto artístico han sido muy desiguales en cuanto al número

²³⁴ De Andalucía se ha recogido los datos de 13 galerías y 6 espacios independientes; en cambio de São Paulo han sido 40 galerías más 8 espacios alternativos o independientes.

de creadores²³⁵ -como era de esperar- pero similares en cuando al origen de éstos, ya que en su mayoría son locales –son artistas de proximidad tanto de la propia comunidad autónoma como del propio estado-²³⁶. Entre los artistas emergentes recopilados con nacionalidades extranjeras, en ambos contextos geográficos, se aprecia una mayor presencia de los procedentes de Argentina y Colombia (países que con Brasil pertenecen al Tratado de Mercosur y con España comparten la lengua y tienen vinculaciones históricas). En cuanto al porcentaje por sexos, desgraciadamente en ambos contextos la presencia masculina de artistas emergentes es mayor a la femenina, aunque cabe destacar que en Andalucía las cifras se aproximan²³⁷ y en el sector paulista las cifras se disparan, superando la presencia masculina doblemente a la femenina (Tablas 6 y 10).

En cuanto a los datos recopilados desde el circuito alternativo e independiente de ambos contextos artísticos locales, las diferencias continúan aunque se aproximan los valores numéricos²³⁸ –al contar con un número de espacios similares en contraposición al sector galerístico-. Por ello, cabe destacar que en Andalucía se observa una considerable mayor presencia de artistas emergentes en los espacios independientes de esta comunidad -frente a su frágil y pequeño sector galerístico- contrariamente al contexto paulista –que presenta un consistente y mayor sector galerístico-. Por otra parte, al igual que en el sector galerístico de ambos contextos artísticos locales, la procedencia de los artistas emergentes sigue siendo mayormente local²³⁹, pese a que el número de artistas procedentes del resto del territorio nacional de ambos países aumenta –con respecto al sector galerístico- e

²³⁵ Del sector galerístico andaluz contamos con los datos de 107 artistas -65 hombres y 44 mujeres- y del sector galerístico paulista el número asciende a 255 -180 hombres y 78 mujeres-. En Andalucía, es de destacar el elevado número de artistas emergentes recolectado desde la Galería Gacma –un total de 70- debido a las ediciones anuales de #under35, unas exposiciones colectivas de artistas emergentes de proximidad.

andaluces organizadas por el espacio privado en sus instalaciones.

²³⁶ En Andalucía la procedencia de los artistas emergentes recopilados en el sector galerístico es el propio contexto andaluz -86 artistas andaluces, 17 del resto de España (un total de 103 artistas españoles) y 17 extranjeros de 13 nacionalidades, siendo Argentina (3) y Colombia (3) las nacionalidades extranjeras más abundantes- al igual que en el contexto paulista, con un marcado origen local del propio estado pero con una presencia casi equilibrada de artistas emergentes de otras partes de Brasil -112 artistas del Estado de São Paulo, 90 artistas del resto del país (un total de 202 artistas brasileños) y 53 extranjeros de 22 nacionalidades, siendo igualmente Argentina (9) y Colombia (7) las nacionalidades extranjeras más abundantes -.

²³⁷ Es de destacar el proyecto galerístico de Isabel Hurley, en Málaga, donde hemos recopilado una presencia de artistas emergentes con paridad de género (7-7) contrariamente a la Galería GACMA, también malagueña, donde la presencia de artistas emergentes masculinos es casi el doble al de sus compañeras femeninas (45-25).

²³⁸ Del circuito alternativo e independiente andaluz se han recopilado los datos de 173 artistas emergentes -104 hombres y 91 mujeres-, en el que hay que destacar un considerable número de colectivos y dúos o parejas artísticas -1 colectivo y 6 parejas artísticas-, y del circuito alternativo paulista el número ha aumentado levemente hasta 190 artistas -120 hombres y 71 mujeres-.

²³⁹ En Andalucía la procedencia de los artistas emergentes recopilados en el circuito alternativo e independiente es el propio contexto andaluz -76 artistas andaluces, 24 del resto de España (un total de 100 artistas españoles) y 73 extranjeros de 33 nacionalidades (entre los que se encuentra la joven artista Gio Soifer de Brasil)- al igual que en el contexto paulista, con un marcado origen local del propio estado -88 artistas del Estado de São Paulo, 51 artistas del resto del país (un total de 139 artistas brasileños) y 51 extranjeros de 17 nacionalidades-.

incluso la presencia de artistas emergentes internacionales también es mayor²⁴⁰, predominando los artistas emergentes españoles²⁴¹. En cuanto al porcentaje por sexos, la situación es análoga al sector galerístico de ambos contextos artísticos locales: la presencia de artistas emergentes masculinos es mayor, aunque cabe destacar que en Andalucía las cifras se siguen aproximando entre ambos sexos -incluso en ciertos espacios privados se invierten los géneros teniendo más presencia las artistas femeninas²⁴²- y, en cambio, en el sector paulista las cifras se siguen disparando, siendo la presencia masculina casi el doble que la femenina²⁴³ (Tablas 7 y 11) exceptuando ciertos casos concretos²⁴⁴.

En cuanto a los resultados del estudio generacional de ambos sectores galerísticos locales (Tabla 8 y 13), donde los artistas emergentes tienen mayor presencia, han mostrado que están compuestos por galerías de diferentes generaciones que abarcan desde la década de los años 70 en el caso brasileño²⁴⁵ (un sector más longevo) y desde los años 80 en el caso andaluz²⁴⁶, hasta la década de los años 2010 –la actual- en ambos contextos geográficos.

²⁴⁰ En el caso andaluz, el equilibrio entre valores numéricos referidos a los artistas andaluces y extranjeros recogidos –76 artistas andaluces y 73 artistas extranjeros- desde el circuito alternativo e independiente se debe al disponer dos de los espacios privados e independientes analizados –La Fragua y Pinea. Línea de Costa- de programas de residencias artísticas con foco en artistas internacionales previo pago de cuotas. Así pues, la presencia y participación de estos artistas internacionales en el sector artístico andaluz es fugaz y puntual –dependiendo del periodo de duración de la residencia- y sin dar lugar al establecimiento de una fuerte y duradera red de relaciones con otros actores locales.

²⁴¹ En el circuito alternativo paulista, la nacionalidad extranjera con mayor número de artistas emergentes ha sido la española con un total de 12, siendo 2 de ellos andaluces: Jacobo Castellano (Jaén) y Regina de Miguel (Málaga), dos artistas que acreditan tener relevantes trayectorias a nivel nacional e internacional. Ambos artistas cuentan con exposiciones individuales en el desaparecido espacio alternativo Kunsthalle São Paulo (que era apoyado, entre otras organizaciones internacionales, por la AC/ Acción Cultural Española del Gobierno de España).

²⁴² En dos de los espacios independientes andaluces analizados –La Fagua Art Residency (34-37), ya extinta, y Pinea-Línea de Costa (14-17), aún activa, el número de artistas emergentes femeninas es superior al de sus coetáneos masculinos.

²⁴³ Con respecto a la mayor presencia observada de artistas emergentes masculinos –tanto en el sector galerístico como en el circuito alternativo- de ambos contextos artísticos emergentes locales según los datos recopilados en nuestras bases de datos estructuradas que han sido realizadas, éstos confirman que el sistema del arte emergente *glocal* es patriarcal, una herencia histórica a nivel mundial que no ha sido abolida hasta el momento aunque en las últimas décadas se han observado importantes cambios al respecto. En el caso del contexto artístico contemporáneo brasileño que, como caso excepcional mencionado con anterioridad, por su importante y relevante presencia femenina con altos cargos de poder en el sistema del arte contemporáneo local y a nivel internacional como las artistas femeninas más cotizadas, las galeristas más importantes o las fundadoras de las ferias de arte con más prestigio, no se ha observado dicho empoderamiento de las profesionales femeninas en el sector más joven y emergente desgraciadamente como sucede a nivel mundial. Así pues, una de las motivaciones que marcaron la selección de dicho contexto como caso de estudio local no ha resultado ser visible en el segmento más joven del arte brasileño paulista.

²⁴⁴ El reactivado Ateliê397 (10-10), el operativo Ateliê Fidalga (21-18) y el desaparecido Phosphorus (4-4) son los espacios alternativos paulistas que presentaban una mayor paridad de género entre los artistas recopilados desde ellos. En el lugar contrario se encuentra Pivô (49-29), donde la proporción de artistas emergentes masculinos es más del doble que las artistas femeninas.

²⁴⁵ La clasificación de las galerías paulistas recopiladas por año de creación es: 1970 – 2; 1980 – 6; 1990 – 2; 2000 – 12; 2010 – 16.

²⁴⁶ La clasificación de las galerías andaluzas recopiladas por año de creación es: 1980 – 2; 1990 – 1; 2000 – 5; 2010 – 3.

De esta clasificación generacional por décadas, cabe destacar que las galerías que abrieron sus puertas a partir de los años 2000²⁴⁷ son las que mayor apoyo²⁴⁸ muestran a los artistas emergentes en ambos contextos geográficos, por tanto, las galerías más jóvenes, tal como hemos expuesto en el epígrafe del Bloque 1 titulado ‘*Young Galleries*’.

En referencia al estudio generacional llevado a cabo a los espacios alternativos o independientes analizados de ambos contextos locales (Tablas 9 y 13), todos ellos fueron inaugurados en las décadas de los años 2000 y 2010, más abundantemente en la última década²⁴⁹. Por lo que, como ha quedado reflejado en el epígrafe del Bloque 1 titulado ‘*Boom de espacios de arte alternativos*’, se observa como tendencia global la creación y apertura de estos nuevos espacios culturales, privados y alternativos –e independientes en algunos casos- al modelo tradicional de institución cultural, entrando así a formar parte del grupo de agentes intermediarios como nuevos actores del sistema del arte emergente *glocal*.

Así pues, el sector privado analizado –conformado por espacios culturales diversos (comerciales, de exhibición y como puntos de encuentro entre los diversos actores locales principalmente) que más apoyo dan al arte y a los artistas emergente actuales (sobre todo locales)- se ha desarrollado y conformado durante las dos últimas décadas en ambos contextos geográficos. De aquí podemos desprender que, en el actual sistema del arte emergente *glocal*, el rasgo de juventud –en parte muy característico- se extiende mayoritariamente tanto al grupo de los productores –los artistas emergentes que han desarrollado sus trayectorias en la última década principalmente- como a los espacios privados, considerados como eminentes agentes intermediarios, que han sido inaugurados mayormente en la última década (Tablas 8, 9, 12 y 13). Por lo que los diversos actores, en el sistema del arte emergente *glocal*, desarrollan y fomentan sus trayectorias de forma paralela y colaborativamente con el apoyo y reconocimiento que se ofrecen y dan entre unos y otros.

Esta colaboración y sustento mutuo se observa también dentro del propio sector galerístico al contar, en ambos contextos geográficos, con asociaciones nacionales de galeristas de arte contemporáneo: el *Consortio de Galerías de Arte Contemporáneo de España – CG* y la *Associação Brasileira de Arte Contemporânea – ABACT*. La discordancia entre ambos sectores galerísticos se da, cuando en Andalucía sólo 5 galerías de las 13 recopiladas que apuestan por los artistas emergentes estaban asociadas al CG (casi un tercio del total y todas de las provincias de Sevilla y Málaga); mientras en el sector galerístico paulista, 22 de las 40 galerías analizadas estaban asociadas a la ABACT (más de la mitad del total y

²⁴⁷ Correspondientes a estas últimas dos décadas han sido recogidas: 28 galerías en la ciudad paulista y 8 galerías andaluzas.

²⁴⁸ Al ser invitados a participar en exposiciones (individuales y, sobre todo, colectivas) o por el estableciendo de relaciones profesionales como artistas representados (galería-artista).

²⁴⁹ Durante la década de 2010, 5 espacios independientes fueron creados en Andalucía y 6 espacios alternativos e independientes fueron abiertos en la ciudad paulista.

encontrándose ubicadas, sobre todo, en los barrios de Pinheiros, Vila Madalena y Jardims).

Otro de los rasgos comunes apreciados en ambos sectores privados locales, ha sido la importancia de la localización geográfica –tanto de los espacios culturales como de los artistas emergentes- y que marca el favorable desarrollo de sus trayectorias profesionales. En el caso de los creadores, cabe destacar que ambos contextos artísticos se caracterizan por presentar una mayor presencia de artistas de proximidad (locales) que estudian, viven y trabajan –en la mayoría de los casos como hemos indicado anteriormente- en la propia ciudad donde se localizan las galerías y espacios alternativos estudiados²⁵⁰.

Por ello, la concentración en la distribución y localización espacial de los diversos espacios privados analizados en ambos contextos geográficos (Gráficos 5, 6 y Tabla 14) se da, por una parte, en el caso andaluz principalmente en los centros de las ciudades capitales de las provincias de Sevilla y Málaga²⁵¹ (principales núcleos urbanos y turísticos andaluces); y en el contexto paulista, los espacios culturales privados (sobre todo las galerías) se condensan muy intensamente en los barrios de Pinheiros, Vila Madalena y Jardims²⁵² (en los barrios más desarrollados y nobles de la ciudad). De esta manera, ‘la proximidad espacial’ -de la que nos habla tanto Heinich (2017) como Peist (2012)- entre los diversos actores participantes, como reflejan los datos recopilados de ambos *ecosistemas* artísticos locales, es un factor de vital importancia para pertenecer a la ‘red’ (capital social y relacional) que conforma el *ecosistema* artístico local y para el desarrollo de éste en su conjunto. Por otra parte, es de destacar que la localización espacial de los espacios privados culturales analizados está muy ligada a contextos que sobresalen por ser núcleos de alto nivel económico, disponer de un fuerte sector turístico o estar próximos a centros de negocios y financieros, entre otros aspectos, mostrando así la influencia en el sistema del arte emergente del capital económico local.

También, en relación a la localización del conjunto de espacios privados analizados en ambos contextos geográficos, se puede apreciar el grado de proyección de éstos -local, nacional o internacional- que repercute estrechamente a la proyección, legitimación y reconocimiento de los artistas emergentes presentes en ellos. Así pues, en el contexto andaluz se observa la existencia de galerías y espacios independientes en otras ciudades de periferia y en entornos rurales²⁵³ –con poco movimiento cultural contemporáneo más allá

²⁵⁰ Como hemos visto con anterioridad, en el sector galerístico andaluz de los 107 artistas emergentes recopilados, 86 son andaluces y en el circuito alternativo, de los 173 artistas recopilados, 76 son de la propia comunidad. A su vez, en la ciudad paulista, de los 255 artistas recopilados desde las galerías, 112 son del Estado de São Paulo y de los 190 artistas emergentes recopilados en los espacios alternativos e independientes, 88 son del propio estado.

²⁵¹ En Andalucía, de los 19 espacios privados analizados, 13 se localizan en los centros urbanos de las ciudades de Sevilla y Málaga.

²⁵² En la metrópolis paulista, los tres barrios mencionados reúnen 35 de los 48 espacios privados estudiados.

²⁵³ 5 de los 19 espacios privados andaluces recogidos en nuestro estudio se encuentran en otras capitales andaluzas, pueblos o ciudades provincianas.

de proyectos puntuales y espacios aislados- al tratarse de un sector muy local con poca proyección más allá de la región o comunidad; mientras que, en cambio, el contexto paulista, además de disponer de otros espacios culturales privados esparcidos por diferentes barrios de la ciudad²⁵⁴, nos percatamos de que hay 4 galerías paulistas analizadas que disponen de filiales tanto en la misma ciudad como en otras ciudades y países (Estados Unidos y Europa) o, por ejemplo, 3 galerías con origen en otras ciudades y estados brasileños se han ubicado –trasladando su sede o abriendo una filial- en la ciudad paulista. Por lo que podemos considerar que el contexto artístico paulista es un sector que se ha expandido –especialmente en la última década- desde lo local a lo nacional e incluso internacional²⁵⁵, siendo un importante polo cultural contemporáneo de referencia a nivel mundial, opuestamente al caso andaluz.

Sobre los efectos de las crisis económicas que han afectado a la estabilidad de ambos sectores privados locales y a la trayectoria de sus espacios constituyentes, se ha observado que en el caso de Andalucía la duradera crisis económica -que es palpable en la actualidad y comenzó en 2008 a nivel nacional- ha resentido los cimientos tanto del pobre sector galerístico como del joven circuito independiente. Ambos ambientes se caracterizan por la corta durabilidad de los proyectos –o la reconversión de éstos en espacios híbridos comerciales y alternativos- al no poder resultar viables económicamente. Por lo se ha apreciado una constante apertura y clausura de espacios, cuya labor y reconocimiento en el sector se concentra en franjas de tiempo cortas. En cambio, desde los inicios de la crisis económica –y política- brasileña en 2015, el sector más dolorido ha sido el circuito alternativo e independiente²⁵⁶ provocando el cierre o la paralización parcial de diversos espacios locales de estas características como, por ejemplo, Kuntsthalle São Paulo, Phosphorus o Ateliê397. Por eso, es de destacar la consolidada, reputada y longeva trayectoria del Ateliê Fidalga, como el espacio alternativo e independiente más relevante en

²⁵⁴ 12 de los 48 espacios privados paulistas recopilados en nuestra base de datos se encuentran esparcidos por los barrios de Itaim Bibi, Centro, Santa Cecilia, Barra Funda, Vila Buarque, Sumaré o Vila Pompeia; muchos de ellos próximos a los barrios con mayor poder adquisitivo mencionados.

²⁵⁵ Aunque las siguientes apreciaciones han sido observadas en el análisis cualitativo llevado a cabo sobre las trayectorias de los artistas emergentes seleccionados de ambos contextos, contrariamente al contexto paulista, se ha observado en la última década un considerable cierre de galerías andaluzas e incluso, algunas de ellas como el caso de la Galería Plano B de Granada, han realizado un éxodo hacia la capital de España –Madrid- estableciendo su localización en esta ciudad y prescindiendo –con su clausura- de sus originarias infraestructuras en el contexto andaluz. Esta actuación posiblemente sigue la estela de relevantes galeristas andaluzas como Juana de Aizpuru o Magda Bellotti, que trasladaron sus galerías a Madrid. Sólo Delimbo Gallery (Sevilla), considerada por nosotros como galería por su perfil y programación, ha abierto una filial en Madrid manteniendo su sede sevillana.

²⁵⁶ Dentro del circuito alternativo brasileño, los espacios alternativos como Pivô o Red Bull Station se sustentan con capitales privados de empresas o personas físicas locales e internacionales a través de mecanismos como la Lei Rouanet, en el caso del primero, o a través de inversión privada directamente, como en el caso del segundo, siendo parte de una red de espacios a un nivel mundial. Por ello, no creemos conveniente que se califiquen como independientes sin los comparamos con el resto de espacios analizados en el contexto paulista e incluso con todos los espacios alternativos e independientes del contexto andaluz.

el del *ecosistema* artístico paulista y que cuenta con un importante reconocimiento internacional.

Debido a esta volatilidad, a pesar de los datos cuantitativos tan significativos recopilados de ambos contextos artísticos locales, el mayor problema de la metodología desarrollada para este estudio ha sido la rápida desactualización de los propios datos –incluso durante la investigación- debido a la volatilidad e inestabilidad del medio artístico²⁵⁷ que está influido muy sustancialmente por factores económicos y políticos propios del contexto donde se ubica. De este modo, el hecho de tomar como punto de partida los datos ofrecidos por los espacios privados en sus propias páginas web, que por crisis económicas u otros motivos pueden verse obligados a echar el cierre de sus instalaciones, ha provocado la pérdida de información de la propia historia reciente del sector en ambos contextos artísticos. Además, la información ofrecida por estos agentes intermediarios no llega a mostrar la amplia realidad y agentes involucrados en el complejo sistema del arte emergente *glocal* (obteniendo más un informe sectorial), por ello se procedió a plantear un nuevo estudio en ambos contextos locales desde otro enfoque y metodología.

2.4. Análisis cualitativo del sistema del arte emergente *glocal*

Como hemos comentado con anterioridad, aunque los resultados ofrecidos con el estudio cuantitativo y sectorial hayan sido favorables –ya que hemos visualizado en cifras numéricas diversos aspectos sobre el sistema del arte emergente en ambos contextos locales como cuáles son los espacios privados que apuestan por el arte emergente y el impacto de su presencia en las trayectorias de los mismos (tanto en las de los espacios expositivos como a las de los propios artistas); se ha visualizado en números la desigualdad de género que existe en el sector del arte emergente con indiferencia del contexto geográfico; o, de igual modo, se ha contemplado la edad generacional de los principales espacios de exposición privados y con mayor difusión del arte joven actual de dos contextos tan distantes, con décadas de desarrollo comunes aunque con diferentes niveles de desarrollo, impacto y proyección; por citar algunos de ellos- también se han observado las limitaciones propias de la metodología utilizada, por lo que nos ha parecido muy necesario desarrollar otro estudio complementario desde otro punto de vista y aplicando otra metodología y procedimiento diferente.

²⁵⁷ Durante el proceso de realización del estudio cuantitativo –a lo largo de 2016-, en el contexto paulista tuvieron lugar varios cambios de localización en la propia ciudad de un par de espacios alternativos y el cierre de una galería y dos espacios alternativos e independientes -de una muestra compuesta por 48 espacios privados- debido al comienzo de la actual crisis económica y política a mediados y finales de 2015. Pero en el caso del contexto andaluz, la fluctuación ha sido máxima. El rasgo más característico de este frágil e inestable *ecosistema* artístico local –fuertemente azotado también por la crisis económica que se inició en 2008 de la que no ha emergido aún- ha sido la constante apertura y cierre de espacios privados –e incluso de proyectos e iniciativas independientes como la propia Plataforma de Presente- Continuo-; la falta de datos de los espacios al no disponer algunos de ellos de página web propia; la pérdida de información del sector por el cierre de los espacios; o la poca durabilidad de muchos proyectos e iniciativas privadas, entre otras cuestiones, sobre todo por la falta de capital económico.

Así pues, el objetivo principal de realizar un segundo análisis cualitativo sobre el actual sistema del arte emergente ha sido con la finalidad de adentrarnos de lleno en la amplia red de actores participantes en un *ecosistema* artístico local –y no quedarnos solamente con los resultados obtenidos con el estudio sectorial cuantitativo-. La idea es ofrecer datos de la trayectoria propia del sector profesional pero incluyendo una línea temporal mayor durante el transcurso del tiempo para poder observar la evolución propia del *ecosistema* en vez de quedarnos con una serie de datos concretos, en un periodo de tiempo corto y que -debido a la alta volatilidad y continua metamorfosis de este sector al ser azotado por múltiples factores económicos, políticos, socio-culturales- dan lugar a que los resultados obtenidos queden rápidamente desactualizados, sobre todo en el caso andaluz.

Además, los críticos de arte, economistas o historiadores del arte nos ofrecen comúnmente sus personales visiones sobre el sistema y mercado del arte pero pocos testimonios de artistas –como los actores principales del sistema del arte- son conocidos o tomados en consideración en infinidad de ocasiones como informantes.

Por ello, rememorando una famosa frase de la galerista y coleccionista española Juana de Aizpuru en referencia a los artistas que decía: "*los únicos que saben de arte son los artistas*"²⁵⁸, creemos que -como trabajadores activos y conocedores del medio y siendo actores en él en primera persona- los que mejor nos pueden ayudar para desarrollar este estudio cualitativo sobre el actual sistema del arte emergente *glocal* son los propios artistas emergentes de ambos contextos artísticos y como han sido estipulados en otros estudios recientes²⁵⁹.

La trayectoria de vida de cada uno de nosotros está determinada y continuamente influida por múltiples circunstancias que se nos escapan de las manos y en el mundo del arte actual, esto sucede como en la vida en general de cualquier ciudadano de este mundo desde tiempos lejanos. Así, la vida y trayectoria individual de una persona repercute en su entorno y producción personal tanto como el medio revierte en ella.

2.4.1. Metodología

Para el desarrollo del consiguiente estudio cualitativo sobre el sistema o *ecosistema* del arte emergente *glocal* -desde dos estudios de comunidades artísticas locales- vamos a emplear instrumentos teóricos-metodológicos que proceden del campo de la

²⁵⁸ Titular de un artículo publicado en EL Cultural el 16 de febrero de 2017. Recuperado el 16 de diciembre de 2018, de <https://www.elcultural.com/noticias/arte/Juana-de-Aizpuru-Los-unicos-que-saben-de-arte-son-los-artistas/10444>

²⁵⁹ Al igual que en el proceso de investigación de la tesis doctoral desarrollada por Marta Pérez Ibáñez sobre 'El contexto profesional y económico del artista en España', por ejemplo, "*el artista ha sido considerado como fuente primaria fundamental para nuestro estudio*" (2018, p. 31), tomando por prestado las propias palabras de la autora.

antropología²⁶⁰ y la etnografía²⁶¹ –más centrados en el ser humano y su entorno– posicionando al artista emergente, en el centro de nuestra pupila –como en la Figura 1– como observador y observado.

En esta posición, partiremos de la perspectiva del “*artista como etnógrafo*” (Foster, 2001, pp. 174-207) y seguiremos aplicando un doble punto de vista *etic/emic* (Harris, 1976) para llevar a cabo un análisis en profundidad del sector a partir de las *Historias de vida* de una muestra de artistas jóvenes de ambos contextos geográficos, con foco en las historias de sus propios currículos artísticos (Figura 32).

Así pues, los currículos de los artistas seleccionados, a través de su análisis como *Historias de vida* que reflejan su trayectoria profesional, serán tomadas en consideración como “*una forma de explorar la variedad de posiciones que los individuos ocupan dentro de (y entre) las culturas y los sistemas sociales, las identidades que construyen como resultado de este posicionamiento, y los cambios que experimentan esas posiciones a lo largo de sus vidas*” (Buechler & Buechler, 1999, p. 246).

Para Franco Ferrarotti “*la historia de vida no es un método o una técnica más, sino una perspectiva de análisis única. El relato de una vida [y trayectoria profesional] debe verse como resultado acumulado de las múltiples redes de relaciones en los que, día a día, los grupos humanos entran, salen y se vinculan por diversas necesidades*” (Citado en Mallimaci & Giménez, 2009).



Figura 32. ‘*Mi CV está actualizado*’ de Bea Sánchez (2015). Posca sobre papel. 29,7 × 21 cm.

²⁶⁰ La antropología desde su origen se presenta como la ciencia general del hombre, incorporando tanto la vertiente biológica como la social (Llobera, 1988).

²⁶¹ “*La etnografía significa literalmente: descripción de un pueblo. Es importante entender que la etnografía se ocupa de las personas en sentido colectivo, no de los individuos. Así, es una manera de estudiar a las personas en grupos organizados duraderos a los que cabe referirse como comunidades o sociedades*” (Flick, 2012, pp. 19-20).

De este modo, para el presente estudio cualitativo se han seguido las pautas de otros predecesores como los elaborados por los investigadores y profesores Nuria Peist y Olav Velthuis. En el caso de la primera, su monografía sobre *'El éxito en el arte moderno'* (Peist, 2012) -resultado de su investigación de tesis doctoral- se adentra en comprender la organización del sistema artístico de la primera mitad del siglo XX examinando los círculos de reconocimiento (Bowness, 1989) a partir de las trayectorias individuales, artísticas y profesionales de nueve creadores consagrados. Velthuis, entretanto, se centra en artistas vivos y en mercados del arte emergentes tal como nos ofreció a los asistentes de su conferencia titulada *'Roads to Recognition: career trajectories of contemporary artists from emerging and established markets'* (Velthuis, 2015) -donde mostró las metodologías y los resultados de sus actuales investigaciones- con foco en las carreras, entre 1981 y 2011, de artistas contemporáneos nacidos en los países *BRIC*²⁶².

En dichos estudios -como en el presente- las trayectorias individuales y artísticas de una muestra de artistas seleccionados son consideradas el eje vertebral y *leit motiv* de ambas investigaciones desvelando así, a partir de su análisis, las relaciones que los diversos actores participantes en una comunidad artística (galerías, espacios alternativos, museos, centros de arte, artistas, medios de comunicación, comisarios, críticos de arte, etc.) establecen entre sí en el espacio y cómo se organizan estas relaciones en el tiempo. También en los currículos de los artistas se puede identificar los mecanismos de legitimación observados en el proceso de reconocimiento de las carreras de los artistas estudiados y, a través de su puesta en común, podemos obtener un mapeo generalizado de ambos contextos artísticos propuestos para su estudio.

Para la selección de los artistas emergentes que componen las dos muestras de artistas de los contextos geográficos estudiados, se ha llevado a cabo un estudio y seguimiento en profundidad durante el año 2017, tanto en el medio *online* como *offline*, de las trayectorias artísticas de los artistas recogidos previamente en nuestras bases de datos estructuradas y realizadas para el estudio cuantitativo. A partir de estos amplios grupos de artistas emergentes recopilados de ambos contextos seleccionados como casos de estudio, se ha establecido una muestra reducida por contexto artístico y compuesta por 6 artistas emergentes cada una²⁶³. Los artistas finalmente seleccionados como casos de estudio han sido considerados como tal por destacar entre los principales exponentes del arte emergente

²⁶² Brasil, Rusia, India y China.

²⁶³ A pesar de las desproporciones observadas entre ambos contextos artísticos en el estudio cuantitativo -ya que desde el sector galerístico andaluz se han recopilado los datos de 107 artistas y del sector galerístico paulista el número asciende a 255; y sobre el circuito alternativo e independiente andaluz se han recolectado los datos de 173 artistas emergentes y del circuito alternativo paulista el número ha aumentado levemente hasta 190 artistas- se ha considerado adecuado comenzar el estudio cualitativo con una base similar respecto al número de artistas seleccionados en ambos contextos artísticos, al igual que lo planteado sobre la reducción del territorio estudiado en el contexto brasileño. Los artistas en este estudio son puntos o nexos originarios de las constelaciones de relaciones que muestran sus trayectorias, por ello, lo más relevante para la conformación de ambas muestras han sido sus propios currículos que en conjunto muestran las principales características de ambos contextos o comunidades artísticas locales.

actual de ambos contextos geográficos además de intentar ofrecer en su conjunto una visión actualizada tanto del sistema del arte emergente *glocal* como de las producciones de arte actuales a través de sus obras.

De tal modo, las dos muestras reducidas de artistas emergentes de cada contexto se caracterizan por haber seguido filtros temporales y geográficos comunes según los parámetros de los estudios realizados por Peist (2012) y Velthius (2015). Por un lado, los 12 artistas seleccionados han nacido durante los años 80 y están despuntando con sus producciones y trayectorias artísticas en la actualidad²⁶⁴. Este reconocimiento lo atesoran al contar con una continuada y destacable trayectoria individual de aproximadamente una década cada uno de ellos (partiendo de sus primeras exposiciones de relevancia que coinciden con sus últimos años de estudios en las Facultades de Bellas Artes o Escuelas de Arte hasta la actualidad). Además, todos los artistas seleccionados acreditan haber desarrollado sus trayectorias profesionales desde y en los contextos geográficos de nuestro estudio, como son el contexto andaluz y el paulista²⁶⁵.

Por otra parte, también se ha pretendido en todo momento establecer una selección de artistas emergentes como casos de estudio marcada en la paridad de género, aunque ha sido difícil puesto que los resultados del estudio cuantitativo han evidenciado una destacable desigualdad de género²⁶⁶. Además, otro criterio tenido en cuenta para la selección de todos los artistas emergentes seleccionados, ha sido evidenciar en su conjunto la amplia diversidad de prácticas artísticas actuales a través de sus propias producciones.

Sobre el trabajo de campo y la recogida de datos de las trayectorias individuales (o en pareja) de los 12 artistas emergentes seleccionados²⁶⁷ previamente, en un primer lugar se ha recopilado los datos de sus currículos que han sido ofrecidos por ellos mismos desde

²⁶⁴ Siguiendo el hilo de la publicación centrada en artistas jóvenes y emergentes españoles de la crítica de arte y comisaria Regina Pérez Castillo titulada 'Artistas que despuntan hoy nacidos en los 80' (Pérez Castillo, 2018), en la que los creadores andaluces Pablo Capitán del Río y Ana Barriga son destacados.

²⁶⁵ Y es que, en muchos casos, es difícil localizar la residencia de un artista emergente cuando una de las características de su vida y trayectoria profesional (por residencias artísticas, exposiciones, ferias, bienales y demás eventos) es el nomadismo, son completamente viajantes contemporáneos, y, por lo tanto, en muchas ocasiones viven y trabajan en tránsito sin tener una única localización estable o por mucho tiempo. Como desarrolla el comisario brasileño Ivo Mesquita en el texto del catálogo de '*Viajantes Contemporâneos – Contemporary Travelers*', una muestra que tuvo lugar en la Pinacoteca de São Paulo, "*desde el Renacimiento, viajar –desplazarse, cambiar de lugar temporalmente, recorrer territorios desconocidos– ha sido un importante elemento en la formación y profesionalización de los artistas*" (Mesquita, 2012, p. 13).

²⁶⁶ Refrescando los datos obtenidos en el estudio cuantitativo sobre el número de artistas según su género, del sector galerístico andaluz se han recopilado los datos de 65 artistas hombres y 44 artistas mujeres; y del sector galerístico paulista las proporciones han sido 180 artistas hombres y 78 artistas mujeres. En cuanto al circuito alternativo e independiente andaluz se han recolectado los datos de 104 artistas hombres y 91 mujeres artistas y del circuito alternativo paulista han sido 120 artistas hombres y 71 artistas mujeres.

²⁶⁷ Los artistas seleccionados como casos de estudio de ambos contextos son 12 en total: 11 artistas individuales y 1 dúo o pareja artística.

sus páginas web personales o desde las páginas web de sus galerías representantes. El hecho de que parte de la presente investigación y trabajo de campo, se haya realizado en y desde el entorno virtual, es debido a que ya no es posible en la *sociedad del conocimiento* del siglo XXI “*el desarrollo de conocimiento sin contar de algún modo con el factor digital*” (Rodríguez, 2014, p. 14) porque “*el mundo en su dimensión digital se ha convertido en una gigantesca amalgama de información en la que podemos identificar patrones, visualizar información y generar conocimiento*” (Romero, 2014, p. 20).

Así pues, tras el análisis y extracción de datos esenciales –a modo de coordenadas dentro de las constelaciones que forman el sistema del arte emergente en ambos contextos geográficos-, se ha continuado el trabajo de campo realizando una búsqueda exhaustiva de información sobre todos los actores, los eventos y las organizaciones recopiladas desde estas fuentes de información primaria del sector con el objetivo de llegar a los detalles que muestran las particularidades, semejanzas y diferencias de ambos contextos artísticos analizados. Para ello, se ha llevado a cabo una ardua revisión y exploración de fuentes *online* y *offline* sobre los aspectos de nuestra investigación citados, además de una continua reactualización de datos a través de los medios de comunicación, las redes sociales y múltiples páginas web desde una *observación participante*²⁶⁸ dentro del sistema del arte emergente *glocal*.

Además, siguiendo con el trabajo de campo, para llevar a cabo la comprobación directa de los datos obtenidos sobre las trayectorias profesionales –desde los currículos- de los artistas seleccionados como casos de estudio, se ha estado en contacto con los propios creadores para ofrecer en todo momento los datos más veraces y no caer en confusiones y/o malentendidos. Un contacto y colaboración directa con las fuentes primarias que se ha podido ejecutar al haber estado físicamente presente en ambos *ecosistemas* artísticos tan distantes, como hemos comentado al comienzo de esta tesis doctoral. Debido a las diversas estancias de movilidad realizadas, y como parte del trabajo de campo *in situ*, se ha asistido a múltiples eventos culturales (inauguraciones de exposiciones, conferencias, debates, etc.) que -como puntos de encuentro y conexión entre los diversos actores locales- han dado lugar a entablar contacto directo físicamente con diversos actores de ambos contextos artísticos y continuarlo virtualmente gracias a las tecnologías.

2.4.2. Estudios locales

2.4.2.1. Comunidad Autónoma de Andalucía (España)

²⁶⁸ La *observación participante* es una técnica de investigación etnográfica que coloca al investigador en medio de la comunidad que está estudiando. De este modo, “*en la observación participante, las personas de la comunidad estudiada aceptan la presencia de investigador entre ellos como vecino y amigo que resulta ser también un investigador*” (Flick, 2012, p. 38).

2.4.2.1.1. Criterios y selección de los artistas emergentes andaluces como casos de estudio

Tras el estudio de las trayectorias individuales de los artistas emergentes recopilados en nuestra base de datos del contexto andaluz –desde la Plataforma web de arte Presente-Continuo- y el seguimiento de sus trayectorias individuales durante 2017, los artistas emergentes seleccionados como casos de estudio de esta comunidad autónoma del sur de España han sido: Pablo Capitán del Río²⁶⁹ (1982, Granada), Ana Barriga²⁷⁰ (1984, Jerez – Cádiz), Fran Pérez Rus²⁷¹ (1986, Lupión – Jaén), José Luis Valverde²⁷² (1987, Málaga), Arturo Comas²⁷³ (1983, Sevilla) y Moreno&Grau²⁷⁴ (Alba Moreno – 1985 y Eva Grau – 1989, ambas de Málaga); debido a la calidad de sus producciones artísticas y como artistas emergentes que están siendo valorados positivamente en la actualidad por múltiples agentes legitimando así sus trayectorias profesionales en el contexto andaluz y nacional.

Por tanto, además de tener en consideración los juicios ofrecidos sobre ellos y sus producciones artísticas por otros expertos profesionales del sector como críticos de arte, comisarios u otros artistas, por ejemplo, teniendo así en cuenta valoraciones desde diversas perspectivas y posicionamientos en el propio sector local; en el caso del contexto andaluz, se ha creído conveniente ofrecer una equiparable selección de artistas emergentes por las provincias andaluzas cuyos núcleos artísticos son de relevancia a nivel de comunidad y que tienen lugar, actualmente, en las provincias de Sevilla, Granada y Málaga. Por tanto, de los 6 artistas que componen esta muestra, 2 han desarrollado su trayectoria desde Málaga, 2 desde Granada y 2 desde Sevilla, ciudades donde se encuentran localizadas las facultades de bellas artes andaluzas.

Así pues, tras haber expuesto los criterios de selección comunes para ambos contextos y los específicos para la comunidad autónoma de Andalucía, procederemos a entrar en detalle en los aspectos más destacables y decisivos individuales para la selección de los artistas de esta comunidad como casos de estudios –siempre con el objetivo de mostrar a través de los currículos de este grupo de artistas en su conjunto las principales características, los principales agentes intermediarios, los mecanismos de legitimación más comunes y los diversos espacios e instituciones que intervienen actualmente en el contexto artístico andaluz-. Debido a lo cual, los motivos individuales que han determinado que los siguientes artistas emergentes hayan sido los elegidos son:

²⁶⁹ Web del artista Pablo Capitán del Río. Recuperado el 10 de agosto de 2018, de <http://www.pablocapitandelrio.com/>

²⁷⁰ Enlace del perfil de la artista en la Galería Yusto/Giner de Marbella. Recuperado el 13 de agosto de 2018, de <http://yusto-giner.com/artists/barriga/about/>

²⁷¹ Web del artista Fran Pérez Rus. Recuperado el 10 de agosto de 2018, de <http://franperezrus.com/>

²⁷² Web del artista José Luis Valverde. Recuperado el 10 de agosto de 2018, de <http://jose Luisvalverde.com/>

²⁷³ Web del artista Arturo Comas. Recuperado el 25 de agosto de 2018, de <http://www.arturocomas.com/>

²⁷⁴ Web del colectivo artístico Moreno&Grau. Recuperado el 25 de agosto de 2018, de <https://www.albamorenoevagrau.com>

Pablo Capitán del Río (Figura 33):



Figura 33. Pablo Capitán del Río trabajando en su producción durante los *Encuentros de Arte de Genalguacil 2016* (Málaga). Fotografía: Jesús Madriñán.

- por estar recogido en nuestra base de datos del contexto artístico andaluz desde el espacio independiente de La Fragua Art Residency (Belalcázar, Córdoba);
- por su producción que se caracteriza principalmente obras escultóricas e instalaciones;
- por ser un artista emergente Licenciado en la Facultad de Bellas Artes de Granada y reflejar a un artista andaluz que ha continuado sus estudios de máster fuera de esta comunidad, concretamente Universidad Politécnica de Valencia;
- por contar con una destacable trayectoria a nivel andaluz y nacional – desde que concluye sus estudios de Bellas Artes en Granada –con importantes exposiciones, selecciones y premios en el contexto andaluz como en los Premios Alonso Cano de la UGR (Granada), el Certamen Artes Plásticas Desencaja (a nivel andaluz), la Beca Manuel Rivera (Granada), la Beca de producción UAVA-C3A (Córdoba), los Encuentros de Arte Genalguacil (Málaga), el Programa de A Secas del CAAC (Sevilla) o en el Festival FACBA (Granada), por poner algunos ejemplos;
- por ser seleccionado por la plataforma web SCAN - Spanish Contemporary Art Network para exponer en Londres;
- por contar con multitud de publicaciones –*online* y *offline*- en medios de comunicación generalistas regionales y nacionales además de otros especializados en arte como El Cultural, la Revista Ars Operandi, la Revista MAKMA o el ABC Cultural, por ejemplo;
- por estar presente en plataformas webs de arte contemporáneo como Mas de Arte o PAC Plataforma de Arte Contemporáneo;
- por haber conseguido el IV Premio a la Producción Artística Fundación Banco Santander 2016 (a nivel nacional) y haber participado en la feria Estampa 2018 (Madrid) junto a su Galería Artnueve (Murcia) y alzarse con uno de los Premios de la Colección DKV, por ejemplo;
- por haber escrito sobre él, su trayectoria y su producción artística destacados críticos de arte y haber desarrollado proyectos expositivos con comisarios como Bernardo

Palomo, Óscar García García, Regina Pérez Castillo, Jesús Alcaide u Óscar Alonso Molina, entre otros.

Ana Barriga (Figura 34):



Figura 34. Ana Barriga en su estudio de Madrid y junto a su obra *'De animales a Dioses'* (2018). Fotografía: Virginia Herrera.

- por estar recogida en nuestra base de datos del contexto artístico andaluz desde el espacio independiente de El Butrón (Sevilla) y las galerías Yusto/Giner (Marbella, Málaga) y Galería Birimbao (Sevilla);
- por su destacable y característica producción pictórica en la que emplea técnicas mixtas y, más recientemente, ha desarrollado trabajos monumentales de Street Art y otros escultóricos;
- por ser una artista emergente formada en varios Ciclos Medio y Superior en Escuelas de Arte de las provincias de Cádiz y Sevilla y, posteriormente, en Facultad de Bellas Artes de Sevilla obteniendo la licenciatura y un máster;
- por ser socia de la uavA – Unión de artistas visuales de Andalucía;
- por contar con una destacable trayectoria a nivel andaluz, nacional e, incluso, internacional que se ha ido gestando desde sus estudios de licenciatura hasta la actualidad con importantes exposiciones, becas, premios (sobre todo de pintura), residencias artísticas y selecciones en el contexto andaluz como el Certamen de Pintura de la US (Sevilla), el Certamen de Málaga Crea (Málaga), el Premio Internacional FOCUS ABENGOA (Sevilla), el Premio de Pintura Paul Ricard (Sevilla), el Premio de Pintura UNIA – Universidad Internacional de Andalucía (a nivel andaluz), el Programa A Secas del CAAC (Sevilla), el Programa INICIARTE (a nivel andaluz), la Muestra de Arte Contemporáneo de Dmencia (Doña Mencía, Córdoba), la Beca Sevilla es Talento del ICAS (Sevilla), la Beca Emergent (Torremolinos, Málaga) o la Residencia Artística de

La Térmica (Málaga), las Z Jornadas de Arte Contemporáneo de Montalbán (Córdoba), entre otros;

- por ser seleccionada por la plataforma web SCAN - Spanish Contemporary Art Network para exponer en Londres y participar en varias ferias de arte de relevancia internacional junto a varias de sus galerías representantes como Zona Maco 2017-2018 (México) junto a Yusto/Giner de Marbella y ARCO 2018 (Madrid) junto a la Galería T-20 (Murcia);

- por contar con multitud de publicaciones, sobre todo, en medios de comunicación digitales especializados en arte como en el ABC Cultural, en la Revista Yuxtapoz o en la PAC Plataforma de Arte Contemporáneo, por ejemplo;

- por haber escrito sobre ella, su trayectoria y su producción artística destacados críticos de arte y además de trabajar para diversos proyectos expositivos con comisarios como Regina Pérez Castillo, Javier Díaz-Guardiola, Patricia Bueno de Río, Marta Carrasco o Sara Blanco, entre otros;

- por ser una artista emergente andaluza que se ha instalado en Madrid -desde los primeros meses de 2017²⁷⁵- para fortalecer y crecer su trayectoria profesional, tras contar con un elevado reconocimiento en su comunidad de origen.

Fran Pérez Rus (Figura 35):



Figura 35. Fran Pérez Rus trabajando en '*Biótica de un Zahori*' (2013) en la residencia artística de Centro de Arte – SIERRA (Huelva).

- por estar recogido en nuestra base de datos del contexto artístico andaluz desde un espacio independiente y varias galerías de Málaga, Cádiz y Sevilla como PINEA – Línea de Costa, la Galería Weber-Lutgen y la Galería GACMA;

- por contar con una producción que se caracteriza por el empleo de las nuevas tecnologías como el *video mapping* o la impresión en 3D;

²⁷⁵ '*El auténtico escenario de los «escenarios fingidos» de Ana Barriga*' por Javier Díaz-Guardiola en ABC Cultural. Recuperado el 25 de agosto de 2018, de https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-autentico-escenario-escenarios-fingidos-barriga-201703300132_noticia.html

- por ser un artista emergente formado en la Facultad de Bellas Artes de Granada obtenido la licenciatura y concluyendo los estudios de máster;
- por ser integrante del equipo de FAR-Foro de arte relacional;
- por ser socio de la UAVA – Unión de artistas visuales de Andalucía;
- por contar con una destacable trayectoria a nivel andaluz –desde su último curso de la licenciatura– con importantes exposiciones, premios, selecciones, participación en eventos culturales y residencias artísticas en este contexto como el Certamen de Málaga Crea (Málaga), el Programa INICIARTE (a nivel andaluz), la Muestra de Arte Contemporáneo de Dmencia (Doña Mencía, Córdoba), el Centro de Arte Sierra (Santa Ana la Real, Huelva) –sin actividad en la actualidad–, el Festival SCARPIA (El Carpio, Córdoba), el Programa ‘Up and Coming’ de Suburbia (Granada), la longeva muestra Arte Aparte (La Carolina, Jaén), la Noche en Blanco Jaén y Granada, el Nemo ART Festival (Priego de Córdoba, Córdoba), en #Under35 GACMA (Málaga), los Encuentros de Arte FINDE (itinerantes), en MAPPEA Jaén o en FACBA (Granada), en el periodo tanto de feria de arte como en la actual modalidad de festival, entre otros;
- por estar presente en la PAC Plataforma de Arte Contemporáneo en la sección de ‘Millennial Artist’, por ejemplo;
- por haber escrito sobre él, su trayectoria y su producción artística destacados críticos de arte, artistas y haber trabajado con comisarios como Regina Pérez Castillo, Los Vendaval, Victoria Rodríguez Cruz o Valle Galera, entre otros.

José Luis Valverde (Figura 36):



Figura 36. José Luis Valverde durante su residencia artística en *La Térmica* (Málaga) en 2015.

- por estar recogido en nuestra base de datos del contexto artístico andaluz desde los espacios independientes de Casa Sostoa (Málaga) y El Butrón (Sevilla), y las Galerías JM y GACMA, ambas de Málaga;

- por su producción pictórica que básicamente se caracteriza por ser pintura matérica desde la oscuridad a los brillos del óleo;
- por ser un artista emergente formado en la Escuela de Arte (Ciclo Superior) y la Facultad de Bellas Artes (Grado, Máster y está cursando el doctorado), ambas instituciones de Málaga capital;
- por contar con una destacable trayectoria a nivel andaluz –desde su último curso del grado– con importantes exposiciones, premios, residencias artísticas y presencia en ferias de arte de este contexto como el Certamen de Málaga Crea (Málaga), el Programa INICIARTE (a nivel andaluz), las muestras #Under35 de la Galería GACMA (Málaga), el Programa A Secas del CAAC (Sevilla), la Feria Art&Breakfast (Málaga), la Residencia Artística de La Térmica (Málaga), la exposición Neighbours IV del CAC (Málaga), la Bienal BIUNIC (a nivel andaluz), entre otros;
- por estar presente como artista en la plataforma Arteinformado, por ejemplo;
- por haber participado en la Feria ARCO 2018 (Madrid) en el stand de ABC Cultural seleccionado por Javier-Díaz Guardiola;
- por contar con publicaciones en medios de comunicación digitales –generalistas y especializados- como el ABC Cultural, El Mundo o en La Opinión de Málaga, por ejemplo;
- por haber escrito sobre él, su trayectoria y su producción artística destacados críticos de arte, artistas y haber trabajado con comisarios como Carlos Miranda, Javier Bermúdez, Javier Díaz-Guardiola o Pedro Alarcón, entre otros.

Arturo Comas (Figura 37):



Figura 37. Arturo Comas en una de sus obras titulada *'Desmitificando a los clásicos 2'* (2012).

- por estar recogido en nuestra base de datos del contexto artístico andaluz desde espacios independientes y galerías de Málaga y Cádiz como: Casa Sostoa, Galería GACMA y Pinea-Línea de Costa;
- por contar con una producción principalmente basada en las acciones corporales y objetuales que después fotografía;
- por ser un artista emergente formado en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla (licenciatura);
- por contar con una destacable trayectoria a nivel andaluz (y nacional) -que comenzó años después de concluir sus estudios de licenciatura- en la que cabe destacar importantes exposiciones, premios, residencias artísticas y participación en diversos eventos culturales en este contexto como el Programa INICIARTE (a nivel andaluz), la muestra #Under35 GACMA (Málaga), el Certamen Nacional de Artes Plásticas de Sevilla, la Feria Art&Breakfast (Málaga), la Feria ARTMarbella (Marbella, Málaga); la Feria FACBA (Granada), el Certamen Málaga Crea (Málaga), el Certamen de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera (Sevilla), el Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo ARTSevilla (Sevilla), el Proyecto Plan Renove (Sevilla), el Espacio Olvera (Sevilla), la Muestra de Arte Contemporáneo de Dmencia (Doña Mencía, Córdoba), las Z Jornadas de Arte Contemporáneo de Montalbán (Córdoba), el Proyecto Scarpia Garden -fue itinerante pero en la actualidad está paralizado-, la Bienal Internacional de Fotografía de Córdoba, El Arsenal (Córdoba), entre otros;
- por estar presente como artista en la plataforma Arteinformado, SCAN y en la PAC – Plataforma de Arte Contemporáneo en la sección de ‘Millennial Artists’, por ejemplo;
- por contar con publicaciones en medios de comunicación digitales especializados en arte como el ABC Cultural, por ejemplo;
- por ser ejemplo de artista con perfil híbrido ya que es uno de los fundadores del espacio creativo e independiente OTRA COSA (Sevilla) y ha sido gestor y coordinador de la edición 2018 de los Encuentros de Arte Genalguacil (Málaga);
- por ser socio de la AVAND – Asociación Andaluza de las Artes Visuales y de la uavA –Unión de Artistas Visuales de Andalucía;
- por haber participado en la Feria Arte Santander 2018 junto a su actual galería representante el Espacio Olvera (Sevilla) bajo el comisariado de Regina Pérez Castillo;
- por haber escrito sobre él, su trayectoria y su producción artística destacados críticos de arte, galeristas, artistas y haber trabajado con comisarios como Javier Díaz-Guardiola, Pedro Alarcón Juan Francisco Rueda, Regina Pérez Castillo, Eduardo D’Acosta, Antonio Jiménez o Sema D’Acosta, entre otros.

Moreno&Grau (Figura 38):



Figura 38. Alba Moreno y Eva Grau en los *Encuentros de Genalguacil 2014* (Málaga). Fotografía: Jesús Madriñán.

- por estar recogidas en nuestra base de datos del contexto andaluz mediante la Galería Isabel Hurley (Málaga) y los espacios alternativos Casa Sostoa (Málaga) y El Butrón (Sevilla);
- por su característica producción artística en la que emplean multitud de materiales y técnicas desde la fotografía al vídeo y desarrollando en multitud de casos obras audiovisuales, escultóricas e instalaciones;
- por ser ejemplo de artistas jóvenes que no han pasado por una facultad de bellas artes, sino que se han formado en la Escuela de Arte de San Telmo (Málaga);
- por ser un dúo o pareja de artistas, muy común en este contexto, como Fuentesal&Arenillas, Los Vendaval, Alegría y Piñero, Violeta Niebla&Alessandra García, MP&MP Rosado, etc.;
- por estar recogidas en la plataforma de arte SCAN – Spanish Contemporary Art Network, por ejemplo;
- por contar con una destacable trayectoria, desde que concluyen sus estudios en la escuela de arte, por exposiciones, premios y participación en diversos eventos como la Feria de arte Art&Breakfast (Málaga), los Encuentros de arte de Genalguacil (Málaga), el Plan Renove (Sevilla), el Festival FACBA (Granada), el Programa INICIARTE (a nivel andaluz), el Certamen Málaga Crea (Málaga), el CICUS (Sevilla), el CAC (Málaga) o en la Residencia EmergenT (Torremolinos, Málaga), entre otros;
- por participar en la Feria Estampa 2018 (Madrid) junto a su galería representante La Gran (Valladolid) y alzarse con uno de los Premios de la Colección DKV;
- por haber sido seleccionadas y haber escrito sobre su trayectoria como pareja artística y sus obras comisarios y críticos de arte como Jesús Alcaide entre otros.

Tras haber expuesto los criterios y motivos (desde los más generales y comunes a los más específicos y particulares) que se han tenido en consideración de las trayectorias individuales de los artistas finalmente seleccionados de este contexto geográfico-temporal, se va a proceder al desglose y profundización de las principales características del contexto artístico andaluz en referencia a las enseñanzas de las artes, el sector galerístico, las asociaciones de artistas y otros agentes/mediadores, el circuito independiente, las ferias de arte y bienales, los principales comisarios y críticos de arte de este contexto geográfico, las diversas acciones (ayudas, premios, jordanas, etc.) puestas en marcha desde instituciones y fundaciones varias y la presencia de los diversos actores del sector en medios digitales, plataformas de arte y redes sociales.

2.1.2.1.2. Principales características del sistema del arte emergente andaluz

ENSEÑANZA DE LAS ARTES

Posteriormente de conocer la metodología aplicada en el estudio y exponer el grupo de pares seleccionado de artistas emergentes andaluces, comenzaremos a ilustrar el sistema del arte emergente andaluz con los que hemos considerado los primeros agentes intermediarios legitimadores en los inicios de la trayectoria de un artista emergente de este contexto geográfico como son las Facultades de Bellas Artes, como institución; sus profesores, por desempeñar en muchos casos roles híbridos (artista-profesor, comisario-profesor, crítico-profesor u otros); y las diversas estrategias puestas en marcha e instituciones ligadas a ellas que apoyan y fomentan el arte emergente andaluz.

Así pues, en la actualidad, la Comunidad autónoma de Andalucía cuenta con tres universidades que poseen Facultades de Bellas Artes: la Universidad de Granada – UGR, la Universidad de Sevilla - US y la Universidad de Málaga - UMA, todas ellas públicas y además todas las titulaciones están homologadas como oficiales. En nuestra muestra de artistas seleccionados, como se ha especificado individualmente, predominan los artistas Licenciados en Bellas Artes, una titulación que corresponde al programa de estudios pre-implantación del *Plan Bolonia*²⁷⁶ y al actual *Grado en Bellas Artes* que tiene una duración de cuatro años y 240 créditos.

Durante el análisis, se ha podido observar como las primeras exposiciones de relevancia (individuales y/o colectivas) de los artistas emergentes se engendran –en la mayoría de los casos- durante el periodo formativo como estudiantes universitarios (de grado, máster y/o doctorado) en las propias salas de exposiciones que cuentan las facultades o en otros espacios culturales pertenecientes a las universidades andaluzas como La Madraza, la Sala de exposiciones del PTS, el Crucero y la Capilla del Hospital Real de la UGR en Granada;

²⁷⁶ Se trata de una reforma universitaria para la adaptación y unificación de los criterios educativos a nivel europeo. En España tuvo su implantación total en las universidades españolas en el curso 2010 – 2011. Por lo tanto, los artistas que cuentan con la titulación de Licenciatura son la última generación de Licenciados en Bellas Artes en Andalucía y, en cambio, los que cuentan con la titulación de Grado son la primera generación.

el CICUS de la US en Sevilla o la Sala de exposiciones del Rectorado de la UMA en Málaga, por citar algunos ejemplos.

En ocasiones, las facultades organizan exposiciones y eventos varios incluso en otras salas pertenecientes a diferentes entidades municipales y provinciales o fundaciones andaluzas implicando así, en el tejido cultural local, a múltiples organismos culturales y políticos, tanto públicos como privados. En referencia a estas acciones y estrategias, son de destacar algunos proyectos expositivos anuales, cuyo principal objetivo es visibilizar y mostrar los trabajos artísticos de los alumnos, recién graduados, estudiantes de posgrado o *alumni*²⁷⁷ de estas facultades, como son la muestra de trabajos finales de *Circuitos* de la UGR, el actual Festival FACBA -antigua Feria de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes de la UGR- o BIUNIC –la Bienal Universitaria Andaluza de Creación Plástica Contemporánea- un proyecto en el que colaboran las tres Facultades de Bellas Artes andaluzas junto a otras entidades culturales andaluzas. Por otra parte, desde las Facultades de Bellas Artes andaluzas se han llevado acciones de promoción más allá de su territorio provincial con un espíritu de dar una proyección regional y nacional a las producciones artísticas de sus alumnos o próximos egresados participando, con sus propios stands, en ediciones como la Bienal Internacional de Arte Universitario - IKAS-ART en Bilbao o en ArtJaén, antigua feria de arte ahora convertida en un evento anual de arte, de la capital jiennense.

En cuanto a la formación en artes visuales de los artistas emergentes andaluces, ésta es variada. En su mayoría son Licenciados o Graduados en Bellas Artes e incluso cuatro de ellos cuentan con estudios de posgrado (máster) en investigación y producción en arte. En el caso de Valverde, actualmente compagina su producción artística con los estudios de doctorado y, junto a Barriga y el colectivo artístico de Moreno&Grau, éstos también poseen estudios pre-universitarios de Formación Profesional en escuelas de arte u otros espacios educativos públicos de Andalucía relacionados con la ilustración y la publicidad; el diseño de mobiliario, la ebanistería y las artes aplicadas a la piedra; y la fotografía e iluminación. En este sentido, solamente Capitán es el único de los artistas que ha realizado sus estudios de máster en una universidad pública no andaluza, concretamente en la Universidad Politécnica de Valencia - UPV. Otros en cambio, a pesar de no haber realizado estudios completos fuera de Andalucía, si han realizado durante su periodo como estudiantes universitarios intercambios con otras facultades tanto nacionales, europeas como internacionales a través de los programas de movilidad SICUE²⁷⁸, el actual Erasmus +²⁷⁹ o Erasmus Mundus²⁸⁰ que ofrecen las universidades españolas a sus alumnos.

²⁷⁷ Con el término *alumni* hacemos referencia a los antiguos alumnos o egresados de una institución académica, en plural.

²⁷⁸ Programa SICUE - Sistema de Intercambio entre Centros Universitarios Españoles. Recuperado el 25 de agosto de 2018, de <http://www.crue.org/SitePages/Inicio.aspx>

²⁷⁹ <Erasmus+: Erasmus> es el programa de intercambio de la UE perteneciente exclusivamente al ámbito de la educación superior y centradas en los países de la Unión Europea para el periodo 2014-2020. Recuperado el 25 de agosto de 2018, de https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/programme-guide/part-a_es

²⁸⁰ Erasmus Mundus es el programa de intercambio de la UE perteneciente exclusivamente al ámbito de la educación superior de Europa y de terceros países para el periodo 2014-2020.

Por tanto, en esta breve presentación sobre las enseñanzas de las artes en el contexto andaluz que se han extraído de las trayectorias de los artistas andaluces seleccionados a modo de casos de estudio, creemos conveniente que -para su mejor comprensión y futura comparación con el contexto paulista- es necesaria realizar una breve introducción al Sistema Educativo en España ya que es diferente al Brasileño. Así, las diferencias y particularidades de ambos contextos empiezan a ser evidentes.

- **Breve reseña sobre la estructura del Sistema Educativo en España**

El actual Sistema Educativo en España está regido, para las enseñanzas no universitarias, por la Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE), de 2013; y, en cuanto a las enseñanzas universitarias, por la Ley Orgánica de Universidades (LOU), de 2001, que fue modificada en 2007 para iniciar la adaptación al Espacio Europeo de Educación Superior (EEES)²⁸¹. El actual y nuevo Ministerio de Educación y Formación Profesional²⁸² es el encargado de regular la educación en el país aunque, los gobiernos regionales de las comunidades autónomas, son los responsables de gestionar y financiar los centros educativos de su territorio geográfico.

La educación en España es obligatoria y gratuita desde los 6 a los 16 años, “*aunque las familias han de pagar los libros y materiales que se utilizan en clase (...) La educación superior es de pago pero el Estado financia una parte de las matrículas*”²⁸³, como comentan desde la Fundación Universia. También, en los diferentes niveles educativos (obligatorios y voluntarios), existen centros concertados y privados además de los públicos.

En referencia a la estructura el sistema educativo español, éste se estructura en tres bloques o niveles: Educación Primaria y Educación Secundaria, que son obligatorias, y la Educación Superior. El primer nivel correspondiente a:

- Educación Primaria. Va de los 6 a los 12 años, se imparte en los centros de educación primaria y consta de seis cursos. También existe una Educación Infantil o Preescolar que se divide en 2 ciclos y no es obligatoria: de 0 a 3 años, es de pago, y de 3 a 6 años es gratuita.

En un segundo nivel se encuentra la Educación Secundaria y postsecundaria no superior²⁸⁴ que se compone de tres ciclos:

²⁸¹ Información ofrecida por el portal web Eurydice España-REDIE, red europea de información sobre la educación. Recuperado el 3 de septiembre de 2018, de https://eacea.ec.europa.eu/national-policies/eurydice/content/historical-development-79_es

²⁸² El Ministerio de Educación y Formación Profesional es de nueva creación al tomar posesión Pedro Sánchez (PSOE) como presidente del Gobierno de España, y sus ministros, tras ganarse la moción de censura a María Rajoy (PP) entre los meses de mayo y junio de 2018.

²⁸³ Estructura del Sistema Educativo en España. Recuperado el 3 de septiembre de 2018, de <http://www.universia.es/estudiar-extranjero/espana/sistema-educativo/estructura-sistema-educativo/2892>

²⁸⁴ Datos ofrecidos por el Ministerio de Educación y Formación Profesional. Recuperado el 3 de septiembre de 2018, de <http://www.mecd.gob.es/educacion/mc/redie-eurydice/sistemas-educativos/e-secundaria.html>

- Educación Secundaria Obligatoria (ESO). Va de los 12 a los 16 años y es la última etapa obligatoria que consta de cuatro cursos que se imparten en los institutos de educación secundaria. La superación de los diversos cursos concede el título de Graduado en Educación Secundaria Obligatoria.
- Bachillerato. Va de los 16 a los 18 años y es la primera etapa no obligatoria que prepara a los estudiantes para el acceso a la universidad. Consta de tres modalidades: ciencias, artes y humanidades y ciencias sociales.
- Formación Profesional Básica o de Grado Medio. Va de los 16 a los 18 años y es una etapa voluntaria.

Y a un tercer nivel, se encuentra la Educación Superior²⁸⁵ no obligatoria que incluye:

- la Educación Universitaria
- las Enseñanzas Artísticas Superiores
- la Formación Profesional de Grado Superior
- las Enseñanzas Superiores de Artes Plásticas y de Diseño

Este nivel de educación se imparte en diversidad de centros de educación superior, tanto públicos como privados, y cuenta con un coste de matrícula para el alumnado por curso académico anual o mensualmente. A su vez, la Educación Universitaria se compone de tres niveles:

- Grado, de 4 cursos (antigua Licenciatura)
- Máster, de 1 o 2 cursos.
- Doctorado, de 3 a 5 cursos.

En España, la inclusión de los estudios en Bellas Artes en la universidad pública se produjo a posteriori de la Reforma Universitaria – LRU de 1983, con la Ley Orgánica 11/1983. Vertebrada la reforma, no fue hasta 1990 cuando por Real Decreto “*se establece el título universitario oficial de Licenciado en Bellas Artes y las directrices generales propias de los planes de estudios conducentes a su obtención*”²⁸⁶. Desde entonces, las diversas universidades públicas ofrecen titulaciones homologadas hasta haberse consolidado a un nivel europeo.

Después de esta breve presentación del sistema educativo a nivel nacional y tomando como referencia los estudios desarrollados en Andalucía por el grupo de artistas emergentes seleccionados de este contexto geográfico, vamos a centrarnos en exponer la variedad de centros de enseñanzas artísticas oficiales (públicos) y sus principales características para comenzar a adentrarnos en las semejanzas, diferencias y particularidades de cada contexto artístico seleccionado.

²⁸⁵ La Educación Superior en España según el Ministerio correspondiente. Recuperado el 3 de septiembre de 2018, de <http://www.mecd.gob.es/educacion/mc/redie-eurydice/sistemas-educativos/e-superior.html>

²⁸⁶ Documento BOE n. 278 del 20 de noviembre de 1990. Recuperado el 3 de septiembre de 2018, de <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1990-27885>

- **Características y oferta formativa de las Facultades de Bellas Artes en Andalucía**

- Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de la Universidad de Sevilla

La Facultad de Bellas Artes de Sevilla es el centro de formación artística más longevo de la comunidad andaluza, e incluso de España, cuyos precedentes pueden remontarse al siglo XVII²⁸⁷. Pasando desde Academia de Nobles Artes, en 1660, a la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, en 1771, adaptando su esquema al modelo ilustrado francés. En 1843 se le concedió el rango de Academia, pasando a llamarse Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel, y la nueva institución se implicó en otras actividades culturales relacionadas con la política artística de la ciudad como la protección de monumentos y demás objetos de arte o en la creación del Museo de Bellas Artes de la ciudad²⁸⁸. En 1940 –por Decreto de 30 de julio– se creó la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, pero no fue hasta 1970 cuando se estableció por Ley General de Educación en España la adscripción de las Escuelas Superiores de Bellas Artes a la Universidad como Facultades denominando a la titulación obtenida como Licenciatura en Bellas Artes.



Figura 39. Fachada del edificio de Laraña de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

En la actualidad, como bien la presenta su decano, la Facultad de Bellas Artes de Sevilla (Figura 39) ofrece dos títulos de Grado: uno en Bellas Artes y otro en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, al mismo tiempo que completa su oferta de posgrado a través del programa de Doctorado en Arte y Patrimonio que da continuidad al Máster Universitario en Arte: Idea y Producción²⁸⁹.

²⁸⁷ Datos históricos ofrecidos por la propia página web de la facultad. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <https://bellasartes.us.es/resena-historica>

²⁸⁸ Actualmente es considerado una de las pinacotecas más importante de España. Recuperado e 27 de agosto de 2018, de <http://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdesevilla>

²⁸⁹ Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <https://bellasartes.us.es/la-faculta/presentacion-del-decano>

De la muestra de artistas emergentes andaluces, Ana Barriga y Arturo Comas han sido formados en sus instalaciones localizadas en dos edificios históricos ubicados en el centro de la capital hispalense²⁹⁰: uno principal, que era un antiguo convento, y un centro anexo, desde el año 2006, que se encuentra en las proximidades. La facultad dispone de diversas salas de exposiciones y cuenta con el CICUS – Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla²⁹¹(Figura 40), como vehículo de difusión y fomento de la creación artística y cultural de la comunidad universitaria. Desde este centro, se convoca anualmente el *Certamen Europeo de Artes Plásticas Universidad de Sevilla* -anteriormente llamado Certamen Nacional de Artes Plásticas de Sevilla Universidad de Sevilla-, que en el curso 2018/2019 ha llegado a su edición número XXV, y en el que pueden participar todos los “*alumnos matriculados en el curso 2017/2018 en alguna de las universidades europeas en los estudios conducentes a un título universitario oficial, y todas aquellas personas que hayan concluido dichos estudios en el curso 2008/2009 o posterior*”²⁹².



Figura 40. Patio interior del CICUS Sevilla.

Además, la Facultad de Bellas Artes de Sevilla ha sido un fuerte apoyo institucional en diversos proyectos culturales como en las ediciones de ARTSevilla - Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo 2015, 2016 y 2017 o, a través de su presencia con stand propio con obras de sus alumnos, en diversas ediciones de IkaArt - Muestra Internacional de Arte Universitario 2008, 2010 y 2011 en Bilbao. En otros casos, como para la ‘*Beca del Curso de Pintores de Paisaje Palacio de Quintanar en Segovia*’²⁹³, cada año un alumno/a de último curso o que haya terminado el Grado en los últimos años de cada

²⁹⁰ Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <https://bellasartes.us.es/descripcion-e-historia-del-edificio-de-larana>

²⁹¹ Página web del CICUS. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <https://cicus.us.es/que-es-el-cicus/mision-y-vision/>

²⁹² Información recogida en las bases de la convocatoria 2018/2019 del certamen europeo. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <https://cicus.us.es/artesplasticas1819/>

²⁹³ Bases de la Convocatoria 2018 de las Becas del Curso de Pintores de Paisaje “Palacio de Quintanar”, de Segovia. Recuperado el 28 de agosto de 2018, de <https://bellasartes.us.es/sites/bellasartes/files/convocatoria%20Palacio%20de%20Quintanar.pdf>

Facultad y Escuela de Bellas Artes del Estado Español es seleccionado para disfrutar de esta beca en Segovia.

- Facultad de Bellas Artes Alonso Cano de la Universidad de Granada

Localizada en el Barrio de La Chana de la capital granadina, la Facultad de Bellas Artes de la UGR, creada en 1986, se encuentra ubicada en un antiguo hospital de dementes fundado por la Diputación de Granada en 1928 y cuya edificación fue finalizada en 1955, el año de su inauguración. Desde 1995, este edificio forma parte de los inmuebles patrimoniales de la Universidad de Granada²⁹⁴ (Figura 41).



Figura 41. Fachada de la Facultad de Bellas Artes de Granada.

La Facultad de Bellas Artes, como se expresa en su propia página web, ha desarrollado durante los últimos años un profundo proceso de renovación académica cuyo principal desafío ha residido en la adaptación al nuevo espacio europeo de enseñanzas universitarias. Esto ha dado como fruto la creación de los nuevos Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Grados en Bellas Artes con las respectivas menciones en Animación y en Diseño Gráfico²⁹⁵. Al igual que su homóloga sevillana, cuenta con dos sedes: el Edificio Aynadamar (principal) y el Edificio Almirante.

Para los estudios de posgrado como Másteres Oficiales, Títulos Propios y Doctorado, la Universidad de Granada dispone de le Escuela Internacional de Posgrado. Como paso previo para acceder al Doctorado, la UGR dispone de un par de Másteres Oficiales, correspondientes a la Rama de conocimiento de Artes y Humanidades, como son el Máster

²⁹⁴ Información del Patrimonio de Bienes Muebles e Inmuebles de la UGR. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <https://patrimonio.ugr.es/bienes/facultad-de-bellas-artes-alonso-cano/>

²⁹⁵ Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <http://bellasartes.ugr.es/pages/facultad/presentacion>

Universitario en Dibujo-Ilustración, Cómic y Creación Audiovisual²⁹⁶ y el Máster Universitario en Producción e Investigación en Arte²⁹⁷. También, se imparten diversos Títulos Propios como Diplomas de Especialización, Cursos complementarios y Másteres Propios. En relación al sector artístico, encontramos el Diploma de Especialización en Mercado, Autenticación y Tasación de Obras de Arte²⁹⁸ y el Máster Artes Visuales y Educación - MAVE²⁹⁹, un posgrado en colaboración con la Universitat de Girona y la Universitat de Barcelona. En el caso de los estudios de Doctorado, dentro de los Programas de la Escuela de Doctorado de Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas, encontramos el Programa de Doctorado en Artes y Educación y el Programa de Doctorado de Historia y Artes³⁰⁰.



Figura 42. Palacio de La Madraza – Centro de Cultura Contemporánea de la UGR.

En la provincia de Granada se cuenta con otro centro formativo de relevancia, como es el Centro Mediterráneo. Si bien este centro fue concebido en sus orígenes como Universidad de Verano, actualmente realiza cursos, congresos, seminarios, coloquios y demás actividades a lo largo de todo el año al amparo del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada³⁰¹.

Entre los artistas emergentes seleccionados para nuestro análisis, Pablo Capitán del Río y Fran Pérez Rus son *alumni* de esta facultad. Estos creados han participado en exposiciones tanto colectivas como individuales en la Sala de Exposiciones de la propia facultad de Bellas Artes y en otras salas expositivas, esparcidas por la ciudad, que conforman la red de espacios

²⁹⁶ Información del Máster Oficial de la UGR. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <http://masteres.ugr.es/dibujo/>

²⁹⁷ Información del Máster Oficial de la UGR. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <http://masteres.ugr.es/artepi/>

²⁹⁸ Información del Diploma de Especialización de la UGR. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de http://escuelaposgrado.ugr.es/static/EP_Management/*/showCard/17/DE/004

²⁹⁹ Página web del Máster. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <https://artes-visuales.org/>

³⁰⁰ Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <http://escuelaposgrado.ugr.es/doctorado/escuelas/edhcsj/pages/programas>

³⁰¹ Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <https://cemed.ugr.es/centro-mediterraneo/>

del Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada como: el Hospital Real (Figura 43), el Palacio de La Madraza (Figura 42) y la Sala de exposiciones del PTS³⁰². Parte de la programación anual de las exposiciones que acontecen en estas salas se genera con los proyectos seleccionados en el joven *Programa de Ayudas a la Producción Artística*³⁰³ -con ediciones celebradas en 2016, 2017 y 2018- para artistas visuales, emergentes y media carrera, pertenecientes a la comunidad universitaria o al colectivo *alumni* de la UGR.



Figura 43. Vista de la exposición de los ‘Premios a la Creación Artística para Estudiantes Universitarios de la UGR 2018’. Crucero del Hospital Real, Granada.

Por otra parte, con el deseo de fomentar la creación en las distintas artes, destacar también la convocatoria anual de los ‘Premios a la Creación Artística para Estudiantes Universitarios’³⁰⁴ desde la propia Universidad de Granada. Otra veterana beca, en este caso de verano, para estudiantes de arte, vinculados y/o pertenecientes al ámbito granadino, es la ‘Beca Al Raso’ que tiene lugar en pequeños municipios del Valle de Lecrín (Granada). Se trata de un proyecto que surgió en el 2001 “por iniciativa de un grupo de alumnos y profesores de la Facultad de Bellas Artes de Granada, buscando soluciones alternativas para dar curso a experiencias que las estructuras académicas difícilmente pueden asumir”³⁰⁵, como se expone en su propia página web. También desde otras instituciones

³⁰² Red de espacio de La Madraza – Centro de Cultura Contemporánea de la UGR. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <https://lamadraza.ugr.es/red-de-espacios/>

³⁰³ Ayudas a la Producción Artística convocadas por la Dirección de Artes Visuales del Centro de Cultura Contemporánea del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <https://veu.ugr.es/pages/planpropio/ayudas-a-la-produccion-artistica>

³⁰⁴ Archivo de las convocatorias y galardonados en las últimas ediciones, 2009 – 2018, de los Premios de la UGR a la Creación Artística. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <http://veu.ugr.es/pages/premios>

³⁰⁵ Explicación extraída de la propia página web de la Beca al Raso. Recuperado el 28 de agosto de 2018, de <https://www.ugr.es/~alraso/que-es-alraso.php>

artísticas se invitan a participar, como becas de verano, a alumnos de esta facultad, como en el caso de la anteriormente citada Beca del Curso de Pintores de Paisaje Palacio de Quintanar en Segovia.

También la Facultad de Bellas Artes de Granada, con el afán de promocionar, dar difusión y visibilidad a las producciones de sus alumnos, creó en 2009 hasta 2015 la *Feria de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes de Granada – FACBA*. A partir de 2016, la feria ha pasado a ser un festival denominado *FACBA - Festival de Artes Contemporáneas*, como desarrollaremos en detalle más adelante.

En sintonía con el primer periodo de la tipología como feria de FACBA, la facultad participó más allá de su territorio provincial, y a través de su presencia con stand propio, en varias ediciones de *IkasArt - Muestra Internacional de Arte Universitario* 2008, 2010 y 2011 en Bilbao y en *ArtJaén – Feria de Arte Contemporáneo de Jaén*, entre 2007 a 2017, que en los últimos años ha sido convertida en un evento cultural anual expandido por la ciudad.

- Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga

La Facultad de Bellas Artes de Málaga es uno de los centros artísticos de enseñanza universitaria más jóvenes de España³⁰⁶. En el año 2000 el Consejo Andaluz de Universidades dio luz verde para la creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga, pero hasta el curso académico 2005/2006 ésta no comenzó a funcionar.

Según la página web de dicha facultad, el origen de esta facultad aconteció “*en 2005, cuando la Rectora de la Universidad de Málaga, Adelaida de la Calle, encargó a Carmen Osuna, entonces profesora titular de escultura de la Universidad de Granada, que asumiese las funciones de decana comisaria y pusiese en marcha la Facultad (...) ubicada de manera provisional en un espacio diáfano sito en el semisótano del aulario Severo Ochoa*”³⁰⁷.

Esta localización ha ido cambiando en cursos posteriores hasta trasladarse al Campus de El Ejido, para ocupar parte de lo que hasta entonces había sido la Escuela Politécnica que, aunque también con carácter provisional, es la sede que se mantiene en la actualidad (Figura 44). En estas instalaciones se imparte, de momento, un único de Graduado en Bellas Artes, tras la extinción del título de Licenciado en Bellas Artes, y de posgrado la facultad cuenta desde el curso 2014/2015 con el Máster Universitario en Producción Artística Interdisciplinar, en la Rama de Arte y Humanidades³⁰⁸. Este máster es característico por su carácter interdisciplinar y está centrado en el trabajo individual del alumno, dotando a cada estudiante de un estudio individual en el que desarrollar su proyecto artístico personal.

³⁰⁶ Página web de la Facultad de Bellas Artes de la UMA. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <https://www.uma.es/facultad-de-bellas-artes/>

³⁰⁷ Relato histórico de la Facultad de Bellas Artes de la UMA. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <https://www.uma.es/facultad-de-bellas-artes/info/71042/bbaa-historia-de-la-facultad/>

³⁰⁸ Página web del Máster Universitario en Producción Artística de la UMA. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <http://www.bbaa.uma.es/master/>

En cuanto a espacios expositivos propios, al igual que las otras dos facultades andaluzas, la de Málaga cuenta con una Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, *Sala BBAA*³⁰⁹, como principal órgano de comparecencia pública para la promoción de trabajos de alumnos en ella producidos. Para ello, cuentan con una *Convocatoria de Proyectos Expositivos*³¹⁰ que, como se indica en las bases, está destinada a los alumnos de segundo ciclo de Grado, Master, Becarios residentes y ex-alumnos de la misma interesados en realizar una exposición individual en este espacio durante cada curso académico.



Figura 44. Facultad de Bellas artes de Málaga.

Con respecto a las becas que ofrece esta facultad, destacar la particular '*Beca Artista Residente de Posgrado*'³¹¹, que en el curso 2017/2018 llegó a su quinta edición. Como características principales de las cuatro becas que se ofrecen en su totalidad, podemos puntualizar que todas ellas tienen una duración de 10 meses y la selección se realiza a través de una convocatoria abierta y exclusiva para alumnos que han finalizado sus estudios de Licenciatura, Grado o Máster en la Facultad de Bellas Artes de la UMA. Como predecesor a esta beca, la UMA convocaba anualmente el '*Premio de Pintura de la Universidad de Málaga*'³¹² hasta 2014. Otra de las becas que se ofrecen a los alumnos de esta facultad, como en las dos facultades andaluzas anteriores, se trata de la invitación externa de la '*Beca del Curso de Pintores de Paisaje Palacio de Quintanar*' en Segovia, referida con anterioridad, y que es convocada anualmente por la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce (Segovia).

³⁰⁹ Blog de la Facultad de Bellas Artes de la UMA. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de http://www.bbaa.uma.es/blog/?page_id=2942

³¹⁰ Bases de la Convocatoria de Proyectos Expositivos para la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, temporada 2018/2019. Recuperado el 28 de agosto de 2018, de <http://www.bbaa.uma.es/blog/?p=5030>

³¹¹ Bases de la Convocatoria exclusiva para las 4 Becas a Artistas Residentes de Posgrado de la UMA. Recuperado el 28 de agosto de 2018, de http://www.bbaa.uma.es/blog/wp-content/uploads/2017/10/BECA_ARP-2017-18.jpg

³¹² El citado premio se convocó por octava y última vez en el año 2014. Recuperado el 16 de octubre de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=F6j8x6XL1YY>

Un hecho diferencial que marca la filosofía de esta nueva facultad y mediante el cual pretende distinguirse de las Facultades vecinas de las Universidades de Sevilla y Granada, según puntualiza la propia institución universitaria en su página web, es la inclinación por establecer una programación de estudios con una fuerte vinculación entre el arte y las nuevas tecnologías, aprovechando y desarrollando el potencial que ofrece la ciudad malagueña. También ha sido de relevancia la proyección que la facultad ha tenido hacia la ciudad, ya que como prosigue la institución, se ha llevado a cabo exposiciones en diferentes espacios expositivos, algunas de ellas de carácter anual, como las realizadas en las Salas del Centro Cultural Provincial de Diputación o en el Rectorado de la Universidad, pero también talleres y otras actividades en colaboración con Museos de la capital, y la facultad ha participado institucionalmente en diferentes eventos externos, en nombre de la Universidad, como por ejemplo en *IkasArt - Muestra Internacional de Arte Universitario* 2008, 2010 y 2011 en Bilbao.

- **Características y oferta formativa de las Escuelas de Arte en Andalucía**

Otra opción de formación artística oficial y pública en Andalucía se encuentra en las Escuelas de Arte. Tras finalizar la etapa de Educación Secundaria Obligatoria (ESO)³¹³ y como etapa intermedia pre-acceso a la Universidad - si así se decide -, encontramos un tramo educativo que se imparte en estos centros y que ofrece una amplia oferta formativa en las diversas artes y oficios. Por una parte, se tiene la opción de cursar los estudios de Bachillerato de Artes, que te dan acceso al posterior Grado en Bellas Artes, a los Ciclos Formativos de Grado Superior y/o a las, recientemente incorporadas, Enseñanzas superiores de Artes Plásticas y Diseño; y, por otra parte, puede ser una opción de formación artística *per se* cursar directamente Ciclos Formativos de Grado Medio o Básico tras finalizar la ESO, con la posible opción de acceder posteriormente al Grado Superior.

Los estudios de Educación Superior dispuestos en el párrafo precedente se pueden dividir en dos grupos con respecto a la duración y la titulación adquirida. Tanto el Bachillerato de Artes como los Ciclos Formativos de Grado Medio y Grado Superior se desarrollan en dos cursos académicos. Tras la finalización favorable de los estudios de un Ciclo Formativo de Grado Medio o Básico se obtiene la Titulación de Técnico/a de la profesión correspondiente al ciclo formativo cursado y tras la conclusión oportuna de un Ciclo Formativo de Grado Superior se obtiene la Titulación de Técnico/a Superior de la profesión correspondiente al ciclo formativo cursado. Con respecto a las últimas incorporadas, las Enseñanzas Superiores de Artes Plásticas y Diseño, como expresa el actual Ministerio de Educación y Formación Profesional, “*son las enseñanzas del sistema educativo enmarcadas en el Espacio Europeo de Educación Superior que tienen como finalidad la formación cualificada de los futuros profesionales la música, la danza, el arte dramático, el diseño, la conservación y la restauración de bienes culturales y las artes aplicadas (cerámica y vidrio)*”³¹⁴. Estas

³¹³ Descripción de las etapas educativas de Primaria y ESO por la Junta de Andalucía. Recuperado el 28 de agosto de 2018, de <https://www.juntadeandalucia.es/temas/estudiar/primaria-eso/descripcion.html>

³¹⁴ Definición y características de las Enseñanzas Superiores de Artes Plásticas y Diseño por el actual Ministerio de Educación y Formación Profesional del Gobierno de España. Recuperado el 28 de agosto de

enseñanzas artísticas superiores tienen una duración de 4 cursos académicos de 60 créditos cada uno, con un total de 240 créditos ECTS y con las que se obtiene la Titulación de Técnico Superior de Artes Plásticas o Diseño seguido de la especialidad correspondiente.

Hoy en día, Andalucía cuenta con un total de 16 Escuelas de Arte públicas³¹⁵ esparcidas por diversas ciudades de las ocho provincias que conforman esta comunidad. En la provincia jiennense, se dispone de la Escuela de Arte Casa de Las Torres en Úbeda, la Escuela de Arte José Nogué de la capital y la Escuela de Arte Gaspar Becerra de Baeza; en la provincia cordobesa, destacar que existen dos Escuelas de Arte en la capital: La Escuela de Arte Dionisio Ortiz y la Escuela de Arte Mateo Inurria; en la provincia sevillana, se encuentra la Escuela de Arte de Sevilla en la capital; en la provincia de Huelva, se emplaza la Escuela de Arte León Ortega en la capital; en la provincia granadina, encontramos la Escuela de Arte de Motril en la Costa Tropical, la Escuela de Arte de Huéscar, la Escuela de Arte de Guadix y la Escuela de Arte de Granada en la propia capital; en la provincia malagueña, se ubica la Escuela de Arte de San Telmo en la capital; en la provincia gaditana, se localiza la Escuela de Arte de Jerez de la Frontera, la Escuela de Arte de Cádiz capital y la Escuela de Arte de Algeciras; y en la provincia almeriense, se sitúa la Escuela de Arte de Almería capital.

Cabe también mencionar que, en los últimos años, ha habido un auge de apertura de Escuelas de Arte privadas debido, en parte, al caos legal acontecido sobre el proceso de instauración de las nuevas Enseñanzas Artísticas Superiores de Artes Plásticas y Diseño. En algunos casos, estos centros privados están autorizados por la Junta de Andalucía para impartir formación reglada superior en diseño dentro del Espacio Europeo de Educación Superior como la Estación Diseño, una Escuela Superior de Diseño localizada en Granada. La oferta formativa de estos centros privados, se complementan con otros tipos de cursos monográficos y titulaciones propias que cuentan con una duración menor que los anteriormente citados.

SECTOR GALERÍSTICO

• Galerías que apuestan por los artistas emergentes andaluces

En cuanto a las relaciones profesionales de los artistas emergentes de nuestra muestra con galerías de arte contemporáneo, y su inclusión así en el mercado del arte contemporáneo primario, podemos comentar que son cinco los artistas seleccionados de esta comunidad que cuentan con galería representante en la actualidad: Capitán – Galería ArtNueve (Murcia); Barriga – Galería T20 (Murcia), Galería Birimbao (Sevilla), Galería Yusto/Giner (Marbella) y, como artista colaboradora, con la SC Gallery (Bilbao); Valverde – Galería Javier Marín (Málaga); Arturo Comas – Galería Espacio Olvera (Sevilla) y, para proyectos puntuales, la

2018, de <https://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/areas-educacion/estudiantes/enseñanzas-artisticas/artes-plasticas-diseno/educacion-superior.html>

³¹⁵ Localización de las Escuelas de Arte públicas en Andalucía y su correspondiente oferta formativa. Recuperado el 28 de agosto de 2018, de <http://www.escuelasdearte.es/centros/andalucia.htm>

Diwap Gallery (Sevilla); y en el caso de Moreno&Grau - La Gran Art Gallery (Valladolid), además son artistas colaboradoras con la Galería Isabel Hurley (Málaga).

Tras el análisis de las trayectorias individuales de los artistas seleccionados, se hace evidente que en el contexto andaluz lo más frecuente son las relaciones profesionales colaborativas puntuales entre los artistas emergentes y las galerías de arte contemporáneo de esta comunidad autónoma y en algunos casos éstas se repiten en múltiples ocasiones. En cierto modo, este aspecto peculiar se debe a varios factores entre los que se encuentra la escasez de galerías que apuestan por artistas emergentes, exceptuando un par de casos, y la concentración de las galerías de arte contemporáneo existentes en ciertas provincias como Sevilla y Málaga principalmente. Por ello, lo más común entre todos los artistas de nuestra muestra, además de exponer en sus respectivas galerías representantes, ha sido la colaboración con diversas galerías andaluzas a lo largo de sus trayectorias artísticas como con la Galería GACMA (Málaga), precisamente en varias ediciones anuales de #Under35 (una serie de muestras colectivas de artistas andaluces menores de 35 años); con la Galería Arrabal&Cía de Granada; con la Galería-Anticuário Ruiz Linares de Granada; con la Galería Weber Lutgen de Sevilla; con la Galería La Caja China de Sevilla; con La 13 - Dadá Trough Gallery de Huelva; con la Galería Roja de Sevilla; y en otros proyectos realizados en espacios de exhibición institucionales pero gestionados por una galería como en el caso de MECA de Almería.

Cada uno de estos agentes privados cuenta con sus propias características e infraestructuras, ya que sus espacios expositivos son de diversas dimensiones y escala, además de contar con ubicaciones tanto en centros urbanos como en zonas de extrarradio o periferia. Además, comentar que entre las galerías andaluzas indicadas anteriormente sólo la galería marbellí y la Galería Isabel Hurley, como galerías andaluzas que apuestan por artistas emergentes locales, son las únicas asociadas actualmente al Consorcio de Galerías españolas de Arte Contemporáneo³¹⁶, que se trata de *“la mayor asociación de galerías de ámbito nacional que actualmente engloba a miembros de doce comunidades autónomas que comparten intereses y compromisos comunes”*, como se describe el consorcio en su propia página web.

Otro aspecto peculiar en cuanto al contexto galerístico andaluz es la corta vida de muchos de estos proyectos privados. A lo largo de nuestro análisis, han predominado los espacios donde los artistas emergentes andaluces han participado en exposiciones, tanto colectivas como individuales, que han abierto y han cerrado sus puertas en los últimos años como ha sido la Galería Plano B de Granada (actual Espacio Plano B localizado en Madrid); la Murnau Art Gallery de Sevilla; o la Galería El pacto invisible de Málaga entre otras.

• **Características de las galerías andaluzas**

A lo largo del siguiente apartado, intentaremos presentar las características en detalle de las galerías andaluzas donde los artistas de nuestra muestra han participado en exposiciones a

³¹⁶ Página web del Consorcio de Galerías españolas de Arte Contemporáneo. Recuperado el 9 de octubre de 2018, de <http://www.consorciodegalerias.com/>

lo largo de su trayectoria. También veremos cómo ha afectado la crisis económica en la mayoría de estos espacios, ya que muchos de ellos no cuentan con una constante participación en ferias de arte de relevancia al no poder asumir los gastos. Por otra parte, el sector galerístico andaluz se caracteriza por congregar espacios bastantes diversos y, en la mayoría de los casos, observamos un perfil de galería más parecida a los espacios alternativos surgidos en los últimos años que al perfil más rígido de una galería comercial. En definitiva, creemos que la mayoría de las galerías andaluzas son espacios de exhibición privados pero, por sus propias características y condiciones del contexto local, no tienen mucha proyección, presencia e interés fuera de nuestra región exceptuando solamente algún caso y en los últimos años. Por ello, a continuación, pasaremos a desglosar todas estas cuestiones de forma individual para entender más profundamente el humilde sector galerístico andaluz.

- Galería GACMA

La Galería GACMA³¹⁷ está ubicada en el Parque Empresarial Santa Bárbara de Málaga y *“cuenta con más de 500 m2 de instalaciones dedicadas al arte (...) entre las que se encuentra una cafetería y una biblioteca-librería en la que se puede consultar y comprar libros sobre los distintos autores de arte contemporáneo cuyas obras pasan por la galería o se encuentran representados en el fondo de arte”*³¹⁸ de ésta. Creada en 2004, como empresa-galería *Arte Contemporáneo GACMA S.L. Málaga*, sus directores originales fueron José Luis Rodríguez y Cecilio Rodríguez, siendo éste último el que prosigue con la dirección y gerencia hasta la actualidad como se indica en su perfil profesional de GECA, la Asociación de Gestores Culturales de Andalucía³¹⁹.

A lo largo de los años, la galería ha participado y organizando diversos eventos culturales de relevancia. Haciendo una revisión cronológica de su trayectoria, destacaremos como un antes y un después, y coincidiendo con el cuarto aniversario de la galería, que la joven sala de la capital malagueña fue admitida por primera vez en el mayor escaparate del arte contemporáneo en España: la Feria ARCO 2008, dentro de la sección ‘Arco 40’. Esto resultó ser casi un ‘efecto balsámico’ sobre el panorama expositivo malagueño, como se interpretó en el artículo publicado en Diario Sur en aquel momento, ya que como se prosigue en dicho texto *“en un primer momento la provincia se había quedado sin representantes privados en la cita de Madrid. La Galería JM había renunciado a su participación y Alfredo Viñas estaba en lista de espera. Sólo quedaba la Fundación Unicaja”*³²⁰ a la que finalmente acompañó GACMA. Para la siguiente edición de la Feria ARCO, la Galería GACMA repitió la experiencia en la misma sección junto a la desaparecida Galería Sandunga de Granada. En esta edición de ARCO sólo tres galerías andaluzas llegaron a participar en la feria: la

³¹⁷ Página web de la galería. Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de <http://www.gacma.com/>

³¹⁸ Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de <http://www.arte10.com/galeria/gacma/>

³¹⁹ Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de <http://gecaandalucia.org/wp-content/uploads/2015/12/CV-Cecilio-Rodriguez.pdf>

³²⁰ “Gacma se estrenará en Arco con las últimas propuestas de Brinkmann, Limone y Rim Lee”. Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de https://www.diariosur.es/20081204/cultura/gacma-estrenara-arco-ultimas-20081204_amp.html

malagueña y la granadina, ambas recientemente citadas, en la sección Arco 40 y la Galería Rafael Ortiz de Sevilla en el programa general³²¹. Pero la trayectoria de la joven galería en la Feria ARCO solo perduró estas dos ediciones, no llegando a participar en la edición de 2010 que estuvo marcada por una acentuada recesión económica a nivel nacional. El motivo de esta ausencia, se puede haber debido al no recibir las ayudas pertinentes que sí había conseguido en las ediciones anteriores convocadas por el Programa Iniciararte de la Junta de Andalucía, en la Modalidad de Ayudas a las Galerías de Arte Contemporáneo, y en las que, por ejemplo, recibió la ayuda de 9.000 euros para la participación en la Feria Arco 2009³²². En 2010 y a través del Instituto Andaluz de las Artes y las Letras de la Junta de Andalucía, en la Modalidad de Ayudas a las Galerías de Arte Contemporáneo, resultó ser subvencionada para la producción de una instalación artística solamente con un importe bastante más reducido³²³.

Otro momento clave de la galería fue al traspasar el umbral de la década de vida, ya que los responsables de la galería se vieron forzados a reinventarse por múltiples motivos como el paso del tiempo, la aparición de la crisis y la irrupción de las nuevas tecnologías en las producciones artísticas. En definitiva, como comentaba el periodista Cristóbal H. Montilla en su artículo en el Periódico El Mundo, la galería malagueña tuvo que “*cambiar su política inicial orientada a la obra gráfica de cotizados artistas y a reducir su número de exposiciones*”³²⁴.

En este caso, la inevitable mutación del espacio tuvo sus efectos positivos y así nació ‘#Under 35’, que se trata de una muestra colectiva y anual cuya primera edición fue en 2014 dirigiéndose al arte emergente más próximo. En su origen, este evento resultó ser fruto de la participación de los responsables de la galería en ese momento, Cecilio Rodríguez y Antonella Montinaro, y de Silvia López, de la Universidad de Málaga, en el proyecto de investigación titulado ‘*Análisis del Mercado del Arte Emergente en Andalucía y desarrollo de nuevos métodos para la estimación del valor de las obras y la predicción del éxito de los artistas en el mercado glocal*’³²⁵, llevado a cabo durante 2013 y bajo la coordinación de la Universidad de Granada. Cecilio, Antonella y Silvia formaban el equipo de investigación correspondiente a la provincia malagueña en este proyecto, los cuales seleccionaron para la ocasión una muestra de artistas emergentes, menores de 35 años, como los más destacados de este contexto artístico y con los que realizaron una muestra colectiva en las instalaciones

³²¹ “Un total de tres galerías andaluzas, procedentes de Málaga, Sevilla y Granada, participarán este año en ARCO”. Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de <http://www.europapress.es/cultura/noticia-andalucia-total-tres-galerias-andaluzas-procedentes-malaga-sevilla-granada-participaran-ano-arco-20090203165920.html>

³²² ‘La Junta concedió en 2009 más de 700.000 euros a galeristas y artistas’. Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de https://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-23-02-2010/sevilla/Cultura/la-junta-concedio-en-2009-mas-de-700000-euros-a-galeristas-y-artistas_1133989326585.html

³²³ BOJA número 28 de 09/02/2011. Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2011/28/d57.pdf>

³²⁴ ‘El arte emergente malagueño acapara la galería Gacma’. Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de <http://www.elmundo.es/andalucia/2014/05/03/5364ca94268e3e16338b456e.html>

³²⁵ Referencia: CEI2013-MP-16/ Convocatoria: Campus de Excelencia Internacional de la Universidad de Granada-CEI Biotic. 2013.

de la galería. Para las siguientes ediciones, se han ido incorporando a artistas emergentes andaluces de otras provincias sin tener rigurosamente una vinculación directa con Málaga. Por ello, en las cuatro ediciones de esta exposición que se han tenido lugar hasta el momento se han podido disfrutar de las obras de los artistas emergentes de nuestra muestra como Fran Pérez Rus, en la edición de 2016; José Luis Valverde en 2015 y 2016; y Arturo Comas en las ediciones de 2015, 2016 y 2017.

Paralelamente a esta nueva etapa, la Galería GACMA volvió a participar en una feria de arte con stand propio como en la Art&Breakfast, la feria de arte emergente de la ciudad de Málaga. Para la primera edición, en 2015, la galería presentó los trabajos de una selección de artistas andaluces o residentes en esta comunidad como son los emergentes Anna Jonsson, Antonio R. Montesinos, Arturo Comas, Beatriz Sánchez, Cyro García y Verónica Ruth Frías. El proyecto artístico resultó ser todo un éxito ya que obtuvo el ‘Premio Room Mate Hotels al Mejor Espacio Expositivo’, ofreciéndole a la galería la oportunidad a participar directamente en la siguiente edición como se detalla en el informe-memoria final de la feria de esta edición³²⁶. Ya en la siguiente edición, y como última participación de la galería en este evento, GACMA apostó por los mismos artistas de la edición anterior³²⁷. Una muestra de artistas que, en su mayoría, habían sido seleccionados de las ediciones previas de #Under35 de 2014 (Montesinos, García y Ruth)³²⁸ y de 2015 (Arturo Comas)³²⁹.

Por otra parte, es de destacar que la galería colabora con otras instituciones culturales y fundaciones ofreciendo servicios de gestión cultural como en la Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación Once o en la producción de diversas exposiciones de obra gráfica de artistas internacionalmente conocidos como Dalí, Picasso o Kapoor en otras localizaciones por la geografía española.

- Galería Yusto/Giner

“La Galería Yusto/Giner³³⁰ es un espacio industrial dedicado al arte contemporáneo nacional e internacional”, así se presenta directamente en su perfil de Facebook. La galería, inaugurada en 2012³³¹, cuenta con una superficie de más de 400 m² y está ubicada en el Polígono La Ermita de Marbella³³², una ciudad costera de la provincia de Málaga. Sus

³²⁶ Memoria de Art&Breakfast 1. Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de http://www.art-breakfast.com/uploads/7/0/8/3/7083466/memoria_art&breakfast_3.pdf

³²⁷ Memoria de Art&Breakfast 2. Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de http://www.art-breakfast.com/uploads/7/0/8/3/7083466/memoria_a_b_2_final_compressed_3.pdf

³²⁸ ‘El arte emergente malagueño acapara la galería Gacma’. Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de <http://www.elmundo.es/andalucia/2014/05/03/5364ca94268e3e16338b456e.html>

³²⁹ ‘GACMA presenta la exposición #UNDER35 (2nd edition) una selección de 29 artistas emergentes andaluces’. Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de <http://www.laguaiago.com/evento/gacma-presenta-la-exposicion-under35-2nd-edition-una-seleccion-de-29-artistas-emergentes-andaluces/>

³³⁰ Página web de la galería. Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de <http://yusto-giner.com/>

³³¹ ‘La galería de arte Yusto/Giner abre sus puertas en Marbella’. Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de <https://www.laopiniondemalaga.es/marbella/2012/03/09/galeria-arte-yustoginer-abre-puertas-marbella/491355.html>

³³² Datos ofrecidos en el perfil de la Galería Yusto/Giner en el portal Andalucía de Museos. Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de <http://www.andaluciademuseos.es/news/986/372/GALERIA-YUSTO-GINER.html>

fundadores, de quienes debe el nombre, son Juan Pablo Yusto y Graciela Giner. Además, durante algunos años, la galería ha contado con el crítico y comisario sevillano Juan Ramón Rodríguez-Mateo, co-fundador del Laboratorio de las Artes – LAB, para realizar la labor de director del espacio privado.

Actualmente, Yusto/Giner es la galería andaluza con más proyección nacional e internacional del momento en este contexto artístico y que apuesta por creadores emergentes y contemporáneos andaluces entre los que se encuentran Ana Barriga, Ángeles Agrela, Miguel Gómez Losada, Javier Calleja, Miguel Laino y Beatriz Ros como artistas representados. A lo largo de su trayectoria, ha mantenido una continuada y excelente programación de exposiciones en sus instalaciones y una constante participación en ferias de arte contemporáneo, tanto nacionales como internacionales, sobre todo en los últimos años. Además, junto a la Galería Isabel Hurley, son las únicas galerías andaluzas asociadas actualmente al Consorcio de Galerías Españolas de Arte Contemporáneo.



Figura 45. Stand de la Galería Yusto/Giner en *Arte Santander 2018* con el proyecto *'Muñecas bravas'* en el que se mostró las últimas obras de Ana Barriga.

En cuanto a su amplia experiencia de participación en múltiples ferias de arte, podemos destacar a nivel nacional su presencia en *Arte Santander 2018* (Figura 45), 2017, 2016, 2015 y 2014; en *Drawing Room 2018* y 2017 en Madrid; en *Estampa 2017*, 2016 y 2014 en Madrid; en *Casa Leibniz 2016*, en Madrid y coincidiendo con la semana del arte español; en *Foro Arte Cáceres*, en las ediciones de 2015 y 2014; en *Art Marbella 2015*; y en *Summa Art Fair 2014*, en Matadero de Madrid y en *JUSTMAD 2013* también en Madrid, coincidiendo ésta última con el primer aniversario de la galería y acudiendo por primera vez a una feria de arte. A nivel internacional, ha estado presente con stands propios en *Drawing Room Lisboa*, en Portugal; *Zona Maco México Arte Contemporáneo 2018*, con obras de las artistas emergentes andaluzas Ana Barriga y Beatriz Ros; en *Zona Maco Foto 2017*, también en México y con la ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España³³³; en *START Art Fair 2016* en la Saatchi Gallery de Londres, en el Reino Unido; y

³³³ Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de <http://yusto-giner.com/news/untitled7/>

en Art Copenhagen 2016, en la capital de Dinamarca como podemos revisar en la hemeroteca de noticias de la propia web de la galería.

La evolución de la galería ha sido, como comentaba el propio fundador en la *Revista Descubrir el Arte*³³⁴ (Pérez Astigarraga, 2017, p. 95), desde un comienzo con un foco acentuado en “*lo local para pronto olvidarse de las fronteras*” y en cuanto a las obras de los artistas con los que trabaja, “*su primer interés fue la pintura figurativa*” pero ahora la galería está abierta a un elenco amplio de disciplinas y producciones artísticas.

Por tanto, con esta revisión de las acciones de la galería y sus características principales, como resumen podemos sintetizar que las funciones desarrolladas por este reputado espacio cultural andaluz se centran, sobre todo, en el sector comercial y promocional de una empresa privada como es una galería de arte y su firme apuesta por asistir a ferias de arte.

- Galería Isabel Hurley

Isabel Hurley, nacida en Nueva York y residente en España desde hace décadas, inauguró su propia galería en la ciudad de Málaga en el año 2007 “*con el objetivo de promocionar el arte contemporáneo mediante la difusión de la obra de artistas emergentes, mid career y consolidados y el fomento del coleccionismo*”³³⁵, como expresa en la web de la galería. Además, es una de las comisarias del archivo de la plataforma *SCAN – Spanish Contemporary Art Network*³³⁶.

Localizada en el Paseo de Reding, una vía que discurre por el centro de la ciudad andaluza, la galería es asociada al Consorcio de Galerías Españolas de Arte Contemporáneo y cuenta con una cantera de artistas, nacionales e internacionales, entre los que se encuentran los andaluces: María Cañas, María Ángeles Díaz Barbado, Juan del Junco, Antonio R. Montesinos, Juan Carlos Robles y Daniel Silvo. Como artistas andaluces colaboradores con la galería se encuentran el colectivo Moreno&Grau de nuestra muestra de artistas, Pedro G. Romero, Cristina Martín Lara o Santiago Ydáñez.

Esta galería apostó por estar presente anualmente en un par de ferias de arte contemporáneo de media en sus primeros años de vida, algo que en las últimas temporadas se ha visto menguado. Como se ha podido verificar en la propia página web de la galería, el espacio malagueño ha tenido presencia en varias ferias de arte contemporáneo como en Hot Art Basel 2009, en Suiza; en Pulse New York 2010, ambas con el apoyo ayuda del Ministerio de Cultura del Gobierno de España. Además, con ayudas del Programa Iniciararte de la Junta de Andalucía, ha asistido a Madrid Foto 2010 y 2011; a Volta New York 2011, también con el apoyo ayuda del Ministerio de Cultura del Gobierno de España; a Espacio Altántico 2011;

³³⁴ Revista líder de arte en español de publicación mensual. Recuperado el 14 de septiembre de 2018, de <http://www.descubrirelarte.es/>

³³⁵ Información sobre la galería. Recuperado el 14 de septiembre de 2018, de <http://www.isabelhurley.com/galeria.php?lang=esp>

³³⁶ Perfil de Isabel Hurley como comisaria de la plataforma SCAN. Recuperado el 14 de septiembre de 2018, de <http://www.scan-arte.com/isabel-hurley>

a ARCO Madrid 2013; a SWAB Barcelona 2014; a Estampa 2016 en Madrid y a The Manchester Contemporary 2018, en Reino Unido.

- Galería Javier Marín

Como comenta Javier Marín en una entrevista para la Plataforma Presente-Continuo, una *“galería es un espacio comercial, pero también de actualidad y reflexión”* (Bermúdez, 2016). Así entiende el director de la Galería Javier Marín³³⁷ la labor de su galería de arte y la función de ésta para la sociedad actual. Esta galería, inaugurada en 2001, está situada en el *Soho*³³⁸ de Málaga aunque su trabajo como galerista viene de tiempo atrás, como prosigue el propio director del espacio en dicha entrevista, ya que *“en ese mismo local fundó en el año 1997 la Galería Marín Galy”*. Así pues, Javier Marín puede ser considerado en la actualidad como un veterano profesional y buen conocedor en primera persona de la historia más reciente del sistema del arte contemporáneo en Andalucía ya que por aquellos años, cuando fundó su anterior proyecto galerístico, Málaga sólo contaba con la veterana, y actualmente desaparecida, Galería Alfredo Viñas³³⁹ como espacio privado dedicado al arte contemporáneo y pionero en exponer en la Feria ARCO, a la que empezó a asistir en 2001.

Sobre su andadura por el circuito de ferias de arte contemporáneo³⁴⁰, tras impulsar y establecer cierto mercado local y nacional, ha discurrido por diversos eventos nacionales todos ellos fuera del territorio andaluz como: Art Salamanca desde 2006 a 2009; la Feria ARCO en Madrid para la edición de 2008, dentro del programada ‘ARCO 40’, y en las respectivas citas de 2010 y 2012; además de las ediciones, sin intermisión, de Arte Santander desde 2013 a 2018. En cuanto a su travesía internacional, ha estado presente en Hot Art Basel 2008, en Suiza, y en Art Dubai 2010, en Emiratos Árabes.

En la actualidad, a pesar de no ser partícipe de las ferias de arte andaluzas más recientes, la Galería JM o Galería Javier Marín es la más veterana de la provincia malagueña e incluso se encuentra entre el grupo de galerías que atesoran las trayectorias más longevas a nivel andaluz. A pesar de su historia, este espacio privado no se ha quedado anclado en el pasado y a día de hoy sigue apostando por artistas locales e internacionales de diversas generaciones, ya que como considera su director es de bastante relevancia *“apoyar la creación artística y proponer la cultura como un bien social”* (Ibíd., 2016). Pero sobre todo, como prosigue éste en sus declaraciones en la citada entrevista, siempre le ha seducido *“la idea de impulsar el coleccionismo del arte de nuestros días como formación del patrimonio del mañana que defina la historia del arte actual a las sucesivas generaciones”*.

³³⁷ Página web de la galería. Recuperado el 24 de septiembre de 2018, de <http://www.galeriajm.com>

³³⁸ El ‘Soho’ de Málaga es considerado el *Barrio de las artes* de la ciudad y se trata de un área cultural y comercial ubicada dentro del Ensanche Heredia en el distrito Centro de la ciudad de Málaga, una parada imprescindible para cualquier amante al arte urbano.

³³⁹ La Galería Alfredo Viñas se fundó en 1993 y pertenecía, como miembro fundador, al Consorcio de Galerías Españolas de Arte Contemporáneo y al Instituto de Arte Contemporáneo. Recuperado el 21 de septiembre de 2018, de <http://www.alfredovinas.com/galeria/presentacion/index.html>

³⁴⁰ Recuperado el 24 de septiembre de 2018, de <http://www.galeriajm.com/ferias.php?idioma=es>

Por ello, es de subrayar que actualmente se trata de uno de los agentes andaluces que más apoyo proporciona a los artistas jóvenes y emergentes de proximidad a través de su proyecto ‘*Columna JM*’³⁴¹. Este nuevo proyecto de la galería, alternativo y dinamizador, es fruto de la vida actual, que como comenta Javier Marín en la entrevista realizada por Bermúdez, está marcada por un “*momento de cambios socioeconómicos, de fractura política, y coyunturas adversas*”, lo que da lugar a que el modelo de galería tradicional sea reformulado ante el contemporáneo “*escenario generalizado de centralización del mercado del arte en las ferias y bienales, en contra del interés por la programación expositiva de los espacios de las galerías*” (Ibíd., 2016). Así pues, como prosigue el galerista en dicha entrevista, se hace necesario potenciar el valor de la actuación expositiva con la idea de contribuir a la edificación de los cimientos de “*la nueva creación andaluza, dedicando un espacio a nuevos artistas del contexto local y andaluz*”, salidos en su mayoría de la joven y próxima Facultad de Bellas Artes de Málaga.

Así pues, ‘*Columna JM*’ se ha constituido como “*un programa comisariado de exposiciones para la promoción y la profesionalización de los jóvenes artistas de dicho centro educativo superior y reforzado con publicaciones digitales de catálogos con textos y ensayos críticos*” como se detalla en la propia web de la galería. Además este proyecto, como agente mediador del contexto artístico malagueño, colabora con otros espacios alternativos de la ciudad como son, por ejemplo, Casa Sostoa o el Espacio Cienfuegos. En cuanto a la exposición inaugural de dicho programa, ésta tuvo lugar en octubre de 2015 y contó con un conjunto de obras de la artista Hadaly Villasclaras. Además, entre los artistas que son apoyados por dicho proyecto y que han realizado muestras individuales hasta la actualidad enmarcadas en este programa encontramos al artista malagueño José Luis Valverde (Figura 46), uno de los artistas seleccionados para nuestro estudio, bajo el comisariado de Carlos Miranda, artista representado por la misma galería y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Málaga.

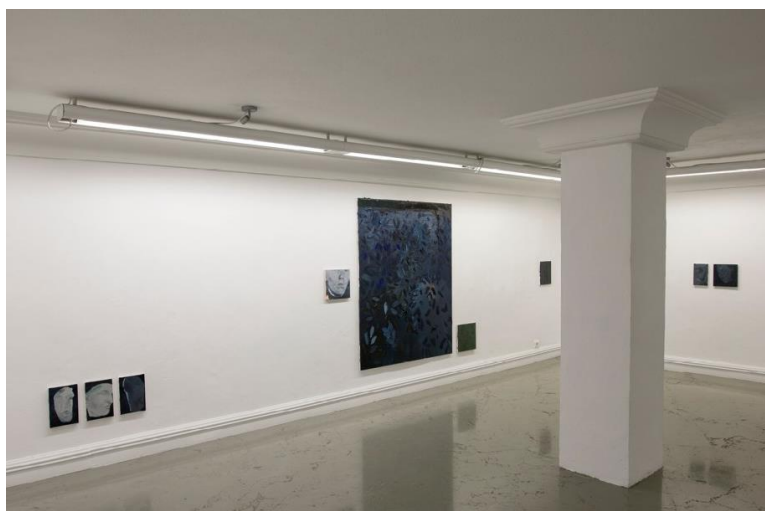


Figura 46. Imagen del montaje de la muestra ‘*Huile de Poison*’ (2016) de José Luis Valverde en ‘*Columna JM*’, Málaga.

³⁴¹ Presentación del proyecto en la web de la galería. Recuperado el 24 de septiembre de 2018, de <http://www.galeriajm.com/columnajm.php?idioma=es>

- Espacio Olvera

El siguiente espacio analizado se trata del Espacio Olvera, un híbrido de galería independiente y espacio alternativo con foco tanto en artistas emergentes como consolidados y que abrió sus instalaciones en septiembre de 2016. Este espacio híbrido se encuentra situado en un piso de la periferia de Sevilla, concretamente en el Polígono San Pablo, que se trata de “*un barrio que rebosa arte al ser uno de las sedes del proyecto internacional Arte para todos (2010), donde intervinieron artistas de la talla de Josh Sarintitis, el Niño de las Pinturas, Nina Pandolfo, Victor Ash, AEC & Waone, entre otros*” (Torres Sifón, 2016) a través de una convocatoria de la ONU. Por otra parte, desde enero de 2019, el espacio cuenta con otro espacio físico en la ciudad sevillana³⁴².

Además de lo característico de su ubicación original, este espacio cultural va más allá de los convencionalismos de una galería tradicional ofreciendo al artista, a la hora de presentar o desarrollar un nuevo proyecto en una ciudad distinta a la que desarrolla su trabajo, diversas dependencias como alojamiento y taller en el propio espacio según indican los responsables, Óscar D. Olvera Guerrero bajo la dirección y el artista Rubén Fdez. Castón con la coordinación, en su propia web³⁴³.



Figura 47. Fotografía de Arturo Comas del proyecto ‘*Sobre todas las cosas*’ presentado por su Galería Espacio Olvera en ArteSantander 2018.

Entre la cantera de artistas representados del espacio que estamos tratando se encuentra el artista sevillano de nuestra muestra Arturo Comas, del que podemos destacar su exposición individual en este espacio titulada ‘*Lo inútil*’ (2017)³⁴⁴ o el proyecto ‘*Sobre todas las cosas*’ (2018) para el stand del Espacio Olvera de la Feria ArteSantander 2018 (Figura 47). Ya que

³⁴² “En la actualidad Espacio Olvera tiene su sala principal de exposiciones en C/ Mallén 8 (Local 19), Sevilla. Project Olvera, es la segunda sede que alberga proyectos específicos de otros artistas organizados por invitación a otras galería o comisarios”. Recuperado el 20 de enero de 2019, de <https://www.arteinformado.com/guia/o/galeria-espacio-olvera-123655>

³⁴³ Presentación del espacio en su página web. Recuperado el 25 de septiembre de 2018, de <https://www.espacioolvera.com/gallery/>

³⁴⁴ ‘Arturo Comas expone “Lo inútil” en Espacio Olvera’. Recuperado el 25 de septiembre de 2018, de <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/arturo-comas-expone-lo-inutil-en-espacio-olvera/>

desde su creación, además de promover una continuada programación de exposiciones en sus propias instalaciones, este joven espacio ha apostado por estar presente en diversas citas de relevancia a nivel regional y nacional como en los Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo – ARTSevilla 2016 de la capital andaluza; en MARTE, la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Castellón 2016; en Drawing Room Madrid 2017, la única feria de dibujo contemporáneo de España; en la 12ª Feria de Arte Contemporáneo Art Madrid Cibeles 2017 y su siguiente edición en el Círculo de Bellas Artes en Madrid; en Arte Santander 2017 y 2018; y en Sculto 2018, la Feria de Escultura de Logroño, en La Rioja.

- Diwap Gallery

Diwap Gallery³⁴⁵ lleva desde septiembre de 2014 comisariando y realizando exposiciones con diferentes artistas, entre los que se encuentra el artista emergente Arturo Comas, tanto en su espacio como en otras salas expositivas. Aunque cabe señalar que el proyecto Diwap nació un par de años antes, en 2012, “*centrado en el diseño gráfico y el desarrollo web*”³⁴⁶. Actualmente, la galería está localizada en la conocida Calle Feria de Sevilla, una de las vías de mayor personalidad del casco antiguo de la ciudad.

Con una inclinación hacia las últimas tendencias del arte contemporáneo como el arte joven y urbano, como se puede contemplar en su perfil de Facebook, la galería “*invierte en la investigación de nuevas líneas de trabajos contemporáneos y nuevas formas de proyectos curatoriales, preferentemente ligados al arte mural y la instalación*”³⁴⁷. Por otra parte, su página web ofrece un considerable número de obras de sus artistas representados, entre las que predomina las obras de serigrafía o reproducciones gráficas y que están disponibles para su compra directa, ya que su espacio virtual cuenta con un apartado de tienda *online*. Además, el espacio difunde y promociona las producciones de sus creadores participando en Ferias de arte como la 13ª edición de Art Madrid 2018, coincidiendo con la semana de arte en España; o en otros eventos que acontecen en la ciudad donde se ubica como su colaboración en las recientes ediciones de ARTSevilla 2016 y 2017, ambas dentro del apartado de ‘The Guest’³⁴⁸.

- Galería Birimbao

La Galería Birimbao³⁴⁹, con nombre de instrumento musical, es una de las más veteranas a nivel andaluz. Esta galería de Arte Contemporáneo se inauguró “*en diciembre de 1990 con el nombre de Galería Ventana Abierta*”³⁵⁰. Tras una década, “*en el año 2000, cambia de*

³⁴⁵ Página web de la galería. Recuperado el 25 de septiembre de 2018, de <https://diwapgallery.com/>

³⁴⁶ Recuperado el 25 de septiembre de 2018, de

<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/agendaandaluciatucultura/evento/diwap-gallery>

³⁴⁷ Perfil de Facebook de Diwap Gallery, actualizado el 18 de septiembre de 2018. Recuperado el 25 de septiembre de 2018, de https://www.facebook.com/pg/diwapgallery/about/?ref=page_internal

³⁴⁸ Recuperado el 25 de septiembre de 2018, de http://www.artsevilla.es/es/portfolio_page/diwap-gallery

³⁴⁹ Página web de la galería. Recuperado el 26 de septiembre de 2018, de <http://birimbao.es/>

³⁵⁰ Perfil de la galería en la Plataforma Arteinformado. Recuperado el 26 de septiembre de 2018, de <https://www.arteinformatado.com/agenda/f/artsevilla16-encuentro-internacional-de-arte-contemporaneo-123315>

localización y bajo la dirección de Miguel Romero y Mercedes Muros adopta el nombre actual: *Galería Birimbao*³⁵¹.

Este espacio galerístico, localizado en el centro de la ciudad junto a las populares ‘Setas de Sevilla’, cuenta con una programación de alta calidad apostando, combinadamente, tanto por la selección de jóvenes y nuevos valores del arte contemporáneo, como en el caso de la artista jerezana Ana Barriga, como por artistas con trayectorias consagradas con predominio de creadores de obras pictóricas (Figura 48).



Figura 48. Obra pictórica de Ana Barriga para su exposición individual ‘*Charleston, lambada y perreo*’ en la Galería Birimbao durante el mes de octubre de 2018.

Adicionalmente a su programación de exposiciones, tanto de formato individual como colectivas, en sus instalaciones “*se desarrollan otro tipo de actividades: charlas, presentaciones, coloquios, con el objetivo de convertirla en un espacio abierto al debate y conocimiento, al mismo tiempo que pueden observarse y adquirirse las obras de un amplio catálogo de artistas*”³⁵², tal como se precisa en la web del espacio. En los últimos años, también ha participado en los Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo ARTSevilla 2016, dentro de la programación de ‘*The Guest*’³⁵³.

- Galería Weber-Lutgen

En el repertorio de galerías que se están analizando en el contexto andaluz, la Galería Weber Lutgen de Sevilla puede ser la que más sobrepasa los límites del arte contemporáneo más tradicional, ya que se trata de una galería “*especializada en formatos poco tradicionales*

³⁵¹ Recuperado el 26 de septiembre de 2018, de <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/agendaandaluciatucultura/evento/galeria-birimbao-arte-contemporaneo>

³⁵² Presentación de la galería en su propia página web. Recuperado el 26 de septiembre de 2018, de <http://birimbao.es/galeria/>

³⁵³ Recuperado el 26 de septiembre de 2018, de <http://www.artsevilla.es/es/the-guest16>

como la instalación, el vídeo o el arte de acción, o conceptualmente poco convencionales y en el límite de la experimentación”³⁵⁴, tal como se detalla en su propia página web.

Fundada en 2007 por Ed. M.A. Weber, un ciudadano luxemburgués que decidió afincarse en la ciudad hispalense, está localizada en el casco histórico de la capital donde en los últimos años se ha producido los fenómenos más interesantes del arte emergente y la apertura de nuevos espacios independientes dedicados a la cultura y las tendencias de arte más actuales.

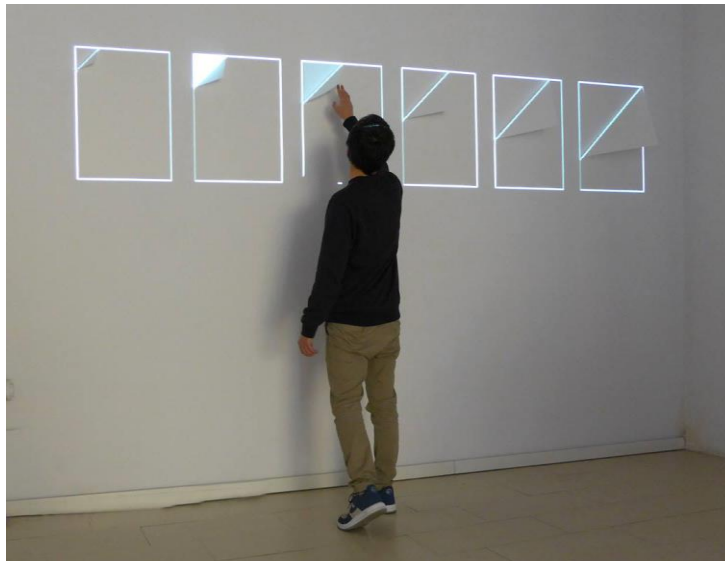


Figura 48. Fran Pérez Rus durante el montaje de la exposición ‘Solsticio de Invierno’.

La galería cuenta con un plantel de artistas que, con una amplia mayoritaria, predomina la presencia andaluza, entre los que podemos encontrar trayectorias internacionales y nuevos valores emergentes. Con referencia a nuestro estudio, es de destacar la muestra en este espacio, “en colaboración con el proyecto *Plan Renove*³⁵⁵” (Mayo, 2016), del artista giennense Fran Pérez Rus, junto al artista sevillano José García-Vallés, y titulada ‘*Solsticio de Invierno*’³⁵⁶ que tuvo lugar en 2016 (Figura 48). Una propuesta coprotagonizada por ambos artistas emergentes andaluces, donde los medios de producción tecnológicos y el interés común en la luz son elementos protagonistas de sus obras y respectivos discursos.

Por otra parte, además de las exposiciones organizadas en su espacio sevillano, la galería ha dado a conocer a sus artistas en ferias y eventos³⁵⁷ en Asia como en el proyecto de cooperación artística y cultural ‘*Al Andalus. Spanish Contemporary Art Exchange*

³⁵⁴ Presentación de la galería en su propia página web. Recuperado el 27 de septiembre de 2018, de <https://www.galeria-wl.org/aviso-legal>

³⁵⁵ ‘Plan Renove’ es un proyecto independiente y sin ánimo de lucro promovido por Marcelino García y Sema D’Acosta en Sevilla. Recuperado el 27 de septiembre de 2018, de <http://uava.org/events/plan-renove/>

³⁵⁶ ‘*Solsticio de Invierno, Galería Weber Lutgen*’. Recuperado el 27 de septiembre de 2018, de <http://franperezrus.com/works/solsticio-de-invierno/>

³⁵⁷ Recuperado el 27 de septiembre de 2018, de <https://www.galeria-wl.org/eventos>

Exhibition’, a comienzos de 2018, con la Galería 102Art en Tainan, Taiwán³⁵⁸; en China Bashu Internacional Art Fair – CBI 2016; y en la International Artwork Expo 2015 en Chengdu, China. En el contexto sevillano también ha organizado, desde 2011 a 2013, las Jornadas Internacionales de Arte de Acción del Pumarejo y participó, con una exposición colectiva de artistas mujeres, en el III Festival Miradas de Mujeres 2014³⁵⁹ a nivel estatal y organizado por MAV - Mujeres en las Artes Visuales³⁶⁰.

- Galería La Caja China

Otro de los espacios expositivos y privados de Sevilla es la Galería la Caja China. Inaugurada en la primavera de 1999³⁶¹, según se detalla en la propia web de la galería³⁶², continúa localizada desde entonces en un peculiar edificio del siglo XV en el barrio del Arenal, un antiguo barrio de almacenes y astilleros a orillas del río Guadalquivir muy céntrico. Desde su fundación, este espacio es dirigido por el artista sevillano Pepe Barragán³⁶³, cuya producción pictórica se decanta claramente por la geometría, un aspecto personal que ha traspasado a su proyecto galerístico.

El espacio, a día de hoy, desarrolla una continuada programación expositiva centrada en el arte contemporáneo con claras preferencias artísticas en *“la abstracción y la geometría”*³⁶⁴. Sin embargo, la artista emergente Ana Barriga estuvo presente, junto a otras dieciséis mujeres artistas, en la muestra enmarcada dentro del III Festival Miradas de Mujer 2014, en el que Andalucía participó con 53 sedes³⁶⁵ convirtiéndose en la comunidad autónoma de España con más número de espacios participantes en esta edición.

³⁵⁸ *‘La galería sevillana Weber-Lutgen da a conocer en Taiwán a artistas andaluces’*. Recuperado el 27 de septiembre de 2018, de

<http://www.elmundo.es/andalucia/2018/01/16/5a5de94ae2704eea048b462f.html>

³⁵⁹ La tercera edición del Festival Miradas de Mujeres 2014, fue el mayor evento a nivel estatal con motivo de la celebración del día de la mujer el 8 de marzo. Bajo la dirección general de Mónica Álvarez Careaga (comisaría, consultora y productora cultural), en dicha edición se presentaron las producciones artísticas de cerca de mil artistas mujeres en más de 30 sedes repartidas por todo el país. En el caso de Andalucía, la dirección fue de Mariana Hormaechea, comisaria independiente y gestora cultural, con la coordinación en Málaga de Tecla Lumbreras, Vicerrectora de Cultura y Deportes además de profesora de la Universidad de Málaga, y Eloísa del Alisal, directora del Museo de la Fundación Caja Granada, en la ciudad granadina. Recuperado el 27 de septiembre de 2018, de <http://www.m-arteyculturavisual.com/2014/02/21/iii-festival-miradas-de-mujeres-2014/>

³⁶⁰ MAV es la Asociación interprofesional y sin ánimo de lucro de Mujeres en las Artes Visuales Contemporáneas constituida en mayo de 2009 y conformada por un grupo de profesionales en el sector de las artes visuales en España. Recuperado el 27 de septiembre de 2018, de <https://mav.org.es/quienes-somos/>

³⁶¹ Como hemos comentado en el estudio sobre el recorte generacional, el año de fundación de este espacio privado no está claro del todo ya que en la propia página web de la galería y en el perfil de la galería en la plataforma Arteinformado se especifica que *“La Caja China abrió sus puertas en la primavera de 1999”*, pero en su perfil de Instagram y Twitter se detalla que la galería fue *“fundada en el año 2000”*.

³⁶² Recuperado el 28 de septiembre de 2018, de <http://lacajachina.net/index.html>

³⁶³ Perfil del artista y galerista en la plataforma Arteinformado. Recuperado el 28 de septiembre de 2018, de <https://www.artinformado.com/guia/f/pepe-barragan-14251>

³⁶⁴ Recuperado el 28 de septiembre de 2018, de <https://www.artinformado.com/guia/o/la-caja-china-103444>

³⁶⁵ Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de <http://www.m-arteyculturavisual.com/2014/02/21/iii-festival-miradas-de-mujeres-2014/>

En referencia a su participación en ferias de arte contemporáneo, la galería sevillana ha formado parte de la desaparecida feria Arte Lisboa 2009 y 2010 en Portugal³⁶⁶, pero en la actualidad solamente cuenta con una continuada programación de exposiciones en su espacio físico y participa en otros eventos expandidos por la ciudad donde se ubica.

- Galería Arrabal&Cía³⁶⁷

La Galería Arrabal&Cía, tal y como indica su propia web³⁶⁸, fue fundada en 2004 por los artistas José Arrabal y Alejandro Gorafe, y así mismo lo explicaba éste último en el catálogo de la Feria FACBA'11:

“Creamos este espacio (...) porque en primer lugar, nos interesa el arte, y por supuesto los artistas. Se trata de un lugar de encuentro donde confluyen personas con una serie de ideas en común, con una forma distinta de ver las cosas y del mundo que nos rodea. Es decir, el arte como lenguaje universal, a través del cual, podemos expresarnos tal como somos, pero también, como una forma de vida” (Gorafe, 2012, p.15)

A lo largo de su trayectoria, este espacio cultural, ubicado en el mismo corazón del barrio granadino del Realejo, ha sabido adaptarse y mutar ante las adversas circunstancias y la anclada situación de crisis, en la que nos encontramos inmersos desde 2008, con el único objetivo de sobrevivir y no hacer apagar esa llama de luz que inició el arte. Arrabal&Cía, primero como galería y desde 2014 como asociación cultural, ha sido y es un activo agente cultural de la ciudad de Granada apostando por una continuada programación de exposiciones y diversos eventos culturales de calidad garantizada.

Además cabe destacar que este espacio ha respaldado, con su participación, proyectos culturales innovadores en el ámbito universitario como ha sido (desde la segunda edición en 2010 hasta la última edición en 2015) la celebración, en la Sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, de las diferentes ediciones de la desaparecida Feria FACBA. Gracias a la participación de Arrabal&Cía en las diversas ediciones de esta feria, se le ha brindado al público en general la oportunidad de disfrutar y experimentar las obras de artistas consagrados como: Antonio Arabesco, Purificación Villafranca, Manuel Morego, Manuel Martín, Luis Casablanca, Julio Antonio Egea, Arancha Girón, Ángela Galindo, Luz López, Puñal, Francesco D'apolito, Federica Taló, Pablo García Calvente, E. Luis, Sergei Furst, José Arrabal o Roberto Urbano, por citar algunos nombres.

Por méritos como los citados, la Asociación cultural y Galería Arrabal&Cía quedó reflejada en la investigación llevada a cabo durante 2013, mediante un microproyecto apoyado en la II convocatoria del Cei Biotic de la UGR sobre el sistema del arte emergente en

³⁶⁶ Recuperado el 28 de septiembre de 2018, de <https://www.arteinformado.com/guia/o/la-caja-china-103444>

³⁶⁷ Parte del texto presente, de autoría propia, correspondiente a este espacio privado granadino fue publicado en el catálogo de la exposición colectiva anual celebrada en 2016, en un texto más amplio, con el título: *'Arrabal&Cía. Un activo agente cultural de la ciudad de Granada'* (Gallego, 2016, págs. 11-17).

³⁶⁸ Página Web de la galería. Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de <http://arrabalycia.com/>

Andalucía³⁶⁹, como un activo agente cultural dentro del sistema emergente y contemporáneo andaluz. En el capítulo dedicado a Granada de la reciente publicación (Mazuecos & Vecco, 2017), resultante de dicho proyecto y del posterior proyecto europeo GLOCALFINEART³⁷⁰, se destaca a la desaparecida Galería de Arte Punto Rojo, dirigida por Ángela Hinojosa, y la Galería Arrabal&Cía, como las galerías del momento que apostaban por promocionar y apoyar el arte emergente y contemporáneo en la ciudad (Gallego Martínez, 2017, p. 177) en el año 2013.

Este proyecto cultural ha conseguido tener continuidad a lo largo de los años, aunque no ha tenido más remedio que amoldarse a los tiempos que corren. Desde 2014, y también “*tras el fallecimiento de su impulsor [José Arrabal] en noviembre de 2013, sus amigos y socios han creado una asociación cultural con la que, de forma colectiva y abierta, mantener su legado y su filosofía*” (Asenjo, 2014). Coincidiendo con esta nueva etapa y siendo conscientes del poder de alcance de internet, estrenaron nueva web y perfiles personales en redes sociales como Facebook y Twitter, para ofrecer una mayor promoción, difusión y visibilidad de las exposiciones y demás eventos culturales que llevan a cabo, creando así una comunidad física y virtual de profesionales en torno al arte que forman un estrecho círculo de amistades.



Figura 49. ‘R/T’ de Fran Pérez Rus en la Galería Arrabal&Cía, Granada.

A partir de esta nueva etapa, iniciada y cargada de ilusión, podemos destacar diversos eventos que han tenido lugar en este espacio expositivo como: la exposición individual “*El disfraz de las horas*” de José Arrabal, co-fundador de la galería, en la que se recopiló 16 obras nunca expuestas del artista fallecido y a modo de homenaje se editó por parte de la

³⁶⁹ El título del microproyecto es ‘*Análisis del Mercado del Arte Emergente en Andalucía y desarrollo de nuevos métodos para la estimación del valor de las obras y la predicción del éxito de los artistas en el mercado glocal*’ (Referencia: CEI2013-MP-16/ Convocatoria: Campus de Excelencia Internacional de la Universidad de Granada-CEI Biotic. 2013).

³⁷⁰ El título del proyecto europeo es ‘*GLOCALFINEART GLocal cOntemporary art market: the intrinsiC and sociologicAL components of FINancial and artistic valuE of ARTtworks*’ (Referencia: 612213-IAPP2013/ Convocatoria Marie Curie: VII Programa Marco. Organismo: Unión Europea).

asociación cultural un catálogo-libro. Entretanto, también en 2014, se llevó a cabo una exposición individual de la artista emergente María Ortega, titulada “*Con tu presencia, crecen los matices*” y comisariada por Concha Hermano; o, por ejemplo en febrero de 2017, el *videomapping* llegó a la galería con varias instalaciones del artista Fran Pérez Rus³⁷¹ (Figura 49).

Algo particular de este espacio cultural, es que como colofón de cada año, y desde 2014, tiene lugar una exposición colectiva de los socios³⁷² artistas de la galería tituladas: ‘*Unidos por la Diversidad*’ y del que se edita y publica un catálogo-libro en formato papel. De este modo, se intenta visualizar y reconocer quiénes son las personas físicas (a través de sus obras) y entidades (mediante la presencia de sus logotipos en la publicación) que dan lugar a que este espacio artístico alternativo no haya desaparecido.

Así pues, se puede afirmar que hoy en día, Arrabal&Cía sigue siendo un espacio cultural y sin ánimo de lucro que busca la difusión y promoción del arte por el arte, con el indudable impulso de sus socios y mecenas.

- Galería Ruiz Linares

El siguiente espacio, de todos los analizados en nuestro estudio, es el más atípico ya que se une en un mismo lugar un anticuario y una galería de arte. El origen de éste se remonta a 1883, cuando nació como anticuario dentro del recinto amurallado de La Alhambra de Granada. En la actualidad, Ruiz Linares ocupa un inmueble completo en el centro de la ciudad, localizado junto a monumentos y museos tan importantes como la Catedral, el Centro José Guerrero y La Madraza.

En cuanto a la integración del arte actual en su programación expositiva, como podemos encontrar reflejado en su propia página web, este espacio privado en los últimos años “*ha ampliado su actividad a la de galería de arte, realizando exposiciones de arte antiguo, moderno y contemporáneo*”³⁷³ debido a que sus fondos conforman un catálogo de obras desde el siglo XVI hasta el siglo XX y en el que podemos destacar una presencia relevante del arte gráfico, como el dibujo y el grabado, y la pintura en cuanto a artes visuales y plásticas. No obstante, también se han desarrollado otras muestras con foco en los artistas emergentes de la ciudad como en el caso de ‘*Teoría de conjuntos*’, en 2015. Una exposición colectiva, comisariada por Javier Sánchez Martínez, que se articuló a partir de un artículo publicado en el suplemento del ABC Cultural, en 2014, por Óscar Alonso Molina titulado ‘*Todo es posible en Granada*’. En este artículo, el crítico madrileño ofrecía una visión panorámica del arte contemporáneo granadino: “*por un lado, el crítico destacaba el elevado*

³⁷¹ Recuperado el 13 de septiembre de 2018, de <http://arrabalycia.com/2017/01/31/video-mapping-en-arrabalcia/>

³⁷² Para ser socio mecenas del espacio, como es especificado en la página web de la asociación-galería, se puede realizar a través de la retribución a la asociación de una cuota anual, como mínimo, de: 36€ para estudiantes, de 73€ para personas en general y de 150 para empresas. Recuperado el 2 de octubre de 2018, de <http://arrabalycia.com/downloads/SEPA-Pago-domiciliado-de-cuotas.pdf>

³⁷³ Recuperado el 1 de octubre de 2018, de <http://ruizlinares.com/ruiz-linares/>

*número de artistas granadinos o formados en esta ciudad que tienen una presencia significativa en el circuito artístico nacional e internacional, como Carlos Aires, Jesús Zurita o Simon Zabell. Por otro, éste mencionaba el interés de la obra de la generación de artistas siguiente*³⁷⁴.

Así pues, el objetivo de la exposición fue mostrar una selección de trabajos de artistas miembros de esta *nueva generación*³⁷⁵ como son Álvaro Albaladejo, Cristina Ramírez, Santiago Torres López y Pablo Capitán del Río, siendo éste último uno de los artistas emergentes de nuestro análisis. Una propuesta del artista Jesús Zurita que le llegó al director del espacio y que propició, como explica Carnicero en un artículo, que tomaran, *“la iniciativa de exponer a gente joven porque vimos que en Granada no tenían otros sitios en los que mostrar su obra desde que cerró Sandunga*³⁷⁶. *Cuando apareció el artículo, que nos gustó mucho, nos dimos cuenta de que algunos de los jóvenes no habían expuesto, al menos de forma individual”* (Rico, 2015)

A parte de la programación anual de exposiciones temporales en la sala alta en la galería-anticuario, en los últimos años este peculiar espacio ha asistido a ferias de arte contemporáneo y de antigüedades como: en Drawing Room Lisboa 2018³⁷⁷, en Portugal; en la FERIAARTE 2017 y en JUSTMAD 2016³⁷⁸, ambas en Madrid, por poner algunos ejemplos; e incluso Ruiz Linares ya tiene confirmada su presencia en la próxima edición de JUSTMAD 2019³⁷⁹. Por último, otro aspecto a destacar de este espacio es que se trata de uno de las galerías recogidas en la plataforma Mecenás 2.0³⁸⁰.

- MECA

Como único espacio privado en la provincia almeriense, dedicado al arte contemporáneo, encontramos a MECA – Mediterráneo Centro Artístico, reconocido como galería por la plataforma Presente-continuo³⁸¹. Este *“espacio de producción, promoción y centro*

³⁷⁴ Nota de prensa de la exposición en la página web de La Ventana del arte. Recuperado el 1 de octubre de 2018, de <https://www.laventanadelarte.es/exposiciones/galeria-ruiz-linares/andalucia/granada/teoria-de-conjuntos/6035>

³⁷⁵ Según comentaba Óscar Alonso Molina en el artículo citado, esta nueva generación de artistas tiene como características propias que se trata de un grupo de creadores nacidos a comienzos de los años ochenta y formados en la facultad de BB.AA. de Granada. Por otra parte, estos jóvenes creadores también tienen en común que han realizado la mayor parte de su producción artística al margen de las instituciones públicas y privadas debido a la crisis económica, social y cultural que atraviesa nuestro país desde 2008.

³⁷⁶ La Galería Sandunga, dirigida por Emilio Almagro, era un referente fundamental del arte contemporáneo en Granada y a nivel nacional, con presencia en la Feria ARCO, que cerró sus puertas en 2011.

³⁷⁷ Recuperado el 1 de octubre de 2018, de <http://drawingroom.pt/galerias-2018/>

³⁷⁸ Recuperado el 2 de octubre de 2018, de <https://www.laventanadelarte.es/exposiciones/justmad/madrid/madrid/justmad7/11951>

³⁷⁹ Recuperado el 1 de octubre de 2018, de <http://justmad.es/expositores/>

³⁸⁰ Perfil de la galería granadina en la plataforma digital de arte Mecenás 2.0. Recuperado el 1 de octubre de 2018, de <http://www.mecenas20.com/galerias/ruiz-linares/>

³⁸¹ Perfil de MECA en la sección de galerías de la plataforma de arte *online*. Recuperado el 2 de octubre de 2018, de <http://presente-continuo.org/espacios/galerias/84/meca-mediterraneo-centro-artistico>

expositivo de arte contemporáneo”³⁸², como podemos comprobar en la presentación de su página web, fue fundado por Fernando Barrionuevo, artista y comisario, en 1987³⁸³ y actualmente es gestionado conjuntamente con Rosa Muñoz Bustamante, economista y *Artist Coach*.

MECA, a lo largo de casi tres décadas de vida, ha cambiado de sede física en diversas ocasiones pero su misión sigue siendo la misma: “*mejorar los fundamentos de la cultura artística contemporánea*” y para ello, como prosiguen los coordinadores del espacio en su página web, organizan y ejecutan un amplio catálogo de programas y proyectos nacionales e internacionales que se concretan en exposiciones multidisciplinares en diversas salas y museos, además de su propio centro expositivo, y la asistencia a ferias de arte como en las ediciones desde 2011 a 2015 de FACBA, la extinguida Feria de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes de la UGR³⁸⁴, o en la edición de 2014 de MARTE, la Feria Internacional de Arte de Castellón³⁸⁵. Adicionalmente, los responsables de este centro imparten talleres, cursos educativos y acciones de capacitación, aprendizaje y formación para profesionales del sector artístico en congresos y simposios, entre otras actividades.

Otro de los aspectos a destacar, es su ardua labor de promoción de las nuevas tendencias artísticas, apoyando y difundiendo las obras de jóvenes valores y de artistas profesionales, colaborando con entidades públicas y privadas como los Ministerios del Gobierno de España, el Gobierno de la Junta de Andalucía, las Facultades de Bellas Artes de las universidades andaluzas, museos, centros de arte e instituciones culturales, Ayuntamientos y entidades financieras, entre otras. Estas colaboraciones institucionales han dado lugar, por una parte, que MECA capte a nuevos valores desde las Facultades de Bellas Artes, como resultó ser el caso de Fran Pérez Rus que provocó la participación de diversas obras audiovisuales del artista en varias exposiciones colectivas itinerantes organizadas por el centro; y, por otra parte, que desde MECA se haya “*coordinado programas internacionales de Arte Contemporáneo en países como Francia, Bélgica, Japón, Brasil, Omán, Argentina, EEUU (Nueva York y Miami) o Italia*”, como indican en su propia web.

En su última etapa, como centro de arte y empresa de gestión cultural, los gerentes de este espacio han puesto en marcha, desde su página web, un proyecto de captación de artistas –

³⁸² Presentación de MECA. Recuperado el 2 de octubre de 2018, de <https://www.centromeca.com/nosotros/>

³⁸³ En cuanto a la fecha de creación del espacio encontramos datos que no coinciden en sus múltiples espacios web. Por un lado, en la página web del centro se indica que esto ocurrió en 1987 y, en cambio, en el perfil de Facebook de MECA y en el perfil del espacio en la plataforma Arteinformado se apunta que fue en 1989.

³⁸⁴ Como aparece reflejado en los diversos catálogos editados de la Feria FACBA y publicados en formato papel.

³⁸⁵ ‘*La galería MECA participa en la Feria Internacional de Arte de Castellón*’. Recuperado el 2 de octubre de 2018, de https://www.diariodealmeria.es/ocio/MECA-Feria-Internacional-Arte-Castellon_0_842316426.html

o de “*participación como artista*”³⁸⁶ así lo designan ellos – con tres modalidades sin límite de edad ni delimitación en cuanto a nacionalidad.

- La Silla Eléctrica

Creado en 2013 por la artista madrileña Montse Díaz Simón, La Silla Eléctrica es un espacio sevillano de creación artística que, como se detalla en su propia web, “*ofrece una programación cultural marcada por la formación a través de cursos y talleres, la promoción del arte más actual y vivo a través de exposiciones y la representación de artistas emergentes*”³⁸⁷, con una marcada presencia de creadores originarios de la provincia de Jaén, como: Miguel Scheroff, Juanma Moreno Sánchez y María Dolores Gallego.

A lo largo de sus 5 años de vida, La Silla Eléctrica ha tenido varios emplazamientos: en 2015 se instala como *coworking* en la céntrica Alameda de Hércules y, desde octubre de 2018, su programación cultural se ha reactivado en el ‘El Taller del Pasaje’³⁸⁸ del Pasaje Mallol, un espacio de talleres de artesanos y artistas localizado en la zona norte del casco histórico de Sevilla.

Como activo agente cultural de la ciudad y a nivel regional, La Silla Eléctrica con su participación ha apoyado proyectos como ARTSevilla, dentro del apartado ‘*The Guest*’ en 2016 y 2017, o a la Plataforma Mecenass 2.0, teniendo presencia en ella como galería de arte³⁸⁹. En cuanto al histórico de exposiciones de artistas emergentes en sus instalaciones, señalar entre otras la muestra colectiva titulada ‘*GLOBOCISNEFANTASMA*’ en 2018³⁹⁰, que clausuró la temporada de exposiciones en el antiguo espacio de la Alameda, cuyo texto de sala fue realizado por Guillermo Amaya Brenes y en la que participó el creador José Luis Valverde como estudio de caso de nuestra investigación.

³⁸⁶ Para participar o asociarse como artista en MECA, este espacio dispone de tres modalidades: ‘*Artista Free*’, sin ningún coste que da la oportunidad al artista de presentar su producción artística para que sea valorada y pueda ser seleccionada para participar en una exposición colectiva con el centro; como ‘*Artista Plus*’, que tiene un coste mensual de 30€ y proporciona diversas ventajas al artista de acuerdo con gestiones de comisariado, participación en las exposiciones colectivas desarrolladas en la sala del centro, además de la incorporación del creador en la sección de artistas de MECA en su web y tienda *online* y ofrecer acceso preferente al creador a workshops desarrollados por MECA; y, como última y superior, encontramos la modalidad ‘*Artista + Plus*’ con un coste de 60€ mensuales, con la que, además de las ventajas de la modalidad anterior, este estatus proporciona al artista asociado: asesoramiento general, la edición de catálogo individual anual y la entrega de 5 copias para el creador, además de contar con un estatus preferente en la programación de exposiciones colectivas en otros espacios, otorgarle una exposición individual anual en la sala MECA y correr con los gastos de inauguración o la promoción y difusión en medios a nivel nacional e internacional. Recuperado el 2 de octubre de 2018, de <https://www.centromeca.com/participa/>

³⁸⁷ Recuperado el 23 de octubre de 2018, de <http://www.lasillaelectrica.es/>

³⁸⁸ Recuperado el 23 de octubre de 2018, de <http://tallerdelpasaje.blogspot.com/p/donde-estamos.html>

³⁸⁹ Recuperado el 23 de octubre de 2018, de <http://www.mecenas20.com/galerias/la-silla-electrica/>

³⁹⁰ ‘*Globocisnefantasma. Colectiva. Galería La Silla Eléctrica*’. Recuperado el 23 de octubre de 2018, de <https://www.laventanadelarte.es/exposiciones/galeria-la-silla-electrica/andalucia/sevilla/globocisnefantasma/36010>

- La 13 - Dadá Trough Gallery

Al final del primer trimestre del año 2017, La 13 - Dadá Trough Gallery abrió sus puertas con diversos actos culturales y performativos entre los que se encontraba la inauguración de la exposición titulada *'Lógica-mente'* del artista plástico sevillano Arturo Comas³⁹¹, cuyo trabajo gira en torno al absurdo. El mismo artista en nuestro encuentro³⁹², nos reconoció que este espacio privado puede ser calificado como una *'galería alternativa'*.

La 13, como se definen sus integrantes, es una asociación cultural sin ánimo de lucro compuesta *"por 15 artistas plásticos, actores, músicos, escritores, editores y gestores culturales de Huelva"*³⁹³ que han unido inspiración y fuerza para crear una galería multidisciplinar de arte o un espacio de encuentro artístico donde el leit motiv es el absurdo, el surrealismo, el trochodadaísmo"³⁹⁴.

Al igual que otros de los espacios tratados con anterioridad, La 13 - Dadá Trough Gallery cuenta con una modalidad de asociacionismo ligada al espacio llamada *'Amigos de la 13'*³⁹⁵, a la que se puede acceder a través del pago de una cuota anual de 30€.

- La Galería Roja

La Galería Roja es uno de esos espacios híbridos muy comunes en el contexto andaluz que, como nos comentó Arturo Comas en nuestro encuentro, puede ser considerada como otra *'galería alternativa'*. Justamente Comas, como artista emergente andaluz, ha sido uno de los invitados a participar en la programación expositiva de este espacio en 2014.

Dirigida por Lola Zehínos y David Rodríguez, desde su fundación en diciembre de 2012³⁹⁶, La Galería Roja es definida por sus propios dirigentes como *"un espacio expositivo de arte contemporáneo y centro de estudios artísticos"*³⁹⁷ en el que tiene lugar conferencias, exposiciones, workshops, cursos, *masterclass*, etc. con un marcado foco en el mundo de la ilustración. Ejemplo de ello fue *Ilustra 2015*³⁹⁸, un programa compuesto por seis workshops que acontecieron en sus instalaciones impartidos por punteros ilustradores.

Por otra parte, también han desarrollado otros proyectos de impacto y de un carácter diferente como *BLUR FAIR*³⁹⁹, en 2015, que resultó ser la primera Feria de Arte Emergente de Sevilla, en colaboración con LAB, pero de la que no se ha tenido otra edición posterior.

³⁹¹ Recuperado el 2 de octubre de 2018, de <http://revista.lamardeonuba.es/la-13-espacio-trochodadaista/>

³⁹² El encuentro con Arturo Comas tuvo lugar el 24 de octubre en Granada.

³⁹³ La 13 la conforman Víctor Pulido, Eveline Rodríguez, Inma Fernández, Marcos Gualda, Isabel Hidalgo, Samir Assaleh, Felicitas Coronado, Manuel Hidalgo, Mario Marín, Arturo García, Lorenzo González, Raquel Martín, Rafa Pérez, Lirian Ruciero y Manuel Vázquez.

³⁹⁴ Recuperado el 2 de octubre de 2018, de <https://www.laventanadelarte.es/centro/la-13-dada-trough-gallery/andalucia/huelva>

³⁹⁵ Recuperado el 2 de octubre de 2018, de <http://la13.org/amigos-de-la-13/>

³⁹⁶ Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de https://www.facebook.com/pg/lagaleriarojaspain/about/?ref=page_internal

³⁹⁷ Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <https://www.lagaleriaroja.com/info>

³⁹⁸ Página web de *Ilustra 2015*. Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <http://ilustra.es/>

³⁹⁹ Página web de *BLUR FAIR 2015*. Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <http://blurfair.com/>

- Suburbia

*Suburbia Contemporary Art*⁴⁰⁰ es un joven espacio cultural que estuvo localizado desde su creación en la céntrica Plaza de la Encarnación, junto a la Facultad de Derecho de Granada. Desgraciadamente, desde el pasado verano de 2018, Suburbia ha prescindido de espacio físico aunque sigue realizando proyectos expositivos y participando en otros eventos por diversos puntos geográficos de forma itinerante y nómada.

Desde su creación, en la primavera de 2017⁴⁰¹, la importancia de este espacio radica especialmente, “*en tener como uno de los objetivos principales la captación de jóvenes valores y la difusión de sus obras, desde Granada hacia espacios exteriores*”⁴⁰² concurriendo a ferias de arte, paralelas a ARCO, como en la pasada edición de la Feria de Arte Emergente JUSTMAD 2018⁴⁰³ en la ciudad de Madrid, que como cada mes de febrero se convierte en la ‘Meca’ del arte en España; o incluso fuera del territorio español como en ‘The Others Art Fair 2018’⁴⁰⁴ en Turín, Italia.

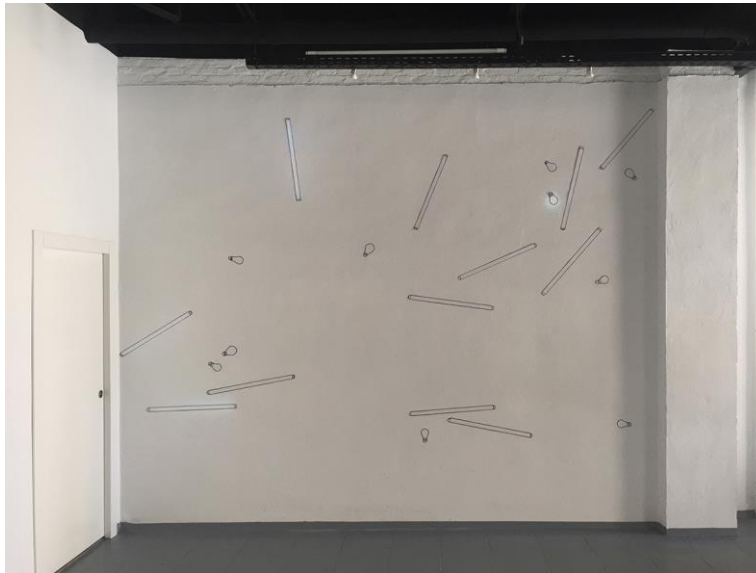


Figura 50. Instalación ‘*Electrical Obsolescence*’ de Fran Pérez Rus para ‘*Up and Coming 2017*’.

Pero lo más destacable de su actuación en el ecosistema artístico granadino, bajo la dirección de Francesco Ozzola, fue la puesta en marcha dos proyectos de bastante relevancia con foco en las producciones de artistas emergentes que, en su mayoría, habían pasado por la Facultad de Bellas Artes de la UGR, como es el caso de Fran Pérez Rus (Figura 50).

⁴⁰⁰ Página web de Suburbia. Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <http://suburbia-granada.com/suburbia/>

⁴⁰¹ ‘*Suburbia, nuevo espacio cultural de Granada, se estrena con la exposición Hunting the Baron, del británico Robert Pettena*’. Recuperado el 1 de octubre de 2018, de <http://www.elindependientedegranada.es/cultura/suburbia-nuevo-espacio-cultural-granada-estrena-con-exposicion-hunting-the-baron-britanico>

⁴⁰² ‘*Las bellas fórmulas de la nueva escultura*’. Recuperado el 1 de octubre de 2018, de https://www.diariodejerez.es/ocio/bellas-formulas-nueva-escultura_0_1259274068.html

⁴⁰³ Recuperado el 1 de octubre de 2018, de <http://suburbia-granada.com/suburbia-justmad9-art-fair/>

⁴⁰⁴ Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de <https://www.instagram.com/p/BpU5UDFleS3/>

El primero de estos proyectos, que da proyección y visibilidad a jóvenes creadores con clara y determinante proyección artística, es *'Up and Coming. Artistas Emergentes'*⁴⁰⁵. Como se manifiesta en la propia web de Suburbia, se trata de un programa de proyectos efímeros *site-specific* de una semana de duración cada uno. En cada edición, de carácter anual, se dio la oportunidad a varios artistas emergentes -tras su previa selección por un jurado de varios expertos en arte locales de diversos ámbitos como profesores, comisarios o directores de museos- para mostrar sus creaciones en este espacio profesional.

El segundo proyecto a destacar es el *'Archivo de Artistas'*⁴⁰⁶. Este archivo se conforma a través de un llamamiento abierto *vía online*, por el que se invitaba a participar a artistas de cualquier parte del mundo, sin límite de edad y sin temas ni formatos de obras específicos para formar parte de él. El portfolio de cada artista participante era evaluado por un jurado de profesionales del sector, los cuales eran los encargados de seleccionar al grupo final de creadores destacados. En cada edición, eran escogidos a un máximo de 20 artistas que pasaban a formar parte de dicho archivo de soporte digital, para su promoción y visibilidad. Y, además, tres de los artistas seleccionados eran invitados a presentar/exponer sus obras dentro del programa expositivo anual de dicho espacio cultural cuando disponía de sede física.

ESPACIOS Y PROYECTOS INDEPENDIENTES

Durante el análisis de las trayectorias individuales de la muestra de creadores jóvenes en Andalucía, se han hallado multitud de espacios y proyectos independientes que –como se ha observado - han tenido y tienen una gran repercusión en la legitimación de las trayectorias artísticas de los artistas emergentes seleccionados como casos de estudio de este contexto artístico local.

Esta tipología de espacio cultural joven –comparadas con las instituciones de arte tradicionales- han ido surgiendo a nivel mundial – procedentes del norte de Europa – a partir de los años 2000, como hemos desarrollado en el epígrafe del primer bloque de esta tesis doctoral titulado *'Boom de espacios de arte alternativos'*.

A nivel andaluz, como publicación de referencia sobre el sector y en la que se ha percibido la presencia y toma en consideración de estos nuevos espacios culturales, podemos destacar la publicación especial de la *Revista Mus-A: 'Hablamos de Arte Emergente'* (Alonso Molina, 2009), promovida por el Programa Iniciararte de la Junta de Andalucía, en la que la que se observa un apartado específico en este número especial titulado: *'Las galerías de*

⁴⁰⁵ *'Up and Coming, Artistas Emergentes en Suburbia'*. Recuperado el 1 de octubre de 2018, de <http://suburbia-granada.com/up-and-coming/>

⁴⁰⁶ Recuperado el 1 de octubre de 2018, de <http://suburbia-granada.com/convocatoria-abierta-archivos-de-artistas/>

*arte y los espacios alternativos*⁴⁰⁷ (Ibíd., 2009, pp. 25-60). Por otra parte, en 2014, podemos destacar la activación y puesta en marcha de la plataforma web Presente-Continuo –que como se ha visto anteriormente es tratada para esta investigación como fuente primaria de información sobre el contexto andaluz– ya que cuenta con un apartado específico, dentro de la clasificación de ‘*Espacios culturales y de exhibición en Andalucía*, sobre ‘*Espacios Independientes*’⁴⁰⁸.

Sobre las principales características de estos espacios andaluces, como se desarrollará específicamente a continuación, es que se tratan de espacios culturales con múltiples funciones, que cuentan con amplias y variadas programaciones culturales (no sólo se centran en ser un espacio expositivo de arte contemporáneo y emergente), son un punto de encuentro de los diversos actores participantes del contexto artístico local –con un ambiente más cercano y relajado aunque no por ello de menos calidad en sus propuestas– y, además, están autogestionados y autofinanciados por artistas, comisarios, críticos de arte, etc. de edades jóvenes. De este modo, estos espacios alternativos han activado las agendas culturales de los barrios, las ciudades y los municipios en donde se localizan.

Quizás debido a su juventud y a la amplia variedad de perfiles, estos espacios siguen aún registrados en plataformas de arte *online* como Arteinformado en una categoría denominada ‘Otras organizaciones de arte’ a modo general.

Tras esta breve contextualización de esta nueva tipología de espacio cultural que se ha detectado, se va a proceder a especificar algunos de los espacios independientes andaluces activos en la actualidad que han impulsado la creación artística del momento al tratarse de lugares que más apoyan y difunden las creaciones de los jóvenes artistas andaluces en la actualidad.

Haciendo un rápido repaso por provincias, en Sevilla encontramos El Butrón, que este pasado mes de junio ha celebrado su séptimo aniversario, y el espacio Otra Cosa; en Málaga nos topamos con Casa Sostoa, citada en varias ocasiones con anterioridad; y en un municipio de costa de la provincia de Cádiz, localizamos a Línea de Costa.

A continuación, se irá haciendo un recorrido por los espacios independientes citados para detallar sus principales características y el porqué de su relevancia en el *ecosistema* artístico andaluz. En un primer lugar, nos vamos a centrar en los espacios y proyectos independientes activos en la actualidad y, posteriormente, nos centraremos en los espacios y proyectos independientes que se han extinguido en los últimos años pero que han destacado ser proyectos de relevancia en un determinado contexto y tiempo, por lo que consideramos que deben ser señalados y puntualizados.

⁴⁰⁷ Ninguno de los cuatro espacios alternativos (Sala de eSTAR, Los Claveles, La Nave Spacial y Montana Shop&Gallery), considerados en la revista como ‘*Otros espacios, otros modelos, otro mercado*’ (Alonso Molina, 2009, p. 52), sigue activo en la actualidad.

⁴⁰⁸ ‘*Espacios Independientes*’. Recuperado el 21 de diciembre de 2018, de <http://presente-continuo.org/espacios>

- **ACTIVOS:**

- **El Butrón**

La apertura del Espacio El Butrón⁴⁰⁹, en junio de 2011, fue muy festejada por la comunidad creativa y artística de la ciudad hispalense ya que, como comienza el artículo de Margot Molina en el periódico El País sobre dicho evento, *“la mayoría de los artistas sevillanos habían tenido que ir saliendo del centro de la ciudad en busca de estudios más asequibles, de forma que en el casco histórico apenas quedan algunos afortunados que han podido defender sus atalayas y unas cuantas galerías de arte, sector cada vez más mermado no solo en Sevilla sino en todo el país”* (2011).

Ante este éxodo forzoso, un grupo de profesionales de diversos ámbitos, amigos amantes del arte contemporáneo entre los que se encuentran el dúo artístico MP&MP Rosado, se unieron como asociación para poner en marcha este proyecto en el que pretendían dar cabida a una amplia variedad de actividades creativas (artes plásticas, música, diseño, literatura, poesía, arquitectura, etc.) y convertirse en un lugar de encuentro para los creadores y el público interesado en una zona céntrica de Sevilla, concretamente en la calle de la que el espacio toma su nombre.

La exposición inaugural titulada *‘Me & my Friends’* fue una muestra colectiva conformada por un grupo de 54 artistas andaluces o afincados en Andalucía –una de las cuales resultó ser Ana Barriga de nuestra muestra- y cuyo comisariado estuvo a cargo de Jesús Reina, el *alma máter* de este espacio. Como bien expresa el título de la muestra, el hilo conductor entre todas las obras *“no fue otro que la amistad que une a los artistas con el comisario”* (Ibíd., 2011).

Desde la inauguración de El Butrón⁴¹⁰, Reina ha actuado como comisario en infinidad de exposiciones de artistas emergentes y consagrados, con marcado carácter andaluz, que han tenido lugar en este espacio independiente y, desde hace un par de años aproximadamente, el comisariado del espacio lo comparte con Patricia Bueno del Río. Otro ejemplo de esa apuesta por la cooperación, lo llevó a cabo la misma Patricia junto al colectivo independiente *Plan Renove* y que se convirtió en la muestra inaugural de la temporada en septiembre de 2015.

Al mismo tiempo, también han desarrollado proyectos y colaboraciones *in situ* con otros profesionales residentes en la ciudad como, por ejemplo, el fotógrafo Eduardo D’Acosta, el cual desarrolló el plan de comisariado de una muestra sobre fotografía titulada *‘Tiff’*, de 2016, en la que participó Arturo Comas. En referencia a otros de los artistas de nuestra muestra que también han sido partícipes de proyectos expositivos en este espacio independiente, además de Barriga y Comas, destacar la contribución de José Luis Valverde, en 2015, y el dúo artístico Moreno&Grau, en 2014.

⁴⁰⁹ Perfil de El Butrón en Facebook. Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de https://www.facebook.com/pg/ELBUTRON-165930106802429/about/?ref=page_internal

⁴¹⁰ El Butrón está registrado como espacio independiente en la plataforma Presente-Continuo y en la página web de la UAVA.

Por tanto, El Butrón, se trata de uno de los lugares independientes veteranos que siguen fomentando una continuada programación cultural de excelencia, sobre todo, en Sevilla y de proyección en el contexto andaluz.

- Otra Cosa

Otra Cosa es, como se describe en su perfil de Facebook, “un espacio de creación compartido desde donde se proponen actividades en torno al arte contemporáneo y el pensamiento”⁴¹¹ desde su creación en 2014.

Localizado en un local de la Calle Sol de Sevilla, situada dentro del distrito Casco Histórico, se trata de un espacio independiente en cuyo origen fue ideado por varios artistas y que actualmente gestiona el sevillano Arturo Comas, uno de los miembros desde su fundación.

En el presente, y desde su apertura, dentro de este espacio se desarrollan diversas actividades culturales entre las que podemos destacar una amplia gama de exposiciones. En ellas, además de artistas de cercanía, participan otros artistas emergentes procedentes de otras provincias andaluzas, como fue el caso de Fran Pérez Rus en 2014. Y, como espacio multifuncional, en su interior se aglutinan los espacios propios de trabajo - o estudios - de 7 artistas residentes en la ciudad hispalense.

Destacar también la presencia de este espacio independiente sevillano en la primera edición de la Feria de Arte malagueña Art&Breakfast, en 2015, en la sección de Galerías⁴¹² como lo ampara la memoria final publicada de esta edición por la organización del evento.

- Casa Sostoa

*‘La casa como centro de arte’*⁴¹³, ese es el lema por bandera de Casa Sostoa, un espacio independiente ubicado en la casa de su director, localizada en la malagueña calle de Héroe de Sostoa. Puesto en marcha en noviembre de 2013, este espacio íntimo se ha hecho bastante público y cercano para cualquier persona interesada en el arte emergente andaluz ya que, de la misma manera que se hizo eco el periodista Francisco Javier Cristófol en la inauguración, “este nuevo espacio expositivo se presenta en el interior de la vivienda del malagueño Pedro Alarcón Ramírez, que ha querido convertir su piso en un centro de arte en el que convivan la cotidianidad y el arte con total naturalidad” (2013).

Sin pretensiones de convertir su casa en una galería o un museo de arte, como aseguraba Pedro Alarcón en dicho artículo, este espacio privado se ha convertido en un fuerte agitador cultural por su programa de actividades variadas (encuentros con artistas, charlas, performances, exposiciones, talleres, etc.) que dan acceso directo a que el público, en

⁴¹¹ Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de

https://www.facebook.com/pg/espaciotracosa/about/?ref=page_internal

⁴¹² Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <http://www.art-breakfast.com/art--breakfast-11.html>

⁴¹³ Página web de Casa Sostoa. Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <https://readymag.com/casasostoa>

general, entre en contacto directo con el arte y dialogue sobre él. Al tratarse de un espacio reducido, y sin olvidar que también es un espacio íntimo como se ha indicado con anterioridad, el comisario y director de Casa Sostoa organiza distintos grupos abiertos – *showrooms* – para visitar el espacio y para los que se requiere tener una cita previa que se consigue contactando directamente por correo electrónico⁴¹⁴, como se indica en la propia web del espacio.

El característico hecho de Casa Sostoa de tratarse (y ubicarse) en un hogar, aunque a primera vista pueda impresionar, no es un caso aislado en el contexto español. Como comentaba el reputado crítico de arte Javier Díaz-Guardiola en el Periódico ABC Cultural, “*la casa como refugio, como espacio personal e íntimo, tiene las horas contadas. Al menos para algunos artistas y coleccionistas, que abren las puertas de sus domicilios personales y se los ceden a otros creadores para que en ellos puedan desarrollar y exhibir sus proyectos, como si de una galería o un museo más cercano y familiar se tratara*” (2013). A lo largo del texto, Díaz-Guardiola detallaba diversos espacios del mismo tipo que han ido surgiendo en otras ciudades españolas como proyectos meditados, fruto de una larga reflexión, en los que sus propulsores han entrado en contacto previamente con los agentes implicados.

Durante la vida de este espacio, es de destacar la copiosa presencia de éste en diversos medios de comunicación como: artículos publicados sobre el espacio y sus actividades en periódicos regionales y nacionales; en revistas *online* especializadas en cultura contemporánea como ‘*Manual de Uso Cultural*’⁴¹⁵, ‘*Arte en un click*’⁴¹⁶ o ‘*Nokton Magazine*’⁴¹⁷; e, incluso, en el Programa televisivo *Al Sur*, en 2017⁴¹⁸, de la televisión pública andaluza. Además de una activa actividad en redes sociales y estar incluido en significativas páginas web y plataformas de arte como: Presente-Continuo, Arteinformado, La Ventana del arte⁴¹⁹ o la UAVA.

Toda esta repercusión ha ido aumentando, proyecto tras proyecto, hasta consagrarse en el espacio que “*despunta en la escena alternativa*” (López, 2016) de Málaga hasta la actualidad. En las dependencias de este espacio privado han pasado una gran muestra de la generación actual de artistas emergentes entre los que se encuentran: las malagueñas Alba Moreno y Eva Grau, con una exposición individual en 2016; o, en 2015, fue el turno del sevillano Arturo Comas.

⁴¹⁴ Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <https://readymag.com/casasostoa/sostoa/2/>

⁴¹⁵ Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <http://manualdeusocultural.com/casa-sostoa/>

⁴¹⁶ ‘*Pedro Alarcón de Casa Sostoa nos cuenta como “vive el arte”*’. Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <http://arteauclick.es/2016/10/28/casa-sostoa-pedro-alarcon-exposicion/>

⁴¹⁷ ‘*Habitación 209: Casa Sostoa en Art&Breakfast/3*’. Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <https://noktonmagazine.com/casa-sostoa-art-breakfast-3/>

⁴¹⁸ Programa ‘*Casa Sostoa*’ (Málaga), hogar del arte’. Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=aOgGozk3V6g>

⁴¹⁹ Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <https://www.laventanadelarte.es/centro/casa-sostoa/andalucia/malaga>

También, con el comisariado de Alarcón, han tenido lugar otros proyectos en espacios bastantes diferentes -aunque también son lugares íntimos al tratarse de habitaciones de un hotel- como sus propuestas para la ediciones de la Feria Art&Breakfast de 2016 y 2017 de Málaga. En la habitación correspondiente, que fue cedida por el Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga⁴²⁰ y a modo de stand propio, se presentaron las obras de un selecto grupo de artistas emergentes, entre los que se encontraba José Luis Valverde. La calidad del proyecto fue valorada como tal por el jurado y se alzaron con el Premio Room Mate Hotels al Mejor Espacio Expositivo 2016⁴²¹, así lo recoge la memoria final publicada oficialmente de la edición de esta feria y como me confirmó el propio Valverde durante nuestra entrevista *online*⁴²², lo que le concedió a Casa Sostoa el acceso y participación directa a la tercera edición de esta en 2017.

Así Málaga, con este espacio tan puntero se suma a otras capitales, como Barcelona, Madrid o Berlín, en las que artistas, músicos, creativos, gestores culturales, etc. comparten su espacio vital (estudio y hogar) para dar a conocer su obra o la de otros.

- Línea de Costa

Una de las primeras cosas que se debe de destacar de este espacio independiente es su localización, lejos de los núcleos culturales de Andalucía, convirtiéndose así en el único espacio de estas características presente en nuestro estudio. Localizado actualmente en Rota, un municipio costero de la provincia de Cádiz, está gestionado por el colectivo de artistas Los Vendaval, compuesto por Rocío Arévalo Vargas (Cádiz, 1978) y Pablo Alonso de la Sierra (Cádiz, 1970). Pero además de desarrollar su trayectorias como artistas son: “*investigadores, gestores, curadores y educadores*”⁴²³, como revela su perfil en la plataforma Presente-Continuo donde se encuentran inventariados dentro del grupo de los artistas andaluces de la década de los 2000⁴²⁴.

Acerca de Línea de Costa, inscrito también en la plataforma de Presente-continuo como uno de los espacios independientes⁴²⁵ de Andalucía y como corroboran los propios directores en su página web, se trata de una organización sin ánimo de lucro que rige “*un proyecto cultural independiente y auto-gestionado, que se auto-financia a través de las cuotas de sus socios y del esfuerzo desinteresado de los mismos*”⁴²⁶. Respecto a las finalidades y objetivos de este espacio cultural, como continúan los mismos gestores en la presentación de su página web, éstos están orientados a:

⁴²⁰Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <http://www.art-breakfast.com/art--breakfast-21.html>

⁴²¹ Memoria Art&Breakfast 2. Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de http://www.art-breakfast.com/uploads/7/0/8/3/7083466/memoria_a_b_2_final_compressed_2.pdf

⁴²² La videollamada con José Luis Valverde para dicha investigación tuvo lugar el 16 de octubre de 2018.

⁴²³ Perfil de Los Vendaval en la plataforma Presente-Continuo. Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <http://presente-continuo.org/artistas/generaciones/278/los-vendaval->

⁴²⁴ Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <http://presente-continuo.org/artistas/generaciones/5>

⁴²⁵ Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <http://presente-continuo.org/espacios/espacios/79/linea-de-costa-air-pinea-air>

⁴²⁶ Presentación de Línea de Costa. Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <http://www.lineadecosta.net/>

“Ofrecer oportunidades de encuentro entre la sociedad y las diferentes manifestaciones artísticas, promoviendo la convivencia y la interculturalidad, generando experiencias vivas, plurales y diversas; funcionar como nodo conector para el intercambio de conocimientos y experiencias en los ámbitos local, nacional e internacional; facilitar la recepción de las manifestaciones artísticas actuales, propiciando la participación activa de la comunidad; apoyar proyectos artísticos de experimentación e investigación que propicien el debate, la reflexión y el encuentro entre la ciudadanía y los diversos agentes de la creación contemporánea; generar entornos de calidad que favorezcan el conocimiento, la valoración y la comunicación del arte; establecer lazos de colaboración y complementariedad con otras entidades que también desarrollen actividades educativas, culturales y artísticas; establecer redes de colaboración e intercambio en el ámbito local, nacional e internacional con otros organismos”⁴²⁷.

Así pues, con todos estos buenos propósitos, se puso en marzo de 2012 la Asociación Cultural Línea de Costa que alberga actualmente un completo proyecto que ha combinado, a lo largo de estos años, un par de programas de residencias artísticas, uno con foco en artistas internacionales y el otro para artistas andaluces; además de una revista cultural gratuita y en formato digital que se titula: *‘Línea de Costa -Contemporary Art & Culture Visual Magazine’*⁴²⁸ y de la que han publicado 16 números hasta la actualidad; y, por último, con la intención de promover el acercamiento del público a la creación actual en todas sus manifestaciones, la asociación cultural oferta un ‘Programa de Proyectos Educativos’⁴²⁹ en torno a creaciones de artistas socios-colaborados.

Retomando unas de sus principales apuestas, a continuación nos vamos a detener en su propio programa de residencias artísticas de Línea de Costa y que se han desarrollado desde 2013, ininterrumpidamente, en dos localizaciones diversas: en el ECCO⁴³⁰ de Cádiz capital y, posteriormente hasta la actualidad como hemos indicado al comienzo de este apartado, se amplió en Rota con *Pinea* tras “*desavenencias con las autoridades públicas en la primera de las ciudades*”⁴³¹, ya que el ECCO pertenece a la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz⁴³². Estas ‘desavenencias’, como aseguraron algunos medios de comunicación en su momento, estuvieron ligadas al traslado de Lorena Benot⁴³³, como coordinadora del

⁴²⁷ Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <http://www.lineadecosta.net/>

⁴²⁸ Página web de ‘Línea de Costa -Contemporary Art & Culture Visual Magazine’. Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <http://www.magazine.lineadecosta.net/>

⁴²⁹ ‘*Proyectos Educativos*’. Recuperado el 8 de noviembre de 2018, de <http://www.lineadecosta.net/p/educational.html>

⁴³⁰ Página web del ECCO, el Espacio de Cultural Contemporánea de Cádiz. Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de <http://www.eccocadiz.com>

⁴³¹ Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-vendaval-llevar-delante-actualidad-politica-y-social-panorama-201702030215_noticia.html

⁴³² Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de [https://institucional.cadiz.es/area/Espacio%20de%20Creaci%C3%B3n%20Contempor%C3%A1nea%20\(ECCO\)/766](https://institucional.cadiz.es/area/Espacio%20de%20Creaci%C3%B3n%20Contempor%C3%A1nea%20(ECCO)/766)

⁴³³ Lorena Benot pertenece al clan Benot, una familia volcada al mismo sector: el arte contemporáneo. Su padre abrió, en 1992, la reputada e histórica Galería Benot de Cádiz.

ECCO al espacio del Centro Cultural Reina Sofía de la ciudad gaditana, coincidiendo con “*el cambio de Gobierno municipal*” (García, 2016).

Durante estos cinco años Los vendaval han consolidado, bajo su curaduría, un programa de residencias artísticas de excelencia y de referencia internacional, ya que Pinea⁴³⁴ es miembro de la ‘Res Artist – Worldwide Network of Artist Residencies’⁴³⁵. Lo cual atrae hasta Rota a artistas internacionales para estancias de 1 o 2 meses, ya que sus estalaciones disponen de alojamientos y estudios. Pinea-Línea de Costa A.I.R. ofrece la oportunidad a los artistas de trabajar en proyectos *site-specific*, los cuales son exhibidos al término de la residencia, “*contribuyendo dinámicamente a mejorar la ciudad y buscando fomentar las relaciones interculturales entre los artistas residentes, el equipo curatorial y los locales, involucrando el territorio de manera activa*”⁴³⁶. Así, mediante este programa de residencias y cuyos costes son asumidos por los artistas –en su gran mayoría extranjeros– se sustenta hasta la actualidad este espacio independiente gaditano.

Por otro lado, entre 2013 y 2016, fue puesto en marcha también por la asociación y siguiendo la misma línea -pero con un foco más local- la Beca para Artistas Andaluces⁴³⁷. Se trata de una beca por invitación, como especifican en su propia página web, y cuya finalidad es promocionar a artistas andaluces, invitándoles a desarrollar proyectos *site-specific* en el contexto internacional de su programa de artistas en residencia. Esta beca, al igual que el resto de residencias que ofrecen en sus instalaciones pero cuyos costes son sufragados por los propios artistas, incluía: curaduría, asesoramiento, alojamiento y espacio de trabajo, exhibición de proyecto realizado y promoción del mismo. Entre los artistas andaluces que fueron seleccionados encontramos a Fran Pérez Rus, que en 2014 desarrolló la muestra individual ‘*Mapas Híbridos*’ (Muñoz, 2015) como fruto de dicha residencia, y a Arturo Comas, en 2015, el cual llevó a cabo su proyecto ‘Haz mal’ y expuesto públicamente mediante una exposición individual.

Por otra parte, coincidiendo casi en tiempo con la Beca para Artistas, el colectivo artístico Los Vendaval y la artista Marta Nieto idealizaron, impulsaron y gestionaron otro proyecto independiente llamado FINDE. En concreto, este proyecto es horizontal y de carácter colaborativo, consiste en una serie de “*encuentros culturales puntuales en fin de semana entre creadores y público activo en diferentes contextos rurales o urbanos, que se celebran con la intención de promover el intercambio de experiencias a través de la convivencia, visibilizando los procesos creativos de los proyectos propuestos. Convirtiendo el contexto*

⁴³⁴ En la Página web de Pinea toda la información que ofrece se encuentra en inglés. Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de <http://www.pinea.org/>

⁴³⁵ Res Artis es una asociación fundada en 1993 y con domicilio legal en Ámsterdam (Holanda).

Actualmente es una red mundial de residencias para artistas con 550 centros, como miembros, en alrededor de 70 países. Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de <http://www.resartis.org/es/nosotros/>

⁴³⁶ Traducción propia. Texto original: “Contribute to improve the town and seeking to foster cross-cultural relations between artists in residence, curatorial team and the locals, by involving the territory in an active way”. Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de <http://www.pinea.org/>

⁴³⁷ Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de <http://www.lineadecosta.net/p/andalusian-artists-grants.html>

público en espacio de trabajo, experimentación y exhibición”⁴³⁸ favoreciendo así el acercamiento de nuevos públicos a la creación contemporánea. Entre 2014 y 2016 han tenido lugar tres ediciones de FINDE en emplazamientos distintos y bajo una temática diferente cada vez. Para cada ocasión, se han convocado a artistas locales y foráneos con la colaboración de entidades culturales de cada ubicación como, en 2014, en el ECCO de Cádiz y donde participaron Arturo Comas y Fran Pérez Rus; y, en 2016, en las instalaciones de MODO⁴³⁹ de Córdoba capital y en Dmencia, la Muestra de Arte Contemporáneo de Doña Mencía en la provincia de Córdoba.

- Plan Renove

Como se describe brevemente en su perfil de Instagram, Plan Renove *“desde 2014 dinamizada y revitaliza lugares mediante exposiciones visibilizando a nuevos creadores”*⁴⁴⁰.

Al igual que el resto de espacios y proyectos de este apartado, se trata de una iniciativa independiente, como también constata la página web de la UAVA, y sin ánimo de lucro promovida por Sema D’Acosta y Marcelino García. Su periodo de mayor actividad y auge está comprendido entre enero de 2014 a marzo de 2016 aproximadamente y donde tuvieron lugar múltiples eventos – principalmente expositivos- con una ubicación variable, como el proyecto FINDE comentado con anterioridad, pero en cuyo origen, en 2014, arrancó en el entorno de la plaza del Pumarejo y la calle San Luis de la capital hispalense. Según explicaba el propio D’Acosta, en un reportaje publicado en la Plataforma Presente-Continuo, Plan Renove *“nació como proyecto alternativo y dinamizador para dar la oportunidad de exponer a artistas jóvenes fuera de los cauces comerciales”* (Arenillas, 2015). *“Y, de paso, dinamizar desde la sociedad civil una de las zonas más genuinas de Sevilla”* (Ramos Sevilla, 2014).

Enmarcadas en este proyecto expandido y relacional por la geografía de la ciudad de Sevilla, han tenido lugar una amplia ‘procesión’ de muestras entre las que vamos a destacar: la exposición colectiva inaugural del proyecto⁴⁴¹-entre las que se encontraba el colectivo Moreno&Grau-, en enero de 2014 y que tuvo lugar en la Sede asociación audiovisual y cultural El Farol⁴⁴²; la individual *‘Todos vamos a morir’* de Arturo Comas⁴⁴³, entre octubre

⁴³⁸ Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de <http://findefinde.net/>

⁴³⁹ Inaugurado en 2015 y como se presentan en su perfil de Facebook, *“MODO son espacios de trabajo para las industrias creativo culturales, un bar-cafetería y una programación cultural diferente. Un proyecto independiente ubicado en la recuperada Pérgola de los Jardines del Duque de Rivas en Córdoba e impulsado por Colaborativa.eu y Zum.es”*. Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de https://www.facebook.com/pg/modo.soy/about/?ref=page_internal

⁴⁴⁰ Recuperado el 1 de octubre de 2018, de <https://www.instagram.com/planrenoveproject/>

⁴⁴¹ En esta exposición colectiva, que dio el pistoletazo de salida de este proyecto a la ciudad de Sevilla, participaron 50 artistas dos generaciones muy distintas y definidas por su homogeneidad e individualidad respectivamente. En ella se reunieron nombres de la generación que emergió en torno al año 2000 y de los jóvenes valores.

⁴⁴² Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de <http://clonemagazine.com/plan-renove/>

⁴⁴³ Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de <http://www.artensevilla.com/component/k2/1-articulos-principal/67-arte-en-sevilla-visita-la-exposicion-de-arturo-comas-todos-vamos-a-morir>

y noviembre de 2014, en el espacio La Sala; la muestra dual ‘Álbum familiar’ de los hermanos Valverde⁴⁴⁴ –uno de ellos es nuestro artista seleccionado como caso de estudio José Luis Valverde– en el espacio independiente, ya clausurado, La Caja Habitada, entre enero y febrero de 2015; la presentación en público del proyecto artístico ‘*El artista Capaz*’⁴⁴⁵ de la creadora Bea Sánchez, entre los meses de marzo y abril de 2015; también en La Sala; o la muestra inaugural de la temporada de El Butrón, en septiembre de 2015.

- **INACTIVOS**

Antes de pasar a la siguiente tipología de espacios expositivos comunes en Andalucía, es preciso especificar que los espacios independientes que aparecen detalladamente en la sección del texto anterior son los que, a día de hoy, se ha podido confirmar que continúan abiertos y cuentan con una programación más o menos constante.

A lo largo de nuestro análisis, la tónica general que ha predominado en el contexto andaluz ha sido el resultado de una larga lista de espacios independientes clausurados. Al igual que las galerías andaluzas, se ha recolectado un gran número de espacios alternativos que han sido creados y, con un periodo de vida comprendido entre los dos años aproximadamente, han cerrado sus puertas por diversos motivos – pero entre los que prevalecen las cuestiones económicas. Entre los años que se desarrollan las trayectorias profesionales de los artistas emergentes de nuestra muestra y ubicados en las provincias de Sevilla, Córdoba y Granada, nos hemos topado con los espacios y proyectos independientes como Combo; El Arsenal; La Fragua; Sala TRN; La Caja Habitada; No lugar; EL Cubo Soma, La Sala; o proyectos como Scarpia Garden, del artista Miguel Ángel Moreno. Todos ellos, muy tristemente, no han sobrevivido hasta la actualidad pero creemos que, por su relevancia y repercusión en su momento en la trayectoria de los artistas emergentes de nuestra muestra, es conveniente hacer un breve repaso por ellos.

Concentrados en tres provincias, como se acaba de hacer referencia, comenzaremos por Sevilla capital. Localizados en esta ciudad se encontraban los espacios culturales como La Caja Habitada⁴⁴⁶, No Lugar, El Cubo Soma o La Sala. El primero de ellos, donde expuso Valverde junto a su hermano a través del Plan Renove con bastante resonancia -como hemos visto anteriormente-, se trata de un hostel y “*punto de encuentro en el que tiene lugar*

⁴⁴⁴ Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de

<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/agendaandaluciatucultura/evento/album-familiar-de-jose-luis-y-javier-valverde>

⁴⁴⁵ Concretamente sobre este proyecto artístico, su creadora y el Plan Renove, como medio de difusión, presenté una comunicación oral en el IX Congreso CSO 2018 - Criadores Sobre otras Obras de Lisboa (Portugal) titulada: ‘*El artista capaz’: un proyecto pictórico de Bea Sánchez para alentar a los creadores emergentes en el actual sistema del arte*’. La comunicación fue seleccionada para su publicación en la Revista *Estúdio* 2018 (Vol. 9, n.22, abril-junio) y cuya portada fue ilustrada por ‘*Mamá quiero ser artista*’, una obra de Bea Sánchez correspondiente a este proyecto pictórico personal.

⁴⁴⁶ La Caja Habitada es una de los espacios independientes registrados en la Plataforma Presente-Continuo. Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de <http://presente-continuo.org/espacios/espacios/13/la-caja-habitada>

conciertos y exposiciones”⁴⁴⁷. Sobre La Sala, donde mostró individualmente sus obras el artista Arturo Comas dentro del citado Plan Renove, actualmente es la sede de la Asociación Cultural Conciertos en Sevilla⁴⁴⁸. A modo de espacio cultural y club, desde 2015, este lugar apuesta por la música a través de conciertos, monólogos, poesía o sesión de micros abiertos. En cuanto a El Cubo Soma y No lugar -ambos espacios donde ha participado en exposiciones las obras de Comas- destacar que el primero de ellos, como nos comentó el propio artista en nuestro encuentro⁴⁴⁹, se trataba del estudio personal de un artista; y, en cambio, No lugar, inaugurado en diciembre de 2011⁴⁵⁰, era una tienda *cool* donde se vendían variedad de objetos *vintage* y también se exponía. Este segundo y último lugar estaba gestionado por la pareja formada por los artistas Cristina Galeote y Álvaro Díaz Fernández, ambos unos importantes dinamizadores de la cultura joven sevillana, según nos comentó Arturo en nuestra cita. Ahora, con otra gestión y con el nombre de ‘No-lugar The Art Company’, este espacio sevillano es considerado actualmente “*el mejor gastro-museo de Sevilla*”⁴⁵¹ tras renovar su formato e incorporar, en 2014, “*una carta de tapas muy especial y una experiencia gastronómica en la que el arte es un invitado más a la mesa*”⁴⁵².

Con respecto la provincia de Córdoba, hemos recolectado los nombres de los siguientes espacios independientes desaparecidos: La Fragua⁴⁵³, Combo y El Arsenal. El primero de ellos, estaba ubicado en el pequeño municipio cordobés de Belalcázar y, los dos restantes, en la propia capital.



Figuras 51 y 52. Interior y exterior de los espacios de La Fragua.

⁴⁴⁷ ‘La Caja Habitada Hostel Sevilla’. Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de https://www.youtube.com/watch?v=Av-_lvcgso0

⁴⁴⁸ Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de

https://www.facebook.com/pg/lasaladesevilla/about/?ref=page_internal

⁴⁴⁹ El encuentro con Arturo Comas tuvo lugar el 24 de octubre de 2018 en Granada.

⁴⁵⁰ Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de <http://www.elsoldeantequera.com/cultura-y-festejos/6110-cristina-galeote-inaugurara-el-domingo-18-no-lugar-the-company.html>

⁴⁵¹ ‘No-lugar the art company: el mejor gastro-museo de Sevilla’. Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de <https://sevillasecreta.co/no-lugar-the-art-company/>

⁴⁵² ‘El arte se sienta a la mesa en No Lugar’. Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de https://www.diariodesevilla.es/vivirenvilla/arte-sienta-mesa-Lugar_0_813519256.html

⁴⁵³ La Fragua, y Combo además de estar registrados como espacios independientes en la página web de la UAVA, La Fragua está inscrita en la Plataforma Localizart.es: “un localizar de residencias, espacios de creación y centros de arte contemporáneo” puesto en marcha por el Ministerio de Cultura y Deporte y Promoción del Arte del Gobierno de España. Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de <https://www.localizart.es/residencia-la-fragua>

A los proyectos cordobeses, creados y gestionados por Gaby Mangieri y Javier Orcaray, como La Fragua (Figuras 51 y 52) -desde diciembre de 2010 y como centro de residencias para artistas en el medio rural- y ComBo -a partir de marzo de 2014 y como espacio expositivo y de experimentación en pleno centro de la ciudad cordobesa- se unió el comisario Jesús Alcaide para la coordinación, junto a sus artífices, de este segundo espacio desde su inauguración. La apertura de La Fragua, como asociación sin ánimo de lucro, “transformó el medieval Convento de Santa Clara [S. XV] en una residencia para artistas (...) en plena dehesa del Valle de los Pedroches” (Luque, 2014). Algo que, según afirmaban los propios fundadores en dicho artículo, ya había venido funcionando con otras residencias de artistas en Norteamérica o Centroeuropa y de las que se habían inspirado como Grizedale Arts de Inglaterra, por poner un ejemplo. Con estos aires de internacionalización, sus creadores comentaban en otra entrevista, que la mayoría de los artistas acogidos en su residencia resultaban ser internacionales y que esto se debía a que, como proyecto independiente, “la financiación dependía en gran medida de lo que pagaban los artistas por sus residencias (...) las cuotas de los socios, donativos y un poquito de financiación pública y privada” (Urcelay, 2013), lo que recuerda el funcionamiento de la activa asociación Pinea-Línea de Costa, comentada anteriormente. Como prosiguen en la entrevista, a la que se ha hecho referencia por última instancia, los coordinadores buscaban mecenas constantemente para financiar las residencias e “intentaban generar un balance con los artistas españoles cuando disponían de becas propias” pero, estaban totalmente convencidos que, “básicamente su futuro dependía en gran medida de la financiación internacional” (Ibíd., 2013). Incluido en ese reducido grupo de artistas nacionales invitados, o becados, para las residencias de La Fragua se encuentra Pablo Capitán del Río, en 2014. Por otra parte, entre la gran variedad de actividades que tuvieron lugar en el convento, muchas de ellas exposiciones, podemos destacar la presencia de Fran Pérez Rus en la muestra organizada para el tercer aniversario de este espacio independiente, dentro de un amplio programa de actividades que tuvieron lugar durante todo un fin de semana⁴⁵⁴, en noviembre de ese mismo año.

En cuanto a Combo, que resultó ser fruto del primer espacio que acabamos de desarrollar, nació como el lugar desde donde dar visibilidad a los proyectos que se realizaban en la residencia de artistas La Fragua en Belalcázar. Por ello, Pablo Capitán del Río mostró junto a Tommy Høvik –un artista internacional que también se encontraba en residencia al mismo tiempo- los resultados de su trabajo en conjunto (Figura 53). Las diversas obras fueron realizadas durante el mes de la residencia y se presentaron al público en Córdoba capital a través de la exposición titulada: ‘*Delicate matter*’ (Mangieri, 2014). Combo, como espacio independiente, se convirtió por su variada y cuidada programación en el más significativo de la ciudad hasta que, en marzo de 2016, cerró sus puertas “después de una travesía que duró poco más de dos años” (Álvarez, 2016) y, como declaraba Mangieri para otro periodista con motivo del cierre, “por cuestiones económicas, ya que no hay un apoyo institucional claro a este tipo de iniciativas, y [cuestiones] naturales, ya que no queríamos

⁴⁵⁴ ‘La Fragua prepara un fin de semana pleno de actos’. Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de https://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/fragua-prepara-fin-semana-pleno-actos_844223.html

poner mucha más energía en mantener un espacio y una infraestructura que en mantener un proyecto" (Asensi, 2016).



Figura 53. Obras de Pablo Capitán del Río en *'Delicate matter'*.

Por otra parte, las actividades organizadas por los gestores de ambos espacios no se enclaustraban solamente a los dos espacios físicos con los que contaban la asociación, sino que llegaron a desarrollar otros proyectos en otras partes de Andalucía. Por ejemplo, en 2015, el año anterior al cierre de Combo, los tres coordinadores de ambos espacios – Mangieri, Alcaide y Orcaray– organizaron un curso de verano en la UNIA – Universidad Internacional de Andalucía, en la sede de Baeza (Jaén), con el título: *'Jaque a la institución. Nuevos modelos de producción contemporánea'*⁴⁵⁵, en el que estuvimos presentes por la relación y relevancia con la temática de la presente investigación y por plantear nuevos horizontes en nuestro sector profesional. Durante este encuentro a modo de laboratorio para la reflexión, como preferían llamarlo los propios organizadores, se fueron visualizando múltiples experiencias y provocando encuentros con estrategias y propuestas que han ido cambiando el modelo institucional tradicional para abordar la construcción de nuevos modelos institucionales en un futuro próximo, desde posiciones más flexibles y experimentales donde encajaban perfectamente La Fragua y Combo. En estos encuentros participaron los representantes de espacios independientes y los propios profesionales, de

⁴⁵⁵ Dicho curso me abrió nuevos horizontes que intento propugnar en esta pesquisa y desde mi situación como una 'humilde agente' dentro del actual ecosistema artístico. Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de <https://www.unia.es/servicio-de-comunicacion-e-informacion/prensa-uniatv/item/jaque-a-la-institucion-nuevos-modelos-de-produccion-contemporanea-cursos-de-verano-unia2015-baeza>

alto nivel nacional e internacional, como: Martí Manen⁴⁵⁶, Peio Aguirre⁴⁵⁷, el director de Grizedale Arts (Inglaterra)⁴⁵⁸, Mireia Sallarés⁴⁵⁹, la directora del actual Casco Art Institute⁴⁶⁰ (Holanda) y Manuel Segade⁴⁶¹.

Otro proyecto, realizado posclausura de Combo, ha sido la publicación del libro *'Yes is the new no'* (2017) y publicado por Friends Make Books (Turín, Italia). En él cuentan en primera persona –Javier, Gaby y Jesús– el primer año de Combo a través de entrevistas y artículos a modo de resumen gráfico de aquella magnífica experiencia vivida⁴⁶². Por lo tanto, como podemos ver, las acciones de estos espacios independientes extinguidos se expanden fuera de los límites de sus propios espacios físicos y a lo largo del tiempo, como, en definitiva, proyectos que no han muerto/desaparecido del todo sino que han mutado a una cosa diferente.

Sobre El Arsenal⁴⁶³, el último espacio independiente que también ha cerrado sus puertas y estaba localizado en Córdoba, comentar que se trataba de un espacio de creación y difusión de la cultura, el arte y el conocimiento, un proyecto basado en la colaboración mutua entre la ciudadanía y los creadores. Este espacio se puso en marcha, en octubre 2012, en una antigua fábrica textil del Polígono de Chinales, en Córdoba. Como se refleja en su propia página web, surgió *“como centro para el desarrollo creativo de un grupo de artistas profesionales de diferentes disciplinas artísticas (artes plásticas, danza, teatro, fotografía, música, literatura...), en respuesta a la demanda de espacios y recursos vinculados a la actividad creadora, así como la necesidad de compartir y expresar de manera individual y colectiva”*⁴⁶⁴. Con el paso de los años, la asociación sin ánimo de lucro fue desarrollando en sus instalaciones –con la pretensión de cambiar la realidad propia, cercana y extensa– multitud de actividades creativas de diversa índole, convirtiéndose así en un referente para muchos profesionales del sector. Pero también colaboraron en otras iniciativas llevadas a

⁴⁵⁶ Comisario y crítico de arte barcelonés que, en su amplio currículum, cuenta con que resultó ser elegido para comisariar el Pabellón Español en la edición de la Bienal de Venecia 2015. Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <http://masdearte.com/especiales/entrevista-marti-manen/>

⁴⁵⁷ Crítico de arte, comisario y editor afincado en San Sebastián. Entre sus últimas distinciones importantes, destacar que ha sido seleccionado como comisario para por su proyecto para el Pabellón Español en la Bienal de Venecia 2018. Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de https://elpais.com/cultura/2018/05/07/actualidad/1525722594_961899.html

⁴⁵⁸ Grizedale Arts es un espacio de residencias de artes contemporáneas en un contexto rural en el norte de Inglaterra. Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <https://www.grizedale.org/>

⁴⁵⁹ Artista catalana con una amplia trayectoria internacional. Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <http://mireiasallares.com/>

⁴⁶⁰ Ahora convertido en instituto, Casco era un espacio alternativo para producir, estudiar y situar el arte de trabajar por los bienes comunes. Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <http://casco.art/>

⁴⁶¹ Comisario gallego que, desde finales de 2015, regenta la dirección, tras su selección, del Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), en Móstoles y dependiente de la Comunidad de Madrid. Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <https://www.arteinformado.com/guia/f/manuel-segade-105414>

⁴⁶² Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de http://cadenaser.com/emisora/2017/03/30/radio_cordoba/1490907763_108008.html

⁴⁶³ Página web de El Arsenal que continúa activa. Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <https://elarsenaldechinales.blogspot.com/>

⁴⁶⁴ Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <http://elarsenaldechinales.blogspot.com/2012/09/normal-0-21-false-false-false-es-x-none.html>

cabo en otras provincias andaluzas como su participación en la Feria FACBA 2014 (Figura 54) en Granada, como espacio alternativo e independiente andaluz.



Figura 54. Artistas participantes y miembros de El Arsenal en su intervención 'Sírvese usted mismo' en FACBA 2014.

En junio de 2017, desde su la página de Facebook del espacio⁴⁶⁵, Francisco Rafael Nevado Moreno, como presidente de la asociación, hizo pública la despedida del espacio como fábrica de creación contemporánea, después de 5 años de acogimiento, y al propio público de éste por tanto apoyo recibido. Esta última publicación, como se sigue conservando, Francisco aseguraba que El Arsenal “*fluía y se transformaba*” en otro nuevo proyecto.

En referencia a los artistas emergentes de nuestra muestra que han participado en diversas actividades acontecidas en este espacio apagado, revelar que, en 2013, el jiennense Fran Pérez Rus, por una parte, participó en NOCTURNOS⁴⁶⁶, el Primer Encuentro de Cultura Avanzada Independiente de Córdoba, y, por otra parte en 2015, impartió varios talleres en el espacio sobre *videomapping*⁴⁶⁷, la técnica de producción por antonomasia del joven creador. Además el sevillano Arturo Comas deslumbró con su primera exposición individual, dentro de la XIII Bienal Internacional de Fotografía de Córdoba 2013 –evento aún vigente aunque transformado como veremos más adelante-, titulada ‘¿Por qué?’⁴⁶⁸, en el espacio expositivo La Cajita, y en cuya inauguración, el artista llegó a un acuerdo con el público asistente para realizar “*una serie de retratos a los asistentes con la intención de que*

⁴⁶⁵ Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <https://www.facebook.com/elarsenaldechinales/photos/a.158245954308665/1067991410000777/?type=1&theater>

⁴⁶⁶ Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <http://elarsenaldechinales.blogspot.com/2013/06/nocturnos-primer-encuentro-de-cultura.html>

⁴⁶⁷ Debido a la precariedad laboral del contexto profesional del arte emergente en la actualidad, como hemos desarrollado en el epígrafe ‘Perfiles híbridos y precariedad laboral’, se ha el caso de que la mayoría de los artistas emergentes seleccionados de nuestro estudio compaginan diversos trabajos en paralelo a su producción artística personal y desarrollo de su trayectoria profesional como creadores visuales.

⁴⁶⁸ Recuperado el 26 de noviembre de 2018, de <http://elarsenaldechinales.blogspot.com/2013/02/arturo-comas-por-que-0603-06042013.html>

fueran publicadas como fotos de perfil de sus cuentas en Facebook hasta el 6 de marzo, último día de la exposición. Pero siete días después de la inauguración, lo que empezó siendo en un simple juego en las redes sociales, un divertimento y una extensión de la obra de Arturo, ha supuesto una auténtica 'revolución absurda facebookiana' (Centeno, 2013)



Figuras 55 y 56. 'Un paseo por las nubes' (2013), propuesta de Arturo Comas y Claudia Frau para *Scarpia Garden*.

También, el mismo Arturo Comas (Figuras 55 y 56), fue partícipe de un proyecto bastante especial e innovador dentro del contexto andaluz como *Scarpia Garden*⁴⁶⁹. Ideado por el artista cordobés Miguel Ángel Moreno Carretero, el director de *Scarpia*⁴⁷⁰ desde 2002 a

⁴⁶⁹ Blog aún activo de *Scarpia Garden*. Recuperado el 26 de noviembre de 2018, de <http://scarpigarden.blogspot.com/>

⁴⁷⁰ *Scarpia* (Moreno Carretero & Centeno González, 2015), como explica el propio Miguel Ángel Moreno Carretero en la publicación que recopila las catorce ediciones de este proyecto bajo su dirección, nació en el verano de 2002 cuando Antonio R. Sánchez Gavilán y el propio artista cursaban el primer curso de Historia de Arte y Bellas Artes, respectivamente, en la Universidad de Sevilla. Este proyecto independiente de arte público surgió por la fascinación que sentían ambos por los procesos creativos del Land Art y su desarrollo durante los años 70. Tras el éxito de las dos primeras ediciones, en las que invitaron a participar a algunos creadores de Córdoba y Sevilla aprovechando los contactos que establecieron en la facultad durante sus estudios, las jornadas veraniegas se fueron encauzando cada vez más en un modelo referente de enseñanzas teóricas y prácticas al respecto en las que participaron artistas emergentes y consagrados nacionales e internacionales. *Scarpia* fue afianzándose, año tras año, mediante convocatorias anuales expandidas y fue obteniendo financiación a través de fondos públicos por parte de instituciones, que daban así su confianza en el proyecto, como la Diputación de Córdoba (a través de la Fundación Provincial de artes Plásticas Rafael Botí) o la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía. Durante esta etapa del proyecto artístico, se puso en prácticas enseñanzas y experiencias relacionadas con el arte participativo, arte social o proyectos de intervención en la naturaleza involucrando a gran parte de la población del pueblo, sin distinción de sexo ni edades, con artistas u otros profesionales del ámbito invitados para la creación y reflexión contemporánea. El desplome de este óptimo proyecto fue en 2016 cuando, como está presente en el perfil de Facebook de *Scarpia*, el Ayuntamiento de El Carpio (con nuevo equipo gobernante como resultado de las elecciones municipales de 2015) asumió la dirección y gestión de este evento, apartando de él al propio director. Posteriormente, el 18 de enero de 2017, la oficina de patentes y marcas determinó el uso compartido de la marca lo que da potestad al consistorio a seguir realizando el Festival de

2015 en El Carpio, un pequeño municipio de Córdoba, *Scarpia Garden* fue un proyecto autónomo y estuvo operativo entre 2012 y 2013, como nos confirmó el propio Miguel Ángel. El proyecto nació “*con la vocación de fomentar el coleccionismo de base ofreciendo al público la posibilidad de adquirir obra seriada de creadores nacionales e internacionales a precios asequibles*”⁴⁷¹, como se hizo eco la revista *Ars Operandi*. Partiendo de las propuestas generadas en el entorno de *Scarpia* (Figura 57), fue compartido con el público un amplio catálogo *online* de obras sobre arte y naturaleza que podían ser adquiridas e instaladas en jardines y espacios exteriores conforme a las indicaciones que proporcionaban los propios artistas relacionados con el proyecto madre de la localidad cordobesa. Más allá de su plataforma web, *Scarpia Garden* participó como expositor en ferias de arte andaluzas como Art Jaén 2013 y FACBA 2013, concretamente en esta última formó parte Comas.



Figura 57. La obra titulada ‘*Burro Grande*’, del artista Fernando Sánchez Castillo, es la primera pieza de carácter permanente que se vinculó a las Jornadas de Intervención Artística *Scarpia* en abril de 2010 siendo hasta día de hoy uno de los iconos de estas jornadas.

Como colofón de los diversos proyectos artísticos relacionados con *Scarpia* –entre los que se incluye *Scarpia Garden*–, tuvo lugar a finales de 2015 y principios de 2016 una exposición titulada: ‘*Scarpia 2002-2015. Catorce años de creación contemporánea en El Carpio*’ (Figura 58) en el Crucero del Hospital Real de Granada. La muestra, comisariada por el propio Moreno Carretero, fue organizada y producida por el Área de Artes Visuales del Centro de Cultura Contemporánea La Madraza de la UGR. El proyecto expositivo fue planteado a modo de revisión “*documental y de obra que mapea el desarrollo del proyecto Scarpia, referente en la formación de arte público en el ámbito nacional*” (Zugasti, 2015).

Scarpia –pero con una carente profesionalidad–, un prestigio y reconocimiento conseguido por el incesante trabajo de Moreno a lo largo de sus catorce ediciones. Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de https://www.facebook.com/pg/MiguelAngelMorenoCarretero/about/?ref=page_internal
⁴⁷¹ ‘El arte se planta en el jardín. *Scarpia Garden*’. Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <http://www.arsoperandi.com/2013/03/el-arte-se-planta-en-el-jardin-scarpia.html>



Figura 58. Vista de parte de la exposición sobre *Scarpia* en el Hospital Real.

Con respecto a Miguel Ángel Moreno Carretero, como activo e incansable agente camaleónico –como artista, gestor cultural, profesor, etc.- en la comunidad artística andaluza desde hace años, recalcar que actualmente forma parte del equipo de *FAR – Foro de Arte Relacional*⁴⁷², desde verano de 2016, y gestiona otro proyecto independiente como es el Espacio Lavadero⁴⁷³, localizado en Granada, desde que se inaugurara en octubre de 2017.

En cuanto a FAR, se trata de un proyecto nómada –sin ubicación física estática– ya que sus diversas acciones, eventos y actos de arte relacional van aconteciendo –por ediciones con diferentes propuestas y temáticas- en diversos puntos de la geografía andaluza. FAR “*es una asociación cultural sin ánimo de lucro desde la que se promueve un proceso artístico de convivencia experimental entre creadores, agentes culturales, ciudadanía y contexto*”, según detallan los integrantes en su propia página web –entre los que se encuentra también nuestro artista emergente andaluz Fran Pérez Rus- y que surgió “*como iniciativa privada del antiguo equipo creativo*⁴⁷⁴ *de las jornadas de arte público de Scarpia (El Carpio, Córdoba)*”. Sobre el Espacio Lavadero, decir que es un dinámico espacio independiente para la cultura contemporánea dividido en tres zonas: oficina, espacio de *coworking* (para talleres, conferencias y espacios de trabajo o estudios) y sala de exposiciones – galería, donde se desarrolla una incesante programación de exposiciones de artistas jóvenes siendo un espacio motor y punto de encuentro entre los actores del *ecosistema* artístico emergente y contemporáneo en la ciudad.

⁴⁷² Página web de FAR. Recuperado el 25 de diciembre de 2018, de <http://www.foroarterrelacional.com/>

⁴⁷³ Página web del Espacio Lavadero. Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <https://espaciolavadero.wordpress.com/>

⁴⁷⁴ El actual equipo de FAR está conformado por un equipo multidisciplinar con amplia experiencia en la gestión artística y mediación cultural como Antonio Blázquez, Noelia Centeno, Patricia López Magadán, Paloma Montes López, Miguel Ángel Moreno Carretero y Fran Pérez Rus. Recuperado el 25 de diciembre de 2018, de <http://www.foroarterrelacional.com/equipo/>

Prosiguiendo con la ciudad de Granada, y retomando la lista de espacios independientes perdidos en la escena artística andaluza, nos topamos con la *Sala TRN*, o conocida popularmente como la *Sala TRN en la Casa de la Palmera*, que estaba enmarcada en la iniciativa cultural independiente TRN-lab⁴⁷⁵, un *laboratorio artístico transfronterizo*. Este proyecto, desde su creación en abril de 2011, fue concebido como un lugar híbrido y en red para la experimentación, difusión y debate de las prácticas artísticas contemporáneas a través del impulso del artista Fernando García Méndez y Antonio Collados, uno de los actuales co-directores del Festival FACBA de Granada, que depararemos en él más adelante.

Desde entonces hasta la actualidad, TRN ha ido mutando y germinando otros nuevos proyectos, entre los que sobresalen, la editorial independiente Ciengramos⁴⁷⁶ y la discográfica *Grupo de Fe*, dos proyectos en funcionamiento a día de hoy. En referencia a la editorial, tal como afirman sus responsables -Antonio Collados y Patricia Garzón-, tiene como “*objetivo fundamental el investigar, editar y publicar experiencias culturales de la ciudad de Granada que no hayan sido lo suficientemente difundidas -o no hayan encontrado una plataforma adecuada para su comunicación- y consideremos relevantes para pensar nuestro presente social, político y cultural*”⁴⁷⁷. En cuanto al objetivo principal de la discográfica, en este caso se trata de “*la edición de obras musicales de artistas plásticos que trabajan de forma paralela con la música. La idea surgió de la necesidad de dar cabida a estos proyectos híbridos e inéditos que no encuentran un lugar idóneo dentro del panorama artístico y musical convencional*”⁴⁷⁸. *Grupo de Fe* está formado por un grupo heterogéneo de profesionales -artistas plásticos, diseñadores gráficos y productores culturales- como son Ángeles Agrela, Antonio Collados, Paloma Gámez, Patricia Garzón, Marisa Mancilla, José Piñar y Sonsoles Pizarro.

Dejando, muy brevemente, expuestos dos de los proyectos vigentes de TRN, tornamos al espacio independiente, y físico, que aparece en nuestro análisis y que corresponde con la etapa #0: *TRN en la Casa de la Palmera* (Collados & García, 2013). Durante abril de 2011 y junio de 2012 TRN ocupó la casa, en alquiler, donde moraban los coordinadores del proyecto, localizada en el barrio de La Chana de Granada. En ella, TRN proponía a agentes culturales (artistas, comisarios, profesores de la facultad de bellas artes de la ciudad, etc.) de la ciudad la realización de proyectos artísticos *site-specific*, los cuales eran presentados al público -abriendo este lugar doméstico y privado- en un día y horario establecido. Como está recogido en el primer libro del proyecto Ciengramos, al que hemos hecho referencia en renglones superiores, el artista Pablo Capitán del Río fue uno de los invitados a participar en este proyecto junto a José Luis Vicario, artista y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la UGR (Figura 59). Ambos desarrollaron la propuesta expositiva n. 2 titulada ‘*La Pobreza*’ con el fanzine ‘*trn_fanzines_61*’, los cuales se encuentran presentes en la relación

⁴⁷⁵ Página web de TRN-lab. Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <http://trn-lab.info/>

⁴⁷⁶ Página web de Ciengramos. Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <http://ciengramos.com/>

⁴⁷⁷ Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <http://ciengramos.com/informacion-2/>

⁴⁷⁸ Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <http://trn-grupodefe.blogspot.com/2013/06/informacion.html>

de los once proyectos que tuvieron lugar en esta casa. Tras esta etapa, TRN no ha vuelto a tener vinculación espacial sino que es una plataforma deslocalizada, flexible y nómada de generación de proyectos varios.



Figura 59. Instalación de Pablo Capitán del Río para 'La Pobreza' en la Casa de la Palmera TRN.

Sobre aquel momento vivido, me gustaría recuperar unas declaraciones del pintor Joaquín Peña-Toro al respecto de lo que supuso 'la etapa #0 de TRN' para la comunidad artística granadina ya que, según el pintor por agosto de 2013, no había espacios de encuentro "desde que cerró Sandunga, que articulaba mucho a los artistas de Granada. Todo eso se palió después un poco con la reciente TRN, porque en esta sala se hacían los proyectos de dos en dos, con diferentes generaciones y diferentes disciplinas. Eso rompía barreras, que era una de las intenciones de ese laboratorio transfronterizo" (Rico, 2013). Esto ratifica lo que los propios coordinadores exponen en el perfil de Facebook de TRN, ya que según ellos: "TRN surgió ante el decrecimiento de espacios para la creación en Granada, (...) en la que notaban la escasez de espacios institucionales e incluso informales para la circulación de propuestas artísticas"⁴⁷⁹. Por otra parte, como muestra también de la repercusión que tuvieron las acciones de este espacio en el tejido cultural de la ciudad, comentar que TRN ha quedado recogido –al igual que los artistas de nuestra muestra Pablo Capitán del Río y Fran Pérez Rus- en el capítulo de autoría propia titulado: 'Arte Emergente y Contemporáneo en Granada. Coworking y espacios alternativos como respuesta al declive de la institucionalización de la cultural' (Gallego, 2017, pp. 172-181), el cual está incluido en el libro publicado recientemente citado con anterioridad y donde se recogen los resultados de los dos proyectos de investigación que sembraron las bases para la presente tesis doctoral y en los que se formó parte del equipo investigador multidisciplinar.

⁴⁷⁹ Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de https://www.facebook.com/pg/TRN-laboratorio-art%C3%ADstico-transfronterizo-228656983846969/about/?ref=page_internal

ESPACIOS INSTITUCIONALES

- **Espacios y convocatorias**

En el siguiente apartado, como continuación del análisis cualitativo sobre el sistema del arte emergente en Andalucía a partir de las trayectorias individuales de los artistas de nuestra muestra, nos centraremos en desmembrar los diversos espacios institucionales y sus respectivas acciones de apoyo a la producción artística y difusión en la sociedad llevadas a cabo y de las que se han visto beneficiados los artistas emergentes andaluces de nuestra muestra. Además, debemos de considerar dichas acciones como mecanismos que han legitimado las trayectorias profesionales de nuestros artistas emergentes seleccionados.

Como una clasificación general, hemos observado que los espacios institucionales culturales de esta región del sur de España principalmente están ligados a las universidades andaluzas, a las entidades políticas de esta región -como la Junta de Andalucía, a las Diputaciones Provinciales y a los Ayuntamientos locales- y a diversas Fundaciones públicas y/o privadas.

Con respecto a espacios expositivos institucionales, además de los ya mencionados vinculados a las universidades andaluzas⁴⁸⁰ y sus respectivas acciones destinadas al fomento y apoyo de la producción artística emergente de sus alumnos o exalumnos principalmente - como desarrollamos en el apartado de este bloque en torno a las '*Enseñanzas de las artes en Andalucía*'-, detectamos un copioso número de Salas de Exposiciones y Casas de Cultura en municipios y ciudades andaluzas donde se muestran las obras finalistas y ganadoras de los diversos concursos y certámenes -fundamentalmente- de pintura que abundan por toda la geografía andaluza. A través de estos certámenes y según los criterios de valoración de los diversos miembros de los jurados -que suelen estar constituidos mayoritariamente por críticos de arte, comisarios, artistas consagrados y/o profesores de las facultades de Bellas Artes andaluzas-, las entidades políticas locales (ayuntamientos y sus áreas/delegaciones de juventud, turismo, patrimonio o cultura) y regionales (diputaciones provinciales y sus áreas de cultura) van creando -normalmente a través de convocatorias anuales para obras pictóricas ya producidas- sus respectivas colecciones de arte contemporáneo.

Entre los concursos andaluces de este tipo⁴⁸¹ y que se han extraído principalmente de la trayectoria de Ana Barriga (los que se centran en el medio pictórico) y algunos de Arturo Comas (los que se amplían a artes plásticas) -por las características propias de sus producciones artísticas personales- destacamos: el *Certamen Nacional de Arte*

⁴⁸⁰ Además de las universidades andaluzas tratadas en nuestro análisis, destacamos el *Certamen de Pintura Manuel A. Ortiz de la Universidad de Jaén*, en cual en la edición 2018 realizaron algunas reestructuraciones en el sistema de premiación de sus bases estableciendo un tercer premio "*para un artista giennense menor de 35 años*" y que recayó en la autora de la presente pesquisa. Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de https://eventos.ujaen.es/file_manager/getFile/31299.html

⁴⁸¹ Algunos de ellos se centran en artistas emergentes y tienen restricción de edad para participar, desde los 18 hasta 35 años, y otros pueden presentarse cualquier artista, indistintamente de nacionalidad, mayor de 18 años.

Contemporáneo Ciudad de Utrera (Sevilla)⁴⁸², el *Certamen Málaga Crea* (Málaga)⁴⁸³ o el *Premio Nacional de Pintura José Arpa de Carmona* (Sevilla)⁴⁸⁴, por citar algunos ejemplos.

Otros concursos y certámenes de pintura que siguen la tipología mencionada en el párrafo anterior –y también extraídos de la trayectoria de Barriga– han sido puestos en marcha y son convocados anualmente desde diversas fundaciones o club de arte andaluces privados como el *Premio Internacional de Pintura Focus Abengoa* (Sevilla)⁴⁸⁵ o el *Premio de Pintura Paul Ricard* (Sevilla)⁴⁸⁶.

En cambio, debemos señalar que otras iniciativas como la *Beca Manuel Rivera de la Diputación de Granada*; el *Certamen de Artes Plásticas Desencaja del Instituto Andaluz de la Juventud* –ambas premiaciones son atesoradas en la trayectoria de Pablo Capitán del Río y, en el caso del Desencaja, en la del dúo artístico Moreno&Grau-; la *Beca Sevilla es Talento Sevilla ICAS*⁴⁸⁷; o el *Premio de Pintura UNIA* –Universidad Internacional de Andalucía– con ambas fueron distinguida la artista Barriga -, no se siguen convocando en la actualidad.

Por el mismo camino, aunque esperemos que no sea así, van las riendas de la *Beca Emergent del Ayuntamiento de Torremolinos* (Málaga) –bajo la dirección del artista Fernando Bayona- y los *Encuentros de Arte Contemporáneo de Genalguacil* (Málaga), ya que las últimas noticias que se han tenido de ellos es que se ven peligrar las próximas ediciones. La primera edición de las Becas de Residencia y Producción Artística Emergent de Torremolinos tuvo lugar en 2016, cuando fueron seleccionadas nuestras artistas Ana Barriga, Alba Moreno y Eva Grau como residentes durante un mes que duraba la beca de producción. Tras su segunda edición⁴⁸⁸, en 2018, llegó la polémica al darse a conocer por parte del artista David Crespo –uno de los artistas emergentes residentes en esta edición- en su muro de Facebook que, “*después de 8 meses de haber finalizado la beca, no se habían realizado aún los pagos de horarios establecidos al igual que el mediador de las*

⁴⁸² Página web del Certamen Nacional puesto en marcha en la década de los 80. Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de <http://www.utrera.org/certamen-nacional-arte-contemporaneo/>

⁴⁸³ Página web del Certamen del área de Juventud del Ayuntamiento de Málaga que está destinado a artistas de entre 15 a 35 años según sus bases reguladoras. Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de <http://juventud.malaga.eu/es/ayudas-y-premios/malagacrea/#.XBkPFFVKjIU>

⁴⁸⁴ Página web de este certamen histórico que en el año 2018 ha celebrado su 71 edición. Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de http://www.carmona.org/agenda/adjuntos/publicacion/201854_000136374.pdf

⁴⁸⁵ Página web del Premio Internacional puesto convocado por la Fundación Focus Abengoa. Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de <http://www.fundacionfocus.com/web/es/premios-ayudas/premio-pintura.html>

⁴⁸⁶ Página web del Premio de Pintura Club del Arte Paul Ricard. Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de <http://www.clubdeartepaulricard.es/inicio.php>

⁴⁸⁷ ICAS – Instituto de las Cultura y las Artes de Sevilla. Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de <http://www.icas-sevilla.org/>

⁴⁸⁸ Bases de la segunda convocatoria de la Beca Emergent. Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de <http://masdearte.com/convocatorias/ii-beca-de-produccion-y-residencia-artistica-emergent-torremolinos/>

*mismas*⁴⁸⁹. Por su parte, los *Encuentros de Arte Contemporáneo de Genalguacil*⁴⁹⁰ de carácter bianual están localizados en un pequeño municipio de la Serranía de Ronda/Valle del Genal y cuyo origen se remonta al año 1994, según se especifica en la propia página web. En su edición de 2014, estos encuentros dieron un extraordinario salto de calidad, mediante una mayor profesionalización del evento y del impulso inversor de la Diputación Provincial, como celebración de sus 20 años de trayectoria. Este giro fue reorientado poniendo el foco en el arte emergente regional y nacional a través de una convocatoria pública de unas residencias artísticas con el objetivo de desarrollar el proyecto sociocultural '*Genalguacil Pueblo Museo*'⁴⁹¹ compuesto por: los encuentros de arte contemporáneo, un museo al aire libre y el *MAC Genalguacil*⁴⁹², un museo de arte contemporáneo del municipio, con las obras producidas por los artistas durante las residencias que hace un guiño en su esencia, a nuestro parecer, al pionero Festival de Arte Público Scarpia en el contexto cordobés. En cuanto a los artistas andaluces de nuestra muestra, es de destacar la selección y participación en estos encuentros de Moreno&Grau en 2014 y Pablo Capitán del Río en 2016. También, una parte importante de este proyecto es la participación en ferias de arte como ARCO, en 2007; ARTMarbella, en 2017; y JustMad (Madrid) en 2018.

Pero en la última edición, en el verano de 2018, como se hicieron eco multitud de medios de comunicación, los encuentros peligraban "*por la falta de apoyo y financiación de la Diputación de Málaga*" (Carrasco, 2018), fiel hasta la fecha en las ayudas a este proyecto, lo que originó que el Ayuntamiento del municipio iniciara una campaña de *crowdfunding* para recaudar fondos. Según su alcalde, no había habido problemas de formas en esta ausencia por parte de la Diputación, si no que se trataba de "*una cuestión política*" (Ibíd., 2018), como en otros casos comentados a lo largo de esta investigación. Para conocer el desenlace de ambas becas y proyectos, aún sin perder la esperanza, tendremos que esperar al próximo año a ver si se rectifican las desafortunadas actuaciones institucionales y podemos seguir contando con estas convocatorias y eventos culturales que ayudan y apoyan a los artistas emergentes actuales y a sus producciones como futuro patrimonio de la comunidad y sociedad local.

Por otra parte, continuando con nuestro listado, encontramos diversos centros de arte y museos de arte contemporáneo, ligados a los ayuntamientos de las ciudades donde se

⁴⁸⁹ Cita del post publicado el 9 de noviembre de 2018 en el propio muro del artista de Facebook.

Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10216027559235114&set=a.3210100544730&type=3&theater>

⁴⁹⁰ Página web de los encuentros. Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de

http://www.genalguacil.es/es/Arte_y_cultura/Encuentros_de_Arte/Presentacion/

⁴⁹¹ Página web de Genalguacil Pueblo Museo. Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de

<https://www.pueblomuseo.com>

⁴⁹² La reapertura del Museo de Arte Contemporáneo Fernando Centeno de Genalguacil, tras unas mejoras en el espacio expositivo, se produjo en marzo de 2018 con una muestra colectiva titulada '*Paisaje. Entorno y contexto*' con obras de una veintena de artistas andaluces y comisariada por Juan Francisco Rueda, un comisario andaluz muy vinculado al proyecto. Recuperado el 24 de diciembre de 2018, de

<http://www.diarioronda.es/2018/03/20/comarca/genalguacil-reabre-su-museo-de-arte-contemporaneo-con-la-muestra-colectiva-paisaje-entorno-y-contexto/>

ubican, a las diputaciones provinciales y/o a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en los que los artistas andaluces de nuestra muestra han participado en exposiciones, normalmente colectivas, a través de convocatorias abiertas o por la selección de un comisario. Entre estas muestras y centros de arte –por la participación de nuestros artistas emergentes andaluces- podemos destacar la veterana exposición anual de arte emergente ‘*Arte Aparte*’⁴⁹³, realizada actualmente en el Centro Cultural Juan Francisco Casas de La Carolina (Jaén); el CAC de Málaga, albergando exposiciones colectivas como las ediciones de ‘*Neighbours*’⁴⁹⁴ -comisariadas por Fernando Francés⁴⁹⁵- o la muestra con las obras finalistas y ganadoras del *Certamen Málaga Crea*, uno de los premios para artistas jóvenes con mayor reconocimiento a nivel andaluz y mencionado con anterioridad. También podemos distinguir las exposiciones de artistas emergentes que tienen lugar en el Palacio de los Condes de Gabia de Granada⁴⁹⁶, debido a que cuenta con una convocatoria anual de recepción de dossieres y propuestas expositivas destinadas a artistas plásticos menores de 35 años⁴⁹⁷ a través de la cual seleccionan los proyectos expositivos que conforma parte de su programación anual de exposiciones, además de acoger la exposición final de curso de cada promoción de grado de la Facultad de Bellas Artes de Granada; u otras muestras colectivas realizadas en el MAD de Antequera (Málaga)⁴⁹⁸ -como ‘*Beauty*’⁴⁹⁹, en 2015, y ‘*De la pintura, el sur*’⁵⁰⁰, en 2016, ambas comisariadas por Fernando Francés y donde ha participado nuestra artista Ana Barriga-.

⁴⁹³ El origen independiente de esta exposición colectiva institucional fue a raíz de que un grupo de artistas –aún estudiantes de Bellas Artes en la Facultad de Granada– organizaran una exposición colectiva en La Carolina donde participaban junto con sus compañeros de profesión. Para la décima edición, en 2017, se abrió una convocatoria pública y a nivel nacional invitando a participar a artistas nacionales y extranjeros residentes en España. El proyecto expositivo y la edición del catálogo resultante de la muestra está gestionado por Marcos Antonio García, concejal de Cultura del Ayto. de La Carolina; Miguel Scheroff, artista carolinense y miembro del colectivo Arte Aparte; Álvaro Garrido, diseñador y también miembro de Arte Aparte; y Sandra Márquez, diseñadora y también miembro de Arte Aparte. Recuperado el 13 de octubre de 2018, de <https://lacontradejaen.com/arte-aparte-carolina/>

⁴⁹⁴ Estas exposiciones anuales muestran una selección de trabajos de artistas de proximidad y tienen a la ciudad de Málaga como referencia. Los trabajos pertenecen a la primera década del siglo XXI hasta la actualidad y algunas de ellas son adquiridas por el centro. Recuperado el 12 de agosto de 2018, de <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/agendaandaluciatucultura/evento/neighbours-ii>

⁴⁹⁵ Hasta febrero de 2019 ha sido el director del CAC Málaga y el MAD Antequera. Desde este mes y con el nuevo equipo de gobierno andaluz, ha pasado a ser el Secretario General de Innovación y Museos de la Junta de Andalucía. Recuperado el 12 de febrero de 2019, de <https://www.diariosur.es/malaga/fernando-frances-nuevo-20190212150027-nt.html>

⁴⁹⁶ La programación del Palacio de los Condes de Gabia viene supeditada desde la Diputación Provincial de Granada. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://www.dipgra.es/contenidos/palacio-condes-gabia/>

⁴⁹⁷ ‘*Convocatoria de Jóvenes Artistas Plásticos 2019*’. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://www.dipgra.es/actividadCultural/convocatoria-jovenes-artistas-plasticos-2019-granada-2018-10-15>

⁴⁹⁸ Página web del MAD Antequera, dependiente de la Diputación de Málaga. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://www.madantequera.com/>

⁴⁹⁹ Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de http://www.malaga.es/cultura/1315/com1_md3_cd-24376/termica-inaugura-exposicion-colectiva-artistas-proximidad-belleza-como-principal-protagonista

⁵⁰⁰ ‘*El MAD Antequera llama la atención sobre el arte andaluz*’. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <https://www.laopiniondemalaga.es/municipios/2016/06/10/mad-antequera-llama-atencion-arte/855909.html>

Por otra parte, observamos otros espacios como el ECCO de Cádiz⁵⁰¹ que, a pesar de continuar abierto, cuenta con una programación actual sin demasiada relevancia a nivel andaluz. La presencia de Arturo Comas y Fran Pérez Rus, en las actividades de este espacio cultural, tuvo lugar durante el periodo de fervor con la coordinación de Línea de Costa. Corroborando este hecho, podemos citar el artículo de opinión publicado en el Diario de Cádiz titulado *'El fracaso del Arte'* (León, 2017) en el que se detalla el hundimiento de este espacio de creación contemporánea.

Además de exposiciones destacables, en el contexto andaluz, hay que subrayar otras acciones centradas en los artistas jóvenes y sus producciones puestas en marcha desde diversos centros de creación y exhibición de arte contemporáneo y en colaboración con otras entidades y asociaciones como son: el *Proyecto A Secas* desde el CAAC de Sevilla, las residencias artísticas convocadas por La Térmica, en Málaga, y el programa de producción artística⁵⁰² destinado a artistas andaluces puesto en marcha en 2018 por el C3A – Centro de Creación Contemporánea de Andalucía⁵⁰³ y en colaboración con la UAVA – Unión de Artistas Visuales de Andalucía, en Córdoba. Este último programa, el más joven de todos, ha funcionado por una edición⁵⁰⁴ como una residencia artística, con una duración de un mes, y en la que Pablo Capitán del Río fue uno de los artistas afortunados.

Como el proyecto con más trayectoria de los últimos tres citados, desde 2013, el Centro de cultura contemporánea de la Diputación de Málaga - La Térmica⁵⁰⁵ convoca anualmente un programa de residencias destinadas a creadores jóvenes entre su amplio programa de actividades artísticas y culturales. Durante las cinco ediciones realizadas hasta el momento, los artistas de nuestra muestra como José Luis Valverde y Ana Barriga fueron elegidos por sus proyectos artísticos presentados en las ediciones de 2014 y 2015 respectivamente. Y, como último de los tres, nos centraremos en el *Programa 'A Secas'*⁵⁰⁶ sobre artistas andaluces de ahora, como se refleja en su propia página web, nació en 2015 desde el Centro

⁵⁰¹ El ECCO es un espacio vinculado a la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://www.eccocadiz.com/>

⁵⁰² *'El C3A y la Unión de Artistas Visuales de Andalucía organizan un programa de producción artística'*. Recuperado el 13 de agosto de 2018, de

<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/comunidadprofesional/noticias/el-c3a-y-la-uni%C3%B3n-de-artistas-visuales-de-andaluc%C3%ADa-organizan-un-programa-de-producci%C3%B3n>

⁵⁰³ El C3A pertenece a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Recuperado el 13 de agosto de 2018, de <http://www.c3a.es/>

⁵⁰⁴ Según informaban desde la uava vía email a todos los socios de dicha asociación el pasado 2 de febrero de 2019, para la primera edición de las Residencias UAVA/C3A se había destinado *"más del 90% del presupuesto a pagos a artistas, jurado y visitas profesionales y el 10% restante a gastos como seguro, sitio web y atención a los estudios. Muchos de estos gastos tuvieron que ser adelantados por la UAVA desde sus fondos; esta circunstancia unida al retraso en el pago de la factura por parte del CAAC ha motivado un quebranto económico que ha obligado a hacer aportaciones individuales para hacer frente a las obligaciones contraídas"*. Por todo ello, no podían asumir la continuidad del programa UAVA/C3A ya que, tanto por el esfuerzo humano como por el económico, su organización resulta insostenible para una asociación sin ánimo de lucro como la uava.

⁵⁰⁵ Página web de La Térmica. Recuperado el 13 de agosto de 2018, de <http://www.latermicamalaga.com>

⁵⁰⁶ Página web de *'A Secas'*. Recuperado el 13 de diciembre de 2018, de <http://www.caac.es/asecas/frame.htm>

Andaluz de Arte Contemporáneo⁵⁰⁷ con una convocatoria abierta “*para ampliar la investigación que está llevando a cabo sobre la creación artística actual en Andalucía (...) y cuyo objetivo es el de conocer y difundir proyectos artísticos de creadores nacidos o residentes en Andalucía a partir de 1980*”⁵⁰⁸. Dentro de esta investigación, el CAAC planteaba diversas actividades como la presentación de los dosieres de un total de 13 artistas seleccionados (7 mujeres, 4 hombres y 2 colectivos)⁵⁰⁹ a un público especializado formado por críticos, comisarios, galeristas y representantes de instituciones artísticas andaluzas y españolas como Sema D’Acosta, Luisa Espino, Iván de la Torre Amerigui, Óscar Fernández o Javier Díaz-Guardiola entre otros; además de una exposición colectiva para 2016 con el título ‘*¿Qué sienten, qué piensan los artistas andaluces de ahora?*’⁵¹⁰ con algunos de los artistas seleccionados anteriormente y la prometida edición, *a posteriori*, de un catálogo de dicho proyecto expositivo que a día de hoy aún no ha sido publicado.

Como se destacaba por parte de la Junta de Andalucía, entre los seleccionados para la exposición de esta primera edición había “*una presencia de casi todas las provincias andaluzas, con un claro predominio de mujeres artistas —siete frente a cuatro hombres y dos colectivos—, entre los que también se aprecia una gran variedad de enfoques y medios*”⁵¹¹. Todas estas actividades se enmarcaron dentro de la programación por el 25 aniversario del centro andaluz. En noviembre de 2017, justo 2 años después de la primera convocatoria, tuvieron lugar unas segundas *Jornadas de ‘A Secas. Artistas Andaluces de Ahora’*, nuevamente, en el CAAC de Sevilla. En esta segunda edición, como queda reflejado en la nota de prensa publicada por el CAAC, tras una convocatoria abierta, se seleccionaron a artistas 17 artistas⁵¹² de cinco provincias andaluzas: Granada (1), Málaga (1), Huelva (1), Sevilla (3) y Cádiz (3); con una paridad de 5 hombres y 4 mujeres; y por edad, el más joven

⁵⁰⁷ El CAAC está ligado a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Recuperado el 13 de diciembre de 2018, de <http://www.caac.es/>

⁵⁰⁸ Convocatoria abierta para la selección de artistas. Recuperado el 13 de diciembre de 2018, de <http://www.caac.es/actividades/proyectos/asecas15conv.htm>

⁵⁰⁹ “*Según las votaciones del jurado, y por orden alfabético, los elegidos han sido Alegría y Piñero (Córdoba, 1985 y Cádiz, 1975), Javier Artero (Melilla 1989, residente en Málaga), Ana Barriga (Jerez, 1984), María Dávila (Málaga, 1990), Gonzalo Fuentes (Málaga, 1991), Fuentesal & Arenillas (Huelva, 1986 y Cádiz, 1989), Lola Guerrero (Córdoba, 1982), Claudia Ihrek (Sevilla, 1988), Consol Llupia (Barcelona, 1983, reside en Alcántar, Almería), Antonio Montalvo (Granada, 1982), Mercedes Pimiento (Sevilla, 1990), José Luis Valverde (Málaga, 1987) y Hadaly Villasclaras (Málaga, 1989)*”. Recuperado el 13 de diciembre de 2018, de <http://www.caac.es/>

⁵¹⁰ La exposición tuvo lugar entre el 18 de noviembre de 2016 y el 19 de marzo de 2017. Los artistas seleccionados fueron: Javier Artero, Fuentesal&Arenillas, Jose Iglesias G^a-Arenal, José Jurado, Julia Llerena, Gloria Martín, Cristina Mejías, Leonor Serrano Rivas y Daniel Silvo. Recuperado el 13 de diciembre de 2018, de <http://www.caac.es/programa/qsqp16/frame.htm>

⁵¹¹ “*Jornadas "A Secas. Artistas andaluces de ahora", en el Secadero del CAAC*”. Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de

<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/comunidadprofesional/formacion/jornadas-secas-artistas-andaluces-de-ahora-en-el-secadero-del-caac>

⁵¹² “*Los seleccionados en 2017 son, por orden alfabético, María Alcaide (Arcena, Huelva); Pablo Capitán del Río (Granada), Alba Cortés (Cáceres, residente en Sevilla); Natalia Domínguez (Jerez de la Frontera, Cádiz); Cristina Fernández (Sevilla); José García Vallés (Sevilla); Christian Lagata (Jerez de la Frontera, Cádiz); José Carlos Naranjo (Villamartín, Cádiz) y Rafael Pérez Evans (Málaga)*”. Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de <http://www.caac.es/descargas/asecas17seleccionados.pdf>

tiene 25 años y el mayor 35. Algunos de los profesionales que participaron en las jornadas de esta edición podemos citar a Sema D'Acosta, Javier Díaz-Guardiola, Jesús Alcaide o David Barro entre otros. Hasta el momento, no ha habido más acciones procedentes de este ambicioso proyecto que esperamos que mantenga la llama encendida para una futura tercera edición en 2019.

A nivel provincial, es de destacar la labor y apuesta por la creación contemporánea de la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí⁵¹³, un organismo autónomo local dependiente de la Delegación de Cultura de la Diputación de Córdoba, “*que recoge, con su apoyo, proyectos nacidos de la provincia, de sus gentes, ayuntamientos, comisarios y artistas*”⁵¹⁴. Actualmente esta red, enmarcada en el *Programa Periféricos*⁵¹⁵, está conformada por 9 proyectos locales –donde han participado varios artistas de nuestra muestra a lo largo de sus trayectorias- como *Scarpia*, en El Carpio; *Sensxperiment*, en Lucena; *Artsur*, en La Victoria; la *Muestra de Arte Contemporáneo Dmencia*, en Doña Mencía; *El vuelo de Hypnos*, en Almedinilla; *Z Jornadas de Arte Contemporáneo*, en Montalbán; *Aptitudes*, en La Rambla y el Encuentro de Poesía Visual de Peñarroya-Pueblonuevo; o el *Festival NEMO ART* de Priego de Córdoba, donde fue invitado a participar nuestro artista Fran Pérez Rus en su última edición de 2018. Toda una apuesta la de esta fundación por el arte contemporáneo en la provincia cordobesa, desde su capital a entornos rurales.

Como peculiaridad que se ha apreciado en múltiples proyectos en el contexto andaluz, que han sido explicados con anterioridad, ha sido la repetida participación de los artistas jóvenes andaluces en una amplia variedad proyectos, de producción y exhibición de arte, localizados en entornos rurales. Una particular simbiosis que ha dado lugar a acercar a estos entornos, alejados de las ciudades muchas veces, y a sus ciudadanos el arte emergente y contemporáneo más actual de la comunidad artística de Andalucía e incluso haciéndolos partícipes en ellos.

En referencia a otros eventos artísticos, de carácter *site-specific* y puntual, surgidos en los últimos años y organizados en colaboración entre diversas instituciones locales (universidades, ayuntamientos y fundaciones) y relevantes agentes andaluces, como los detallados con anterioridad, encontramos también otros ejemplos como las Jornadas de Arte Contemporánea de Guillena, en Sevilla; otros eventos culturales como las *Noches en Blanco*, donde el patrimonio y el arte contemporáneo se entremezclan, en diversas capitales y ciudades andaluzas; o la *Muestra Mapped Jaén*, en la capital jiennense, donde los espacios patrimoniales y las obras de arte que emplean las nuevas tecnologías se dan la mano.

⁵¹³ Página web de la fundación. Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de <http://fundacionrafaelboti.com/>

⁵¹⁴ Recuperado el 13 de agosto de 2018, de http://fundacionrafaelboti.com/?page_id=67

⁵¹⁵ Página web del Programa Periféricos de la provincia de Córdoba. Recuperado el 13 de agosto de 2018, de http://fundacionrafaelboti.com/?page_id=67

- **Programa Iniciararte**⁵¹⁶

A nivel autonómico, como el proyecto de mayor envergadura e historia originado para apoyar la producción y visibilización del arte emergente actual andaluz, encontramos el Programa Iniciararte⁵¹⁷. Esta distinción es de las más reconocidas a nivel regional y nacional, siendo vital para la trayectoria de un artista emergente andaluz.

El Programa Iniciararte, desarrollado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, se creó en 2006 como iniciativa de apoyo a la creación y difusión del arte contemporáneo y emergente. Como explicaba Rosario Torres Ruiz, Consejera de Cultura en aquel año, “*esta iniciativa busca facilitar la creación y la innovación artísticas, fomentar el desarrollo de las industrias culturales, facilitar el trabajo de investigadores y profesionales de la creación, y, por supuesto, crear vínculos entre el arte y la sociedad. Las personas destinatarias de esta Iniciativa son todas aquellas que intervienen en el ecosistema de las artes*”⁵¹⁸.

En la trayectoria del Programa Iniciararte diferenciamos tres etapas principalmente desde su origen y planteamiento en 2006 que hemos llamado “la semilla del Programa Iniciararte”; el primer “periodo de fervor y éxito” comprendido entre los años 2006 a 2009; un segundo “periodo de metamorfosis, caos y muerte” que abarca los años de 2010 a 2012; y “la resurrección” del programa en 2013 hasta la actualidad como tercer y último periodo. En la evolución de su trayectoria a lo largo de estos años, se reflejan los factores políticos, económicos y geográficos que han influido en la transformación del Programa Iniciararte y en la evolución del actual sistema del arte emergente y contemporáneo en Andalucía afectando a todos los agentes que participan en él.

La semilla del programa se inicia con la publicación a modo de presentación del Programa Iniciararte en 2006⁵¹⁹ por parte de la Consejería de Cultura, donde se reflejan ciertos datos que mostraban la evolución del sistema del arte contemporáneo en el contexto andaluz en los años previos a su creación como:

- Entre el año 1993 al 2000, se apreció ya un “*descenso de artistas noveles que trabajan con galería y un aumento de asistencia a ferias (nacionales e internacionales) de arte*” (2006, p. 20).
- Entre el año 2000 al 2005, se observó un gran aumento de alumnos matriculados en enseñanzas relacionadas con las profesiones culturales dando lugar al “*incremento del*

⁵¹⁶ Para el I Congreso Nacional sobre Arte Contemporáneo ARTSevilla 2015, organizado en paralelo a una feria de arte por la Universidad de Sevilla entre otras instituciones, fue presentada una comunicación oral sobre este programa, por parte de la autora de esta pesquisa, titulada: ‘*Evolución de las ayudas a la creación contemporánea en el contexto andaluz. Caso de estudio: Programa Iniciararte (2006-2015)*’.

⁵¹⁷ Actual página web del Programa Iniciararte. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/iniciararte/>

⁵¹⁸ Recuperado el 10 de julio de 2015, de <http://www.juntadeandalucia.es/institutodelajuventud/desencaja/index.php/es/>,

⁵¹⁹ Los datos se han obtenido de la primera publicación-presentación del programa titulada ‘*Iniciararte 06*’, por la Junta de Andalucía-Consejería de Cultura. Recuperado el 25 de agosto de 2015, de <http://es.slideshare.net/Iniciararte/2006-iniciararte>

número de población graduada en enseñanzas artísticas, y que atraían cada vez a segmentos más jóvenes” (Ibíd., p. 23).

- O *“la evolución de VEGAP⁵²⁰, de recaudar 216.000 euros en 1991 a 2.798.000 euros en 2000, mostraba cómo había cambiado el mercado del arte”* (Ibíd., p. 27)

Sin embargo, al observar el impacto de este sector en la ciudadanía *“las cifras estaban muy lejos de ser satisfactorias”* (Ibíd., p. 25). Por tanto, aunque se percibía un creciente interés positivo por el arte contemporáneo en la sociedad andaluza, aún quedaba mucho por hacer. Por lo cual, en este estudio previo se observaban unas claras carencias y necesidades que justificaban la puesta en marcha de este programa, como reacción a la dura realidad acentuada en los ámbitos de creación emergente.

Durante 2006 y 2009 se vivió el periodo de mayor fervor de este programa como podemos ver en los Gráficos 7 y 8. La primera convocatoria tuvo su presentación en la edición de la Feria ARCO de 2006 en Madrid y se enfocó en 3 direcciones: ayudas (producción de obras, compra de materiales, a la difusión, a la investigación y a la formación) y premios Iniciarte⁵²¹; adquisiciones de obras de artistas emergentes⁵²² y apoyo a proyectos vinculados con el arte contemporáneo como la creación de nuevos espacios culturales⁵²³, de eventos⁵²⁴ de creación artística que estaban teniendo lugar en Andalucía por aquel entonces; y ayudas a galerías andaluzas para participar en ferias de arte⁵²⁵, por ejemplo. A la segunda convocatoria de ayudas Iniciarte⁵²⁶ se presentaron más solicitudes que en la primera edición, un total de 682. En esta convocatoria se produjeron los primeros cambios que iba a sufrir esta convocatoria a lo largo de su trayectoria. El primer cambio fue en torno al criterio de selección de los proyectos presentados ya que *“la comisión técnica encargada de evaluar todos los proyectos acordó como criterio de selección principal la calidad de las propuestas presentadas, frente a un criterio de mayor distribución que había primado en las ayudas del primer año”* (2008, p. 7). En definitiva, se concedieron un total de 148 con un presupuesto menguado a 673.765,71 euros. En segundo lugar, los candidatos a los Premios

⁵²⁰ VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos): organización sin ánimo de lucro que representa en España a más de cien mil autores de todo el mundo. Fue creada en 1990 por un grupo de artistas españoles para gestionar de manera colectiva sus derechos de autor, de acuerdo con la Ley de Propiedad Intelectual. Recuperado el 25 de agosto de 2015, de www.vegap.es

⁵²¹ Los I Premios Iniciarte, con una dotación de 30.000 euros, recayeron en los artistas emergentes: Jesús Palomino (Sevilla, 1969), Simon Zabell (Málaga, 1970) y María Cañas (Sevilla, 1972).

⁵²² Las obras adquiridas de los artistas emergentes andaluces se incorporaron a la colección de la Junta de Andalucía, incrementando así el patrimonio artístico y cultural con la adquisición de 34 obras de 25 artistas diferentes invirtiendo unos 140.000 euros.

⁵²³ El Espacio de Creación Artística Contemporánea en Córdoba - C4, actual C3A; la Residencia de creadores en Málaga, idea de la actual La Térmica; el Centro Andaluz de la Fotografía – Liceo de Almería y el Pabellón del Siglo XV en Sevilla.

⁵²⁴ La II BIACS – Biental de Arte Contemporáneo de Sevilla en 2006, la ALBIACS – Biental de arte Contemporáneo en el Parque Natural Cabo de Gata-Níjar (Almería) en 2006, el Certamen de fotografía ‘Andalucía Imagina’ y el Festival MARTE (Málaga Arte y Tecnología).

⁵²⁵ ARTValencia 2006, ARTESantander 2006 y ARCO 2007.

⁵²⁶ Los datos de los resultados de las ayudas y premios de la segunda convocatoria han sido consultados en: *‘INICIARTE 07. Ayudas y premios’* (2008). Recuperado el 16 de agosto de 2015, de <http://myslide.es/documents/iniciarte-07-ayudas-y-premios.html>

Iniciarte “*sólo podían ser presentados por los miembros del jurado, integrado en su mayoría por la Comisión Asesora de Iniciarte, así como por la Oficina de Creación Artística*” (Ibíd, p. 8). Como novedades en esta edición cabe destacar, por ejemplo, la apertura del ‘Espacio Iniciarte’ en la antigua iglesia de Santa Lucía (Sevilla) tras su remodelación. Lo que significa que no era una convocatoria totalmente ‘pública’ para poder tener la posibilidad de exponer en este espacio, ya que era necesario ser seleccionado por los responsables asignados para ello. En esta edición, además se anunció una renovación cada dos años de la Comisión Asesora de Iniciarte.

Además, este año la Junta de Andalucía se había estrenado como coleccionista público en la edición de ARCO’07 aunque el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo – CAAC de Sevilla compraba todos los años. Así pues, durante las ediciones de ARCO’07, ARCO’08 y ARCO’09, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía presentó el stand Iniciarte, siendo parte del programa de difusión y promoción institucional representando así a los artistas andaluces.

Como otro año más, en la tercera convocatoria “*se recibieron 662 proyectos para ser examinados por el comité técnico y un total repartido de 675.160,58 euros, lo que significa 1.394,87 euros más que en 2007*” (2009, p. 17). En esta edición se aportó una cantidad de ayudas más elevada para las propuestas presentadas por las galerías (241.029,22 euros). En total se aceptaron *un total de 161 propuestas, 13 más que el año anterior* (Ibíd., p. 17). En cuanto a los Premios Iniciarte, con 30.000 euros, se continuaban otorgando a 3 artistas, pero en esta edición se incorporó una nueva novedad dividiéndose en dos categorías: otorgando un premio a los artistas nacidos con anterioridad a 1968 y dos premios para artistas nacidos con posterioridad a este año. En 2009, llegaba la cuarta convocatoria de Iniciarte (2010) con un presupuesto más abundante para ayudas, un total de 733.472,87€ (58.312,29 euros más que en la convocatoria del año anterior) y las ayudas en esta convocatoria estaban divididas en cuatro tipologías diferentes a las anteriores convocatorias: producción, investigación, difusión y ayudas a galerías de arte, siendo para la galerías la cuantía más cuantiosa.

El segundo periodo del programa denominado como ‘Etapa de metamorfosis, caos y muerte’ se comprende entre 2010 y 2012. Durante estos años, se produjo un periodo de recesión del Programa Iniciarte en el que los medios de comunicación aportaban datos contradictorios y confusos en un mismo año, ofreciendo muy poca claridad al asunto ya que por parte de la Junta se dejó de publicar los catálogos anuales a modo de resumen y presentación de lo que había sido la convocatoria concluida.

Haciendo un repaso a estos años de caos, en mayo de 2010 se anuncia la apertura del segundo Espacio Iniciarte de Andalucía en Córdoba. En contradicción a estas noticias y sólo un mes después, se anunciaba el cierre del Espacio Iniciarte de Sevilla. El cierre se producía a finales de julio, coincidiendo con la clausura de la muestra en el recién estrenado Espacio Iniciarte de Córdoba y con la clausura de la muestra ‘*Afterpost. Más allá de la fotografía*’

comisariada por Sema D'Acosta en el espacio sevillano. Los motivos publicados fueron “*por ajustes económicos y que se estaba redefiniendo el programa Iniciararte según afirmaron fuentes de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía*”⁵²⁷.

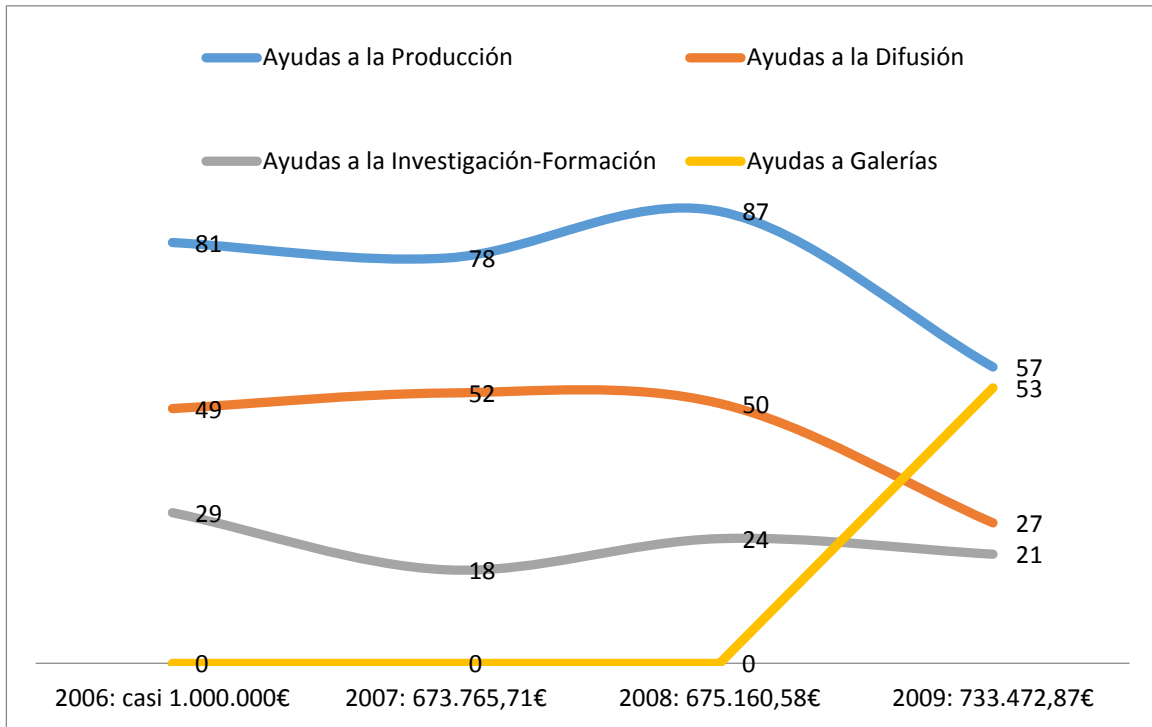


Gráfico 7. Ayudas concedidas por el Programa Iniciararte entre 2006-2009.

En enero de 2011, se publicó el último catálogo que mostraba las obras de la Colección Iniciararte de la Junta de Andalucía adquiridas entre los años 2006– 2009. La colección estaba formada por 96 obras de 56 artistas andaluces y en la que habían participado 35 galerías en la adquisiciones, cuyo valor aproximado era de 334.116€. Este año estuvo marcado por el anuncio del nuevo Consejero de Cultura Paulino Plata de una ‘*nueva etapa*’ del Programa Iniciararte: en el que se retomaría el Premio Iniciararte (para un artista), se desarrollaría una programación de exposiciones, ayudas para creadores y galerías de arte contemporáneo andaluzas, becas para residencias de artistas y talleres. Una nueva etapa marcada por los recortes presupuestarios⁵²⁸. Pero el declive de este programa llegó en noviembre del mismo año, cuando el Consejero de Cultura anunciaba un “*presupuesto cero para 2012 (...)*”

⁵²⁷ ‘*El Espacio Iniciararte echa el cierre*’, artículo publicado en el Diario de Sevilla el 23 de junio 2010.

Recuperado el 28 de agosto de 2015, de

<http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/731892/espacio/iniciararte/echa/cierre.html>

⁵²⁸ La edición de 2011 contó con un presupuesto de 536.200 euros frente a los casi 872.000 euros de 2010 como se especificada en el artículo ‘*El Programa Iniciararte afronta una nueva etapa con la creación de una comisión de expertos y nuevas actividades*’. Recuperado el 2 de agosto de 2015, de

<http://www.europapress.es/andalucia/sevilla-00357/noticia-programa-iniciararte-afronta-nueva-etapa-creacion-comision-expertos-nuevas-actividades-20110302141019.html>

[porque su idea era] *integrarlo en una futura red de centros de creación*⁵²⁹. Así, Iniciararte había pasado de disponer de un presupuesto de casi un millón de euros en su primer año, a contar con cero euros para la séptima edición desde su creación. Esta acción política tuvo su réplica a modo de carta enviada, por parte del sector profesional a nivel nacional y las asociaciones de arte contemporáneo en Andalucía, dirigiéndose a los partidos políticos y medios de comunicación⁵³⁰.

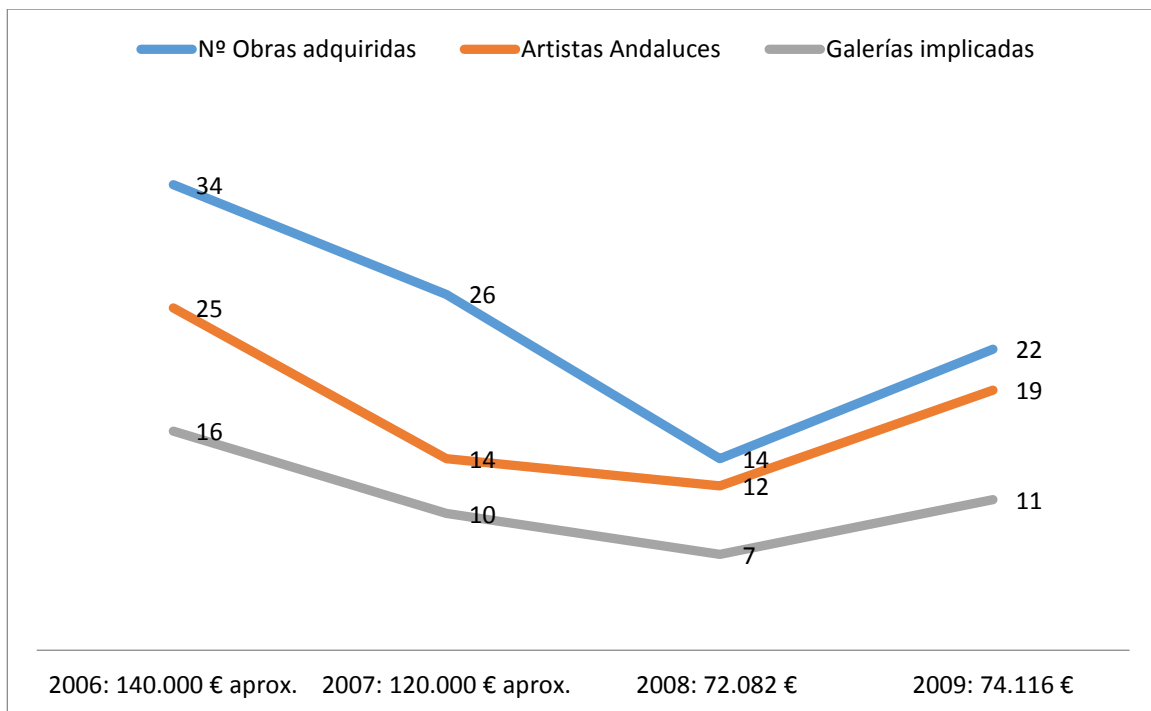


Gráfico 8. Adquisiciones del Programa Iniciararte entre 2006-2009.

En 2013 se produjo la ‘resurrección’ del programa que continúa activo hasta la actualidad, desarrollando así otra nueva etapa en la que se está llevando a cabo otro programa muy diferente a las anteriores convocatorias. Hasta 2015, las convocatorias anuales, desarrolladas desde la Consejería de Cultura y Deporte a través de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales - AAIICC, estaban abiertas para la presentación de propuestas expositivas (individuales y/o colectivas) de acuerdo con las salas expositivas destinadas para ello y se dirigían a personas (artistas y comisarios) *“entre los 18 y 35 años que desarrollen su actividad profesional o sean naturales de las provincias de Córdoba, Sevilla*

⁵²⁹ Ambas citas han sido extraídas del artículo ‘El Programa Iniciararte no tendrá presupuesto propio para 2012’, publicado el 23 de noviembre de 2011 en el Periódico la Opinión de Málaga. Recuperado el 2 de agosto de 2015, de <https://www.laopiniondemalaga.es/andalucia/2011/11/23/programa-iniciararte-tendra-presupuesto-propio-2012/465813.html>

⁵³⁰ ‘Carta abierta del sector profesional del arte contemporáneo dirigida a los partidos políticos y a los medios de comunicación de Andalucía’ desde la UAVA (2012). Recuperado el 27 de agosto de 2015, de <http://www.uava.org/carta-abierta-del-sector-profesional-del-arte-contemporaneo-dirigida-a-los-partidos-politicos-y-a-los-medios-de-comunicacion-de-andalucia%E2%80%8F>

y *Málaga*⁵³¹. Los proyectos seleccionados eran presentados en las diferentes salas⁵³² de cada capital de provincia: Sala Iniciararte de Córdoba, sala de exposiciones Kastelar de Sevilla y El Palmeral. Espacio Iniciararte en Málaga. En las bases de la edición de 2014⁵³³, llamaba la atención las precarias condiciones que envolvían esta convocatoria. En el presupuesto detallado del proyecto que se debía presentar como parte de la documentación requerida, quedaban “*excluidos los conceptos de honorarios, montaje de obras, transporte y producción de catálogo*”; aunque en la novena base respecto a la difusión de la exposición, se indicaba que se editaría “*un catálogo impreso por cada una de las exposiciones seleccionadas*”. Además en ambas convocatorias, para la valoración de las solicitudes presentadas se concede la puntuación de hasta 10 puntos por la “*adecuación del presupuesto del proyecto expositivo*” cuando no se da a conocer la cuantía que se puede disponer para ello. Es decir, se trata de unas bases confusas y enfocadas sólo a la difusión.

Después, desde 2015 hasta la última convocatoria publicada correspondiente al año 2018, dicho programa sigue manteniendo esta última línea de selección de proyectos dedicados a creación y/o investigación de las “*artes visuales, en la que puede participar cualquier persona física que tenga entre 18 y 35 años y que hayan nacido o residan en Andalucía*” (2018, p. 42), además de haberse ampliando muy afortunadamente el acceso a todos los artistas emergentes andaluces sin discriminación según su provincia de origen y residencia. De las 10 propuestas expositivas seleccionadas anualmente, el programa Iniciararte asume en parte -según están recogidos en las bases de la convocatoria 2018 – los gastos correspondientes a:

“Materiales fungibles para la producción de las obras, hasta un máximo de 2.500 € brutos (impuestos incluidos) por exposición; la contratación de la Cesión de los Derechos de Propiedad Intelectual de las obras, durante el periodo expositivo valorándose en 1.000 €, IVA incluido, para artistas con exposiciones individuales y comisariados, y de 600 €, IVA incluido, para artistas en exposiciones colectivas; el servicio de transporte de obras, dentro del territorio andaluz (origen-sede-origen) con un único punto de origen por artista; el servicio de montaje y desmontaje de las obras en la sala; la contratación de Seguros de obras de arte «clavo a clavo»; el suministro de elementos de difusión (hojas de sala, banderolas, cartelas y vinilos); el servicio de auxiliar de control/vigilancia de las obras durante el periodo expositivo; el servicio de diseño e impresión del catálogo bilingüe; la contratación de redactores de textos científicos; la contratación de tutores de proyectos; y Servicio de transporte de pasajeros para desplazamientos (dentro de la comunidad andaluza) y pernoctación (en régimen de alojamiento y desayuno) de los/as artistas/comisarios/as para el montaje de las obras e

⁵³¹ Uno de los documentos necesario para presentar la propuesta expositiva como se indica en las bases es la documentación que acredite su vinculación con las provincias de Córdoba, Sevilla o Málaga como el certificado de nacimiento, de empadronamiento o de residencia, excluyendo a los artistas andaluces del resto de provincias.

⁵³² Datos específicos de cada espacio expositivo. Recuperado el 29 de agosto de 2015, de http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/web/AIICC/sites/consejeria/AIICC/iniciararte_espacios_expositivos

⁵³³ Bases Programa Iniciararte 2014. Recuperado el 29 de agosto de 2015, de <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2014/6/1>

inauguración de la exposición. Además, la Agencia asignará la sede, el calendario de trabajo y el periodo de apertura para la exposición respecto de cada una de las obras seleccionadas” (Ibíd., p. 44-45).

De este modo, como hemos podido observar en el breve repaso que hemos realizado al principal programa de apoyo y promoción del arte emergente en Andalucía, el origen y la idea de Iniciarte fue bienintencionada, pero ya desde sus inicios se hablaba de términos como el desarrollo de las ‘industrias culturales’, característica principal de la institucionalización de la cultura, en vez de ser un serio y fortalecido servicio público para la ciudadanía andaluza. Quizás uno de los beneficios de este primer periodo que conservamos en la actualidad, fueron los artistas andaluces a los que se les concedieron ayudas (a ellos y a sus galerías en aquellos años), que en la actualidad cuentan con un reconocimiento y reputación en su mayoría tanto nacional como internacional. Pero este fervor no duró mucho, a partir de 2010 –también como consecuencia de los efectos de la crisis económica iniciada en 2008- se produjo el deterioro de las jóvenes políticas culturales que se estaban realizando en el contexto andaluz con la situación generalizada de recortes presupuestarios que prosigue hasta nuestros días. La dependencia que se había creado de la cultura hacia la institución y los cambios políticos producidos durante esos años convulsos en la presidencia de la Junta de Andalucía provocó, como explicaban los profesionales y asociaciones en la carta enviada en 2012, citada anteriormente, “*que la cultura andaluza no podía estar expuesta a recortes presupuestarios constantes y vaivenes políticos que no hacían sino desestabilizar los logros anteriormente conseguidos*”⁵³⁴.

FERIAS DE ARTE

En el contexto andaluz, las ferias de arte emergente y contemporáneo en las que han tenido presencia los artistas emergentes de nuestra muestra se encuentran localizadas en la provincia de Málaga: ArtMarbella y Art&Breakfast. Ambas ferias, cuyas primeras ediciones se desarrollaron en 2015, son las únicas ferias de arte vigentes en la actualidad en la comunidad andaluza.

- **ArtMarbella – Modern & Contemporary Art Show**

La feria ArtMarbella, que tiene lugar lo más al sur de la península ibérica, celebró el pasado verano de 2018 su cuarta edición en el Palacio de Ferias, Congresos y Exposiciones de la ciudad marbellí. Actualmente, tal como podemos encontrar en su propia web, es la “*primera mayor feria de arte moderno y contemporáneo en la Costa del Sol*”⁵³⁵.

⁵³⁴ ‘Carta abierta del sector profesional del arte contemporáneo dirigida a los partidos políticos y a los medios de comunicación de Andalucía’ desde la UAVA. Recuperado el 27 de agosto de 2015, de <http://www.uava.org/carta-abierta-del-sector-profesional-del-arte-contemporaneo-dirigida-a-los-partidos-politicos-y-a-los-medios-de-comunicacion-de-andalucia%E2%80%8F>

⁵³⁵ Recuperado el 5 de octubre de 2018, de <http://marbellafair.com/info/>

Esta región litoral del sur de la provincia de Málaga es, desde los años 60, un tradicional y conocido punto turístico de sol y playa para viajeros extranjeros, además de nacionales. Muestra de ello es, por un lado, que su página web se encuentra totalmente en inglés y, por otro, que se desarrolle en la época estival con un horario abierto al público, un tanto especial, durante la tarde-noche (desde las 18h. a las 22:30h.). En cuanto al coste de la entrada individual para adulto por día es de 15 euros, disponiendo también de descuentos para grupos y estudiantes.

En cierto modo, se puede deducir, que las características tan propias de esta feria nos indican que se dirige, principalmente, a un público turista internacional de alto nivel adquisitivo. Es decir, esta feria *“congrega a buena parte de la ‘jet-set’ de la Costa del Sol para ampliar sus colecciones de arte”*⁵³⁶, según se hace eco los medios de comunicación regionales.

Sobre la procedencia de las galerías participantes en las diversas ediciones de la feria hasta la actualidad, han predominado, esencialmente, las galerías nacionales externas a la Comunidad Autónoma de Andalucía.

En cuanto a los artistas emergentes de nuestra muestra que han tenido presencia en esta feria marbellí, podemos citar al artista sevillano Arturo Comas en la edición de 2017 con el stand de Genalguacil Pueblo Museo⁵³⁷, un proyecto comisariado por Juan Francisco Rueda⁵³⁸ para la sección de *Special Projects*; y al artista granadino Pablo Capitán del Río, en la última edición de 2018 junto a su Galería ArtNueve de Murcia. En referencia a la presencia de las galerías andaluzas en la feria de arte, mencionar a la Galería Yusto/Giner de Marbella, que participó con stand propio en la primera edición⁵³⁹, y al Espacio Olvera de Sevilla, que ha participado en la última edición de la feria marbellí⁵⁴⁰.

- **Art&Breakfast – Feria Internacional de arte emergente**

Otra de las ferias de arte que encontramos en el contexto andaluz actualmente tiene su foco en el arte emergente. La sede principal de la Feria internacional de Arte Emergente Art&Breakfast⁵⁴¹, en sus cuatro ediciones, ha sido el Hotel Room Mate Larios de la capital malagueña, un enclave céntrico de la ciudad próximo a museos y monumentos importantes. La iniciativa Art&Breakfast, como otras ferias de arte contemporáneo en España, *“propone a los visitantes sumergirse en esa intimidad de los hoteles encontrando, esta vez, propuestas*

⁵³⁶ *‘La Feria de Arte de la «jet» abre sus puertas en Marbella’*. Recuperado el 6 de octubre de 2018, de https://sevilla.abc.es/andalucia/malaga/sevi-feria-arte-abre-puertas-marbella-201807200337_noticia.html

⁵³⁷ Datos recopilados del cv del artista Arturo Comas. Recuperado el 6 de octubre de 2018, de <http://www.arturocomas.com/bio/>

⁵³⁸ Juan Francisco Rueda (1977, Málaga) es profesor de Historia del Arte en la UMA, crítico de arte en diario SUR y ABC Cultural y comisario de exposiciones. Recuperado el 6 de octubre de 2018, de <https://twitter.com/juanfrueda?lang=es>

⁵³⁹ Recuperado el 6 de octubre de 2018, de http://yusto-giner.com/news/marbella_mete_baza_en_el/

⁵⁴⁰ Recuperado el 6 de octubre de 2018, de <https://issuu.com/artmarbella/docs/20180709catalogo>

⁵⁴¹ Página web de la feria de arte emergente malagueña. Recuperado el 6 de octubre de 2018, de <http://www.art-breakfast.com>

artísticas en cada habitación”⁵⁴². Por lo tanto, para cada edición, galerías y artistas intervienen las diversas habitaciones del hotel acercando así, de manera diferente, el arte a la gente que habitualmente no se mueve en el circuito de galerías y museos de arte. Paralelamente, en las diversas ediciones de la feria, se desarrollan múltiples actividades también en otras instituciones culturales y espacios alternativos de la ciudad dentro de la programación oficial de ésta como el Museo Picasso Málaga, el Museo Carmen Thyssen, el CAC Málaga, la Fundación Picasso - Museo Casa Natal, la Alianza Francesa Málaga, El Estudio de Los Interventores, el Espacio Cienfuegos, Casa la Sostoa o La Caja Blanca. Por lo que podemos considerar que Art&Breakfast es un evento cultural multisede que fomenta el trabajo en red entre los diversos agentes e intermediarios del arte a modo de festival cultural por la capital malagueña.

Desde su creación, el director de la feria de arte emergente malagueña es José Antonio Mondragón⁵⁴³, director de la *Factoría de Arte y Desarrollo*⁵⁴⁴. Por una parte, esta factoría de arte es una galería de arte con sede en Madrid, por lo que son expositores de arte, y, por otra parte, se trata de una empresa dedicada a la gestión y difusión de proyectos culturales entre los que se encuentra WE ARE FAIR!, la Feria Internacional de Arte Emergente de Madrid⁵⁴⁵. Según el propio director de la feria en una entrevista para *The Art Market*, una agencia de marketing especializada en trabajar con empresas del sector del arte, ésta surgió para desarrollar la oferta cultural de Málaga desde otro punto de vista e incrementando las oportunidades a los artistas más jóvenes, a los que están empezando, y “*que aún no tienen mucha presencia en el mercado, pero que tienen un buen discurso y sin duda algo que contar*”⁵⁴⁶.

Como se ha comentado con anterioridad, los expositores participantes en las cuatro ediciones que han tenido lugar de esta feria cuentan con perfiles muy variados y destaca la procedencia local, regional y nacional. Haciendo un breve repaso por las diversas ediciones de la feria, en la primera de ellas, en enero de 2015, encontramos como participantes a galerías tanto regionales, nacionales, algunas europeas e, incluso, galerías *online* hasta la presencia de espacios alternativos e institucionales locales, de colectivos a través del área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga y una variedad de *solo-projects* de artistas locales y nacionales, principalmente. A lo largo de las diversas ediciones de la feria, ésta ha ido mutando tanto de fecha de realización como de expositores. En su última edición, en junio de 2018, en la feria ha ido menguando la presencia europea e internacional dando lugar a

⁵⁴² ‘Art&Breakfast: el poder inspirador de los hoteles’. Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <https://www.yorokobu.es/artandbreakfast/>

⁵⁴³ Según el perfil profesional del director de la feria en la plataforma LinkedIn, además de la dirección general de la empresa Factoría de Arte y Desarrollo con sedes en Madrid y Málaga desde 2009, éste es responsable de los equipos de gestión de exposiciones y actividades culturales del Centro de arte Pompidou y el Museo Ruso de San Petersburgo, ambos en Málaga, desde 2015. Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <https://es.linkedin.com/in/joseantoniomondragon>

⁵⁴⁴ Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <https://factoriarte.org>

⁵⁴⁵ Página web de la feria de arte emergente madrileña creada en 2015. Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <http://www.wearefair.es/>

⁵⁴⁶ Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <https://theartmarket.es/entrevista-a-jose-antonio-mondragon-de-art-breakfast/>

una presencia reducida tanto en el número de galerías de arte como por el acceso de expositores con perfiles muy diversos y con un marcado carácter de procedencia malagueña.

Sobre la presencia de los artistas emergentes de nuestra muestra en la feria de arte emergente malagueña, comentar que a través de los proyectos expositivos presentados por diversos espacios alternativos y galerías del contexto andaluz, principalmente, en la primera edición participó Ana Barriga, Arturo Comas y el colectivo Moreno&Grau; y en la segunda edición le tocó el turno a José Luis Valverde.

- **Proyectos metamorfoseados: ArtJaén, FACBA y ARTSevilla**

Mencionada anteriormente, una de las características principales observadas en el contexto andaluz, es la poca durabilidad de muchos proyectos culturales o, en el mejor de los casos, la continua metamorfosis que sufren muchos de ellos por diversos motivos, pero entre los que cabe destacar: la falta de inversión económica. Por ello, como veremos a lo largo de este epígrafe, se van a exponer tres proyectos andaluces que comenzaron en origen como ferias de arte y que han ido cambiando hasta la actualidad. Así pues, los tres eventos que vamos a exponer seguidamente, se caracterizan por ser eventos culturales colectivos y expandidos por las ciudades donde se ubican, teniendo una periodicidad anual.

- Art Jaén

La provincia andaluza de Jaén, a pesar de contar con una importante cantera de artistas emergentes y contemporáneos de proyección nacional e internacional, posee un desolador *ecosistema* de arte. Para cambiar, en parte, esta situación histórica nació el primer gran evento artístico cultural de Jaén que resultó ser la Feria de Arte Moderno y Contemporáneo Art Jaén en noviembre de 2007⁵⁴⁷, con la estrecha colaboración entre Ferias Jaén S. A. y Eduardo Palomares de la histórica Galería Eduma de Linares⁵⁴⁸ que, siendo la primera galería de arte de la provincia, cerró sus puertas en 2016 tras 40 años⁵⁴⁹ de actividad.

Este modelo de feria de arte tradicional se celebró, durante las tres primeras ediciones anuales, en las instalaciones del Recinto Provincial de Ferias y Congresos de Jaén con una presencia media de 20 galerías tanto nacionales como internacionales, aunque con un marcado predominio de las primeras. Concretamente, en la tercera y última edición como feria de arte internacional, el artista emergente de nuestra muestra Pablo Capitán del Río participó, tal como está reflejado en el catálogo de dicha edición⁵⁵⁰, dentro de la sección de

⁵⁴⁷ Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <https://www.arteinformado.com/agenda/f/art-jaen07-8393>

⁵⁴⁸ La Galería Eduma se inauguró en el año 1976, con el sueño, como comenta su propio director en la página web del espacio, de cubrir un hueco cultural que por entonces existía en Linares. Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <http://eduma.homestead.com/eduma1.html>

⁵⁴⁹ 'Eduma cierra tras 40 años'. Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <http://www.diariojaen.es/linares/eduma-cierra-tras-40-anos-CC848206>

⁵⁵⁰ Catálogo de ArtJaén 2009. Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <http://www.ifeja.org/artjaen/archivos/catalogo.pdf>

‘Project-room’, con el apoyo del Programa Iniciararte de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, y en el stand de la extinta Galería Plano B de Granada⁵⁵¹.

Posteriormente, tras dos años de suspensión, Art Jaén volvió a las andadas convertido en un *Festival de Projects*, en febrero 2012⁵⁵² y de acceso libre para el público, bajo el comisariado general de David Martínez Ruiz, director de la también desaparecida Galería Unodeuno, entre 2008 y 2013, y la inactiva Galería 41m2, entre 2014 y 2015⁵⁵³, las cuales estuvieron localizadas en Jaén capital.

A partir de entonces, y hasta la actualidad, la sede central de este evento cultural son las salas de exposiciones temporales del Museo Provincial de Jaén. La tendencia de este evento, en esta nueva etapa, ha sido acercarse a la sociedad jiennense desarrollando diversas actividades extramuros del museo como en otros espacios culturales de la ciudad e, incluso, ocupando el espacio público de sus calles y plazas. Otra característica del segundo periodo de este encuentro de arte contemporáneo es el de establecerse como un lugar de intercambio “*cuya principal pretensión es impulsar el arte emergente e introducir a nuestros jóvenes artistas en un complejo y competitivo contexto profesionalizado, presentando los trabajos de una cuidada selección de artistas emergentes junto a las obras que exhiben una serie de galerías profesionales invitadas*”⁵⁵⁴, siguiendo la línea de la Feria FACBA de Granada que se detallará a continuación.

Por lo tanto, en cada edición de esta última etapa, diversos agentes del sistema del arte contemporáneo como artistas, galerías, facultades de bellas artes como la de Granada, etc. son invitados a participar en este festival o encuentro de arte contemporáneo, único en su especie en esta localización, en el que se muestran las diversas tendencias artísticas actuales en la provincia de Jaén.

- FACBA

La siguiente feria, que también ha sufrido cierta metamorfosis ha sido FACBA, la Feria de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada. Esta feria nació en el seno universitario granadino bajo la organización de un equipo encabezado por la profesora, artista y actual Directora del Área de Artes Visuales del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la UGR, Belén Mazuecos. Como ella misma declaraba, a través de este evento anual organizado desde la Facultad de Bellas Artes de Granada, y de acceso gratuito, se pretendía generar “*un espacio de intercambio que impulsara el arte emergente e introdujera a los estudiantes en el sistema del arte y su mercado*” (Mazuecos, 2013, p. 45).

⁵⁵¹ La Galería Plano B abrió sus puertas en Granada en 2009 y en 2011 cambió su sede a Madrid.

Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <http://www.arteinformado.com/guia/o/galeria-plano-b-108463>

⁵⁵² Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <https://www.arteinformado.com/agenda/f/art-jaen-2012-58228>

⁵⁵³ Recuperado el 8 de octubre de 2018, de http://davidmartinezakaro.blogspot.com/p/newspress_1.html

⁵⁵⁴ Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <https://www.arteinformado.com/agenda/f/art-jaen-2012-58228>

Desde 2009, y durante siete ediciones, esta feria de arte contemporáneo con duración de una semana y cuya inauguración coincidía con la festividad del patrón de la facultad en el mes de marzo, se consolidó como un evento que ponía en conexión a distintos agentes que operaban en el sector andaluz y como un espacio de intercambio para impulsar el arte emergente e introducir a los estudiantes en el complejo y competitivo ámbito profesional, como comentaba su propia ideóloga. De esta forma, se exhibían conjuntamente obras de los estudiantes con artistas consagrados a través de los stands de las diversas tipologías de galerías y espacios profesionales invitados del contexto andaluz en la Sala de Exposiciones de la propia facultad. Adicionalmente, todas las ediciones de la feria quedaron recogidas en la edición de una colección de catálogos por año y en soporte de papel.

A lo largo de las siete ediciones de la feria de arte contemporáneo, han participado los artistas emergentes de nuestra muestra como Fran Pérez Rus, en el apartado de artistas estudiantes de la facultad –los cuales eran seleccionados a través de una convocatoria de presentación de dossieres- y Arturo Comas, en 2013 junto al *Proyecto Scarpia Garden*, y 2015, con el *stand* de la Galería GACMA⁵⁵⁵ de Málaga.

A partir de 2016, cuando se consolidó la metamorfosis, la feria pasó a ser un festival denominado: FACBA - Festival de Artes Contemporáneas⁵⁵⁶. Este evento anual, en torno a la investigación y producción de arte contemporáneo, “*propone impulsar investigaciones artísticas basadas en el uso de fondos y trabajos realizados en centros de investigación y departamentos de la Universidad de Granada*”, como refleja su equipo de dirección en 2018⁵⁵⁷ en la nota de prensa de dicha edición⁵⁵⁸.

En su edición de 2018, cuya primera convocatoria abierta y selección de artistas se dio a conocer en 2017, este proyecto cultural se ha expandido por la ciudad, a través de múltiples exposiciones, y en el tiempo, durante los meses de marzo y mayo, generando una red de colaboración interinstitucional e involucrado a diversos espacios culturales y artísticos de Granada -como el Centro José Guerrero, la Sala Zaida de Caja Rural, el Museo CajaGranada, la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes, el Centro Cultural Gran Capitán, el Palacio de los Condes de Gabia, el Instituto de América de Santa Fe y la Sala Capilla del Hospital Real– con una selección de artistas vinculados de distintos modos a la propia UGR y una serie de artistas invitados ya consagrados.

⁵⁵⁵ Catálogo FACBA 2015. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de [http://bellasartes.ugr.es/pages/documentos/catalogos/facba15/!](http://bellasartes.ugr.es/pages/documentos/catalogos/facba15/)

⁵⁵⁶ Página web del Festival FACBA. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <http://facba.info/>

⁵⁵⁷ El Equipo de dirección de FACBA 2018 está conformado por: Marisa Mancilla Abril, Vicedecana de Extensión Cultural y Transferencia, Profesora de la Facultad de Bellas Artes de la UGR y artista visual; Antonio Collados Alcaide, Vicedecano de Estudiantes, Comunicación y Redes y Profesor de la Facultad de Bellas Artes de la UGR; Regina Pérez Castillo, comisaria invitada FACBA 2016 y doctoranda en Historia del Arte en la GR; y Juan Jesús Torres Jurado, comisario invitado FACBA 2017.

⁵⁵⁸ Recuperado el 27 de agosto de 2018, de http://facba.info/wp-content/uploads/2017/08/dossier_exp_Facba2018.pdf

Entre los proyectos de investigación y creación de arte contemporáneo seleccionados y exhibidos en FACBA 2018⁵⁵⁹, encontramos las producciones artísticas de las artistas emergentes Moreno&Grau, en el Centro Cultural CajaGranada de la capital, y Pablo Capitán del Río, en el Instituto de América – Centro Damián Bayón de Santa Fe.

Para finalizar el apartado de FACBA, por un lado, destacar que Fran Pérez Rus ha sido reelegido, pero en la nueva versión *festivalera* de este evento, para la presente edición de 2019⁵⁶⁰ y, por otro lado, el Festival FACBA ha sido uno de los seleccionados, entre cientos de propuestas, para ser presentado en el *IV Encuentro Cultura y Ciudadanía 2018*, dentro de la sección ‘Alianzas Educación/Cultura’⁵⁶¹, que ha tenido lugar en Madrid y es organizado por el Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España. Esto se ha debido, en parte, a la gran proyección y relevancia alcanzada de este evento cultural dentro del *ecosistema* del arte contemporáneo en España.

- ARTSevilla

El año 2015 en la capital hispalense fue un hervidero de nuevas -y efímeras- ferias de arte emergente y contemporáneo como BlurFair, la Feria de Arte Emergente de Sevilla⁵⁶²; ARTS/artsevilla, la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla; o S.A.CO, la Feria de Arte Contemporáneo de Sevilla⁵⁶³. La primera edición de cada una de estas ferias tuvo lugar, respectivamente, en los meses de septiembre, octubre y noviembre de dicho año.

Centrándonos en ARTS/artsevilla 2015, la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, ésta surgió para “*fomentar el coleccionismo de arte actual y abrirse a la ciudad mediante actividades paralelas*”⁵⁶⁴, como se hicieron eco los medios de comunicación locales. Una de esas actividades paralelas, fue la realización del I Congreso Nacional de Arte Contemporáneo⁵⁶⁵, simultáneamente a la feria, y en el que participó Ana Barriga, entre otros, en una mesa redonda sobre artistas emergentes. Así pues, podemos destacar que la primera edición de ARTS/artsevilla fue un ambicioso proyecto que se ha convertido, hasta el momento, en la primera feria de arte en España que ha ofrecido, al público en general y

⁵⁵⁹ Catálogo FACBA 2018. Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <http://facba.info/catalogo-facba-18/>

⁵⁶⁰ Artistas FACBA 2019. Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <http://facba.info/artistas-3/>

⁵⁶¹ Programa oficial del IV Encuentro Cultura y Ciudadanía 2018. Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:8c68052c-1d36-484e-abf0-79a337de784d/programa-cyc-web.pdf>

⁵⁶² La Feria BlurFair sólo se ha celebrado en 2015, durante un fin de semana del mes de octubre, y en La Central, una residencia de estudiantes situada en el corazón de la ciudad (a modo de la Feria malagueña Art&Breakfast). Los organizadores de este evento, en el que se pretendía ofrecer y destacar la oferta actual de artistas emergentes, fueron los espacios sevillanos: La Galería Roja y LAB – Laboratorio de las Artes. Recuperado el 9 de octubre de 2018, de <http://blurfair.com/>

⁵⁶³ El espacio expositivo de la Feria S.A.CO, en las ediciones celebradas de 2015 y 2016 (las ediciones de 2017 y 2018 han sido suspendidas), estuvo destinado a la exhibición de obras de arte de galerías, asociaciones de artistas, diputaciones provinciales, fundaciones y similares, tanto nacional como internacionales. Recuperado el 8 de octubre de 2018, de

<https://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/SACO-Feria-Internacional-Arte-Contemporaneo.pdf>

⁵⁶⁴ ‘Una feria para el arte contemporáneo en Sevilla’. Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <https://sevilla.abc.es/cultura/arte/20150409/sevi-feria-arte-contemporaneo-201504082145.html>

⁵⁶⁵ Programa oficial del Congreso ArtSevilla 2015. Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <http://www.artsevilla.es/es/congreso-15>

a los profesionales del sector, un formato innovador como feria+congreso⁵⁶⁶. Sobre el congreso, a nivel nacional, fue organizado conjuntamente por ARTS/artsevilla y la Facultad de Bellas Artes de Sevilla y contó con un total de 8 ponencias y alrededor de 10 mesas redondas clasificadas por temáticas generales y de interés como artistas; comisarios, críticos y galeristas; y coleccionismo. En cuanto a la feria de arte, en ella *participaron “Fundaciones, Museos, Galerías y Artistas”*⁵⁶⁷ tanto nacionales como internacionales y el coste de la entrada individual era de 8 euros por día.

Para la segunda edición, en 2016, ARTSevilla pasó a denominarse ‘Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo en Sevilla’ y a desarrollarse “*en diferentes sedes dentro del casco histórico de Sevilla (Sala Expositiva Santa Inés, Espacio Turina, Facultad de BBAA, CICUS, Fundación Tres Culturas y Fundación Valentín de Madariaga)*”⁵⁶⁸. Esta decantación a ‘encuentro expandido’ en diversas localizaciones, tuvo también una división en tres líneas de acción –la expositiva; la formativa, contando con la presencia de diversas universidades y escuelas de arte nacionales e internacionales; y la editorial– y con una progresión, además, hacia la internacionalización sin olvidar proyectos locales como FAR, el Foro de Arte Relacional⁵⁶⁹. Otro de los aspectos novedosos de esta segunda edición de ARTSevilla, pero primera como encuentro, fue el apartado denominado ‘*The Guest*’ que consiste en una interesante e innovadora propuesta “*a las galerías de arte y espacios alternativos sevillanos de formar parte del Encuentro desde sus propias sedes*”⁵⁷⁰. Así, cada espacio sevillano tuvo la oportunidad de invitar a un artista no local para exponer su obra en sus instalaciones durante los días del encuentro. Lo que dio lugar a ofrecer a la ciudadanía en general un mapa o itinerario artístico dentro de la ciudad en el que participaron 20 espacios, en esta primera edición.

La siguiente edición de ARTSevilla, con apoyo institucional de la consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el ICAS – Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla del Ayuntamiento de la ciudad y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, tuvo lugar en octubre de 2017. La tercera edición de este evento combinó parte de las dos anteriores: por un lado se siguió el modelo de encuentro expandido, con múltiples exposiciones y otros eventos culturales diseminados por diversos espacios culturales y galerías de la ciudad⁵⁷¹, además de llevar a cabo la segunda edición de ‘*The Guest*’ y la celebración de unas Jornadas Culturales de forma paralela.

⁵⁶⁶ Recuperado el 8 de octubre de 2018, de http://www.icas-sevilla.org/uploads/agenda/ARTS_artsevilla/DOSSIER%20INFORMATIVO.pdf

⁵⁶⁷ Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <http://www.icas-sevilla.org/arts-artsevilla-la-i-feria-de-arte-contemporaneo-de-sevilla/>

⁵⁶⁸ Presentación de ARTSevilla 2016. Recuperado el 8 de octubre de 2018, de <http://www.artsevilla.es/es/artsevilla-16>

⁵⁶⁹ Página web de FAR. Recuperado el 9 de octubre de 2018, de <http://www.foroarterelacional.com/>

⁵⁷⁰ The Guest en ARTSevilla 2016. Recuperado el 9 de octubre de 2018, de <http://www.artsevilla.es/es/the-guest16>

⁵⁷¹ Programa de todas las exposiciones, actividades y eventos de ARTSevilla 2017. Recuperado el 9 de octubre de 2018, de <http://www.artsevilla.es/es/que-ver>

Sobre la segunda edición de *'The Guest'*, ésta ha seguido la misma línea planteada en la anterior, y en la que participaron 15 espacios sevillanos en total. Sobre los espacios alternativos y galerías que apoyaron este evento con su participación en ambas ediciones, en *The Guest* 2016 y 2017, se encuentran la Galería Espacio Olvera, la Galería Félix Gómez, Diwap Gallery, 1 de 7 Espacio de Autor, Un Gato en Bicicleta, la Galería La Silla Eléctrica⁵⁷², Arquemi – Estudio de Arquitectura y Galería, Gallo Rojo – Factoría de Creación o la Galería Rafael Ortiz. Asimismo, los artistas locales también han tenido la posibilidad de exhibir sus obras a través de la exposición *'The Host'*⁵⁷³, dentro del recorrido de ARTSevilla 2017. Esta muestra colectiva fue impulsada por Petit Palace Hoteles, a través de la Convocatoria Impulsarte, ofreciendo la oportunidad a artistas menores de 35 años y residentes de la provincia a formar parte de ella como en el caso del artista emergente de nuestra muestra Arturo Comas, que resultó ser uno de los seleccionados.

En cuanto a las Jornadas Culturales en la edición de 2017, éstas fueron organizadas por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, a modo de congreso y consistieron *“en una serie de conferencias y debates conducidos por artistas, profesionales de la cultura e investigadores, con el fin de reflexionar sobre las transformaciones del mundo contemporáneo y el lugar que ocupa la práctica artística dentro de la sociedad”*⁵⁷⁴, como expresaron los mismos organizados.

Por último, como acción transversal que se ha desarrollado en las tres ediciones de ARTSevilla destacar su apuesta por la difusión y divulgación del evento cultural, como de otros aspectos relacionados con el arte contemporáneo actual, a través de la edición y publicación de una revista, en el caso de la primera edición, y de catálogos, en las dos ediciones siguientes⁵⁷⁵.

Antes de pasar al apartado correspondiente a las bienales andaluzas donde han participado los artistas emergentes locales seleccionados como casos de estudio, es de puntualizar que a finales del año 2018 fue publicado que *“ARTSevilla se convertía en bienal”*⁵⁷⁶. Así pues, aunque con una nueva metamorfosis, se asegura desde la página web oficial del evento cultural que la próxima edición de ARTSevilla tendrá lugar en 2019. De este modo damos por finalizado el presente epígrafe para continuar nuestro mapeo del sistema del arte emergente en Andalucía con el siguiente apartado centrado en las bienales de esta comunidad, como hemos comentado con anterioridad.

⁵⁷² Destacar a La Galería La Silla Eléctrica su labor y apuesta por artistas emergentes jiennenses en Sevilla, una provincia alejada del mundo artístico andaluz, ya que para ambas ediciones de *'The Guest'* este espacio ha contado con la presencia de obras de Miguel Scheroff (2016) y María Dolores Gallego (2017).

⁵⁷³ Exposición *'The Host'* en ARTSevilla 2017. Recuperado el 7 de septiembre de 2018, de http://www.artsevilla.es/es/portfolio_page/petit-palace-marques-santa-ana

⁵⁷⁴ Programa Jornadas Culturales en ARTSevilla 2017. Recuperado el 9 de octubre de 2018, de <http://www.artsevilla.es/es/jornadacultural>

⁵⁷⁵ Publicaciones de diversas tipologías de ARTSevilla. Recuperado el 9 de octubre de 2018, de <http://www.artsevilla.es/es/revistas>

⁵⁷⁶ Recuperado el 10 de diciembre de 2018, de <http://www.artsevilla.es/es/artsevilla-18-interludio>

BIENALES

Siguiendo la tendencia de este contexto artístico, vamos a presentar un par de bienales que tienen lugar en el contexto andaluz y donde los artistas emergentes andaluces han tenido presencia cuya organización corre a cargo desde diversas instituciones andaluzas de muy diversa índole.

- **BIUNIC - Bienal Universitaria Andaluza de Creación Plástica Contemporánea**

La Bienal BIUNIC es un proyecto puesto en marcha por la Fundación Valentín de Madariaga y Oya (Sevilla)⁵⁷⁷ y LAB-Laboratorio de las Artes (Sevilla)⁵⁷⁸, en colaboración con las Facultades de Bellas Artes de Granada, Sevilla y Málaga.

Se trata de una convocatoria abierta –de presentación de dossiers y un aval docente vía electrónica- destinada “*a alumnos de último curso, máster, doctorado, así como a egresados de la última promoción de las Facultades de Bellas Artes de la Comunidad Autónoma Andaluza*”⁵⁷⁹, como se especifica en las propias bases de participación. Tras una selección por parte de un jurado establecido por profesionales del sector, las obras de “*los novísimos del arte andaluz*” (Santiago, 2017) seleccionados son mostradas como proyecto expositivo colectivo y museográfico a cargo del equipo curatorial conformado por los comisarios y críticos de arte andaluces: Iván de la Torre Amerigui y Juan Ramón Rodríguez-Mateo, co-fundadores de LAB.

Hasta el momento se han realizado dos ediciones, siendo la primera de ellas la desarrollada en el año 2015. Entre la primera y segunda edición, en 2017, el proyecto expositivo se ha expandido por la geografía andaluza –como bienal andaluza de creación que es– llevando a cabo una exposición itinerante por diversas salas de exposiciones temporales como en la Fundación Valentín de Madariaga y Oya (Sevilla), en el Museo CAJAGRANADA (Granada)⁵⁸⁰ y la sala de exposiciones de la Antigua Escuela de Magisterio de la Universidad de Jaén (Jaén)⁵⁸¹.

En cuanto a los artistas de nuestra muestra, hay que destacar la inclusión de José Luis Valverde en la edición de BIUNIC 2015, tal como se recoge en el catálogo (2015) editado

⁵⁷⁷ la Fundación VMO, con sedes en Sevilla y Málaga, es una entidad sin ánimo de lucro que se constituye en abril de 2003 y, entre sus variadas actuaciones, se le considera como un activo e importante agente cultural andaluz privado. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <https://www.fundacionvmo.com/#>

⁵⁷⁸ LAB es un laboratorio de ideas independiente que divulga el diseño y la cultura visual de Andalucía. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <http://www.labsevilla.com/>

⁵⁷⁹ Bases BIUNIC 2017. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <http://www.fundacionvmo.com/wp-content/uploads/2017/02/bases17.pdf>

⁵⁸⁰ Museo de la Fundación CajaGranada. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <http://www.cajagranadafundacion.es/>

⁵⁸¹ LA UJA cuenta con dos salas de exposiciones temporales localizadas en el Edificio Zabaleta, en el campus universitario de la capital, y en la Antigua Escuela de Magisterio. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <https://www.ujaen.es/servicios/cultura/portal-de-cultura/patrimonio/exposiciones>

y publicado para esta edición, ya que es considerado como “*uno de los pintores andaluces más prometedores*” (2016), según Javier Díaz-Guardiola.

- **Bienal Internacional de Fotografía de Córdoba**

Organizada por la Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Córdoba, la Bienal Internacional de Fotografía de Córdoba⁵⁸² está conformada por una muestra expandida de proyectos fotográficos por diversos espacios –institucionales y privados- de la ciudad y dividida en dos secciones: oficial y paralela. Esta última sección se confecciona a través de una convocatoria abierta, por la que se reciben proyectos fotográficos que son valorados por una comisión de expertos y siendo los encargados en dictaminar los seleccionados y participantes finales procedentes de diversos puntos de la geografía nacional e internacional.

Dentro de la programación de la edición XIII de esta bienal, en 2013, el artista Arturo Comas de nuestra muestra fue uno de los fotógrafos participantes con su muestra individual –la primera en su trayectoria- titulada ‘¿Por qué?’⁵⁸³ y que tuvo lugar en la Sala La Cajita del espacio alternativo El Arsenal de la capital cordobesa. Considerado como uno de los grandes eventos culturales de la ciudad por su larga trayectoria y envergadura, en la XIV edición celebrada en 2015, se incrementó cuantiosamente el número de exposiciones –individuales y colectivas- de sus respectivas secciones debido a “*una ampliación de su presupuesto en un 20%, con 200.000 euros aproximadamente*”⁵⁸⁴. Pero a pesar de la presente de Comas, se trata más de un evento bianual con foco en fotógrafos que cuentan con trayectorias más consagradas.

Por otro lado, también en esta ciudad, hay que destacar la celebración, desde el año 2000, de la Bienal de Artes Plásticas Rafael Botí. Un evento cultural de arte contemporáneo organizado bianualmente por la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí⁵⁸⁵, un organismo autónomo local dependiente de la Delegación de Cultura de la Diputación de Córdoba puesto en marcha hace ya casi veinte años, y en el que tiene cabida artistas de todas la nacionalidades y edades⁵⁸⁶. Dentro de sus actuaciones culturales a nivel provincial de esta fundación se enmarca también el *Proyecto Periféricos*, comentado con anterioridad.

Así pues, desde las instituciones políticas cordobesas se ha observado una considerable apuesta tanto por la cultura contemporánea en el medio rural como en su capital.

⁵⁸² Página web de la Bienal de Fotografía de Córdoba. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <https://bienaldefotografia.cordoba.es/>

⁵⁸³ Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <https://www.arteinformado.com/agenda/f/porque-74359>

⁵⁸⁴ ‘*Abre la Bienal de Fotografía de Córdoba «más ambiciosa» con 21 exposiciones*’. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <https://sevilla.abc.es/andalucia/cordoba/20150314/sevi-bienal-cordoba-fotografia-201503132116.html>

⁵⁸⁵ Página web de la Fundación Rafael Botí, en honor al pintor y músico cordobés. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <http://fundacionrafaelboti.com/>

⁵⁸⁶ Datos extraídos de las bases de la convocatoria 2018. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <https://bop.dipucordoba.es/show/20181109/announcement/3797>

ASOCIACIONISMO

El asociacionismo en el sector del arte contemporáneo en el contexto español tiene su inicio a partir del desarrollo democrático del país, coincidiendo con el fin de la dictadura. De las asociaciones veteranas en este ámbito, podemos destacar el Gremi de Galeries d'art de Catalunya (GGAC)⁵⁸⁷, fundado en el año 1978, o la Asociación Profesional de Galerías de Arte de Galicia (AGGA)⁵⁸⁸, activa desde finales de los años 80; aunque también encontramos ejemplos anteriores como la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA)⁵⁸⁹, constituida en Madrid el 8 de abril de 1961. Pero como nota general en las últimas décadas, se puede apreciar una activa proliferación de asociaciones a partir del año 2000 y a nivel representativo por comunidades autónomas, mayoritariamente.

En la actualidad, en España se tiene la presencia de más de una veintena de activas asociaciones en el sector del arte contemporáneo como son, por ejemplo, las siguientes: A Colectiva, la Asociación Profesional de Artistas de Galicia; AAVA, la Asociación de Artes Visuales de Asturias; AAVIB; la Associació d'Artistes Visuals de les Illes Balears; ADACE, la Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España; AGAS, la Asociación de Galerías de Arte de Sevilla; AICAV, la Asociación Islas Canarias de Artistas Visuales; AVA Castilla y León, la Asociación de Artistas Agrupados de Castilla y León; AVAEX, la Asociación de Artistas Visuales y Asociados de Extremadura; AVAM, Artistas Visuales Asociados de Madrid; AVVAC, Artistes Visuals de València, Alacant i Castelló; CAAV, el Colectivo Aragonés de Artistas Visuales; CCAV, el Consejo de Críticos de Artes Visuales; AVAND, la Asociación Andaluza de las Artes Visuales; CG, el Consorcio de Galerías de Arte Contemporáneo de España; IAC, el Instituto de Arte Contemporáneo; MAV, la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales; PAAC, la Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya; SEyTA, la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes; UNIÓN A.C., la Unión de Artistas Contemporáneos de España; ARTE_MADRID, la Asociación de Galerías de Madrid; UAVA, la Unión de Artistas Visuales de Andalucía; VAC, la Asociación de Galerías de Arte Contemporáneo de la Comunidad Valenciana; ACAV, la Asociación Cántabra de Artes Visuales; Art Palma, la Asociación de galeristas Art Palma Contemporari (Art Palma) o GECA, la Asociación de Gestores Culturales de Andalucía (GECA).

Esta evolución asociativa, por otra parte, no ha sido homogénea en toda España y en todos los extractos del sector. Dicho desarrollo ha dado lugar que, a día de hoy, encontremos múltiples tipos de asociaciones sin ánimo de lucro que, como se puede apreciar en las asociaciones citadas con anterioridad, agrupan habitualmente por gremios a los actuales profesionales del sector del arte (artistas e intermediarios/agentes) y, también, a diversos niveles territoriales: local, provincial, de comunidad autónoma y nacional.

⁵⁸⁷ Página web oficial de la GGAC. Recuperado el 31 de octubre de 2018, de <http://www.galeriescatalunya.com/>

⁵⁸⁸ Página web oficial de la AGGA. Recuperado el 31 de octubre de 2018, de <http://www.agga.org/>

⁵⁸⁹ Página web oficial de la AECA. Recuperado el 31 de octubre de 2018, de <http://www.aecaspain.es/>

Asociación de galerías de arte	Galerías Andaluzas asociadas presentes en nuestro estudio	Sevilla	Málaga
Consortio Galerías Españolas de Arte Contemporáneo	Galería Isabel Hurley, Málaga Galería Yusto/Giner, Marbella	-	2
Asociación de Galerías de Arte de Sevilla - Agas	Galería Weber-Lutgen, Sevilla Espacio Olvera, Sevilla Galería La Caja China, Sevilla Galería Birimbao, Sevilla	4	-

Tabla 15. Galerías andaluzas presentes en nuestro estudio vinculadas a asociaciones de galerías a nivel local y nacional. Datos actualizados el 2.10.2018.

En referencia a nuestro análisis, encontramos que la mayoría de los artistas emergentes de nuestra muestra son socios de varias asociaciones a nivel autonómico. La asociación que aglutina a más artistas andaluces es la Unión de Artistas Visuales de Andalucía (uavA) y, por otra parte, se encuentra la Asociación Andaluza de las Artes Visuales (AVAND). Del mismo modo, de las galerías andaluzas que apuestas por los artistas emergentes de esta región y presentes en nuestro estudio, como se puede observar en la Tabla 15, solamente las galerías localizadas en la provincia de Málaga están asociadas al Consorcio de Galerías Españolas de Arte Contemporáneo (CG) y, a nivel local en la capital hispalense, encontramos la recientemente estructurada Asociación de Galerías de Arte de Sevilla (AGAS), donde encontramos a 4 de las galerías tratadas en nuestro estudio.

Así pues, a continuación nos centraremos en las asociaciones del sector del arte contemporáneo nombradas (una a nivel nacional y tres a nivel andaluz) y, por orden cronológico con respecto al año de su fundación, desglosaremos sus principales estatutos, características y actuaciones siguiendo siempre como objetivo principal la representación de sus socios participantes y la profesionalización, respeto y puesta en valor del sector del arte contemporáneo en Andalucía y España que hasta el momento no se ha conseguido con éxito.

- **Consortio de Galerías Españolas de Arte Contemporáneo - CG**

Con respecto al citado Consorcio de Galerías Españolas de Arte Contemporáneo (CG)⁵⁹⁰, esta asociación fue fundada en 2003 y aglutina a galerías de arte contemporáneo de todo el territorio español, la cual puede ser comparada con la ABACT, del contexto brasileño, pero sin tanta proyección y actuación internacional.

Como podemos encontrar referenciado en la propia página web del consorcio, cualquier galería *“localizada en territorio español y cuya actividad se dedique al arte contemporáneo, puede solicitar unirse al Consorcio siempre y cuando cuente con más de dos años de trayectoria desde su apertura”*⁵⁹¹. Como principales objetivos de esta

⁵⁹⁰ Página web oficial del CG. Recuperado el 6 de noviembre de 2018, de <http://www.consorciodegalerias.com/>

⁵⁹¹ Recuperado el 6 de noviembre de 2018, de <http://www.consorciodegalerias.com/galerias-asociadas/>

asociación, desde el CG se pretende promocionar el arte contemporáneo español y ser un elemento interlocutor entre las galerías asociadas y las instituciones culturales.

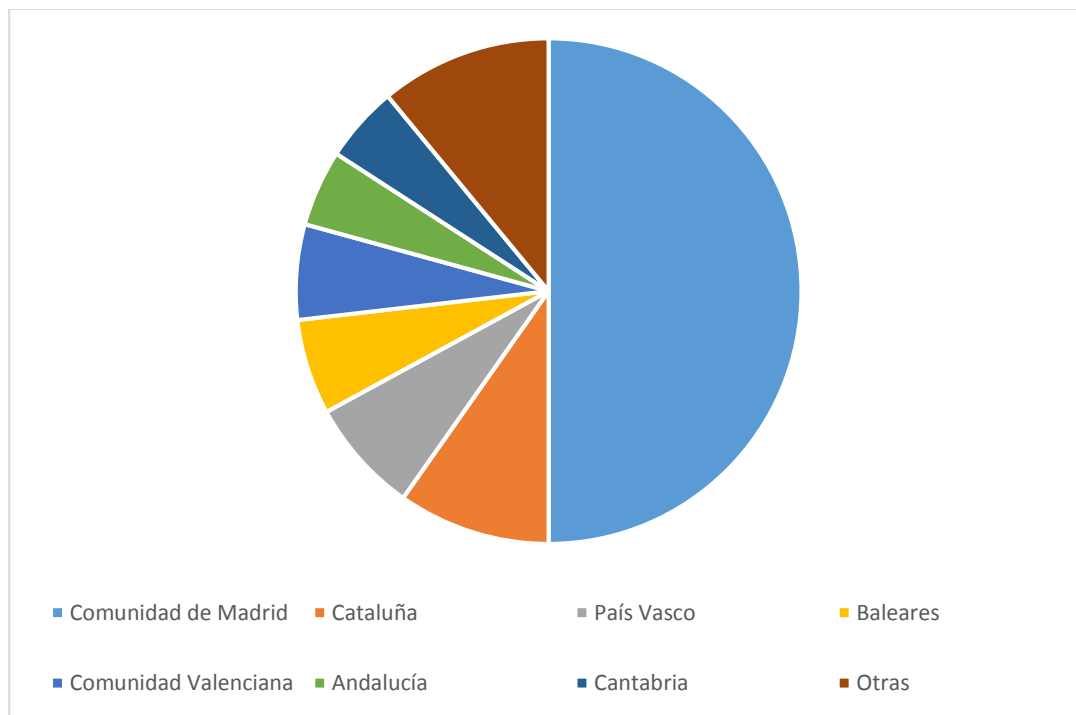


Gráfico 9. Galerías de arte contemporáneo asociadas al CG por comunidades autónomas.

De sus 82 socias actuales (Gráfico 9), todas ellas establecidas en ciudades de 13 comunidades autónomas⁵⁹², cuatro galerías son andaluzas: dos localizadas en la ciudad de Sevilla (Alarcón Criado y Rafael Ortiz) y dos en las ciudades malagueñas de Marbella (Yusto/Giner) y Málaga capital (Isabel Hurley).

En cuanto a las acciones de difusión y apoyo puestas en marcha desde el CG, como única asociación de galerías de arte contemporáneo de ámbito nacional, destacar: la Guía de Programación Cuatrimestral de las galerías asociadas⁵⁹³, en la que se pone de manifiesto su apuesta por las nuevas tecnologías para facilitar el acceso a la programación de las galerías desde cualquier dispositivo electrónico, como smartphone, tablet y ordenador, accediendo a ella con un código QR o directamente desde la sección de su propia página web. Otra de las últimas acciones llevadas a cabo ha sido el “Desayuno #Distrito28004”⁵⁹⁴, en abril, evento que consistía en un circuito artístico especial por las galerías del distrito 28004 de Madrid, el distrito Centro de la ciudad, y en el que se invitaba al público a desayunar en sus respectivos espacios. Además, en julio de 2018 y coincidiendo con la Feria Arte Santander,

⁵⁹² El estado español está compuesto por un total de 19 comunidades y ciudades autónomas.

⁵⁹³ Recuperado el 6 de noviembre de 2018, de http://www.consorciodegalerias.com/wp-content/uploads/2018/03/Guia_Ene_Abr_18.pdf

⁵⁹⁴ Recuperado el 6 de noviembre de 2018, de <http://www.consorciodegalerias.com/2018/04/20/desayuno-districto28004/?fbclid=IwAR1EdHJduKVjThs-c4CRye0jZylZbgxc7rEbeVH1JWIZTySN-V44zliFm3l>

la ciudad de Santander acogió las primeras ‘*Jornadas profesionales para galeristas de arte contemporáneo*’⁵⁹⁵ que se han organizado desde el CG.

Otros eventos de bastante relevancia en los principales núcleos culturales de España son organizados por otras asociaciones locales como en el caso de la apertura del ‘Madrid Gallery Weekend’, que es un evento organizado anualmente por la Asociación de Galerías de Madrid - ARTE_MADRID⁵⁹⁶; el ‘Barcelona Gallery Weekend’, que es un proyecto de Art Barcelona⁵⁹⁷; o ‘Abierto Valencia’, evento organizado por LaVAC⁵⁹⁸. Así pues, observamos una actuación por comunidades, sin entablar un proyecto colaborativo a nivel nacional. De hecho, creemos que por lo datos expuestos, concretamente el sector galerístico andaluz no tiene una destacada presencia en dicha asociación.

Y para finalizar, la asociación también hace difusión de la asistencia de las galerías de arte contemporáneas asociadas al CG a diversas ferias de arte nacionales e internacionales como, por ejemplo en 2018, ARTBO (Colombia), Estampa (Madrid), Artgenève (Suiza) o Zona MACO (México); y de los reconocimientos conseguidos en estos eventos culturales o los premios que son otorgados a sus artistas representantes.

• Unión de Artistas Visuales de Andalucía – uava

La UAVA es una asociación que agrupa y representa a los artistas visuales andaluces. Fue constituida a través de una asamblea el 18 de diciembre de 2010 en la sede del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en el Monasterio de la Cartuja de Sevilla y “*es miembro de la Unión de Artistas Contemporáneos de España, Unión A.C., y de la International Association of Art, IAA*”.⁵⁹⁹ En la actualidad cuenta con 129 artistas, entre los que se encuentran 4 de los artistas emergentes de nuestra muestra⁶⁰⁰ y otros, como Valverde, tal como me hizo saber en nuestra entrevista⁶⁰¹, tienen la intención de hacerse socio ya que se trata de una cuestión reivindicativa que tienen muy pendiente.

El origen de esta asociación fue para intentar paliar la situación de crisis acentuada desde 2008 que vive el sector, debido a la caída del mercado del arte contemporáneo y los recortes presupuestarios aplicados desde las instituciones públicas a iniciativas cuyo foco era fomentar y fortalecer la cultura contemporánea andaluza. Y desde otro punto de vista, fundando esta asociación, se intentaba actuar en colectivo ya que en Andalucía siempre ha

⁵⁹⁵ Recuperado el 6 de noviembre de 2018, de <http://www.consorciodegalerias.com/2018/06/28/jornadas-profesionales-para-galeristas-santander-12-14-julio/?fbclid=IwAR3LhzVlsMzFizPNLn0l4sN7H820B7XufXkNZoR6w6PQAv4HzbOzAGyD3Xo>

⁵⁹⁶ “*La Asociación de Galerías ArteMadrid fue fundada en el año 2000 y actualmente se compone de 50 galerías asociadas, distribuidas fundamentalmente en cuatro barrios de la capital española: Barrio de Salamanca, Plaza de las Salesas, Barrio de las Letras y Lavapiés*”. Recuperado el 6 de noviembre de 2018, de <http://www.artemadrid.com/apertura-que-es-apertura>

⁵⁹⁷ Recuperado el 6 de noviembre de 2018, de <http://www.barcelonagalleryweekend.com/es/equip-es/>

⁵⁹⁸ Recuperado el 6 de noviembre de 2018, de <http://lavac.es/proyecto/abierto-valencia/>

⁵⁹⁹ Recuperado el 7 de noviembre de 2018, de <http://uava.org/>

⁶⁰⁰ Ana Barriga, Pablo Capitán del Río, Arturo Comas y Fran Pérez Rus son socios de la UAVA. Recuperado el 6 de noviembre de 2018, de <http://uava.org/socios/>

⁶⁰¹ La entrevista con Valverde vía Skipe tuvo lugar el 16 de octubre de 2018.

habido poca tradición asociativa y el territorio es muy amplio en el que, como calculaba el artista Curro González – primer presidente de la UAVA – “*puede haber un millar de artistas plásticos*”. Según prosigue Curro en un artículo publicado en el periódico El País: “*la crisis afecta a los artistas especialmente y hay un nuevo éxodo. Muchos recurren a otros trabajos para ganarse la vida o deciden irse fuera, sobre todo a Madrid y a Berlín*” (Molina M. , Los artistas plásticos andaluces se asocian para paliar la crisis, 2012), considerando esto último como algo que no debe de ser negativo cuando se realiza por gusto pero que, en el caso andaluz, se trata casi de una obligación debido a la falta de apoyo y compromiso con el colectivo de creadores emergentes y contemporáneos andaluces al no existir casi el coleccionismo privado y depender totalmente de las convocatorias y recursos institucionales.

Por ello, como determina la asociación, en su propia página web y como parte de uno de sus estatutos, los fines primordiales de ésta son:

- “a) Representar a los artistas visuales ante cualquier institución pública o privada, en especial ante las administraciones del Estado, Comunidad Autónoma, Diputaciones y Ayuntamientos.
- b) Defender y promover los intereses económicos, sociales, profesionales y culturales de los artistas visuales. Llevar a cabo acciones que puedan suponer mejoras para el colectivo en dichos ámbitos.
- c) Contribuir a la cohesión y a la profesionalización del colectivo de artistas visuales establecidos en el territorio andaluz.
- d) Promover el arte contemporáneo. Mejorar su conocimiento y difusión en el marco de la política cultural y educativa de la Comunidad Autónoma Andaluza.
- e) Colaborar con otras asociaciones y profesionales de los ámbitos del Arte y la Cultura”⁶⁰².

Entre los beneficios⁶⁰³ de ser asociado, encontramos un copioso listado de descuentos en museos y centros de arte nacionales e internacionales en los que los artistas socios tienen acceso gratuito presentando su carnet obtenido con el pago de una cuota anual; además, cuenta con un canal de consulta *online* en asuntos fiscales y propiedad intelectual⁶⁰⁴ para artistas visuales; y la aportación de un Manual de Buenas Prácticas Profesionales en las artes visuales donde se define las pautas para establecer unas respetuosas relaciones laborales entre artistas y espacios de difusión del arte contemporáneo o entre artistas y galeristas por ejemplo.

También, desde su creación, la UAVA ha llevado a cabo diversos programas destinados a la difusión, apoyo y producción del arte emergente y contemporáneo en Andalucía. El último de ellos había sido la puesta en marcha del ‘Programa UAVA/C3A’⁶⁰⁵, en conjunto con el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía – C3A, que como hemos comentado con anterioridad no va a ser posible dar continuidad a dicho programa debido a

⁶⁰² Recuperado el 6 de noviembre de 2018, de <http://uava.org/presentacion/estatutos-2/titulo-ii-fines-y-actividades-de-la-asociacion/>

⁶⁰³ Recuperado el 6 de noviembre de 2018, de <http://uava.org/documentos/>

⁶⁰⁴ Recuperado el 7 de noviembre de 2018, de <http://uava.org/faqs-preguntas-frecuentes/>

⁶⁰⁵ Recuperado el 7 de noviembre de 2018, de <https://uavac3a.wixsite.com/residencias>

la incapacidad económica de la asociación y la falta de apoyo desde las instituciones locales. Pero cabe destacar que en esa primera edición 2018, entre los seis artistas seleccionados en régimen de concurrencia competitiva y como hemos comentado con anterioridad, uno de ellos resultó ser Pablo Capitán del Río⁶⁰⁶, artista emergente de nuestro estudio.

Con anterioridad a este programa de residencias, concretamente en diciembre de 2016, desde la UAVA se organizó una jornada de estudios de artistas abiertos en Sevilla llamada ‘*Recorridos*’⁶⁰⁷. En el evento tuvieron cabida una veintena de talleres, la mayoría de ellos compartidos, y en los que se acogieron también a artistas andaluces no residentes en Sevilla. La intención de este mapa, resultó ser una propuesta cultural cuyo objetivo principal era “*hacer visible lo invisible: mostrar los procesos, las inquietudes y desvelos de los autores que desarrollan su labor en la ciudad y reivindicar así la atención que merecen*” (Ortiz, 2016). Entre los artistas que participaron en esta jornada, destacar la presencia de Arturo Comas, Ana Barriga y Fran Pérez Rus como artistas de nuestra muestra. Y como cierre de la jornada, se hicieron entrega de diversas distinciones honoríficas a nombres pioneros del arte contemporáneo en Andalucía como Luis Gordillo, Carmen Laffón y el Equipo 57.

• **Asociación Andaluza de las Artes Visuales – AVAND**

La siguiente asociación, cuyo arranque fue en enero de 2016, está conformada por un colectivo multidisciplinar de profesionales del *ecosistema* artístico andaluz como gestores culturales, comisarios, críticos de arte, artistas, *artdealers*, docentes, comunicadores, etc. Muestra de ello es la composición de su Junta directiva cuyos actuales miembros son: la gestora cultural, comisaria y *artdealer* Esther Fernández, como Presidenta; el artista consagrado y docente Simon Zabell, con las funciones de Vicepresidente; y el artista emergente Arturo Comas, ejerciendo como Secretario.

La presente asociación, como se define en su propia página web, nace “*para impulsar, promover y apoyar el trabajo de los agentes culturales andaluces en el sector de las artes visuales acercando el coleccionismo y mecenazgo. AVAND es una plataforma desde la que se lanzan diferentes proyectos a nivel nacional e internacional para dar visibilidad al Arte Contemporáneo Andaluz*”⁶⁰⁸. Así pues, las bases con las que se sostiene el proyecto asociativo de este grupo variado de agentes culturales son: apoyar y crear espacios de reflexión sobre el ámbito de las artes visuales en Andalucía; promocionar y visibilizar el trabajo de los agentes culturales andaluces; acercar el coleccionismo y mecenazgo al sector cultural andaluz fomentando un compromiso y conciencia social con el arte actual e ilusión de futuro; e impulsar la internacionalización de los profesionales del sector andaluz y sus producciones artistas visuales. Por esta razón, cualquier persona nacida en Andalucía, o relacionada con esta comunidad autónoma por su actividad laboral, puede unirse a AVAND,

⁶⁰⁶ Recuperado el 7 de noviembre de 2018, de <https://uavac3a.wixsite.com/residencias/copia-de-mes-de-mayo>

⁶⁰⁷ Mapa virtual de los espacios participantes en ‘*Recorridos*’. Recuperado el 7 de noviembre de 2018, de <https://story.mapme.com/5f1aeb39-0da1-4736-aea0-f6d60c07706d/overview>

⁶⁰⁸ Acerca de AVAND. Recuperado el 7 de noviembre de 2018, de <https://artesvisualesandalucia.jimdo.com/>

tal como comentaba la presidenta de esta asociación en una entrevista, y en la que destacaba, como uno de los rasgos peculiares de la asociación, que *“no le requieren cuotas a los asociados ya que trabajan con presupuesto público y privado”* (Calvo , 2016).

Este dato importante, en cuanto a la procedencia de los fondos económicos de la asociación, está bastante ligado a la trayectoria profesional de su presidenta ya que la formación de esta asociación fue, en parte, a raíz de la reflexión por parte de Esther sobre diversas fallas que había observado en su propia experiencia profesional. Entre ellas, como prosigue en la referenciada entrevista, fue comprobando *“que se perdían ayudas de la Unión Europea destinadas a las asociaciones, organizaciones cuyo objetivo era la promoción de las artes visuales de Andalucía, porque no existían”*. Posteriormente, reuniones con las instituciones del sector le llevaron *“a confirmar que no había partidas presupuestarias para la difusión e internacionalización de las artes visuales de Andalucía porque no se habían solicitado”* (Ibíd., 2016). De este modo y ante este vacío se proyectó la asociación. De igual forma, la asociación se reta en acercar la empresa privada a la cultura, algo casi inexistente en el contexto andaluz, a través del patrocinio o mecenazgo. La intención es hacer partícipes a las empresas en la producción y colaboración de contenidos expositivos o, entre otras cuestiones, animándolos a comprar obra de artistas andaluces para crear colecciones de arte contemporáneo que sean reflejo de la actual Andalucía contemporánea.

Por ello, desde su comienzo, la AVAND ha llevado a cabo varios proyectos de diversa índole y en diferentes ciudades del territorio español con los que trata de internacionalizar, en un primer lugar a nivel nacional, las generaciones de artistas visuales de los años 70, 80 y 90 de esta región del sur de España. La mayoría de sus asociados son profesionales jóvenes y emergentes de una calidad extraordinaria, pero que se ven obligados en muchos casos a emigrar fuera de Andalucía para ser reconocidos o poder vivir de su trabajo artístico personal.



Figura 60. ‘Proyecto Territorio AVAND’ en Art Marbella’ 16.

Entre los proyectos⁶⁰⁹ ejecutados, destacar la participación de Esther Fernández, como presidenta de AVAND en conferencias y jornadas sobre cuestiones del sector como en *'The Art Market Day'*, en mayo de 2018 en Sevilla, o en *'AIAF - Asturias Internacional Arte Festival'*, que tuvo lugar en diciembre de 2017 en Gijón. Otras de las acciones llevadas a cabo por la asociación, ha sido la participación de ésta, con stand propio, en ferias de arte nacionales como ARTMarbella 2016 (Málaga), con el *'Proyecto Territorio AVAND'* (Figura 60), y en We Are Fair! 2016 (Madrid), con el *'Proyecto Andalucía Emergente'* (Figura 61), siendo partícipes en ambos proyectos artistas emergentes y consagrados andaluces. Además, en esa labor de conseguir los retos que se propone la asociación comentados con anterioridad, la AVAND y en colaboración con otras entidades públicas y privadas, se organizó el *I Foro de Arte Contemporáneo Andaluz - ACA'18*, celebrado en el mes de abril en Málaga. Una iniciativa en la que se enmarcaba una serie de mesas redondas en las que expertos profesionales del sector abordaron diversos temas haciendo hincapié en la situación artística de Andalucía y muy enfocado hacia el coleccionismo y mecenazgo como: *'Coleccionismo institucional, privado y corporativo'*, *'Realidad económica-cultural desde Andalucía'* y *'Perspectivas del sector artístico'*. Dentro del *'Encuentro Arte+Empresa'*, patrocinado por la Fundación Cajazol, fue otorgado un Premio Mención al Artista Contemporáneo Andaluz que recayó en Pablo Capitán del Río, que participaba junto los artistas andaluces -Irene Sánchez, Eugenio Rivas, Álvaro Albaladejo, Rafael Chinchilla y Natalia Domínguez- en el proyecto expositivo propio de AVAND con motivo de este foro.



Figura 61. *'Proyecto Andalucía Emergente'* en We Are Fair! 16.

⁶⁰⁹ Proyectos de AVAND. Recuperado el 7 de noviembre de 2018, de <https://artesvisualesandalucia.jimdo.com/proyectos/>

Por último, para final de 2018, nos topamos con el *'Estudio del Sector de las Artes Visuales en Andalucía'* que ha sido realizado por Andalucía Emprende-Fundación Pública Andaluza⁶¹⁰- y como propuesta de AVAND, la Asociación Andaluza de las Artes Visuales. Los objetivos de este estudio han sido identificar y ampliar el conocimiento sobre el sector de Artes Visuales en Andalucía y detectar sus potencialidades y puntos fuertes como generador de riqueza, empleo y nuevas iniciativas empresariales. Por ello, esperemos que tras la publicación de los resultados de dicho informe sobre el sector, el *ecosistema* de las artes visuales de Andalucía vaya saliendo a flote, adquiriendo así un papel y proyección más importante a nivel nacional e internacional y una verdadera valorización en su sociedad local.

- **Asociación de Galerías de Arte de Sevilla – Agas**

Otra de las asociaciones del precario sector cultural en Andalucía es AGAS. Esta asociación fue presentada en enero de 2018 en el CICUS, el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla, la Asociación de Galerías de Arte de Sevilla. La AGAS que está conformada por nueve espacios privados de la capital hispalense tiene la pretensión de aunar fuerzas en conjunto para una mejora del sector del arte contemporáneo en la ciudad. Las nueve galerías dedicadas al arte contemporáneo en la ciudad que conforman la AGAS son: Alarcón Criado, La Caja China, Birimbao, Delimbo, Rafael Ortiz, Félix Gómez, Weber-Lutgen, Haurie y Espacio Olvera⁶¹¹, siendo algunas de ellas espacios privados ya tratados con anterioridad en nuestro estudio por ser galerías representantes o que han apoyado puntualmente a los artistas emergentes de nuestra muestra.

En la rueda de prensa de su presentación pública, desde la AGAS hizo defensa de *“que el conjunto de galerías no sólo ofrece una programación estable, dinámica y gratuita, sino que también sustenta la carrera de numerosos artistas visuales y pone en valor las creaciones artísticas contemporáneas, favoreciendo por ende la constitución del patrimonio artístico del futuro”* (Amaya Brenes, 2018).

Por ello, la asociación se centra tanto en actuaciones en el tejido cultural de la ciudad para *“intentar revertir la dinámica de recesión en el panorama local (...) y por ello está dispuesta a ejercer como interlocutora con las propias administraciones públicas”* (Camero, 2018), para favorecer el acercamiento de la ciudadanía al arte activando en el público el hábito de visitar las galerías y, al mismo tiempo, fomentando así el coleccionismo. Otras de sus acciones tienen horizontes más lejanos, como es la solicitud a la Junta de Andalucía de crear programas de apoyo a los espacios para incentivar la asistencia de las galerías en ferias de arte, teniendo en cuenta el carácter nacional e internacional del mercado del arte.

⁶¹⁰ Entidad de la Consejería de Conocimiento, Investigación y Universidad de la Junta de Andalucía. Recuperado el 5 de diciembre de 2018, de <https://www.andaluciaemprende.es/>

⁶¹¹ Galerías de la AGAS. Recuperado el 7 de noviembre de 2018, de <https://cicus.us.es/presentacion-de-agas-%C2%B7-asociacion-de-galerias-de-arte-de-sevilla-2/>

Como logros ya conseguidos y pactados con el Ayuntamiento de Sevilla, por un lado, se ha llevado a cabo la publicación de una Guía de Arte Contemporáneo de Sevilla⁶¹², en colaboración con el ICAS – Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla cuyo primer número ha visto la luz en octubre de 2017; y, por otro, se ha creado un apartado específico en las subvenciones a los espacios culturales para galerías de arte, “*que si bien son modestas (30.600 euros en total), al menos permiten a los galeristas solicitarlas sin competir por ellas con los espacios escénicos, junto a los que antes concurrían sin distingos a estas ayudas municipales*” (Ibíd., 2018).

De modo que, en atención a la corta vida de la asociación, se tendrá que aguardar a que las buenas pretensiones y expectativas de ésta vayan dando sus frutos, en colaboración con otras instituciones y asociaciones del sector, para gestar y alcanzar una verdadera alianza entre profesionales y así dar mayor visibilidad al sector de las artes plásticas en Sevilla y, con un anhelo de contagio, en el resto de provincias andaluzas.

COMISARIOS Y CRÍTICOS DE ARTE

A lo largo del análisis de las trayectorias individuales de nuestra muestra de artistas andaluces, con más o menos frecuencia, se han repetido los nombres de críticos de arte y/o comisarios –o que han actuado así para determinados proyectos- como Bernardo Palomo, Óscar García García, Regina Pérez Castillo, Jesús Alcaide, Óscar Alonso Molina, Javier Díaz-Guardiola, Patricia Bueno del Río, Marta Carrasco, Sara Blanco, Los Vendaval, Victoria Rodríguez Cruz, Valle Galera, Carlos Miranda, Javier Bermúdez, Pedro Alarcón, Juan Francisco Rueda, Eduardo D’Acosta, Sema D’Acosta, Juan Ramón Rodríguez-Mateo, Concha Hermano, Javier Sánchez Martínez, Fernando Barrionuevo, Guillermo Amaya Brenes, Jesús Reina, Fernando Francés, Miguel Ángel Moreno Carretero, Antonio Collados, Fernando García Méndez, Iván de La Torre Amerighi, Marisa Mancilla o Belén Mazuecos, entre otros.

Entre la amalgama de nombres nos encontramos con profesionales de diversos perfiles o perfiles híbridos. Por una parte, encontramos la figura del crítico de arte y comisario independiente, principalmente, que desarrolla proyectos curatoriales para multitud de instituciones culturales (privadas y públicas) y/o proyectos independientes, especialmente en el contexto andaluz. En muchas ocasiones, nos topamos con un amplio grupo que desarrolla la crítica de arte –como género periodístico- en diversos medios de comunicación *online* y *offline* –como periódicos locales, regionales o nacionales–; en plataformas de arte como Presente-Continuo, SCAN – Spanish Contemporary Art Network o PAC – Plataforma de Arte Contemporáneo; en blogs de arte personales como ‘*Siete de*

⁶¹² ‘*Las galerías de Sevilla se agrupan en torno a la nueva asociación AGAS*’. Recuperado el 7 de noviembre de 2018, de <http://uava.org/los-galeristas-de-sevilla-se-agrupan-en-torno-a-la-nueva-asociacion-agas/>

*un Golpe*⁶¹³ o *En la Cuerda Floja*⁶¹⁴; o en medios especializados en el sector de referencia como la revista de arte *Ars Operandi*⁶¹⁵, entre otros, donde los artistas andaluces seleccionados para nuestro estudio y sus producciones personales han sido considerados en repetidas ocasiones.

También, algunos de ellos son promotores y/o gestores de proyectos independientes como Plan Renove o FAR – Foro de Arte Relacional y otras iniciativas puestas en marcha en colaboración con otras instituciones y universidades como BIUNIC, FACBA, ARTSevilla, A Secas, etc. Del mismo modo, entre los comisarios y críticos de arte citados encontramos a los ideólogos de espacios independientes, jornadas y encuentros de arte –y de sus respectivas convocatorias- como El Butrón, Casa Sostoa, Espacio Lavadero, Pine-Línea de Costa, las Z Jornadas de Arte Contemporáneo, la Muestra de Arte Contemporáneo Dmencia, etc. Así pues, dichos profesionales se caracterizan por compaginar estos proyectos culturales –muy enfocados en el arte emergente andaluz más joven y del momento- con otros trabajos como docentes –en institutos, escuelas de arte y facultades-, gestores culturales o incluso desarrollando su trayectoria individual como artista visual, periodista o investigador.

Además, con total normalidad, los jurados de concursos, ayudas y convocatorias destinados a artistas emergentes para la exhibición de sus obras en multitud de instituciones o eventos culturales –como hemos desarrollado a lo largo del texto- están conformados por diversos agentes (críticos de arte, comisarios, artistas, profesores, propietarios de galerías, dueños de espacios alternativos, etc.) donde los artistas jóvenes comienzan a desarrollar sus trayectorias artísticas y con las que van obteniendo reconocimiento y legitimación en el sector y contexto.

En Andalucía, lo más común es encontrarse que la figura del crítico de arte y/o comisario cuenta con un perfil profesional híbrido, como es necesario recalcar, en el que compagina diversos trabajos dentro del ámbito cultural debido a la precariedad profesional y económica que sufren al igual que el resto de actores participantes de este sector profesional. También, debido a la crisis se ha radicalizado la edición y publicación de catálogos de exposiciones –sobre todo desde las instituciones culturales dependientes de entidades públicas que eran los mayores focos generadores-. Así, observamos que muchos proyectos curatoriales –realizados en espacios independientes y galerías andaluzas- son coordinados y comisariados por los propios artistas participantes en ellos y/o los dueños y gestores de los espacios culturales privados, prescindiendo en multitud de casos de la figura del crítico de arte y comisario o contando con estos profesionales como simples

⁶¹³ Página web del Blog personal de arte de Javier Díaz-Guardiola. Recuperado el 24, de diciembre de 2018, de <https://sietedeungolpe.es/>

⁶¹⁴ Página web del Blog personal de arte de Juan Francisco Rueda. Recuperado el 24, de diciembre de 2018, de <https://juanfranciscorueda.wordpress.com/>

⁶¹⁵ Página web de la Revista *Ars Operandi*. Recuperado el 25, de diciembre de 2018, de <http://www.arsoperandi.com/>

colaboradores, debido a las relaciones personales de amistad que se han establecido entre ellos previamente. Por otra parte, son escasos los centros y museos de arte contemporáneo en Andalucía -donde los artistas emergentes y sus producciones tienen cabida- que cuentan con un equipo curatorial propio, sino que la tónica común es que otros profesionales de la institución desarrollen esta labor o, para proyectos puntuales, se contrate y cuente con la figura de este profesional.

También, a pesar de realizar trabajos puntuales en otras provincias y/o comunidades de España, los críticos de arte y comisarios andaluces en su mayoría se caracterizan por ser profesionales del sector que desarrollan sobre todo una acción local en el lugar de su residencia y/o trabajo, por lo que la amplia mayoría de profesionales citados desarrollan su trayectoria –al igual que los artistas y resto de mediadores andaluces tratados en esta investigación– en las provincias de Málaga, Sevilla, Granada o Córdoba. Sólo podemos destacar las figuras de Javier Díaz-Guardiola y Óscar Alonso Molina, que desde un medio a nivel nacional como el ABC Cultural y desde la capital de España, han puesto su foco de atención en varios de nuestros artistas emergentes andaluces por sus destacadas producciones y trayectorias invitando al público lector a tomarlos en consideración o echarles un vistazo sin perderlos de vista ya que ‘*Darán que hablar*’⁶¹⁶ en el escenario artístico presente y futuro próximo.

A lo largo de nuestro análisis, en excepcionales ocasiones hemos encontrado la figura de un comisario y/o crítico de arte independiente que desarrolla su trayectoria en otra comunidad de España o internacional que haya realizado algún proyecto con un artista andaluz. Si ésto ha acontecido, ha sido como resultado de alguna selección en una convocatoria nacional –fuera del contexto andaluz- donde el artista ha participado o debido a un cambio de residencia del propio artista en otras ciudades fuera de Andalucía, generando así nuevos contactos con los profesionales del sector que también desarrollan sus trayectorias en estos lugares. Así pues, en el contexto artístico andaluz apenas hemos observado que profesionales del sector de otras comunidades y contextos geográficos internacionales acudan a este contexto de periferia a realizar proyectos con artistas andaluces *in situ* o se interesen con demasiada frecuencia por los artistas andaluces emergentes –si no han destacado a nivel nacional- para desarrollar proyectos surgidos y proyectados desde fuera de esta comunidad artística y geográfica. En este sentido, es de subrayar la labor de la *Plataforma SCAN*⁶¹⁷, la cual da proyección y oportunidades de exhibición a comisarios jóvenes y artistas emergentes andaluces en Londres (Reino Unido), siendo una plataforma única con estas características e intenciones.

⁶¹⁶ Nombre del espacio de entrevistas realizadas a artistas emergentes nacionales por Javier Díaz-Guardiola en el ABC Cultural.

⁶¹⁷ Esta Plataforma de arte contemporáneo, tal como se refleja en su página web oficial, tiene como Sponsors institucionales públicos a la Embajada de España en Londres y el Programa AC/E – Acción Cultural Española de apoyo a la internacionalización de la cultura y los profesionales del sector españoles, estando ambos organismos vinculados al Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación del Gobierno de España.

Así pues, podemos resumir que en el contexto artístico andaluz proliferan los perfiles híbridos de comisarios y/o críticos de arte, siendo además un contexto muy local al proliferar agentes que son del propio contexto. Además, cabe destacar que en la mitad de las provincias andaluzas apenas se observan destacables acciones artísticas que desarrollen y den difusión al arte emergente y actual, localizándose los puntos o núcleos culturales en torno a las ciudades que disponen de Facultad de Bellas Artes principalmente: Granada, Sevilla y Málaga.

De esta manera, damos por concluido el análisis cualitativo llevado a cabo sobre el contexto artístico andaluz a partir de las trayectorias de un grupo de artistas emergentes locales seleccionados como caso de estudios. A lo largo de esta extensa exposición sobre este el contexto local, hemos tratado de adentrarnos en todos los detalles posibles para mostrar las semejanzas, particularidades y diferencias que hacen de Andalucía un manantial de artistas emergentes pero los cuales, desde su lugar de origen o residencia, disponen de poca proyección e interés para otros agentes y especialistas nacionales e internacionales debido a los propios y diversos factores (históricos, económicos, políticos y socio-culturales) de la comunidad que hacen que hasta el momento no se haya configurado un fuerte sector e interconectado entre todas las provincias en torno al arte contemporáneo.

Por ello, para poder ejecutar un análisis contrastivo entre ambos contextos artísticos seleccionados tan distantes, se va a comenzar a desmembrar las diversas características del sistema del arte emergente en la ciudad-municipio de São Paulo a través del análisis de las trayectorias de un grupo de artistas brasileños seleccionados como casos de estudios locales.

2.4.2.2. Estado de São Paulo (Brasil)

2.4.2.2.1. Criterios y selección de los artistas emergentes brasileños como casos de estudio

Al igual que el contexto andaluz, para llevar a cabo el análisis del sistema del arte emergente en la ciudad-municipio de São Paulo, se ha aplicado la misma metodología para la selección de los jóvenes artistas brasileños a partir de unas variables temporales y geográficas comunes.

De este modo, tras el estudio de las trayectorias individuales de los artistas emergentes recopilados en nuestra base de datos estructurada del contexto paulista –desde la Plataforma de Mapa das Artes- y el seguimiento de sus trayectorias individuales durante 2017 desde una *observación participante* en entornos *online* y *offline*, se han seleccionado a 6 artistas emergentes como casos de estudio en la metrópolis paulista. Los nombres de los artistas

finalmente escogidos han sido: Guga Szabzon⁶¹⁸ (1987, São Paulo – SP), Vivian Caccuri⁶¹⁹ (1986, São Paulo – SP), Daniel de Paula⁶²⁰ (1987, Boston - Massachusetts), André Ricardo⁶²¹ (1985, São Paulo - SP), Lucas Arruda⁶²² (1983, São Paulo - SP) y Vítor Mizael⁶²³ (1982, São Caetano do Sul – SP).

Al igual que sus coetáneos andaluces, todos ellos han merecido ser tomados en consideración por la calidad de sus producciones artísticas que, entre todos ellos, ofrecen una visión de la amplia variedad y posibilidad de obras y temáticas del arte contemporáneo actual junto a sus coetáneos andaluces. Además, se tratan de artistas emergentes que están siendo valorados positivamente y cuyas trayectorias van en alza en la actualidad por múltiples agentes –nacionales e internacionales-, legitimando así sus producciones artísticas en el contexto paulista y también a nivel nacional e internacional. De este modo, se tiene en consideración los criterios y las valoraciones de otros profesionales del sector configurando diversos puntos de vista de un mismo tema o cuestión.

En cuanto al origen y lugar de residencia de todos ellos, los artistas seleccionados trabajan y residen habitualmente en la ciudad paulista, exceptuando a Caccuri que reside y trabaja en Rio de Janeiro desde hace poco más de 3 años; en el caso de Paula, el artista reside en São Paulo desde los cuatro años aunque nació en Estados Unidos, ya que sus padres –de origen brasileño- habían emigrado allí durante unos años; y Mizael reside y trabaja en la ciudad paulista desde sus estudios universitarios, aunque nació en São Caetano do Sul, un municipio del estado de São Paulo ubicado en la mesorregión metropolitana de São Paulo.

En definitiva, hemos tenido en consideración para la selección de los artistas brasileños –al igual que sus coetáneos andaluces- que a través de sus trayectorias individuales en conjunto sea posible mostrar las características del contexto artístico paulista tomando como punto de partida los centros de enseñanzas artísticas de la ciudad. Por ello, se ha querido mostrar una muestra equitativa de artistas formados tanto en universidades privadas como públicas (3 y 3), un aspecto que ya marca la diferencia con el contexto artístico andaluz como veremos más adelante.

Así pues, a continuación se va a ir presentando los aspectos individuales de los currículos de este grupo de artistas emergentes que en su conjunto muestran las principales características, los principales agentes intermediarios, los mecanismos de legitimación más comunes y los diversos espacios e instituciones que intervienen actualmente en el contexto

⁶¹⁸ Web de la artista Guga Szabzon. Recuperado el 21 de agosto de 2018, de <https://gugasabzon.com>

⁶¹⁹ Web de la artista Vivian Caccuri. Recuperado el 21 de agosto de 2018, de <https://viviancaccuri.net>

⁶²⁰ Enlace del perfil del artista en su galería representante paulista. Recuperado el 13 de agosto de 2018, de <http://galeriajaquelinemartins.com.br/artista/daniel-de-paula>

⁶²¹ Enlace del perfil del artista en su galería representante paulista. Recuperado el 13 de agosto de 2018, de <http://galeriapilar.com/artistas/andre-ricardo/wppaspec/oc1/cv0/ab33/pt789>

⁶²² Enlace del perfil del artista en su galería representante paulista. Recuperado el 13 de agosto de 2018, de <http://www.mendeswooddm.com/en/artist/lucas-arruda>

⁶²³ Página web del artista Vítor Mizael. Recuperadas el 14 de agosto de 2018, de <http://vitormizael.tumblr.com/> y <http://www.vitormizael.com.br>

artístico paulista y que legitiman las trayectorias y obras de los artistas locales-. Debido a lo cual, los motivos individuales que han determinado que los siguientes artistas emergentes hayan sido los elegidos son:

Guga Szabzon (Figura 62):



Figura 62. La artista Guga Szabzon junto a sus 'Mapas Bordados'.

- por estar recogida en nuestra base de datos del contexto artístico paulista desde la Galería Superficie;
- por su producción artística personal que se caracteriza por trabajar el dibujo y el *collage* haciendo uso y empleo de técnicas y materiales textiles además de recursos gráficos e impresos en papel
- por ser una artista emergente formada en Bacharelado en artes plásticas en la Faculdade Armando Alvares Penteado – FAAP y obtener la Licenciatura en la Faculdade Paulista de Artes, ambas privadas, en la ciudad paulista;
- por desempeñar un rol híbrido en el contexto artístico paulistas como artista y educadora;
- por contar con una destacable trayectoria a nivel nacional –desde sus últimos cursos de bacharelado y licenciatura– con importantes exposiciones, premios, residencias artísticas en el contexto paulista como en la Anual de Artes de la FAAP, en el SESC Pompéia, en la Galería Eduardo Fernandes, en el Museo da Arte Brasileira – MAB, en la Galería Virgilio, en la Sala de Arte Santander São Paulo, en el Centro Cultural São Paulo - CCSP, en la Feria SP-Arte, en Casa Samambai, entre otros;
- por estar presente en la plataforma de arte Artsy o Arteinformado, por ejemplo;
- por contar desde muy joven con experiencias internacionales como en 2011 su participación en un Programa de residência artística en Berlín (Alemania);
- por haber escrito sobre ella, su trayectoria y su producción artística destacados críticos de arte, artistas y comisarios como Agnaldo Farias, Thais Rivitti, Joana Barossi, Edith Derdik, Antonio Ewbank, entre otros.

Vivian Caccuri (Figura 63):

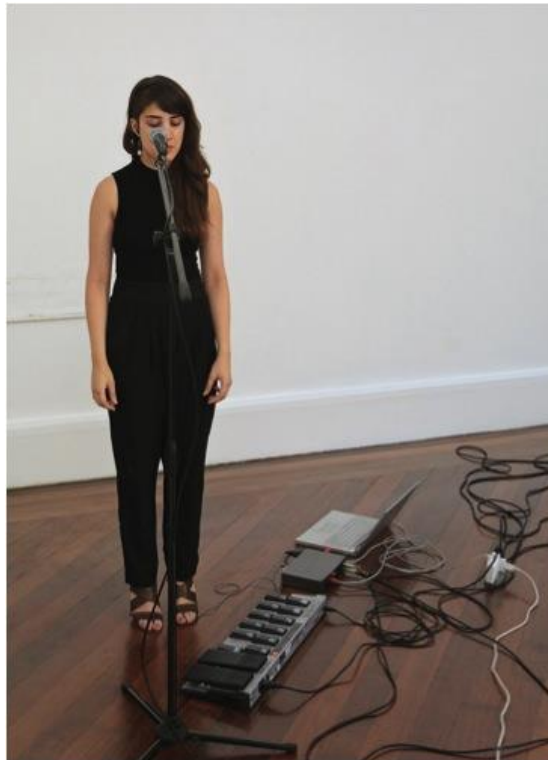


Figura 63. Vivian Caccuri en la performance '*Dissimulado*' cantando '*Samba do Avião*' (2009).

- por estar recogida en nuestra base de datos del contexto artístico paulista desde la Galería Leme y el espacio alternativo de Pivô;
- por su producción artística personal que se caracteriza principalmente por trabajar con los sonidos musicales como materia, pudiendo ser clasificada como performance sonora o arte sonoro;
- por ser una artista emergente formada en Bacharelado en artes plásticas en la Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (pública) de São Paulo y realizar Máster en estudios de sonido musical entre la Princeton University, New Jersey (EE.UU) y la Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (pública);
- por ser una artista presente en plataformas internacionales como Arteinformado, Artsy y SCAN - Spanish Contemporary Art Network;
- por contar con una destacable trayectoria a nivel nacional e internacional –desde sus estudios de máster– con importantes exposiciones, premios, residencias artísticas en el contexto paulista como en la Bienal de São Paulo, en el Paço das Artes, en la Galería Vermelho, en la Panorama de Arte Brasileira, Museo de Arte Moderna de São Paulo – MAMSP, en el SESC Vila Mariana, en el Centro Cultural São Paulo - CCSP, en la Casa Triângulo, en la Galería Pilar, en la Galeria Jaqueline Martins, en el MuBE-Museu Brasileiro da Escultura – actualmente llamado Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia -, en el SESC Carmo, São Paulo, en la residencia Pivô Investigación, entre otros;
- por contar con una amplia trayectoria internacional con proyectos desarrollados en países como Finlandia, Suecia, Italia, Estados Unidos, Ucrania o México, entre otros;

- por haber escrito sobre ella, su trayectoria y su producción artística destacados críticos de arte, artistas y comisarios nacionales e internacionales como Bernardo Mosquera, Marta Ramos-Yzquierdo, Victor Gorgulho, Cauê Alves, entre otros.

Daniel de Paula (Figura X):



Figura 64. Fotograma de la entrevista de Daniel de Paula sobre la exposición '*Avenida Paulista*' en el MASP (2017).

- por estar recogido en nuestra base de datos del contexto artístico paulista por haber participado en exposiciones en los espacios alternativos de Pivô y Red Bull Station;

- por su producción artística que se desenvuelve entre la escultura y la instalación trabajando con objetos y materiales del contexto y paisaje urbano;

- por ser un artista emergente formado en Bacharelado en artes plásticas por la FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado (privada);

- por ser un artista presente en plataformas internacionales como Arteinformado y SCAN - Spanish Contemporary Art Network;

- por contar con una destacable trayectoria a nivel nacional -desde sus estudios de artes plásticas– con importantes exposiciones, premios, residencias artísticas en el contexto paulista como el CCSP - Centro Cultural São Paulo, la convocatoria ProAC, el Premio ArtNexus SP-Arte, en la Anual de Arte – FAAP, Paço das Artes, en la FERIA SP-Arte, en Pivô, en el Edifício Lutetia FAAP, en la Galería White Cube de São Paulo, en la Galería Jacqueline Martins, en el Instituto Tomie Ohtake, en la Estação Pinacoteca, en el MAC USP, en el MASP, en el Projeto SiTU de la Galería Leme o en la Casa da Xiclet entre otros;

- por haber escrito sobre él, su trayectoria y su producción artística destacados críticos de arte, artistas y comisarios como Fernando Oliva, Luisa Duarte, Adriano Pedrosa, Paulo Miyada, Jacopo Crivelli Visconti, Germano Dushá, Tomás Toledo, Bruno de Almeida, Agnaldo Farias, entre otros;

- por haber desarrollado residencias artísticas y participado en exposiciones en el exterior como en la Cité Internationale des Arts de París (Francia) en 2013, en Galería Kiosco de

Santa Cruz de la Sierra en 2014 (Bolivia), en 2016 en FLACC de Genk (Bélgica) o en la Jan van Eyck Academie de Maastricht (Holanda) en 2018.

André Ricardo (Figura 65):



Figura 65. André Ricardo junto a sus obras pictóricas en su *ateliê* [estudio] de São Paulo (2014).

- por estar recogido en nuestra base de datos del contexto artístico paulista por la Galería Pilar;
- por su producción artística que se desenvuelve principalmente en la disciplina pictórica tradicional a través de la observación de su realidad cotidiana;
- por ser un artista emergente formado en Artes Visuais por la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo (pública);
- por contar con una destacable trayectoria a nivel nacional e internacional –desde sus estudios de artes visuales– con importantes exposiciones, premios, residencias artísticas en el contexto paulista y alrededores a través de los *Salões de Arte Contemporânea* en diferentes museos, en el Paço das Artes de São Paulo, en el SESC Belenzinho, la Convocatoria de PROAC artes visuales y primeras obras, el Ateliê Código entre otros;
- por desarrollar durante años un rol híbrido como artista, educador e investigador en proyectos de investigación con la ECA/USP;
- por contar con exposiciones –individuales y colectivas- y residencias artísticas en otros países Portugal y España;
- por haber escrito sobre él, su trayectoria y su producción artística destacados críticos de arte, artistas y comisarios como Ángel Calvo Ulloa, Ana Cândida Avelar, Antônio

Gonçalves Filho, Cadu Riccioppo, Luís Nunes, Carlos Eduardo Riccioppo, Ana Gonçalves Magalhães, entre otros.

Lucas Arruda (Figura 66):



Figura 66. El pintor Lucas Arruda y sus obras en la Galería Mendes Wood DM (2016).

- por estar recogido en nuestra base de datos del contexto artístico paulista desde la Galería Mendes Wood DM y el espacio alternativo de Pivô;
- por su producción artística personal que se caracteriza por desarrollar una pintura de ambientes paisajísticos, en pequeños formatos y a óleo;
- por ser un artista emergente formado en el centro privado la Faculdade Santa Marcelina – FASM de São Paulo;
- por contar con una destacable trayectoria a nivel nacional e internacional –desde sus estudios en la facultad– con importantes exposiciones, premios, residencias artísticas en el contexto paulista como en la Feria SP-Arte, en la Galería Mendes Wood DM, en el Paço das Artes, en la Pinacoteca de São Paulo, en el Instituto Tomie Ohtake, en Pivô, en el Centro Cultural São Paulo - CCSP, entre otros;
- por estar presente en plataformas de arte internacionales como Artsy o Arteinformado, por ejemplo;
- por haber sido destacado como artista emergente en diversas publicaciones internacionales como en el New York Time, en Phaidon, en Artnet o justamente en Artsy en los artículos: *'The Top 15 Emerging Artists of 2015'* (2015) y *'30 Emerging Artists to Watch This Summer'* (2015);
- por haber escrito sobre él, su trayectoria y su producción artística destacados críticos de arte, artistas y comisarios como Fernanda Brenner o Daniel Steegmann Mangrané, entre otros;

- por contar con una amplia trayectoria de exposiciones internacionales –galerías, museos, espacios alternativos, bienales, etc.- en ciudades como Bruselas (Bélgica), París (Francia), Londres (Reino Unido), Roma (Italia), México DF (México), etc.

Vítor Mizael (Figura 67):



Figura 67. Vítor Mizael en su casa en el barrio paulista de Ipiranga (2015).

- por estar recogido en nuestra base de datos del contexto artístico paulista en el espacio alternativo de Pivô y en la desaparecida galería Blau Projects;
- por sus obras que tratan temáticas sobre aspectos de su contexto de origen y las desarrolla a través de producciones donde los límites entre el dibujo y la pintura desaparecen, además de trabajar obras escultóricas e instalaciones;
- por ser un artista emergente formado en Historia del Arte por la Universidade de São Paulo y posee formación de posgrado como la especialización en Museología, por la USP – Universidade de São Paulo y el MAC – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, y tiene formación de máster en Estética e História da Arte – Produção e Circulação da Arte, por el PGEHA-USP, todas instituciones educativas públicas;
- por contar con una destacable trayectoria a nivel nacional e internacional con importantes exposiciones, premios, residencias artísticas en el contexto paulista y alrededores a través de los Salões de Arte Contemporânea en diferentes museos y

pinacotecas, en el MAB – Museo de Arte Brasileira, SESC Santana, en la Red Bull of Art, en el Paço das Artes, en el Projeto Zip'up de la Zipper Galeria, entre otros;

- por estar presente en plataformas de arte internacionales como ArtDiscover o Arteinformado;

- por contar con exposiciones y residencias artísticas internacionales como en Estados Unidos y España.

2.4.2.2.2. Principales características del sistema del arte emergente paulista

ENSEÑANZA DE LAS ARTES

Prosiguiendo con el hilo del contenido de nuestro estudio al igual que el contexto andaluz, a continuación se procederá a ejecutar el análisis de las trayectorias artísticas comenzando por la formación artística de los artistas seleccionados en la ciudad paulista.

Antes de adentrarnos en la formación superior, y como me relató Vítor Mizael en nuestro encuentro⁶²⁴, es necesario hacer un breve repaso sobre las importantes y trascendentales reformas educativas que han afectado a todos los niveles de enseñanzas del país. La primera de ellas a destacar se remonta a finales de los años 90, cuando el PSDB (partido político que gobierna Sao Paulo desde hace más de 25 años) privatizó y reformó la educación, convirtiéndola en una educación ‘continuada’. Es decir, los alumnos pasan por los diferentes cursos automáticamente (sin independencia a que hayan superado satisfactoriamente todas las materias o no). El resultado de estas políticas educativas a nivel estadual da lugar a ciudadanos con niveles educativos muy bajos e incluso analfabetos, que están destinados a un tipo de universidad adaptada a sus características y para subempleos, como me relató el propio Mizael. Estas actuaciones en materias educativas se tratan claramente de un reforzamiento de las diferencias de clases sociales, algo tan marcado históricamente en este país. En cambio, a partir de 2002, cuando el PT (Partido de los Trabajadores) llegó a la Presidencia de la República por primera vez, primero con Lula da Silva y después con Dilma Rouseff⁶²⁵ hasta mayo de 2016, se crearon muchas universidades públicas, tanto estaduais (USP) como federales (UNIFESP), dando por primera vez acceso a la educación a los grupos raciales discriminados históricamente como los negros, indios y pobres⁶²⁶. Cuestiones que, aún hoy en día, marcan la trayectoria personal y profesional de las personas en este país.

Tras estas marcadas reformas educativas en Brasil, pasaremos a centrarnos en la educación superior en artes plásticas o visuales que ofrecen las universidades brasileñas que son de dos tipos: *bacharelado* o *licenciatura*. Dependiendo de la universidad, éstas ofrecen uno o ambos tipos, y tienen una duración media de cuatro años. Además, dentro del grupo de

⁶²⁴ El encuentro con Vítor Mizael tuvo lugar el 17 de mayo de 2016 en su antigua galería representante Blau Projects de São Paulo.

⁶²⁵ En 2010, Dilma Vana Rouseff fue elegida la primera mujer presidenta de Brasil tras ganar las elecciones.

⁶²⁶ ‘Brasil tendrá cuotas universitarias para negros, indios y pobres’. Recuperado el 16 de julio de 2017, de <http://www.abc.es/20121016/sociedad/abci-brasil-cuotas-universitarias-201210152258.html>

facultades, escuelas e institutos de artes adscritos a las universidades que ofrecen formación en artes plásticas o visuales, éstas se pueden dividir entre públicas y privadas. Dentro de las públicas, a su vez, podemos distinguir entre universidades estatales, que hacen referencia a las universidades subvencionadas por el gobierno del Estado de São Paulo en este caso, y federales, que hace referencia a las universidades subvencionadas por el Gobierno Federal de Brasil.

En cuanto a los artistas emergentes brasileños seleccionados como caso de estudio, todos ellos han adquirido formación en artes plásticas y visuales en diversas facultades, escuelas e institutos de artes de universidades tanto privadas -como la FASM - Faculdade Santa Marcelina⁶²⁷, la FAAP - Fundação Armando Alvares Penteado⁶²⁸ y la FPA - Faculdade Paulista de Artes⁶²⁹- como públicas -la ECA/USP - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo⁶³⁰ y el Instituto de Artes de la UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho⁶³¹-, pero todas ellas localizadas en la ciudad de São Paulo.

En cuanto a formación de posgrado, sólo los artistas Mizael y Caccuri cuentan con formación de *pós-graduação*, concretamente en cursos de *especialização* (especialización) y *mestrado acadêmico* (máster). El primero, posee la especialización en Museología, por la USP – Universidade de São Paulo y el MAC – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo y, además, cuenta con formación de máster en *Estética e História da Arte – Produção e Circulação da Arte*, por el PGEHA USP– Programa Inter-unidades de Pós-graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo⁶³². Caccuri, en cambio se trasladó a Rio de Janeiro para realizar el *Mestrado em Estudos do Som Musical*⁶³³ pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ⁶³⁴, llevando a cabo una investigación en la Princeton University, Nueva Jersey, de los Estados Unidos como investigadora visitante en los Departamentos de Literatura, Artes Visuales, Música y Tecnología de esta universidad americana. Los resultados de esta investigación, correspondientes a su TFM⁶³⁵, se publicaron en el libro titulado '*O que Faço é Música*.

⁶²⁷ Página web del Curso Superior en Artes Visuais de la Faculdade Santa Marcelina. Recuperado el 21 de agosto de 2018, de

https://www.santamarcelina.org.br/educacao/fasm_unidade_curso.asp?idCurso=32&idUnidade=29

⁶²⁸ Página web de la Faculdade de Artes Plásticas – FAAP. Recuperado el 21 de agosto de 2018, de <http://www.fAAP.br/faculdades/artes-plasticas/artes-visuais.asp>

⁶²⁹ Página web de la Faculdade Paulista de Artes – FPA. Recuperado el 29 de agosto de 2018, de <http://fpa.art.br/web/>

⁶³⁰ Página web de la Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA USP. Recuperado el 21 de agosto de 2018, de www3.eca.usp.br/graduacao

⁶³¹ Página web del Instituto de Artes de la UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Recuperado el 21 de agosto de 2018, de <http://www.ia.unesp.br/>

⁶³² Página web del Programa de Pós-Graduação Inter-unidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Recuperado el 21 de agosto de 2018, de <http://www.usp.br/pgeha/index.php/pt-br/>

⁶³³ Página web del Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. Recuperado el 21 de agosto de 2018, de <https://ppgm.musica.ufrj.br/>

⁶³⁴ La Universidad Federal de Río de Janeiro – UFRJ es una reconocida institución académica brasileña fundada en 1920. Actualmente es la universidad federal más grande de Brasil y la que mayor financiación pública recibe. Recuperado el 29 de agosto de 2018, de <http://www.universia.es/estudiar-extranjero/brasil/universidades/universidade-federal-rio-janeiro/2672/29644>

⁶³⁵ Trabajo Fin de Máster.

*Como artistas visuais comecaram a gravar discos no Brasil*⁶³⁶ (2013). Entre la muestra de artistas brasileños, se encuentra otro ejemplo de artista emergente que ha disfrutado, durante sus estudios universitarios, de una estancia formativa y de movilidad en una universidad europea como es el caso de André Ricardo. Particularmente, este joven pintor experimentó un curso académico en la Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, en Portugal⁶³⁷.

De este modo, observamos que existe una amplia gama de instituciones paulistas con planes educativos en referencia a las artes visuales y plásticas pero que disponen de diversas tipologías de titulaciones y homologaciones, algo muy distinto al contexto andaluz. Como hemos apuntado anteriormente, una de las primeras diferencias observadas entre el contexto artístico andaluz y el paulista se forja desde los sistemas educativos de ambos países que son diferentes. Por ello, antes de nada, creemos conveniente ofrecer una breve reseña sobre el Sistema Educativo en Brasil.

- **Breve reseña sobre la estructura del Sistema Educativo en Brasil**

Antes de introducirnos de lleno en los diversos centros de enseñanzas artísticas donde han sido formados los artistas emergentes brasileños seleccionados para nuestro estudio cualitativo, es de considerar el hecho de hacer una breve, pero concisa, presentación de la estructura del actual Sistema Educativo en Brasil.

El sistema educativo brasileño, como ratifica la Fundación Universia⁶³⁸, “*está organizado por el Gobierno Federal a través del Ministerio de Educación - MEC de Brasil*⁶³⁹, que establece sus principios básicos. Luego los gobiernos locales elaboran los programas educativos siguiendo las guías marcadas a nivel nacional”⁶⁴⁰ a través del Plan Nacional de Educación - PNE. La educación en Brasil es obligatoria de los 6 a los 14 años y se imparte de manera gratuita en los centros educativos públicos. También existen colegios privados a donde las familias con posibilidades económicas prefieren llevar a sus hijos “*porque hay bastante diferencia en la calidad*”⁶⁴¹. En cuanto a la educación en los niveles no obligatorios, de 4 a 6 años y de 14 en adelante, se ofrece igualmente educación tanto pública

⁶³⁶ ‘*O que Faço é Música. Como artistas visuais comecaram a gravar discos no Brasil*’ fue publicado por la Editora 7Letras de Río de Janeiro y obtuvo el Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música 2013.

⁶³⁷ Este intercambio de estudios fue posible tras conseguir una Bolsa (beca) del Santander Universidades (Brasil), concretamente en el Programa de Mobilidade Internacional na Graduação.

⁶³⁸ La Fundación Universia es entidad privada sin ánimo de lucro promovida por Universia, la red de cooperación universitaria de habla hispana y portuguesa, constituida por 1.401 instituciones de educación superior en 23 países de Iberoamérica. Recuperado el 2 de septiembre de 2018, de <https://www.fundacionuniversia.net/quienes-somos/>

⁶³⁹ Portal Oficial del Ministério da Educação brasileño en internet. Recuperado el 2 de septiembre de 2018, de <http://portal.mec.gov.br/institucional>

⁶⁴⁰ Portal de la Fundación Universia España con información relativa a estudiar en Brasil y, más concretamente, con la estructura del Sistema Educativo brasileño. Recuperado el 2 de septiembre de 2018, de <http://www.universia.es/estudiar-extranjero/brasil/sistema-educativo/estructura-del-sistema-educativo/2690>

⁶⁴¹ Recuperado el 2 de septiembre de 2018, de <http://www.universia.es/estudiar-extranjero/brasil/sistema-educativo/estructura-del-sistema-educativo/2690>

gratuita como privada, continuando así las diferencias. De este modo, el acceso a una educación de calidad en Brasil está marcado por el capital económico que posea la familia del joven estudiante.

En referencia a la estructura del sistema educativo brasileño, éste se estructura en dos grandes bloques. En un primer lugar se encuentra la Educación Básica y, posteriormente, se dispone de la Educación Superior.

Con respecto al bloque de la Educación Básica observamos que se divide en tres etapas:

- Educación Infantil. Va de 4 a 6 años y es obligatorio el último curso, que se denomina *classe de alfabetização*.
- Educación Primaria (o Fundamental). Va de los 6 a los 14 años y se divide en dos ciclos de cuatro cursos cada uno.
- Educación Secundaria. Va de los 14 a los 17 años y se trata de un nivel no obligatorio. Ésta se ramifica en dos vertientes: para obtener el *certificado de Ensino Medio*, tras superar los tres cursos correspondientes, y que te da la posibilidad de acceder a la Educación Superior También existe una versión llamada Educación Secundaria Técnica con la que obtienes un *certificado Técnico de Nivel Medio*, más enfocada al mercado laboral.

Con respecto a la Educación Superior, que no es obligatoria, el acceso es a partir de los 17 años y si se posee el *certificado de Ensino Medio*. Con respecto a los centros formativos, la Educación Superior se imparte en universidades, centros universitarios, facultades y centros de educación superior ofreciendo, a su vez, diversas tipologías de títulos:

- Graduação (grado). En Artes Visuales la titulación básica puede ser *Bacharelado* y/o *Licenciatura* (esta segunda titulación permite el acceso a la docencia), dependiendo del centro educativo.
- Pós-graduação (posgrado). Esta formación especializada se divide en dos niveles: maestrado (máster) y doctorado.

Como último aspecto a destacar, que diferencia la Educación Básica y la Educación Superior en Brasil, es que “*al contrario de lo que ocurre con la educación básica, el gobierno ha invertido mucho en la Educación Superior a lo largo de los años, por lo que las universidades públicas brasileñas son mejores que las privadas*”⁶⁴², según puntualiza muy acertadamente la Fundación Universia. Así pues, el credencial que marca el acceso a las universidades públicas brasileñas viene ligado a quién haya tenido la posibilidad de contar con una educación anterior de calidad.

En los últimos años, a pesar que la ley de educación vigente en la actualidad es de 1996 aunque, desde que Michel Temer (PMDB) ocupó el cargo de presidente del país en el mes

⁶⁴² Recuperado el 2 de septiembre de 2018, de <http://www.universia.es/estudiar-extranjero/brasil/sistema-educativo/estructura-del-sistema-educativo/2690>

de abril 2016⁶⁴³, se han llevado a cabo importantes reformas educativas que fueron aplicadas en el mes de septiembre del mismo año⁶⁴⁴. Estas reformas se centraron en el nivel de Educación Secundaria o Media, tendiendo a aumentar la privatización de la educación de calidad y dificultando así el acceso a la universidad (Dolce, 2017). Una tendencia de los dirigentes que no hace más que seguir separando una sociedad en dos aún en la actualidad.

Por este motivo, en el contexto paulista –a pesar de ser el estado más rico del país- las particularidades económicas e históricas de cada familia y su entorno próximo en particular marcan muy descomunadamente, más que en el contexto andaluz, tanto el acceso a las enseñanzas artísticas como el desarrollo profesional de un trabajador cultural en el *ecosistema* artístico paulista.

Tras esta breve presentación del sistema educativo brasileño y tomando como referencia los estudios desarrollados en la ciudad-municipio de São Paulo por el grupo de artistas emergentes seleccionados de este contexto geográfico, vamos a centrarnos en exponer la variedad de centros y grupos de enseñanzas artísticas y sus principales características para comenzar a adentrarnos en las semejanzas, diferencias y particularidades de cada contexto artístico seleccionado.

- **Características y oferta formativa en artes visuales o plásticas de las Facultades, Escuelas e Institutos de Artes en centros de educación superior de São Paulo**

- Faculdade Santa Marcelina – FASM

Entre los centros formativos privados encontramos la facultad donde fue formado el artista Lucas Arruda: la Faculdade Santa Marcelina – FASM (Figura 68). Esta institución educativa cuenta, entre su oferta formativa, con el *Curso Superior em Artes Visuais*⁶⁴⁵ y cuyas instalaciones se encuentran ubicadas en el barrio de Perdizes, un barrio noble localizado en la zona oeste de la ciudad brasileña de São Paulo.

Como se especifica en su página web, a modo de breve reseña histórica, este curso *“tuvo su origen en el inicio de la Escuela de Bellas Artes Santa Marcelina, en el año 1955, con el curso de Licenciatura en Diseño y Plásticas que, posteriormente, fue transformado en un curso de Educación Artística. En 1980, la Faculdade Santa Marcelina diversificó los contenidos de la Licenciatura en Educación Artística transformándolos en estudios con*

⁶⁴³ El 17 de abril de 2016 la expresidenta del Partido de los Trabajadores (PT), Dilma Rousseff, democráticamente elegida por el pueblo brasileño, fue apartada de su cargo por decisión de la Cámara de Diputados y el Senado Federal de Brasil, tras ser acusada por sus detractores de “maquillar las cuentas públicas” y estar involucrada en casos de corrupción.

⁶⁴⁴ Estas reformas han sido implementadas mediante la modalidad de *Medida Provisoria*, estableciendo cambios en las bases de la educación brasileña, mediante la reforma a la Ley de Directrices y Bases de la Educación Nacional (Ley Nº 9394).

⁶⁴⁵ Página web del Curso Superior em Artes Visuais de la Faculdade Santa Marcelina – FASM. Recuperado el 29 de agosto de 2018, de https://www.santamarcelina.org.br/educacao/fasm_unidade_curso.asp?idCurso=32&idUnidade=29

foco en diseño y Artes Plásticas”⁶⁴⁶. Este cambio en el plan de estudios de la facultad, trajo consigo la aprobación también ese mismo año de la titulación de *Bacharelado* en ambas áreas, al *Bacharelado em Artes Visuais*. Esta formación se dirige fundamentalmente, a artistas, comisarios y críticos de arte. En cuanto a la duración del *Curso Superior em Artes Visuais* es de 8 semestres (4 años) y con un coste de 1.546,00 R\$ por mes⁶⁴⁷.



Figura 68. Vista exterior de Unidad de Perdizes de la Faculdade Santa Marcelina – FASM.

Por otra parte, el centro formativo cuenta con el *Espaço expositivo Eugénie Villien*, disponible durante el curso académico para que los alumnos desarrollen diversos proyectos expositivos.

- Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP

La siguiente universidad privada del contexto paulista es una de las más prestigiosas y exclusivas del mundo académico en Brasil. La FAAP, como es popularmente conocida, cuenta con el *Curso de Artes Plásticas da FAAP*⁶⁴⁸ entre su oferta formativa que, según se manifiesta en su propia web, el curso “*es pionero en el enseñanza de las Artes en Brasil, además de ser una de las únicas instituciones formativas que posee una residencia artística y museo*”⁶⁴⁹ propio llamado: *Museu de Arte Brasileira – MAB FAAP*⁶⁵⁰ (Figura 69). El

⁶⁴⁶ Traducción propia. Texto original: “O curso superior em Artes Visuais teve sua origem no início da Escola de Belas Artes Santa Marcelina, no ano de 1955, com o curso de Licenciatura em Desenho e Plástica que, posteriormente, foi transformado em curso de Educação Artística. Em 1980, a Faculdade Santa Marcelina diversificou os conteúdos da Licenciatura em Educação Artística transformando-os em estudos aprofundados em Desenho e Artes Plásticas”.

⁶⁴⁷ Unos 320,52 € al mes, según el valor estipulado para el cambio de moneda de Real Brasileño (BRL) a Euro (EUR) el 29 de agosto de 2018. Recuperado el 29 de agosto de 2018, de <https://themonneyconverter.com/ES/BRL/EUR.aspx>

⁶⁴⁸ Página web del *Curso de Artes Visuais da FAAP*. Recuperado el 29 de agosto de 2018, de <http://www.fAAP.br/faculdades/artes-plasticas/artes-visuais.asp>

⁶⁴⁹ Traducción propia. Texto original: “é pioneiro no ensino das Artes no Brasil, além de ser uma das únicas instituições de ensino que possui Residência Artística e Museu”. Recuperado el 29 de agosto de 2018, de <http://www.fAAP.br/faculdades/artes-plasticas/artes-visuais.asp>

⁶⁵⁰ Página web del MAB FAAP. Actualmente el museo cuenta con diversas sedes: en São Paulo y en los municipios de Ribeirão Preto (SP) y São José dos Campos (SP). Recuperado el 29 de agosto de 2018, de <http://www.fAAP.br/museu/>

Museu de Arte Brasileira, es un espacio museográfico donde predominan obras de las décadas de los años 60 – 80 y, principalmente, de artistas brasileños, algunos de ellos formados en la propia institución. En cuanto a su localización, cabe señalar que tanto la *Faculdade de Artes Plásticas da FAAP* como el museo se encuentran localizados en el barrio Higienópolis, en la denominada zona central de São Paulo.



Figura 69. Vista del interior de una de las salas del MAB FAAP.

Desde la década de 1960, a través del *Curso de Artes Plásticas da FAAP* se han formado numerosos artistas brasileños que cuentan con una gran proyección internacional como Carmela Gros, e incluso otros profesionales del *ecosistema* artístico brasileño actual como Martin Grossmann, profesor de la ECA/USP y director del *Instituto de Estudos Avançados da USP*; Ricardo Resende, director del *Centro Cultural de São Paulo*; o Luciana Brito, propietaria de una de las galerías de arte contemporáneo más importantes de la ciudad paulista. Entre los artistas emergentes brasileños de nuestra muestra, Daniel de Paula y Guga Szabzon han obtenido el *Bacharelado em Artes Plásticas* en esta facultad.

Como aspectos distintivos de la FAAP, tal como prosigue su página web, ésta es la única institución de enseñanzas artísticas en Brasil que mantiene un programa de residencia artística desde 1997 en la prestigiosa *Cité des Arts*⁶⁵¹ en París, por unos seis meses de duración, y destinada cada año a un alumno, exalumno o profesor del centro educativo brasileño para desarrollar un proyecto artístico en el contexto europeo.

Además, la institución dispone de la *Residência Artística FAAP* en São Paulo⁶⁵², donde recibe artistas brasileños y de otros países. Por otra parte, la institución promueve muchos debates y encuentros con curadores de la Bienal de Sao Paulo y galeristas de todo el mundo

⁶⁵¹ Creada en 1965, la Cité internationale des arts acoge a artistas extranjeros propuestos por su red de socios (135 suscriptores) a través de su programa de residencias artísticas y por periodos de seis meses. La FAAP forma parte de la red de socios de esta institución. Recuperado el 30 de agosto de 2018, de <https://www.citedesartsparis.net/>

⁶⁵² Página web de la Residência Artística FAAP en São Paulo. Recuperado el 29 de agosto de 2018, de <http://faap.br/residenciaartistica/>

para acercar las creaciones de sus alumnos y profesores a otros profesionales del sector nacional e internacional.

Otro elemento que marca la diferencia de esta universidad privada es la organización desde 1964 de la *Anual de Arte*⁶⁵³, una exposición final de curso que reúne los mejores trabajos de los alumnos –tras haber sido seleccionados por una comisión propuesta por la institución– y pone en contacto a los jóvenes artistas con otros agentes de *ecosistema* artístico brasileño actual como galeristas, críticos de arte o comisarios; teniendo además una gran promoción en los medios de comunicación nacionales.

Además de estos nexos con importantes profesionales locales, la FAAP cuenta con importantes colaboraciones y conexiones con diversas instituciones artísticas y educativas de relevancia –nacionales e internacionales– como la *Bienal de São Paulo* y el *Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil* en Brasil; y en el área internacional, destacar la alianza con la *Fundação Calouste Gulbenkian*, con sede en Portugal; con las universidades del Reino Unido: University of Northampton School of the Arts, De Montfort University, University of Salford; con la Florence University of the Arts de Italia; con la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts - ENSBA y la Cité des Arts en París (Francia); con la University of Applied Arts- ANGEWANDTE de Austria; con la Universidad de Los Andes en Colombia; con la Queensland University of Technology de Australia o con la Bezalel Academy of Arts and Design de Jerusalén (Israel); por destacar algunas de ellas.

Este marcado carácter internacional de la institución viene instruida desde su fundador. Tal como se difunde en la página web de la FAAP, su fundador fue Armando Alvares Penteado (1884-1947), un importante empresario *cafeicultor* y un importante mecenas del arte brasileño perteneciente a unas de las familias paulistas con más tradición del siglo XIX. Formado en Londres y París, se casó con Annie Alwis de nacionalidad francesa y “*juntos continuaron compartiendo el mismo amor al arte y el sueño de construir una escuela de bellas artes en São Paulo (...) y su deseo de crear un museo*”⁶⁵⁴. Como fruto de esa voluntad se instituye, en 1947, la Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP y, posteriormente, el Museu de Arte Brasileira – MAB FAAP que fue inaugurado en 1961.

El MAB fue concebido en un principio como un museo de artes visuales con foco en el arte brasileño producido por artistas brasileños o extranjeros radicados en Brasil, aunque en la actualidad cuenta con una colección de arte internacional vinculada al programa de actividades de la FAAP, tal cual se detalla en su propia web. En cuanto a su *Coleção Arte Contemporânea*, el MAB incrementa esta colección adquiriendo obras de artistas jóvenes y, “*en especial, obras de sus becados en la Cité des Arts de París y de artistas residentes y*

⁶⁵³ Archivo histórico de las últimas exposiciones *Anual de Arte*. Recuperado el 29 de agosto de 2018, de <http://www.faap.br/faculdades/artes-plasticas/anual-de-arte.asp>

⁶⁵⁴ Traducción propia. Texto original: “*Juntos continuaram compartilhando do mesmo amor à arte e do sonho de construir uma escola de belas artes em São Paulo (...) e seu desejo de criar um museu*”. Recuperado el 29 de agosto de 2018, de <http://faap.br/museu/historia.asp>

*extranjeros en la Residencia Artística FAAP*⁶⁵⁵, que se localiza en el Edificio Lutetia⁶⁵⁶ (Figura 70) de São Paulo.



Figura 70. Vista del Edificio Lutetia en la Praça do Patriarca, São Paulo.

A pesar del prestigio de esta facultad burguesa, la titulación que otorga a sus alumnos graduados es el *Bacharelado em Artes Visuais* –inferior al título de Licenciatura-, de cuatro años de duración y con un coste por curso académico que oscila, aproximadamente, los 30.000 R\$⁶⁵⁷.

- Faculdade Paulista de Artes – FPA

Fundada por el profesor Dr. Luiz Rogério Telles Scaglione, en 1998, la Faculdade Paulista de Artes – FPA, localizada en el barrio de Bela Vista en la región central de la ciudad paulista, ofrece cursos de graduação, pós-graduação y cursos libres con el propósito de desenvolver la enseñanza de las Artes en el Estado de São Paulo.

La facultad cuenta con el Espaço Cultural ‘Prof. Luiz Rogério Telles Scaglione’ y, entre las instituciones privadas brasileñas de enseñanza superior, es la única que ofrece entre sus cursos de graduação la titulación de *Licenciatura em Artes Visuais*⁶⁵⁸. El *Curso de Licenciatura em Artes Visuais* sustituye actualmente al antiguo *Curso de Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas* (licenciatura plena) y que fue creado nacionalmente en

⁶⁵⁵ Traducción propia. Texto original: “Em especial, obras de bolsistas faapianos na Cité des Arts em Paris e de residentes nacionais e estrangeiros da Residência Artística FAAP”. Recuperado el 29 de agosto de 2018, de <http://www.faap.br/museu/historia.asp>

⁶⁵⁶ El Edificio Lutetia, de propiedad de la FAAP, fue proyectado por el célebre arquitecto brasileño, Ramos de Azevedo, y construido en la década de los años 20. El edificio es un extraordinario ejemplo de la arquitectura que predominó en el centro de la ciudad paulista en la primera mitad del siglo XX. Se trata, por tanto, de un notable símbolo histórico junto a otros también proyectados por él como la Pinacoteca de São Paulo, antigua sede del Liceo de Artes, o el Teatro Municipal de São Paulo. Recuperado el 30 de agosto de 2018, de <http://www.faap.br/residenciaartistica/sobre-edificio-lutetia.asp>

⁶⁵⁷ Unos 6.252,90 € al año, según el valor estipulado para el cambio de moneda de Real Brasileño (BRL) a Euro (EUR) el 30 de agosto de 2018. Recuperado el 30 de agosto de 2018, de <https://themonneyconverter.com/ES/BRL/EUR.aspx>

⁶⁵⁸ Página web de la Licenciatura em Artes Visuais de la FPA. Recuperado el 30 de agosto de 2018, de <http://fpa.art.br/web/licenciatura-artes-visuais/>

la década de 1970. La *Licenciatura em Artes Visuais* tiene una duración de 3 años o 6 semestres y el precio al mes es de 1.498,38 R\$⁶⁵⁹.

Por esta distinción en referencia a la certificación de los estudios en artes visuales, como me explicó la artista Guga Szabzon en nuestro encuentro en su *atelier*⁶⁶⁰, cuando la artista resultó ser la ganadora del 40º Anual de Arte de la FAAP⁶⁶¹ en 2008 empleó la *bolsa de estudo* (beca de estudio) que se le otorga a los ganadores para cursar en el último curso de su formación un semestre académico en la FPA y obtener así la certificación de *Licenciatura em Artes Visuais*.

Otra particularidad de esta institución brasileña, tal como se ofrece en su página web, es la posibilidad de obtener una segunda *Licenciatura em Artes Visuais*. “*Los cursos de segunda licenciatura, están dirigidos a profesionales ya licenciados y tienen una carga horaria mínima variable de 800 horas a 1200 horas, dependiendo de la equivalencia entre la formación original del estudiante y la nueva licenciatura*”⁶⁶². El valor de las mensualidades es de 471,65 R\$⁶⁶³.

Así pues, con el ejemplo de Szabzon, observamos como se ofrecen diversas titulaciones en artes visuales en el estado paulista lo que puede traer consigo problemas para la homologación de dichos estudios y títulos fuera del país.

- Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP

“Mucho tiempo trascurrió para que la USP demostrase interés por la enseñanza del arte. Los estatutos [de la universidad] de 1934 preveían una escuela específica que, sin embargo, permaneció muerta. Décadas después, en 1972, tomó forma - finalmente - un área práctico-teórica, aún hoy parte del conglomerado de departamentos de la ECA”⁶⁶⁴ (Zanini, 1994, p. 487).

La Escola de Comunicações e Artes – ECA (Figura 71) se encuentra ubicada dentro del principal y extenso campus universitario, cuyo nombre es la *Cidade Universitária Armando*

⁶⁵⁹ Unos 311,96 € al mes, según el valor estipulado para el cambio de moneda de Real Brasileño (BRL) a Euro (EUR) el 30 de agosto de 2018. Recuperado el 30 de agosto de 2018, de <http://fpa.art.br/web/wp-content/uploads/2015/06/Kit-Rematr%C3%ADcula-Gradua%C3%A7%C3%A3o.pdf>

⁶⁶⁰ El encuentro personal con Guga tuvo lugar el 24 de mayo de 2016 en su estudio de la ciudad paulista.

⁶⁶¹ Galería de la 40º Anual de Arte de la FAAP. Recuperado el 30 de agosto de 2018, de http://www.faap.br/hotsites/hotsite_40anual/index.html

⁶⁶² Traducción propia. Texto original: “Os cursos de segunda licenciatura, direcionados a profissionais já licenciados, terão carga horária mínima variável de 800 (oitocentas) a 1.200 (mil e duzentas) horas, dependendo da equivalência entre a formação original e a nova licenciatura”. Recuperado el 30 de agosto de 2018, de <http://fpa.art.br/web/2o-licenciatura-em-artes-visuais/>

⁶⁶³ Unos 98,13 € al mes, según el valor estipulado para el cambio de moneda de Real Brasileño (BRL) a Euro (EUR) el 30 de agosto de 2018. Recuperado el 30 de agosto de 2018, de http://fpa.art.br/web/wp-content/uploads/2015/06/Kit-de-Rematricula_-2%C2%BA-Licenciatura.pdf

⁶⁶⁴ Traducción propia. Texto original: “Um longo tempo decorreu para que a USP demonstrasse interesse pelo ensino da arte. Os estatutos de 1934 previam uma escola específica que, entretanto, permaneceu letra morta. Décadas depois, em 1972, tomaria forma — finalmente — uma área práctico-teórica, ainda hoje parte do conglomerado de departamentos da ECA”.

de Salles Oliveira (Cidade Universitária), de la Universidade de São Paulo (USP) situado en el barrio de Butantã de la ciudad paulista.



Figura 71. Edificio central de la ECA en el Campus de la USP.

La USP, fundada en 1934 tras la unificación de varias escuelas independientes, es la universidad pública más grande del país y una de las mejores de Iberoamérica. Esta institución de enseñanza superior es mantenida por el Estado de São Paulo, ya que se trata de una de las tres universidades públicas del estado, y además está vinculada a la *Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência, Tecnologia e Inovação (SDECTI)*⁶⁶⁵.

Entre las múltiples unidades de enseñanza e investigación de la USP, se encuentra la Escola de Comunicações e Artes (ECA) que fue creada en 1966. Pero la ECA en su origen, como pormenorizó el historiador y crítico de arte Walter Zanini en una entrevista, “no tenía artes plásticas. Tenía el teatro y el cine, que era considerado comunicaciones. En 1970 se crearon las artes plásticas y la música, y ahí el cine tuvo una connotación mayor con las artes. El teatro ya estaba, entonces surgió la Escuela de Comunicaciones y Artes, a comienzos de los 1970”⁶⁶⁶ (Baldini, Grossmann, Prado & Spricigo, 2018).

Así pues, la fundación e la actual ECA con estudios en artes plásticas está ligada a Walter Zanini⁶⁶⁷, que llegó a la dirección de esta escuela en 1970 y por ello es considerado como el “creador del primigenio Curso de Artes Plásticas da USP”⁶⁶⁸ (Prado, 2009).

En la actualidad, este centro formativo es de referencia para toda Iberoamérica y está volcado “en la formación de profesionales e investigadores en las áreas de las

⁶⁶⁵ Datos institucionales ofrecidos por la propia USP. Recuperado el 30 de agosto de 2018, de <http://www5.usp.br/institucional/a-usp/>

⁶⁶⁶ Traducción propia. Texto original: “Não tinha artes plásticas. Tinha o teatro e o cinema, que era considerado comunicações. Em 1970 criaram-se as artes plásticas e a música, e aí o cinema teve uma conotação maior com as artes. O teatro já estava, então surgiu a Escola de Comunicações e Artes, no começo dos 1970”.

⁶⁶⁷ Walter Zanini (1925 – 2013) fue un historiador, profesor, crítico de arte y comisario brasileño formado en París. Ejerció como director de la ECA/USP, comisario de dos Bienales de São Paulo, director del Museu de Arte Contemporânea da USP y uno de los grandes promotores de la pesquisa y de la pós-graduação en Artes en Brasil.

⁶⁶⁸ Traducción propia. Texto original: “Criador do curso de Artes Plásticas da USP, Walter Zanini”.

comunicaciones y de las artes y para la producción de conocimiento científico”⁶⁶⁹. En él ha sido formado André Ricardo, uno de los artistas emergentes brasileños de nuestro estudio.

En cuanto a los diferentes niveles de enseñanza superior, la ECA ofrece actualmente cursos de *graduação*, como los diversos *Cursos em Artes Visuais*⁶⁷⁰; el Programa de *Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV*, con máster y doctorado⁶⁷¹; y otros *cursos de extensão*. Entre las opciones de *Cursos em Artes Visuais*, la ECA dispone de un *Curso em Artes Visuais* (Ciclo Básico), el *Bacharelado em Artes Visuais* (con las diferentes especializaciones en Grabado, Escultura, Multimedia e Intermedia y Pintura) y la *Licenciatura em Artes Visuais*. En cuanto a su extensión en el tiempo, todos tienen una duración mínima de 8 semestres, 4 años, y las matrículas son totalmente gratuitas.

A un nivel superior, se encuentra la formación de *Pós-Graduação em Artes Visuais* de la ECA, pionera en este campo en Brasil y que orientó el surgimiento de varias otras⁶⁷². Sobre las líneas de investigación, el programa dispone de tres: Historia del Arte, Arte-Educación y Poéticas Visuales. En referencia al origen de este nivel formativo, como hace saber Gilberto Prado, artista y profesor de la ECA/USP, en “1974 se creó el primer Máster en Artes en la ECA y que fuese acreditado formalmente en Brasil. El primer Doctorado en Artes del país comienza también en la ECA/USP en 1980 (...), todavía es el único curso de Artes en nivel de doctorado en el país”⁶⁷³ (Ibíd., 2009). Del mismo modo, según prosigue Prado, destacar la fuerte efervescencia que vivió la ECA a final de los años 80, y en particular en el campo de las Artes Visuales, debido a las actividades programadas y llevadas a cabo por un grupo de profesores, como los teóricos y artistas Walter Zanini, Julio Plaza y Regina Silveira entre otros. Éstos convidaban a artistas internacionales como Antoni Muntadas, Douglas Hall y Robert Kaputoff para administrar cursos en la escuela.

Desde otro ángulo, no se puede pasar por alto de que parte de la relevancia de esta universidad pública se corrobora por albergar uno de los principales centros de arte del hemisferio sur como es el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo –

⁶⁶⁹ Breve presentación de la ECA/USP. Recuperado el 30 de agosto de 2018, de <http://www3.eca.usp.br/institucional/historia>

⁶⁷⁰ Cursos de *Graduação em Artes Visuais* de la ECA. Recuperado el 30 de agosto de 2018, de <http://www3.eca.usp.br/cap/cursos>

⁶⁷¹ Presentación del Programa de *Pós-Graduação em Artes Visuais* de la ECA/USP. Recuperado el 30 de agosto de 2018, de <http://www3.eca.usp.br/pos/ppgav/apresentacao>

⁶⁷² En 1985, 11 años después del curso de la ECA haber sido oficializado, surgen dos nuevos másteres: en la Escola Nacional de Belas Artes – UFRJ de Rio de Janeiro y en el Instituto de Artes da UNICAMP. En 1989, LA UNICAMP abre también el Máster en Artes. En la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, el Máster en Artes Visuales se inició en 1991, el mismo año que surgió este máster en la UNESP. En 1992 es el momento de la UFBA, obteniendo un Máster en Artes en la Escola de Belas Artes de Bahía. Recuperado el 30 de agosto de 2018, de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202009000100006&lng=pt&nrm=iso#nt2

⁶⁷³ Traducción propia. Texto original: “Em 1974, cria-se o primeiro mestrado em Artes na ECA e no Brasil é credenciado formalmente. O primeiro doutorado em Artes no Brasil começa também na ECA-USP em 1980 (...) ainda é o único curso de Artes em nível de doutorado no país”.

MAC/USP⁶⁷⁴. El museo de arte contemporáneo “*fue creado en 1963 cuando la Universidade de São Paulo recibió la colección del antiguo MAM de São Paulo*⁶⁷⁵, formado por las colecciones del matrimonio de mecenas Yolanda Penteadó y Ciccillo Matarazzo⁶⁷⁶, por las colecciones de obras adquiridas o recibidas en donación durante la vigencia del antiguo MAM y por los premios de las Bienales de arte hasta 1961”⁶⁷⁷. Por tanto, “*el origen del MAC/USP está directamente relacionado con una de las instituciones determinantes para el desarrollo cultural y artístico modernista de São Paulo y de Brasil: el Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP*” (Ribeiro dos Santos & Noronha, 2018, p. 10). El MAC USP se inauguró en 1948 y para su creación se había seguido “*la inspiración y colaboración directa con el MOMA de Nueva York*”⁶⁷⁸ (Nascimento, 2014, p. 90), como lo atestiguan diversas cartas que se conservan hasta hoy en día.



Figura 72. Vista exterior del MAC/USP en la Cidade Universitária de la USP.

Desde su origen, el MAC/USP se ha hospedado en diversas infraestructuras de la ciudad paulista. A modo de escueta revisión histórica, “*en su fase inicial el museo comenzó a funcionar en la tercera planta del pabellón que abriga las Bienales*⁶⁷⁹, en el Parque Ibirapuera. El año 1985 marca el comienzo de la construcción de la sede definitiva del

⁶⁷⁴ Página web del MAC/USP. Recuperado el 31 de agosto de 2018, de <http://www.mac.usp.br/mac/>

⁶⁷⁵ La colección del MAM/SP, en quince años, sumaba alrededor de 1700 piezas, con obras tanto nacionales como internacionales.

⁶⁷⁶ El matrimonio formado por la aristócrata paulista Yolanda Penteadó y el mecenas italo-brasileño Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo Matarazzo), fueron las figuras claves para la creación, en 1948, del antiguo Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM y la fundación del principal evento de artes plásticas de Brasil, como la primera Bienal de São Paulo en 1951. Por lo tanto, el origen del MAC/USP está directamente ligado al MAM/SP y, por consiguiente, a la Fundação Bienal de São Paulo.

⁶⁷⁷ Traducción propia. Texto original: “O Museu de Arte Contemporânea foi criado em 1963 quando a Universidade de São Paulo recebeu o acervo do antigo MAM de São Paulo, formado pelas coleções do casal de mecenas Yolanda Penteadó e Ciccillo Matarazzo, pelas coleções de obras adquiridas ou recebidas em doação durante a vigência do antigo MAM e pelos prêmios das Bienais de São Paulo, até 1961”. Recuperado el 31 de agosto de 2018, de

<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/institucional.asp>

⁶⁷⁸ Traducción propia. Texto original: “MAM-SP, por sua vez, havia sido fundado sob inspiração e colaboração direta com o MoMa”.

⁶⁷⁹ El Pavilhão da Bienal fue construido por Oscar Neimeyer en la década de 1950.

*MAC, en la Cidade Universitária, inaugurada en 1992*⁶⁸⁰ (Figura 72), como se detalla en el archivo *online* de la Enciclopédia Itaú Cultural. Finalmente, el edificio construido no resultó ser el proyecto original de 1975 que había sido elaborado por los prestigiosos arquitectos Paulo Mendes da Rocha, galardonado en 2006 con el Premio Pritzker, y Jorge Wilhelm.

Casi cincuenta años después de su creación, en 2011, “*el MAC/USP inaugura su nueva sede* (Figura 73) *al ocupar el antiguo edificio del Departamento Estadual de Trânsito do Estado de São Paulo, el Pavilhão da Agricultura, también perteneciente al complejo arquitectónico del Parque do Ibirapuera y proyectado por Oscar Niemeyer*⁶⁸¹ *en la década de 1950*⁶⁸² (Ibíd., 2014, pp. 97-98). Este hecho significó la vuelta del MAC a Ibirapuera pero instalándose en este imponente edificio, cedido por la Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo a la USP, y un nuevo anexo.

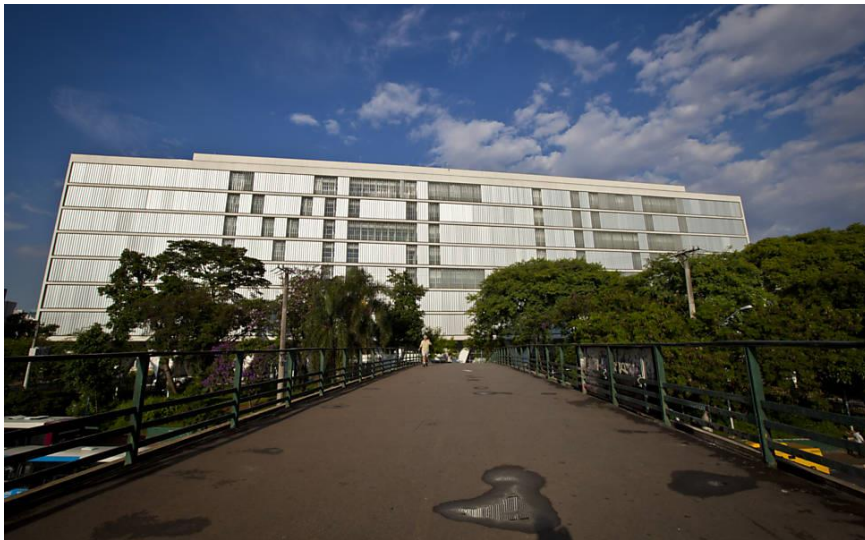


Figura 73. Acceso y fachada del MAC/USP Ibirapuera.

En cuanto a la dirección de este museo, el primero en ejercer este cargo fue propio Walter Zanini, entre 1963 a 1978⁶⁸³, siendo una figura clave para el desarrollo del arte contemporáneo brasileño como se ha podido observar con anterioridad y como lo atestiguan

⁶⁸⁰ Traducción propia. Texto original: “Em sua fase inicial, o museu funciona no terceiro andar do pavilhão que abriga as Bienais, no Parque do Ibirapuera. O ano de 1985 marca o começo da construção da sede definitiva do MAC, na Cidade Universitária, inaugurada em 1992”. Recuperado el 31 de agosto de 2018, de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao16713/museu-de-arte-contemporanea-da-universidade-de-sao-paulo-macpavilhao-ciccillo-matarazzo>

⁶⁸¹ Oscar Niemeyer (1907-2012), también Premio Pritzker en 1988 y Premio Princesa de Asturias de las Artes en 1989 entre otras distinciones internacionales, fue uno de los arquitectos más importantes de Brasil. Seguidor y promotor de las ideas de Le Corbusier, es considerado uno de los profesionales más influyentes de la arquitectura moderna internacional.

⁶⁸² Traducción propia. Texto original: “o MAC-USP inaugura sua Nova Sede ao ocupar o antigo prédio do Departamento Estadual de Trânsito do Estado de São Paulo, o Pavilhão da Agricultura, também pertencente ao complexo arquitetônico do Parque do Ibirapuera e projetado por Oscar Niemeyer na década de 1950”.

⁶⁸³ La dirección del MAC/USP por Zanini, la más longeva en la historia del museo, es conocida como el “*MAC do Zanini*” (Freire, 1999).

multitud de publicaciones y estudios sobre su etapa como director que es la más longeva en la historia del museo. Seguidamente llegaron Wolfgang Pfeiffer, de 1978 a 1982; Aracy Amaral de 1982 a 1986; Ana Mae Barbosa de 1986 a 1993, Teixeira Coelho de 1998 a 2001⁶⁸⁴, Tadeu Chiarelli de 2010 a 2014 y Carlos Roberto Ferreira Brandão (2016-2020), los cuales han asumido diferentes posturas con respecto a los objetivos y funciones del museo.

Esta tipología de museo, como se desarrolla en la tesis doctoral de Adriana Mortara Almeida (2001) y en la que se encaja al MAC/USP, desde su nacimiento y a lo largo de su existencia esta institución ha afrontado etapas difíciles por múltiples motivos como *“dificuldades presupuestarias; falta de autonomía, relaciones dispares (íntimas o lejanas) con los departamentos, con la comunidad universitaria o regional; el abandono de las colecciones; dificultades espaciales para el almacenaje y para las muestras; y la falta de profesionales especializados, entre otros condicionantes”*⁶⁸⁵ (Mortara Almeida, 2001, p. 4).

Una agitada trayectoria bien conocida por Tadeu Chiarelli, director del museo entre 2010 a 2014, que considera por su experiencia vivida que la universidad aceptó poseer un gran patrimonio sin tener en cuenta los trabajos posteriores de estudio y conservación de éste en un espacio digno. Algo a lo que también se refiere la profesora Elisa de Noronha Nascimento, que el MAC/USP, al heredar la colección del MAM/SP, *“heredó también una responsabilidad muy grande”*⁶⁸⁶ (Nascimento, 2014, p. 92) y nada fácil de gestionar. Ya que, de acuerdo con Chiarelli, el MAC/USP no fue creado *“como fruto de un proyecto propio de la Universidad”* (Chiarelli, 2011), un hecho determinante sobre su función museística y educadora para la sociedad brasileña. Por el contrario, la USP *“se vio de repente propietaria de un patrimonio para el cual (...) no estaba preparada y ni, de hecho, estaba interesada en administrar”*⁶⁸⁷ (Ibid., 2011). No fue hasta finales de 2010, según Tadeu, cuando el MAC/USP llega a formar parte *“del proyecto general de la universidad, entendido como un centro de producción de conocimiento en las áreas de Ciencias y Humanidades”*⁶⁸⁸ (Ibid., 2011). Por lo que hasta esa fecha, el museo estaba relegado principalmente al campo de la difusión cultural de la universidad. O sea, en la práctica no era reconocido en su legitimación como un centro de producción de conocimiento a partir de su colección.

⁶⁸⁴ En el año 2000 la sede del MAC Cidade Universitária fue totalmente remodelada.

⁶⁸⁵ Traducción propia. Texto original: “Dificuldades financeiras, a falta de autonomia, a relação por vezes íntima ou por vezes distante com os departamentos afins (incluindo aí professores, alunos e funcionários), com a comunidade universitária e com a comunidade regional, abandono das coleções, a falta de espaço para armazenamento para exposição, a falta de profissionais especializados em atividades museológicas, entre outros”.

⁶⁸⁶ Traducción propia. Texto original: “Ao herdar a coleção do MAM-SP, o MAC-USP herdou também uma responsabilidade muito grande”.

⁶⁸⁷ Traducción propia. Texto original: “Viu-se de repente detentora de um patrimônio para o qual [...] não estava preparada e nem, de fato, interessada em administrar”.

⁶⁸⁸ Traducción propia. Texto original: “Do projeto geral da USP, entendida como um centro de produção de conhecimento nas áreas das Ciências e Humanidades”.

A pesar de todas estas dificultades vividas por el MAC/USP, y en concordancia con las profesoras Renata Ribeiro y Elisa Noronha, “*en Brasil las universidades y otras instituciones de enseñanza jugaron (y juegan) un papel fundamental en la creación y mantenimiento de los museos dedicados al arte (...) [siendo posible afirmar que] estos espacios desempeñan una importante función en la enseñanza del arte y la historia del arte en el panorama nacional (...) [e internacional ya que] algunas de estas instituciones cargan con la historia de la formación de los museos, colecciones y enseñanzas de arte en Brasil*” (Ribeiro dos Santos & Noronha, 2018, p. 1).

- Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP

El siguiente centro de formación artística superior en la urbe paulista, donde se han formado los artistas Vítor Mizael y Vivian Caccuri, es el Instituto de Artes – IA de la UNESP. Creado en 1949 como Conservatório Estadual de Canto Orfeônico, así fue el marco inicial del actual Instituto de Artes, que es una de las unidades de enseñanza de esta universidad pública del gobierno del Estado de São Paulo. Pero la UNESP, como universidad estadual, no fue creada hasta 1976 “*como resultado de la incorporación de los institutos aislados de Enseñanza Superior del Estado de São Paulo, entonces unidades universitarias situadas en diferentes puntos del interior paulista. Abarcando múltiples áreas del conocimiento, tales unidades habían sido creadas, en su mayor parte, a fines de los años 50 e inicios de los años 60*”⁶⁸⁹.

Posteriormente a esta reunificación de centros, en 1983, se crean los primeros cursos en la Educación Artística entre los que se encuentra la *Licenciatura em Artes Plásticas*. Pero tras unas reestructuraciones de la institución, como se indica en su propia web, “*en 1991 se crea el Curso de Bacharelado em Artes Plásticas y el primer Curso de Pós-Graduação o de Mestrado em Artes*”⁶⁹⁰, con foco en dos áreas: Artes Visuales y Música. Actualmente el instituto, instalado en el barrio de Barra Funda, cuenta con un Departamento de Artes Plásticas - DAP que es responsable del *Curso de Artes Visuais*, tanto en la modalidad de *Licenciatura* como de *Bacharelado*. El Curso tiene una duración mínima de ocho semestres, cuatro años, pudiéndose extender hasta doce⁶⁹¹.

Además, como actividades de apoyo a la producción, difusión y promoción de los trabajos de sus alumnos, anualmente este centro lleva a cabo una exposición colectiva en la Galeria Alcindo Moreira Filho⁶⁹², la sala de exposiciones del IA de la UNESP, con los trabajos de los alumnos seleccionados a través de una convocatoria. Otra de sus acciones destinada a la

⁶⁸⁹ Traducción propia. Texto original: “A Unesp, criada em 1976, resultou da incorporação dos Institutos Isolados de Ensino Superior do Estado de São Paulo, então unidades universitárias situadas em diferentes pontos do interior paulista. Abrangendo diversas áreas do conhecimento, tais unidades haviam sido criadas, em sua maior parte, em fins dos anos 50 e inícios dos anos 60”. Recuperado el 1 de septiembre de 2018, de <https://www2.unesp.br/portal#!/sobre-a-unesp/historico/>

⁶⁹⁰ Recuperado el 1 de septiembre de 2018, de <https://www2.unesp.br/portal#!/sobre-a-unesp/historico/>

⁶⁹¹ Datos ofrecidos por el Departamento de Artes Plásticas de la UNESP. Recuperado el 1 de septiembre de 2018, de <http://www.ia.unesp.br#!/departamentos/artes-plasticas/>

⁶⁹² Exposiciones promovidas por la propia UNESP. Recuperado el 1 de septiembre de 2018, de <http://www.ia.unesp.br#!/departamentos/artes-plasticas/exposicoes/>

comunidad del IA (alumnos, docentes y servicio técnico-administrativos) y alumnos egresados es la *Residência L.O.T.E. em Arte*⁶⁹³ que se desarrolla en los laboratorios de arte del Departamento de Artes Plásticas del instituto y con la duración de un año académico. Esta convocatoria, como se especifica en las bases de la convocatoria, es una actividad del *Grupo de Investigación L.O.T.E. – Lugar, Ocupação, Tempo, Espaço*, coordinado por un grupo de artistas docentes y con la colaboración de la Comissão de Espaços Expositivos do DAP. El objetivo de la residencia es seleccionar a jóvenes artistas y críticos de arte para desarrollar sus trabajos a través de dos modalidades: la Residencia Artística de producción para los artistas y la modalidad de *Residência Crítica* para los interesados en ejercitar la crítica de arte y/o comisariado junto a artistas residentes y/o externos.

- **Formación artística no reglada en la ciudad de São Paulo: asistente en *ateliê* de artista y los *Grupos de estudos* o *Acompanhamento de projetos***

Los artistas jóvenes en Brasil, no sólo consideran los estudios oficiales como la única apuesta formativa y de reflexión sobre el arte actual y la realidad de su profesión. En el contexto brasileño existen otro tipo de formaciones no oficiales bastantes relevantes como se destaca en el artículo '*O desafio de ser novo*' (Molina & Lopes, 2009), elaborado desde diversas perspectivas y con varias voces de artistas de diferentes generaciones brasileños. A su vez, según lo expuesto en este artículo, se corrobora los datos e *informaciones orales* recopiladas *in situ* durante nuestros encuentros-entrevistas con los propios analizados.

En el conjunto de la formación no reglada u oficial, hemos observado que se encuentra la opción de trabajar -y formarse- en el propio medio del arte como monitor⁶⁹⁴ o asistente de artistas más experimentados o consagrados⁶⁹⁵, cuando se necesita un empleo extra. Así los artistas jóvenes (y nuevos) "*van conociendo la realidad de la profesión*"⁶⁹⁶ (Ibíd., 2009), como bien afirma el consagrado artista Albano Afonso en el artículo citado. Corroborando este comentario por su propia experiencia, el joven artista carioca Rafael Alonso "*acredita que ha aprendido mucho más trabajando en el ateliê estudio) de otros artistas que en el curso de graduación (...)* [ya que, como el propio artista avala,] *falta discusión sobre arte contemporáneo durante los estudios de graduación, considerando que los programas de estudios necesitan ser revisados*"⁶⁹⁷ (Ibíd., 2009). Siguiendo esta línea, el artista de nuestro estudio Lucas Arruda comenta que le han sido "*más estimulantes las conversaciones con*

⁶⁹³ Bases de la convocatoria 2018 de la *Residência L.O.T.E. em Arte* del IA de la UNESP. Recuperado el 2 de septiembre de 2018, de <http://www.ia.unesp.br/#!/departamentos/artes-plasticas/residencia-lote-em-arte/>

⁶⁹⁴ La profesión de monitor o educador, en diversos tipos de centros formativos, es ejercida por la mitad de artistas de nuestra muestra como son: Vítor Mizaél, André Ricardo y Guga Szabzon.

⁶⁹⁵ Como hemos desarrollado en el epígrafe Young Galleries del Bloque 1 y haciendo referencia al artículo titulado '*How Do Artists Get Gallery Representation?*' (Gotthardt, 2017), entre las diversas vías de captación de los artistas emergentes por las galerías se encuentra la opción de trabajar como asistente de estudio de un artista consagrado, ya que "*puede ser una forma rápida de conocer galeristas y al mismo tiempo adquirir habilidades técnicas y administrativas*".

⁶⁹⁶ Traducción propia. Texto original: "*Assim eles já vão conhecendo a realidade da profissão*".

⁶⁹⁷ Traducción propia. Texto original: "*Ele acredita que tem aprendido muito mais trabalhando no ateliê de outros artistas do que no curso de graduação (...)* Falta uma discussão sobre arte contemporânea na graduação. A grade curricular precisa ser revisada".

otros artistas, amigos y visitas a los ateliês”⁶⁹⁸ (Ibíd., 2009) que la propia facultad, al igual que nos afirmó en nuestro encuentro⁶⁹⁹.

Esta relación de artista-asistente existe desde que hay artistas. En la época medieval, la formación artística se desarrollaba al lado de un maestro y se iba ascendiendo en jerarquía de ayudantes a medida que se dominaba el oficio. Más tarde, en las vanguardias europeas, por ejemplo, los impresionistas pusieron en alza el valor del gesto de la mano y la sensibilidad, irremplazable en cada creador. “*Hoy conviven las dos visiones. Para algunos, el arte es algo solitario y personal. Para otros, un trabajo en equipo en el que los asistentes son necesarios*” (Zacharías, 2015).

Algo que distingue a este tiempo de formación no reglada con otras, es que al menos el artista –como se ha observado en muchos casos- no tiene que asumir pagos por ello, como es de costumbre. Es decir, que al tratarse de una especie de híbrido entre formación práctica y trabajo, además de establecerse un estrecho vínculo con el artista más consagrado, el cual ofrece su experiencia, el artista joven no tiene que invertir dinero en ello e incluso puede que suceda al contrario, le sea desembolsada cierta cantidad económica por la asistencia realizada.



Figura 74. Encuentro de artistas del *Grupo de estudos* del Ateliê Fidalga.

Otras de las opciones formativas más comunes del contexto paulista, que hemos observado a lo largo de nuestro análisis y sobre todo durante nuestra estancia en la ciudad paulista, se trata de los popularmente conocidos como *Grupos de estudos* y/o *Acompanhamento de projetos*. Localizados en diversos espacios culturales (espacios alternativos, estudios de artistas y espacios institucionales) a lo largo de la extensa ciudad de São Paulo, los *Grupos de estudos* y/o *Acompanhamento de projetos* con focos muy diversos (sobre diferentes temas/disciplinas) los son abundantes y muy solicitados. Los coordinadores, gestores y enseñantes de éstos suelen ser artistas y/o curadores con trayectorias ya consolidadas tanto

⁶⁹⁸ Traducción propia. Texto original: “Mais estimulante do que a faculdade é a conversa com artistas, amigos e as visitas aos ateliês, concorda o artista paulistano Lucas Arruda”.

⁶⁹⁹ El encuentro con Lucas Arruda tuvo lugar en su estudio localizado en el barrio de Perdizes el 21 de junio de 2016.

en la escena nacional como internacional. En algunos casos, los coordinadores también son profesores en los centros formativos de estudios superiores en artes visuales citados anteriormente. Por lo tanto, estos profesionales del sector artístico paulista, con roles híbridos, complementan la formación académica de los artistas jóvenes con sus propias experiencias vividas dentro del *ecosistema* del arte, informaciones que como pude observar son bastantes apreciadas para los artistas inexpertos.

El proceso de funcionamiento de esta especie de cursos formativos es similar al de cualquier institución reglada. En primer lugar, se establece un periodo de matrícula tras la presentación y difusión del curso o grupo y se abre un plazo de inscripción. Tras el correspondiente pago de matrícula, cuya cuantía varía dependiendo del grupo, los diversos encuentros semanales se desarrollan a lo largo de varios meses (con una duración que varía desde los 3 meses, a un semestre a un completo curso académico), donde a través del diálogo y el planteando diversos casos prácticos reales se llevan a cabo proyectos y prácticas enfocadas al mundo profesional actual, creando a su vez un grupo de amigos y compañeros de profesión. El espíritu de estos espacios y de los agentes que participan en ellos, hace recordar la mítica frase del artista alemán Wolf Vostell: *“el arte que no hace amigos no es arte”*.

Dentro de la escena paulista, vamos a destacar dos ejemplos de *Grupos de estudios y/o Acompanhamento de projetos* con focos y estrategias muy diferentes. El primero de ellos tiene lugar en el Ateliê Fidalga, localizado en el barrio de Pinheiros de la ciudad paulista. Volviendo al artista Albano Afonso, y junto a la artista Sandra Cinto, ellos son los coordinadores y responsables del *Grupo de estudos*⁷⁰⁰ (Figura 74) de este ateliê. Ambos, creadores de renombre en Brasil y en el exterior, concilian sus producciones artísticas con las actividades que desarrollan en este espacio alternativo e independiente con artistas de diferentes generaciones, aunque predominan los creadores jóvenes, y con dispares producciones y disciplinas. A través de estos encuentros, que tienen lugar semanalmente a última hora de la tarde, el Ateliê Fidalga se convierte en *“un espacio de intercambios, discusiones, un lugar donde los artistas de diferentes edades y de distintas formaciones - como filosofía, arquitectura, comunicación, literatura, artes visuales- se encuentran con el objetivo de dialogar sobre sus investigaciones en el campo del arte”*⁷⁰¹, según lo expresan los propios coordinadores en su página web. El trabajo de ellos, como prosiguen, *“es hacer de mediación, proponer situaciones y dinámicas que estimulen el desarrollo de las poéticas personales”*⁷⁰², ya que, como concluyen esta nota, *“el Ateliê Fidalga no es una escuela, por tanto no sigue una metodología académica e no tiene un programa que cumplir. Es un organismo vivo, donde cada día e en cada encuentro nuevas cuestiones son traídas por los*

⁷⁰⁰ Página web sobre los Encuentros – Grupo de Estudios del Ateliê Fidalga. Recuperado el 21 de agosto de 2018, de <http://www.ateliefidalga.com.br/galerias/encontros>

⁷⁰¹ Traducción propia. Texto original: “É um espaço para trocas, discussões, intercâmbio, um local onde artistas de diferentes idades e das mais distintas formações, como filosofia, arquitetura, comunicação, literatura, artes visuais, encontram-se com o objetivo de dialogar sobre suas pesquisas no campo da arte”. Recuperado el 20 de noviembre de 2018, de <http://www.ateliefidalga.com.br/galerias/encontros>

⁷⁰² Traducción propia. Texto original: “Nosso trabalho é fazer a mediação, propor situações e dinâmicas que estimulem o desenvolvimento das poéticas pessoais”.

artistas y colocadas al frente para la reflexión y el análisis”⁷⁰³. Concretamente, entre los artistas emergentes seleccionados de este contexto, Vítor Mizael es integrante de este grupo, como becado, y anteriormente lo fue André Ricardo. Una de los aspectos que marcan la diferencia de este *grupo* con respecto a los demás, como me señaló el propio Mizael en nuestro encuentro⁷⁰⁴, es que dispone de unas plazas becadas destinadas a artistas que no cuentan con los recursos económicos necesarios para afrontar el pago de las cuotas mensuales, pero que por el rigor y seriedad con el que desarrollan sus producciones e investigaciones artísticas demuestran ser una apuesta firme como destacables artistas emergentes. Por ello, Cinto y Afonso decidieron establecer unas plazas como artistas becados para que la cuestión económica no sea el principal factor excluyente para poder desarrollar una trayectoria y producción artística destacada.



Figura 75. Lucas Bambozzi y Fernando Velázquez coordinadores del Grupo MOLA.

Otro ejemplo a destacar, sobre este tipo de formación artística, es MOLA: un *grupo de estudio* de arte contemporánea con foco en arte y tecnología. Administrado por Lucas Bambozzi⁷⁰⁵ y Fernando Velázquez⁷⁰⁶ (Figura 75), éste se enmarca dentro de los cursos formativos ofrecidos por la Escola Entrópica⁷⁰⁷ y que tienen lugar en las instalaciones del Instituto Tomie Ohtake. Como los propios artistas-profesores dan a conocer, la dinámica de las clases se basan “*en las clases de Michael Archer en el California Institute of the Arts, donde los participantes presentan su producción, o una obra/proceso, y proponen una*

⁷⁰³ Traducción propia. Texto original: “O Ateliê Fidalga não é uma escola, portanto não segue uma metodologia acadêmica e não tem um programa a cumprir. É um organismo vivo, onde a cada dia e a cada encontro novas questões são trazidas pelos artistas e colocadas em pauta para reflexão e análise”.

Recuperado el 20 de noviembre de 2018, de <http://atelifidalga.com.br/galerias/encontros>

⁷⁰⁴ El encuentro con Vítor Mizael se produjo el 17 de mayo de 2016 en las instalaciones de su anterior galería representante Blau Projects.

⁷⁰⁵ Lucas Bambozzi es artista e investigador en nuevos medios con exposiciones en más de 40 países. Además, es profesor en el Curso de Artes Visuales de la FAAP.

⁷⁰⁶ Fernando Velázquez es artista multidisciplinar, cuya producción explora la convergencia entre arte y tecnología. En los últimos años, también ha ejercido como director y comisario del espacio alternativo Red Bull Station SP desde 2015-2018.

⁷⁰⁷ Se trata de un proyecto pedagógico como espacio de enseñanza ligado al arte. Este proyecto es coordinado por los comisarios Paulo Miyada y Galciani Neves en el Instituto Tomie Ohtake de São Paulo desde 2014.

discusión abierta”⁷⁰⁸. La dinámica de este curso está asociada al análisis colectivo desde textos a prácticas creativas, complementadas por conferencias-debates con otros profesionales del sector invitados cuya experiencia se centra en la relación entre arte, ciencia y tecnología. En cuanto a su duración, el curso MOLA consta de 12 encuentros (uno a la semana) a lo largo de 3 meses. Además cuenta con un horario establecido a última hora del día: de 20h a 23h, para que los artistas-alumnos puedan compaginar su asistencia con sus respectivas obligaciones y compromisos profesionales-personales. En cuanto al valor de la matrícula, éste es de unos R\$400,00 al mes (entre inscripción y dos cuotas) para cada plaza ofertada.

Un aspecto común entre los dos *Grupos de estudios* presentados, es que el conjunto de artistas participantes en ellos, tanto los inscritos como los profesores-mediadores, llevan a cabo diversos proyectos expositivos donde muestran en conjunto sus producciones artísticas o proyectos desarrollados durante la duración del curso, dando legitimación tanto a sus trayectorias artísticas como a estos lugares formativos a través de la experiencia y los saberes propios y el apoyo mutuo entre todos en el sector.

Por lo tanto, para concluir este apartado y como idea principal, anotar que el elemento de confluencia apreciado en todos los ejemplos presentados con anterioridad de formación no reglada, tan comunes en esta ciudad, es la estimulación del intercambio de experiencias sobre temas prácticos del día a día del hacer artístico como.

SECTOR GALERÍSTICO

• Galerías que apuestan por los artistas emergentes brasileños

En cuanto a relaciones profesionales con galerías, al contrario que el contexto andaluz, todos los artistas seleccionados del contexto paulista como casos de estudio están representados por una o varias galerías, siendo cinco de ellas son paulistas e incluso encontrando algún ejemplo de galerías europeas interesadas en artistas emergentes brasileños.

Así pues, las relaciones como artistas representados son: Arruda – Mendes Wood DM; Ricardo – Galería Pilar; de Paula – Galería Jaqueline Martins; Mizael⁷⁰⁹ – Galería 6mas1 de Madrid y la Galería Murilo Castro de Belo Horizonte, en el Estado de Minas Gerais – MG y como galería representante en Brasil; Caccuri – Galería Leme y la Galería A Gentil Carioca de Río de Janeiro; y Szabzon – Galería Superficie. En este grupo de galerías, poniendo nuestro foco en las paulistas, podemos comentar que encontramos espacios cuyas características específicas en cuanto a proyección (local, estadual, nacional e internacional) e infraestructuras (dimensiones de los espacios expositivos y filiales) son de muy diversa

⁷⁰⁸ Traducción propia. Texto original: “Refletindo as aulas de Michael Archer no California Institute of the Arts, em que os participantes apresentam a sua produção, ou uma obra/processo, e propõem uma discussão aberta”. Recuperado el 20 de noviembre de 2018, de <http://nobrasil.co/escola-entropica-tomie-oh-take-lanca-novos-cursos-e-desorientacoes-para-alunos-interessados-em-enfrentar-se-com-arte/>

⁷⁰⁹ Durante nuestra estancia en Brasil, entre enero a junio de 2016, Mizael se encontraba representado por la Blau Projects de São Paulo y la Galería 6mas1 de Madrid.

índole, rememorando a la vez parte de los resultados obtenidos en el estudio cuantitativo predecesor de este contexto.

En referencia a la apreciable internacionalización del mercado brasileño, es de destacar que todas las páginas web de las galerías paulistas son bilingües (inglés y portugués), mientras que en el caso andaluz todas cuentan con páginas web en español. Además, destacar que las galerías representantes de Arruda, Caccuri y de Paula son asociadas a ABACT - Associação Brasileira de Arte Contemporânea y, por tanto, participantes en el Proyecto LATITUDE - Platform for Brazilian Art Galleries Abroad, lo que le supone un relevante soporte para sus activas participaciones en ferias de arte, tanto a nivel nacional como internacional (preferentemente en Europa y América) y otros eventos culturales fuera de las fronteras físicas de Brasil, como desarrollaremos más adelante.

Retornando a las trayectorias individuales de los artistas brasileños, a pesar de poderlos considerar como unos artistas afortunados ya que, a pesar de su juventud, todos cuentan con galería representante; en nuestros respectivos encuentros casi todos llegaron a afirmar (menos Arruda) que han trabajado y trabajan en otros trabajos que compaginan con sus producciones artísticas, al igual que los artistas emergentes procedentes del contexto andaluz. Por lo que, como hemos desarrollado en el epígrafe titulado *'Perfiles híbridos y precariedad laboral'* del Bloque1, una característica común de ambos contextos es el desarrollo de roles híbridos por parte de los artistas emergentes al desarrollar múltiples tareas como comisarios, profesores e investigadores, principalmente. De Paula incluso nos llegó a relatar en nuestro encuentro-entrevista⁷¹⁰, que su reciente relación profesional con la galería que actualmente lo representa (que ha sido la primera y única hasta la actualidad) se debía a la desconfianza que tiene hacia el mercado del arte, ya que éste *"puede ser cruel con la obra de un artista"*. En cambio, todos los artistas afirman de la necesidad de formar parte de la cantera de artistas representados de una galería para su crecimiento profesional dentro del sistema y mercado del arte contemporáneo, tanto nacional como internacional, ya que, como me aseguraron Mizael y Arruda, en nuestros encuentros-entrevista⁷¹¹, *"es imprescindible el apoyo y ayuda de sus galerías para la transición de ser considerados artistas emergentes a artistas consagrados porque por ti solo no puedes hacerlo"*.

Así mismo, como hemos podido observar tras el análisis de sus trayectorias artísticas, también se ha contemplado que, antes de establecer una consolidada relación profesional con una galería, lo común es que los artistas emergentes hayan colaborado previamente, tanto de forma puntual como en repetidas ocasiones, con otras galerías de arte contemporáneo brasileñas e internacionales, hechos que han ido legitimando poco a poco sus carreras y dando prestigio a su currículum y producciones artísticas. Dichas relaciones para proyectos puntuales es la tónica común observada en el caso andaluz, como hemos desarrollado anteriormente, lo que marca también el tardío acceso de los artistas andaluces

⁷¹⁰ El encuentro con Daniel de Paula tuvo lugar el 11 de mayo de 2016 en la ciudad paulista.

⁷¹¹ El encuentro con Mizael tuvo lugar el 17 de mayo de 2016 en su antigua galería –ya extinta- Blau Projects de São Paulo y la reunión con Arruda tuvo lugar el 21 de junio de 2016 en su estudio de la ciudad paulista.

al sector galerístico vía representación ya que en Brasil se ha observado que los artistas emergentes acceden a edades más tempranas al sector galerístico local, un sector profesional muy fuerte comparado con el andaluz. Aunque sin querer generalizar y como veremos a continuación, cada uno de los artistas de nuestra muestra cuenta con una historia y situación propia.

En cuanto a las galerías de arte contemporáneo paulistas que han apostado por los artistas emergentes de nuestra muestra, además de las ya mencionadas como galerías representantes, a lo largo de sus trayectorias cabe destacar los siguientes espacios privados: la Zipper Galeria, la Galeria Eduardo Fernandes, Casa Triângulo, Galeria Virgilio o Galeria Vermelho y las desaparecidas White Cube Gallery, la sede paulista de la prestigiosa galería británica; la clausurada Blau Projects; la desaparecida Galeria Transversal; la Galeria Invest.art, que se trata del pre-proyecto de galería *online* del actual propietario y director de la Galeria Tato; y la Rhys Mendes, la sede paulista de la galería fundada inicialmente en Los Ángeles (Estados Unidos) y que es la actual Mendes Wood DM. A pesar de que algunas galerías han cerrado sus instalaciones a lo largo de las trayectorias individuales de los artistas emergentes de nuestra muestra, un par de ellas se han reconvertido en nuevos proyectos galerísticos teniendo así continuidad hasta la actualidad como es el caso de la Galeria Tato y la internacional Mendes Wood DM, por lo se tendrán en consideración ambos espacios para la siguiente parte del estudio.

Otro aspectos característico del sector galerístico paulista y que no hemos observado en el caso andaluz es la colaboración entre las galerías para poner en marcha diversos eventos colectivos. A lo largo del año desarrollan diversos circuitos de arte con programaciones especiales como el ‘Open Galleries’, o desde 2016 como la ‘Gallery Night’⁷¹² y el ‘Art Weenkend São Paulo’⁷¹³, todos ellos organizados a través de ABACT y LATITUDE. Además, en 2018 y en paralelo a la ‘Open Galleries’⁷¹⁴, la Fundação Bienal ha organizado una nueva iniciativa: el ‘International Weekend’⁷¹⁵. Este último evento en aparecer se caracteriza por tratarse de una exclusiva cita destinada a investigadores, profesionales del arte, instituciones culturales, universidades y colecciones de arte de fuera de Brasil⁷¹⁶. Otro de los eventos donde participan las galerías paulistas en conjunto en la ciudad paulista, e invitan a otras galerías nacionales y extranjeras, es la ‘Semana de Arte’, realizada por

⁷¹² Este evento está dentro de la programación oficial de la Feria SP-Arte y en el que participan galerías y museos de arte de la ciudad paulista. Recuperado el 17 de octubre de 2018, de <https://www.sp-arte.com/programacao/gallery-night/2018/>

⁷¹³ ‘Art Weekend São Paulo anuncia sua 3ª edição’. Recuperado el 17 de octubre de 2018, de <http://www.latitudebrasil.org/noticias/105/>

⁷¹⁴ Un programa especial donde las galerías paulistas abren con un horario especial hasta las 22h. Recuperado el 17 de octubre de 2018, de <http://abact.com.br/blog/galerias-paulistanas-abrem-ate-as-22-horas-no-dia-20-de-setembro/>

⁷¹⁵ Recuperado el 17 de octubre de 2018, de <http://www.artequaeacontece.com.br/open-galleries-e-international-weekend/>

⁷¹⁶ Recuperado el 17 de octubre de 2018, de <http://www.biennialfoundation.org/2018/07/international-weekend-a-new-initiative-by-fundacao-bienal/>

primera vez en 2017 y organizada por los galeristas Luisa Strina y Thiago Gomide, por el comisario Ricardo Sardenberg y por el empresario cultural Emilio Kalil⁷¹⁷.

Tal interés despierta este contexto artístico que hasta la plataforma Airbnb dispone en su plataforma web de un circuito de las mejores galerías de arte en São Paulo⁷¹⁸. Siguiendo el hilo internacional, también como reflejo del peso de las galerías paulistas fuera de Brasil, por ejemplo, podemos hacer referencia que en el selecto comité organizador de la Feria ARCOMadrid en cada edición, al menos, uno de sus integrantes suele ser una galería de esta región⁷¹⁹.

Por tanto, sin tener dudas de la importancia del sector galerístico paulista para el desarrollo del propio sector y del interés despertado internacionalmente por el arte contemporáneo de este contexto geográfico, vamos a dar paso a adentrarnos más profundamente en las características específicas de cada galería paulista donde se ha apreciado que los artistas emergentes de nuestra selección han ido fraguando sus trayectorias profesionales y legitimando sus producciones artísticas a través de su representación, participando en exposiciones individuales y colectivas o siendo seleccionados en las diversas iniciativas (convocatorias) que se ponen en marcha desde este sector con foco en los artistas emergentes junto a comisarios y críticos de arte consagrados.

- **Características de las galerías paulistas**

- **Mendes Wood DM**



Figura 76. Fachada de la galería Mendes Wood DM en Sao Paulo.

⁷¹⁷ 'Semana de Arte reúne 40 galerias e programação de arquitetura, música e dança'. Recuperado el 19 de octubre de 2018, de <https://guia.folha.uol.com.br/exposicoes/2017/08/semana-de-arte-reune-40-galerias-e-programacao-de-arquitetura-musica-e-danca.shtml>

⁷¹⁸ 'La mejor selección de Galerías de arte en São Paulo'. Recuperado el 18 de octubre de 2018, de <https://www.airbnb.es/things-to-do/sao-paulo/arts-culture/art-gallery>

⁷¹⁹ Por ejemplo, el galerista Eduardo Brandão de la Galeria Vermelho de Sao Paulo es miembro del comité organizador de ARCOMadrid 2019. Recuperado el 18 de octubre de 2018, de http://www.ifema.es/arcomadrid_01/Informacion_general/ComiteOrganizador/index.htm

La Galería Mendes Wood DM⁷²⁰, desde su inauguración en 2010, ocupa un inmueble completo de dos plantas en la Rua da Consolação del lujoso barrio paulista de Jardins (Figura 76). Pero, además, esta galería brasileña cuenta en la actualidad con varias filiales en diferentes puntos geográficos desde 2017 como son las influyentes ciudades de Nueva York (Estados Unidos) y Bruselas (Bélgica)⁷²¹.

Sobre la fundación de esta galería hay que remontarse a 2009, cuando Colin Rhys⁷²², Pedro Mendes y Matthew Wood abrieron la Galería Rhys Mendes⁷²³ en São Paulo como filial de su galería en Los Ángeles (Estados Unidos), inaugurada unos tres años antes aproximadamente. Según me relató Lucas Arruda en nuestro encuentro⁷²⁴ (Figura 77), su fichaje por parte de los fundadores de la Rhys Mendes se remonta a 2008, cuando éstos llegaron a Brasil y entraron en contacto con la Pinacoteca do Estado de São Paulo⁷²⁵. Los responsables de esta histórica institución brasileña, la cual ya le había adquirido por aquel entonces algunas obras al artista, conocían la producción pictórica de este joven artista y fue uno de los indicados a los galeristas como artista de interés del momento. En aquella época, Lucas era un artista sin galería y había exhibido sus obras con frecuencia a través de los *Salões de Arte*, en diferentes ciudades e instituciones culturales de Brasil. Así, desde 2009 y coincidiendo con su graduación en Artes Plásticas, Arruda pasó a formar parte de la cantera de artistas representados por esta joven galería paulista.



Figura 77. Lucas Arruda junto a una de sus obras pictóricas (2014).

⁷²⁰ Página web de la galería Mendes Wood DM. Recuperado el 10 de octubre de 2018, de <http://www.mendeswooddm.com/en>

⁷²¹ Información sobre la galería ofrecida en su propia página web. Recuperado el 17 de octubre de 2018, de <http://www.mendeswooddm.com/en/info>

⁷²² El jovencísimo Colin Rhys, en 2004, se inició como director/proprietario ejecutivo de la The Rhys Gallery en Los Ángeles.

⁷²³ 'Rhys Mendes: Galeria de Arte une Los Angeles, Minas e São Paulo. Recuperado el 9 de julio de 2017, de <http://brickmann.pressroom.com.br/74209c981/rhys-mendes-galeria-de-arte-une-los-angeles-minas-e-sao-paulo.html>

⁷²⁴ El encuentro con Lucas Arruda tuvo lugar el 21 de junio de 2016 en su estudio de la ciudad paulista.

⁷²⁵ La Pinacoteca de São Paulo es un museo de artes visuales con énfasis en la producción brasileña del siglo XIX hasta la contemporaneidad. Fundada en 1905 por el Gobierno del Estado de São Paulo es el museo de arte más antiguo de la ciudad. Recuperado el 11 de julio de 2017, de <http://pinacoteca.org.br/a-pina/sobre-a-pinacoteca/>

Un año más tarde, en 2010, se produjo una variación de los socios fundadores de la galería⁷²⁶, mutando uno de ellos y pasándose a llamar Mendes Wood DM. Hasta el momento, se trata de la única galería que le ha representado, manteniendo una relación profesional continuada de casi una década. Pero la relación de Arruda con la Mendes Good DM no es sólo como artista representado, además el artista en esta galería y junto a Bruno Dunley -un compañero de facultad y artista representado por la Galería Nara Roesler de São Paulo- desarrollaron en conjunto un proyecto curatorial para la muestra colectiva titulada '*Oito Artistas*' en 2016⁷²⁷, que coincidió con nuestra estancia en Brasil.

Desde su inclusión en la cantera de artistas representados por la Mendes Wood DM, como el artista me fue relatando en nuestro encuentro en su ateliê (estudio), múltiples curadores internacionales han contactado con su galería paulista para convidarlo a exponer individualmente en diversas galerías y espacios alternativos e institucionales de Buenos Aires (2010), Nueva York (2011 y 2017), Miami (2012 y 2016), Berlín (2014), México DF (2015), Roma (2016), Londres (2017) o Basel (2018), entre otros⁷²⁸. Como podemos observar en su currículum, a partir de 2013, su trayectoria se ha ido internacionalizando a pasos agigantados, pasando por los principales núcleos culturales de referencia a nivel mundial.

A parte de Arruda, otra de las artistas que compone nuestra muestra para este estudio que ha mostrado sus obras en esta galería es Guga Szabzon. Antes de ser fichada por la Galería Transversal, Guga fue seleccionada para la exposición colectiva '*Wabi-Sabi – Nada se ensaia. Procura-se a falha*' (2011). Una muestra comisariada por Thereza Farkas, Julia Sander y Matthew Wood, "*que reunió a una selección de nueve jóvenes artistas brasileños no representados por la galería*"⁷²⁹ –entre los que se encontraba también su compañero Henrique Cesar de la exposición predecesora en la Galería Eduardo Fernandes- abriendo así el espacio a nuevos talentos elegidos por la mirada de tres jóvenes comisarios.

En cuanto a la orientación de la galería, la Mendes Wood DM desde su fundación tiene el instinto de exhibir a artistas tanto brasileños como internacionales y cultiva desde entonces un persistente programa de exposiciones, tanto en sus instalaciones como con un fuerte énfasis en otras instituciones culturales⁷³⁰. Además, cuenta con un amplio catálogo de

⁷²⁶ Felipe Dmab, Matthew Wood y Pedro Mendes. Recuperado el 11 de octubre de 2018, de <http://www.mendeswooddm.com/pt/info>

⁷²⁷ Exposición '*Oito Artistas*' (20/02 2016 – 26/03 2016). Recuperado el 11 de octubre de 2018, de <http://www.mendeswooddm.com/pt/exhibition/oito-artistas>

⁷²⁸ Datos obtenidos del cv del artista en la página web de su galería. Recuperado el 18 de octubre de 2018, de <http://www.mendeswooddm.com/en/artist/lucas-arruda/cv>

⁷²⁹ Traducción propia. Texto original: "Que reúne uma seleção de nove jovens artistas brasileiros não representados pela galeria". Recuperado el 20 de octubre de 2018, de <http://www.mendeswooddm.com/pt/exhibition/wabi-sabi--nada-se-ensaia-procura-se-a-falha>

⁷³⁰ Sólo en el año 2018, los artistas representados por esta galería han exhibido sus obras en las instituciones culturales de Brasil como: Tomie Ohtake de Sao Paulo, el MASP de Sao Paulo y el MAC Niterói en Rio de Janeiro; y en instituciones culturales internacionales como: St. Gallen Kunstmuseum de Suiza, St Albans Museum + Gallery del Reino Unido, Te Tuhi Centre for the Art de Nueva Zelanda, el Centre Pompidou de Francia, el Museo Amparo de México, Schirn Kunsthalle Frankfurt de Alemania, el Museum of

publicaciones de monografías y catálogos de sus artistas representados⁷³¹; y una concurrida asistencia a las notorias ferias de arte de Brasil, como SP-Arte y ArtRio⁷³², como en otras partes del mundo entre las que podemos destacar: Art Basel 2018, Art Basel Hong Kong 2018, Art Basel Miami Beach 2017, Frieze New York 2017 o Fiac París 2016 por poner algunos ejemplos; e incluso ha tenido presencia en otros eventos como la Bienal de Sharjah 2013, en Emiratos Árabes⁷³³.

- Galería Pilar



Figura 78. André Ricardo en su exposición individual '*Elemento Vazado*' (2015) en la Galería Pilar.

La Galería Pilar (Figura 79) es un espacio privado paulista centrado en artistas contemporáneos brasileños e internacionales, siendo un nexo conector de éstos con comisarios y críticos de arte. Inaugurada en octubre de 2011 por Elisio Yamada y Henrique Miziara, la galería está localizada en el barrio de Santa Cecilia y cuenta con 400m2 de espacio expositivo⁷³⁴.

Entre su cantera de artistas representados se encuentra el pintor paulista André Ricardo⁷³⁵ (Figura 78), uno de los artistas emergentes seleccionados como casos de estudio de este

Contemporary Art de Chicago en Estados Unidos, la Fondation Villa Datriis de Francia, Skulpturenpark en Colonia, Alemania; en la Tate Modern de Londres, Reino Unido; y en el Museo de Arte Contemporánea de Serralves en Oporto, Portugal. Recuperado el 11 de octubre de 2018, de <http://www.mendeswooddm.com/pt/newsletter>

⁷³¹ Publicaciones que también se encuentran a la venta. Recuperado el 11 de octubre de 2018, de <http://www.mendeswooddm.com/pt/publications>

⁷³² Página web de la Feria de arte de Río de Janeiro. Recuperado el 17 de octubre de 2018, de <http://artrio.art.br/>

⁷³³ Información disponible en la página web del Proyecto Latitude sobre la presencia de los artistas representados por esta galería en eventos internacionales. Recuperado el 17 de octubre de 2018, de <http://www.latitudebrasil.org/associados/mendes-wood-dm/>

⁷³⁴ Información del perfil de la galería ofrecida en su propia página web. Recuperado el 18 de octubre de 2018, de <http://galeriapilar.com/a-galeria/wppaspec/oc1/cv0/ab51/pt755>

⁷³⁵ Perfil en del artista en la web de su galería representante. Recuperado el 18 de octubre de 2018, de <http://galeriapilar.com/artistas/andre-ricardo/wppaspec/oc1/cv0/ab33/pt787>

contexto geográfico. Esta relación profesional se remonta a 2011, desde el momento de la apertura de la galería, y tras conocer uno de sus galeristas el trabajo de Ricardo por internet. Concretamente se trataban de unas fotografías de su exposición individual en el MARP, debido a su participación en el *Salão de Arte* de Ribeirão Preto en 2011. A partir de aquel momento, entre el artista y la galería disponen de un contrato semiformal de exclusividad en el Estado de Sao Paulo, tal como me relató el propio artista en nuestro encuentro⁷³⁶, algo que suele ocurrir con normalidad entre las galerías y artistas del estado paulista.

Desde el comienzo de su relación, André ha participado junto a su galería paulista en ferias de arte nacionales e internacionales como PARTE Feira de Arte Contemporânea – SP/ Brasil (2012-13); SP-ARTE / Brasil (2012-13); Untitled – MIAMI / Estados Unidos (2013-15); PINTA LONDON / Reino Unido (2013); y SetUp Contemporary Art Fair – Bolonia/Italia (2017); o en la 15ª Biennale Internationale de La Gravure Sarcelles 2011 (Francia); entre otras.



Figura 79. Interior de la Galería Pilar con obras de André Ricardo (2015).

De mismo modo que André, pero de manera puntual, otros artistas de nuestra muestra como Vivian Caccuri y Daniel de Paula han participado en exposiciones colectivas en este espacio privado. La primera, Caccuri, coincidiendo en el año de su participación en la Bienal de São Paulo 2016 y ya representada por la Galería Leme, fue seleccionada por la comisaria Marta Ramos-Yzquierdo para participar en una muestra que reunió los trabajos de 13 artistas de diversos países (Cuba, España, Brasil, argentina, Perú, Venezuela, Portugal y Alemania) y en la que se reflexionaba sobre el propio concepto del trabajo artístico y las condiciones de trabajo de los artistas contemporáneos⁷³⁷ (Figura 80). En el caso De Paula, el artista participó en 2015, antes de ser representado por alguna galería, en la primera edición del

⁷³⁶ El encuentro con André Ricardo tuvo lugar el 2 de junio de 2016 en el Sesc Pompeia de São Paulo.

⁷³⁷ 'Trabalhe – Faça + Sistemas Muito Antiprodutivos. Comisariado: Marta Ramos-Yzquierdo'. Recuperado el 20 de octubre de 2018, de <http://galeriapilar.com/exposicoes/trabalhe-faca-sistemas-muito-antiprodutivos/wppaspec/oc2/cv0/ab53/pt712>

novedoso *Proyecto XYZ*⁷³⁸, organizado por los propios artistas participantes en las instalaciones de esta galería.



Figura 80. Vista general de la muestra *‘Trabalhe – Faça + Sistemas Muito Antiprodutivos’* de 2016 con obra central de Vivian Caccuri.

- **Galeria Jaqueline Martins**

La siguiente galería es, de todas las galerías paulistas tratadas en este estudio, el espacio privado que tiene como foco de interés un periodo artístico e histórico muy concreto y conciso de Brasil tal como se especifica en su propia página web: *“desde su inauguración, en 2011, [la galería] desenvuelve un programa especial de investigación en torno a las producciones artísticas realizadas durante el periodo dictatorial en Brasil –en particular en las décadas de 1970 y 1980-”*⁷³⁹.

Así pues, esta galería a través de sus artistas representados y las producciones de éstos - que se caracterizan por su carácter conceptual- promueve una revisión histórica integrando entre sus prácticas la investigación, la documentación, el fomento y la exposición de arte contemporáneo. También, como se prosigue en su página web, desde la galería se *“propone estrategias curatoriales colaborativas que fomenten el diálogo entre diferentes generaciones y distintas perspectivas culturales”*⁷⁴⁰.

En cuanto a su localización, desde abril de 2011 hasta septiembre de 2016 la galería estuvo localizada en Pinheiros, un barrio típico paulista de clase media. Desde entonces y hasta la actualidad, su enclave está en el barrio Vila Buarque, próximo a Santa Cecilia (Figura 81).

⁷³⁸ ‘Proyecto XYZ. Daniel de Paula, Rubens Mano e Theo Craveiro’. Recuperado el 20 de octubre de 2018, de <http://galeriapilar.com/exposicoes/xyz/wppaspec/oc2/cv0/ab30/pt388>

⁷³⁹ Traducción propia. Texto original: “Desde sua inauguração, em 2011, desenvolve um programa especial de investigação em torno das produções artísticas realizadas durante o período ditatorial no Brasil –em particular nas décadas de 1970 e 1980-”. Recuperado el 18 de octubre de 2018, de <http://galeriajaquelinemartins.com.br/info>

⁷⁴⁰ Traducción propia. Texto original: “Propõe estratégias curatoriais colaborativas, que fomentem o diálogo entre diferentes gerações e distintas perspectivas culturais”.



Figura 81. Vista de la muestra individual '*A forma condutora de fluxos dominantes*' (2017) de Daniel de Paula en la Galeria Jaqueline Martins.

Entre los artistas representados por esta galería poco común, se encuentra el artista emergente de nuestra muestra Daniel de Paula⁷⁴¹. El reclutamiento de este joven artista por Jaqueline Martins, su primera y única galería representante hasta el momento, coincidió con la invitación del curador italiano Jacopo Crivelli Visconti⁷⁴² para participar en el OPEN PLAN de la Feria SP-Arte 2016. Uno de los requisitos indispensables para poder aceptar esta invitación, es que el artista debía de estar representado por una galería.

Daniel en nuestro encuentro⁷⁴³ nos confesó que nunca había sido representado por una galería en Brasil "*porque el mercado puede ser muy cruel con la obra de un artista*". Aunque nos afirmaba que, desde 2010, llevaba dialogando con Jaqueline Martins ya que concretamente esta galería -en la que ya había expuesto colectivamente en 2016⁷⁴⁴- ha sido desde siempre una de las que más interés le ha producido dentro de la escena artística paulista por diversas razones como: el equipo de trabajo, su trayectoria, las propuestas que presentan y los artistas que representa.

Por este motivo, de Paula finalmente accedió y desde febrero de 2016 la Galeria Jaqueline Martins es su representante brasileña. Esta decisión resultó ser decisiva para permitirle el acceso a participar en el OPEN PLAN, del que se consagró como el vencedor en esta edición del *Prêmio EFG Bank & ArtNexus 2016*⁷⁴⁵ de la Feria SP-Arte 2016.

⁷⁴¹ Perfil del artista en la página web de la galería que lo representa. Recuperado el 18 de octubre de 2018, de <http://galeriajaquelinemartins.com.br/artista/daniel-de-paula>

⁷⁴² Daniel de Paula y Jacopo Crivelli ya habían trabajado conjuntamente con anterioridad para un proyecto expositivo en una galería de Rio de Janeiro y en otra ocasión para una muestra en el Instituto Tomie Ohtake de São Paulo.

⁷⁴³ El encuentro con Daniel de Paula se produjo el 11 de mayo de 2016 en la ciudad paulista.

⁷⁴⁴ '*Sempre um ponto de identidade, sempre distinção. Com curadoria de Hércules Goulart Martins, exposição reúne na Galeria Jaqueline Martins obras de Ana Mazzei, Daniel de Paula, Débora Bolsoni, Lais Myrrha, Ricardo Basbaum, entre outros*'. Recuperado el 20 de octubre de 2018, de <https://www.select.art.br/sempre-um-ponto-de-identidade-sempre-distincao/>

⁷⁴⁵ '*Artista Daniel de Paula vence prêmio EFG Bank & ArtNexus*'. Recuperado el 10 de julio de 2017, de <http://www.sp-arte.com/noticias/o-artista-daniel-de-paula-vence-premio-efg-bank-artnexus>

En referencia a la agenda de ferias de arte de esta galería, destacar que tiene una activa y continuada presencia en diversas ediciones tanto en las principales ferias del territorio nacional, como SP-Arte o ArtRio, al igual que otras citas internacionales entre las que podemos subrayar: ARCOmadrid 2018, 2016 y 2015 (España); ARCOLisboa 2017 y 2016 (Portugal); Art Basel Miami Beach 2017 (Estados Unidos); Frieze New York 2017 y 2015 (Estados Unidos); Frieze London 2016 y 2015 (Reino Unido); ArtBO 2015 (Colombia); ArtBA 2015 (Argentina) entre otras; e, incluso algunos de sus artistas han participado en otros eventos internacionales como la 9th Taipei Biennial 2014 (China)⁷⁴⁶.

- Galería Leme



Figura 82. Instalaciones de la nueva Galería Leme.

Entre el grupo de galerías paulistas nos encontramos con el Galería Leme. La nueva sede de la Galeria Leme (Figura 82) fue inaugurada en 2012, lo que marcó una nueva fase para este espacio privado.

El nuevo edificio fue construido durante 2011, muy próximo a la sede original inaugurada en 2004 en el barrio paulista de Butantã⁷⁴⁷, y cuenta con dos espacios expositivos independientes sumando 600m². Se trata de un destacado proyecto de arquitectura contemporánea, que como describen los propios creadores es: “*la reconstrucción del primer edificio diseñado por Paulo Mendes da Rocha*⁷⁴⁸ y *Metro Arquitetos*⁷⁴⁹ (...). *Aparte de la*

⁷⁴⁶ Información disponible en la página web del Proyecto Latitude sobre la presencia de los artistas representados por esta galería en eventos internacionales. Recuperado el 18 de octubre de 2018, de <http://www.latitudebrasil.org/associados/galeria-jaqueline-martins/>

⁷⁴⁷ En el barrio de Butantã se encuentra el campus de la USP y cruzando el Río Pinheiros, que marca parte del límite del barrio, se encuentra el barrio del mismo nombre.

⁷⁴⁸ Paulo Mendes da Rocha (Vitória – ES, 1928) es un arquitecto y urbanista brasileño perteneciente a la generación modernista. En las últimas décadas ha asumido una posición destacada en la arquitectura brasileña contemporánea tras ser galardonado con el Premio Pritzker de Arquitectura en 2006, un reconocimiento de bastante prestigio a nivel mundial.

⁷⁴⁹ Metro Arquitetos Associados es un estudio de arquitectura, fundado en el año 2000, que actúa en proyectos de diferentes escalas, desde instalaciones temporales a intervenciones urbanas, ligados principalmente al área cultural. Además de colaborar o ser los autores de los proyectos de las actuales Galería Leme y Casa Triângulo, destacar la expografía de la 30ª Bienal de Arte de São Paulo, con la que obtuvieron el Premio APCA 2012. Recuperado el 19 de octubre de 2018, de <http://www.metroo.com.br/info/office>

*reproducción del proyecto original, se agregó un nuevo edificio, un cubo de 9x9 metros de ancho, conectado al edificio principal por una pasarela en el piso superior*⁷⁵⁰.

Así pues, la idea principal de este proyecto ha sido la de preservar el patrimonio arquitectónico (algo poco tenido en cuenta en la ciudad paulista) manteniendo los mismos fundamentos formales y materiales del proyecto original de 2004. Esta impactante galería, además de sus instalaciones, presenta un programa innovador en la escena brasileña ya que representa a artistas brasileños e internacionales, que *“frecuentemente son convidados a crear y producir nuevos proyectos site-specific en el edificio de la galería”*⁷⁵¹.

Entre los artistas brasileños que esta galería representa, desde 2015, se encuentra la artista paulista Vivian Caccuri. Como ella misma nos fue detallando en nuestra entrevista vía Skipe⁷⁵² ya que reside en Río de Janeiro, los responsables de la galería se interesaron por su trabajo, en 2014, en el show final de su residencia artística en Pivô, un espacio alternativo de São Paulo que desarrollaremos más adelante. Así fue como, tras una toma de contacto y diversas conversaciones, pasó a formar parte de la galería, teniendo su primera exposición individual en las instalaciones de ésta en 2015 (Figura 83). Pero Caccuri, a pesar de su juventud, ya había sido representada con anterioridad por otra galería: la carioca, y actualmente clausurada, Galeria Progetti⁷⁵³ entre 2010 a 2013.



Figura 83. Vista de la exposición 'Condomínio' (2015) de Vivian Caccuri en la Galeria Leme.

⁷⁵⁰ Datos enviados a esta plataforma de arquitectura por el equipo del proyecto. Recuperado el 18 de octubre de 2018, de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-244577/nueva-galeria-leme-paulo-mendes-da-rocha-metro-arquitetos>

⁷⁵¹ Traducción propia. Texto original: “Frequentemente convidados a criar e produzir novos e ambiciosos projetos no prédio de concreto da galeria”. Recuperado el 18 de octubre de 2018, de <http://galerialeme.com/a-galeria/>

⁷⁵² La entrevista con Vivian Caccuri tuvo lugar el 12 de mayo de 2016 durante la estancia en São Paulo.

⁷⁵³ Como se puede consultar en el perfil de la galería carioca en la plataforma Arteinformado, “esta galería anunció su cierre para diciembre de 2014. A su frente han estado los galeristas italianos Paola Colacurcio e Niccolò Sprovieri, ambos con larga experiencia en arte. Niccolò es también responsable de la Sprovieri Gallery de Londres y Paola ha trabajado durante más de 20 años en la histórica Galeria Lucio Amelio, de Nápoles”. Recuperado el 18 de octubre de 2018, de <https://www.arteinformado.com/guia/o/progetti-113140>

Siguiendo la línea de las galerías anteriores, la Galería Leme, desde su nueva etapa con renovada sede y como integrante del Proyecto Latitude, ha tenido una presencia continuada en las ya mencionadas ferias de arte nacionales más importantes, e incluso en la Feria Parte, al igual que en diversas ediciones de otras ferias internacionales como: Art Basel, y en su filial de Miami; en Art Brussels; o en ARCOMadrid por citar algunos ejemplos⁷⁵⁴.

Por otra parte, dentro del innovador programa de esta galería paulista, se encuentra SITU. Este proyecto fue desarrollado por la Galería Leme con el comisariado de Bruno de Almeida, desde principios de 2015 hasta final de 2017. Tal cual lo definen en la propia página web de SITU, se trata de:

“Una plataforma de producción e investigación artística que promueve la discusión sobre las potencialidades de un diálogo entre arte, arquitectura y ciudad, como herramienta para un análisis y problematización de la urbanidad contemporánea como compleja matriz socio-espacial.

Este proyecto invita a una serie de artistas latinoamericanos para que, uno tras otro, se apropien del espacio exterior del edificio de la Galeria Leme, creando obras temporales y site-specific, las cuales se relacionan tanto con la edificación como con el espacio público contiguo”⁷⁵⁵.

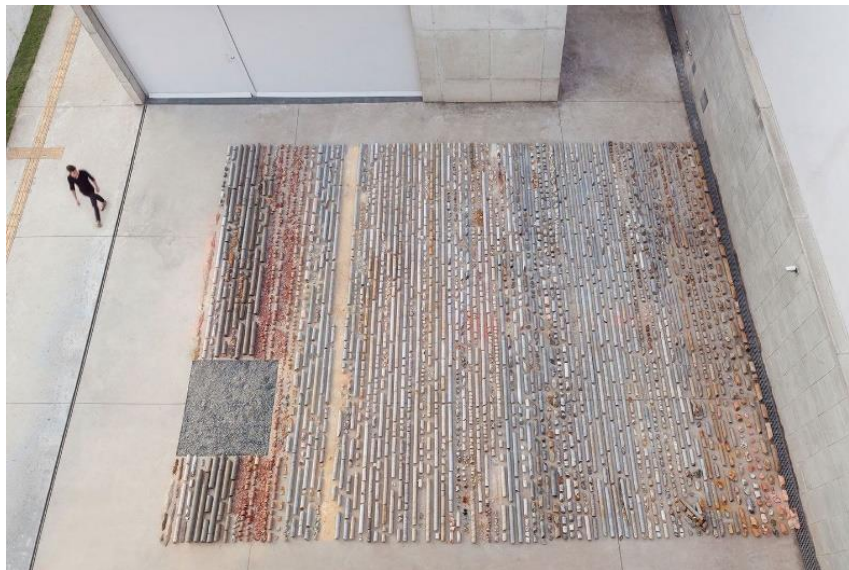


Figura 84. Vista general de la instalación *site-specific* ‘*Testemunho*’ (2015).

⁷⁵⁴ Información disponible en la página web del Proyecto Latitude sobre la presencia de los artistas representados por esta galería en eventos internacionales. Recuperado el 18 de octubre de 2018, de <http://latitudebrasil.org/associados/galeria-leme-1/>

⁷⁵⁵ Traducción propia. Texto original: “é uma plataforma de produção e pesquisa que promove um diálogo entre arte, arquitetura e cidade, como ferramenta para uma análise e problematização da urbanidade contemporânea como complexa matriz sócio-espacial.

Este projeto convida uma série de artistas Latino-Americanos para, um após o outro, se apropriarem do espaço exterior do edifício da Galeria Leme com obras temporárias e site-specific, que se relacionem tanto com a edificação quanto com o espaço público contiguo”. Recuperado el 18 de octubre de 2018, de <https://projetositu.wordpress.com/sobre/>

Los artistas que han sido propuestos para participar en esta plataforma tienen la particularidad de que sus investigaciones artísticas se desarrollan en torno a problemáticas arquitectónicas y del espacio urbano, así como otros temas tangenciales como en el caso de Daniel de Paula. El artista de nuestra muestra desarrolló su proyecto *‘Testemunho’*⁷⁵⁶ en 2015 (Figura 84) en las instalaciones exteriores de esta galería.

- Galería Superficie

La Galería Superficie se encuentra ubicada en la región alta de la ciudad en el barrio de Jardins, concretamente en la Rua Oscar Freire que es calificada como una de las calles más lujosas del mundo. Esta galería, que cuenta con unas instalaciones más modestas comparada con su casi vecina la gigantesca galería Mendes Wood DM, fue un proyecto de los socios Gustavo Nóbrega y Daniele Dal Col que abrió sus puertas el 6 de mayo de 2014⁷⁵⁷.

Actualmente dirigida por Gustavo, la Galería desenvuelve un completo plan de actividades entre las que podemos destacar una selecta programación de exposiciones y la producción de publicaciones volcadas en la divulgación de grupos de vanguardia histórica, cuya producción se centra en torno a los años 70, como en artistas contemporáneos de media carrera. Pero además, como bien se refleja en la propia página web de la galería, ésta *“desenvuelve no sólo un trabajo comercial, de inserción de artistas en importantes colecciones, como también mantiene una estrecha relación con instituciones y museos”*⁷⁵⁸.

En cuanto a la participación en ferias de arte, como galería que no es asociada a ABACT, continuadamente desde 2015 está presente en la Feria SP-Arte⁷⁵⁹ y, en 2018, asistió a ArtBO en Colombia *“presentando una selección de obras de las artistas Guga Szabzon, Mira Schendel y Rosana Paulino”*⁷⁶⁰.

Tal se ha indicado, entre la cantera de artistas representados por esta galería se encuentra la artista emergente de nuestra muestra Guga Szabzon (Figura 85), la que se podría considerar como discípula de José Leonilson, uno de los artistas consagrados del acervo de este espacio⁷⁶¹. La relación profesional entre Guga y esta galería se remonta a 2015, como nos explicó ella misma en nuestro encuentro⁷⁶² en su ateliê (estudio).

⁷⁵⁶ Recuperado el 15 de agosto de 2018, de <https://projetositu.wordpress.com/category/projects/daniel-de-paula-english/>

⁷⁵⁷ Datos ofrecidos en el perfil de Facebook de la galería. Recuperado el 19 de octubre de 2018, de https://www.facebook.com/pg/Galeria-Superf%C3%ADcie-1471860149712734/about/?ref=page_internal

⁷⁵⁸ Traducción propia. Texto original: “Desenvolve não apenas um trabalho comercial, de inserção de artistas em importantes coleções, como também mantém estreita relação com instituições e museus. Recuperado el 19 de octubre de 2018, de <http://www.galeriasuperficie.com.br/galeria/>

⁷⁵⁹ Histórico de participación en ferias de arte de la galería. Recuperado el 19 de octubre de 2018, de <http://www.galeriasuperficie.com.br/feiras/>

⁷⁶⁰ Traducción propia. Texto original: “Apresenta uma seleção de obras das artistas Guga Szabzon, Mira Schendel e Rosana Paulino”. Recuperado el 19 de octubre de 2018, de <https://www.instagram.com/p/BpIFdlpHAzg/?hl=es&taken-by=galeriasuperficie>

⁷⁶¹ Artistas representados y en el acervo de la galería. Recuperado el 19 de octubre de 2018, de <http://www.galeriasuperficie.com.br/artistas/>

⁷⁶² El encuentro con Szabzon tuvo lugar el 24 de mayo de 2016.

Al igual que Caccuri, esta joven artista ya había contado con la representación de otra galería en la ciudad paulista: la Galería Transversal, una galería que había sido fundada por cuatro experimentados coleccionistas y cuya actividad se desarrolló desde 2011 a 2014 aproximadamente⁷⁶³.



Figura 85. Vista de la exposición 'Como é que eu sabia?' (2017) de Guga Szabzon en la Galería Superficie.

- Zipper Galeria

Considerada el número uno, de un top publicado de las cinco mejores galerías de Sao Paulo en 2013 por la revista internacional *Haute Living*⁷⁶⁴, la galería Zipper – inaugurada en 2010– es un espacio de difusión de arte emergente de la escena brasileña y latinoamericana. Debido a ello el artista emergente Vítor Mizaél, uno de los artistas seleccionados para nuestro estudio, ha mostrado su producción artística en las instalaciones de esta galería dentro del Programa Zip'Up, un programa con foco en el nuevo arte contemporáneo en Brasil que desarrollaremos más adelante.

En referencia a la ubicación de la galería, ésta se encuentra localizada en Jardim América, un barrio paulista que linda con Jardins, y fue un proyecto ideado por el diseñador Marcelo Rosebaum⁷⁶⁵ (Figura 86). En este espacio, se desarrolla una constante programación de exposiciones organizadas por comisarios invitados, que además participan en encuentros y charlas abiertas al público en general cuya principal misión es la formación y captación de un nuevo público, tanto de jóvenes coleccionistas como de personas interesadas en el mundo del arte.

⁷⁶³ Datos recolectados del perfil de la galería en la Plataforma Arteinformado. Recuperado el 19 de octubre de 2018, de <https://www.arteinformatado.com/guia/o/galeria-transversal-113668>

⁷⁶⁴ 'Top 5 Art Galleries in Sao Paulo'. Recuperado el 19 de octubre de 2018, de <http://hauteliving.com/2013/09/top-5-art-galleries-sp/395731/>

⁷⁶⁵ Marcelo Rosenbaum (1968, Santo André – SP) está al frente de 'Rosenbaum + Instituto A Gente Transforma', un estudio de diseño, arquitectura e innovación conformado por un equipo multidisciplinar que desarrolla la metodología del 'Design Essencial' y está localizado en el barrio paulista de Pinheiros. Recuperado el 19 de octubre de 2018, de <http://rosenbaum.com.br>



Figura 86. Vista exterior de la Zipper Galería.

A pesar de que la galería cuenta con una trayectoria de menos de una década, el fundador de ésta atesora una larga trayectoria en el mercado del arte brasileño desde 1983. Fabio Cimino, como se relata en la propia web de la galería, comenzó su carrera en ese año *“trabajando con la galerista [brasileña] Raquel Arnaud, actuando desde entonces como asesor de arte y marchante. Fue el fundador de la Galería Brito Cimino⁷⁶⁶, que funcionó entre 1997 y 2008 (...) Desde 2012, la Zipper es dirigida junto a Lucas Cimino, que también participó en la concepción del proyecto inicial de la galería”⁷⁶⁷.*

Desde sus primeros años de vida, este espacio de arte privado ha puesto en marcha un par de programas con los que apoyar y dar proyección a artistas jóvenes que aún no están insertos en el circuito del arte comercial de São Paulo como son: el Programa Zip’up y el *‘Salão dos Artistas sem Galeria’*. El primero de ellos se idealizó en 2011, aproximadamente un año después de la apertura de la galería, y consiste en *“un proyecto experimental dirigido para recibir nuevos artistas, nombres emergentes que todavía no están representados por galerías paulistas (...) además de posibilitar el intercambio de experiencias entre artistas, comisarios independientes y el público”⁷⁶⁸* dando visibilidad a todos ellos en un contexto profesional. Como se ha hecho referencia con anterioridad, en 2013, Vítor Mizael fue seleccionado para participar en este programa, en el que mostró sus trabajos más recientes

⁷⁶⁶ La Galería Brito Cimino era dirigida por el matrimonio formado por Fabio Cimino y Luciana Brito. Tras su separación, los dos desarrollaron dos proyectos galerísticos propios: la Zipper Galería y Luciana Brito Galería, ambas activas en la actualidad.

⁷⁶⁷ Traducción propia. Texto original: *“Trabalhando com a galerista Raquel Arnaud, atuando desde então com art advisor e marchand. Foi o fundador da galeria Brito Cimino, que funcionou entre 1997 e 2008 (...) Desde 2012, a Zipper é comandada também por Lucas Cimino, que participou também da concepção do projeto inicial da galeria”*. Recuperado el 19 de octubre de 2018, de <https://www.zippergaleria.com.br/pt/zipper/>

⁷⁶⁸ Traducción propia. Texto original: *“É um projeto experimental voltado para receber novos artistas, nomes emergentes ainda não representados por galerias paulistas (...) além de possibilitar a troca de experiência entre artistas, curadores independentes e o público”*. Recuperado el 19 de octubre de 2018, de <https://www.zippergaleria.com.br/pt/projetos/zipup-1/>

con un proyecto expositivo individual y cuyo comisariado corrió a cargo de Mario Gioia (Figura 87). *'Taxonomia'* resultó ser un proyecto bastante importante para la carrera del joven artista que, como él mismo nos comentó en nuestro encuentro, fue el punto de conexión con Juliana Blau⁷⁶⁹, la que era su galerista brasileña en el momento de nuestro encuentro. Juliana conoció la obra de Vítor en esta muestra y contactó directamente con él para mostrándole el interés que le había despertado su obra y, así, pasó a formar parte de la cantera de artistas de la galería desde la apertura de ésta hasta su clausura.



Figura 87. Parte de la exposición *'Taxonomia'* (2013) de Vítor Mizael enmarcada en el Programa Zip'Up.

Sobre el *'Salão dos Artistas sem Galeria'*, comentar que se trata de un concurso de arte promovido por la publicación impresa y portal *online* Mapas das Artes desde 2010, con el objetivo de validar, *"exhibir y divulgar la producción de artistas plásticos brasileños que no tienen contratos formales o verbales (representación) con galerías de arte en São Paulo o Rio de Janeiro"*⁷⁷⁰. En este evento anual a nivel nacional, los artistas se inscriben a través del envío de sus portfolios que posteriormente son valorados por un jurado compuesto por comisarios, galeristas y artistas. Los artistas seleccionados de dicha evaluación participan en una muestra colectiva que acoge varias galerías entre las que se encuentra, desde 2013⁷⁷¹, la galería Zipper.

⁷⁶⁹ Juliana Blau era la joven directora de la galería Blau Projects, inaugurada en 2013. Esta galería que estaba localizada en la Rua Fradique Coutinho, una calle que comparten varias galerías en el barrio de Vila Madalena (un barrio fronterizo con Pinheiros), se despidió de sus actividades al comienzo de 2018 después de 5 años de trayectoria. La Blau Projects contaba también, como la Zipper, con un proyecto-concurso independiente e interesante llamado C.LAB, destinado a artistas y curadores emergentes latinoamericanos.

⁷⁷⁰ Traducción propia. Texto original: "Exibir e divulgar a produção de artistas plásticos brasileiros que não tenham contratos formais ou verbais (representação) com galerias de arte em São Paulo ou Rio de Janeiro". Recuperado el 19 de octubre de 2018, de https://www.facebook.com/pg/Sal%C3%A3o-dos-Artistas-Sem-Galeria-163696210346962/about/?ref=page_internal

⁷⁷¹ Recuperado el 19 de octubre de 2018, de <https://www.zippergaleria.com.br/pt/projetos/salao-dos-artistas-sem-galeria-12/>

- Galería Eduardo Fernandes

La trayectoria profesional de Eduardo Fernandes en São Paulo, antes de ser galerista, transcurrió como arquitecto y, posteriormente, como asesor de arte hasta 2005. Es en este año, tal como se manifiesta en la página web de la galería, cuando decide abrir y dedicarse exclusivamente a la Galería Eduardo Fernandes.

En el presente, la galería cuenta con un equipo de artistas contemporáneo, en su mayoría brasileños; mantiene un programa consecuente de exposiciones bimensuales en su sede, situada en el barrio de Vila Madalena, y en otras instituciones, fundaciones y museos; de igual forma, desde 2011⁷⁷², participa sistemáticamente en ferias de arte nacionales e internacionales como SP-Arte o ArtBO⁷⁷³. La galería con sus actuaciones, reconoce la importancia de valorar y acompañar a los artistas para posicionarlos en un lugar de reconocimiento en el ecosistema del arte.

Entre los artistas de nuestra muestra que han mostrado sus producciones puntualmente en esta galería se encuentra Guga Szabzon. Como la propia artista me indicó en nuestro encuentro en su ateliê (estudio), la exposición *'Lugar sim e não'* (2009)⁷⁷⁴ en la Galería Eduardo Fernandes, junto al artista Henrique Cesar y comisariada por Mario Gioia, surgió tras la muestra *'40º Anual de Artes'* de la FAAP en 2008, en la que resultó ser la galardona.

- Casa Triângulo



Figura 88. Vista exterior del edificio de Casa Triângulo.

⁷⁷² Datos ofrecidos en la página web de la galería. Recuperado el 19 de octubre de 2018, de <https://www.galeriaeduardofernandes.com/sobre/>

⁷⁷³ Información disponible en la página web del Proyecto Latitude sobre la presencia de los artistas representados por esta galería en eventos internacionales. Recuperado el 19 de octubre de 2018, de <http://www.latitudebrasil.org/associados/galeria-eduardo-fernandes/>

⁷⁷⁴ *'Lugar sim e não – Guga Szabzon e Henrique Cesar'*. Recuperado el 19 de octubre de 2018, de <https://www.galeriaeduardofernandes.com/expoies-2/2018/3/25/lugar-sim-e-no-guga-szabzon-e-henrique-cesar>

La presente galería es una de las veteranas y sobresalientes del contexto del arte contemporáneo paulista e incluso de Brasil. Casa Triângulo fue inaugurada en 1988 y, desde marzo de 2016, cuenta con una nueva sede de unos 500m² (Figura 88) en uno de los límites del barrio paulista de Jardins, justo en la Rua Estados Unidos.

El nuevo edificio de la galería, como se indica en la página web de ésta, fue proyectado por Metro Arquitetos Associados -el mismo estudio de arquitectura que colaboró en el diseño de la nueva Galería Leme- y “su diseño y [la elección de] *los materiales contemporáneos* [utilizados para su construcción] *están alineados a la personalidad de la galería, en una perfecta sintonía entre estructura y contenido, arquitectura y arte*”⁷⁷⁵.

En cuanto al grupo de artistas representados⁷⁷⁶, encontramos nombres bastante representativos de la escena contemporánea brasileña, como Albano Afonso y Sandra Cinto por ejemplo, y otros artistas contemporáneos y emergentes internacionales como el español Guillermo Mora o la portuguesa Joana Vasconcelos. Centrándonos en los artistas de nuestra muestra, destacar que Vivian Caccuri formó parte de la exposición colectiva ‘*O que Vem com a Aurora*’ (2016)⁷⁷⁷, comisariada por Bernardo Mosqueira. La muestra estaba compuesta por trabajos de artistas, con una edad media en torno a los 30 años, de diversas partes de Brasil y de América Latina. Siguiendo el hilo de la programación expositiva de la galería, señalar que también han llevado a cabo proyectos *site-specific* en otros lugares culturales de la ciudad como en el espacio alternativo de Pivô, en 2014 (Figura 89).



Figura 89. ‘Casa Triângulo no Pivô’ dentro del programa Hello.Again (2014).

⁷⁷⁵ Traducción propia. Texto original: “O desenho e os materiais contemporâneos estão alinhados à personalidade da galeria, numa sintonia perfeita entre estrutura e conteúdo, arquitetura e arte”.

Recuperado el 15 de agosto de 2018, de <https://www.casatriangulo.com/galeria/>

⁷⁷⁶ Recuperado el 20 de octubre de 2018, de <https://www.casatriangulo.com/artistas/>

⁷⁷⁷ ‘Coletiva na Casa Triângulo reúne visões do mundo de jovens artistas em tempos de mudança’.

Recuperado el 20 de octubre de 2018, de <https://www.sp-arte.com/foto/noticias/coletiva-na-casa-triangulo-reune-visoes-do-mundo-de-jovens-artistas-em-tempos-de-mudanca/>

De igual forma, como otras galerías paulistas comentadas anteriormente, Casa Triângulo dispone de un amplio catálogo de publicaciones, a modo de monografías, sobre sus artistas representados. Además, dentro de su estrategia de promoción y visibilización de su cantera de artistas, la galería brasileña asiste a varias ferias de arte nacionales (Parte, ArtRio, Semana de Arte, SP-Arte/Foto y SP-Arte) e internacionales (ArtBA, ARCOmadrid, Art Basel en Miami y Hong Kong, Frieze New York), cada año.

- Galería Virgílio

Especializada en arte contemporáneo de artistas emergentes y consagrados surgidos principalmente a partir de los años 80 en la escena del arte brasileño, la Galería Virgílio se encuentra localizada en el barrio de Pinheiros. Su fundadora, en 2002, y directora hasta la actualidad es Izabel Pinheiro, una experimentada profesional en el mundo del arte brasileño desde la década de 1980.

El calendario de actividades de este espacio de arte paulista está orientado, como se especifica en su propia página web, a la producción de arte y a dar visibilidad a sus respectivos artistas mediante la exhibición de sus producciones en sus salas expositivas. Además, acompaña al creador *“en su trayectoria y le proporciona soporte para la integración de sus obras en los contextos institucionales y de mercado, nacional e internacional”*⁷⁷⁸. También la galería orienta a cualquier persona interesada en la adquisición de obras y para la formación de colecciones, privadas e institucionales. Por otra parte, dentro de sus instalaciones, esta galería cuenta con una agradable cafetería que es considerada uno de los puntos de encuentro del público de arte del barrio de Pinheiros.



Figura 90. *'Lugar Nenhum'*, recorte sobre atlas. 39,5 x 53 cm (2008).
Obra de Guga Szabzon participante en la muestra *'TRANS-imagem'*.

⁷⁷⁸ Traducción propia. Texto original: *“Acompanhando seu percurso e fornecendo suporte para integração de sua obra nos contextos institucional e de mercado, nacional e internacional”*. Recuperado el 20 de octubre de 2018, de <http://www.galeriavirgilio.com.br/galeria/index.html>

Entre los artistas emergentes analizados de este contexto que han exhibido sus obras en este espacio, podemos mencionar a Guga Szabzon. Concretamente, la artista participó en ‘TRANS-imagem’, en 2010)⁷⁷⁹, que resultó ser una muestra colectiva donde se mostraron obras en referencia al paisaje (Figura 90) de 8 artistas jóvenes y que fue comisariada por, la artista, Regina Johas.

- Galeria Vermelho

La Galería Vermelho es un proyecto concebido por Eliana Finkelstein e Eduardo Brandão e inaugurado en 2002 en el barrio de Higienópolis⁷⁸⁰.



Figura 91. Vista de la plaza abierta e intervención mural en la fachada del edificio principal de la Galería Vermelho.

Acerca del proyecto arquitectónico de la galería, éste fue desarrollado en dos momentos (2003 y 2007) y conjuntamente por Piratininga Arquitetos Associados⁷⁸¹ y el arquitecto Paulo Mendes da Rocha⁷⁸². Como podemos observar en la Figura 91, la galería cuenta con múltiples salas de exhibición, interiores y exteriores, que dan cabida a una gran multitud de obras de arte de diversos materiales y con diferentes necesidades expositivas tanto de artistas emergentes como ya establecidos.

Dentro de la programación de actividades propias de una galería tradicional, La Galeria Vermelho se caracteriza por desarrollar un ininterrumpido plan de exposiciones y una

⁷⁷⁹ Exposición ‘TRANS-imagem’. Recuperado el 20 de octubre de 2018, de <http://www.galeriavirgilio.com.br/exposicoes/1002.html>

⁷⁸⁰ Datos ofrecidos por la galería en su perfil de Facebook. Recuperado el 20 de octubre de 2018, de https://www.facebook.com/pg/GaleriaVermelho/about/?ref=page_internal

⁷⁸¹ El estudio Piratininga Arquitetos Associados también es el autor del proyecto de la Luciana Brito Galeria de São Paulo que aconteció, igualmente, en dos momentos (2000 y 2007). Recuperado el 15 de agosto de 2018, de http://www.piratininga.com.br/projeto_lucianabritogaleria.html

⁷⁸² Este reputado arquitecto, como hemos visto con anterioridad, también colaboró en el proyecto de la nueva Galería Leme.

incesante participación en ferias de arte nacionales e internacionales⁷⁸³. Además, este espacio privado ha incentivado otras acciones culturales alternativas entre las que encontramos al Proyecto Tijuana, la Mostra de Performance Arte Verbo o la Sala Antonio.

El proyecto Tijuana fue creado en 2007, coincidiendo con la ampliación de las instalaciones, éste consiste en “*un espacio expositivo apto para mostrar obras de formato incompatible con el espacio tradicional, especialmente los libros de artista*”⁷⁸⁴. Pronto evolucionó hacia un nuevo formato: una librería especializada y una feria anual que tiene lugar en la Casa do Povo y que, desde 2009, “*es una cita imprescindible para los editores independientes brasileños y latinoamericanos*”⁷⁸⁵. En los años posteriores, el proyecto ha ido afianzándose y traspasando las fronteras de Brasil dando lugar, en 2014, a la primera edición internacional de esta feria en Buenos Aires (Argentina), donde hasta el día de hoy tiene una filial fija. Además, a partir de 2010 y como se prosigue en la página web, Tijuana empezó a publicar sus propios libros de artistas ya como Edições Tijuana.

Otro de los proyectos mencionados y promovidos por esta galería es ‘*Verbo*’⁷⁸⁶, una muestra anual de performance creada en 2005 y en la que tiene presencia tanto propuestas de artistas brasileños como extranjeros seleccionados a través de convocatoria. Concretamente, en 2012 y 2013, la artista Vivian Caccuri fue seleccionada para participar en la 8ª y 9ª edición de la muestra⁷⁸⁷.

Y por último, como proyecto más reciente, destacar la Sala Antonio como una sala destinada a la proyección de obras audiovisuales de artistas que actúan en la frontera entre el cine y las artes plásticas.

- Galería Tato

La Galería Tato, de todas las galerías tratadas en nuestro análisis, es la que tiene un foco más marcado en la producción de arte emergente. Fundada en 2010 por Tato DiLascio, un joven galerista formado en artes visuales en la FAAP, la galería trabaja con artistas efervescentes y multidisciplinares tanto de Brasil como internacionales.

⁷⁸³ Entre las ferias de arte internacionales, y como asociado al proyecto Latitude, podemos destacar su presencia en diversas citas anuales de: Ch.ACO, ArtBA, ArtBO, ARCOMadrid, Art Basel en Miami, Frieze London y New York, ARCOLisboa, Art Los Angeles contemporary, Zona MACO, PARC Perú Arte Contemporáneo o Art Dubai. . Recuperado el 22 de octubre de 2018, de <https://www.galeriavermelho.com.br/pt/feiras>

⁷⁸⁴ Traducción propia. Texto original: “Espaço expositivo apto a mostrar obras de formato incompatível com o espaço tradicional, especialmente os livros de artista”. Recuperado el 22 de octubre de 2018, de <https://www.galeriavermelho.com.br/pt/galeria>

⁷⁸⁵ ‘Atlas – Autoedición en Iberoamérica’. Recuperado el 22 de octubre de 2018, de <https://www.lacasaencendida.es/literatura/atlas-%E2%80%93-autoedicion-iberoamerica-3286>

⁷⁸⁶ ‘A Galeria Vermelho apresenta a 13ª edição da Mostra de Performance Arte VERBO’. Recuperado el 22 de octubre de 2018, de <https://arteref.com/event/a-galeria-vermelho-apresenta-a-13a-edicao-da-mostra-de-performance-arte-verbo/>

⁷⁸⁷ ‘9ª edição da Verbo na Vermelho, São Paulo’. Recuperado el 22 de octubre de 2018, de <http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/005800.html>



Figura 92. Fachada de la actual Galería Tato.

Esta pequeña galería (Figura 92), comparada con sus compañeras paulistas de grandes escalas y tal como se expone en su propia página web, es “*fruto de un proyecto innovador de galería de arte virtual: la Invest.art, pionera de este modelo en el mercado brasileño (2007 – 2010)*”⁷⁸⁸. Posteriormente a Invest.art, Tato pone en marcha los proyectos ‘Arte en Casa’ e ‘Individual de 2’ (2010-2012). Ambos proyectos consistían en una serie de exposiciones itinerantes que tuvieron lugar en residencias privadas o en otros espacios de múltiples usos, ya que la galería no contaba con sede física. Así, el espacio de la vida cotidiana era invadido por el espacio expositivo, llevando arte y público a ambientes privados. Justo en la tercera edición de ‘*Individual de 2*’, en 2010, Vítor Mizael junto a Alexandre Matos, ambos artistas de la galería Invest.art, fueron reunidos en este proyecto para la exposición ‘*Corpus in obra*’⁷⁸⁹, que fue comisariada por Paulo Trevisan.

A *posteriori*, de 2013 a marzo de 2015, la galería se establece en el barrio de Pinheiros. Hoy, se localiza en la Rua Fradique Coutinho (como la Calle Dr. Fourquet de Madrid⁷⁹⁰) en el barrio de Vila Madalena, donde son realizadas exposiciones de artistas representados y convidados. Además, en esta localización que ha influido positivamente en las ventas, la galería cuenta con una pequeña sala destinada a la exhibición y colección de arte erótico, como el propio Tato nos detalló en nuestro encuentro⁷⁹¹.

⁷⁸⁸ Traducción propia. Texto original: “Fruto de un proyecto innovador de galería de arte virtual — a Invest.art, pionera de este modelo no mercado brasileiro (2007-2010)”. Recuperado el 22 de octubre de 2018, de <http://cargocollective.com/galeriatato/A-Galeria>

⁷⁸⁹ Exposición ‘Corpus in obra’ (2010). Recuperado el 22 de octubre de 2018, de <http://cargocollective.com/galeriatato/Corpus-in-obra>

⁷⁹⁰ Paralela a Atocha, la calle Doctor Fourquet, en el madrileño barrio de Lavapiés es una importante zona de galerías. Recuperado el 22 de octubre de 2018, de <https://www.elmundo.es/madrid/2015/05/29/5568ba2646163f32288b4597.html>

⁷⁹¹ El encuentro con Tato DiLascio tuvo lugar el 25 de mayo de 2016 en las propias instalaciones de la galería.

Como galería no asociada a ABACT, ha participado en las ediciones de varias ferias de arte aunque solamente a nivel nacional como PARTE, la Feria de Arte Contemporáneo de Sao Paulo (en 2014 o 2016 por ejemplo), o en ArteBH, la Feria de Arte Moderno y Contemporáneo de Belo Horizonte en el Estado de Minas Gerais (2018)⁷⁹².

Por lo tanto, tras este breve repaso de la historia y metamorfosis de la actual galería, se puede considerar que ésta nace de la intención de Tato, su director, por reformular constantemente la idea de galería y deconstruyendo los patrones tradicionales. Además, el equipo de la galería ofrece servicios de orientación a coleccionistas para la gestión y conservación de sus acervos de arte.

Finalizando con la Galeria Tato el apartado sobre el sector galerístico paulista, vamos a focalizarnos en analizar los espacios independientes y alternativos donde los artistas emergentes seleccionados de este contexto como casos de estudio han tenido acceso en ellos y a través de qué vías o canales.

ESPACIOS INDEPENDIENTES Y ALTERNATIVOS

La mayor diferencia que encontramos en este tipo de espacios culturales jóvenes entre ambos contextos geográficos y artísticos –andaluz y paulista- es la existencia en uno de ellos de mecanismos e incentivos culturales como el ProAC o la Lei Rouanet, concretamente en Brasil. A través de estos mecanismos, la mayoría de los espacios alternativos de la ciudad son financiados y sustentados, sino en su totalidad, si en parte. Por ello, la problemática que se plantea entre ser considerados ‘independientes y autogestionados’ -ya que no lo son en su totalidad como si es el caso de todos los espacios independientes andaluces- o ‘alternativos’ - como verdaderamente todos ellos si son ya que plantean desde su origen una estructura y actuación totalmente diferenciada a las instituciones culturales tradicionales y jerárquicas-.

En cuanto a publicaciones de referencias sobre esta tipología de espacios en Brasil, podemos destacar el libro titulado ‘*Espaços Independientes*’ (Soares, Amorim, Trevas, & Rivitti, 2010), publicado por la editorial del Ateliê397 de la ciudad paulista -uno de los espacios estudiados en esta investigación- y que fue contemplado por la Edital ‘Conexão Artes Visuais’ de la Funarte⁷⁹³, en el que se documentó parte de las actividades desarrolladas en diversos espacios independientes brasileños; y, desde Río de Janeiro, encontramos la publicación ‘*Espaços autônomos de arte contemporânea*’ (Numes, 2013) –que también fue contemplado por el Ministério de Cultura e por la Funarte en la Edital ‘Bolsa Funarte de

⁷⁹² Recuperado el 23 de octubre de 2018, de <https://arteref.com/event/1a-artebh-feira-de-arte-moderna-e-contemporanea/>

⁷⁹³ La Funarte es el órgano responsable, en el ámbito del Gobierno Federal, para el desarrollo de políticas públicas de fomento a las artes visuales, a la música, al circo, a la danza y al teatro. Los principales objetivos de la institución son el incentivo a la producción ya la capacitación de artistas, el desarrollo de la investigación, la preservación de la memoria y la formación de público para las artes en Brasil. Recuperado el 23 de octubre de 2018, de <http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>

Estímulo à Produção em Artes Visuais 2012’ – en la que por capítulos se hace un abordaje histórico de este tipo de espacios en Brasil y una presentación de los *espaços autônomos de arte contemporânea* en el país. Sobre la controversia entre si hablamos de espacios independientes y/o alternativos, nos topamos con el trabajo de investigación titulado ‘*Alternativo a quê? A história e a invenção do Pivô*’ (Molitor, 2015) en el que se pone en tela de juicio la marca o clasificación de ‘espacio alternativo’ que realmente tiene este espacio cultural por su propia história y funcionamiento, como veremos más adelante.

Sobre nuestro trabajo a lo largo del siguiente apartado, nos vamos a centrar en desglosar los diversos espacios alternativos y/o independientes en la ciudad de São Paulo que hemos detectado a lo largo del análisis de las trayectorias individuales de nuestro grupo de artistas emergentes brasileños seleccionados como caso de estudio. Creados como iniciativas culturales independientes, entre la década de 1990 y los 2000, algunos de ellos se han convertido en lugares de creación contemporánea de referencia internacional actualmente. Otros proyectos, en cambio, tal como hemos observado también en el contexto andaluz, no se han llegado a consolidar de la misma manera y, por diversos motivos, han desaparecido (sobre todo financieros).

En cuanto a los espacios culturales -con proyección local, nacional e internacional- donde los artistas emergentes de nuestra aquí tratados han mostrado sus obras, tanto en muestras individuales como colectivamente, podemos destacar los espacios alternativos como Pivô, Ateliê397, Ateliê Fidalga y Red Bull Station. Por otro lado, como aspecto a destacar y que difiere del caso andaluz, es la peculiaridad de que, como veremos a continuación, la mayoría de estos espacios de creación contemporánea cuentan con apoyo económico de empresas privadas para llevar a cabo sus programaciones anuales o se financian a través de diversos programas destinados al apoyo a la cultura en la modalidad de concurso/convocatoria como las conocidas Lei Rouanet⁷⁹⁴, a nivel federal, y la Edital de Proac⁷⁹⁵, a nivel estadual, como hemos comentado al principio.

- **ACTIVOS**

- **Red Bull Station São Paulo**

El primero de estos espacios alternativos brasileños que vamos a presentar es Red Bull Station⁷⁹⁶. Localizado en la Praça da Bandeira, en el corazón de la ciudad más grande de Brasil, este espacio cultural alternativo, fue inaugurado en octubre de 2013 tras un proceso de reformas y recalificación del edificio que ocupa ya que fue emplazado en un edificio

⁷⁹⁴ La Lei Rouanet del Ministerio de Cultura brasileño, es el principal mecanismo de fomento a la cultura en Brasil a través de incentivos fiscales, o también llamado de mecenazgo, a las empresas privadas.

Recuperado el 23 de octubre de 2018, de <http://rouanet.cultura.gov.br/o-que-e/>

⁷⁹⁵ El PROAC, programa de apoyo a la cultura en la modalidad de concurso/convocatoria del Estado de São Paulo.

⁷⁹⁶ Página web de Red Bull Station SP. Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <http://www.redbullstation.com.br>

histórico de 1926, declarado así por el Conpresp⁷⁹⁷, que albergaba “*la antigua subestación de energía Riachuelo, desactivada en 2004*”⁷⁹⁸.

Actualmente Red Bull Station (Figura 93) es considerado “*un lugar que inspira, conecta y transforma a la gente. Consta de cinco pisos y se centra en proyectos de música, arte multimedia y pensamiento urbano*”⁷⁹⁹.



Figura 93. Vista exterior del edificio de Red Bull Station São Paulo.

De acceso gratuito, el espacio paulista cuenta con estancias de múltiples usos como salas de exposiciones, cafetería, terraza, un Red Bull Basement Makerspace⁸⁰⁰ y un estudio de experimentación y producción musical, el Red Bull Music Studios São Paulo⁸⁰¹. En ellas tienen lugar la amplia gama de actividades que conforma su programación anual como conferencias, performances, exposiciones, proyecciones de películas, residencias artísticas y otros eventos, con un marcado foco en la música, como el programa mensual Sófálá⁸⁰², que alterna torneos de poesía hablada (poetry slam) y Batallas de MCs; y el Red Bull Music

⁷⁹⁷ El Conpresp, el Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo, es un organismo vinculado a la Secretaria Municipal de Cultura del Ayuntamiento de la ciudad de São Paulo. Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/conpresp/>

⁷⁹⁸ Traducción propia. Texto original: “A antiga subestação de energia Riachuelo, desativada em 2004”. Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <http://www.redbullstation.com.br/sobre/>

⁷⁹⁹ Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <https://www.redbull.com/es-es/descubre-la-red-bull-station-en-sao-paulo>

⁸⁰⁰ “Red Bull Basement se lanzó en São Paulo en 2015 con el objetivo de ayudar a creativos, makers, hackers y coders que usan sus habilidades y la tecnología para resolver los problemas sociales y medioambientales de la ciudad (...) En 2018 Red Bull Basement se convirtió en un proyecto global con más de 20 países participando, desde Estados Unidos hasta Turquía pasando por Suiza o España”. Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <https://www.redbull.com/es-es/projects/red-bull-basement>

⁸⁰¹ Una de las principales misiones del estudio es dar soporte a artistas emergentes e independientes de la música brasileña. Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <http://www.redbullstudios.com/saopaulo/studio/>

⁸⁰² Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <http://www.redbullstation.com.br/eventos/sofala-batalha-de-mcs/>

Pulso⁸⁰³, un festival de cuatro semanas de duración que anualmente impulsa la escena musical independiente brasileña mezclando en un único lugar desde el rap a la electrónica y de la música experimental a la samba. Este par de proyectos musicales fueron puestos en marcha en 2015.

Dentro de la programación de este espacio alternativo, y como proyecto de interés en nuestra investigación, podemos destacar su programa de ‘Residência Artística’ (Figura 94), además de ser el más veterano de todos los actuales. Este proyecto, que en 2018 ha alcanzado su 14ª edición, “*es una plataforma permanente que incentiva y apoya la formación y producción de arte contemporánea*”⁸⁰⁴. En cada edición, seis artistas o colectivos son seleccionados, a través de una convocatoria internacional, para un periodo de residencia *in situ*, a los que se les ofrecen espacios de trabajo individuales y colaborativos que disponen de medios digitales y analógicos para desarrollar sus investigaciones. A modo de clausura de cada residencia, se dan a conocer al público los diversos proyectos en los que han estado inmersos los artistas seleccionados y que han sido acompañados por el artista multimedia y comisario uruguayo Fernando Velázquez, director de la Red Bull Station SP desde 2015 a 2018, además de las aportaciones recibidas por el comisario invitado en cada edición dentro del programa Studio Visit.



Figura 94. Vista interior de La Galería Transitória de Red Bull Station con la obra producida por el artista paulista Rodrigo Sassi en la 11ª edición de la Residência Artística 2015.

Pero la actual Residência Artística de Red Bull Station SP cuenta con una trayectoria más amplia que la desarrollada en las instalaciones actuales. Como se manifiesta en su propia página web, ésta “*es una continuidad de la Red Bull House of Art, que fue un proyecto*

⁸⁰³ Red Bull Music SP celebró en 2018 su tercera edición. Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <https://www.redbull.com/br-pt/events/red-bull-music-pulso-2018>

⁸⁰⁴ Traducción propia. Texto original: “É uma plataforma permanente que incentiva e apoia a formação e produção de arte contemporânea”. Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <http://www.redbullstation.com.br/residencias/14a-edicao/>

*anual de residencia artística que ocupó los edificios Hotel Central y Sampaio Moreira, ambos en el centro de São Paulo, en 2009, 2010 y 2011*⁸⁰⁵.

A lo largo de las diferentes localizaciones y etapas de este programa de residencias artísticas, podemos señalar la participación en ellas de los creadores emergentes de nuestra muestra como Daniel de Paula y Vítor Mizael. En el caso de Mizael, fue uno de los artistas en residencia seleccionados para la última edición de la Red Bull House of Art, en 2011⁸⁰⁶, cuyo proyecto de comisariado era compartido por Luisa Duarte y Fernando Oliva. Posteriormente, Daniel resultó ser uno de los artistas elegidos para la octava edición de las residencias⁸⁰⁷, en 2014, bajo el comisariado de Paula Borghi y ya teniendo lugar en el actual emplazamiento.

Para finalizar con este espacio alternativo, es de resaltar que no se trata de un espacio ‘autóctono’, ya que el Red Bull Station São Paulo se enmarca dentro de proyecto mundial. Creado por la compañía internacional de bebidas energéticas Red Bull, en la actualidad dicho proyecto cuenta con una red de espacios dedicados al arte, la música y el deporte distribuidos en diversas ciudades como Ámsterdam, Berlín, Cape Town, Londres, Los Ángeles, Nueva York, Auckland, São Paulo, Tokio y, como proyecto móvil, en Italia.

- Ateliê Fidalga

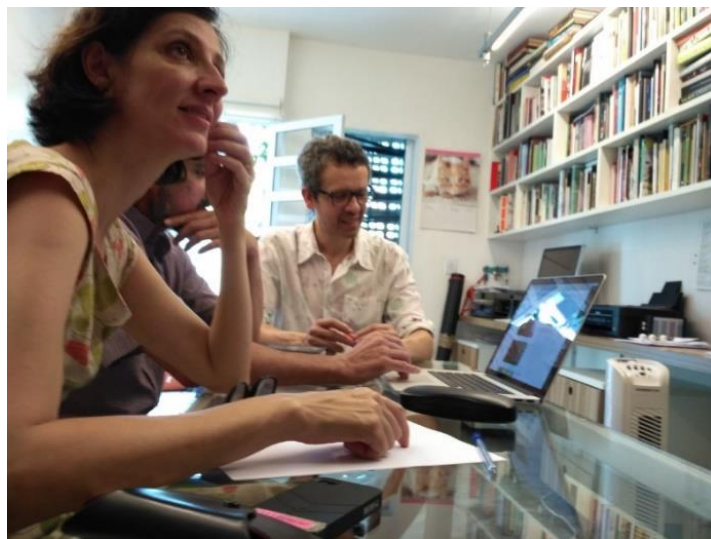


Figura 95. Fotografía de Ángel Calvo Ulloa en su perfil Twitter: *"Con Albano Afonso, Sandra Cinto y Alice Ricci en Ateliê Fidalga recibiendo a Rodríguez-Méndez"*⁸⁰⁸ (09.03.2017).

⁸⁰⁵ Traducción propia. Texto original: "É uma continuidade do Red Bull House of Art, que foi um projeto anual de residência artística que ocupou os prédios Hotel Central e Sampaio Moreira, ambos no centro de São Paulo, em 2009, 2010 e 2011". Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <http://www.redbullstation.com.br/residencias/12a-edicao/>

⁸⁰⁶ Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <https://www.redbull.com/br-pt/red-bull-house-of-art-inicia-nova-resid%C3%Aancia-em-sp>

⁸⁰⁷ Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <http://www.redbullstation.com.br/residencias/8o-edicao/>

⁸⁰⁸ Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <https://twitter.com/angelcalvoulloa/status/839911188062486528>

El Ateliê Fidalga es el siguiente espacio alternativo, que como hemos presenciado en reiteradas veces a lo largo de nuestro análisis de trayectorias individuales de los artistas seleccionados, cuenta con una larga y activa trayectoria desde el año 2000. Esto hecho da lugar a que sea considerado, tal como quedó recogido en el artículo de autoría propia y publicado en la Revista Tercio Creciente⁸⁰⁹ titulado: ‘*Si el Arte puede ser una guerra, el Ateliê Fidalga es un punto neutro*’ (Gallego Martínez, 2017), como el espacio más longevo de estas características en la ciudad paulista.

Los fundadores de este espacio fueron la pareja de artistas brasileños Sandra Cinto⁸¹⁰ y Albano Afonso⁸¹¹ (Figura 95) y, como nos explicó el propio Albano en nuestro encuentro⁸¹², la creación de este espacio se debió a la autoorganización de cinco artistas que por aquel entonces no tenían estudio -o *ateliê* en portugués-, y se asentaron en una casa del barrio paulista de Vila Madalena, justo en la calle que da nombre al espacio y donde hoy en día continua ubicado. Años después, con sus respectivos estudios en otra dirección muy próxima, los dos artistas fundadores decidieron mantener el antiguo espacio como lugar de energía creativa y para alentar la producción de jóvenes artistas reconvirtiéndolo así en el ‘Projeto Fidalga’. Este consolidado proyecto, que ocupa una casa entera, incluye actualmente los estudios o talleres de trabajo de cinco artistas emergentes y de media carrera – como son Ding Musa, Felipe Cama, Leka Mendes, Luiz Telles y Otavio Zani -, un espacio de exposiciones temporales para proyectos experimentales *site-specific* (Figura 96) y, además, es la sede de las residencias artísticas que explicaremos más adelante.

En el presente, tal como se puede ver en su propia página web⁸¹³, el Ateliê Fidalga se diversifica en varios proyectos activos: el insigne ‘Grupo de Estudos’, comentado con anterioridad y que detallaremos más adelante; el ‘Projeto Fidalga, descrito en el párrafo predecesor; la Residência Artística Paulo Reis; y una sección dedicada a publicaciones⁸¹⁴. Con respecto a esta última sección comentada, el Ateliê Fidalga desde 2011 hasta a día de hoy, cuenta con una amplia colección de publicaciones propias en formato impreso, o en colaboración con otras instituciones culturales paulistas -como el Paço das Artes-, con editoriales extranjeras –como la editorial gallega especializada en arte contemporáneo

⁸⁰⁹ Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural de la Universidad de Jaén. Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC/index>

⁸¹⁰ Sandra Cinto vive y trabaja en São Paulo, donde codirige el espacio-taller de artistas Ateliê Fidalga. Además de las habituales muestras en las galerías que la representan, como Casa Triângulo en São Paulo y Tanya Bonakdar en Nueva York, ha realizado exposiciones individuales en multitud de museos y centros de arte contemporáneo esparcidos por todo el mundo. Recuperado el 22 de noviembre de 2018, de <https://www.arteinformado.com/guia/f/sandra-cinto-4632>

⁸¹¹ Albano Afonso, codirector del Ateliê Fidalga, es también representado por la galería Casa Triângulo y Carbono Galeria, ambas localizadas en São Paulo. Al igual que su compañera, la artista Cinto, cuenta con una amplia trayectoria nacional e internacional de relevancia con multitud de exposiciones y premios.

⁸¹² El encuentro con Albano Afonso y Sandra Cinto tuvo lugar el 27 de junio de 2016 en las propias instalaciones del Ateliê Fidalga.

⁸¹³ Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <http://atelifidalga.com.br/>

⁸¹⁴ Ateliê Fidalga – Publicações. Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <http://atelifidalga.com.br/publicacoes>

Dardo⁸¹⁵– y con galerías internacionales –como la Galería Invaliden1⁸¹⁶ de Berlín- sobre diversos proyectos expositivos llevados a cabo *in situ*, como la documentación resultante de su programa de residencias artísticas, o sobre artistas vinculados al *ateliê* que han expuesto en otros espacios expositivos brasileños e incluso internacionales, poner algunos ejemplos.



Figura 96. Vista de la Sala Projeto Fidalga con la propuesta de Carlos Maciá, entre agosto y septiembre de 2015, titulada 'Cidade Cinza'.

En cuanto a la Residência Paulo Reis⁸¹⁷, se trata de un programa de residencias artísticas – de un mes o mes y medio de duración- gestionado en colaboración con la Editorial Dardo y con otras instituciones culturales como homenaje al trabajo del comisario Paulo Reis⁸¹⁸, al que su nombre hace honor y memoria, cuyo único empeño fue establecer puentes entre Brasil, Portugal y España. Este crítico de arte y comisario carioca, que falleció en 2011, mantuvo una fuerte vinculación tanto con el espacio independiente como con sus fundadores. El presente programa de residencia artística no cuenta con convocatoria abierta, sino que los artistas y comisarios seleccionados para participar en este él son conocidos e indicados por los propios fundadores del espacio u otros profesionales del sector, nacionales e internacionales, con vinculación a éste.

⁸¹⁵ Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <http://dardo.gal/dardo/editorial>

⁸¹⁶ La Galería Invaliden1 fue un producto colaborativo de seis artistas españoles y portugueses afincados, en su inauguración, en la ciudad de Berlín (Alemania). Los artistas fundadores fueron: Sergio Belinchón, Rui Calçada Bastos, Paul Ekaitz, Antonio Mesones, Noé Sendas y Santiago Ydáñez. Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <http://www.invaliden1.com/about-us/#>

⁸¹⁷ Ateliê Fidalga - Residência Paulo Reis. Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <http://ateliiefidalga.com.br/categorias/residencia-paulo-reis>

⁸¹⁸ Paulo Reis fue codirector y cofundador de la revista DARDO –junto a David Barro- y del centro de exposiciones CARPE DIEM-Arte e Pesquisa de Lisboa (Portugal). En España promovió una amplia serie de iniciativas vinculadas a un trabajo de aproximación entre Brasil, Portugal y España. Uno de esos proyectos fue 'Parangolé. Fragmentos de los 90 en España, Portugal y Brasil', una exposición producida por el Museo Patio Herreriano de Valladolid que contó con la participación de 150 artistas en 2008, ya sea con obra en sala o en las tres publicaciones editadas ex profeso y que se convirtieron en el principal documento de aproximación en Europa al arte brasileño reciente y viceversa.

Destacar también la aportación de este espacio como lugar de formación mutuo e intercambio de experiencia. Con anterioridad, dentro del apartado de ‘Formación artística no reglada en São Paulo’, se evidenció la importancia del *Grupo de estudos* del Ateliê Fidalga dentro de la escena paulista. Al igual que cualquier institución viva, como fue descrito sencillamente por Fernando Velázquez -ya que durante años ha sido partícipe de ellos y su estudio personal se encontraba dentro del Projeto Fidalga- estos encuentros han evolucionado desde su conformación de la siguiente manera:

“Gradualmente, año a año, los encuentros fueron transformándose en un grupo de estudio donde se presentan a la discusión y el debate tanto trabajos ya realizados como proyectos en desarrollo.

Pasados más de 10 años una parte considerable del grupo inicial continúa reuniéndose semanalmente sin importar las trayectorias individuales maduras y el tránsito por los diversos circuitos que permean el arte sean éstos institucionales, académicos, comerciales o independientes.

Por otro lado, cada año el proyecto acoge sistemáticamente grupos de artistas iniciantes o en formación y también recibe la adhesión de artistas experientes que buscan un espacio de interacción e intercambio” (Afonso & Cinto, 2009, p. 17).

Tras este retrato tan claro, se pueden considerar a estos encuentros, y al propio Ateliê Fidalga, como un *Laboratorio artístico colaborativo* – un *espacio transfronterizo de producción cultural*, ya que recuerda a lo que el propio Antonio Collados- Alcaide describe en su artículo sobre estas organizaciones:

“Este es el terreno para una nueva organización biopolítica, corporal e intelectual, que reaccione a la dominación capitalista constituyendo espacios y prácticas experimentales fundamentadas en la acumulación de saberes y energías colectivas con las que dar lugar a formas de organización híbridas donde lo común pueda ser subjetivado” (Collados-Alcaide, 2015, p. 48).

A pesar de ser un espacio abierto a propuestas e intereses de una comunidad mayor, como ya hemos comentado “*se trata de un cierto tipo de institución que, sin renunciar a pertenecer a redes transnacionales, desarrollan su trabajo fundamentalmente en lo local*” (Ibíd., 2015, p. 53). Un nítido ejemplo de ello es la composición del actual *Grupo de Estudos* que está compuesto por un total de 32 artistas⁸¹⁹ (nacidos la mayoría de ellos en la década de los 80) y, casi en su totalidad, son originarios de São Paulo, lugar donde residen y trabajan todos ellos.

La trayectoria y visibilidad de los citados proyectos que son llevados a cabo por el Ateliê Fidalga se caracteriza por el trabajo en colectivo entre varias generaciones de artistas visuales brasileños a lo largo de casi dos décadas. Durante el encuentro con Albano Afonso, el artista nos expresó con entusiasmo cómo en este espacio estaban muy volcados en el proceso experimental, y no en el mercado, haciendo insistencia en que lo importante para

⁸¹⁹ Datos actualizados el 19 de noviembre de 2018.

ellos es la experimentación y el intercambio mutuo entre artistas y comisarios de diferentes generaciones, dando lugar a una amplia *red de relaciones* -personales y profesional- desde el espacio físico al virtual y viceversa.

Esta última apreciación pude corroborarlo a través de las entrevistas personales con diversos artistas que han estado o siguen vinculados al Ateliê Fidalga. Como me comentó el artista de nuestra muestra André Ricardo en nuestro encuentro⁸²⁰, en su caso, el origen de la relación profesional con el curador español Ángel Calvo Ulloa⁸²¹ fue a partir de que éste viera su obra en la página web del ateliê, ya que formaba parte del *Grupo de Estudos*, y contactará directamente con él. Ante esa muestra de interés, Ricardo le mostró su deseo de realizar alguna residencia artística en España. Así que los dos aunaron fuerzas conjuntamente y, tras obtener apoyo económico mediante convocatorias públicas, en 2016 André disfrutó de una residencia artística⁸²² en un espacio cultural alternativo de Palma de Mallorca (España) comenzando la relación profesional con la galería Addaya Centre D'Art Contemporani⁸²³ de la ciudad balear.

Otro ejemplo de la repercusión que puede llegar a tener estar presente en el espacio virtual de este ateliê, como me expresó la artista Leka Mendes en nuestro encuentro –que tiene su estudio dentro del Projeto Fidalga– *“ya que se trata de un espacio alternativo serio y de alta calidad donde otros profesionales, como curadores y críticos de arte tanto nacionales como internacionales, ponen sus ojos sobre los artistas archivados en ella para presentes y futuros proyectos colaborativos”*⁸²⁴. Por ello, además de todas las cuestiones subrayadas de este espacio independiente anteriormente, destacar la difusión y reputación internacional que da a un artista el aparecer reflejado en la página web o plataforma del *Ateliê Fidalga*.

Así que, después de todo lo expuesto, el Ateliê Fidalga puede ser considerado como un destacado *laboratorio artístico colaborativo* –online y offline- dentro del *ecosistema* del arte contemporáneo más allá del contexto local, ya que es un importante punto o elemento relacional dentro de este contexto y que ha tejido una importante red de relaciones de largo alcance a nivel internacional en parte, por la incesante labor de sus fundadores.

Por ello, y para finalizar, es de destacar el esfuerzo y la generosidad de Albano y Sandra a lo largo de todos estos años para mantener vivo este espacio alternativo y laboratorio artístico colaborativo, que en cuyo origen sólo se trataba de un lugar de encuentro entre un grupo de amigos artistas certificando así *“as potências do encontrou”* [las potencias del

⁸²⁰ El encuentro con André Ricardo tuvo lugar el 2 de junio de 2016 en el Sesc Pompeia de São Paulo.

⁸²¹ Crítico y comisario independiente español que escribe regularmente en revistas como El Cultural, Dardo Magazine, Critical Thinking e Concreta. En marzo de 2017, fue seleccionado para disfrutar de un periodo en residencia en el Ateliê Fidalga. Recuperado el 19 de noviembre de 2018, de <http://atelifidalga.com.br/galerias/angel-calvo-ulloa-pt>

⁸²² “Addaya. Centro de Arte Contemporáneo presenta a André Ricardo, artista residente durante los meses de diciembre de 2015 y enero de 2016”. Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <https://www.bonart.cat/actual/andre-ricardo-artista-resident-a-addaya-centre-dart-contemporani/>

⁸²³ Página web de Addaya. Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <https://www.addaya-art.com/>

⁸²⁴ El encuentro con Leka Mendes tuvo lugar el 23 de mayo de 2016 en el Ateliê Fidalga.

encuentro] a lo largo de la vida, como ratifica Katia Canton (Afonso & Cinto, 2009, p. 13) recordando al filósofo Baruch Spinoza.

- Pivô

El siguiente espacio alternativo, como concisamente es presentado en su propia página web⁸²⁵, es un espacio de arte contemporánea autónomo que se encuentra localizado en el centro de São Paulo. Fue establecido definitivamente en 2012, tras una pre-ocupación en 2011 antes de ser creado el espacio cultural como asociación cultural sin ánimo de lucro, en el icónico Edificio Copan (Figura 97) diseñado por el arquitecto Óscar Niemeyer, citado varias veces con anterioridad. Pivô ocupa en este edificio un espacio de 3500m², divididos en varias plantas y que estuvo cerrado cerca de 20 años.

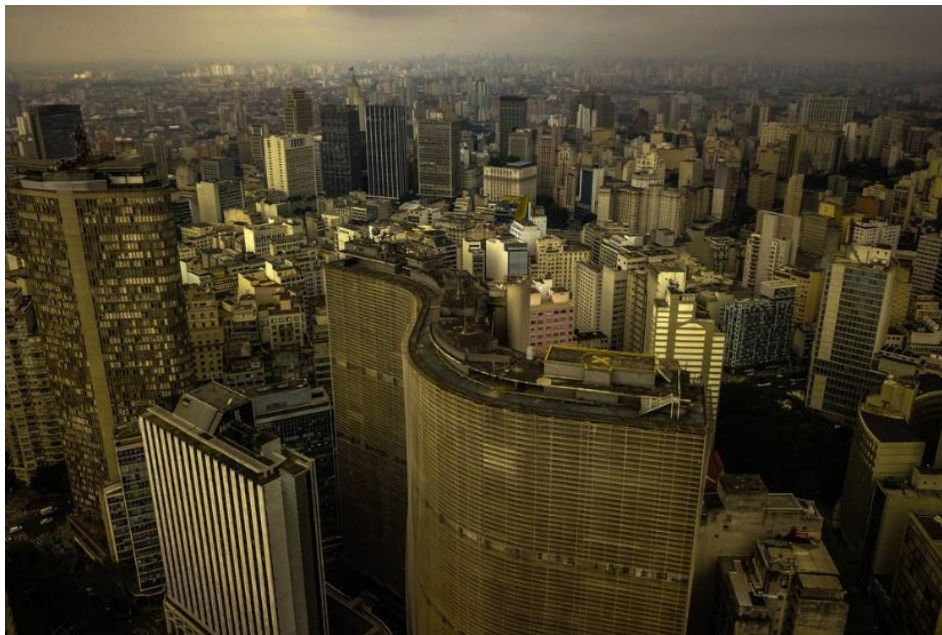


Figura 97. A vista de pájaro, el Edificio Copan cuya imponente forma semeja la virgulilla sobre la ‘a’ de São Paulo.

La historia de este edificio, como del centro de la ciudad, ha tenido sus luces y sus sombras. El Edificio Copan fue proyectado en la década de los años 50 por el afamado arquitecto brasileño. Como se detalla en la propia página web del edificio y haciendo referencia al libro de Andrea Piccini (1999) sobre la reestructuración del centro urbano de São Paulo, el Copan es símbolo del momento en el que surgió ya que la ciudad paulista, en esa década, se encontraba inmersa en una fuerte *“dinámica de transformación y crecimiento espantoso por el avance de la industrialización (...) junto a una grande especulación inmobiliaria en torno al centro, verificándose dos aspectos marcantes de esta época: una intensa expansión en la malla urbana y la verticalización del área central”*⁸²⁶ de la ciudad. Curiosamente, ese

⁸²⁵ Página web de Pivô. Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <http://www.pivo.org.br/>

⁸²⁶ Traducción propia. Texto original: “A cidade de São Paulo apresentava uma dinâmica de transformação e crescimento espantosos pelo avanço da industrialização (...) junto a uma grande especulação imobiliária em torno do centro, verificaram-se dois aspectos marcantes desta época: uma intensa expansão na malha urbana e o adensamento populacional com verticalização da área central”. Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <http://www.copansp.com.br/>

emprendimiento que sería un homenaje al IV Centenario de São Paulo, pretendía convertirse también en una exploración del sector de turismo de la ciudad.

En 1962 llegaron los primeros inquilinos al rascacielos de 38 pisos, “*pero a finales de aquella década los paulistanos (...) comenzaron a huir hacia los suburbios*” (Darlington, 2017), dando lugar a una época de decadencia, tanto del edificio como de las áreas limítrofes. Muchos edificios abandonados en el centro de la ciudad fueron ocupados de forma ilegal por indigentes y se convirtieron en hervideros para el tráfico de drogas y la prostitución, siendo la década de los años 80 la peor época sin duda. Con el tiempo:

“Las prostitutas y los narcotraficantes dieron paso a los artistas, estudiantes y empresarios adinerados atraídos por la idea de vivir en un edificio icónico. A su vez, dicha transformación impulsó el resurgimiento de una zona de la ciudad más poblada de Brasil que en algún momento fue temida y evitada por la gente, pero que ahora atrae visitantes a sus galerías, pistas de patinaje y restaurantes de moda (...) [Este drástico cambio en el área se ha producido también por] la inversión pública en materia de seguridad, áreas peatonales, ciclovías e iniciativas culturales durante el periodo de auge de Brasil a finales del siglo pasado” (Ibíd., 2017).

En la actualidad el Edificio Copan, además de albergar las instalaciones de Pivô, es el hogar de más de cinco mil personas que habitan apartamentos que van desde pequeños estudios hasta espaciosos *penthouses*, ya que los empresarios han favorecido la *gentrificación*⁸²⁷ en el edificio y la zona. Además cuenta con 72 tiendas y restaurantes ubicados en la planta baja. Por estas dimensiones y cifras, es considerado como una ciudad dentro de otra que, incluso, cuenta con código postal propio. Por tanto el Copan, considerado como el edificio residencial más grande de Latinoamérica, es también la zona cero para la revitalización del centro de la ciudad.

Durante nuestra estancia en la ciudad paulista, tuvimos la oportunidad de entrevistar a Livia Benedetti que trabajaba en el área curatorial y de residencias de Pivô entre 2015 y 2017. Durante nuestro encuentro⁸²⁸, Benedetti nos hizo saber que el revivir de este espacio y la creación de Pivô se integraban dentro de las acciones enmarcadas en un programa de reactivación del centro de la ciudad y del propio edificio, ya que el espacio de Pivô es una concesión a 20 años. Hecho que también confirma el ayuntamiento de la ciudad, desde su propia página web, con las siguientes palabras: “*al reactivar ese espacio, la institución se suma a varias iniciativas que contribuyen para la reactivación del centro de la ciudad de São Paulo al través del sector cultural*”⁸²⁹.

⁸²⁷ El término, aún no aceptado por la RAE, es una adaptación al español del término inglés *gentrification* que deriva del sustantivo *gentry*: ‘alta burguesía’. Con él se alude al proceso mediante el cual la población original de un sector o barrio, generalmente céntrico y popular, es progresivamente desplazada por otra de un nivel adquisitivo mayor

⁸²⁸ El encuentro con Livia Benedetti tuvo lugar el 27 de abril de 2016 en Pivô.

⁸²⁹ Traducción propia. Texto original: “Ao reativar esse espaço, a instituição se soma a várias iniciativas que contribuem para a reativação do centro de São Paulo através do vetor cultural”. Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/espaco/634/>



Figura 98. Proyecto expositivo individual *site-specific* del artista mexicano Rodrigo Hernández como parte del ‘Programa Anual de Exposiciones 2018’.

Dentro de ese plan, el Pivô funciona como una plataforma o territorio de pruebas para la experimentación de artistas y comisarios, en diversos estadios de sus carreras profesionales, además de ser un punto de encuentro entre los diversos agentes del *ecosistema* artístico nacional e internacional y del público en general. Distanciado de las presiones del mercado, según la asociación, “*los artistas y comisarios invitados a participar en el programa*”⁸³⁰ son estimulados a desarrollar proyectos *site-specific* (Figura 97) que se adapten conceptual y formalmente a las características de la arquitectura y del contexto. Así, la misión principal de Pivô es aproximar y divulgar al público “*todo lo que está involucrado en la concepción y realización de una obra de arte y no sólo mostrar el producto terminado*”⁸³¹.

Su programación anual contempla una amplia variedad de actividades como exposiciones, cursos, conferencias, residencias artísticas y otros programas públicos que articulan cuestiones entre arte, cultura y ciudad alternando proyectos de concepción y producción propia con colaboraciones diversas. Todas estas actividades, como podemos examinar en la propia página web del espacio, se diversifican en los siguientes programas⁸³²: un ‘Programa Anual de Exposiciones’ (Figura 98), con 3 o 4 propuestas al año de artistas y comisarios invitados por el equipo de la institución y/o consejo asesor; el programa ‘Fora de Caixa’⁸³³, en cada edición invita a un comisario para revisar e investigar obras y proyectos producidos y exhibidos en de los últimos 50 años en Brasil y que permanecen guardados en colecciones

⁸³⁰ Traducción propia. Texto original: “Os artistas e curadores convidados a participar do programa”. Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <http://www.pivo.org.br/sobre/>

⁸³¹ Traducción propia. Texto original: “Tudo o que está envolvido na concepção e fatura de uma obra de arte e não somente o produto acabado”. Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <http://www.pivo.org.br/sobre/missao-e-objetivos/>

⁸³² Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <http://www.pivo.org.br/programas/>

⁸³³ Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <http://www.pivo.org.br/programas/fora-da-caixa/>

públicas o privadas; el programa ‘Pivô Investigación’⁸³⁴, es el programa de residencias artísticas de la institución que apoya la escena emergente en São Paulo por medio de intercambios nacionales e internacionales (Figura 99); el programa ‘Hello.Again’⁸³⁵, es un programa de 3 intervenciones *site-specific* en la recepción de Pivô a lo largo del año (Figura 89), dos son realizadas por invitación y una se selecciona un proyecto vía convocatoria; y el último programa es ‘Pivô Recebe’⁸³⁶, que consiste en la exhibición de entre 3 a 6 proyectos ya producidos y mostrados en otros espacios expositivos.



Figura 99. Vista de uno de los espacios de trabajo del Programa Pivô Investigación.

En cuanto a la financiación de los diversos programas, del mantenimiento del espacio físico y la manutención de sus trabajados, como nos comentó Benetti durante nuestro encuentro y como está reflejado en la propia página web del espacio, Pivô cuenta con diversas fuentes por las cuales recauda dinero a través de una amplia gama de patrocinadores⁸³⁷ (empresas privadas e individuos). Por ejemplo, “*el Programa Anual de exposiciones es parcialmente viabilizado a través del Plano Anual de Actividades de Pivô, aprobado por la Lei Rouanet*”⁸³⁸ que se trata de la ley de mecenazgo a nivel federal. También cuentan con las donaciones anuales de socios a través del programa ‘Amigos do Pivô’⁸³⁹ y donaciones directas a través de sus ‘Apoiadores’⁸⁴⁰, entre los que encontramos nombres de personas a título individual, otros espacios culturales e incluso galerías comerciales –muchas de ellas paulistas-.

⁸³⁴ Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <http://www.pivo.org.br/programas/pivo-pesquisa/>

⁸³⁵ El nombre del programa está inspirado en la obra, también titulada: ‘Hello.Again’ del artista israelí Haim Steinbach, que anuncia un encuentro. Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <http://www.pivo.org.br/programas/hello-again/>

⁸³⁶ Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <http://www.pivo.org.br/programas/pivo-recebe/>

⁸³⁷ Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <http://www.pivo.org.br/se-envolva/patrocinadores/>

⁸³⁸ Traducción propia. Texto original: “O Programa Anual de Exposições é parcialmente viabilizado através do Plano Anual de Atividades do Pivô, aprovado pela Lei Rouanet”. Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <http://www.pivo.org.br/programas/programa-anual-de-exposicoes/>

⁸³⁹ Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <http://www.pivo.org.br/se-envolva/amigos-do-pivo/>

⁸⁴⁰ Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <http://www.pivo.org.br/se-envolva/apoiadores/>



Figura 100. Fotograma del vídeo que recoge el montaje de la obra *'Puxados, despejos e pórticos'* de Daniel de Paula para la exposición en Pivô.

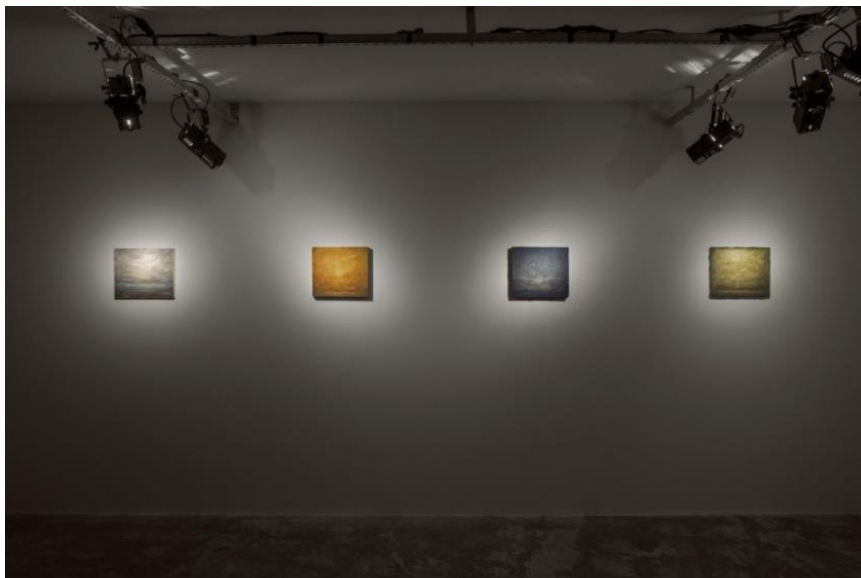


Figura 101. Vista de la exposición individual de Lucas Arruda en Pivô.

Con referencia a los resultados obtenidos de nuestros estudios realizados, tenemos que comentar que Pivô resultó ser el espacio alternativo paulista con más presencia de artistas emergentes desde su creación hasta 2016, fecha en la que se realizó la base de datos para el respectivo estudio cuantitativo realizado durante nuestra estancia en Brasil. En cuanto a los resultados de nuestro estudio cualitativo, basado en las trayectorias individuales de los artistas emergentes de nuestra muestra, éstos corroboran los resultados del anterior estudio, ya que tres de los 6 artistas emergentes de nuestro estudio han participado en los diversos programas activos y puestos en marcha por Pivô. Para la muestra inaugural del espacio titulada *'Da próxima vez eu fazia tudo diferente'*⁸⁴¹, en 2012, el artista Daniel de Paula (Figura 100) fue uno de los seleccionados por Diego Matos para dicho evento colectivo. En

⁸⁴¹ Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <http://www.pivo.org.br/exposicoes/da-proxima-vez-eu-fazia-tudo-diferente/>

el caso de Vivian Caccuri⁸⁴², en 2014, fue una de las artistas residentes en el programa de ‘Pivô Investigación’ como queda reflejado en el archivo web del espacio. Y, para finalizar, dentro del ‘Programa Anual de Exposiciones 2015’, Lucas Arruda presentó su proyecto expositivo ‘Deserto-Modelo’⁸⁴³ (Figura 101), en el que mostró una selección de sus últimas pinturas hasta el momento.

- Ateliê397

El Ateliê397 es uno de los espacios alternativos tratados en nuestro estudio que cuenta con más historia dentro del *ecosistema* del arte contemporáneo en Brasil. Iniciado en 2003, sólo tres años después del Ateliê Fidalga, el espacio cultural cuenta con una trayectoria fragmentada en la que, en varios momentos, ha afrontado situaciones de reformulación y cambios de localización del espacio físico.

Una de esas etapas importantes de cambios fue el año 2010, como los propios integrantes del equipo coordinador del espacio explicaban en su propia publicación ‘Espaços Independentes’⁸⁴⁴, ya que el Ateliê397 “*dejó de funcionar como un taller o estudio de artistas –aunque ya antes abrigase, desde 2009 con una cierta frecuencia, actividades como muestras de videos y exposiciones de arte– para convertirse en lo que llaman hoy un espacio dedicado a proyectos de arte*”⁸⁴⁵ (Rivitti, 2010, p. 19).

Sin tener una actitud anti-institucional, según prosiguen los integrantes del equipo en el texto, el surgimiento en Brasil de este tipo de espacios independientes o alternativos fue como consecuencia de las malas praxis llevadas a cabo en gran parte de las instituciones culturales brasileñas y que han sido percibidas por ellos mismos –como artistas, comisarios y críticos de arte– y otros compañeros de profesión. Entre las diversas carencias observadas en el sector, según los autores, podemos destacar la falta:

“De investigación –entendida como parte de la tarea del equipo de comisariado de un museo, por ejemplo– ya no existe; los proyectos de publicaciones y exposiciones propuestas por el equipo de la casa raramente son realizados (...) [Por añadidura, conocen que en muchas ocasiones] las exposiciones llegan preparadas a las instituciones culturales, al ser itinerantes o por encargo, y pensadas por un equipo externo (...) [Asimismo, también mencionan, que muchas veces el equipo de una institución cultural] está subordinado a una dirección que no tiene la mayor afinidad con el arte” (Ibíd., 2010, p. 20).

⁸⁴² Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <http://www.pivo.org.br/artistas/vivian-cacuri/>

⁸⁴³ Recuperado el 21 de noviembre de 2018, de <http://www.pivo.org.br/en/exhibitions/deserto-modelo-lucas-arruda-pivo/>

⁸⁴⁴ El libro ‘*Espacios Independientes*’, editado por el Atelier 397, con el patrocinio de la Funarte y del MinC, vía convocatoria ‘Conexão Artes Visuais’, es una publicación pionera que presenta, documenta e investiga la producción cultural de 5 espacios independientes de arte contemporáneo en Brasil como el Ateliê397 - São Paulo/SP, el Arquipélago, Florianópolis/SC, el Branco do Olho, Recife/PE, el Atelier Subterrânea, Porto Alegre/RS y el Barracão Maravilha, Rio de Janeiro/RJ. Recuperado el 23 de noviembre de 2018, de <https://vimeo.com/25259851>

⁸⁴⁵ Traducción propia. Texto original: “O Ateliê deixa de funcionar como um ateliê de artistas –muito embora ele já abrigasse, desde 2009 com uma certa frequência, atividades como mostras de vídeo e exposições de arte– para se tornar o que chamamos hoje de um espaço dedicado à projetos de arte”.

Además, en referencia al volumen de eventos que una institución necesita cumplir, en muchas ocasiones, no hay tiempo para la reflexión en profundidad de los proyectos impidiendo desdoblamientos más fructíferos y encuadrando todo en una fórmula ya desgastada. Por eso, *“cansados de esa dinámica de eventos, de las agendas que son impuestas, de las exposiciones que se realizan más por intereses privados que por una voluntad real, y buscando relaciones más gratificantes, más reflexivas”*⁸⁴⁶ (Ibíd., 2010, p. 21), fue asumida la dinámica del Ateliê397.

Una praxis enfocada en los intereses de los artistas e investigadores, que muchas veces son colocados en el último plano de muchos lugares y situaciones dentro del contexto artístico actual a nivel mundial. De esta forma, este espacio de intervención cultural en el circuito de las artes, como es definido es su propia página web, crea, fomenta y divulga acciones, obras y pensamientos artísticos/experimentales en el campo de las artes plásticas ante la necesidad de un espacio *“para obras y discursos que no se encuadran en las agendas de las grandes instituciones museísticas y ni son promovidos por el mercado (...) [manteniéndose como] un espacio para la libre de expresión de nuevos agentes (artistas, comisarios, teóricos)”*⁸⁴⁷.



Figura 102. Vista exterior de las instalaciones del Ateliê397 en Vila Madalena y parte de sus gestores en 2012.

A pesar del giro del espacio producido en 2010, el Ateliê397 estuvo localizado desde su fundación hasta 2016 en una casa del artístico barrio de Vila Madalena (Figura 102). En 2016, el espacio físico del ateliê migró a un lugar más amplio –un *hangar* de dos plantas (Figura 103)– en Vila Pompeia y tras otra reformulación de su modo de gestión frente al escenario cultural del momento, *“ya que desde ese período se demostraban señales de*

⁸⁴⁶ Traducción propia. Texto original: “Cansados dessa dinâmica dos eventos, das agendas que são impostas, das exposições que se realizam mais os interesses privados do que por uma vontade real, e buscando relações mais gratificantes, mais reflexivas, assumimos o ateliê”.

⁸⁴⁷ Traducción propia. Texto original: “Para obras e discursos que não se enquadram nas agendas das grandes instituições museológicas e nem são promovidos pelo mercado. Ser um espaço para livre expressão de novos agentes (artistas, curadores, teóricos)”. Recuperado el 23 de noviembre de 2018, de <https://ateliê397.com/institucional/>

pérdida en la economía nacional”⁸⁴⁸. Ya en 2018, gracias a un exitoso *crowdfunding*, el *ateliê* ha podido funcionar hasta el mes de julio y siendo gestionado de forma colectiva por un equipo de agentes compuesto por: Cadu Riccioppo, Edu Marin, Flora Leite, Jaime Lauriano, Maikon Rangel, Raphael Escobar, Sergio Pinzón e Thais Rivitti.

Justo en el mes de julio de 2018, Rivitti abandonó la conducción del espacio –como hizo público a través de la publicación de una carta abierta⁸⁴⁹ –, hecho que trajo consigo que se integraran en el espacio un nuevo grupo de mujeres como son Carollina Lauriano, Alessandra Carrijo y Tania Rivitti. En el último trimestre de 2018 -tal como expresaban algunos de sus coordinadores en la carta publicada sobre la nueva gestión del espacio- “*el Ateliê397 volvía a su historia de resistencia y supervivencia para recrearse una vez más*”⁸⁵⁰, prometiendo retomar en breve la programación. Una promesa cumplida ya que a comienzos de 2019 el espacio independiente ha reiniciado su variada agenda de actividades culturales.



Figura 103. Vista interior del último espacio del Ateliê397 en Vila Pompeia (2018).

Durante sus 15 años de funcionamiento, a través de un trabajo conjunto y colaborativamente, los diversos coordinadores que han pasado por el espacio han sido capaces de sacar adelante una programación reflexiva y crítica de actividades marcada por la diversidad y el pluralismo, ofreciendo debates, conferencias, proyecciones audiovisuales, cursos, exposiciones, intervenciones artísticas hasta ofrecer estudios o talleres de trabajo para artistas. El financiamiento de este espacio en el último periodo, tal como se detalla en la propia página web del espacio, ha venido de “*convocatorias públicas* [como la ProAC, de la Funarte y del MinC – Ministério da Cultura do Brasil], *cursos, colaboraciones* y

⁸⁴⁸ Traducción propia. Texto original: “Diante do cenário cultural – que desde esse período já demonstrava sinais de perda de espaço na economia nacional”. Recuperado el 24 de noviembre de 2018, de <https://ateliê397.com/carta-aberta-nova-gestao-ateliê397/>

⁸⁴⁹ Recuperado el 24 de noviembre de 2018, de <https://ateliê397.com/carta-aberta-thais-rivitti/>

⁸⁵⁰ Traducción propia. Texto original: “Ateliê397 se volta para sua história de resistência e sobrevivência para recriar-se mais uma vez. Recuperado el 24 de noviembre de 2018, de <https://ateliê397.com/carta-aberta-nova-gestao-ateliê397/>

*proyectos específicos*⁸⁵¹, como el *Clube397* y el *Múltiplos397*. También era posible contribuir directamente para la manutención del *Ateliê397*⁸⁵².

En referencia a los artistas de nuestra muestra, destacar la participación de Lucas Arruda en la exposición colectiva -que buscaba destacar trabajos artísticos de pequeña escala o realizados de una forma intimista y experimental- titulada '*Obra menor*'⁸⁵³, en 2009, que tuvo lugar en las instalaciones anteriores de este espacio alternativo y que fue comisariada por Mario Gioia, tal como está registrado en el archivo histórico *online* del *Ateliê397*.

- Casa da Xiclet

El siguiente espacio alternativo e independiente –como veremos más adelante- resultó ser uno de los espacios⁸⁵⁴ de la ciudad invitados a participar en la mesa de debate organizada con motivo de la presentación del libro '*Espaços Independentes*' (2010), tratado con el espacio anterior, y que tuvo lugar en el propio *Ateliê397* en noviembre de 2010.

Casa da Xiclet fue inaugurada en 2001 y, desde entonces, es dirigida por Adriana Xiclet. Este veterano espacio cultural informal, no institucional, es considerado como uno de los más alternativos en relación a las artes plásticas en la ciudad de São Paulo. Desde su puesta en marcha, se encuentra localizado en la Rua Fradique Coutinho de Vila Madalena (Figura 104).

Desde su creación, en este lugar se ha venido desarrollando una continuada programación de exposiciones en las que se ha dado visibilidad y proyección, sobre todo, a nuevos artistas que luego recalcan en otros espacios culturales de la ciudad. Además, eventos culturales varios -como espectáculos musicales, proyección de películas, fiestas, conferencias, etc.- quedan dentro de dicha programación. Un aspecto característico de este espacio, es que en muchas ocasiones, su programación va en paralelo a la programación de las instituciones del circuito oficial del arte paulista a través del acometimiento de eventos que cuestionan y reflexionan sobre la "*afirmación imperativa: 'Eso es Arte, eso no es Arte'*". En vista de esta *dinámica*, [en la casa da Xiclet], *el aura pierde totalmente su función*⁸⁵⁵.

⁸⁵¹ Los proyectos como *Clube397* – desde 2016- y *Múltiplos397* –desde 2010 e idealizado por Marcelo Amorim e Thais Rivitti-, como son descritos en la página web del espacio, ofrecían anualmente diversos beneficios y prestaciones especiales a los socios que se inscribían en ambos proyectos para apoyar económicamente al *Ateliê397*. Mediante cuotas más generosas, los socios recibían diversas obras - de edición seriada – de un grupo de artistas jóvenes con vinculación al espacio. Con ambas iniciativas, además de la recaudación de fondos para el sustento del espacio, se pretendía también estimular la creación de colecciones de arte y formar nuevos públicos.

⁸⁵² Traducción propia. Texto original: "O financiamento para as atividades vem de editais públicos, cursos, parcerias e projetos específicos, como o *Clube397* e o *Múltiplos397*. Também é possível contribuir diretamente para a manutenção do *Ateliê397*". Recuperado el 23 de noviembre de 2018, de <https://ateliê397.com/como-ajudar/>

⁸⁵³ Recuperado el 23 de noviembre de 2018, de <https://ateliê397.com/obra-menor/>

⁸⁵⁴ Los espacios invitados que integraron la mesa de debate fueron: *Beco da Arte*, *Casa Tomada*, *Casa Contemporânea* y *Casa da Xiclet*

⁸⁵⁵ Traducción propia. Texto original: "Afirmção imperativa de 'ISSO É ARTE, ISSO NÃO É ARTE'. Em face da dinâmica da casa, a aura perde totalmente sua função". Recuperado el 23 de noviembre de 2018, de <https://casadaxiclet.com/sobre/>



Figura 104. Entrada de la Casa da Xiclet (2017).

Por ejemplo, para la conmemoración de los ocho primeros años del espacio, entre los meses de septiembre y octubre de 2009, se programaron un ciclo de coloquios y debates con nombres de peso en el arte contemporáneo brasileño, además de una exposición colectiva titulada *'Emergênese – Momento Crítico e Fortuito'*⁸⁵⁶. En ella se reunió a jóvenes artistas vinculados con la experiencia de convivir y participar en el espacio entre los que se encontraba Daniel de Paula, artista de nuestra muestra. Al año siguiente, en 2010, Casa da Xiclet acogió, como uno de los dos espacios expositivos, el primer *'Salão dos Artistas Sem Galeria'*⁸⁵⁷ de São Paulo, una iniciativa pionera en Brasil que fue organizada por *Mapa das Artes*. Como dato llamativo, de los 258 artistas inscritos en esta primera edición, en las respuestas del ítem de la ficha de inscripción en el que se pedía que indicasen tres comisarios y/o críticos de arte de su preferencia, el comisario más rememorado fue Agnaldo Farias⁸⁵⁸, nuestro orientador y tutor para la parte de la investigación de esta tesis doctoral contextualizada en Brasil.



Figura 105. Vista general del espacio expositivo de la Casa da Xiclet.

⁸⁵⁶ Recuperado el 24 de noviembre de 2018, de <https://casadaxiclet.com/todas-exposcoesall-exhibitions/>

⁸⁵⁷ La exposición de los artistas seleccionados por convocatoria tuvo lugar simultáneamente en la Casa da Xiclet y en el Espaço Matilha Cultural. Actualmente dicho evento, como hemos desarrollado con anterioridad, tiene lugar en varias galerías de la ciudad, siendo la Zipper Galeria una de ellas.

⁸⁵⁸ Agnaldo Farias fue recordado por 46 artistas. Recuperado el 25 de noviembre de 2018, de <http://www.vitruvius.com.br/jornal/agenda/read/1>

En la actualidad, además de albergar una galería alternativa (Figura 105) -con obras de artistas de la ciudad-, la casa dispone de un programa de residencias artísticas -ofrecidas en la Plataforma Airbnb⁸⁵⁹- en las que lo privado y lo público se mezcla ya que, al mismo tiempo, se trata del hogar de su propia ideóloga. A partir de esta conciencia, como proyecto híbrido, la Casa da Xiclet es vista desde “*la perspectiva de la casa-galería como obra*”⁸⁶⁰ en su totalidad, según comenta el artista y amigo del espacio André Sztutman.

Sin patrocinios de nada, el proyecto tiene viabilidad gracias a la financiación colectiva y desinteresada de muchas personas que creen en el proyecto como punto de encuentro y lugar generador de experiencias y vivencias. Además, la casa cuenta con un sector educativo llamado ‘Auto-Escuela’. En él se ofrecen cursos, talleres y se brinda el espacio para que los artistas presenten sus proyectos personales sin la necesidad de la figura de un/a comisario/a.

- **INACTIVOS:**

Al igual que en el contexto andaluz, a lo largo del análisis de las trayectorias individuales de los artistas de nuestra muestra, nos hemos ido encontrando con una serie de espacios culturales, sobre todo independientes, que a día de hoy no continúan abiertos por diversos motivos, predominando la inviabilidad económica. Localizados en los primeros años de las carreras artísticas de nuestros jóvenes creadores, podemos destacar el importante papel que ejercieron como plataformas de visibilidad y como puntos de encuentro con otros agentes locales.

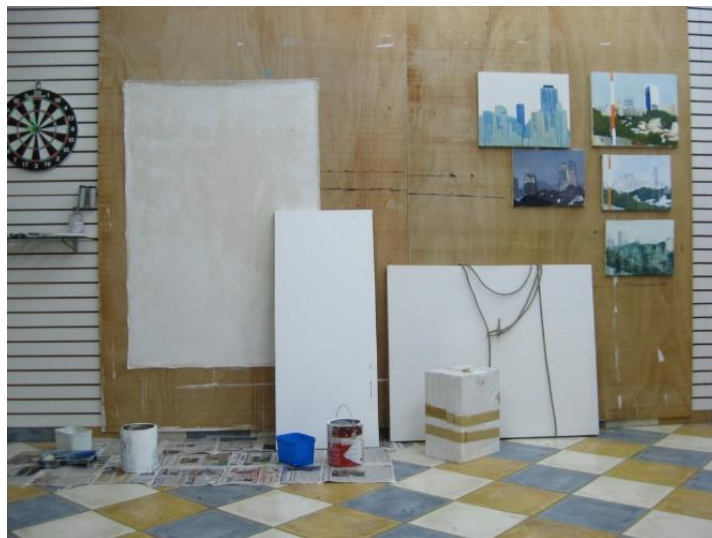


Figura 106. Espacio de trabajo de André Ricardo en el Ateliê Código.

⁸⁵⁹ Airbnb es una plataforma *online* que pone en contacto, a nivel mundial, a personas que quieren ofrecer sus viviendas en alquiler, con huéspedes que necesitan de alojamientos temporales. Se trata de un modelo de negocio basado en el consumo colaborativo y donde el espacio ‘Casa da Xiclet. Galeria e Residência Artística’ está registrado y gestionado bajo el perfil personal de su gestora Adriana Xiclet desde diciembre de 2015. Recuperado el 26 de noviembre de 2018, de https://www.airbnb.ca/rooms/17711049?wl_source=list&wl_id=241747351&role=wishlist_public&adults=1&children=0&infants=0

⁸⁶⁰ Traducción propia. Texto original: “A perspectiva da galeria-casa como obra”. Recuperado el 23 de noviembre de 2018, de <https://casadaxiclet.com/sobre/>

En el caso de André Ricardo (Figura 106), y como uno de los colaboradores propios del espacio, nos topamos con el Ateliê Código⁸⁶¹. Conforme visitamos el blog propio del colectivo, aún activo, el Ateliê Código -durante unos meses del año 2009- fue un estudio compartido entre cuatro estudiantes de artes plásticas que estaba localizado en la zona oeste de la ciudad paulista y donde producían mayoritariamente obras pictóricas. Este blog era utilizado por los propios artistas, aún estudiantes, como una plataforma para dar difusión a sus propias obras, sus inquietudes e investigaciones artísticas, las visitas al ateliê de profesores y otros agentes del *ecosistema* artístico paulista, además de acercar al público y seguidores los diversos eventos previstos -como inauguraciones de exposiciones, debates o workshop- que organizaban y acontecían en dicho lugar con apoyo financiero de convocatorias públicas como la Edital de ProAC, tal como se puede reconocer en los carteles de los eventos publicados por dicho espacio.

Con respecto al resto de espacios culturales alternativos rastreados en las trayectorias individuales de nuestra muestra de artistas, esclarecer que en estos casos se han tratado de exposiciones puntuales desarrolladas en estos lugares -de múltiples usos y eventos- en las que ha participado dichos artistas, de manera individual o colectiva, y los cuales son considerados como los primeros lugares expositivos donde han mostrado sus incipientes producciones artísticas. Entre ellos, en 2008, destacar la presencia de Vítor Mizael y Lucas Arruda en las muestras colectivas tituladas: ‘Cerca de los ojos’ en el Espacio Círculo3, en el caso del primero, y en ‘Entre Cinco Paredes’ en el Ateliê Rua Camilo, en el caso de Arruda. En cambio, en 2015 y de forma individual, la artista Guga Szabzon mostró las obras resultantes de su residencia artística en el Instituto Acaia de São Paulo, durante 2014, en las instalaciones del espacio multidisciplinar Casa Samambai⁸⁶², localizado en la región de Vila Madalena, con la muestra titulada: ‘*Um nó deve ter duas importantes qualidades: poder ser desatado facilmente e ao mesmo tempo não se desfazer sozinho*’ (Figuras 107 y 108) tal como me relató en nuestro encuentro⁸⁶³ y como está reflejado en su página web.



Figuras 107 y 108. Vista general y detalle de la exposición individual de Szabzon en Casa Samambai.

⁸⁶¹ Blog del Ateliê Código con últimas publicaciones en junio de 2009. <http://coletivocodigo.blogspot.com/>

⁸⁶² Recuperado el 26 de noviembre de 2018, de <https://gugasabzon.com/casa-samambaia>

⁸⁶³ El encuentro con Guga Szabzon tuvo lugar el 24 de mayo de 2016 en su estudio paulista.

ESPACIOS INSTITUCIONALES

• Espacios y convocatorias

Como lo realizado en el caso andaluz, continuamos el análisis cualitativo sobre el sistema del arte emergente paulista a partir de las trayectorias individuales de los artistas de nuestra muestra centrándonos ahora en desvelar los diversos espacios institucionales y sus respectivas acciones y estrategias llevadas a cabo destinadas al apoyo de la producción artística emergente actual y su difusión en la sociedad de las que se han visto agraciados los artistas emergentes brasileños de nuestra muestra.

Como una clasificación general, hemos observado que los espacios institucionales cultural de esta metrópolis principalmente están vinculados y financiados por ciertas universidades paulistas; por entidades políticas federales del país –como la Lei Rouanet o ley de mecenazgo nacional o la Fundação Nacional de Artes-Funarte⁸⁶⁴ - y estaduais del propio estado –por medio de la Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo-; y por diversos organismos privados ligados a entidades bancarias u otros, como desarrollaremos en detalle a continuación.

Con respecto a espacios de exhibición institucionales -como museos y eventos anuales expositivos- ligados a las universidades paulistas, tal como hemos hecho referencia en el apartado de sobre la formación en artes visuales o plásticas en los centros de educación superior paulistas, podemos destacar las exposiciones colectivas en las que han participado varios de los artistas emergentes brasileños de nuestra muestra –seleccionados por comisarios de prestigio– y que han tenido lugar en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC USP⁸⁶⁵, en el MAB – Museu de Arte Brasileira⁸⁶⁶ o, específicamente, la exposición Anual de Artes⁸⁶⁷, ambos creados y gestionados por la prestigiosa FAAP y destinados principalmente a sus alumnos y/o exalumnos.

En cuanto a los espacios culturales institucionales ligados a entidades privadas o siendo propiamente entes privados podemos destacar la Sala Arte Santander São Paulo, localizada en el barrio paulista de Vila Olimpia y como espacio cultural del Grupo Banco Santander Brasil⁸⁶⁸; el Instituto Tomie Ohtake⁸⁶⁹, la red de espacios del SESC, que en la ciudad paulista

⁸⁶⁴ La Funarte es el órgano responsable, en el ámbito del Gobierno Federal, para el desarrollo de políticas públicas de fomento a las artes visuales, a la música, al circo, a la danza y al teatro. Los principales objetivos de la institución, vinculada al actual Ministerio de Ciudadanía, son el incentivo a la producción ya la capacitación de artistas, el desarrollo de la investigación, la preservación de la memoria y la formación de público para las artes en Brasil. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>

⁸⁶⁵ Página web del MAC USP. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://www.mac.usp.br/mac/>

⁸⁶⁶ Página web del MAB. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://www.faap.br/museu/>

⁸⁶⁷ <http://www.faap.br/exposicoes/49anualdearte/>

⁸⁶⁸ El Grupo Banco Santander es un importante mecenas cultural, principalmente en España y Brasil, a través de las acciones llevadas a cabo con presupuestos destinados a fomentar y divulgar las diversas artes contemporáneas. Recuperado el 15 de agosto de 2018, de <https://www.fundacionbancosantander.com/>

⁸⁶⁹ Página web del instituto. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <https://www.institutotomieohtake.org.br/>

los encontramos localizados en diversos barrios de la ciudad (Figura 110), o el Museu de Arte de São Paulo-MASP.

El centro cultural Instituto Tomie Ohtake (Figura 109), en honor a la artista japonesa de la que toma nombre, fue inaugurado en 2001 en el barrio de Pinheiros y destaca por ser uno de los raros espacios de la ciudad especialmente diseñado, arquitectónica y conceptualmente, para realizar muestras nacionales e internacionales de artes plásticas, arquitectura y diseño. De este centro hay que destacar, además de su diseño arquitectónico, su decidida apuesta por fomentar la cultura actual convocando diversos concursos y premios de diseño, artes y arquitectura; además de ofrecer multitud de cursos formativos sobre sus ítems identificatorios siendo, por ejemplo, la sede de la Escola Entrópica citada anteriormente. Entre los premios comentados, debemos destacar el ‘Prêmio EDP nas Artes’⁸⁷⁰ que, desde 2009, se puso en marcha con la colaboración del Instituto EDP -una empresa global de energía- y cuyo objetivo es incentivar a artistas jóvenes de 18 a 27 años de todas las regiones del país a través de la recepción de portfolios. Los artistas seleccionados –por un equipo formado por comisarios, investigadores y artistas- mediante una convocatoria pública, presentarán sus producciones en las salas de dicho espacio tal como se apunta en su página web. En 2017, el Instituto Tomie Ohtake y el Instituto EDP presentaron otra iniciativa del Prêmio EDP nas Artes, como la Residência artística en la Escola Entrópica para artistas seleccionados en este premio que no residan en la ciudad de 4 meses de duración.



Figura 109. Vista exterior del Instituto Tomie Ohtake.

Entre los espacios expositivos institucionales más usuales donde han expuesto nuestros artistas brasileños se encuentran los asociados al SESC, el Serviço Social do Comércio⁸⁷¹

⁸⁷⁰ Página web del premio. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de https://www.institutotomieohtake.org.br/premios/premio_energias_nas_artes

⁸⁷¹ Página web del SESC. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://www.sesc.com.br>

creado en 1946⁸⁷². Se trata de una entidad privada -mantenida por los empresarios de comercio de bienes, turismo y servicios- que tiene como objetivo proporcionar el bien estar y la calidad de vida a los trabajadores de este sector y su familia. Presente en todos los estados brasileños, el SESC promueve acciones en el campo de la educación, salud y cultura, entre otras áreas. La cultura en el SESC tiene un lugar importante con el objetivo de democratizar su acceso a los ciudadanos, por ello en su amplia red de espacios multifuncionales, se ofrecen una amplia variedad de actividades gratuitas como cursos, exposiciones, conferencias, etc. Concretamente el Estado São Paulo, que cuenta con 42 unidades o espacios actualmente⁸⁷³, cuenta con un propio Circuito SESC de Artes⁸⁷⁴ como plataforma de apoyo y difusión de las artes contemporáneas. Entre todos los programas, el 'Projeto Arte SECS'⁸⁷⁵, con foco en las artes visuales, tiene como el objetivo de mostrar el trabajo de los artistas locales a través de exposiciones temporales y con la realización de diversas actividades paralelas sobre sus producciones y trayectorias.



Figura 110. Instalaciones del SESC Pompéia de São Paulo de la arquitecta Lina Bo Bardi.

En referencia al MASP, como museo privado sin fines lucrativos⁸⁷⁶, fue fundado en 1947 por el empresario y mecenas Assis Chateaubriand (1892-1968), convirtiéndose en el primer museo de arte moderno del país. Para su creación, Chateaubriand convidó al crítico y marchante italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999), para actuar como director del museo, y a Lina Bo Bardi (1914-1992), para desenvolver el fantástico y tan característico proyecto

⁸⁷² Datos recopilados del perfil oficial de Facebook del SESC São Paulo. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <https://www.facebook.com/sescsp/>

⁸⁷³ Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <https://www.instagram.com/sescsp/>

⁸⁷⁴ Página web del Circuito SESC de Artes. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <https://circuito.sescsp.org.br>

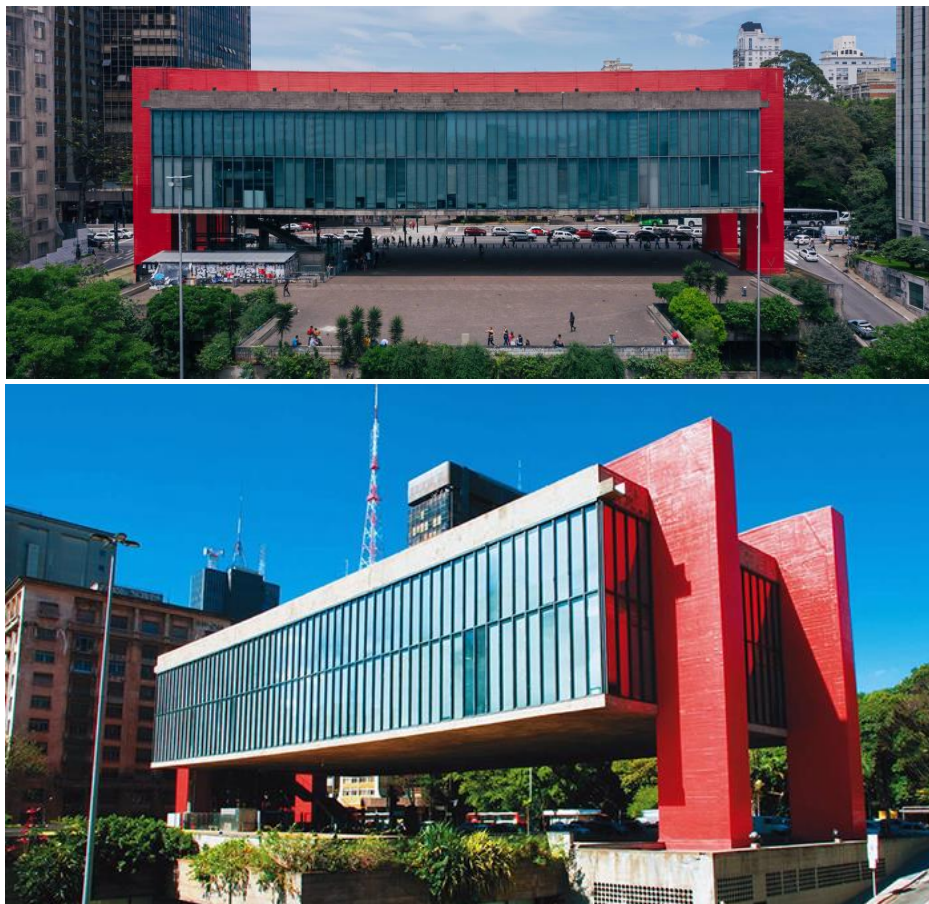
⁸⁷⁵ ArteSESC. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de http://www.sesc.com.br/portal/cultura/artes_plasticas/

⁸⁷⁶ Según se indica en su propia página web. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <https://masp.org.br/sobre>

arquitectónico y expográfico donde fue instalado en 1968. Desde entonces su sede en la Avenida Paulista (Figuras 111 y 112) es un icónico proyecto de la arquitecta que se ha convertido en referencia de la historia de la arquitectura del siglo XX. Hoy en día, este museo cuenta con el acervo de arte europeo de diversos periodos más importante del hemisferio mostrado, parte de él, en exposición permanente.

Además cuenta con salas de exposiciones temporales, donde comisarios y críticos de arte relevantes promueven muestras –colectivas e individuales- de artistas contemporáneos nacionales e internacional y en colaboración con otras entidades culturales y museos nacionales e internacionales como la exposición colectiva '*Avenida Paulista*'⁸⁷⁷, en el subsuelo de museo, en la que Daniel de Paula (Figura 113) fue invitado a participar junto a otros artistas contemporáneos.

Por otra parte, también en el análisis de las trayectorias individuales de nuestra muestra de artistas brasileños, hemos reconocido un amplio abanico de espacios culturales y convocatorias institucionales ligadas a instituciones políticas del país y/o el estado.



Figuras 111 y 112. Vistas exteriores del MASP.

⁸⁷⁷ La exposición '*Avenida Paulista*', que tuvo lugar entre el 12 de febrero al 28 de mayo de 2017, fue un proyecto de comisariado conjunto entre Adriano Pedrosa, Tomás Toledo, Camila Bechelany, Luiza Proença, Fernando Oliva y Amilton Mattos. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <https://masp.org.br/exposicoes/avenida-paulista>



Figura 113. Obra *site-specific* 'Campo de ação/campo de visão' (2017) de Daniel de Paula.



Figura 114. Vista exterior del MuBE.

Con el apoyo del gobierno federal y el Ayuntamiento (Prefeitura) de São Paulo encontramos al MuBE, el Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia (Figura 114), ubicado en el barrio paulista Jardim Europa. “Fue creado gracias a la concesión del terreno por la Prefeitura de São Paulo a la SAM - Sociedade dos Amigos dos Museus, en el año 1986, para la construcción de un centro cultural de escultura”⁸⁷⁸. Como se prosigue detallando en la página web del museo, el proyecto arquitectónico del edificio fue realizado por el reputado arquitecto Paulo Mendes da Rocha y un jardín proyectado por Roberto Burle Marx. El museo cuenta con salas para proyectos expositivos temporales donde tuvo lugar la muestra

⁸⁷⁸ Traducción propia. Texto original: “O MuBE, Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia, foi criado a partir da concessão do terreno (...) pela Prefeitura de São Paulo à SAM - Sociedade dos Amigos dos Museus, no ano de 1986, para a construção de um Centro Cultural de Escultura”. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <https://www.mube.space/>

colectiva *'Esculturas para Ouvir'*⁸⁷⁹, con el comisariado de Cauê Alves, en la que la artista Vivian Caccuri formó parte con su obra *'Automotivo'* de 2016 (Figura 115).



Figura 115. *'Automotivo'* (2016) de Vivian Caccuri.

Del mismo modo, Lucas Arruda fue seleccionado para formar parte de la muestra *'100 anos de Arte Paulista'*⁸⁸⁰ que tuvo lugar en la Pinacoteca do Estado de São Paulo. La exposición colectiva que fue comisariada por Valéria Piccoli y José Augusto Ribeiro, presentó las obras de 48 artistas nacidos o actuantes en el Estado de São Paulo entre 1912 e 2012, siendo Arruda uno de los jóvenes creadores que formaban el selecto grupo de artistas jovencísimos que fueron incluidos. Otro caso de similares características, fue la participación de Daniel de Paula en la exposición colectiva *'Metrópolis: Experiencia Paulistana'*⁸⁸¹ que tuvo lugar en 2017 en la Pina_Estação, una de las sedes con las que cuenta la Pinacoteca de São Paulo, y que fue comisariada por el director de esta institución, Tadeu Chiarelli.

Así pues, hay que destacar la gran repercusión que tiene en la trayectoria individual de un joven artista la selección y la presencia de su obra en una institución cultural de este tipo y categoría a nivel nacional, ya que le da legitimidad y aumenta su reconocimiento en el *ecosistema* artístico local y nacional. Además, ambas muestras han tenido como tema transversal el contexto local de São Paulo, como *ecosistema* artístico y ciudad.

Por otra parte, la Pinacoteca de São Paulo –hoy Pina_Luz-, de la Secretaría de Cultura del Estado de São Paulo, *“es un museo de artes visuales con énfasis en la producción brasileña*

⁸⁷⁹ Entre el 3 de marzo al 15 de abril de 2018. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://www.premiopipa.com/2018/03/esculturas-para-ouvir-ocupam-o-mube/>

⁸⁸⁰ La muestra colectiva tuvo lugar desde el 10 de abril al 10 de julio de 2012 y su financiamiento fue con la colaboración entre la empresa CPFL Energia y la Pinacoteca do Estado de São Paulo. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <https://www.institutocpfl.org.br/evento/exposicao-100-anos-de-arte-paulista-no-acervo-da-pinacoteca-do-estado-de-sao-paulo/>

⁸⁸¹ Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://pinacoteca.org.br/es/programacao/metropolis-experiencia-paulistana/>

desde el siglo XIX hasta la contemporaneidad. Fundada en 1905 por el Gobierno del Estado de São Paulo, es el museo de arte más antiguo de la ciudad”⁸⁸². Localizada en el antiguo edificio del Liceo de Artes y Oficios, proyectado a finales del siglo XIX por la empresa del arquitecto Ramos de Azevedo, pasó por una amplia reforma bajo la dirección del arquitecto Paulo Mendes da Rocha a finales de la década de 1990. La colección original de la Pinacoteca fue formada con la transferencia de 20 obras del Museo Paulista de la Universidad de São Paulo y, desde 2004, la Pinacoteca incorporó el edificio de Largo General Osório, que originalmente albergaba almacenes y oficinas del Ferrocarril Sorocabana. El edificio fue totalmente reformado por el arquitecto Haron Cohen, que fue cuando pasó a llamarse Estación Pinacoteca -hoy Pina_Estação- para recibir parte del programa de exposiciones temporales, según se informa desde la página web de la institución.

Siguiendo con los museos pertenecientes a la Secretaria de Cultura del Estado de São Paulo nos topamos con el Paço das Artes⁸⁸³, creado en 1979, es una de las plataformas locales más importantes para la exhibición y difusión de las obras de los jóvenes artistas, críticos y comisarios locales como bien refleja la plataforma digital ‘MaPa: Memória Paço das Artes’⁸⁸⁴, que a modo de archivo histórico y memorial “reúne a todos los artistas, críticos, curadores y miembros del jurado que pasaron por la Temporada de Proyectos desde su creación en 1996”⁸⁸⁵. Esta plataforma, conformada con imágenes, textos, vídeos y entrevistas especialmente desarrolladas desde 2014, es entendida desde su idealización como un proyecto de investigación, archivo y visualización del arte joven brasileño, tal como afirma Priscila Arantes⁸⁸⁶. Como se explica en la propia página web del museo:

“La vocación experimental del Paço das Artes es constatada principalmente a través de la Temporada de Proyectos, que fue creada con el objetivo de abrir espacio a la producción, fomento y difusión de la práctica artística joven. Diseñada en 1996, la Temporada de Proyectos tuvo su primera exposición realizada en 1997 y se ha convertido a lo largo de los años en un rico granero para la escena de la joven arte contemporánea brasileña”⁸⁸⁷.

Un foco destacado en el arte joven local que así lo constatan las trayectorias individuales de los artistas brasileños de nuestra muestra. Actualmente, se trata de una convocatoria a nivel

⁸⁸² Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://pinacoteca.org.br/es/la-pinacoteca/>

⁸⁸³ Página web del Paço das Artes. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://www.pacodasartes.org.br/>

⁸⁸⁴ Página web de la Plataforma Digital de Arte Contemporânea Mapa. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <https://mapa.pacodasartes.org.br/page.php?name=principal>

⁸⁸⁵ Traducción propia. Texto original: “Reúne todos os artistas, críticos, curadores e membros do júri que passaram pela Temporada de Projetos desde sua criação em 1996”. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <https://mapa.pacodasartes.org.br/page.php?name=sobre>

⁸⁸⁶ Idealizadora y comisaria del proyecto MaPA y actual directora y comisaria del Paço das Artes.

⁸⁸⁷ Traducción propia. Texto original: “A vocação experimental do Paço das Artes é constatada principalmente através da Temporada de Projetos, que foi criada com o objetivo de abrir espaço à produção, fomento e difusão da prática artística jovem. Concebida em 1996, a Temporada de Projetos teve sua primeira exposição realizada em 1997 e se tornou, ao longo dos anos, um rico celeiro para a cena da jovem arte contemporânea brasileira”. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://www.pacodasartes.org.br/sobre.aspx>

nacional que recibe proyectos de artistas y comisarios. En el último periodo, aproximadamente desde hace poco más de dos años, el espacio expositivo ha funcionado de forma temporal en el MIS – Museu da Imagem e do Som⁸⁸⁸ ya que para el presente año 2019, como ha hecho público la Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo desde su propia página web, el Paço das Artes tiene asignado una nueva sede en el Casarão Nhonhô Magalhães de Avenida Higienópolis⁸⁸⁹.

Como otro de los espacios institucionales más importantes, también desde la Secretaría Municipal de Cultura de São Paulo⁸⁹⁰, nos encontramos con el Centro Cultural São Paulo-CCSP⁸⁹¹ -y su convocatoria anual de ‘Programa de Exposições’ sin límite de edad- localizado con asiduidad en algunas de las trayectorias individuales de los artistas emergentes brasileños de nuestra muestra. “*Inaugurado en 1982, el Centro Cultural São Paulo es uno de los primeros centros culturales multidisciplinares del país*”⁸⁹² y en su convocatoria –a nivel nacional- se seleccionan proyectos expositivos individuales o de grupos de artistas brasileños o extranjeros residentes en el país para su producción y exhibición⁸⁹³, dando lugar así a la programación anual de las muestras que ofrece la institución en artes visuales. El ‘Programa de Exposiciones del CCSP’ es uno de los más exitosos del circuito del arte en la ciudad paulista ya que “*desde 1990 promueve la inserción de artistas en inicio de carrera (...) al lado de otros ya consagrados, siempre con el objetivo de divulgar los pensamientos que están siendo desenvueltos en las artes visuales actualmente*”⁸⁹⁴.

Como convocatorias institucionales a nivel federal -pero desde instituciones museísticas locales- encontramos los ‘*Salões de Arte*’, ya que son promovidos desde diferentes museos y pinacotecas de las ciudades donde se ubican en los diferentes estados brasileños. Según Ángela Ancora da Luz⁸⁹⁵, autora del libro ‘*Uma Breve História dos Salões de Arte - da Europa ao Brasil*’ (2005), “*el origen de los salões oficiales en Brasil se da con la Exposição Geral de [Belas Artes de] 1840, y es solamente a partir de la República que esas grandes*

⁸⁸⁸ Página web de MIS. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <https://www.mis-sp.org.br/>

⁸⁸⁹ ‘Em 2019, Paço das Artes terá nova sede!’. Recuperado el 21 de diciembre de 2018, de <http://www.cultura.sp.gov.br/em-2019-paco-das-artes-tera-nova-sede/>

⁸⁹⁰ La Secretaría Municipal de Cultura de São Paulo pertenece a la Prefeitura de São Paulo, es decir, el ayuntamiento de la ciudad paulista. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/>

⁸⁹¹ Página web del CCSP. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://www.centrocultural.sp.gov.br/>

⁸⁹² Traducción propia. Texto original: “Inaugurado em 1982, o Centro Cultural São Paulo é um dos primeiros centros culturais multidisciplinares do país”. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://centrocultural.sp.gov.br/site/institucional/>

⁸⁹³ Se ofrece un presupuesto de 11.000,00 R\$ por proyecto seleccionado sin incluir los gastos de hospedaje, alimentación y traslado de obra como se indica en la bases reguladoras de 2018. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://centrocultural.sp.gov.br/site/wp-content/uploads/2016/10/CCSP-edital-programa-de-exposicoes-2018.pdf>

⁸⁹⁴ Traducción propia. Texto original: “Desde 1990 promove a inserção de artistas em início de carreira (...) ao lado de outros já consagrados, sempre com o objetivo de divulgar os pensamentos que estão sendo desenvolvidos nas artes visuais atualmente”. Recuperado el 25 de diciembre de 2018, de <http://www.premiopipa.com/2013/08/ultimos-dias-programa-de-exposicoes-do-ccsp/>

⁸⁹⁵ Directora de la Escola de Belas Artes (EBA) de la UFRJ, Rio de Janeiro.

muestras toman el nombre de Salão Nacional de Belas Artes” (da Luz, 2006, p. 59). En Brasil, la tradición de los programas de exposiciones viene instaurada desde aquí con muestras anuales por parte de la Academia Imperial de Belas Artes, inaugurada en 1826 por Don Pedro I en Río de Janeiro (Estrada, 1995, p. 13). Con el fin del imperio la academia fue extinta, renaciendo en 1890 ya con el nombre de Escola Nacional de Belas Artes y en 1931 pasó a ser absorbida por la Universidade de Rio de Janeiro, activa hasta el día de hoy.

El Salão volvería a ver realizado en 1894, con el título de Exposição Geral de Belas Artes (da Luz, 2005, p.84). Durante el siglo XIX, y hasta mediados del siglo XX, *“los Salões han intervenido de forma bastante eficaz para la formación de un circuito de arte en el país y han propiciado una experiencia relativamente democrática, ya que estaban abiertos a todos los artistas, independientemente del origen o formación artística”*⁸⁹⁶(Signorelli, 2018, p. 91), configurando así la creación de un arte nacional.

De tal modo, también como herencia directa de los salones franceses, los *Salões de Arte* en Brasil han contribuido a la vehiculación del arte brasileño más joven por el amplio territorio brasileño cumpliendo un papel importante al *“favorecer y fortalecer la crítica de arte, democratizando el acceso al joven artista, han propiciado la ampliación de las colecciones de arte institucionales y públicos”*⁸⁹⁷ (da Luz, 2006, p. 62), acercando a la sociedad el acceso a las producciones artísticas de cada momento –por su larga historia- a través de las exposiciones colectivas que acontecen por ellos.

Por ello, los inicios de las trayectorias individuales de algunos de nuestros artistas brasileños –cuando aún no contaban con galerías representantes– están abarrotados de exposiciones y premios resultantes de estas convocatorias que por su similitud nos recuerdan a los abundantes concursos de pintura que abundan en el contexto andaluz. Así, por ejemplo, en el Estado de São Paulo encontramos multitud de museos y pinacotecas de arte que convocan *Salões de Arte* anualmente, donde los artistas jóvenes -y sin galería- presentan sus obras pictóricas para darles proyección y visibilización forjando así sus currículos con exposiciones por diversas ciudades de la geografía brasileña y, además, son el espacio propicio donde otros agentes, como comisarios, galeristas y críticos, echan el ojo para fichar a nuevos fichajes en sus futuros proyectos profesionales.

• **Edital ProAC - Programa de Ação Cultural**

El ProAC⁸⁹⁸ -en su origen llamado PAC⁸⁹⁹- es el principal incentivo a la cultura del Estado de São Paulo desde 2006, año de su aprobación por ley, y es dependiente de la Secretaria

⁸⁹⁶ Traducción propia. Texto original: “Os Salões contribuíram de forma bastante eficaz para a formação de um circuito de arte no país e propiciaram uma experiência relativamente democrática. Aberto a todos os artistas, independente da origem ou formação artística”.

⁸⁹⁷ Traducción propia. Texto original: “Favoreceu o fortalecimento da crítica de arte, democratizou o acesso do jovem artista, propiciou a ampliação dos acervos institucionais e públicos”.

⁸⁹⁸ Página web del ProAC. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://www.proac.sp.gov.br/proac-editais-editais-e-resultados/>

⁸⁹⁹ Según la ley nº 12.268, del 20 de fevereiro de 2006 que instituyó el Programa de Ação cultural – PAC, actual ProAC. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <https://www.al.sp.gov.br/norma/61368>

da Cultura do Estado de São Paulo. Se trata de un programa de inversión directa del estado en proyectos culturales a través de convocatorias o concursos competitivos públicos con ediciones anuales. Como se especifica en la propia página web del programa, “*cada convocatoria está direccionada a un determinado segmento artístico y/o cultural (...) [y los proyectos que resultan ser seleccionados] reciben recursos financieros directamente de la Secretaría para ser ejecutados, sin haber la necesidad de buscar patrocinadores*”⁹⁰⁰.

En la actualidad, este programa de acción cultural incluye una amplia gama de convocatorias⁹⁰¹ en las que se contemplan proyectos:

- de Personas Físicas, en las áreas de Mejoramiento Artístico, Artes Integradas, Publicaciones Culturales y dos inéditos a la Internacionalización de producciones y Artistas de Pequeños Municipios;
- y de Personas Jurídicas en las áreas de Territorio de las Artes, Publicaciones Culturales y Audiovisual.

Específicamente, con foco en apoyar, fomentar y dar difusión a proyectos de artes visuales, el programa cuenta con una convocatoria destinada a ‘Obras y Exposições en el Estado de Sao Paulo’⁹⁰², ya que solamente se pueden escribir en este concurso las personas físicas que compruebe su residencia desde hace más de 2 años en el Estado de São Paulo hasta que el día del cierre de la convocatoria. Según se especifica en las bases publicadas para la edición 2018⁹⁰³, de los 10 proyecto ganadores hay un mínimo del 50% que serán proponentes con sede fuera de la capital del Estado de São Paulo, cada proyecto ganador consta de un premio de 50.000,00 R\$ y los resultados se hacen públicos a través de una exposición.

Pero el principal incentivo del estado no se centra sólo en el apoyo para la producción y difusión de las producciones artísticas actuales, sino también en asistir a otros agentes relevantes como los espacios alternativos. Por ello, entre las diversas ‘editais’ [convocatorias] del programa ProAC, encontramos una de ellas destinada a este tipo de espacios culturales y autogestionados llamada ‘Território das Artes (Espaços Independientes)’⁹⁰⁴ con los que se financian parte de las programaciones y proyectos realizados en estos espacios alternativos locales, si sus solicitudes son aprobadas. Es tal la

⁹⁰⁰ Traducción propia. Texto original: “Cada edital é direcionado a um determinado segmento artístico e/ou cultural (...) Os projetos selecionados recebem recursos financeiros diretamente da Secretaria para serem executados, não havendo necessidade de procurar patrocinadores”. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de http://www.proac.sp.gov.br/faq_editais/como-funciona-o-proac-editais/

⁹⁰¹ Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://www.cultura.sp.gov.br/tag/proac-editais/>

⁹⁰² Esta convocatoria de la Edital ProAC podemos considerarla –por el foco de actuación y número de proyectos seleccionados- como la convocatoria homóloga del Programa Iniciararte para la Comunidad Autónoma de Andalucía pero con un presupuesto bastante diferente.

⁹⁰³ Bases convocatoria Edital ProAC n.16 ‘Obras y Exposições en el Estado de Sao Paulo’ 2018. Recuperado el 19 de diciembre de 2018, de <http://www.proac.sp.gov.br/wp-content/uploads/16-2018-Artes-Vis.-Obras.-Expos-retificado.pdf>

⁹⁰⁴ Bases convocatoria Edital ProAC n.41 ‘Território das Artes (Espaços Independientes) 2018. Recuperado el 21 de diciembre de 2018, de http://www.proac.sp.gov.br/editais_resultados/edital-proac-no-412018-territorio-das-artes-espacos-independentes/

variedad de convocatorias y la amplia gama de focos de actuación que tiene dentro de las múltiples artes y estudios contemporáneos, en la última edición publicada del ProAC se aprecia un total de 47⁹⁰⁵ convocatorias o ramificaciones diferentes.

Así pues, todos estos espacios y convocatorias institucionales desglosadas en este apartado son consideradas como unas herramientas muy utilizadas por los artistas jóvenes para dar difusión y visibilidad a sus trabajos y proyectos artísticos ya que son vehículos oficiales para incorporarlos al circuito del arte brasileño. Además, suelen ser puntos de conexión con otros profesionales como los comisarios, galeristas o críticos de arte, por ejemplo, al ser parte de los jurados. Además, estos espacios y sus mecanismos de legitimación (convocatorias y exposiciones), por su relevancia en el sector, ofrecen al artista su reconocimiento en el sector y que sus trayectorias se afiancen.

FERIAS DE ARTE

Como espacios de exposición y comercialización colectivos, el siguiente apartado se va a centrar en las ferias de arte que acontecen en el contexto paulista y donde, tanto los artistas emergentes brasileños seleccionados como sus galerías representantes locales, han tenido presencia, según muestran sus trayectorias profesionales. Por este modo, como núcleos comerciales del arte contemporáneo actual, la siguiente lista de ferias de arte del contexto paulista se va a desarrollar por orden cronológico, de mayor antigüedad a la de creación más reciente, siendo reflejo del crecimiento del mercado de las artes plásticas en Brasil.

- **SP-Arte – Feira Internacional de Arte de São Paulo**



Figura 116. Vista de las instalaciones de la Feria SP-Arte 2018.

⁹⁰⁵ Edital ProAC 2018. Recuperado el 21 de diciembre de 2018, de <http://www.proac.sp.gov.br/proac-editais-editais-e-resultados/>

A la Feria SP-Arte se la podría considerar como la '*Feria ARCO brasileña*' ya que se trata de la primera feria de arte puesta en marcha en este país del hemisferio sur. Como evento más próximo a una feria de arte anterior a ésta, se puede hacer referencia al '*Salão de Arte e Antiguidades do Clube A Hebraica*'⁹⁰⁶, que ha tenido lugar anualmente, también en la ciudad paulista, desde 1994 hasta 2015 y era organizado, en sus últimas ediciones, por la empresaria Vera Chacur Chadad. En las diversas citas anuales de este *salão*, participaban diversos expositores con obras de arte variadas desde las antigüedades hasta las joyas.

Volviendo a la SP-Arte, la feria fue creada por su única y actual directora: Fernanda Feitosa –abogada de formación, empresaria y coleccionista de arte– y la primera edición de la feria aconteció en 2005⁹⁰⁷. Hasta 2011, año de la primera edición de la Feria ArtRio en Río de Janeiro, la Sp-Arte era el único evento de estas características en Brasil. En la actualidad, ambos eventos, que cuentan con "*perfiles muy diferentes*" (Stocco, 2011), son los más importantes del país, e incluso de América Latina, en relación al mercado del arte actual y que han seguido, como modelo de referencia desde su creación, otras ferias internacionales como Art Basel, Frieze Art Fair o ARCOmadrid.

Como marcada cita fundamental en la agenda de ferias de arte para comisarios, coleccionistas, artistas, galerías, instituciones culturales y admiradores del arte, la SP-Arte cada principio del mes de abril comparte instalaciones por una semana con la Bienal de São Paulo, ya que tiene lugar en el emblemático Pavilhão da Bienal del Parque Ibirapuera (Figura 116). Del mismo modo, como se detalla en la página web de la feria, durante los días del evento "*el arte moderno y contemporáneo ocupan un lugar central en debates y creaciones que se extienden por toda la ciudad*"⁹⁰⁸ con multitud de actividades y eventos culturales a lo largo de toda la semana de la feria.

Dentro de la amplia programación de actividades durante la SP-Arte, podemos destacar la '*Gallery Night*', un evento en el que participan las "*galerías de Vila Madalena, Pinheiros, Itaim y Jardins con un horario ampliado recibiendo al público durante la noche para exposiciones, visitas guiadas, performances y fiestas*"⁹⁰⁹; además de una amplia variedad de '*Talks*' [conferencias] de agentes del arte tanto nacionales como internacionales; premios para artistas, comisarios, instituciones y galerías; becas a creadores brasileños para residencias artísticas en el extranjero; visitas guiadas en la SP-Arte y un programa de donaciones de obras para importantes colecciones públicas y privadas del país. La feria, y su amplia programación, acontece edición tras edición gracias a un holgado presupuesto

⁹⁰⁶ Página web del '*Salão de Arte e Antiguidades do Clube A Hebraica*'. Recuperado el 25 de octubre de 2018, de <http://salaodearte.com.br/>

⁹⁰⁷ Recuperado el 25 de octubre de 2018, de <https://www.sp-arte.com/a-feira/>

⁹⁰⁸ Traducción propia. Texto original: "*A arte moderna e contemporânea ocupa lugar central em debates e criações, que se estendem por toda cidade*". Recuperado el 25 de octubre de 2018, de <https://www.sp-arte.com/visitacao/>

⁹⁰⁹ Traducción propia. Texto original: "*Galerias da Vila Madalena, Pinheiros, Itaim e Jardins funcionaram em horário estendido e receberam o público durante a noite para exposições, visitas guiadas, performances e festas*". Recuperado el 26 de octubre de 2018, de <https://www.sp-arte.com/programacao/>

compuesto, tal como ha comentado en repetidas ocasiones la propia directora⁹¹⁰ de la feria en diversos medios de comunicación, en parte, de dinero aportado por patrocinadores privados y, por otra parte, a través del respaldado de la Ley Federal de Incentivo a la Cultura, la popularmente conocida Lei Rouanet. Además, para facilitar las ventas, “*durante la feria se rebaja el impuesto a la importación de obras de galerías extranjeras. Se concede una tregua, del 40% al 14%*” (Morales, 2015).

Entre las principales características de la Sp-Arte en referencia al público y las galerías participantes⁹¹¹, se puede comentar que la gran mayoría de las galerías asistentes, en referencia a su procedencia, son brasileñas⁹¹² a pesar de ser una de las citas más importantes de América Latina y atraer cada vez más a extranjeros⁹¹³. Al igual que su público que, como confirma Fernanda Feitosa, tiene un marcado carácter brasileño ya que: “*el 90% de los visitantes son del país, el 75% de São Paulo*” (Ibíd., 2015). “*En segundo lugar están los cariocas, que son el 14% de los asistentes. Seguidamente, brasileños de otras ciudades son el 7% y, apenas, el 4% son extranjeros*”⁹¹⁴.

Otra de las peculiaridades de esta feria es la juventud de los coleccionistas brasileños, que como contó Feitosa al periodista Morales, “*lo sorprendente es que son compradores muy jóvenes. El 68% de los visitantes de la feria tiene entre 25 y 43 años. Antes estaban por encima de los 50. Hay galeristas que me comentan que su público ha rejuvenecido 20 años*” (Ibíd., 2015). Y esta juventud también sea visto reflejada en los propios artistas que son expuestos, ya que la mitad de los artistas emergentes brasileños seleccionados para nuestro estudio ya habían participado entre 2015 y 2016 en esta importante feria de arte con sus respectivas galerías representantes en aquel momento, Por ejemplo, Daniel de Paula participó en el Programa Open Plan representado por la Galería Jaqueline Martins, del que resultó ser galardonado con el ‘Premio EFG Bank & ArtNexus Sp-Arte 2016’⁹¹⁵; Vítor Mizael estuvo presente en la sección *Showcase* con la desaparecida Blau Projects; y Guga Szabzon era una de las artistas en el stand de la Galería Superficie.

Por otra parte, por ejemplo en 2018⁹¹⁶, a pesar de que la mayoría de los expositores que participan en esta feria son galerías -que se dividen en tres sectores: general, solo y

⁹¹⁰ ‘SP-Arte desafia crises do mercado’. Recuperado el 26 de octubre de 2018, de <http://www.culturaemercado.com.br/site/mercado/sp-arte-desafia-crises-do-mercado/>

⁹¹¹ En 2005, cuando se creó la feria, participaron 40 galerías brasileñas y una única extranjera de Uruguay.

⁹¹² “La edición 2017 acogió 134 galerías participantes (90 de Brasil y 44 representación internacional de 13 países)”. Recuperado el 26 de octubre de 2018, de <https://www.sp-arte.com/app/uploads/2018/01/sparte2018-release1vf-english-1.pdf>

⁹¹³ ‘SP-Arte atrai mais estrangeiros’. Recuperado el 26 de octubre de 2018, de <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,sp-arte-atrai-mais-estrangeiros,1147121>

⁹¹⁴ Traducción propia. Texto original: “Em segundo lugar estão os cariocas, que são 14% dos frequentadores. Em seguida, brasileiros de outras cidades são 7%, e apenas 4% são do exterior”.

Recuperado el 26 de octubre de 2018, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3792127>

⁹¹⁵ ‘Artista Daniel de Paula vence prêmio EFG Bank & ArtNexus’. Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de <https://www.sp-arte.com/noticias/o-artista-daniel-de-paula-vence-premio-efg-bank-artnexus/>

⁹¹⁶ ‘SP-Arte – Expositores 2018’. Recuperado el 26 de octubre de 2018, de <https://www.sp-arte.com/expositores/>

repertorio-, no podemos dejar pasar que también esta feria de arte internacional tiene un sector dedicado exclusivamente al diseño de mobiliario, iluminación, etc.; otro dedicado a expositores de editoriales con foco en arte moderna y contemporánea; también hay un área donde se localizan las renombradas instituciones culturales brasileñas y, por primera vez, el campo de la performance tuvo un comisariado específico a cargo de Paula García, artistas y colaboradora del Instituto Marina Abramovic - MIA⁹¹⁷.

Otro rasgo característico de la Feria SP-Arte es que desde 2007, dos años después de su creación, comenzó a realizar también otra feria anual, en el mes de agosto, “*dedicada exclusivamente a la fotografía*”⁹¹⁸ llamada SP-Arte/foto, y cuyos expositores participantes son brasileños. Esta feria tiene lugar en el Shopping JK Iguatemi, que además de destacar por su arquitectura, es considerado el principal centro comercial para compras de lujo de la ciudad paulista⁹¹⁹.

Por tanto, a modo de conclusión, se puede afirmar que las ferias SP-Arte y SP-Arte/foto son ferias de arte con obras de artistas brasileños para compradores brasileños, principalmente paulistas y muchos de ellos jóvenes.

• **Parte – Feira de Arte Contemporânea**

La Feria Parte es, tal como se especifica en su propia página web, “*la primera feria en Brasil dedicada al arte contemporáneo, con foto en los nuevos talentos*”⁹²⁰. Idealizada por la empresa Parte Produções Culturais, es dirigida actualmente por Carmen Schivarche, la artista Lina Wurzmann y la abogada Tamara Perlman.

Como plataforma que fomenta y apoya la producción artística actual, la feria se desarrolla anualmente desde 2011 en la ciudad de São Paulo aunque a lo largo de las diferentes ediciones, tanto la fecha y como la localización⁹²¹ han ido cambiando. Además, en 2015 pasó a tener dos ediciones anuales⁹²² en las que se reúnen, sobre todo, galerías paulistas⁹²³ de nueva generación.

Así pues, la Feria Parte, de menor alcance y dimensiones que la SP-Arte, se presenta en el escenario del mercado del arte paulista como una alternativa con precios asequibles y dirigida a nuevos coleccionistas.

⁹¹⁷ MIA. Recuperado el 26 de octubre de 2018, de <https://mai.art/>

⁹¹⁸ ‘SP-arte/foto’. Recuperado el 26 de octubre de 2018, de <https://www.sp-arte.com/foto/a-feira/>

⁹¹⁹ Recuperado el 15 de agosto de 2018, de <https://vejasp.abril.com.br/estabelecimento/shopping-jk-iguatemi/>

⁹²⁰ Recuperado el 26 de octubre de 2018, de <https://www.feiraparte.com.br/sobre/>

⁹²¹ La Feria Parte se ha realizado en las instalaciones del Paço das Artes (2012, 2013 y 2014), en el Shopping Cidade Jardim (2011, 2015 y 2016) o en el Clube A Hebraica en Pinheiros (2016, 2017 y 2018).

⁹²² Recuperado el 26 de octubre de 2018, de <https://www.guiadasartes.com.br/sao-paulo/sao-paulo/feiras-de-arte/parte---feira-de-arte-contemporanea-2016-11-02>

⁹²³ Recuperado el 26 de octubre de 2018, de <http://dasartes.com/noticias/parte-pocket/>

En cuanto a nuestra muestra de artistas emergentes, Vítor Mizael formó parte de esta feria en las ediciones de 2012, con el stand del Centro de Criação Contemporânea de São Paulo, y 2013, con el stand del Grupo Aluga-se⁹²⁴. En cuanto a espacios privados, destacar la reiterada presencia en esta feria de la Galería Tato de São Paulo o, por ejemplo, La Galería Leme a través del ‘Art Immersion Trip de 2014’. Ya en las últimas ediciones de esta feria, se mostraron presentes las siguientes galerías tratadas en nuestro análisis como, en 2016 con un total de 37 expositores⁹²⁵, la Galería Murilo Castro o la Galería Virgílio; en 2017 con un total de 41 expositores -entre galerías, colectivos y grupos de artistas-⁹²⁶, fueron la Galería Murilo Castro de Belo Horizonte, Casa Triângulo y la Galería Vermelho; y en la siguiente edición, en 2018 con un total de 42 expositores⁹²⁷, resultaron ser Casa Triângulo y Zipper Galería, ambas paulistas, y la Galería Murilo Castro, representante de Mizael.

Por último, haciendo sólo un apunte sobre la proliferación de ferias –al igual que el contexto andaluz- la última feria de artes visuales que ha sido creada en São Paulo es la Semana de Arte⁹²⁸. Con un concepto curatorial innovador y con una duración de 3 días, la nueva feria ha sido organizada “por los galeristas Luisa Strina y Thiago Gomide, el empresario cultural Emilio Kalil y el curador independiente y crítico Ricardo Sardenberg”⁹²⁹. En cuanto a su ubicación, la primera edición tuvo lugar en el Hotel Unique –a modo de la Feria Art&Breakfast de Málaga-, localizado en el barrio de Jardins. La segunda edición de la feria, en 2018, se ha llevado a cabo en el Pavilhão das Culturas Brasileiras del Parque Ibirapuera, con la presencias de galerías brasileñas (en su mayoría) y extranjeras, y con el comisariado a cargo de un peso pesado como es “el mejicano Pablo León de la Barra, actualmente responsable de la sección de arte latino-americano del Guggenheim de Nueva York y de la curadoría general del MAC Niterói”⁹³⁰, en Brasil.

En cuanto a las galerías paulistas de nuestro estudio participantes en las dos primeras ediciones de esta feria, con 46⁹³¹ y 41⁹³² participantes respectivamente, podemos citar a: Casa Triângulo, Galeria Jaqueline Martins, Galería Leme, Galería Superficie, Galería

⁹²⁴ El Grupo Aluga-se, tal como se identifican en su propia página web, se trata de una plataforma abierta de artistas que realizan exposiciones y acciones artísticas. Recuperado el 30 de octubre de 2018, de <https://grupoalugase.com/>

⁹²⁵ Recuperado el 30 de octubre de 2018, de <https://www.arteinformado.com/agenda/f/parte-2016-124070>

⁹²⁶ Recuperado el 30 de octubre de 2018, de <http://www.premiopipa.com/2017/10/sexta-edicao-da-parte-feira-de-arte-contemporanea-comeca-semana-que-vem/>

⁹²⁷ Recuperado el 30 de octubre de 2018, de <https://www.feiraparte.com.br/expositor/>

⁹²⁸ Página web de la joven feria. Recuperado el 26 de octubre de 2018, de <http://semana.art>

⁹²⁹ ‘Semana de Arte, la nueva feria internacional de São Paulo con galerías amigas’. Recuperado el 26 de octubre de 2018, de <https://www.arteinformado.com/magazine/n/semana-de-arte-la-nueva-feria-internacional-de-so-paulo-con-galerias-amigas-5573>

⁹³⁰ ‘Semana de Arte 2018 no Parque Ibirapuera’. Recuperado el 26 de octubre de 2018, de <https://parqueibirapuera.org/semana-de-arte-2018-no-parque-ibirapuera/>

⁹³¹ ‘Semana de Arte 2017- Galerías participantes’. Recuperado el 30 de octubre de 2018, de <https://www.arteinformado.com/agenda/f/semana-de-arte-2017-141645>

⁹³² ‘Semana de Arte 2018 – Galerías participantes’. Recuperado el 30 de octubre de 2018, de http://semana.art/_assets/site/docs/catalogo_portugues.pdf

Vermelho, Mendes Wood DM, Zipper Galería y A Gentil Carioca de Río de Janeiro, una de las galerías representantes de Caccuri. Sobre el nombre de esta joven feria de arte, como se hace referencia en el catálogo editado para la edición de 2018, éste hace honor a “*la ‘Semana de Arte de 1922’, que estableció el inicio del Modernismo en Brasil. Así, la provocación del comisario de rescatar la herencia cultural de ese movimiento, y sus aspectos menos explorados, dando una nueva dimensión para su entendimiento*”⁹³³.

Así pues, tras exponer las ferias de arte donde han tenido presencia los artistas emergentes brasileños seleccionados para nuestro estudio como casos de estudio locales, vamos a dar paso a las bienales o eventos colectivos que tienen lugar en esta ciudad dejando atrás los eventos más comerciales del sistema del arte emergente.

BIENALES

Pese a la juventud de los artistas que componen nuestra muestra del contexto artístico paulista, es de destacar resaltar la presencia de ellos en importantes y longevos eventos culturales –con trascendencia mundial– como son la Bienal de São Paulo y la muestra bianual Panorama da Arte Brasileira, ambos desarrollados en la ciudad paulista. Particularmente, es la artista Vivian Caccuri de nuestra muestra, la que atesora en su trayectoria individual su participación en estos significativos eventos de arte contemporáneo. Caccuri, en 2013, formó parte de la 33ª Panorama da Arte Brasileira⁹³⁴ que fue comisariada por la crítica Lisette Lagnado⁹³⁵ y, en 2016, fue una de las artistas seleccionadas por el equipo curatorial⁹³⁶ para formar parte de la 32ª Bienal de São Paulo titulada ‘Incerteza Viva’⁹³⁷ (Figura 118).

• Bienal de São Paulo

A día de hoy, la Bienal de São Paulo⁹³⁸ es la segunda bienal más antigua –a nivel mundial– sólo después de la pionera Biennale di Venezia (Italia). La primera bienal brasileña tuvo lugar entre el 20 de octubre y el 23 de diciembre de 1951 (Figura 117) y fue realizada por

⁹³³ Traducción propia. Texto original: “A Semana de Arte de 1922, que estabeleceu o início do modernismo no Brasil. Assim, a provocação da curadoria de resgatar a herança cultural desse movimento, e seus aspectos menos explorados, dá uma nova dimensão para o seu entendimento”. Recuperado el 30 de octubre de 2018, de http://semana.art/_assets/site/docs/catalogo_portugues.pdf

⁹³⁴ Fue celebrada desde el 6 de octubre al 15 de diciembre de 2013 en el MAM SP. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <http://mam.org.br/exposicao/33o-panorama-da-arte-brasileira/>

⁹³⁵ ‘Lisette Lagnado será a curadora do Panorama da Arte Brasileira 2013’. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,lisette-lagnado-sera-a-curadora-do-panorama-da-arte-brasileira-2013,921303>

⁹³⁶ Jochen Volz, comisario y crítico de arte alemán; Gabi Ngcobo, artistas y comisaria independiente de Sudáfrica; Júlia Rebouças, comisaria, investigadora y crítica de arte brasileña; Lars Bang Larsen, comisario e historiador del arte de Dinamarca; y Sofía Olascoaga, comisaria mejicana. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <http://www.32bienal.org.br/pt/exhibition/o/2821>

⁹³⁷ Página web de la 32ª Bienal Incerteza Viva que tuvo lugar entre el 7 de septiembre al 11 de diciembre de 2016. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <http://www.32bienal.org.br/pt/>

⁹³⁸ Página web de la Bienal de São Paulo. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <http://www.bienal.org.br/>

el Museu de Arte Moderna de São Paulo –MAM/SP⁹³⁹, en un pabellón provisional localizado en la zona de la Avenida Paulista. En ella fueron mostradas 1854 obras de 729 artistas procedentes de 25 países⁹⁴⁰.

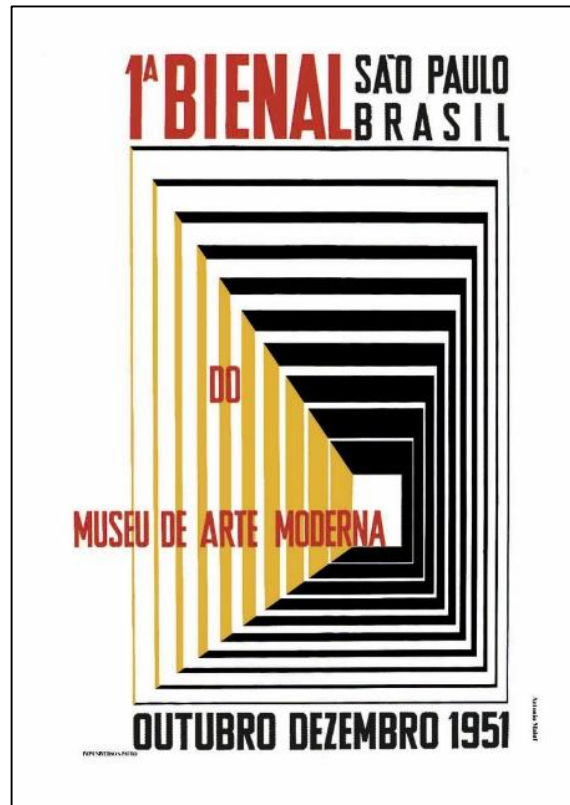


Figura 117. Cartel de la primera Bienal de São Paulo diseñado por Antônio Maluf.

Como han comentado importantes profesionales del sector, la Bienal de São Paulo fue creada para ampliar los horizontes del arte brasileño siguiendo, según el crítico de arte Mario Pedrosa, “*literalmente los moldes de la Bienal de Venecia (...) [y cuyo] primer resultado fue romper el círculo cerrado en que se desarrollaban las actividades artísticas de Brasil, sacándolas de un aislamiento provinciano*”⁹⁴¹ (2015, pág. 444). De este modo, la primera bienal propició en la ciudad paulista un encuentro internacional con el arte nuevo que se estaba haciendo en otras partes del mundo y, al mismo tiempo, “*se buscaba conquistar para São Paulo la posición de centro artístico mundial*” (Machado, 1951, p. 15).

En aquel momento, en el mismo territorio donde también había irrumpido años antes la Semana da Arte Moderna de 1922 –como fue comentada con anterioridad- y que hizo de São Paulo el centro natural del *Modernismo Brasileño*, se daba un clima favorable de

⁹³⁹ Fundado en 1948. Página web del MAM/SP. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <http://mam.org.br/>

⁹⁴⁰ Datos extraídos del Banco de datos digital sobre la historia de la bienal paulista. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal>

⁹⁴¹ Traducción propia. Texto original: “Criada literalmente nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas no Brasil, tirando-as de um isolamento provinciano”.

progreso económico e industrial que propició, sin lugar a duda, la favorable constitución y realización de este proyecto internacional de interés para muchos.

La Bienal fue patrocinada y organizada en sus inicios por el MAM/SP, su primer lugar de exhibición, hasta 1962 que fue creada la Fundación Bienal de São Paulo por Francisco Matarazzo Sobrinho⁹⁴². Esta institución privada, sin vinculaciones político-partidarias o religiosas y sin fines lucrativos, es la gestora y organizadora de todas las actividades – artísticas, educativas y sociales- que se plantean a lo largo del año y en paralelo a la Bienal de São Paulo como del propio evento cultural. Así pues, la fundación tiene un compromiso vital con las artes visuales desde una postura de empeño apostando por la *“formación del público, la preservación de la memoria, el diálogo con los campos de pensamiento y conocimiento, el fomento del arte brasileño, la producción y circulación de contenidos con autonomía e independencia y un envite por una economía creativa”*⁹⁴³.

Desde 1957, la Bienal de São Paulo se viene realizando en su sede permanente localizada en el Pavilhão das Indústrias del Parque Ibirapuera, designado actualmente como el Pavilhão Ciccillo Matarazzo. *“Diseñado por el arquitecto Oscar Niemeyer, el edificio es un verdadero icono de la arquitectura modernista brasileña”*⁹⁴⁴, incluido como bien inmueble del Patrimonio Histórico del país.

A lo largo de su historia, la Bienal ha sobrevivido a periodos de crisis económicas y políticas -como el periodo dictatorial militar que se vivió entre 1964 a 1985 en el país- llegando hasta nuestros días como un evento de arte contemporáneo actual de referencia internacional. Como ruptura en su celebración bianual, solamente se puede apuntar a la edición 22⁹⁴⁵ que, en vez de realizarse en 1993 como correspondía, pasó a realizarse en 1994 y desde entonces la bienal se viene realizando todos los años pares. Curiosamente la orientación conceptual de esta edición fue dada con el tema ‘Ruptura con el soporte’, que como comenta Agnaldo Farias, con este tema *“Nelson Aguilar –el comisario- pretendía escapar de cuestiones demasiado amplias ofreciendo a cambio un aspecto interno a la historia del arte y decisivo para la producción contemporánea, es decir, el momento en el que otros artistas (...) pusieron en jaque los soportes clásicos –pintura, escultura, dibujo-, inventando otros*

⁹⁴² Francisco Matarazzo Sobrinho (São Paulo, 1898 – São Paulo, 1977), más conocido como Ciccillo Matarazzo, fue un empresario, político y mecenas artístico italo-brasileño fundador del Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) y de la Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1951). En el contexto de la segunda edición de la Bienal (1953), Matarazzo Sobrinho logró que Picasso prestara Guernica para la exposición antológica que entonces se le dedicó, que es, hasta hoy, la única ocasión en que el cuadro ha viajado a Latinoamérica. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <https://guernica.museoreinasofia.es/agente/francisco-matarazzo-sobrinho-5285>

⁹⁴³ Traducción propia. Texto original: “O que fazemos: compromisso com as artes visuais, formação de público, preservação da memória, diálogo com campos de pensamento e conhecimento, fomento à arte brasileira, produção e circulação de conteúdo, autonomia e independência, aposta na economia criativa”. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <http://www.bienal.org.br/fundacao>

⁹⁴⁴ Traducción propia. Texto original: “Projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, o prédio é um verdadeiro ícone da arquitetura modernista brasileira, tombado pelo Patrimônio Histórico”. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <http://www.bienal.org.br/pavilhao>

⁹⁴⁵ 22ª Bienal de São Paulo. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <http://www.bienal.org.br/exposicoes/22bienal>

*medios de expresión, varios de ellos híbridos, en un proceso que llevaría a la ampliación de la noción de arte*⁹⁴⁶ (2001, p. 241).



Figura 118. 'TabomBass'⁹⁴⁷ (2016), la propuesta de Vivian Caccuri para la 32ª Bienal de São Paulo.

En la actualidad, la Bienal de São Paulo tiene acceso gratuito durante sus tres meses de duración y su financiamiento proviene de subvenciones del municipio de São Paulo, del gobierno local y estatal y del sector privado. Por otra parte, antes de finalizar, creemos muy acertado destacar la función educativa y formativa en artes visuales que ha tenido en la sociedad brasileña la Bienal de São Paulo a lo largo de su historia.

• **Panorama da Arte Brasileira**

El Panorama da Arte Brasileira fue creado por el Museo de Arte Moderno de São Paulo – MAM/SP en 1969 tras la transferencia de su colección a la Universidad de São Paulo que, concretamente, fue a pasar al recién creado -por aquel entonces- Museo de Arte Contemporánea de la Universidad de São Paulo – MAC/USP en el año 1963.

Como expone Paula Signorelli (2018) en su investigación en torno al Panorama, éste fue concebido como un nuevo programa de exposiciones. El objetivo de este proyecto era restablecer la programación del museo y, al mismo tiempo, generar un nuevo acervo para la institución por medio de la adquisición –a través de un 'Prêmio Adquisição' en cada edición- y de la donación de obras por parte de los artistas. En definitiva, el Panorama

⁹⁴⁶ Traducción propia. Texto original: "Nelson Aguilar pretendia escapar de questões demasiado amplas oferecendo em troca um aspecto interno à história da arte e decisivo para a produção contemporânea, qual seja, o momento em que os artistas (...) colocaram em cheque os suportes clássicos - pintura, escultura, desenho -, inventando outros meios de expressão, vários deles híbridos, num processo que levaria à ampliação da noção de arte".

⁹⁴⁷ Instalación compuesta por un sistema de sonido hecho con altavoces apilados, como ocurre en fiestas callejeras. Ante ellos, velas encendidas bailan con el aire desplazado por el ritmo de sonidos graves compuestos por artistas de la ciudad de Accra, en Ghana, que colaboraron con Caccuri, después de un período de investigación de la artista en ese país. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2607>

reproducía en gran medida el formato del tradicional Salão Nacional de Belas Artes –que remitía al siglo anterior-. El Panorama da Arte (Atual) Brasileira –cuyo nombre original fue idealizado por Diná Lopes Coelho, que, después de cinco años trabajando en la Fundación Bienal de São Paulo (1963-1967), fue nombrada directora técnica del museo (2018, p. 43). A partir de 1970, se estableció una comisión asesora compuesta por representantes del sector artístico locales, propuestos por el propio museo, en diferentes capitales de todo el país (Ibíd., p. 44). De esta forma, el perfil del programa se fue consolidando a lo largo de los años, manteniendo casi inalterado su planteamiento inicial hasta principios de los años 1990 como consecuencia, también, de la crisis política y económica que vivió el país en la gestión de Fernando Collor de Mello (Ibíd., p. 50). Todo esto desencadenó una grave crisis financiera de la institución y la cancelación del Panorama en el año 1992. Su posterior activación tuvo lugar al siguiente año y con ella la subsecuente alteración de su periodicidad, pasando a ser realizado bianualmente como acontece hasta el día de hoy.

Como reflejaron los resultados de las investigadoras Margarida Sant’Anna y Ana Luisa Sarti, la tercera fase histórica -y de transición- del Panorama da Arte Brasileira abarca las tres últimas ediciones del siglo XX, desde 1995, y que se caracteriza por la orientación en diversos enfoques curatoriales llevados a cabo por Ivo Mesquita (1995) –que seis años después se convirtió el director artístico del MAM/SP (2000-2001)- y Tadeu Chiarelli (1997-1999) –comisario jefe del MAM/SP entre 1996 y 2001 (1999, p. 217),. De este modo, la figura del comisario especializado fue ganando protagonismo a la comisión asesora instituida años antes. Además, debido a la relativa precariedad en el campo reflexivo sobre el arte contemporáneo en Brasil en aquel momento, provocó que Chiarelli, por ejemplo, tuviera que cumplir un doble papel, como agente e intérprete de la historia. Por otra parte, cabe destacar que ya -en estas ediciones de finales del siglo– el recién creado mecanismo de la Lei Rouanet⁹⁴⁸ -del Ministerio de Cultura- fue utilizado por las empresas para dar apoyo y patrocinio al evento (Signorelli, 2018, p. 59).

A partir de 2001, el proyecto de comisariado del Panorama tiene carácter más ensayístico y de autor iniciándose ahí una nueva fase dejando de tener relación directa con la política de adquisición para la colección del museo (Sant’Anna & Sarti, 1999, p. 140). A lo largo de estos años, han pasado diversos comisarios –con sus personales proyectos curatoriales– por el Panorama. Por ejemplo, en 2003, por primera vez en la historia del Panorama un

⁹⁴⁸ Promulgada por el entonces Presidente Collor, fue recibida como única posibilidad de avance del sector cultural brasileño, después del nefasto desmonte de las instituciones y transformación del ministerio en una secretaría, ligada a la Presidencia de la República. En el peor momento de la cultura brasileña en el Gobierno Federal, la Ley Rouanet (Lei 8.313/1991) creó el Programa Nacional de Apoyo a la Cultura (Pronac), con el fin de estimular la producción, la distribución y el acceso a los productos culturales, proteger y conservar el patrimonio histórico y artístico y promover la difusión de la cultura brasileña y la diversidad regional, entre otras funciones. El Programa estableció los siguientes mecanismos de apoyo: Fondos de Inversión Cultural y Artística (Ficart), Fondo Nacional de la Cultura (FNC) e Incentivo Fiscal. El primero consiste en la comunión de recursos destinados a la aplicación en proyectos culturales y artísticos, de cuño comercial, con participación de los inversores en los eventuales beneficios, pero, hasta el momento, no fue implementado. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <http://www.cultura.gov.br/programa-nacional-de-apoio-a-cultura-pronac->

comisario extranjero –el cubano Gerardo Mosquera- fue convidado a organizar la edición con el objetivo de internacionalizar la muestra. A través de estas exposiciones colectivas, se ha ido mostrando la diversidad del arte y la cultura brasileña del momento y desde su amplia extensión a través de artistas procedentes de los diferentes estados que conforman el país.

A pesar de todos los cambios de orientación, el resultado final ha sido un MAM/SP -como museo con nuevo perfil- y, consecuentemente, un evento que ha ido adquiriendo prestigio situándose, junto a la Bienal de São Paulo, como uno de los dos eventos artísticos más importantes que acontecen en el país cada dos años y que ha tenido su última y 35ª edición en 2017.

En cuanto al MAM/SP, el museo fue fundado en 1948 e inaugurado oficialmente en marzo de 1949. Como en otros casos tratados a lo largo de esta investigación en el contexto paulista, el museo surgió como producto de la sociedad del momento que se encontraba en plena ebullición económica y efervescencia cultural en la década de 1940. Creado por iniciativa del empresario, político y mecenas artístico Ciccillo Matarazzo –como es popularmente conocido y el que cubrió su presidencia hasta 1963– la idealización o prehistoria del proyecto del museo de arte moderno en la ciudad se venía barajando desde 1946, como afirma la investigadora Regina Teixeira de Barros (2002), por el estrechamiento de las relaciones entre la burguesía industrial brasileña y grandes corporaciones de los Estados Unidos como el propio Museo de Arte Moderno de Nueva York – MoMA.

La historia del Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP, según la clasifica Ronaldo Bianchi, se puede dividir en cinco fases o administraciones:

“La primera administración de Ciccillo Matarazzo [1948-1963], en la cual el MAM fue consagrado por la sociedad, los medios y los artistas. Su segunda administración [1963-1968], el museo sobrevivió con pocos recursos, ya que Ciccillo Matarazzo había dejado de financiar el museo. La tercera administración [1968-1982] tuvo a su frente a Diná Lopes Coelho, que produjo los ‘Panoramas do Arte Brasileira’ y restableció el prestigio de la marca del Museo de Arte Moderno. La cuarta administración del MAM fue encabezada por Aparício Basílio da Silva [1982-1992], el museo volvió a pasar por dificultades financieras que sólo fueron sanadas en la administración de Eduardo Levi, que inaugura la fase de profesionalización del museo [1992-hasta hoy], y que se estabilizó en la gestión de Milu Villela”⁹⁴⁹ (Bianchi, 2006, p. 14).

Así, el MAM/SP se afirma a día de hoy como una de las instituciones culturales más activas de la ciudad paulista, siendo una sociedad civil de interés público y sin ánimo de lucro, “con

⁹⁴⁹ Traducción propia. Texto original: “A história do MAM, por meio das suas diferentes administrações. A primeira administração de Ciccillo Matarazzo, no qual o MAM foi consagrado pela sociedade, mídia e artistas. A sua segunda administração, o museu sobreviveu com poucos recursos, já que Ciccillo Matarazzo havia deixado de financiar o museu. A terceira administração teve a sua frente Dinah Lopes Coelho que produziu os ‘Panoramas da Arte Brasileira’ e restabeleceu o prestígio da marca do Museu de Arte Moderna. A quarta administração do MAM foi encabeçada por Aparício Basílio da Silva, o museu voltou a passar por dificuldades financeiras que só foram sanadas na administração de Eduardo Levi, que inaugura a fase de profissionalização do museu, que vai se estabilizar na gestão de Milu Villela”.

*una colección representativa del arte brasileño moderno y, principalmente, contemporáneo*⁹⁵⁰.

ASOCIACIONISMO

Como tuvimos lugar de experimentar *in situ*, en el contexto artístico de Brasil el asociacionismo en el sector no es una cuestión de actualidad debido a que se trata de un contexto profesional donde la precarización no es tan abundante contrariamente al contexto andaluz o español. Por ello, a lo largo de nuestro análisis, solamente hemos observado la presencia de una asociación del gremio de galeristas de arte contemporáneo a nivel nacional y que vamos a presentar en detalle a continuación.

- **ABACT - Associação Brasileira de Arte Contemporânea**

En la República Federativa de Brasil, compuesta con 27 unidades federales o estados, existe una asociación de galerías de arte contemporáneo a nivel nacional, la ABACT - Associação Brasileira de Arte Contemporânea. Esta entidad, sin ánimo de lucro, fue creada en 2007 por 8 galerías paulistas: Casa Triângulo, Galeria Fortes Vilaça, Galeria Leme, Luciana Brito Galeria, Galeria Luisa Strina, Galeria Millan, Galeria Raquel Arnaud y Galeria Vermelho. En la actualidad, la ABACT reúne a un total de 49⁹⁵¹ galerías de arte del mercado primario que se encuentran “localizadas en 7 estados brasileños y representan a más de 1000 artistas contemporáneos”⁹⁵². Entre las 49 galerías de arte contemporáneo que componen actualmente la asociación⁹⁵³, 26 están localizadas en la ciudad de São Paulo; 12 en Río de Janeiro y el resto en ciudades como Curitiba, Belo Horizonte, Brasilia, Salvador, Vitória, Porto Alegre y Ribeirão Preto (Gráfico 10).

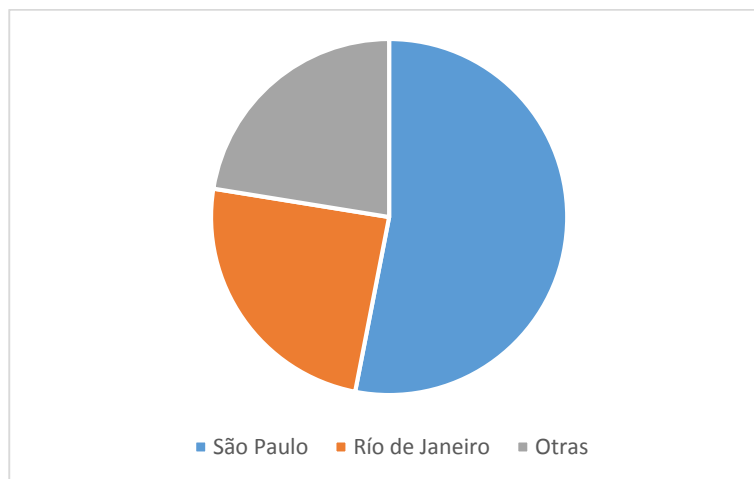


Gráfico 10. Galerías de arte contemporáneo asociadas a la ABACT.

⁹⁵⁰ Traducción propia. Texto original: “Com uma coleção representativa da arte brasileira moderna e, principalmente, contemporânea”. Recuperado el 20 de diciembre de 2018, de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao16564/museu-de-arte-moderna-de-sao-paulo-mamsp>

⁹⁵¹ ‘Associados ABACT’. Recuperado el 23 de octubre de 2018, de <http://abact.com.br/associados>

⁹⁵² Traducción propia. Texto original: ‘Localizadas em 7 estados brasileiros, representando mais de 1.000 artistas contemporâneos’. Recuperado el 23 de octubre de 2018, de <http://abact.com.br/abact-missao>

⁹⁵³ Datos actualizados en octubre de 2018.

Para la ABACT, como bien destaca la asociación en su propia página web, *“las galerías del mercado primario desempeñan una doble función: económica y cultural. Ellas no sólo comercializan las obras, también documentan, promueven, muestran, circulan, preservan y fomentan la producción contemporánea y la carrera de los artistas”*⁹⁵⁴.

Así pues, la asociación reconoce el papel fundamental de estos espacios privados, y sus responsables, para la construcción y exportación de una óptima imagen del arte contemporáneo brasileño. Por lo tanto, por un lado, la misión de esta asociación es ampliar y promover acciones orientadas a fomentar el mercado del arte, el intercambio cultural, el diálogo y la educación en torno al sector del arte contemporáneo en Brasil; y, por otro, es profesionalizar e internacionalizar el sector del arte contemporáneo brasileño.

Para ello, la asociación lleva a cabo diversos proyectos⁹⁵⁵ en los que, principalmente, las galerías asociadas y sus responsables son los grandes beneficiados, aunque, en otros casos, también los proyectos se expanden e involucran a múltiples agentes del *ecosistema* del arte brasileño dentro y fuera de sus fronteras. Centrado en la internacionalización del arte contemporáneo brasileño en el exterior, se debe destacar el colosal Proyecto Latitude - Platform for Brazilian Art Galleries Abroad, que va a ser desglosado en un subapartado posteriormente.

Además de este importante proyecto, la ABACT pone en marcha otros planes que son realizados en el territorio brasileño y en colaboración con otras instituciones como:

- el ‘Art Weekend São Paulo’, con el que se promueve la programación especial de un circuito de arte por las galerías de la ciudad durante un fin de semana y cuya primera edición, de carácter anual, tuvo lugar en 2016. Además, este evento en 2017 inauguró la acción ‘Galerias Recebem Galerias [‘Galerías reciben galerías’] mediante las galerías locales reciben a galerías de fuera de la ciudad;
- en cuanto a formación y profesionalización del sector galerístico y en colaboración con otras instituciones como la Apex-Brasil, por medio de Latitude, se administran diversos cursos y seminarios, en São Paulo y en Rio de Janeiro, sobre la situación de las galerías brasileñas y el mercado del arte actual como ‘Galerias em Debate’ (marzo 2017), ‘Mercado de Artes Visuais: produção, público e comercialização’ (marzo 2014), ‘Art Business’, ‘Workshop: o mercado de arte’ (septiembre – octubre 2013), ‘II Seminario #Procultura’ (agosto 2013) sobre la accesibilidad a la Lei Rouanet o el ‘Workshop de Melhores práticas de vendas para galerías de arte’ (junio y julio 2013) en los que también se invitan a profesionales del sector internacionales;

⁹⁵⁴ Traducción propia. Texto original: “As galerias do mercado primário desempenham uma dupla função: econômica e cultural. Elas não só comercializam as obras, mas também documentam, promovem, mostram, circulam, preservam e fomentam a produção contemporânea e a carreira dos artistas”. Recuperado el 15 de agosto de 2018, de <http://abact.com.br/abact-missao>

⁹⁵⁵ ‘Projetos ABACT’. Recuperado el 15 de agosto de 2018, de <http://abact.com.br/projetos>

- también se han organizado varias ‘Leilão ABACT’ [subastas de arte] en 2014 y 2011 para promover el coleccionismo;
- y, por último, se han llevado a cabo varias publicaciones como un ‘Breve Manual Jurídico’ (2012), sobre la actual legislación brasileña y que fue distribuido a las galerías asociadas; o el Libro Antológico ‘ArtNexus Brasil en Colombia’ (Pedrosa, 2011), publicado en inglés y español y comentado con anterioridad.

Focalizando en las galerías de arte contemporáneo de São Paulo analizadas a partir de nuestro estudio de las trayectorias individuales de los artistas emergentes seleccionados de este contexto como casos de estudio, de las 11 galerías examinadas -como se puede verificar en la Tabla 16- 7 de ellas son asociadas a la ABACT⁹⁵⁶ y, por tanto, son socias y activas participantes en el Proyecto Latitude. En la actualidad, de las 7 galerías asociadas a ABACT de nuestro estudio, 3 de ellas son incluso fundadoras de la asociación (Casa Triângulo, Galeria Leme y Galeria Vermelho). En cuanto al recorte generacional de éstas, como ha quedado reflejado en el estudio cuantitativo, hayamos galerías inauguradas desde la década de los 80 hasta la década de los 2000, lo que da cuenta que incluso galerías veteranas en el contexto artístico brasileño apuestan por los jóvenes artistas (no como en el caso andaluz).

Asociación de galerías de arte	Galerías paulistas asociadas presentes en nuestro estudio	São Paulo
ABACT - Associação Brasileira de Arte Contemporânea	Mendes Wood DM Galeria Jaqueline Martins Galería Leme Zipper Galeria Galeria Eduardo Fernandes Casa Triângulo Galeria Vermelho	7

Tabla 16. Galerías paulistas presentes en nuestro estudio vinculadas a la ABACT y al Proyecto Latitude, ambos de ámbito nacional.

- **Latitude - Platform for Brazilian Art Galleries Abroad**⁹⁵⁷

Creado en 2007, al igual que la ABACT, como “*el programa de Promoción Internacional del sector brasileño del arte contemporáneo por la Apex-Brasil*⁹⁵⁸ (Agencia Brasileña de Promoción de Exportaciones e Inversiones) en colaboración con la Fundación Bienal de São Paulo y un segmento de galerías de arte nacionales del mercado primario”⁹⁵⁹.

⁹⁵⁶ Datos actualizados en octubre de 2018. Recuperado el 20 de octubre de 2018, de <http://abact.com.br/associados/>

⁹⁵⁷ Página web oficial de Latitude – Platform for Brazilian Art Galleries Abroad. Recuperado el 24 de octubre de 2018, de <http://www.latitudebrasil.org/>

⁹⁵⁸ Apex-Brasil es la Agencia Brasileña de Promoción de Exportaciones e Inversiones. Recuperado el 24 de octubre de 2018, de <http://www.apexbrasil.com.br>

⁹⁵⁹ Traducción propia. Texto original: “O programa de Promoção Internacional do setor brasileiro de arte contemporânea foi criado (...) pela Apex-Brasil (Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos) em parceria com a Fundação Bienal de São Paulo e o segmento de galerias de arte

Hoy en día, el programa cuenta con la participación de 48⁹⁶⁰ galerías –casi las mismas que son asociadas a la ABACT en la actualidad- ya que, desde 2011, ambas instituciones y junto a la Apex-Brasil establecieron una colaboración en conjunto con el objetivo de crear oportunidades de negocio para el sector en el exterior mediante “*acciones de capacitación, apoyo y profesionalización (...) de las galerías de pequeño y medio tamaño y consolidando la presencias de las grandes galerías en importantes mercados globales*”⁹⁶¹. Desde entonces, se han puesto en marcha diversas acciones, aprovechando el momento de gran visibilidad global que Brasil estaba teniendo (antes del periodo de crisis económico y político actual), que han quedado reflejadas muy claramente en el mercado del arte brasileño.

Entre las principales actividades, acciones⁹⁶² y convocatorias que ha realizado el equipo de Latitude, desde 2011 hasta la actualidad, se pueden distinguir las siguientes:

- acciones de inteligencia comercial como la realización, edición y publicación de estudios anuales sobre el mercado del arte local como las cinco ediciones de los informes sectoriales titulados ‘*O Mercado de Arte Contemporânea no Brasil*’ (2012-2016)⁹⁶³;
- acciones de capacitación volcadas a los profesionales del sector del mercado del arte brasileño a través de seminarios y cursos pioneros en este contexto;
- acciones de comunicación para diseminación de las actividades de Latitude y galerías participantes con la creación de la App: ‘Brasil Art Gallery Guide’ y la ‘Revista Plataforma’, una revista para *tablet* creada por la Revista seLecT, en 2014;
- acciones de promoción internacional del ecosistema del arte brasileño dentro del país a través de la organización de numerosos ‘Art Immersion Trips’ [Viajes de inmersión artística]. Esta acción consiste “*en llevar a Brasil a invitados internacionales (coleccionistas, comisarios, directores de instituciones, periodistas y críticos de arte) para sumergirlos en la escena artística nacional con el objetivo de crear oportunidades de negocios, proyectos y colaboraciones futuras*”⁹⁶⁴ poniendo en su conocimiento los eventos artísticos cruciales del país -como la Feria SP-Arte, el Art Weekend São Paulo, la Bienal de São Paulo, la Feria ArtRio, la Feria PARTE, la Bienal do Mercosur o la

nacionais do mercado primário”. Recuperado el 24 de octubre de 2018, de <http://www.latitudebrasil.org/sobre-nos/estrategia/>

⁹⁶⁰ Datos actualizados en octubre de 2018. Recuperado el 20 de octubre de 2018, de <http://www.latitudebrasil.org/associados/>

⁹⁶¹ Traducción propia. Texto original: “Ações de capacitação, apoio e profissionalização (...) das galerias de pequeno e médio porte e consolidando a presença das galerias de grande porte em importantes mercados globais”. Recuperado el 24 de octubre de 2018, de <http://www.latitudebrasil.org/sobre-nos/apresentacao/>

⁹⁶² ‘Ações Latitude’. Recuperado el 24 de octubre de 2018, de <http://www.latitudebrasil.org/acoes-realizadas/>

⁹⁶³ ‘Pesquisa Setorial Latitude’. Recuperado el 24 de octubre de 2018, de <http://www.latitudebrasil.org/pesquisa-setorial/>

⁹⁶⁴ Traducción propia. Texto original: “Em trazer ao Brasil convidados internacionais (coleccionadores, curadores, diretores de instituições, jornalistas e críticos) para imergir na cena artística nacional com o objetivo de criar oportunidades de negócios, projetos e colaborações futuras”. Recuperado el 24 de octubre de 2018, de <http://www.latitudebrasil.org/sobre-nos/estrategia/>

Bienal do Curitiba- e incluso otras instituciones culturales, galerías de arte y museos relevantes como el Museo Inhotim⁹⁶⁵;

- acciones de promoción internacional fuera del territorio brasileño destinadas al apoyo de las galerías asociadas para su participación en ferias de arte internacionales, localizadas principalmente en los continentes americano y europeo, como: ArtBO en Colombia, ARCOmadrid en España, Frieze Art Fair en Londres y Nueva York, en Art Basel y en sus filiales de Hong Kong y Miami, Pinta NY en Estados Unidos o ArtBA en Argentina. En cuanto a los tipos de apoyo financiero concedidos a las galerías, éstos “*se diferencian de acuerdo con el nivel de internacionalización de las galerías y pueden ser ‘Apoyo Operacional’, para las más iniciantes, y ‘Apoyo Promocional’ para las más experimentadas*”⁹⁶⁶. Además se le brinda a las galerías paralelamente, la promoción cultural y el establecimiento de relaciones profesionales a través de eventos y encuentros sobre la escena artística brasileña en contextos internacionales;

- además, en los primeros años del proyecto, se llevaron a cabo varias ‘Missões Prospectivas’ del equipo de Latitude en el exterior coincidiendo con eventos mundialmente importantes del calendario artístico como ArtBO, Art Basel, Art Brussels o la Bienal de Venecia, para entablar reuniones y visitas con parte de los agentes internacionales invitados a participar, por ejemplo, en los ‘Art Immersion Trips’ conociendo así *in situ* y de primera mano la realidad del sector en otros contextos geográficos con profesionales que intervienen ya en estos contextos artísticos;

- o la convocatoria lanzada como: ‘Intercâmbio de Curadores 2018/2019 – Investigación e práticas curatoriais’, destinado a comisarios brasileños o extranjeros actuantes y residentes en Brasil desde hace 5 años, que tengan un inglés fluido⁹⁶⁷.

Por tanto, como hemos podido observar en nuestro análisis donde se han detallado las características de las galerías y la programación de actividades que éstas desarrollan, es de vital importancia destacar lo que suponer ser asociada a este proyecto para establecer contactos con otros profesionales, instituciones, galerías y artistas, tanto nacionales como extranjeros, como para el aumento en la internacionalización de las galerías a través de su participación en importantes ferias de arte y presencia de sus artistas en importantes museos y centros de arte contemporáneo a nivel mundial.

Pero, como me comentó Tato DiLascio en nuestro encuentro⁹⁶⁸ en su galería, no todas la galerías brasileñas pueden acceder a ser socias de ABACT y del Proyecto Latitude ya que para ello “*se requiere pagar unas altas tasas mensuales*” que no todos los espacios privados

⁹⁶⁵ El Inhotim es uno de los mayores museos de arte contemporáneo al aire libre del mundo de propiedad privada. Recuperado el 24 de octubre de 2018, de <http://www.inhotim.org.br/>

⁹⁶⁶ Traducción propia. Texto original: “Diferem-se de acordo com o nível de internacionalização das galerias e podem ser ‘Apoyo Operacional’ para galerias mais iniciantes e ‘Apoyo Promocional’ para galerias mais experientes”. Recuperado el 24 de octubre de 2018, de <http://www.latitudebrasil.org/sobre-nos/estrategia/>

⁹⁶⁷ Bases de la convocatoria. Recuperado el 24 de octubre de 2018, de <http://www.latitudebrasil.org/acoes-editais-realizados/intercambio-de-curadores-20182019/>

⁹⁶⁸ El encuentro con Tato DiLascio tuvo lugar el 25 de mayo de 2016 en las propias instalaciones de la Galería Tato.

son capaces de asumir. En este sentido, la participación o no de las galerías en ferias de arte, y el alcance de éstas igual, supone otro gran esfuerzo económico por eso los galeristas analizan y deciden a las citas que pueden acudir o no dependiendo de sus propias características y capacidades económicas.

COMISARIOS Y CRÍTICOS DE ARTE

Al igual que la tarea de análisis realizada en las trayectorias individuales de los artistas emergentes andaluces, en los currículos de los artistas emergentes brasileños seleccionados, con más o menos frecuencia, nos hemos encontrado los nombres de críticos de arte y comisarios de reconocido prestigio nacional e internacional como Agnaldo Farias, Thais Rivitti, Joana Barossi, Edith Derdik, Antônio Ewbank, Bernardo Mosqueira, Marta Ramos-Yzquierdo, Victor Gorgulho, Cauê Alves, Fernando Oliva, Luisa Duarte, Adriano Pedrosa, Paulo Miyada, Jacopo Crivelli Visconti, Germano Dushá, Tomás Toledo, Bruno de Almeida, Ángel Calvo Ulloa, Ana Cândida Avelar, Antônio Gonçalves Filho, Luís Nunes, Carlos Eduardo Riccioppo, Ana Gonçalves Magalhães, Cadu Riccioppo, Fernanda Brenner, Daniel Steegmann Mangrené, Thereza Farkas, Julia Sander, Matthew Wood, Mario Gioia, Regina Johas, Fernando Velázquez, Paula Borghi, Diego Matos, Tomás Toledo, Camila Bechelany, Luiza Proença, Amilton Mattos, Tadeu Chiarelli, Valéria Piccoli, Lisette Lagnado, Jochen Volz, Gabi Ngcobo, Priscila Arantes, Júlia Rebouças, Lars Bang Larsen, Sofia Olascoaga, Paulo Trevisan o Hércules Goulart, entre otros.

En este contexto geográfico hemos recopilado un grupo mayor de profesionales, si lo comparamos con el contexto andaluz, en el que –a pesar de encontrar algunos casos de perfiles híbridos muy escasamente– la tónica común ha sido el descubrimiento de expertos de referencia en el sector cuyas trayectorias profesionales se desarrollan en el ámbito del comisariado y la crítica de arte, principalmente. Entre los perfiles híbridos, encontramos algún caso de artista-comisario, galerista-comisario o crítico de arte-comisario-periodista que han ejercido así en puntuales y contadas ocasiones o al ser gestores o coordinadores de algún *Grupo de estudos* o *Acompanhamento de projetos* que tienen lugar en diversos espacios de la ciudad paulista, como hemos comentado con anterioridad.

Quizás, también entre la mayoría de perfiles observados, podemos destacar el perfil de profesional que a lo largo de su trayectoria individual han ido ejerciendo por etapas diferentes labores o trabajos como docentes en las destacadas universidades brasileñas, como directores de museos y centro de arte, han presidido o coordinado los equipos curatoriales de importantes eventos y exposiciones – individuales y/o colectivas- donde han participado artistas brasileños e internacionales o, incluso, han sido poseedores de editoriales donde se han publicado numerosos textos, artículos y ensayos de referencia sobre el arte contemporáneo brasileño en el contexto paulista, nacional e internacional al igual que encontrarse presentes en otros medios de comunicación -como revistas de arte especializadas e internacionales- como *Arte y Parte* (Santander, España), *Art Nexus* (Bogotá, Colombia), *ArteContexto* (Madrid, España), etc.

En suma, estos profesionales atesoran en sus currículos altos cargos en el sector del arte contemporáneo paulista –además de encontrarnos con la realización de proyectos comisariales individuales o en colectivo puntuales- como comisarios jefes de relevantes galerías de arte contemporáneo paulistas tratadas en nuestro estudio y de sus proyectos *site-specific* con foco en artistas jóvenes como SITU de la Galería Leme o el Programa Zip'Up de la Zipper Galeria; de los programas de exposiciones de importantes museos y centros de arte como el Instituto Tomie Ohtake, el MAC/USP, el MASP, la Pinacoteca do Estado de São Paulo o el Paço das Artes por ejemplo; de eventos como la Bienal de São Paulo, el Panorama da Arte Brasileira del MAM o la Feria SP-Arte, entre otros. Además, son fundadores, co-fundadores y gestores de galerías y/o espacios alternativos e independientes de la ciudad paulista como Mendes Wood DM, Solo Shows, Pivô, Ateliê397, Red Bull Station –y su proyecto predecesor Red Bull House of Art- o el Ateliê Fidalga, por destacar algunos casos locales.

Otras de las características observadas en el contexto paulista a lo largo de nuestro análisis es que en la gran mayoría de proyectos expositivos *site-specific* –tanto en espacios privados como en espacios institucionales- donde han sido seleccionados nuestros artistas emergentes -dando lugar así a su participación y la presencia en estos proyectos- han contado muy regularmente con la figura de un comisario y/ o crítico de arte tanto nacional como internacional. También, hemos observado la figura del comisario independiente procedente de otros países –como de países latinoamericanos y europeos principalmente– con trayectorias individuales destacables en sus contextos de origen o de residencia que han desarrollado proyectos curatoriales y/o publicado ensayos sobre los artistas emergentes y sus producciones personales tanto en el propio contexto paulista como propiciando la realización de proyectos expositivos y de estancias fuera de Brasil de los artistas jóvenes brasileños –a través de residencias artísticas o exposiciones por ejemplo- en los contextos de origen de éstos. Así pues, se puede destacar ambas peculiaridades que hacen referencia a la internacionalización del contexto artístico paulista, una situación tan diferente observada en el contexto andaluz que es muy local y con poca proyección e interés para otros agentes/mediadores del contexto nacional español e internacional como hemos observado en nuestro análisis.

Como similitud entre ambos contextos, es de destacar la composición de los jurados o comités de selección con profesionales con perfiles diversos e híbridos del sector en los para la selección de artistas o de proyectos expositivos en las diversas convocatorias que tienen lugar en este contexto. Entre las diversas convocatorias que hemos estudiado, podemos destacar las Temporadas de Projetos de Pivô, el CCSP, el Paço das Artes, la multitud de *Salões de Artes* de museos y pinacotecas o las residencias artísticas del Projeto Fidalga, Pivô y Red Bull Station; los cuales tienen como foco principal el apoyo, el fomento y la difusión del arte emergente actual y sus corrientes de pensamiento y prácticas artísticas contemporáneas. Además, se ha observado una mayor participación en exposiciones y proyectos *site-specific*, por invite de comisarios y críticos de arte locales e internacionales, de diferentes generaciones de artistas brasileños en espacios culturales privados e institucionales de relevancia nacional e internacional.

Por tanto, podemos considerar que en este contexto artístico y geográfico la figura del comisario y crítico de arte está más profesionalizada y cuenta con una posición privilegiada y económicamente más estable que en el contexto andaluz, como consecuencia del alto grado de desarrollo del propio sector profesional.

2.4.3. Discusión de resultados

Entre las conclusiones que se desprenden del estudio cualitativo llevado a cabo sobre el sistema del arte emergente *glocal* y enfocado en las trayectorias artísticas de una muestra de creadores emergentes de la Comunidad Autónoma de Andalucía (España) y la ciudad-municipio de São Paulo (Brasil), destacaremos las siguientes particularidades, diferencias y similitudes observadas de ambos ecosistemas artísticos locales tan distantes geográficamente:

El estudio llevado a cabo en base a las trayectorias artísticas de un grupo de artistas emergentes de ambos contextos artísticos muestra que -siguiendo lo que comenta Robertson citando al filósofo francés Etienne Balibar *sobre “los contextos locales como espacios mundiales”* (2003, p. 278)- el actual sistema del arte emergente en un contexto local es una ‘micro’ manifestación del sistema-mundial del arte emergente instaurado cuyas marcadas diferencias se encuentran intrínsecamente ligadas al grado de desarrollo económico, político y socio-cultural de la sociedad local.

Así pues, a través de las trayectorias o currículos –como capas de información que se acumulan en el tiempo- de una muestra de artistas emergentes de ambos contextos locales se ha visualizado– de forma muy representativa- la amplia y compleja red de relaciones que conforman ambos contextos artísticos y la evolución de estas comunidades artísticas en los últimos años. De este modo, la figura del artista emergente es valorizada muy juntamente como pupila central (Figura 1) de su sector profesional.

Por tanto, analizando los currículos, hemos observado que la ‘red’ o estructura de ambos contextos geográficos –que responde al sistema-mundial del arte emergente institucionalizado- integra desde los artistas, los centros de enseñanzas artísticas y sus profesores, los espacios alternativos e independientes y sus gestores o creadores, las galerías y sus directores, los espacios institucionales y sus trabajadores del sector, las ferias de arte, las bienales, los comisarios, los críticos de arte, los medios de comunicación *online* y *offline*, etc. Además de ofrecer los datos de modo relacional, las trayectorias artísticas muestran cómo se establecen estas relaciones en el espacio y cómo se organizan en el tiempo, además de poder identificar en ellas los principales mecanismos de legitimación (exposiciones, premios, becas, ayudas a la producción, reseñas críticas públicas, reportajes en medios de comunicación, etc.) observados en el proceso de reconocimiento de los artistas emergentes seleccionados.

De este modo, se ha observado que en ambos contextos artísticos, los primeros agentes

legitimadores de las producciones y proyectos expositivos de los artistas emergentes son los propios centros de enseñanzas artísticas y su cantera de profesores, aún durante su etapa como estudiantes⁹⁶⁹. Al mismo tiempo, las primeras diferencias que se presentan en ambas comunidades artísticas se sitúan en los centros de enseñanzas artísticas y sus profesores.

Por una parte, el prestigio y reconocimiento que disponga tanto una institución educativa como sus educadores –que desempeñan la mayoría de las veces roles híbridos⁹⁷⁰ como artista-comisario-profesor, artista-profesor, profesor-crítico de arte, gestor cultural-profesor, etc.- en el sector, repercute directamente en la legitimación de la trayectoria del futuro artista. Por otra parte, el acceso a la educación artística superior en ambos contextos es diferente⁹⁷¹, así pues las diferencias vienen intrínsecamente a la construcción histórica de las sociedades locales. Así, los centros de enseñanzas artísticas en ambos contextos – además de su función educativa y formativa- son tanto los primeros agentes legitimadores como los primeros sistemas de cribado destacando, en el contexto andaluz, a las tres Facultades de Bellas Artes de las universidades públicas: UGR (Granada), UMA (Málaga) y US (Sevilla)- ubicadas en esta región, las cuales suscitan y coagulan en torno a ellas los principales escenarios del arte emergente de Andalucía que destacan por provincias; y, en el contexto paulista, es preciso destacar –a nivel local y nacional- a las prestigiosas Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP y el Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP⁹⁷². Por otra parte, cabe destacar en este contexto la relevancia y labor de los *Grupos de estudos o Acompanhamento de projetos* para insertarse y pertenecer a la red de actores del sistema del arte local.

Por otra parte, consideramos a los centros educativos como los primeros agentes legitimadores –y como puntos de encuentro entre los diversos actores locales- en la incipiente trayectoria de un artista porque ponen en marcha diversos mecanismos de legitimación -como exposiciones⁹⁷³, premios, becas, ayudas a la producción, residencias

⁹⁶⁹ Como hemos podido observar en el análisis de las trayectorias de los artistas emergentes seleccionados, en los últimos años de los estudios artísticos se engendran las primeras exposiciones (individuales y/o colectivas) de relevancia en sus carreras profesionales.

⁹⁷⁰ En el epígrafe del Bloque 1 titulado ‘Perfiles híbridos y precariedad laboral’ retomamos las palabras del artista consagrado Pepo Salas que hace referencia a esta cuestión en la que muchos artistas “subsisten con otros trabajos; el más común de ellos es la enseñanza” (Rivera, 2017), por poner un ejemplo.

⁹⁷¹ Como se ha comentado en el apartado introductorio de la enseñanzas artísticas en Brasil, es de destacar que para acceder a una educación de calidad en Brasil, a todos los niveles educativos -y que ésta te ofrezca la oportunidad de tener acceso a una reputada universidad (pública o privada)- es de gran relevancia el poder adquisitivo de las familias, ya que se trata de una sociedad bastante marcada por diferencias de clases sociales y raciales. Por tanto, el origen, la trayectoria social y el capital cultural de una persona (Bourdieu, 1984) es determinante en el desarrollo de su trayectoria vital y profesional.

⁹⁷² En el contexto paulista, entre las tres instituciones de enseñanzas artísticas que hemos destacado como las más prestigiosas encontramos a la FAAP –una institución privada muy exclusiva con elevados costes de matriculación- y dos centros de estudios artísticos pertenecientes a las mejores universidades públicas del estado.

⁹⁷³ Las exposiciones (individuales y colectivas) acontecen, principalmente, en las salas expositivas, centros culturales o museos de las propias instituciones; en ocasiones colaboran con otras entidades locales,

artísticas, etc.- destinados a sus propios estudiantes o alumni. Esta estructura institucional en red de los propios centros de enseñanzas artísticas, hace pensar que se tratan de ‘nano modelos’ del sistema-mundial del arte emergente instaurado dentro del propio contexto artístico de la ciudad, comunidad o estado ya que aglutinan a los futuros artistas y los diversos agentes intermediarios en sus equipos de profesores, y por disponer de espacios expositivos adecuados, convocar diversos premios, becas o residencias y colaborar con otros agentes e instituciones.

En este sentido, en el contexto andaluz es de destacar la reputación en el sector que ofrecen ser finalista o ganador de los Premios Alonso Cano de la Universidad de Granada a la Creación Artística, el Certamen Europeo de Artes Plásticas de Universidad de Sevilla, el Programa de Ayudas a la Producción Artística de la UGR; o resultar ser seleccionado para participar en la Beca-residencia artística Al Raso, el actual Festival FACBA (y en su anterior versión como feria de arte), la exposición de la promoción de BB.AA. de la UGR en colaboración con Diputación de Granada en el Palacio de los Condes de Gabia, la Convocatoria de Proyectos Expositivos de la UMA o la Beca Artista Residente de la UMA. Desde las instituciones de enseñanzas artísticas paulistas que hemos destacado, cabe mencionar el prestigio de obtener la Residência Artística FAAP en la Cité des Arts en París (Francia) y la participación en la exposición colectiva Anual de Arte de la FAAP, con los mejores trabajos de los alumnos.

La visualización y reconocimiento que ofrece estas primeras premiaciones y selecciones, da lugar a que también se conviertan en puntos de interés -como manantiales de artistas emergentes- a la visión de críticos de arte, comisarios y galeristas locales en ambos contextos artísticos.

Por ello, de igual modo en Andalucía y São Paulo, cuando un artista emergente empieza a despuntar durante su periodo de estudios artísticos, se ha observado que la difusión y reconocimiento de su trabajo –y su nombre e identidad personal- va en aumento al ser invitado o seleccionado paralelamente a participar en otras exposiciones y eventos culturales organizados por los espacios culturales alternativos y los espacios institucionales locales, haciendo crecer así la red de relaciones de contactos personales y profesionales.

De este modo, el círculo o núcleo de reconocimiento inicial va creciendo en el tiempo y espacio entrando a escena los primeros contactos con comisarios y críticos de arte próximos a ellos. Estos teóricos especialistas, emiten sus juicios y criterios –tanto al formar parte en los jurados de las convocatorias como en medios de comunicación y plataformas especializadas *online* y *offline* donde tienen voz y presencia- legitimando la trayectoria de un artista en consenso con la opinión de otros profesionales del sector y en base a los resultados de las convocatorias con foco en el arte emergente del momento en ambos

nacionales o internacionales; y otros casos realizan proyectos expositivos para espacios y eventos externos a sus instalaciones.

contactos locales. También, en ambos contextos geográficos, se ha observado que durante este primer periodo -con gran actividad expositiva- se comienzan a establecer los primeros vínculos y contactos profesionales con galerías locales para exposiciones colectivas y como proyectos puntuales⁹⁷⁴. Así se corrobora que, en el sistema del arte emergente *glocal*, “*lo público precede a lo privado*” (Heinich, 2017, p. 222) en referencia a la dimensión comercial y económica que desarrollan las galerías.

Sacando nombres a la luz, entre los comisarios independientes y críticos de arte andaluces –donde predominan los perfiles híbridos- que destacan actualmente por su poder legitimador en la trayectoria de un artista emergente de esta comunidad, como hemos observado a lo largo del análisis de las trayectorias por sus repetidas apariciones, podemos resaltar los nombres de Regina Pérez Castillo, Óscar García García, Jesús Alcaide, Sema D’Acosta, Juan Francisco Rueda, Iván de La Torre Amerighi, Juan Ramón Rodríguez-Mateo o Bernardo Palomo. La mayoría de ellos se encuentran en torno a los 40 años de edad y son autóctonos de la región donde residen y desarrollan sus carreras profesionales, destacando sus actuaciones sobre todo en el circuito alternativo y colaborando puntualmente con espacios institucionales, así pues desarrollan sus trayectorias principalmente como críticos de arte y comisarios independientes. Por lo que es inevitable reiterar lo local de este contexto artístico –y sus actores participantes- y la poca proyección de los proyectos y actividades culturales que acontecen aquí fuera de los límites de la comunidad autónoma. Solamente es de destacar el interés mostrado por profesionales del sector ubicados en Madrid como Óscar Alonso Molina o Javier Díaz-Guardiola⁹⁷⁵, por ejemplo, sobre los artistas andaluces seleccionados que cuentan con una trayectoria y proyección a nivel nacional como Pablo Capitán del Río, Ana Barriga, José Luis Valverde o Arturo Comas. De las trayectorias de los artistas emergentes brasileños, se ha apreciado una reiterada presencia de un mayor número de prestigiosos profesionales en el ámbito como Agnaldo Farias, Thais Rivitti, Jacobo Crivelli Visconti, Marta Ramos-Yzquierdo, Ángel Calvo Ulloa, Mario Gioia, Tadeu Chiarelli, Bruno de Almeida, Bernardo Mosqueira, Paula Borghi, Luisa Duarte, Fernando Oliva, Fernanda Brenner o Diego Matos, entre muchos otros. A diferencia de sus compañeros de profesión andaluces, los comisarios y críticos de arte en el contexto paulista –en su mayoría- cuentan con trayectorias internacionales e incluso algunos no son brasileños (dos de los nombres expuestos son españoles y uno es italiano). Por otra parte, se observa que a lo largo de sus correspondientes trayectorias han ido ejerciendo -por etapas diferentes- labores o trabajos como docentes en las destacadas universidades brasileñas, como directores de museos y centro de arte, han presidido como comisarios jefes o coordinado los equipos curatoriales de importantes galerías, museos, centros de arte, eventos y exposiciones – individuales y/o colectivas- donde han participado artistas brasileños e internacionales o, incluso, han sido poseedores de editoriales con foco en el arte contemporáneo brasileño, entre otros cargos

⁹⁷⁴ En las trayectorias analizadas de los artistas e ambos contextos locales se observa que, antes de comenzar una relación como artista representado con una galería, sus obras han sido mostradas copiosamente –individual y sobre todo colectivamente- en espacios alternativos, institucionales y en otras galerías e incluso en la misma galería que se convierte en representante posteriormente.

⁹⁷⁵ Cabe destacar que fueron invitados a participar en las Jornadas A Secas promovidas por el CAAC.

destacables en el sector. De este modo, se puede considerar que el ámbito del comisariado y la crítica de arte en este contexto artístico analizado está más profesionalizado y es menos precario⁹⁷⁶, por lo que su poder de legitimación y reconocimiento es mayor tanto a nivel local como internacional.

Con respecto al circuito alternativo de ambos contextos geográficos, la mayor diferencia apreciada hace referencia a la financiación y funcionamiento de los propios espacios alternativos, que determinan su escala, estructura y acciones desarrolladas. A diferencia de Andalucía, en el contexto paulista existen mecanismos e incentivos culturales –a modo de mecenazgo privado implantados desde las entidades gobernantes y efectivos- como el ProAC (a nivel estadual) y la Lei Rouanet (a nivel federal), con los cuales parte de los espacios alternativos recolectados son financiados parcialmente, además de recibir donaciones y otros tipos de ingresos (como es el caso de Pivô o el Ateliê³⁹⁷). También encontramos inversión directa de empresas privadas internacionales como en el caso de Red Bull Station, que se enmarca en un proyecto en red global de la multinacional que recibe el nombre, y, otros, como el Ateliê Fidalga es sustentado por una comunidad de artistas locales de diferentes generaciones de forma totalmente independiente y colaborativamente, además de ser un espacio profesionalizante⁹⁷⁷. Semejante a este último ejemplo paulista, son todos los espacios alternativos analizados del contexto andaluz que se caracterizan por su independencia, autogestión y autofinanciación (Sala EL Butrón, Casa Sostoa, Línea de Costa) e, incluso en algunos casos, de manera colaborativa (Otra Cosa) entre diversos actores del *ecosistema* artístico local. Por otra parte, el circuito alternativo de ambos contextos geográficos se caracteriza por un fuerte dinamismo y agitación cultural debido a la multitud de exposiciones, actividades, convocatorias⁹⁷⁸ y eventos que son organizados en los que, además, se pone en contacto y reflexión a los diversos actores locales e, incluso, internacionales, como se ha observado en el contexto paulista. Por tanto, hablamos de estos espacios culturales como los hervideros y manantiales del arte emergente de ambos contextos locales, a pesar de sus diferencias, y

⁹⁷⁶ Como se ha evidenciado por múltiples y diversos aspectos, el contexto artístico brasileño es menos precario que el andaluz como refleja el número de asociaciones en el sector por gremios, principalmente, y por sus diversas reivindicaciones en ambos contextos. Actualmente en Andalucía, al acentuarse la situación de precariedad laboral, se observa la presencia de tres asociaciones: la Unión de Artistas Visuales de Andalucía – uavA; la Asociación Andaluza de las Artes Visuales – AVAND, conformada por un colectivo multidisciplinar de profesionales del sector; y la Asociación de Galerías de Arte de Sevilla – Agas, que refleja la inconexión del sector galerístico andaluz por toda la comunidad y la complicada accesibilidad al Consorcio de Galerías Españolas de Arte Contemporáneo – CG, que congregan solamente a un segmento de las galerías del sector como en el caso brasileño. Pero en cambio, en Brasil, la Associação Brasileira de Arte Contemporânea – ABACT, la asociación de galerías de arte contemporáneo a nivel nacional, tiene un claro objetivo: la promoción internacional del sector brasileño de arte contemporáneo. Por ello, cuentan con el Proyecto LATITUDE - Platform for Brazilian Art Galleries Abroad en colaboración con la Apex-Brasil – la Agencia Brasileña de Promoción de Exportaciones e Inversiones- y la Fundación Bienal de São Paulo. De este modo, volvemos a observar las diversas estrategias de ambos contextos artísticos: uno en fomentar el contexto local y otro en promover su contexto artístico contemporáneo en el exterior.

⁹⁷⁷ Es importante destacar la labor del *Grupo de estudos* del Ateliê Fidalga, coordinado por los consagrados artistas Albano Afonso y Sandra Cinto.

⁹⁷⁸ Los espacios alternativos independientes paulistas como Pivô y Red Bull Station cuentan con un programa internacional de residencias artísticas, conocidos internacionalmente.

donde se va fraguando el proceso de reconocimiento y la pertenencia a la red social de los artistas emergentes locales.

Un proceso de reconocimiento en ascenso y amplitud al ir obteniendo al mismo tiempo los primeros premios, becas o residencias artísticas convocadas públicamente por multitud de instituciones de ambos contextos artísticos. Con una fuerte división en dos enfoques diferentes⁹⁷⁹, las convocatorias ofrecen al artista la preciada visibilización y legitimación institucional que es dictaminada por los miembros del jurado o comité de selección⁹⁸⁰ propuestos. El artista emergente, a través de su dossier autorrepresentativo, se ve obligado a competir con sus compañeros y coetáneos por el valioso capital económico y simbólico. El modo de presentación pública de los resultados de dichos mecanismos de legitimación suele ser la exposición. Por tanto, con un proceso y fases similares, las convocatorias que hemos observado que han sido más relevantes en ambos contextos para los artistas estudiados son: el Certamen de Málaga Crea (Málaga), el desaparecido Certamen Desencaja (a nivel de comunidad autónoma), la residencia artística en los Encuentros de Arte Contemporáneo de Genalguacil (Málaga), la convocatoria expositiva del Palacio de los Condes de Gabia (Granada), las residencias artísticas de La Térmica (Málaga), el Programa A secas del CAAC, la Muestra de Arte Contemporáneo Dmencia (Córdoba), la extinguida residencia artística en La Fragua (Belalcázar, Córdoba) y, sobre todo, el Programa Iniciararte, como mayor distinción y reconocimiento en la Comunidad Autónoma. En el caso paulista, como núcleo artístico de referencia a nivel nacional, cabe destacar las convocatorias para conformar los programas expositivos anuales del Centro Cultural São Paulo-CCSP y de los espacios de la red SESC, el Programa Paço das Artes, el Programa ProAC y, sobre todo, los Salões de Arte que son promovidos desde diferentes museos y pinacotecas de las ciudades donde se ubican en los diferentes estados brasileños.

En cuanto a la inserción del artista emergente en el sector galerístico local de los dos contextos artísticos analizados es muy diferente -corroborando los datos cuantitativos tan dispares obtenidos de ambos sectores privados en el estudio cuantitativo realizado precedentemente-. Andalucía, cuenta con una pobre comunidad de galerías que no ejercen –en la mayoría de los casos- su labor a nivel de comunidad al no involucrar en sus proyectos galerísticos a artistas de toda la región andaluza e incluso de otras regiones del territorio nacional- sino su actuación es más a nivel provincial y con artista de proximidad ligados a los centros de enseñanzas artísticas (las tres facultades de bellas artes principalmente) de las propias ciudades donde se ubican⁹⁸¹. Otro rasgo muy característico de este sector, como nos fuimos percatando en la realización tanto del estudio cuantitativo como durante el estudio cualitativo, es la poca durabilidad de los proyectos galerísticos sobre todo a partir del comienzo de la crisis económica en 2008 (ya que no llegan a ser

⁹⁷⁹ Obra realizada o propuesta de proyecto a realizar.

⁹⁸⁰ Formados por artistas, críticos de arte y comisarios consagrados, mayormente,

⁹⁸¹ Aunque cabe destacar que en el caso de Granada, desde que cerró la Galería Sandunga en 2011, no se ha consolidado ningún proyecto galerístico con foco en el arte emergente y contemporáneo hasta la actualidad. Actualmente en esta ciudad, todos los proyectos independientes –como hemos analizado- se caracterizan por ser espacios híbridos entre galería y espacios alternativos cuyo sustento y funcionamiento se realiza a través de un grupo de personas colaborativamente.

rentables por la carencia de coleccionismo privado local, nacional e internacional), por lo que esto repercute directamente en la escasa existencia de galerías de descubrimiento.

En São Paulo, los primeros contactos de los artistas emergentes con las galerías locales se producen igualmente que en el contexto andaluz, con proyectos expositivos colectivos y puntuales, pero principalmente formulados en colaboración con críticos de arte y comisarios con un cierto prestigio en el sector. Debido al amplio y fuerte sector galerístico local –con proyección internacional- los artistas emergentes son fichados e incorporados en sus canteras de creadores representados a una edad más temprana y manteniendo una relación profesional más duradera y fructífera para ambos, cuyo apoyo se reinvierte en el sector y comunidad en su conjunto como es evidente. Así, entre los artistas brasileños analizados, a pesar de su juventud, algunos de ellos han tenido relaciones profesionales duraderas con varias galerías a lo largo de su trayectoria, muy contrariamente al caso andaluz que contamos con un ejemplo de artista –como es Fran Pérez Rus- que nunca ha sido representado por una galería y cuya trayectoria se caracteriza por haberse gestado –sobre todo- en el sector institucional o, como reflejan los datos analizados, la mitad de los artistas andaluces trabajan con galerías de otras comunidades españolas.

Esta descompensación en los sectores galerísticos de ambos contextos locales, da lugar a que incluso los proyectos expositivos y las convocatorias promovidas por las propias galerías –dentro y fuera de sus instalaciones- dispongan de características, escalas y proyecciones muy diversas. En el contexto andaluz, cabe destacar –como mecanismos que han legitimado las trayectorias de los artistas emergentes analizados y han sido organizados desde el propio galerístico- las ediciones anuales de ‘#under 35’ protagonizadas en la Galería Gacma⁹⁸² de Málaga –entre 2014 y 2017⁹⁸³-; el proyecto ‘Columna JM’ de la Galería Javier Marín (Málaga) –desde octubre de 2015-, que tiene su foco en la actuación expositiva y de comisariado destinado a los jóvenes creadores de su proximidad⁹⁸⁴; y el desaparecido programa ‘Up and Coming. Artistas Emergentes’ de Suburbia (Granada) –entre 2017 y 2018-, ahora sin espacio físico en la ciudad. Por otra parte, entre todas las galerías analizadas y desde el comienzo de la crisis económica, la Galería Yusto/Giner de Marbella (Málaga) –asociada al CG- es la que destaca por su apuesta en los últimos años por alcanzar una proyección y reconocimiento a nivel nacional e internacional con una agitada agenda conformada por importantes ferias de arte a nivel

⁹⁸² Según los resultados expuestos tras la realización del estudio cuantitativo en el sector privado andaluz, debido a los datos recolectados de las ediciones de #under 35 correspondientes al periodo estudiado hicieron consagrar a este galería como el espacio privado con mayor número de artistas emergentes en su programación (pero ninguno como artista representante). Con una fuerte representación malagueña en su origen, el espacio fue seleccionando a artistas emergentes residentes en otras provincias andaluzas como Granada y Sevilla.

⁹⁸³ Como es el caso de Fran Pérez Rus (2016), José Luis Valverde (2015, 2016) y Arturo Comas (2015, 2016, 2017), que han sido seleccionados algunos de ellos incluso en repetidas ediciones.

⁹⁸⁴ Nuestro artista José Luis Valverde, en 2016 tuvo su primera exposición individual enmarcada en el proyecto Columna JM de esta galería, pasando a ser artista representado en la última exposición colectiva que ha participado en este espacio a mediados de 2018.

nacional como internacional apostando por artistas emergentes locales⁹⁸⁵. Pero exceptuando este caso muy sobresaliente, las galerías andaluzas se caracterizan por contar simplemente con una programación de exposiciones –más o menos continuada- y un pequeño segmento de ellas –entre las que se encuentran algunas de las galerías citadas anteriormente- por participar en eventos culturales y comerciales⁹⁸⁶ que tienen lugar en su proximidad, reiterando así su actuación individual y proyección solamente en el ámbito local.

En contraposición –corroborando las diferencias marcadas entre ambos sectores en el estudio cuantitativo- las galerías tratadas en nuestro estudio cualitativo paulistas se caracterizan por contar –la mayoría de ellas- con un importante reconocimiento local, nacional e internacional por sus propuestas expositivas que son gestadas con la colaboración de destacados comisarios y críticos de arte. Además, en los últimos años, han puesto en marcha diversos eventos expandidos por la ciudad y organizados colaborativamente⁹⁸⁷, donde invitan a expertos y actores internacionales. Asimismo, gran parte de las galerías tratadas que apuestan por artistas emergentes son asiduas tanto a las ferias de arte locales -SP-Arte (puede ser considerada por su importancia a nivel internacional como ARCO en España) y PARTE- como a las ferias internacionales más importantes por el resto del continente americano y el europeo –como Art Basel, Frieze New York, Fiac Paris, PINTA London, ARCO Madrid, ArtBA, etc.-, sobre todo las asociadas a ABACT y al Proyecto Latitude. Por otra parte, al igual que el contexto andaluz cabe destacar –como importantes mecanismos de legitimación en la carrera de un artista emergente- participar en el Proyecto SITU de la Galería Leme y con comisariado de Bruno de Almeida y, desde la Galería Zipper, el Programa Zip’Up y el ‘*Salão dos Artistas sem Galeria*’.

⁹⁸⁵ Ana Barriga es la única artista cuya trayectoria acredita haber participado en ferias de arte internacionales como Zona Maco México, en 2018 la primera vez, y ha sido gracias a la galería marbellí, que es una de sus galerías representantes. En el caso de Barriga, antes de ser fichada por esta galería ya atesoraba relaciones profesionales con otras galerías andaluzas y de otras comunidades de España, además de haber sido galardonada por multitud de premios y certámenes institucionales (sobre todo a nivel andaluz). Además, la artista también ha participado en Arte Santander 2018, con Yusto/Giner. En el caso de las galerías Isabel Hurley, Javier Marín –ambas de Málaga-, Diwap Gallery (Sevilla), Suburbia (Granada), Ruiz Linares (Granada), que también cuentan con algunas participaciones en ferias de arte nacionales e internacionales (europeas), es de comentar que no han presentado en ellas los trabajos de creadores emergentes andaluces como artistas de cabecera, exceptuando el caso del Espacio Olvera (Sevilla) con Arturo Comas para Arte Santander 2018.

⁹⁸⁶ En los últimos años, podemos mencionar la presencia de la Galería Gacma (Málaga) en la Feria de Arte Emergente de Málaga Art&Breakfast 2015 y 2016; las galerías sevillanas Espacio Olvera, Diwap Gallery y Galería Birimbao han sido integrantes de las programaciones de ARTSevilla 2016 y 2017; la Galería Weber-Lutgen (Sevilla) ha acogido exposiciones del Proyecto nómada Plan Renove (Sevilla); o la Galería Arrabal&Cía (Granada) y MECA (Almería) fueron asiduas en varias ediciones de la Feria de Arte FACBA (Granada).

⁹⁸⁷ Nos referimos a los circuitos de arte con programaciones espaciales como son Open Galleries’, la ‘Gallery Night’, el ‘Art Weenkend São Paulo’ o el ‘International Weekend’ que son organizados por la ABACT, el Proyecto LATITUDE y la Fundación Bienal de São Paulo. la Fundação Bienal ha organizado una nueva iniciativa: el ‘International Weekend’⁶³³.

Otra apreciación distintiva sobre el *ecosistema* artístico paulista es la selección de los artistas emergentes por importantes comisarios para participar en notables exposiciones colectivas en los museos⁹⁸⁸ más relevantes de la ciudad (y del país). Así, recientemente, Daniel de Paula participó en *'Avenida Paulista'* de 2017 en el MASP y en *'Metrópolis: Experiencia Paulistana'* de 2017 en la Pina_Estação; Vivian Caccuri estuvo presente en la muestra *'Esculturas para Ouvir'* de 2016 en el MuBE; o, por ejemplo, Lucas Arruda formó parte de la exposición *'100 anos de Arte Paulista'* en 2012 que tuvo lugar en la Pinacoteca do Estado de São Paulo. Este notorio interés por el arte emergente local por parte de los comisarios e instituciones museográficas locales, consolidan y dan legitimidad a sus trayectorias muy distintamente al caso andaluz, donde no se aprecia esa incorporación en los museos de arte contemporáneo más relevantes de la comunidad como el CAC (Málaga) o el CAAC (Sevilla). Únicamente los artistas emergentes finalistas y premiados del Certamen Málaga Crea son expuestos colectivamente en el CAC de Málaga y, como suceso insólito, desde el *'Proyecto A Secas'* en 2015 resultó una exposición colectiva de artistas andaluces o residentes nacidos a partir de 1980 titulada *'¿Qué sienten, qué piensan los artistas andaluces de ahora?'*⁹⁸⁹ en 2016, un programa al completo que debería de tener continuidad

En cuanto a las ferias de arte y bienales que tienen lugar en ambos contextos, la desigualdad sigue estando patente. Los diversos eventos (comerciales y culturales) tratados en nuestro análisis cualitativo reflejan los perfiles tan diversos de ambos contextos artísticos estudiados. Por una parte, en el caso paulista, las ferias de arte y bienales son citas y eventos a nivel internacional desde hace años⁹⁹⁰, a pesar de su fuerte apuesta por el arte contemporáneo y emergente local. En cambio, siguiendo la coyuntura característica del contexto andaluz, las dos ferias de arte que se siguen desarrollando⁹⁹¹ por el momento y donde los artistas emergentes locales seleccionados han tenido presencia en ellas son proyectos jóvenes y están localizados en la provincia de Málaga⁹⁹², siendo la presencia de

⁹⁸⁸ En la mayoría de los casos, el origen de los principales museos de la ciudad han surgido de iniciativas privadas.

⁹⁸⁹ Ninguno de los artistas emergentes de nuestra muestra fue seleccionado para participar en esta inaudita exposición en el contexto andaluz aunque los artistas Pablo Capitán del Río, Ana Barriga y José Luis Valverde de nuestra muestra han resultado ser seleccionados en las dos convocatorias de A Secas que han tenido lugar en 2015 y 2017.

⁹⁹⁰ En el caso de la Feria de arte SP-Arte, ésta se lleva desarrollando anualmente desde 2005, la Bienal de São Paulo es en la actualidad la segunda bienal más antigua a nivel mundial y que viene desarrollándose desde 1951, y desde 1969 está activo el Panorama da Arte Brasileira.

⁹⁹¹ Ferias de Arte como ARTSevilla, ARTJaén y FACBA se han reconvertido en proyectos culturales –a modo de festivales- expandidos por la ciudad.

⁹⁹² "Málaga, donde la cultura es capital" fue el eslogan publicitario y comercial que pronunció el alcalde de la ciudad en Fitur 2015 –la Feria Internacional de Turismo que se realiza anualmente en Ifema de Madrid-. Dentro de esta apuesta local por la cultura (internacional) se enmarca la eclosión de nuevos museos y otros eventos comerciales y culturales (como una sede del Centro Pompidou, la incorporación de una parte de la Colección del Museo Estatal de Arte Ruso de San Petersburgo, la primera edición de la feria ArtMarbella, el Museo Thyssen Málaga, la Casa Natal de Picasso, etc.) que tuvieron lugar en la ciudad entre 2014 y 2015, con una fuerte orientación al sector líder de la provincia: el turismo masivo o 'de calidad' (que en definitiva viene a decir, 'de mayor poder adquisitivo'). Como desarrolla el artista Rogelio López Cuenca en el catálogo de la exposición colectiva *'Felicidad museística'*, que tuvo lugar en la Sala El Palmeral de Málaga en 2015

galerías, asociaciones y espacios alternativos de la comunidad sus principales participantes. En el caso de las bienales andaluzas, es de resaltar su origen y carácter institucional, ya que son desarrolladas por entidades políticas provinciales (la Bienal de Fotografía de Córdoba tiene un perfil más internacional) y las Facultades de Bellas Artes de la comunidad (BIUNIC tiene un claro objetivo en artistas jóvenes de la comunidad), siguiendo la tónica característica de este contexto artístico.

Así pues, el modelo de sistema del arte a nivel mundial se repite en ambos contextos geográficos estudiados pero con escalas, participantes, objetos y repercusión muy desiguales. Por ello, podemos afirmar que la eficacia del sistema del arte emergente paulista “*deriva del hecho de que los mismos agentes -que comparten conceptos, visiones de arte y valores comunes- actúan simultáneamente en el ámbito de la formación de los artistas, de la divulgación y consolidación de las tendencias, de la legitimación y consagración de los pares, así como reclutamiento y proyección de nuevos artistas*”⁹⁹³ (Bueno, 2016).

En cambio, esta desigualdad se iguala cuando se ha observado –por los diversos espacios culturales tratados- que en ambos contextos geográficos se ha apreciado la instrumentalización del arte para alcanzar objetivos políticos y económicos. En el contexto paulista, los espacios alternativos como Pivô y Red Bull Station –muy próximos en el área- están enmarcados en un plan de rehabilitación del centro urbano de São Paulo, mediante inversión pública e iniciativas culturales, como hemos comentado anteriormente. Concretamente, en el Edificio Copan –donde se localiza el Pivô- y en las áreas cercanas, las significativas mejoras de la zona han favorecido la *gentrificación*. En el contexto andaluz -además de observarse un fuerte proceso de *gentrificación* en los centros de las principales capitales turísticas-, en el caso de Málaga -como hemos referido recientemente- las instituciones públicas locales apostaron por la cultura o el arte como *capital*, con el objetivo de alcanzarse con el título de Capital Cultural del Mediterráneo 2016 y, por consiguiente, aumentar el número de turistas nacionales e internacionales, uno de sus sectores económicos más importantes a nivel provincial. Pero su objetivo fue más hacia un arte y museos de índole internacional.

En referencia a las producciones personales de los artistas seleccionados de ambos

como proyecto seleccionado en el Programa Iniciararte 2014, este plan de actuación desde las instituciones políticas locales para convertir a Málaga en la Capital Cultural del Mediterráneo 2016 se caracterizaba por la apuesta por una “*cultura macdonalizada (...) donde el consumo, y no la producción, es el eje y núcleo del capitalismo contemporáneo*” (2015, pp. 7-8). De ahí, por ejemplo, el surgimiento de las ferias de arte tratadas en nuestro estudio cualitativo que se localizan en esta ciudad y otros proyectos como el ‘Soho’, citado también con anterioridad.

⁹⁹³ Traducción propia. Texto original: “A eficácia desse sistema decorre do fato de que os mesmos agentes – que partilham conceitos, visões de arte e valores comuns – atuam simultaneamente no âmbito da formação dos artistas, da divulgação e consolidação das tendências, da legitimação e consagração dos pares, assim como no recrutamento e projeção de novos artistas”. Recuperado el 13 de enero de 2019, de <https://books.openedition.org/oep/575?lang=es#ftn3>

ecosistemas artísticos para el estudio cualitativo, que se caracterizan por ofrecer en su conjunto un amplio abanico de temáticas, técnicas, materiales y formas expositivas, se puede puntualizar que la pintura –como una de las disciplinas más tradicionales- y su extenso catálogo de técnicas y materiales pictóricos actuales, es la característica principal de las producciones de Ana Barriga, José Luis Valverde, Lucas Arruda, André Ricardo y, en hibridación con el dibujo, algunas de las obras de Vítor Mizael. De manera que, se puede puntualizar que en ambos contextos ha sido la técnica más popular empleada por los artistas emergentes seleccionados, además de ser el foco de atención en cuanto a la tipología de obras que se acepta en muchos concursos, premios y certámenes tratados en nuestra investigación. Así pues, esta apreciación se reafirma con valoraciones de agentes intermediarios locales publicadas aludiendo a esto que comentamos como “*en Brasil a los artistas emergentes les gusta mucho la pintura*” (Flores, 2016), ofrecida por Livia Benedetti –ex trabajadora del área curatorial y de residencias de Pivô- a un periódico de Ecuador y, en el contexto andaluz, como hemos puntualizado en el epígrafe de Espacios Institucionales, en la actualidad existe una amplia gama de convocatorias destinadas a la recepción de obras pictóricas ya producidas con el objetivo de ir aumentando las colecciones de arte de las respectivas instituciones convocantes. Siguiendo el hilo a esto último que comentamos, pero en el caso paulista, los *Salões de Arte* son otro ejemplo de convocatorias que mantienen una fuerte inclinación por las obras pictóricas.

También, en referencia a las producciones artísticas de los artistas seleccionados de cada contexto geográfico se ha observado –a través de las características y concepciones de sus propios proyectos personales como por las peculiaridades y temáticas de las muestras donde han sido seleccionados para participar- que los artistas actuales trabajan y reflexionan –en su mayoría- sobre aspectos y problemáticas en torno a asuntos sociales, políticos, urbanos, ecológicos, históricos o culturales de su propio contexto local, que en algunos casos se tratan de cuestiones presentes a nivel mundial. Por otro lado, es de comentar que se han observados diferencias en las características y aportaciones económicas de las diversas convocatorias destinadas al arte y a los artistas emergentes locales –principalmente-, aspecto que afecta directamente a las producciones de los artistas ganadores o premiados e incluso los que no consiguen serlo. Por lo tanto, las particularidades del propio contexto de origen o de residencia y el contexto profesional de un artista emergente, no sólo influyen en el desarrollo de su trayectoria profesional, sino también en las características técnicas, conceptuales y temáticas de sus obras personales.

Por último, nos gustaría ofrecer una consideración muy visual y en referencia a los espacios arquitectónicos de las galerías, espacios alternativos y museos de ambos contextos geográficos tratados en esta investigación⁹⁹⁴. Debido a la propia historia de ambos países, en el caso andaluz se observa una fuerte vinculación del sector del arte contemporáneo y emergente con edificios patrimoniales de esta comunidad que atesoran siglos de cultura e historia. Instituciones como el CICUS – Centro de Iniciativas Culturales de la US

⁹⁹⁴ Se han tratado de acercar al lector mediante la inserción en el texto de multitud de imágenes.

(Sevilla)⁹⁹⁵, La Madraza – Centro de Cultura Contemporánea de la UGR (Granada)⁹⁹⁶, el Palacio de los Condes de Gabia (Granada)⁹⁹⁷ o el Centro Guerrero (Granada)⁹⁹⁸, por citar algunos ejemplos, han sido reformados y readaptados para albergar en sus instalaciones diversas instituciones, museos y salas de exposiciones temporales de arte contemporáneo convirtiéndose en motores culturales de las ciudad donde quedan localizados. De este modo, el patrimonio cultural heredado y las obras de arte contemporáneo actuales –que son el futuro patrimonio cultural- se dan la mano. En el caso de São Paulo, donde la imponente escala de los edificios es algo que impresiona al recién llegado ciudadano europeo⁹⁹⁹, son de destacar las maravillosas obras de arquitectura contemporánea de referencia internacional como el MASP, diseñado por la arquitecta Lina Bo Bardi; el MuBe, realizado por Paulo Mendes da Rocha – Premio Pritzker de Arquitectura¹⁰⁰⁰ 2006-; la Galeria Leme, cuyo primer edificio fue construido por Mendes da Rocha también; la Casa Triângulo, proyectada por Metro Arquitectos Associados –colaboradores con Mendes da Rocha en la construcción de la Galería Leme-; al igual que la Galeria Vermelho, en cuyo proyecto arquitectónico también estuvo involucrado Mendes da Rocha; o el SESC Pompéia de Lina Bo Bardi; por destacar algunos ellos. Una larga lista de edificios (privados y públicos) que hacen de la ‘*arquitectura (o escuela) paulista*’¹⁰⁰¹ –como movimiento arquitectónico específico de São Paulo- una marca identitaria paulista a nivel internacional que está muy ligada en su concepción y desarrollo con la historia del arte contemporáneo de la ciudad –y del propio país- hasta la actualidad. El deseo por configurar una identidad cultural propia y ‘unitaria’ de las élites paulistas, rompiendo también así con la dependencia histórica al Estado de Río de Janeiro, ha dado lugar que se observe en este

⁹⁹⁵ Edificio histórico que tiene su origen en el antiguo Convento de Madre de Dios. En 1868 era la Escuela Libre de Medicina y dependía de la Diputación. En 1917 pasó a ser propiedad de la Universidad de Sevilla. Recuperado el 13 de enero de 2019, de <https://cicus.us.es/espacio-cicus/>

⁹⁹⁶ El origen de La Madraza, se remonta al mandato de Yusuf I (1333-1354). Su construcción se llevó a cabo desde 1340 a 1349, siendo la primera y única universidad pública de Al-Andalus. A lo largo de los siglos se ha ido transformando hasta el edificio actual. Recuperado el 13 de enero de 2019, de <https://patrimonio.ugr.es/bienes/palacio-de-la-madraza/>

⁹⁹⁷ El Palacio de los Condes de Gabia es un caserón nobiliario de principios del siglo XIX. Recuperado el 13 de enero de 2019, de <http://www.dipgra.es/contenidos/palacio-condes-gabia/>

⁹⁹⁸ El Centro está ubicado en el corazón de Granada, en un edificio de finales del XIX habilitado para su nueva función por el arquitecto Antonio Jiménez Torrecillas. Recuperado el 13 de enero de 2019, de <http://masdearte.com/centros/centro-jose-guerrero-3/>

⁹⁹⁹ Es necesidad de aclarar, para no entrar en malentendidos, que el hecho de hacer alusión al ‘europeo’ no es con la intención de mostrar una posición de superioridad por hechos históricos acontecidos, sino más bien se trata de una apreciación y experiencia personal de la autora vivida por la verdadera diferencia de escala territorial entre un país europeo como España y un país americano como Brasil, de dimensiones continentales.

¹⁰⁰⁰ Se trata del mayor premio de arquitectura a nivel mundial.

¹⁰⁰¹ “A finales de los años 50 y tras una época de poca actividad profesional, un importante núcleo de arquitectos liderados por João Vilanova Artigas (Curitiba, 1915-1985), entre los que se encontraban figuras como Rino Levi (São Paulo, 1901-1965), Lina Bo Bardi (Roma, 1914-1992) o Paulo Mendes da Rocha (Vitória, 1928), sentaron las bases de una arquitectura que hoy reconocemos bajo el término de ‘Escuela Paulista’” (Martí, 2014), con fuerte vinculación a la FAUUSP – la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (donde Agnaldo Farias ejerce como profesor y donde la autora de la presente pesquisa fue acogida para llevar a cabo el trabajo de campo en el contexto paulista tras haber sido obsequiada con una *Beca Iberoamérica para Jóvenes Profesores e Investigadores y Alumnos de Doctorado por el Santander Universidades*).

contexto local una consistente apuesta y estrategia en común por fomentar y valorar su propia cultura contemporánea (desde la arquitectura al arte contemporáneo) como marca identitaria paulista y como valor (económico, simbólico, cultural y social) en alza desde hace décadas. Un esfuerzo y apoyo mutuo que incluso cuenta con una importante transcendencia y su exportación a nivel internacional.

Abandonando el espacio físico, consideramos que no es conveniente pasar al Bloque 3 de la presente tesis doctoral sin hacer referencia al mundo virtual y la presencia en él del sistema del arte emergente *glocal*. En la actualidad, una de las características del ser humano contemporáneo es la constante presencia y participación en el medio virtual y el uso cotidiano de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación para gestionar y desarrollar aspectos tanto de su vida tanto personal como profesional. El ordenador portátil, las *tablets* y los dispositivos móviles se han convertido en extensiones más del propio cuerpo de los que ya no podemos escapar en la *era digital* y la *sociedad de conocimiento* actual. Así pues, es inevitable que este cambio de paradigma sociotecnológico y sus efectos sean observados en el contexto profesional del artista y en el resto de agentes involucrados a nivel mundial.

Como hemos venido observando a lo largo de la presente investigación y desde la propia experiencia personal en el ámbito de estudio, el sistema del arte emergente *glocal* se ha introducido de lleno en el mundo virtual ya que la mayoría de actores, instituciones y eventos cuentan con páginas web propias y perfiles personales-profesionales en diversas redes sociales, además de tener una constante presencia y aparición –tras su registro o por deseo de unos terceros- en revistas especializadas digitales, blogs de arte, bases de datos especializadas y plataformas de arte *online*. Una serie de redes (de relaciones) virtuales – que se gestan en paralelo a las redes del espacio físico- que conectan sujetos y dispositivos locales de cualquier parte del mundo, siempre que se disponga de conexión a internet.

Además, teniendo en cuenta que gran parte del arte emergente actual está producido por jóvenes *millennials* (nativos digitales), esto ha provocado que se aprecien cambios en el contexto profesional del artista actual, como por ejemplo los observados por Marta Pérez Ibáñez en el contexto español:

“Los artistas jóvenes presentan ciertas novedades en su relación con los distintos agentes del mercado y del sistema del arte: los nuevos modelos de negocio, no sólo en las galerías de arte sino en la forma de gestionar la comercialización de la obra, muestran que en efecto se puede detectar un cambio de paradigma significativo, con dinámicas diferentes orientadas a objetivos distintos, que requieren estrategias también distintas. En algunos casos, este cambio de gestión, utilizando nuevos canales de difusión y comunicación, muy relacionados con las nuevas tecnologías, parten de los artistas más jóvenes, aquellos que identificábamos como “nacidos” profesionalmente en la crisis. Sin embargo, los resultados de nuestra investigación demuestran que estas nuevas formas de gestión mixta o de autogestión independiente están aplicándose también en un grupo de artistas más maduros, que han

accedido con soltura al manejo de las redes sociales y manejan, a menudo de forma satisfactoria, su carrera como actividad profesional” (2018, pp. 261-262).

De este modo, a partir de los análisis cuantitativos y cualitativos en ambos contextos artísticos locales, se ha observado indistintamente la presencia de los artistas, los críticos de arte, los comisarios, las galerías y los espacios alternativos e institucionales estudiados en redes sociales o plataformas visuales como Facebook¹⁰⁰², Instagram¹⁰⁰³, Pinterest¹⁰⁰⁴ o Twitter¹⁰⁰⁵, a través de perfiles propios. Mediante estos canales de difusión y comunicación *online*, los propios sujetos y espacios divulgan y promueven sus propias obras, discursos teóricos y eventos culturales donde participan e incluso éstos han podido ser organizados por ellos mismos. Es decir, además de autogestionar y autoorganizarse, se autopromocionan –como se ha desarrollado en el capítulo ‘Autopromoción *online*’-, prescindiendo de los agentes tradicionales encargados de esta promoción y labores para convertirse en los autogestores visuales y relacionales de sus propias trayectorias en el mundo *online* o compaginando una gestión mixta, en multitud de ocasiones.

De la misma manera, como hemos ido haciendo referencia a lo largo del texto, el sistema del arte emergente *glocal* –poniendo de ejemplo los contextos artísticos locales como el andaluz y el paulista- se encuentra reflejado en plataformas especializadas como Arteinformado, SCAN, Presente-Continuo, Mapa-Paço das artes, PAC-Plataforma de Arte Contemporáneo, Ateliê Fidalga, Mapas das Artes, ARTDiscover o Artsy, como las más populares. Entre este grupo de plataformas especializadas que hemos destacado, es de subrayar que los artistas brasileños tienen presencia tanto en plataformas de arte locales, nacionales e internacionales mientras que en cambio los artistas andaluces están presentes en plataformas de arte que han surgido del contexto nacional y por iniciativa de profesionales nacionales a pesar de que se tratan de proyectos internacionales.

En esta nueva dinámica de producción, comunicación, gestión, acceso y comercialización que ha ofrecido internet, los actores participantes del sistema del arte emergente *glocal* utilizan los diversos canales y vías citadas –páginas web propias, perfiles en redes sociales y plataforma de arte, etc.- desarrollando una estrategia que los identifica (marketing y *branding* personal) en el amplio y complejo sistema del arte con el objetivo de alcanzar el reconocimiento y la consolidación de su trayectoria en el sector profesional.

Por tanto, en el mundo virtual, los ecosistemas artísticos locales y sus actores participantes se encuentran, se relacionan, se igualan, se siguen y se comunican a nivel mundial en un

¹⁰⁰² Página web de la red social Facebook. Recuperado el 13 de febrero de 2019, de <https://www.facebook.com/>

¹⁰⁰³ Página web de la red social Instagram. Recuperado el 13 de febrero de 2019, de <https://www.instagram.com/>

¹⁰⁰⁴ Página web de la plataforma de imágenes Pinterest. Recuperado el 13 de febrero de 2019, de <https://www.pinterest.es/>

¹⁰⁰⁵ Página web de la red y microblogging Twitter. Recuperado el 13 de febrero de 2019, de <https://twitter.com>

mismo estadio. Pero esto da lugar a una aparente democratización en el acceso al sistema del arte que es engañosa, ya que la estructura jerárquica y de poder que distribuye y sitúa a los *ecosistemas* artísticos locales en el sistema piramidal del arte mundial no desaparece.

Así pues, después de todas estas reflexiones en torno a cómo afectan los factores locales de diversa índole (históricos, económicos, políticos y socio-culturales) al desarrollo de un sistema del arte local; pasaremos al tercer bloque de la presente tesis doctoral donde, además de mostrar esa influencia en la trayectoria de otra artista emergente como otro caso de estudio del contexto andaluz desde la autobiografía, analizaremos cómo también dichos factores locales influyen en la propia producción artística personal de una artista emergente en la actualidad.

Bloque 3_ Trayectoria artística y producción personal: la autobiografía como técnica de investigación cualitativa

“El mundo artístico, que solía ser una comunidad, ahora forma parte de la industria global de la cultura visual, que incluye el cine, la moda, la televisión y la publicidad, y trabaja incesantemente para derribar las fronteras que solían separarlas.

Todo esto hace la vida más complicada para el artista. La presión para tener éxito en el mercado, para crear una ‘marca’ o un estilo artístico propio, puede chocar con la necesidad de aceptar el fracaso en la búsqueda de una visión más profunda”¹⁰⁰⁶ (Tomkins, 2009, p. 11).

Este fragmento de *‘La vida de los Artistas’* (2009) del crítico de arte Calvin Tomkins¹⁰⁰⁷ lo usamos para comenzar el tercer bloque de la presente tesis doctoral, ya que ofrece de forma sintetizada y concisa la problemática que se quiere abordar en este último bloque.

Como fue comentado en la introducción, y se ha hecho hincapié a lo largo de la presente tesis doctoral, un factor fundamental en el desarrollo de esta investigación ha sido el desarrollo de ésta desde la doble perspectiva *etic/emic* de una artista joven –como activa creadora e investigadora- en el actual sistema del arte emergente *glocal*. Por ello, no como un trabajo extra sino también considerado como un trabajo vital y de equiparable importancia que el resto de la investigación teórica (Bloque 1) y los correspondientes estudios locales realizados sobre el sistema del arte emergente (Bloque 2); en este tercer bloque se hará un recorrido por la *historia de vida* de la propia autora –por su trayectoria artística y profesional siguiendo las pautas empleadas en el análisis cualitativo basado en las trayectorias de los artistas emergentes seleccionados como casos de estudio de ambos contextos geográficos- pero desde un análisis o “*imaginación autobiográfica*” (Feixa, 2018).

De este modo, la autobiografía será la técnica de investigación cualitativa utilizada para describir la trayectoria profesional desarrollada hasta el momento por la creadora y su inserción en el contexto profesional del arte a modo de caso de estudio individual dentro

¹⁰⁰⁶ Traducción propia. Texto original: “O mundo artístico, que costumava ser uma comunidade, agora faz parte da indústria global da cultura visual, que inclui o cinema, a moda, a televisão e a propaganda, e trabalha incessantemente para derrubar as fronteiras que costumavam separá-los. Tudo isso torna a vida mais complicada para o artista. A pressão para ter sucesso no mercado, para criar uma ‘marca’ ou estilo artístico próprio, pode colidir com a necessidade de aceitar o fracasso na busca de uma visão mais profunda”.

¹⁰⁰⁷ Sus primeras contribuciones en el *‘The New Yorker’* fueron en 1958 y en 1961 se convirtió en escritor habitual de la revista estadounidense. En 1980, además de continuar con trabajos más largos para la revista, Tomkins fue nombrado crítico de arte oficial y escribió críticas de arte y otros contenidos casi semanalmente. Esa posición terminó en 1986, pero Tomkins continuó como redactor de *The New Yorker* hasta el presente. Recuperado el 17 de febrero de 2019, de <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/Tomkinsf>

de una comunidad o fenómeno social como el *ecosistema* artístico actual.

Las complicadas circunstancias que se dan para los artistas contemporáneos en la actualidad y que son reflejadas en sus propias obras, como afirma Tomkins (2009) en la publicación mencionada con anterioridad, hace que no sea posible abordar la producción personal y la trayectoria profesional de un artista por separado a su *historia de vida* o biografía, que a su vez está condicionada por aspectos propios (económicos, históricos, políticos y socio-culturales) de su contexto de origen o lugar de residencia. Así quedó reflejado en la que podemos considerar como la obra pionera al respecto: '*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*' publicada en 1550 por Giorgio Vasari, en la que las biografías expuestas de los creadores más relevantes de la época han moldeado nuestra comprensión artística de este periodo histórico y artístico de un determinado contexto geográfico y marco temporal.

De este modo, desde un enfoque autobiográfico crítico, se abordará el presente y último bloque de la tesis doctoral, que a su vez se divide en tres partes. En un primer momento, se presentará el *statement* de la artista, donde se define y expone la base conceptual de su producción artística y donde se declara y se plasma la perspectiva y manera de afrontar su propia creación. En una segunda parte, se desarrollará -a modo de autoanálisis crítico- la trayectoria individual -artística y profesional- de la autora, mostrando la red de relaciones que se ha configurado y cómo se ha ido desarrollando ésta en el proceso de reconocimiento a lo largo del tiempo y el espacio. Por último, se presentarán los tres últimos proyectos artísticos de la artista titulados: '*Guía Psicogeográfica*', '*Cuerpos Coloreados*' y '*Despojos Pictóricos*', en los que veremos reflejados cuestiones como su propia *historia de vida* vivida, sus inquietudes artísticas y reflexivas en torno a la creación contemporánea actual o la fuerte influencia patrimonial y cultural de su lugar de origen.

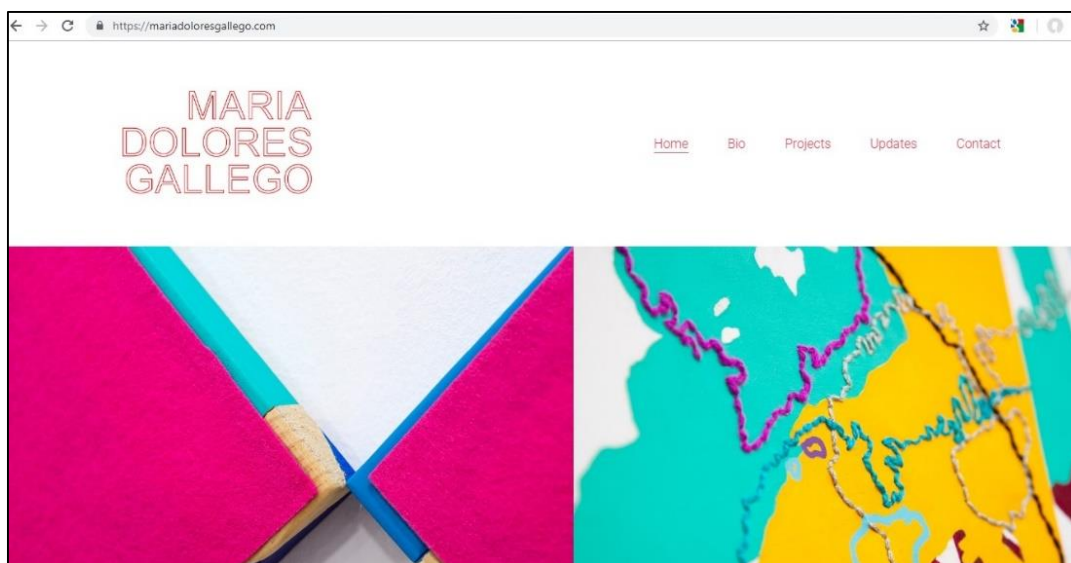


Figura 119. Visualización de la ventana principal y estructura general de la página web personal.

Por otro lado, como característica común observada en el sistema de arte emergente *glocal* a lo largo de la investigación, la artista ha ido trabajando en la idealización y la configuración de una identidad personal (*branding*) en el mundo virtual. Para ello, se ha invertido tiempo y trabajo para la creación y el diseño de una página web personal¹⁰⁰⁸ que ha sido planteada como una plataforma de visualización y de difusión del trabajo artístico personal –y su trayectoria profesional- más allá del contexto local (Figura 119) – y como constitución de una marca de identidad propia tomando y destacando los rasgos característicos y comunes extraídos del conjunto de obras de arte realizadas por la artista a lo largo de toda su trayectoria, tras un previo análisis realizado.

3.1. Statement



Figura 120. Retrato de la artista junto a una de sus obras.

A lo largo de su trayectoria, María Dolores Gallego (Figura 120) ha desarrollado un fértil vocabulario abstracto cercano al diseño siguiendo unos procesos totalmente artesanales. A través del dibujo y la pintura, utilizándolos como punto de partida y combinadamente, esta escenifica su propio universo de violentos colores y efectos desorientadores, cuyos flujos abiertos tienen continuidad de un formato/elemento a otro creando la ilusión de un cosmos ingrávito y envolvente a través del concepto de *pintura expandida*.

A través de sus obras, la artista representa visualmente aspectos varios de su entorno cotidiano y elementos que le interesan, en lo visual y conceptual, como es el caso de su proyecto artístico titulado '*Animales Hilvanados*', cuyas composiciones están conformadas por superposiciones de formas extraídas de pieles y anatomías animales y con las que trata de representar las tensiones que emergen entre lo femenino y lo masculino de su ambiente limítrofe. Por otra parte, la creadora ha reflexionado sobre temas histórico-

¹⁰⁰⁸ El proyecto de página web de María Dolores Gallego ha sido un trabajo colaborativo con el artista Fran Pérez Rus. Recuperado el 25 de diciembre de 2018, de <https://mariadoloresgallego.com/>

artísticos de su territorio geopolítico de origen llevando a cabo un proyecto de diseños textiles pictóricos orgánicos, como en ‘*Textiles Alhambrescos*’, los cuales surgen de la descomposición de los patrones geométricos de los alicatados cerámicos de los Palacios Nazaríes de La Alhambra de Granada y exaltando así la identidad cultural andalusí como fuente inagotable de creación; en cambio, en la instalación *site-specific* denominada ‘*Cuerpos Coloreados*’ ha trabajado ya directamente con el patrimonio *in situ*, y en simbiosis con el arte contemporáneo, customizando ciertos elementos arquitectónicos del Claustro principal del Archivo Histórico Provincial de Jaén para moldear así el espacio (y la escala de este) a través del color y la geometría, ofreciéndole al espectador una experiencia basada en ilusiones ópticas tan propias del *Op-Art*. Otros proyectos son más autobiográficos, como en el caso de ‘*Guía Psychogeográfica*’, en el que mediante una serie de formatos la creadora ha plasmado su propia trayectoria e historia de vida de los últimos años, desarrollando a través de múltiples metáforas espaciales una narrativa visual sobre sus respectivos desplazamientos geográficos y relacionales con las que trata de recuperar el equilibrio perdido.

A pesar de trabajar por proyectos, todos ellos bien diferenciados tanto conceptual como formalmente, podemos observar ciertas constantes (casi metodológicas) en toda su producción artística como son: la lucha entre el orden y el caos; la tensión entre formas orgánicas y geométricas; la superposición de planos, líneas y vacíos; la aplicación seriada de los colores; o el empleo de técnicas mixtas, cuya mayor característica es el persistente uso de materiales y técnicas textiles como materiales propios del arte contemporáneo.

3.2. Trayectoria artística

María Dolores Gallego (1988) trabaja y vive actualmente en Granada aunque es original de Torreperogil, un municipio perteneciente a la Comarca de La Loma y las Villas de Jaén (Andalucía, España).

Artista visual y miembro de la Unión de Artistas Visuales de Andalucía – uavA, es Licenciada en Bellas Artes y cuenta con un Máster en Producción e Investigación en Arte por la Universidad de Granada – UGR (España). Desde sus estudios de Bellas Artes, ha compaginado su producción e investigación artística personal con la formación e investigación en varios proyectos de I+D+i - sobre el sistema del arte contemporáneo y emergente *glocal* y los nuevos materiales empleados en producciones artísticas actuales. Del mismo modo, en los últimos años y de forma paralela, se ha llevado a cabo la realización de la presente tesis doctoral como doctoranda en la Universidad de Granada, y en colaboración con la Universidade de São Paulo – USP (Brasil) con la intención de conocer su contexto artístico profesional más profundamente.

A lo largo de su carrera, la artista ha desarrollado una constante e incisiva trayectoria profesional en el contexto artístico andaluz –principalmente- en la que podemos destacar los siguientes proyectos expositivos individuales *site-specific*.



Figura 121. Vista de parte de la exposición individual en 2011.

Su primera exposición individual se inauguró en junio de 2011. Ésta tuvo lugar en el Centro Cultural Casa de Porras de la UGR, en Granada, y en ella se presentaron los resultados de su primer proyecto pictórico de gran envergadura como colofón a sus estudios de Bellas Artes titulado *'Animales Hilvanados'*¹⁰⁰⁹ (Figuras 121 y 123) que fue tutorizado por el artista Simon Zabell, como profesor de la Facultad de Bellas Artes de la UGR. En 2013, y como resultado de la investigación empírica llevada a cabo durante su Trabajo Fin de Máster teórico-práctico, la artista presentó al público una colección híbrida de pinturas y diseños textiles –que combinaban técnicas de estampación tradicionales con nuevos materiales en el arte contemporáneo- en el Museo Histórico de Carcabuey (Córdoba) titulada *'Textiles Alhambrescos'*¹⁰¹⁰ (Figuras 122, 124 y 125). También cabe destacar que dicho proyecto se realizó bajo la supervisión de la artista y profesora de la faculta de Bellas Artes de la UGR Belén Mazuecos.

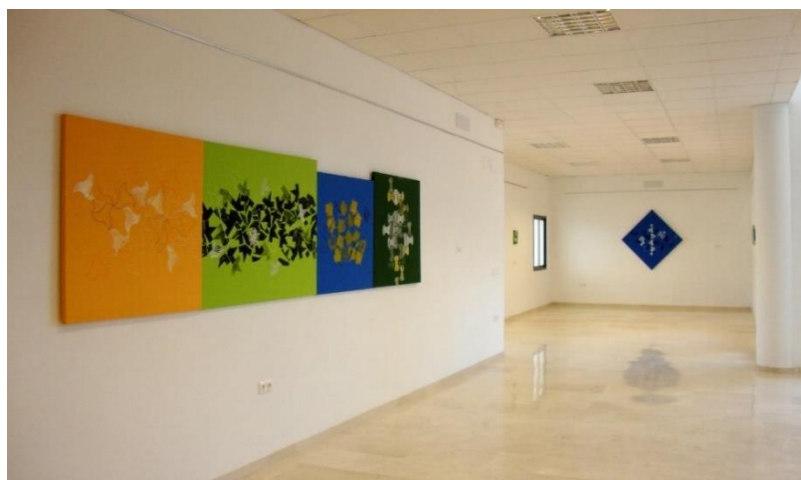


Figura 122. Vista general de la exposición individual en el Museo Histórico de Carcabuey.

¹⁰⁰⁹ Enlace con imágenes de la exposición *'Animales Hilvanados'*. Recuperado el 26 de diciembre de 2018, de <http://mdoloresgallego.blogspot.com/2013/12/animales-hilvanados-solo-exhibition.html>

¹⁰¹⁰ Enlace con imágenes de la exposición *'Textiles Alhambrescos'*. Recuperado el 26 de diciembre de 2018, de <http://mdoloresgallego.blogspot.com/2013/07/exposicion-individual-textiles.html>



Figura 123. '*Animales Hilvanados n. V*' (2012), 100 x 116 cm.
Acrílico, rotulador e hilo sobre loneta de color rojo.

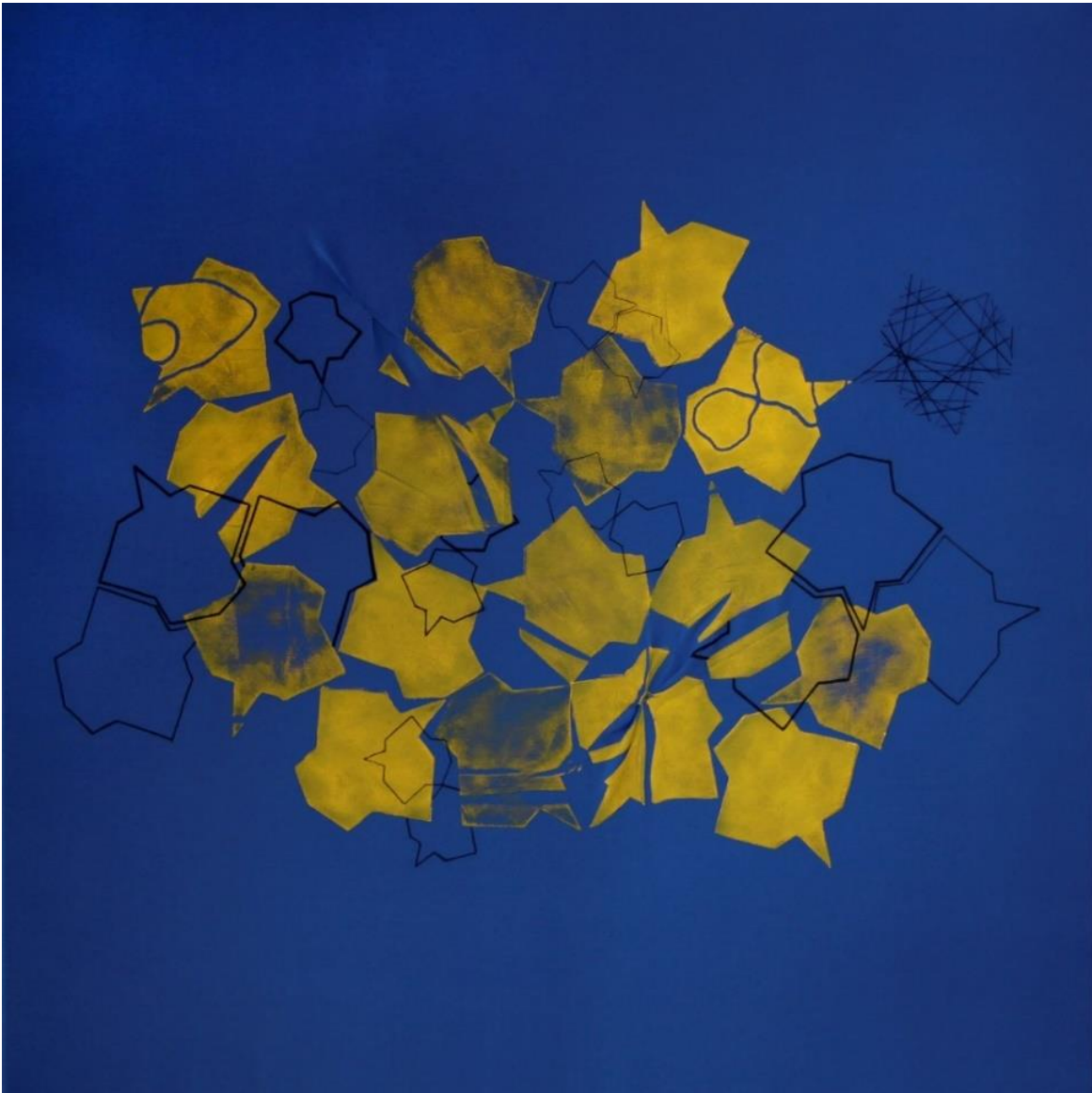


Figura 124. *'Textil Alhambresco n. XI'* (2013), 92 x 92 cm.
Estampación en bloque, rotulador e hilo sobre loneta de color azul.



Figura 125. '*Textil Alhambresco n. XVIII*' (2013), 27 x 24 cm.
Estampación en bloque y rotulador sobre telas de colores.

Tuvieron que pasar cuatros años –tras volver de las estancias internacionales a su lugar de origen– para ser invitada por la galerista y artista Montse Díaz a presentar su nuevo proyecto artístico titulado ‘*Guía Psycogeográfica*’ en su galería alternativa La Silla Eléctrica, de la capital hispalense, y dentro de la programación de ‘*The Guest*’¹⁰¹¹ enmarcado en el *Encuentro Internacional de Arte contemporáneo ARTSevilla 2017*. Así fue la presentación oficial de este último proyecto artístico a través de la exposición individual titulada ‘*Discurso sobre las pasiones del amor*’ (Figura 126), durante el mes de octubre.



Figura 126. Vista de la exposición en la Galería La Silla Eléctrica enmarcada en ARTSevilla 2017.

La buena acogida de este último gran proyecto pictórico y su excelente repercusión en el *ecosistema* artístico andaluz, hizo que pocos meses después -en febrero de 2018– se mostrara parte de las obras de la exposición precedente y otras de nueva producción en el espacio alternativo La Empírica¹⁰¹² de Granada, tras un previo contacto con los gestores del espacio alternativo e independiente con el objetivo de hacerles llegar mi dossier artístico actualizado.

Para dicha exposición, el consagrado artista Simon Zabell realizó un texto sobre sus

¹⁰¹¹ Portfolio ARTSevilla 2017, apartado de La Silla Eléctrica en ‘*The Guest*’. Recuperado el 26 de diciembre de 2018, de http://www.artsevilla.es/es/portfolio_page/la-silla-electrica

¹⁰¹² Blog de La Empírica. Recuperado el 26 de diciembre de 2018, de <http://laempirica.blogspot.com/>

propias impresiones acerca de *'Pensar es olvidar'*¹⁰¹³ que quedó reflejado en el cartel-sexto (Figura 127) realizado para la ocasión.

Pocos meses después, en julio de 2018, a la artista se le confió la propuesta de realizar un proyecto artístico combinado arte contemporáneo y patrimonio para la *Noche en Blanco de Jaén 2018*. Comisariado por Iván de la Torre Amerighi y Juan Ramón Rodríguez-Mateo –relevantes comisarios y críticos de arte andaluces como hemos observado en el estudio cualitativo local-, *'Cuerpos Coloreados'* se convierte en la propuesta final que la artista realiza en el Claustro del Archivo Histórico Provincial de la capital para dicho evento y que se produjo con el mecenazgo de la Fundación CajaGranada y en colaboración con la Universidad de Jaén y otras instituciones locales.

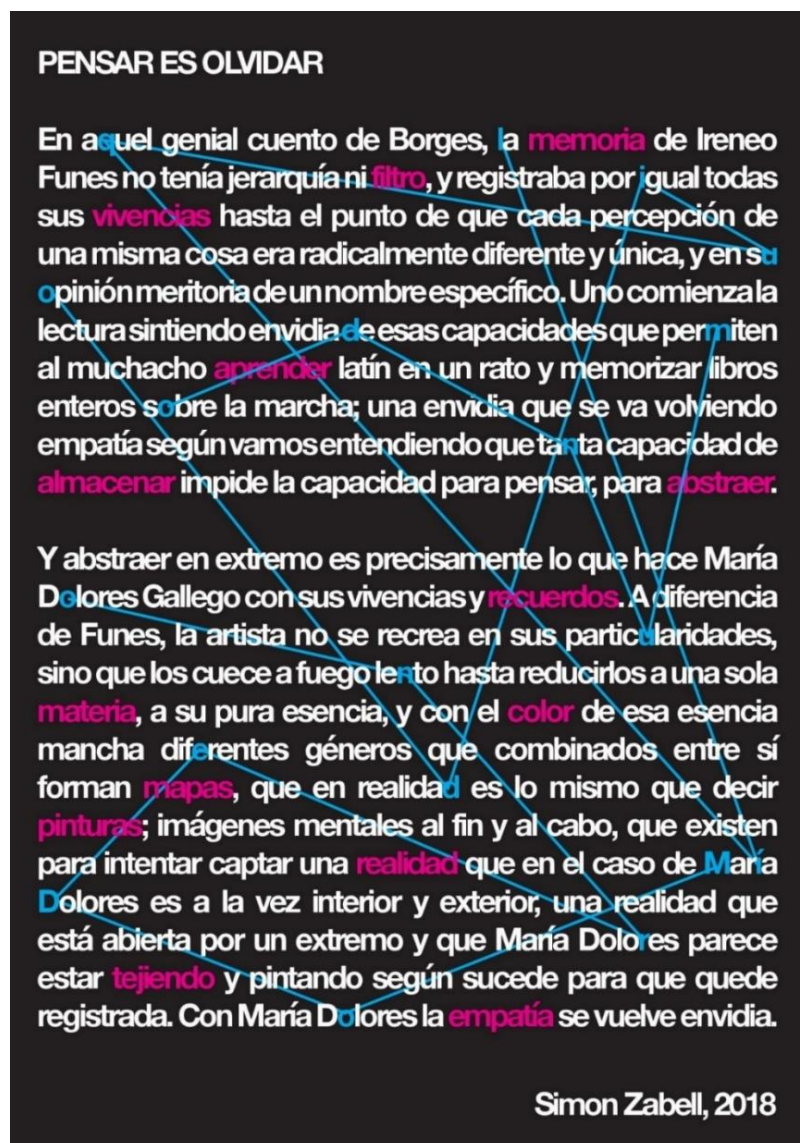


Figura 127. Reverso del cartel-sexto de la exposición *'Pensar es olvidar'*.

¹⁰¹³ Vídeo y reseña realizado por la plataforma web *Cultura Granada* sobre la exposición *'Pensar es olvidar'*. Recuperado el 26 de diciembre de 2018, de <http://www.culturagranada.com/maria-dolores-gallego-pensar-es-olvidar/>



Figura 128. *'Animales Hilvanados'* en la exposición *'Selección Natural. De Isla Darwin al Gabinete del Naturalista'* (2018).

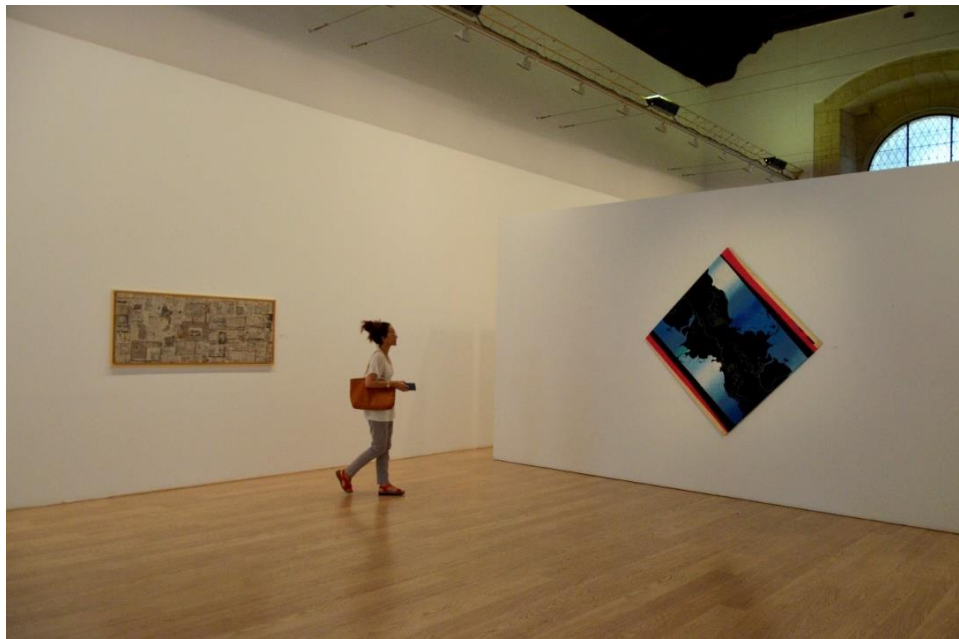


Figura 129. *'Futuro Líquido II'* en la exposición de los *'Premios Alonso Cano de la UGR 2018'*.

En cuanto a su participación en exposiciones colectivas, la joven creadora cuenta con una amplia presencia en exposiciones colectivas desde 2008, cuando aún se encontraba cursando los estudios de licenciatura.

Haciendo un breve repaso, en los últimos meses las obras de María Dolores Gallego han sido seleccionadas para participar en las muestras: *'Arte Aparte XI'**, Centro Cultural Juan Francisco Casas, La Carolina, Jaén; *'Primer Aniversario'*, Espacio Lavadero, Granada; *'III*

Certamen Internacional de Pintura Manuel A. Ortiz 2018’, Universidad de Jaén*; *I Certamen de Pintura Fundación Sierra Elvira*. Centro Cultural Sierra Elvira. Atarfe, Granada; *XX Certamen de Pintura Joven de Granada*. Sala Rey Chico, Granada; *Grupo Azur*’, Espacio de arte Azur, Jaén*¹⁰¹⁴; *Premios Alonso Cano 2018 de la UGR*’, Crucero del Hospital Real, Granada* (Figura 129); *Selección Natural. De Isla Darwin al Gabinete del Naturalista*¹⁰¹⁵, Capilla del Hospital Real, Granada (Figura 128)*; *No es sólo cuestión de mujeres cuando de hilar se trata*’, Edificio C5 Universidad de Jaén* y *Arte Aparte X**, Centro Cultural Juan Francisco Casas, La Carolina, Jaén.

En años anteriores y coincidiendo igualmente con la elaboración de la presente tesis doctoral, desde principio de 2014 hasta final de 2017, distinguir su participación en las siguientes muestras colectivas: *Alégrame esas pascuas*’ (2017), convocatoria de Javier Díaz-Guardiola (muestra *online*); *II Exposición Internacional Arte Postal en Avilés / II International Avilés Mail Art Exhibition <Ritos Y Creencias Populares>*’ (2017). Palacio de Valdecarzana, Avilés* (Figura 130); *Arte Aparte 9. Muestra de Arte Emergente*’ (2017) en el Centro Cultural Juan Francisco Casas, La Carolina (Jaén)*; *Arts Against Terrorism and Extremism*’ (2016) en la Faculty of Art & Design de la Universidad de Jordania en Amán (Jordania)*; *¿Qué sienten, qué piensan, los artistas andaluces de ahora?*¹⁰¹⁶ (2016), CAAC de Sevilla; *IV Exposición Internacional de Arte Postal Postdata Esperanza Recuerda*’ (2016) en el Museo Provincial de Jaén; *Arte Aparte 8*’ (2015) en la Casa de la Cultura de La Carolina (Jaén)*; *Territorio Sur’15. Arte Contemporáneo Andaluz*’ (2015), con la Galería MECA, en la Sala de la Provincia de la Diputación de Huelva (Figura 131); *Por amor a lo pequeño*’ en La Casa del Carril de Carchelejo (Jaén); *VIII Mostra Evento di Mostrami | Art for Women - Le donne nutrono il pianeta*’ (2014) en el Palazzo Giureconsulti de Milán (Italia)*; *(Des)Variaciones sobre José Guerrero*¹⁰¹⁷ (2014) en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada*; *Ars Visibilis II*¹⁰¹⁸, con la Galería MECA (2014), en el Museo de Almería (Figura 132); *Cromática. III Bienal de Pintura Joven 2014*’ en la Casa da Xuventude de Ourense; *Vaginas*’ (2014) en TIILLOS - Centro Cultural de Arte en Granada; *Feminae Artificis*’ (2014) en la Sala de Exposiciones de la Casa de la Música de Torreperogil (Jaén); y *Arte desde el Peinador*’ en el Instituto Andaluz de la Mujer – Centro Provincial de Granada.

También, sus obras han participado en diversas ediciones de ferias de arte y bienales como FACBA 2014-2013/Granada* (Figura 133), ARTJAÉN 2013/Jaén e IKASART 2011/Bilbao*, tras resultar seleccionada como una de las artistas representantes de la

¹⁰¹⁴ *Exposición con catálogo editado.

¹⁰¹⁵ Un proyecto de comisariado histórico-didáctico de Belén Mazuecos y María Luisa Bellido en el que se pusieron en diálogo obras de arte contemporáneo de artistas de diferentes generaciones –algunas de ellas pertenecientes a la Colección de Arte Contemporáneo de la UGR- con piezas de la colección científica del Departamento de Zoología de la propia universidad.

¹⁰¹⁶ Participación de la creadora en la obra colectiva del artista José Jurado.

¹⁰¹⁷ Evento dentro de la programación del Congreso ‘José Guerrero: Poéticas del color y del límite’, celebrado en 2014 y que tuvo lugar en la Universidad de Granada.

¹⁰¹⁸ Exposición colectiva enmarcada en el Festival Miradas de Mujeres de España 2014, a nivel nacional.

Facultad de Bellas Artes de Granada –en el *stand* propio de esta institución- en dichos eventos de arte contemporáneo regionales e internacionales.

Desde la propia experiencia y opinión de la artista, es de considerar de vital importancia las citadas selecciones como artista representante de la propia Facultad de Bellas Artes de la UGR en dichos eventos ya que dieron lugar a entablar las primeras relaciones (personales y profesionales) con diversos agentes del *ecosistema* del arte emergente andaluz, sobre todo de las provincias de la parte oriental de la Comunidad Autónoma de Andalucía. Por ejemplo, tras resultar ser una de las artistas seleccionadas –previa convocatoria- por el comité de selección para participar en la edición de la *Feria de arte FACBA 2013*¹⁰¹⁹, la artista comenzó a formar parte del equipo de artistas –conformado por artistas emergentes y consagrados- de la Galería MECA de Almería en diversas exposiciones colectivas desarrolladas en múltiples espacios institucionales y museos por la comunidad andaluza, pero sin llegar a entablar una relación de representación formal por un largo periodo de tiempo. Así pues, entre 2013 y 2016, gracias a esta relación profesional entablada, la artista participó en muestras colectivas significativas como ‘*Ars Visibilis 2013 y 2014*’ (Figura 132) en el Museo de Almería o ‘*Territorio Sur 2015. Arte Contemporáneo Andaluz*’ en la Sala de la Provincia de la Diputación de Huelva (Figura 131), en la capital onubense; por destacar algunos ejemplos. Una serie de proyectos expositivos cuyo comisariado corría a cargo de Fernando Barrionuevo y Rosa Muñoz, los directores de dicho espacio privado.



Figura 130. Obra de arte postal titulada ‘*Sobre el Amor Brujo de Manuel de Falla y María De La O Lejárraga*’ participante en la exposición de Avilés (2017).

¹⁰¹⁹ En diversas ediciones, la Galería MECA de Almería era uno de los espacios profesionales privados andaluces invitados a participar en la Feria FACBA de Granada.



Figura 131. *'Textil Alhambresco n. X'* en *'Territorio Sur. Arte Contemporáneo Andaluz'* (2015) en Huelva.



Figura 132. Obras del proyecto *'Animales Hilvanados'* en *'Ars Visibilis II'* (2014), Almería.

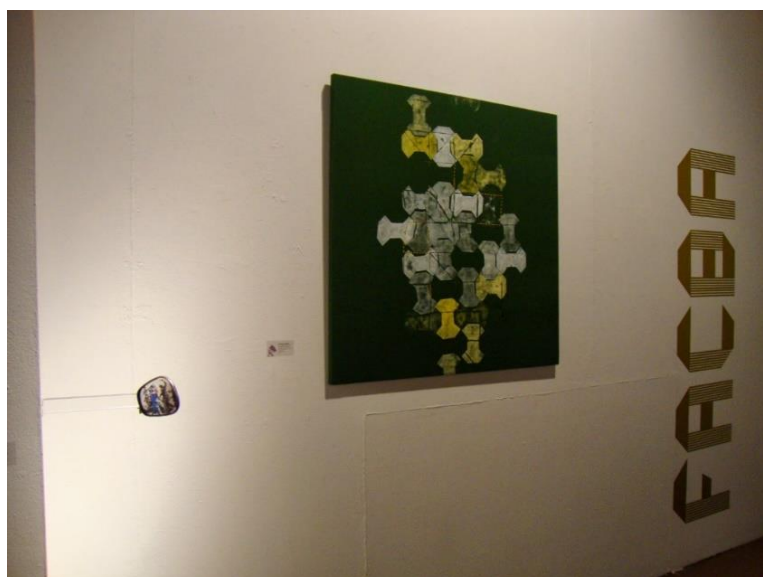


Figura 133. *'Textil Alhambresco n. XIX'* en la Feria FACBA 2014.



Figura 134. Gallego trabajando en las obras producidas dentro del '*I International Art Symposium 2016*' en la Faculty of Art & Design de la University of Jordan en Amán (Jordania).



Figura 135. '*The B Part of Agreement*' y '*Jordan Mandalas*' en la muestra que tuvo lugar en la Sala de exposiciones temporales de la Faculty of Art & Design de la University of Jordan.

En cuanto a la participación de María Dolores Gallego en eventos de arte contemporáneo internacionales, destacar su selección como artista española contemporánea en: la residencia artística '*VIII Mostra Evento di Mostrami | Art for Women - Le donne nutrono il pianeta*'¹⁰²⁰, desarrollada en el Palazzo Giureconsulti de Milán (Italia) en diciembre de 2014 y en el I International Art Symposium '*Arts Against Terrorism and Extremism*'¹⁰²¹ que tuvo lugar en la Faculty of Art & Design de la University of Jordan en Amán (Jordania) en noviembre de 2016 (Figuras 134 y 135). Ambas estancias y periodos de creación internacionales finalizaron con exposiciones colectivas mostrando las obras producidas por los diversos artistas internacionales participantes.



Figura 136. Miembros del jurado y artistas premiados tras el acto de entrega de los premios del *III Certamen Internacional Manuel A. Ortiz*.

Por otra parte, como distinción de vital importancia para el reconocimiento en su trayectoria profesional, es de señalar que recientemente la artista ha obtenido el *Tercer Premio del III Certamen Internacional Manuel A. Ortiz de la UJA 2018* (Figura 136), el *Primer Premio del I Concurso de Pintura de la Fundación Sierra Elvira 2018*, ha sido la ganadora del *Premio Alonso Cano de la Universidad de Granada a la Creación Artística 2018. Modalidad de Pintura*, ha recibido una *Mención Honorífica en el XX Premio de Pintura Joven de Granada 2018*; y otras de sus obras han sido finalistas en múltiples concursos como en el *VI Premio UNIA (Universidad Internacional de Andalucía) de*

¹⁰²⁰ Enlace del vídeo realizado sobre la residencia artística internacional y los artistas participantes procedentes de diferentes países como Italia, Chipre, Serbia, Siria, Irán, Eslovenia y España. Recuperado el 28 de enero de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=2KW8d1S6tSI>

¹⁰²¹ En el symposium participaron, junto a Isidro López-Aparicio y María Dolores Gallego como artistas contemporáneos españoles, los artistas internacionales: Muhanna Al Durra (Invitado de Honor), Jordania; Amal Al Aathem, Qatar; Abdurrahman Al Maghrabi, Arabia Saudí; Ashraf El Hady, Egipto; Eti Japharidze, Georgia; Fadi Haddadin, Jordania; Ghassan Abu Laban, Jordania; Ghassan Mafadleh, Jordania; Ghazi Naeem, Jordania; Ibrahim Jawabreh, Palestina; Ibrahim Ghazala, Egipto; Ismail Al-Rifai, Siria; Jamal Abdul Rahim, Baréin; Maha Khoury, Jordania; Marijana Oro, Serbia; Mohammad Al Ameri, Jordania; Mohammad Shaqdi, Jordania; Mourad Harbaoui, Túnez; Serwan Baran, Iraq; y Viktoria Egorova, Rusia.

*Pintura 2013**; en los *Premios de la Universidad de Granada a la creación artística 2013** y *2011**; en 2012 fue finalista de certámenes como el *XXVI Certamen de Pintura Emilio Ollero**, el *V Concurso de Pintura Libre La Rural**, el *XLII Concurso Internacional de Pintura homenaje a Rafael Zabaleta* y en el *IV Concurso Pintura Libre de la Fundación Caja Rural Jaén de 2011**. Un importante número de certámenes del contexto andaluz – sobre todo de las provincias de Jaén y Granada- cuyo foco principal son las obras pictóricas ya producidas.

Como resultado de los premios obtenidos -otorgados por los miembros del jurado de dichos concursos- y por su selección para participar en eventos de arte contemporáneo internacionales, sus obras pictóricas forman parte de las colecciones de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada, de la Universidad de Jordania, de la Fundación Sierra Elvira, del Ayuntamiento de Granada y de la Universidad de Jaén; de la misma manera que integran colecciones privadas de España, Italia, Omán y Grecia.



Figura 137. Portada del libro '*50 años de artes plásticas en Jaén*'.

Además, María Dolores Gallego ha sido seleccionada e incluida como artista contemporánea (2017, p. 211) en el libro titulado '*50 años de artes plásticas en Jaén: creación, medios y espacios (1960-2010)*'¹⁰²² (Figura 137) publicado y editado por el Instituto de Estudios Giennenses – IEG. Dirigido por D. José Manuel Almansa Moreno (profesor e investigador de la Universidad de Jaén - UJA) y D. Juan Manuel Martín Robles

¹⁰²² Enlace a la versión digital del libro. Recuperado el 26 de diciembre de 2018, de <http://absys.dipujaen.es/digital/Libros/D-11.502.pdf>

(director y comisario del Museo Ibáñez de Olula del Río, Almería). Esta publicación consta de 683 páginas y está dividida en dos partes: una parte centrada en biografías y trayectorias de artistas originarios y/o afincados en la provincia de Jaén, y una segunda parte centrada en los espacios expositivos, tanto públicos como privados, de la provincia jiennense entre los años que abarca dicho estudio.

Así mismo, con este breve repaso por la trayectoria individual de la autora –en la que se refleja la red de relaciones establecida con diversos actores participantes en el contexto artístico andaluz y sus lazos internacionales- se expone la información relacional que formará parte de la herramienta digital ARTAPP correspondiente a su perfil personal como ‘artista’ en esta plataforma web y app móvil ya que, además, la artista forma parte del equipo de investigación multidisciplinar –como artista joven e investigadora- del proyecto de I+D+i activo titulado ‘*ARTAPP. Artes Visuales, Gestión del Talento y Marketing Cultural: Estrategias de Construcción del Branding y desarrollo de una Network para la Promoción y Difusión de Jóvenes Artistas*’ del MINECO que está desarrollando y ejecutando dicha investigación y proyecto.

La intención de este proyecto y herramienta, “*además de señalar la importancia sobre la visualización de las relaciones que se establecen entre los agentes del sistema del arte a partir de sus acciones, centra su importancia en la obra de arte*” (2018, pp. 311-312) como comenta César González Martín -uno de los investigadores integrantes del equipo-. De este modo, se pretende dar más relevancia al objeto artístico y sus conexiones con otros actores permitiendo, entre otras actuaciones y proyectos, la realización de comisariados expandidos y la difusión de las obras de arte de artistas jóvenes a través de una plataforma relacional y cercana como una *app* de móvil –algo tan común en nuestras vidas-. El objetivo de esta *app* es el de fomentar la visualización, el conocimiento, el consumo y despertar –todo lo que sea posible- el interés por el arte actual –tanto de nuestros artistas de proximidad como de otros países– a la amplia mayoría de la sociedad, rompiendo así la tendencia del arte contemporáneo de embutirse en una burbuja cada vez más cerrada y elitista.

Por tanto, con el uso de las tecnologías y a través de la interacción entre los diversos usuarios-artistas se pretende conectar el sistema del arte emergente *glocal* desde una actuación planteada lo más horizontal posible. A pesar de ser una plataforma democratizada, el simple hecho de requerir un teléfono móvil y el acceso a internet da lugar a corroborar parte de la hipótesis de esta investigación en referencia a que cualquier persona o agente no dispone de las mismas oportunidades para acceder al sistema del arte actual ya que hay muchos factores determinantes, como por ejemplo los geográficos y económicos en este caso, para que esto ocurra. Aun así, el incesante trabajo de parte de los miembros del equipo de investigación de este proyecto de I+D+i –que vienen trabajando conjuntamente desde hace años en diversos proyectos como se ha comentado con anterioridad– tiene como meta y propósito la profundización en aspectos de interés sobre el sistema del arte actual, como el fomento y la visibilización de las producciones artísticas

contemporáneas y el apoyo a los artistas actuales y vivos desde su contexto local o lo global.

3.2. Producción personal

Centrándonos en la producción artística personal, realizada en paralelo a la investigación de esta tesis doctoral, podemos exponer principalmente la investigación, contextualización y producción de una serie de proyectos artísticos en los que –partiendo de conceptos como la pintura y el dibujo expandido como punto de inicio- se han desarrollado una serie de obras e instalaciones *site-specific* pictóricas, audiovisuales y escultóricas –donde los límites disciplinares quedan diluidos y borrosos. Para el completo proceso de creación de dichas obras, desde la fase de idealización y ejecución hasta el desmontaje y documentación de los mismos, se han empleado diversos medios y técnicas -como la pintura, el dibujo, la escultura, la fotografía y el vídeo-, algo tan característico en las producciones de los artistas contemporáneos de cualquier parte del mundo como hemos podido apreciar también a lo largo de esta investigación con las producciones de los artistas emergentes seleccionados como casos de estudios locales.

Así pues, los proyectos titulados ‘*Guía Psychogeográfica*’, ‘*Cuerpos Coloreados*’ y ‘*Despojos Pictóricos*’, son las últimas producciones de gran envergadura creadas por la artista joven en estos últimos años y como parte del proceso investigador expuesto en la presente tesis. Estos proyectos son realizados tras una búsqueda e investigación teórica, empírica y artística sobre cuestiones con naturalezas muy distintas, ya que en ellos se ha trabajado desde la propia autobiografía e *historia de vida* de la artista hasta aspectos más del patrimonio cultural y material de su contexto de origen y entorno familiar. De este modo, los temas trabajados y los proyectos desarrollados sobre ellos tienen sobre todo una ligación bastante directa con el contexto y la sociedad en la que reside principalmente la artista. Además, la búsqueda y producción artística de ésta –como el resto de sus pares tratados en esta tesis- se fundamenta en varios planteamientos y lenguajes propios de la figura del artista actual, como productor-concursante, y su producción artística contemporánea que se caracteriza por la multiplicidad de técnicas y lenguajes sin límites.

Además, las producciones artísticas de la autora son los resultados favorables de las previas investigaciones técnicas y sobre materiales textiles que la creadora realiza para llevar a cabo sus obras, ya que una de las características principales y algo que atraviesa transversalmente todos sus trabajos es el uso y aplique de materiales y técnicas textiles (Figura 138) como materiales propios de la creación contemporánea. De esta manera, despoja a estos materiales de su utilización y uso tradicional teniendo como inspiración las obras de arte de artistas de referencia como Alighiero e Boetti (1940 - 1994), Teresa Lanceta (1951 -), Ghada Amer (1963 -), OLEK (1978 -), Faig Ahmed (1982 -), Ruben Montini (1986 -) o Sarah Zapata (1988 -), entre otros.

Por ello, además, los ricos frutos de estas investigaciones son aportaciones relevantes para

el grupo de investigación *‘Nuevos Materiales para el Arte Contemporáneo – HUM611’*¹⁰²³ de la Universidad de Granada, ya que la artista forma parte de este equipo de investigación como se ha explicado ya con anterioridad.

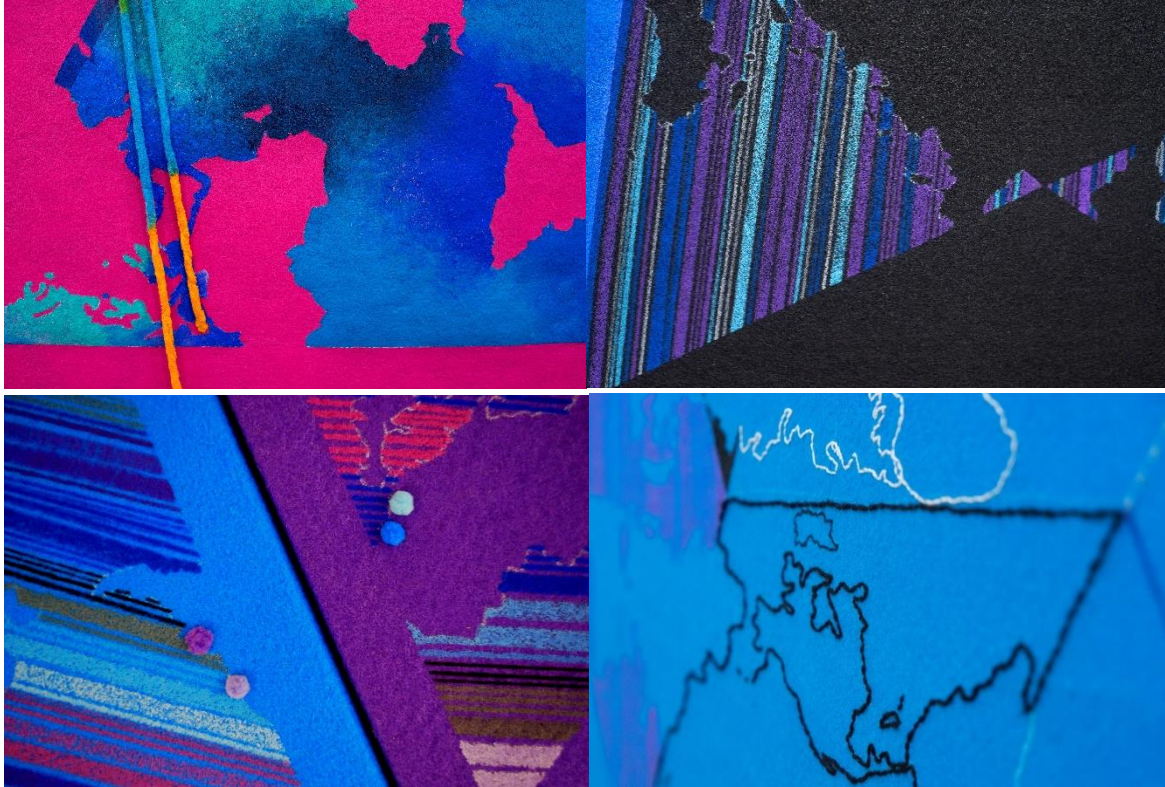


Figura 138. Mosaico de detalles sobre los materiales textiles y pictóricos empleados en uno de los últimos proyectos artísticos producidos.

3.2.1. ‘Guía Psychogeográfica’

“Crear es crearse. Las obras de arte, al contrario que los productos de la industria, resultan inseparables de lo vivido de su autor” (Bourriaud, 2009, p. 13).

El proyecto artístico titulado *‘Guía Psychogeográfica’* –aún no concluido- nació físicamente en los primeros meses de 2017 por la necesidad interior de la artista por reponerse de una vivencia personal traumática que tambaleó sus cimientos y futuros planes de vida. Así pues, como terapia personal, esta propuesta artística recoge, analiza y plasma la propia *guía psycogeográfica*¹⁰²⁴ de la artista de los últimos años. Partiendo desde la actualidad hacia lo anterior, lo vivido, traduciendo visualmente su propia trayectoria e

¹⁰²³ Ficha del grupo de investigación. Recuperado el 26 de diciembre de 2018, de <http://investigacion.ugr.es/ugrinvestiga/static/Buscador/!/grupos/ficha/pdf/HUM611>

¹⁰²⁴ *‘Psychogeographic guide of Paris. Discourse on the passions of love’* (1955) de Guy Debord. Recuperado el 16 de mayo de 2017, de <http://imaginarymuseum.org/LPG/Mapsitu1.htm>

*historia de vida*¹⁰²⁵ vivida a través de su presencia/ausencia en los diversos contextos geográficos¹⁰²⁶ recorridos y experimentados, tanto físicos como psíquicos y sus dislocamientos relacionales (personales y profesionales).

Se trata, por tanto, de un proyecto artístico elaborado como una narrativa visual con la intención de recuperar esa parte perdida mediante un tránsito de regreso evolutivo para restablecer al final del camino el equilibrio perdido. Este equilibrio es representado por los límites de figuras geométricas cuya simbología o ideales, al igual que las divisiones de la superficie terrestre que genera *AuthaGraph*¹⁰²⁷ del arquitecto japonés Hajime Narukawa, están en torno a la armonía, proporción e igualdad.

En esta búsqueda personal por la representación y asimilación de lo vivido, de su *historia de vida* vivida, para poder comenzar esta nueva etapa de vida personal y profesional, la artista representa un mundo sin referencias geopolíticas tomando como único relato las fronteras vivas de los actuales y grandes cuerpos de agua (las costas). Corroborando así, en cierta medida, lo que comenta Estrella de Diego sobre los mapas al considerarlos como metáforas espaciales, ya que: “*no hay mapa objetivo, sino que todo depende del lugar desde el cual se definen los espacios y el mundo, porque el mapa, pese a todo, está condicionado en su escritura y lectura por la Historia que habita tras esa mano que diseña y esa visión que lee e interpreta*” (2008, p. 15).

En cuanto a los materiales empleados, es de comentar que –además de la investigación conceptual- se llevó a cabo una incesante búsqueda e investigación sobre materiales realizados con fibras textiles que sirvieran como soporte para las nuevas obras pictóricas del proyecto artístico que se estaba planteando y que tuvieran relación directa con el propio hecho de caminar y desplazarse, tal como había desarrollado la autora a lo largo de su vida adulta e intentaba reflejar en las obras. El resultado de los experimentos matéricos realizados entre los nuevos materiales –moquetas de colores y bolitas/esferas de tejido- y las técnicas tradicionales utilizadas por la autora tan características en su producción – como son los acrílicos, las lanas, los hilos y los rotuladores- ha tenido como efecto la siguiente serie de obras producidas y enmarcadas en el proyecto más personal –a modo de bosquejo de la *historia de vida*– de la joven artista.

¹⁰²⁵ En referencia a esta cuestión, es de comentar que la artista aplicó la misma metodología que estaba utilizando para realizar el estudio cualitativo de los sistemas del arte emergente en Andalucía y São Paulo de la presente tesis doctoral –desde el estudio y análisis de las trayectorias de una muestra de artistas emergentes de ambos contextos- pero traducéndolo a un planteamiento artístico y visual.

¹⁰²⁶ Desde el comienzo de los estudios de Bellas Artes, y más acentuadamente entre 2013 y 2016, la trayectoria vital de la artista se ha caracterizado por ser una ‘*viajante contemporánea*’ –haciendo referencia al texto del comisario brasileño Ivo Mesquita del catálogo de la *exposición ‘Viajantes Contemporâneos – Contemporary Travelers’* (2012)- visitando y viviendo en países tan diferentes como Grecia, Italia, Portugal, Inglaterra, Alemania, Polonia, Francia, Omán, Emiratos Árabes, Turquía, Brasil, Bulgaria, Marruecos o Sri Lanka, por citar algunos de ellos.

¹⁰²⁷ Página web del proyecto *AuthaGraph*. Recuperado el 22 de mayo de 2017, de <http://www.authagraph.com/top/?lang=en>

Como se ha comentado con anterioridad, el conjunto de obras de este proyecto tan profundo se han mostrado fragmentadamente en dos proyectos expositivos individuales *site-specific* y en varias muestras colectivas que han tenido lugar en diversos espacios culturales - tanto públicos (institucionales) como privados (galerías y espacios alternativos e independientes)- en diversas ciudades de las provincias andaluzas de Granada, Jaén y Sevilla como van a ser detalladas a continuación:

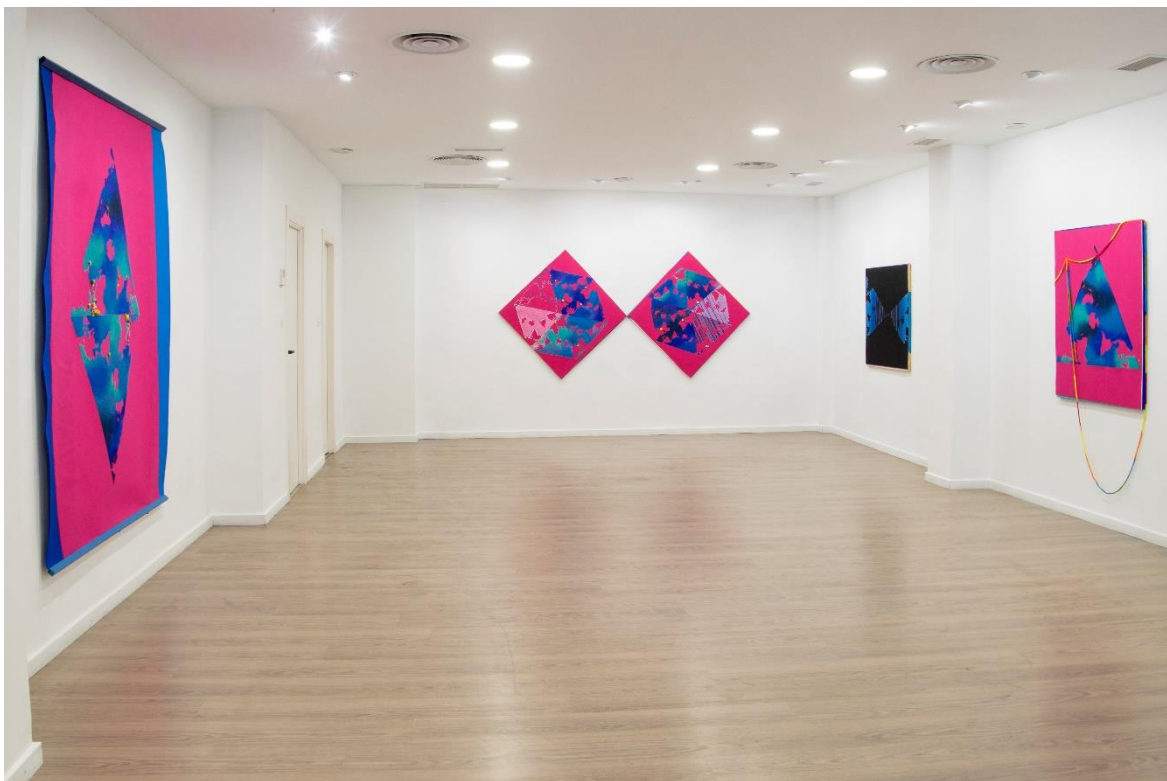
- 24/10 al 24/11/2017: *'Discurso sobre las pasiones del amor'* (exposición individual enmarcada en la programación *ARTSevilla 2017* - apartado *'The Guest'*), Galería La Silla Eléctrica, Sevilla*¹⁰²⁸ (Figura 126);
- 15/12/2017 – 15/1/2018: *'Alégrame esas pascuas'*¹⁰²⁹ (muestra colectiva *online* convocada por el comisario y crítico de arte Javier Díaz-Guardiola);
- 9/2/2018 – 2/3/2018: *'Pensar es olvidar'* (exposición individual y texto crítico realizado por Simon Zabell), La Empírica, Granada (Figuras 127, 139, 140 y 141);
- 2/3/2018 – 22/4/2018: *'Arte Aparte X'* (exposición colectiva), Centro Cultural Juan Francisco Casas, La Carolina (Jaén)*;
- 12/6/2018 – 6/7/2018: *'Premios Alonso Cano de la UGR a la creación artística 2018'* (exposición colectiva), Crucero del Hospital Real, Granada (Figura 129)*;
- 6 – 9/11/2018: *'I Certamen de Pintura Fundación Sierra Elvira'* (exposición colectiva), Centro Cultural Sierra Elvira de Atarfe, Granada;
- 4/12/2018 - 25/1/2019: *'III Certamen Internacional de Pintura Manuel A. Ortiz 2018'* (exposición colectiva), Sala de exposiciones temporales del Edificio Zabaleta, Universidad de Jaén;
- 6/12/2018 - 6/1/2019: *'Primer Aniversario'* (exposición colectiva), Espacio Lavadero, Granada.
- 23/02/2019 – 21/04/2019: *'Arte Aparte XI'* (exposición colectiva), Centro Cultural Juan Francisco Casas, La Carolina (Jaén).



Figura 139. Inauguración *'Pensar es olvidar'* el 9 de febrero de 2018.

¹⁰²⁸ *Exposición con catálogo editado.

¹⁰²⁹ Enlace de la muestra *online*. Recuperado el 28 de diciembre de 2018, de Enlace: <https://sietedeungolpe.es/alegrame-esas-pascuas-2017/>



Figuras 140 y 141. Vistas de la exposición individual '*Pensar es olvidar*' (2018) en La Empírica, Granada. Fotografías: Javier Morales.

- **Relación de obras y datos técnicos**



Guía psicogeográfica 2017: fuego_sapiencia/corazón_alma

173 x 89 cm

Acrílico y lana multicolor sobre moqueta montada en bastidor de madera.

2017



Ecuador Vital: 1988-2017

200 x 150 cm

Acrílico y esferas de tejido sobre moqueta montada en molduras de madera policromadas
2017



Ósmosis entre dos I

140 x 140cm

Acrílico, rotulador y esferas de tejido sobre moqueta montada en bastidor de madera

2017

*Tercer Premio del III Certamen Internacional Manuel A. Ortiz de la Universidad de Jaén
2018 para un artista giennense menor de 35 años*



Ósmosis entre dos II

140 x 140cm

Acrílico, rotulador y esferas de tejido sobre moqueta montada en bastidor de madera

2017

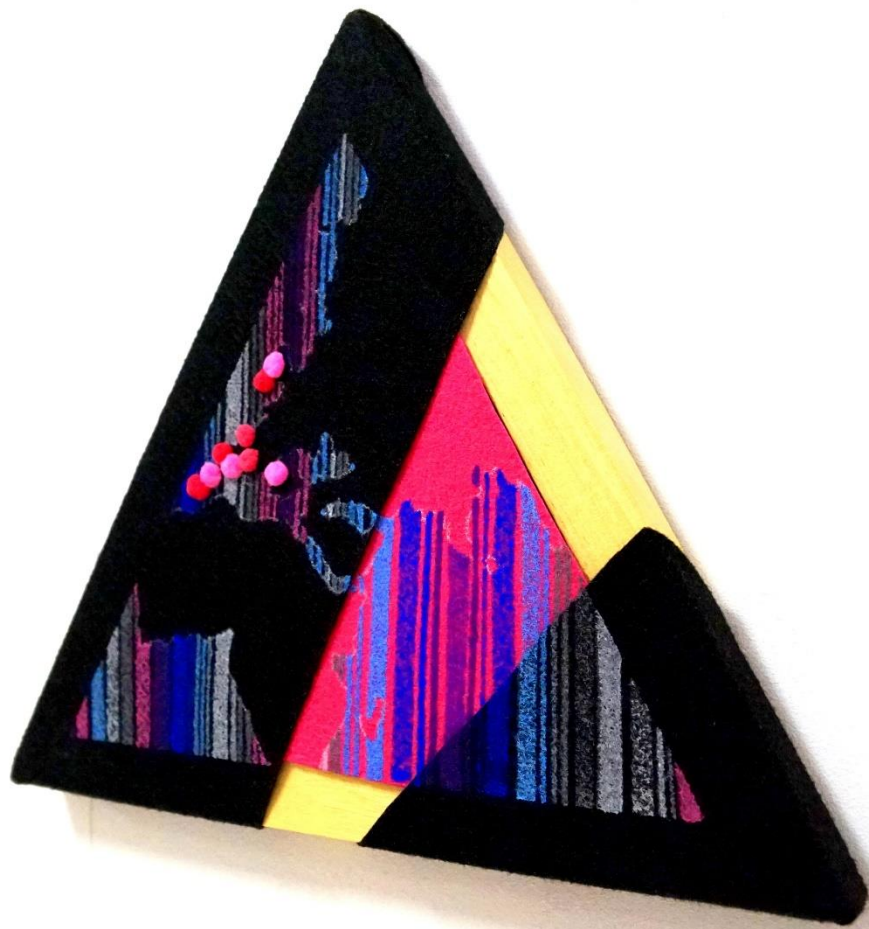


La Divergencia

100 x 100 cm

Acrílico, rotulador y esferas de tejido sobre moqueta montada en bastidor de madera

2017

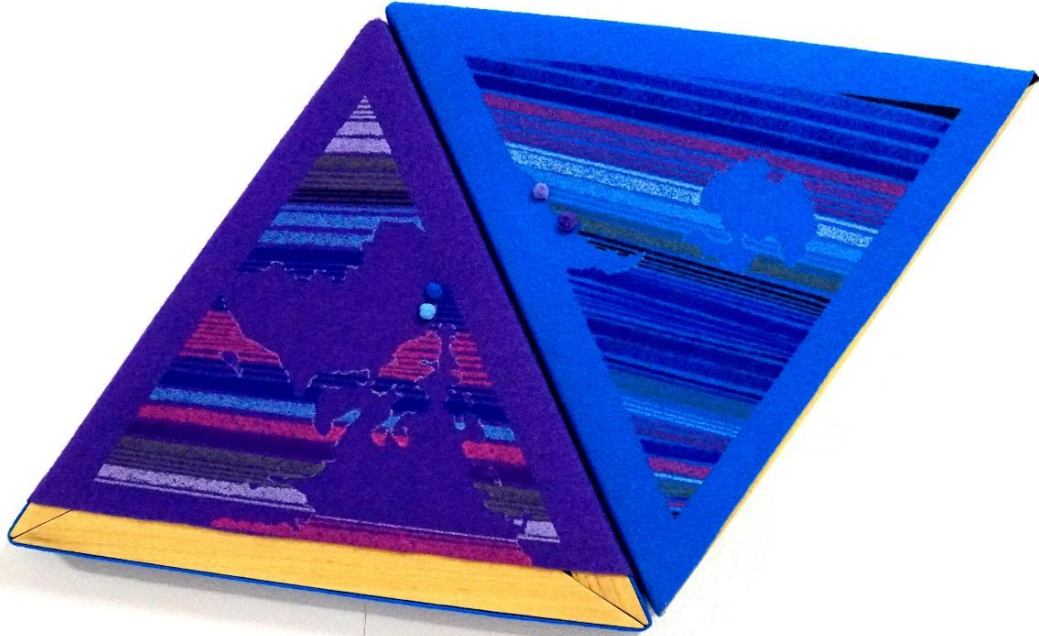


Continentes-contenidos I

40 x 40 cm

Rotulador y esferas de tejido sobre moqueta montada en bastidor de madera
2017

Adquisición por coleccionista privado (España)



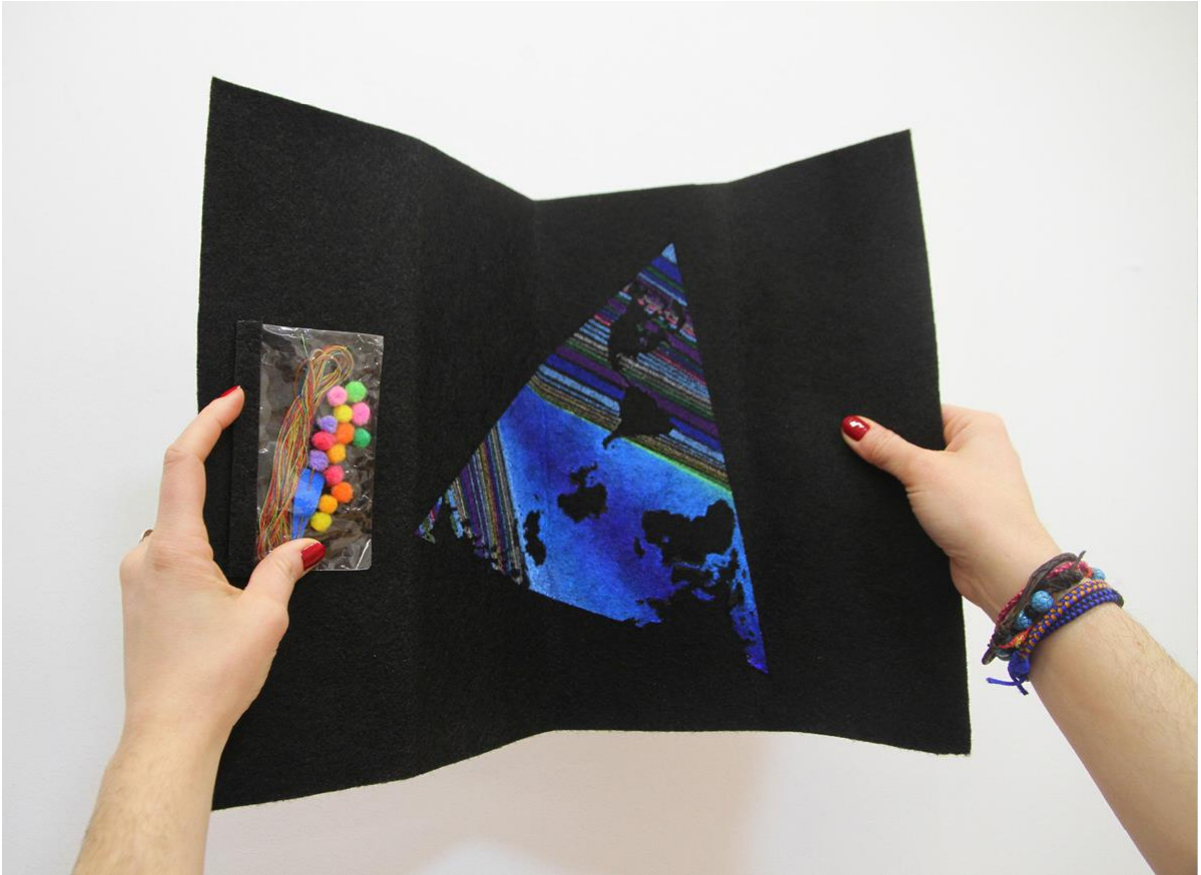
Continentes-contenidos II. IV
40 x 80 cm (2 formatos de 40 x 40cm)
Rotulador y esferas de tejido sobre moqueta montada en bastidor de madera
2017



Continentes-contenidos III

40 x 40 cm

Rotulador y esferas de tejido sobre moqueta montada en bastidor de madera
2017



Planning para 2018. Kit psicogeográfico para la deriva y la localización

34 x 47,5 cm

Acrílico, rotulador, esferas de tejido, hilos y aguja sobre moqueta

2017



Futuro líquido II

184 x 184 cm

Acrílico, rotulador y lana sobre moqueta montada en bastidor de madera

2018

Premio Alonso Cano de la Universidad de Granada a la Creación Artística 2018.

Modalidad de Pintura



Alicatado de fronteras vivas

100 x 100 cm

Acrílico, rotulador e hilo sobre moqueta montada en bastidor de madera

2018

Primer Premio del I Concurso de Pintura de la Fundación Sierra Elvira 2018

3.2.2. ‘Cuerpos Coloreados’

De naturaleza y enfoque muy distinto al proyecto anterior descrito, ‘*Cuerpos Coloreados*’ fue la instalación artística de la artista María Dolores Gallego para la *Noche en Blanco*¹⁰³⁰ de Jaén 2018¹⁰³¹ y que fue concebida para el Claustro de Santo Domingo del Archivo Histórico Provincial (Figura 142) de la capital. Comisariada por Iván de la Torre Amerigui y Juan Ramón Rodríguez-Mateo, la obra fue producida por el mecenazgo de la Fundación CajaGranada¹⁰³².



Figura 142. Vista general del interior del Claustro principal de Santo Domingo, Jaén.

La intención primordial de la creadora, originaria de un municipio de la provincia, para dicho evento cultural fue destacar el amplio y valioso patrimonio (arquitectónico, artístico y documental) que este archivo alberga, el cual es una de las valiosas fuentes de referencia que tiene cualquier ciudadano para conocer el pasado y presente del territorio jaenense, ya que su contenido refleja verdaderamente la sociedad de cada época de esta provincia andaluza. Pero si el contenido es de gran relevancia, no lo es menos el continente y su impresionante claustro. Por ello, la propuesta de la artista perogilense fue localizada en esta parte del edificio, concretamente en el claustro principal.

Al tratarse de un monumento patrimonial declarado como Bien de Interés Cultural¹⁰³³, se

¹⁰³⁰ Este tipo de evento cultural, con programación especial durante la noche, se remonta a las iniciativas llevadas a cabo en ciudades como Berlín (Alemania), con ‘*La Noche Larga*’ (‘*Die Lange Nachten*’) en 1997, y en París, con ‘*La Noche Blanca*’ (‘*La Nuit Blanche*’) desde 2002. Debido al éxito, esta iniciativa cultural se ha extendido a otras capitales y grandes ciudades europeas, dando lugar a organizar anualmente su propia ‘*Noche en Blanco*’ inspirándose en el modelo original.

¹⁰³¹ La Noche en Blanco de Jaén 2018 tuvo lugar el 15 de junio de 2018.

¹⁰³² Web Fundación CajaGranada. Recuperado el 27 de diciembre de 2018, de <http://www.cajagranadafundacion.es/>

¹⁰³³ Inscrito como BIC en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Recuperado el 27 de diciembre de 2018, de <https://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i23262>

tuvieron que tener en cuenta diversas cuestiones esenciales en cuanto a la intervención y la selección de materiales empleados, ya que éstos no debían suponer daño alguno, potencial o real, para la estructura arquitectónica de la entrada y el claustro durante su montaje, exposición y desmontaje de la obra.

Así pues, tras una investigación previa de materiales que debían no presentar alteraciones en su composición y color al ser expuestos a condiciones atmosféricas exteriores adversas¹⁰³⁴ para preservar adecuadamente la conservación del monumento, se desarrolló una instalación artística *site-specific* con fieltros sintéticos de colores –utilizados como paños o láminas de color- explorando y trasladando el concepto de “*pintura expandida*”¹⁰³⁵ (Fernández Fariña, 2010) a una gran escala y trabajando directamente con el patrimonio *in situ* y en simbiosis con el arte contemporáneo.



Figura 143. María Dolores Gallego durante el montaje de ‘*Cuerpos Coloreados*’.

Para la obra, María Dolores ‘*coloreó*’ o ‘*pintó*’ (Figura 143) ciertos elementos arquitectónicos con una selección cromática de colores complementarios, “*customizando*”¹⁰³⁶ así el monumento para este evento cultural y ofreciendo a la

¹⁰³⁴ El proyecto estaba planificado para que la obra se mantuviera instalada durante un mes.

¹⁰³⁵ En los años ochenta empezó a utilizarse el concepto de ‘*pintura en el campo expandido*’ para calificar, por ejemplo, el trabajo del artista francés Daniel Buren. El concepto de ‘*campo expandido*’ se ha adoptado del ensayo titulado ‘*La escultura en el campo expandido*’ de Rosalind E. Krauss que fue publicado en 1979. Se trata de un texto referencial para comprender el desplazamiento del pensamiento moderno en los años sesenta, la ruptura histórica que dio paso a la concepción de la escultura en la posmodernidad.

¹⁰³⁶ ‘*Customizar*’ es un verbo adaptado del término inglés ‘*customize*’ que alude a la modificación o personificación de algo (una prenda de ropa, un vehículo...) para imprimirle un sello propio.

ciudadanía una experiencia en su visita basada en las ilusiones ópticas tan propias del “Op-Art”¹⁰³⁷. Como comenta la joven comisaria y crítica de arte Ana Isabel Vega sobre la pieza, la creadora “enteló las columnas del patio, arrojando tonos muy saturados y más bien cálidos (fucsia, naranja, amarillo y púrpura) que viran con la claridad que visita la estancia abierta y subrayan la espacialidad que las contiene”¹⁰³⁸ (Figuras 144, 145, 146 y 147).

De este modo, se consiguió una obra de arte visualmente poderosa por la escala, la geometría de la estructura arquitectónica y la variedad de colores empleados asimétricamente ofreciendo al espectador un espacio histórico moldeado cromáticamente –algo poco común por las medidas de protección y conservación aplicadas a este tipo de edificio histórico-artístico de nuestro patrimonio andaluz- como se puede observar en las fotografías documentales siguientes:



Figura 144. Vista de la obra ‘Cuerpos Coloreados’ (2018).

¹⁰³⁷ “El Op-Art es un movimiento [artístico] internacional que surge a finales de los años cincuenta. El arte óptico pretende producir efectos de relieve, profundidad o movimientos de formas geométricas (...). Los artistas de esta tendencia centran su trabajo en el estudio de las relaciones entre color y espacio con el fin de provocar vibraciones retinianas, para conseguir finalmente una experiencia física en el espectador. Esto se consigue a través de la seriación, es decir en la repetición ilimitada de un módulo formal”. Recuperado el 27 de diciembre de 2018, de <http://masdearte.com/movimientos/op-art/>

¹⁰³⁸ Reseña de Ana Isabel Vega sobre la trayectoria y obra de María Dolores Gallego. Recuperado el 27 de diciembre de 2018, de https://digitalartreview.wordpress.com/2018/11/13/maria-dolores-gallego/?fbclid=IwAR38up2p-UXIJre11OjoKI_y_ipfE_10ivJON7hUhmYVznrxJAidGmo54M0



Figuras 145 y 146. Vistas de la obra '*Cuerpos Coloreados*' (2018).



Figura 147. Vista de la obra '*Cuerpos Coloreados*' (2018).

También es merecedor de mencionar que la instalación *site-specific* '*Cuerpos Coloreados*', además de ser manufacturada gracias al mecenazgo de la Fundación CajaGranada, ésta se realizó en colaboración con el Vicerrectorado de Proyección de la Cultura y Deportes de la Universidad de Jaén.

Por otro lado, la buena acogida por parte de los ciudadanos y los turistas que visitaron el monumento –que se trata de uno de los espacio monumentales que más turistas recibe de la ciudad- y el éxito logrado de la vivaz pieza de gran escala durante el periodo expositivo planteado inicialmente provocó que se aplazara su desmontaje hasta principio del mes de septiembre de 2018.

Para su desmontaje final, se planteó realizar una performance o acción performática que fuera documentada audiovisualmente. Como proyecto artístico que se extingüía por el paso del tiempo, fue valioso formular un registro audiovisual –como parte intrínseca del proyecto artístico global- que ofreciera una visión diferente y en movimiento del espacio y escala de la intervención completa ya que iba a ser desmantelada definitivamente. Cumpliendo este propósito, se ideó el resultante documento artístico-audiovisual que puede ser visualizado y reproducido en la plataforma de Vimeo¹⁰³⁹ (Figura 148).

¹⁰³⁹ Vídeo '*Cuerpos Coloreados – María Dolores Gallego*', realizado por Javier Morales de Ínsula Sur, Granada. Recuperado el 27 de diciembre de 2018, de <https://vimeo.com/293094361>



Figura 148. Fotograma del vídeo artístico-documental de *‘Cuerpos Coloreados’*.

3.2.3. ‘Despojos Pictóricos’

‘Despojos Pictóricos’ es la aportación de María Dolores Gallego para el *‘El Costurero de Aracne IX’*¹⁰⁴⁰, una revista especializada en escultura textil, y cuya invitación a contribuir en este proyecto editorial independiente¹⁰⁴¹ vino por parte de su coordinador e ideólogo Ángel Sanz Montero¹⁰⁴².

El primer número de *‘El Costurero de Aracne’*, como revista ensamblada bianual, fue publicado en mayo de 2003 y tuvo una edición de 18 ejemplares con la participación de los seis alumnos del Taller de Tejidos de la Escuela de Arte de Granada. Con respecto al nombre de la revista, éste hace referencia al *Mito de Aracne* como obra fundamental de la mitología clásica. Tal como se presenta en la propia web de la revista, según ese mito:

“Una joven y hábil tejedora tuvo el atrevimiento de retar a la diosa Atenea en el arte de tejer, venciénola. La diosa, protectora de las artes y de las ciencias, pero también de la guerra, se vengó de la humana Aracne destruyendo su obra y convirtiéndola, metamorfoseándola, en araña. La carga simbólica del mito, en el cual una mujer pretende, mediante sus creaciones, parecerse a los dioses que por definición son los creadores, es toda una metáfora a la capacidad artística del ser humano. A lo largo de la Historia, el *Mito de Aracne* ha sido utilizado por algunos artistas para reivindicar su trabajo creativo”¹⁰⁴³.

¹⁰⁴⁰ La edición n. IX será presentada al público en mayo de 2019.

¹⁰⁴¹ Así queda reflejado en el archivo sobre editoriales independientes del MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Recuperado el 27 de diciembre de 2018, de <http://documentamusac.org/editorial/taller-de-tejidos-de-la-escuela-de-artes-de-granada/>

¹⁰⁴² Es artista y maestro de Taller de Arte Textil en la Escuela de Arte de Granada. Recuperado el 27 de diciembre de 2018, de <https://www.arteinformado.com/guia/f/angel-sanz-montero-14394>

¹⁰⁴³ Presentación de la revista *‘El Costurero de Aracne’*. Recuperado el 27 de diciembre de 2018, de <http://elcosturerodearacne.blogspot.com/>



Figura 149. Vista de 'El Costurero de Aracne VIII'.

Para cada edición de la revista-objeto (Figura 149), artistas de reconocido prestigio confeccionan un número de 40 piezas iguales con las únicas limitaciones de que el tema sea textil y las medidas no excedan de 2,5 x 3 x 3cm.



Figura 150. Vista general del conjunto de miniesculturastextiles de la obra 'Despojos Pictóricos' (2018).



Figura 151. Vista detalle del conjunto de miniescultur
textiles de la obra *'Despojos Pictóricos'* (2018).

Por consiguiente, *'Despojos Pictóricos'* se trata de un conjunto de 40 piezas cilíndricas (Figuras 150 y 151), de 3 x 2 cm aproximadamente cada una, realizadas de manera artesanal con restos de la instalación *site-specific* titulada *'Cuerpos Coloreados'*, que fue elaborada por la autora con motivo de la *Noche en Blanco de Jaén 2018*. Para esta obra de gran escala, se emplearon textiles no tejidos, como el fieltro, de colores complementarios –agrupados en naranja-amarillo y rosa-morado– para recubrir los cuerpos de un total de 40 columnas, de las 60 columnas que componen del Claustro del Archivo Histórico Provincial de la ciudad.

Así pues, con la ejecución a posteriori de *'Despojos Pictóricos'* –una serie de miniescultur
textiles resultantes de la conglomeración de retales de fieltro de dicha instalación artística–, la creadora da por concluido este monumental proyecto artístico. Expandido en el tiempo y en el espacio, el proyecto artístico en su totalidad se ha abordado desde una perspectiva multidisciplinar –partiendo de que el fieltro ha sido tratado como material pictórico- a través de la *pintura expandida*, la fotografía, la instalación *site-specific*, la performance, el vídeo y, por último, la escultura textil.

Mediante *'Despojos Pictóricos'*, la artista hace entrega de parte de la obra *site-specific* ya desaparecida –a modo de suvenires– y como acto de reminiscencia del proyecto en su globalidad.

4. CONCLUSIONES

4.1. Conclusiones generales

Nuestra hipótesis se planteaba al comienzo de la presente investigación a partir de los testimonios de artistas y agentes del sector -compañeros de profesión- y desde la observación y la experiencia vivida como artista joven a lo largo de nuestra propia trayectoria, principalmente, desarrollada en el *ecosistema* artístico andaluz pero, también, tras haber tenido la oportunidad de conocer *in situ* diversos contextos artísticos locales –y sus actores participantes- en diferentes países como España, Italia, Omán o Jordania.

Este conocimiento desde dentro del sistema actual nos hizo reflexionar sobre la no existencia de un sistema del arte emergente global con igualdad de acceso y oportunidades para los artistas aspirantes independientemente de su lugar de origen o residencia (a pesar de poder contar con una obra de calidad, seria y coherente dentro del discurso artístico contemporáneo), sino que cada contexto geográfico local y marco temporal concreto dispone de sus propias particularidades (históricas, económicas, políticas y socio-culturales) que influyen directamente en el desarrollo de un sector artístico local; en el proceso de reconocimiento y la legitimación de la trayectoria de un artista emergente; en las características técnicas, temáticas y conceptuales de sus obras, y, por consiguiente, en la valorización artística-económica de éstas.

Partiendo de estas premisas y como se ha corroborado con los resultados de la investigación que hemos presentado desde la perspectiva del artista, vamos a proceder a presentar las conclusiones generales –a modo de reflexiones finales- que son las siguientes:

- El reconocimiento de un artista de media carrera y la consagración de su obra y trayectoria profesional se produce desde su contexto de origen o residencia local hasta un ámbito y presencia internacional, mediante el establecimiento de una amplia red de relaciones que se expande en el tiempo y en el espacio. Esto viene a decir que el proceso de reconocimiento de un artista en su etapa emergente se fragua principalmente en un contexto artístico local.
- Cada contexto artístico local, por tanto, es una ‘micro’ manifestación del sistema-modelo del arte emergente institucionalizado a nivel mundial. Las diferencias entre unos contextos artístico locales y otros, se encuentran intrínsecamente ligadas al grado de desarrollo económico, político y socio-cultural de la propia sociedad local.
- Así pues, una comunidad artística local, que responde al modelo del sistema del arte emergente institucionalizado a nivel mundial, aglutina en ella -tal como se muestra en los currículos de los artistas emergentes- desde los creadores; a los centros o grupos de enseñanzas artísticas –oficiales o no- y sus profesores o coordinadores; a los espacios alternativos –independientes o no- y sus gestores o fundadores; a una extensa gama de tipologías de galerías y a sus directores; a los compradores –habituales o no- y los mecenas –institucionales o privados-; también

están presentes un amplio abanico de espacios institucionales de muy diversa índole y origen y sus correspondientes trabajadores del sector; los múltiples eventos que acontecen –colectivos principalmente– de exhibición, como son las exposiciones y bienales, o más comerciales, como las ferias de arte; los agentes mediadores actuantes locales con un marcado carácter legitimador como son los críticos de arte y comisarios; los diversos medios de comunicación *online* y *offline*; las redes sociales, páginas web y plataformas especializadas del mundo virtual hasta el público en general. Según las características del propio contexto local, podemos encontrar más o menos ejemplos de todos estos actores con orígenes o trayectorias internacionales.

- De manera que, las trayectorias artísticas –o currículos– de un grupo de artistas emergentes de un contexto artístico local –como capas de información relacional que se acumulan en el tiempo y en el espacio– visualizan en su conjunto de una manera muy gráfica y representativa la amplia y compleja red de relaciones entre los diversos actores actuantes de un *ecosistema* artístico local y sus posibles conexiones nacionales e internacionales. Pero, además, muestran cómo se establecen estas relaciones y actuaciones entrecruzadas en el espacio y cómo se organizan en el tiempo, dando lugar a la identificación de patrones y coordenadas que generan conocimiento. Por esta razón, en estas fuentes de información primaria sobre un sector artístico local podemos identificar –por su reiterada aparición en unos y otros currículos– cuáles son los principales mecanismos de legitimación (exposiciones, convocatorias, reseñas críticas *online* y *offline*), los primordiales agentes legitimadores observados en el proceso de reconocimiento del sistema del arte emergente local de un contexto geográfico y marco temporal; y, por último, evidencian cómo han evolucionado estas comunidades artísticas en el tiempo y en el espacio.
- Por esta razón, el método de investigación que hemos construido es válido, efectivo y puede extrapolable a otros escenarios artísticos en diversos contextos geográficos-temporales, ya que además con esta metodología mixta se puede considerar tanto los aspectos globales como los aspectos locales que influyen determinadamente en la trayectoria de un artista emergente y del resto de actores participantes en un contexto artístico local.
- Sobre la ruta o proceso de reconocimiento, como se ha podido observar en ambos contextos artísticos locales analizados, los primeros agentes legitimadores de las producciones personales y los proyectos expositivos de los artistas aspirantes son los propios centros de enseñanzas artísticas –oficiales o no– locales y su cantera de profesores, los cuales se caracterizan por ejercer roles híbridos dentro del sector. Desde este momento, por tanto, en estos espacios se comienza a incubar la valiosa red de relaciones que –dependiendo del poder y conocimiento de los miembros y contactos conectados– repercutirá directamente en la legitimación y reputación en el sector tanto de la trayectoria de un artista emergente como de sus obras de arte personales. Así, como primeros agentes legitimadores y sistemas de cribado, podemos destacar en el contexto andaluz, a las tres Facultades de Bellas Artes de las universidades públicas: UGR (Granada), UMA (Málaga) y US (Sevilla)-

ubicadas en esta región, las cuales suscitan y coagulan en torno a ellas los principales escenarios del arte emergente de Andalucía que destacan por provincias; y, en el contexto paulista, es preciso mencionar –a nivel local y nacional- a las prestigiosas Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP, la Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP y el Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP. Por otra parte, cabe subrayar en este segundo contexto mencionado, la relevancia y labor de los *Grupos de estudos* o *Acompahamento de projetos* para insertarse y pertenecer a la red de actores del sistema del arte local.

- Además, dichos espacios educativos –siguiendo el modelo del sistema del arte emergente a nivel mundial- disponen de espacios expositivos adecuados, convocan diversos premios, becas o residencias y colaboran con otros agentes e instituciones locales para la realización de diversos eventos culturales destinados a sus propios alumnos o *alumni*. En este sentido, en el contexto andaluz es de destacar la reputación en el sector que ofrecen –al ser finalista o ganador- los Premios Alonso Cano de la Universidad de Granada a la Creación Artística, el Certamen Europeo de Artes Plásticas de Universidad de Sevilla, el Programa de Ayudas a la Producción Artística de la UGR; o resultar ser seleccionado para participar en la Beca-residencia artística Al Raso, el actual Festival FACBA (y en su anterior versión como feria de arte), la Convocatoria de Proyectos Expositivos de la UMA o la Beca Artista Residente de la UMA. Desde las instituciones de enseñanzas artísticas paulistas que hemos destacado, cabe mencionar el prestigio que da a un artista emergente el haber conseguido una Residência Artística FAAP en la Cité des Arts en París (Francia) o la selección para participar en la exposición colectiva Anual de Arte de la FAAP. Por lo cual, la visualización y reconocimiento que ofrecen estas primeras premiaciones y selecciones, da lugar a que también se conviertan en puntos de interés -como manantiales de artistas emergentes- a la visión de críticos de arte, comisarios y galeristas locales en ambos contextos artísticos.
- Entonces, además de insertar a los artistas emergentes en el circuito del arte local, los diversos centros de enseñanzas artísticas citados (tanto en São Paulo como en Andalucía) son instituciones esenciales en la construcción del saber y la experiencia artística y estética del momento para la comunidad universitaria y para la sociedad local. E incluso, como se ha observado en el caso paulista, algunas de estas instituciones educativas –ligadas a importantes universidades a nivel nacional como la ECA o la FAAP- cargan sobre sus espaldas con la historia de la formación de importantes museos –como el MACUSP o el MABFAAP- y sus colecciones de arte contemporáneo que son de referencia a nivel nacional.
- Continuando con el proceso del reconocimiento de un artista emergente en ambos *ecosistemas* artísticos analizados, de igual modo en Andalucía y São Paulo, cuando un creador empieza a despuntar durante su periodo de estudios artísticos, se ha observado que la difusión y reconocimiento de su trabajo –y su nombre e identidad personal- va en aumento al ser invitado o seleccionado paralelamente a participar en otras exposiciones y eventos culturales organizados por los espacios culturales

alternativos y los espacios institucionales locales, entrando a escena los primeros contactos con comisarios y críticos de arte próximos a ellos.

- De manera coetánea en el tiempo y próximos en el espacio al periodo formativo – en la mayoría de los casos-, los populares espacios alternativos e independientes locales son considerados en la actualidad como los segundos manantiales del arte emergente a nivel mundial. Con modelos más experimentales y aplicando en algunos casos nuevas dinámicas de autogestión y autopromoción colaborativamente, congregan en sus numerosos eventos culturales –esencialmente en las inauguraciones de las exposiciones- a los principales actores (productores, agentes y compradores) del sector local e, incluso, internacional -como se ha observado en el contexto paulista- en diversos estadios de reconocimiento. Por tanto, son importantes núcleos de conexiones y puntos de reflexión sobre el arte emergente actual donde la inclusión, el mantenimiento y la permanencia en la red es fundamental.
- Pero, con respecto al circuito alternativo de ambos contextos geográficos que se ha configurado y desarrollado esencialmente en la presente década, la mayor diferencia apreciada entre ellos hace referencia a la financiación de los propios espacios alternativos analizados que determina su escala, estructura y acciones desarrolladas (exposiciones, actividades, convocatorias y otros eventos culturales). A diferencia de Andalucía, en el contexto paulista existen mecanismos e incentivos culturales –a modo de mecenazgo privado implantados desde las entidades gobernantes y que son efectivos- como el ProAC (a nivel estadual) y la Lei Rouanet (a nivel federal), con los cuales parte de los espacios alternativos recolectados son financiados parcialmente, además de recibir donaciones y otros tipos de ingresos (como es el caso de Pivô o el Ateliê397). También encontramos inversión directa de empresas privadas internacionales como en el caso de Red Bull Station, que se enmarca en un proyecto en red global de la multinacional que recibe el nombre, y otros, como el Ateliê Fidalga, son sustentados por una comunidad de artistas locales de diferentes generaciones de forma totalmente independiente y colaborativamente, además de ser un importante espacio profesionalizante por su reputado *Grupo de estudos*. Semejante a este último ejemplo paulista citado –pero de menor escala y trayectoria- son todos los espacios alternativos analizados y activos en la actualidad del contexto andaluz, los cuales se caracterizan por su independencia, autogestión y autofinanciación (Sala El Butrón, Casa Sostoa, Línea de Costa u Otra Cosa) entre diversos actores del *ecosistema* artístico local. Destacar también que los espacios independientes andaluces analizados son los que mayor apoyo y visibilidad han dado -desde su creación en la última década- a los artistas emergentes residentes en la región frente a la menor presencia de éstos en las galerías de arte andaluzas. De modo que, consideramos a los espacios alternativos citados de ambos contextos geográficos –y a los profesionales que congregan- como importantes agentes directos y como espacios legitimadores de las producciones de los artistas emergentes además de poder ser considerados como unos verdaderos *laboratorio artísticos colaborativos* y *espacios transfronterizos de producción cultural* (Collados Alcaide, 2015).

- Así pues, desde este periodo inicial de contacto con el propio sector profesional, los principales mecanismos de legitimación estipulados en el sistema del arte emergente *glocal* para los artistas emergentes son las exposiciones –o eventos colectivos- y las convocatorias. Organizadas y/o convocadas desde los centros educativos, los espacios alternativos, los espacios institucionales y las galerías; las exposiciones o eventos colectivos –principalmente- y las convocatorias (como premios, concursos, certámenes, becas, ayudas a la producción o residencias artísticas) se convierten en las rutas de actuación y peregrinación de un creador emergente que compite por su reconocimiento y legitimación como artista— productor-producto-concursante con sus compañeros coetáneos y de proximidad. Se compite horizontal y verticalmente.
- Un proceso de reconocimiento en ascenso y amplitud que se va obteniendo al alzarse con los primeros premios, becas o residencias artísticas convocadas públicamente por la multitud de instituciones citadas de ambos contextos artísticos. Con una fuerte división en dos enfoques diferentes –obras ya producidas o proyectos por producir-, las convocatorias ofrecen al artista la preciada visibilización y legitimación institucional que es dictaminada por los miembros del jurado o comité de selección propuestos. El artista emergente, a través de su dossier autorrepresentativo, se ve obligado a competir con sus compañeros y coetáneos por el valioso capital económico y simbólico. El modo de presentación pública de los resultados de dichos mecanismos de legitimación suele ser la exposición en ambos contextos. Por tanto, con un proceso y fases similares, las convocatorias que hemos observado que han sido más relevantes en ambos contextos para los artistas estudiados son: el Certamen de Málaga Crea (Málaga), el desaparecido Certamen Desencaja (a nivel andaluz), la residencia artística en los Encuentros de Arte Contemporáneo de Genalguacil (Málaga), la convocatoria expositiva del Palacio de los Condes de Gabia (Granada), las residencias artísticas de La Térmica (Málaga), el Programa A Secas del CAAC (Sevilla), la Muestra de Arte Contemporáneo Dmencia (Córdoba), la extinguida residencia artística en La Fragua (Belalcázar, Córdoba) y, sobre todo, el Programa Iniciararte (a nivel andaluz), como mayor distinción y reconocimiento en la Comunidad Autónoma. En el caso paulista, como núcleo artístico de referencia a nivel nacional, cabe destacar las convocatorias para conformar los programas expositivos anuales del Centro Cultural São Paulo-CCSP y de los espacios de la red SESC, el Programa Paço das Artes, el Programa ProAC y, sobre todo, los *Salões de Arte* –cuando aún los artistas no disponen de galería representante- que son promovidos desde diferentes museos y pinacotecas de las ciudades donde se ubican en los diferentes estados brasileños.
- Así pues, la presencia del artista emergente -a través de sus obras- en dichas exposiciones temporales y/o la selección o premiación de sus producciones personales en las citadas convocatorias, va acreditando la calidad de sus propuestas y, por ende, el reconocimiento *in crescendo* del artista emergente en el sector artístico local. Además, dicha legitimación del modelo institucionalizado a nivel mundial viene determinada según los criterios y juicios de los miembros del jurado o comités de selección que son conformados –principalmente- por críticos de arte,

comisarios y artistas comúnmente ya consagrados. Así pues, los críticos de arte y comisarios locales -como teóricos especialistas- emiten sus juicios y criterios – tanto al formar parte en los jurados de las convocatorias como en medios de comunicación y plataformas especializadas *online* y *offline* donde tienen voz y presencia- legitimando la trayectoria de un artista en consenso con la opinión de otros profesionales del sector y en base a los resultados de dichas convocatorias con foco en el arte emergente del momento en ambos contextos locales. Además, en ambos contextos, se evidencia una separación generacional entre los miembros del jurado-legitimador y el artista emergente-concursante.

- Sacando nombres a la luz, entre los comisarios independientes y críticos de arte andaluces –donde predominan los perfiles híbridos- que destacan actualmente por su poder legitimador en la trayectoria de un artista emergente de esta comunidad, como hemos observado por sus repetidas apariciones en unos y otros currículos, podemos resaltar los nombres de Regina Pérez Castillo, Óscar García García, Jesús Alcaide, Sema D’Acosta, Juan Francisco Rueda, Iván de La Torre Amerighi, Juan Ramón Rodríguez-Mateo o Bernardo Palomo. La mayoría de ellos son autóctonos de la región donde residen y desarrollan sus carreras profesionales, destacando sus actuaciones sobre todo en el circuito alternativo o colaborando puntualmente con espacios institucionales (culturales y educativos). Así pues, estos profesionales andaluces desarrollan sus trayectorias principalmente como críticos de arte y comisarios independientes con otros trabajos como docentes en las universidades andaluzas, escribiendo para las secciones culturales de los periódicos locales o revistas culturales y en plataformas especializadas en arte contemporáneo *online* como la PAC - Plataforma de Arte Contemporáneo. Por lo que es inevitable reiterar lo local de este contexto artístico –y sus actores participantes- y la poca proyección de los proyectos y actividades culturales que acontecen aquí fuera de los límites de la comunidad autónoma. Solamente es de destacar el interés mostrado por profesionales del sector ubicados en Madrid como Óscar Alonso Molina o Javier Díaz-Guardiola, por ejemplo, sobre los artistas andaluces seleccionados que cuentan con una trayectoria y proyección a nivel nacional como Pablo Capitán del Río, Ana Barriga, José Luis Valverde o Arturo Comas. En cambio, en las trayectorias de los artistas emergentes brasileños, se ha apreciado una reiterada presencia de un mayor número de prestigiosos profesionales en el ámbito como Agnaldo Farias, Thais Rivitti, Jacobo Crivelli Visconti, Marta Ramos-Yzquierdo, Ángel Calvo Ulloa, Mario Gioia, Tadeu Chiarelli, Bruno de Almeida, Bernardo Mosqueira, Paula Borghi, Luisa Duarte, Fernando Oliva, Fernanda Brenner o Diego Matos, entre muchos otros. A diferencia de sus compañeros de profesión andaluces, los comisarios y críticos de arte recolectados del contexto paulista –en su mayoría- cuentan con trayectorias internacionales e incluso algunos no son brasileños. Por otra parte, se observa que a lo largo de sus correspondientes trayectorias han ido ejerciendo -por etapas diferentes- labores o trabajos como docentes en las destacadas universidades brasileñas, como directores de museos y centro de arte, han presidido -como comisarios jefes o coordinado- los equipos curatoriales de importantes galerías, museos, centros de arte, eventos y

exposiciones –individuales y/o colectivas- donde han participado artistas brasileños e internacionales o, incluso, han sido poseedores de editoriales con foco en el arte contemporáneo brasileño, entre otros cargos destacables en la escena artística brasileña. De este modo, se puede considerar que el ámbito del comisariado y la crítica de arte en este contexto artístico analizado está más profesionalizado y es menos precario, por lo que su poder de legitimación y reconocimiento es mayor tanto a nivel local como internacional.

- De este modo, cuando la trayectoria de un artista emergente se encuentra en alza significa que –además de contar con una obra de calidad, seria y coherente dentro del discurso artístico contemporáneo- la red de relaciones o contactos, como importante capital social y relacional, sigue aumentando en número y calidad, estableciéndose así las primeras relaciones profesionales puntuales con las galerías de descubrimiento o alternativas del entorno y proximidad. Éstas, a su vez, se caracterizan también por desarrollar su propia trayectoria y reconocimiento en el sector en paralelo a la trayectoria de sus artistas representados o contactados puntualmente ya que -las galerías de ambos contextos artísticos estudiados que mayor visibilidad y apoyo dan a los artistas emergentes de ambas comunidades artísticas- han sido fundadas a partir de los años 2000 y 2010. Por ello, el desarrollo y nivel de un sector galerístico local influye directamente y fundamentalmente en el proceso de consolidación de la trayectoria de un artista para pasar a ser catalogado de emergente a media carrera. Sin la representación de una galería reputada y bien posicionada, difícilmente puede alcanzarse la consagración en el sector a nivel nacional e internacional.
- Las galerías, pues, en colaboración y apoyo mutuo con los críticos de arte, comisarios y otras instituciones locales desarrollan mecanismos y actuaciones entrecruzadas para poner en alza tanto la trayectoria de un artista emergente como la valorización económica-artística de sus obras de arte –como capital de inversión- a través de diversos eventos. Estos eventos tienen lugar tanto en sus espacios físicos; como en otras instituciones o entidades museográficas; al igual que en eventos organizados colaborativamente desde el sector y expandidos por la ciudad donde se localizan o en otras ciudades; como en las ferias de arte y las bienales donde consiguen tener presencia –tanto ellas como sus artistas representados-, al tratarse de un circuito altamente jerarquizado. Aquí todo se disputa a través de los contactos adquiridos y del capital económico del que se dispone. Por ello, se observa que muchas galerías a lo largo de los últimos años han sufrido modificaciones y reformulaciones de sus modelos de negocio galerísticos más tradicionales –sobre todo en el contexto andaluz- para poder seguir manteniendo un nicho de mercado local que les permita mantenerse activas siendo negocios rentables, adquiriendo en muchos casos perfiles híbridos como galerías y espacios alternativos considerándolas así como ‘galerías alternativas’.
- En consecuencia, la inserción del artista emergente en el sector galerístico local de los dos contextos artísticos analizados es muy diferente. Andalucía, cuenta con una pobre comunidad de galerías que no ejercen –en la mayoría de los casos- su labor comercial y cultural a nivel de comunidad al no involucrar en sus proyectos

galerísticos a artistas ubicados por toda la región andaluza e incluso de otras regiones del territorio nacional. Las galerías andaluzas, mayoritariamente ‘alternativas’, se caracterizan por desempeñar un papel y rol legitimador a nivel provincial –en Málaga, Granada y Sevilla- y con artistas de proximidad ligados principalmente a las tres facultades de bellas artes de las ciudades donde se ubican. Unas relaciones profesionales entre galerías andaluzas y artistas emergentes próximos que se caracterizan por ser puntuales –para exposiciones colectivas principalmente- y por no desarrollar una verdadera labor de representación a largo plazo y más allá de la provincia o comunidad andaluza. Por ello, los artistas emergentes andaluces que cuentan con un reconocimiento a nivel nacional suelen estar representados por galerías de otra comunidad española o por varias galerías de diversas ciudades distribuidas por la geografía española. Otro rasgo muy característico de este sector, es la poca durabilidad de los proyectos galerísticos –al igual que los proyectos y espacios alternativos andaluces- sobre todo a partir del comienzo de la crisis económica en 2008, ya que no llegan a ser rentables y resultan imposibles de mantener por la carencia de coleccionismo privado local, nacional e internacional. Pasando a São Paulo, los primeros contactos de los artistas emergentes con las galerías locales se producen, igualmente que en el contexto andaluz, con proyectos expositivos colectivos y puntuales, pero principalmente formulados en colaboración con críticos de arte y comisarios con un cierto prestigio en el sector. Debido al amplio y fuerte sector galerístico local –con proyección internacional- los artistas emergentes son fichados e incorporados en las canteras de creadores representados por las galerías paulistas a una edad más temprana que sus coetáneos andaluces y manteniendo una relación profesional de representación más duradera y fructífera para ambos, cuyo apoyo se reinvierte en el sector y comunidad en su conjunto como es evidente. Así, entre los artistas brasileños analizados, a pesar de su juventud, algunos de ellos han tenido relaciones profesionales duraderas con varias galerías a lo largo de su trayectoria, muy contrariamente al caso andaluz que contamos con un ejemplo de artista emergente –como es Fran Pérez Rus- que nunca ha sido representado por una galería y cuya trayectoria se caracteriza por haberse gestado –sobre todo- en el ámbito institucional.

- Esta fuerte descompensación en los sectores galerísticos de ambos contextos locales repercute directamente a que los proyectos expositivos y las convocatorias promovidas por las propias galerías de ambos contextos geográficos –dentro y fuera de sus instalaciones-, disponiendo así de características, escalas y proyecciones muy diversas. En el contexto andaluz, cabe destacar –como mecanismos que han legitimado los trayectorias de los artistas emergentes analizados y han sido organizados desde el propio galerístico- las ediciones anuales de ‘#under 35’ protagonizadas en la Galería Gacma de Málaga, el proyecto ‘Columna JM’ de la Galería Javier Marín (Málaga); y el programa ‘Up and Coming. Artistas Emergentes’ de Suburbia (Granada). Por otra parte, entre todas las galerías analizadas de este contexto y desde el comienzo de la crisis económica, la Galería Yusto/Giner de Marbella (Málaga) –asociada al CG- es la que destaca

en este contexto al ser la galería más joven y su desmedida apuesta en los últimos años por alcanzar una proyección y reconocimiento a nivel nacional e internacional con una agitada agenda conformada por importantes ferias de arte a nivel nacional como internacional apostando por artistas emergentes locales como es el caso de Ana Barriga. Pero exceptuando este caso muy sobresaliente, las galerías andaluzas se caracterizan por contar simplemente con una programación de exposiciones – más o menos continuada- y un pequeño segmento de ellas –entre las que se encuentran algunas de las galerías citadas anteriormente- por participar en eventos culturales y comerciales – como la Feria Art&Breakfast (Málaga), la exferia y actual encuentro ARTSevilla (Sevilla), el proyecto independiente Plan Renove (Sevilla) o la desaparecida Feria de Arte FACBA (Granada), por ejemplo- que tienen lugar en su proximidad, reiterando así su actuación individual y proyección solamente en el ámbito local. En contraposición, las galerías paulistas tratadas en nuestro estudio cualitativo se caracterizan por contar –la mayoría de ellas- con un importante reconocimiento local, nacional e internacional por sus propuestas expositivas que son gestadas con la colaboración de destacados comisarios y críticos de arte. Además, en los últimos años, han puesto en marcha diversos eventos expandidos por la ciudad y organizados colaborativamente – el ‘Open Galleries’, la ‘Gallery Night’, el ‘Art Weenkend São Paulo’ o el ‘International Weekend’, por ejemplo-, donde invitan además a expertos y actores internacionales del sector del arte contemporáneo. Asimismo, gran parte de las galerías tratadas que apuestan por los artistas emergentes paulistas son asiduas tanto a las ferias de arte locales -SP-Arte (puede ser considerada por su importancia a nivel internacional como ARCO en España) y PARTE- como a las ferias internacionales más importantes por el resto del continente americano y el europeo –como Art Basel, Frieze New York, Fiac Paris, PINTA London, ARCO Madrid, ArtBA, etc.-, sobre todo las asociadas a ABACT y al Proyecto Latitude. Por otra parte, al igual que el contexto andaluz, desde el sector galerístico paulista se han puesto en marcha diversos proyectos –como importantes mecanismos de legitimación en la carrera de un artista emergente brasileño- entre los que podemos destacar el Proyecto SITU de la Galería Leme y con comisariado de Bruno de Almeida y, desde la Galería Zipper, el Programa Zip’Up -con el comisariado de Mario Gioia- o el ‘Salão dos Artistas sem Galeria’.

- En cuanto a las ferias de arte, las bienales y demás eventos anuales o bianuales que tienen lugar en ambos contextos, la desigualdad y jerarquía sigue estando patente. Los diversos eventos (comerciales y culturales) tratados en nuestro análisis cualitativo reflejan diversos tipos de perfil de eventos, grados de desarrollo del contexto artístico local e interés internacional mostrados en ellos. Además, la presencia de los artistas emergentes de proximidad en estos eventos está condicionada al contar o no con galería representante y las propias características de ésta –sobre todo en el caso de las ferias de arte- y al ser seleccionados o no por los curadores o equipos curatoriales de las bienales y demás eventos periódicos; por lo que –como venimos comentando reiteradamente- las diferencias entre ambos *ecosistemas* artísticos son ya más que palpables por sus diversos actores –locales e

internacionales- involucrados. Por ello, en el caso paulista, las ferias de arte –ya citadas con anterioridad- y los eventos bianuales –como la Bienal de Bienal de São Paulo y el Panorama da Arte Brasileira- son citas y eventos culturales importantes a nivel internacional desde hace años –y décadas algunos de ellos-, pese a su fuerte apuesta por el arte contemporáneo y emergente local. Dichos eventos nacieron con el objetivo de romper el círculo cerrado del arte local, propiciando un encuentro internacional con el arte contemporáneo de otras partes del mundo con el objetivo de conquistar para São Paulo la posición de centro artístico mundial. Así pues, la internacionalización del sector del arte brasileño viene fraguándose desde hace décadas. En cambio, en el contexto artístico andaluz, aún no se ha conseguido alcanzar ni fraguar un modelo de evento –ya sea una feria de arte o una bienal- adaptado a las características del contexto (económico, socio-cultural y político) local que consiga tener durabilidad ante todo, que integre a diversos actores de dentro y fuera de la comunidad de Andalucía y que tenga proyección nacional e internacional más allá de la común y reiterada creación de múltiples eventos en la comunidad que no llegan a consolidarse en el tiempo, que se caracterizan por su marcado carácter provincial o que surjan desde el ámbito universitario como son la Bienal BIUNIC, el Festival FACBA, ARTSevilla o las dos jóvenes ferias de arte que tienen lugar en la provincia de Málaga. Así pues, el modelo del sistema del arte institucional a nivel mundial se repite en ambos contextos geográficos –ya que nos topamos con ferias de arte, bienales, festivales de arte, etc.- pero con escalas, participantes, objetivos y repercusiones muy desiguales.

- Dichas apreciaciones, observadas a lo largo de nuestra investigación, evidencian cada vez más la convivencia cotidiana y dependiente entre lo económico y lo cultural. Por ello, entre los factores más influyentes –desde la base del desarrollo de un sector artístico local hasta el interés despertado en otros contextos y su proyección internacional- recae en la capacidad económica que posean y dispongan los diversos actores (productores, agentes y compradores), los eventos (comerciales y/o de exhibición) y los espacios culturales (comerciales, institucionales y alternativos) locales; del capital cultural que hayan heredado o adquirido los mismos; además de la capacidad de unidad –mediante un fuerte apoyo mutuo- que tengan dichos actores para reconocer y poner en valor la propia cultura contemporánea (desde la arquitectura hasta las artes visuales) y su proyección internacional.
- Así pues, para esa reivindicativa valorización del futuro patrimonio cultural local, es necesario la configuración de una red de relaciones dependientes en torno a la cultura entre las élites ilustradas locales –si las hay- y que éstas tengan un fuerte interés por mantenerse actualizadas culturalmente. Por ello, dependiendo de dónde recaiga el mayor peso y grado de poder legitimador y de apoyo de un contexto artístico local –bien sea en su sector galerístico o en su sector institucional y la capacidad económica de cada uno de ellos- éste determinará la localización de dichas comunidades artísticas locales en la pirámide jerarquizada sobre la que se sustenta el sistema del arte a nivel mundial.
- En suma, el grado de poder y reconocimiento de las comunidades artísticas locales

dentro del sistema jerarquizado del arte emergente a nivel mundial, incide directamente al grado de reconocimiento, valoración y poder de sus artistas, de las obras de arte producidas por éstos, de los agentes intermediarios actuantes en el contexto, de los eventos que acontece en él y de los espacios culturales locales. Además existe un acceso restringido a los niveles superiores de dicho sistema piramidal desde una iniciativa y acción individual, ya que los bienes relacionales requieren de una reciprocidad. De este modo, la identidad del otro (perteneciente al grupo) importa en la relación y la utilidad de un miembro específico del grupo aumenta en medida que así sea valorado por el resto del conjunto.

- Además, periodos de recesión a causa de crisis económicas y políticas han afectado a la estabilidad de ambos contextos artísticos locales pero de un modo desigual. Por ejemplo en Andalucía, se ha observado un retroceso y desplome en los presupuestos públicos y en el número y en la durabilidad de los espacios culturales privados (galerías y espacios independientes) bastante considerable desde 2008, comienzo de la duradera crisis económica. Esta comunidad cuenta con un débil y pobre sector cultural privado que en la mayoría de los casos no resulta viable – económicamente hablando- en el tiempo, por lo que el sector cultural andaluz se caracteriza por su fuerte dependencia a las instituciones públicas locales y a los presupuestos asignados desde éstas para su desarrollo y proyección. En cambio, en São Paulo, desde los inicios de la crisis económica y política brasileña en 2015, el sector más dolorido ha sido el circuito alternativo e independiente provocando el cierre total o la paralización durante algunos meses de diversos espacios culturales locales -como, por ejemplo, Kuntsthalle São Paulo, Phosphorus o Ateliê397 - destacando así la consolidada, reputada, continuada y longeva trayectoria del Ateliê Fidalga, como el espacio alternativo e independiente más relevante en el del *ecosistema* artístico paulista y que cuenta con un importante reconocimiento internacional. Así pues, el contexto paulista se caracteriza, esencialmente, por contar con un grande y robusto sector galerístico en torno al arte contemporáneo brasileño. Por ello, un *ecosistema* artístico local fuertemente institucionalizado se ve atravesado en su desarrollo y proyección por las disponibilidades presupuestarias públicas e influido por simples cambios y estrategias de gobiernos, como es el caso del contexto andaluz, observándose un contexto artístico y profesional más precario, más competitivo, más inhóspito y más volátil para los diversos trabajadores y productores culturales locales al ser considerada la cultura contemporánea local como un valor añadido.
- Una marcada diferencia entre ambos *ecosistemas* artísticos que se refleja claramente en el asociacionismo de ambas regiones tanto por el número de asociaciones y el alcance de éstas como por las razones y los objetivos tan diversos que han movilizadado a los diversos profesionales del sector para la creación de dichas asociaciones en ambos contextos geográficos. Por ello, en el contexto paulista, se aprecia la presencia de una asociación y un proyecto a nivel nacional cuyo foco es la internacionalización del arte contemporáneo brasileño –la ABACT y el Proyecto Latitude- y, en el contexto andaluz, se observa la actuación de varias asociaciones – gremiales como la uavA y la AGAS y mixtas como la AVAND- que

luchan por la implantación de unas buenas prácticas en el sector local, por la dignificación del trabajo artístico y por la visibilización del arte contemporáneo andaluz, sobre todo, en la propia comunidad y a nivel nacional.

- En definitiva, el sector del arte emergente andaluz es muy precario y está infravalorado por la mayoría de la sociedad local. Para luchar contra esta situación, se demanda una urgente estimulación del coleccionismo y mecenazgo privado al sector cultural emergente de la región, fomentando así un compromiso y conciencia social para comenzar a valorar verdaderamente nuestro venidero patrimonio cultural que se está produciendo en la actualidad y para asentar las bases de la historia del arte a las sucesivas generaciones. Una actuación que creemos que sería verdaderamente efectiva si se introdujera una formación artística actualizada y de calidad desde los primeros niveles del sistema educativo de la comunidad o a nivel nacional.
- En cambio, en el contexto paulista sí se observa la valoración del arte emergente local como futuro patrimonio cultural desde el sector galerístico, alternativo e institucional. Muestra de ello, por ejemplo, es la atención mostrada a las producciones de los artistas emergentes por importantes comisarios para sus proyectos expositivos colectivos y de comisariado en los museos más relevantes de la ciudad (y del país). Así, recientemente, Daniel de Paula participó en *'Avenida Paulista'* de 2017 en el MASP y en *'Metrópolis: Experiencia Paulistana'* de 2017 en la Pina_Estação; Vivian Caccuri estuvo presente en la muestra *'Esculturas para Ouvir'* de 2016 en el MuBE; o, por ejemplo, Lucas Arruda formó parte de la exposición *'100 anos de Arte Paulista'* en 2012 que tuvo lugar en la Pinacoteca do Estado de São Paulo. Este notorio interés por el arte emergente local por parte de los comisarios y las instituciones museográficas locales, consolida y da legitimidad a las trayectorias de los artistas emergentes que desarrollan su trayectoria en este contexto muy distintamente al caso andaluz, donde no se aprecia esa incorporación del arte emergente y sus creadores en los museos de arte contemporáneo más relevantes de la comunidad como el CAC (Málaga) o el CAAC (Sevilla). Únicamente los artistas emergentes finalistas y premiados del Certamen Málaga Crea son expuestos colectivamente en el CAC de Málaga y, como suceso insólito, desde el Proyecto A Secas en 2015 resultó una exposición colectiva de artistas andaluces o residentes nacidos a partir de 1980 titulada *'¿Qué sienten, qué piensan los artistas andaluces de ahora?'* que tuvo lugar en 2016, un programa al completo que se encuentra en el aire y que debería de tener continuidad.
- En cambio, esta desigualdad se iguala al haber observado en ambos contextos una instrumentalización del arte y la cultura contemporánea para fines políticos y económicos desde las instituciones públicas locales. Así pues, en el contexto paulista, los espacios alternativos como Pivô y Red Bull Station –muy próximos en el área- están enmarcados en un plan de rehabilitación del centro urbano de São Paulo mediante inversión pública e iniciativas culturales. Concretamente, en el Edificio Copan –donde se localiza el Pivô- y en las áreas cercanas, las significativas mejoras de la zona han favorecido la *gentrificación*. Además, la ciudad paulista destaca a nivel nacional y en el hemisferio sur del continente americano como uno

de los destacados destinos turísticos por su amplio y relevante sector cultural. En el contexto andaluz -además de observarse un fuerte proceso de *gentrificación* en los centros de las principales capitales turísticas de las provincias de Málaga, Sevilla y Granada-; en el caso de Málaga, la destacada relevancia de su sector artístico en los últimos años se ha producido por la apuesta desde las instituciones públicas locales por la cultura o el arte como capital de inversión para su candidatura a Capital Cultural del Mediterráneo 2016 y, por consiguiente, aumentar así el número de turistas nacionales e internacionales, uno de sus sectores económicos más importantes a nivel provincial. Pero el fomento y apoyo institucional a la cultura contemporánea en esta ciudad para este proyecto de candidatura ha sido más hacia al arte contemporáneo ya consagrado y a la apertura de museos-filiales de índole internacional.

- Por otra parte, para el sistema del arte emergente *glocal* internet ha provocado una revolución socio-tecnológica-cultural sin precedentes. Un nuevo paradigma, caracterizado por nuevas dinámicas de producción, gestión, distribución, comunicación, difusión y comercialización de las producciones actuales de arte contemporáneo -y de los propios artistas- a través del uso de las nuevas tecnologías. Así pues, tanto en el contexto paulista como andaluz, se observa una proliferación de gestiones y acciones mixtas y entrecruzadas tanto en el medio *online* como *offline*, donde el propio artista emergente se ha convertido en mediador de su propia trayectoria profesional en multitud de ocasiones. En la actualidad, las redes de relaciones del espacio físico se gestan en paralelo a las redes (de relaciones) del espacio virtual. Por ello, cabe destacar que en ambos contextos se ha observado el destacado uso que hacen los artistas emergentes -y demás resto de actores- de las redes sociales o plataformas visuales como Facebook, Instagram, Pinterest o Twitter para su propia autopromoción; además de estar presentes en plataformas especializadas del sector como Arteinformado, SCAN, Presente-Continuo, Mapa-Paço das artes, PAC-Plataforma de Arte Contemporáneo, Ateliê Fidalga, Mapas das Artes, ARTDiscover o Artsy; e, incluso, la mayoría de ellos cuentan con página web propia para mostrar sus producciones y trayectorias. Pero esta aparente democratización en el acceso al sistema del arte para los nuevos actores que ha ofrecido internet es engañosa, ya que la estructura jerarquizada y de poder que distribuye y sitúa a los *ecosistemas* artísticos locales -y a sus actores- en el sistema piramidal del arte emergente a nivel mundial en el mundo físico no desaparece.
- Ergo, se demuestra como la localización y distribución geográfica -en ambos contextos geográficos analizados- es de vital importancia tanto para el favorable desarrollo de la trayectoria de un artista emergente como para el desenvolvimiento exitoso de un sector artístico local. Por esta razón, se ha observado que los núcleos artísticos más relevantes se conforman en urbes -capitales de provincia o estado- y en sus barrios con altos niveles de desarrollo económico y socio-cultural, reuniendo en un espacio próximo tanto a los productores y a los principales agentes como a los compradores y consumidores de arte. En este sentido, si un contexto local no cuenta con un rico sector y fuerte tejido cultural, poca transcendencia tendrán los

eventos, las instituciones, los espacios culturales, los artistas y sus producciones más allá de este ámbito local. Así, los artistas emergentes que residen y trabajan en Málaga, Sevilla o Granada –en la comunidad autónoma andaluza- y en la capital paulista –en el estado de São Paulo- tienen más posibilidades de desarrollar una trayectoria de éxito y con reconocimiento -desde el sector cultural local al nacional e internacional- sin importar tanto su lugar de origen o nacimiento.

- Desde otro ángulo, los datos cuantitativos recopilados en referencia a la presencia por géneros de los artistas emergentes en los sectores privados de ambos contextos geográficos han reflejado que aún hoy en día la paridad de género entre los jóvenes creadores no existe. En el presente, la comunidad de creadoras de género femenino se encuentran en desventaja de exhibición en los espacios alternativos y de representación por las galerías locales frente a sus coetáneos masculinos, a pesar del gran avance experimentando en el acceso mayoritario a las enseñanzas artísticas de la mujer en las últimas décadas. Además, esta desventaja a rasgos generales es más significativa y amplia en el sector privado (galerías y espacios alternativos) del contexto paulista –pese al destacado papel de la mujer en las altas esferas de la escena del arte brasileño- que en el contexto andaluz, aunque cabe subrayar que determinados espacios independientes andaluces y paulistas destacan por presentar una leve mayor presencia de artistas emergentes femeninas frente a sus coetáneos masculinos o por mostrar una relativa paridad de género entre los artistas emergentes presentes en ellos como es el caso de Pinea – Línea de Costa y Ateliê Fidalga, dos espacios independientes activos en la actualidad. Así, la mayoría de las galerías de Andalucía y São Paulo se caracterizan por mostrar un mayor apoyo y visibilidad a los artistas emergentes masculinos. En cambio, esta desventaja en la visibilidad de las artistas emergentes en los espacios culturales privados de ambos contextos artísticos analizados entra en confrontación con el alto número de mujeres profesionales que trabajan en el sector cultural a nivel mundial ya que, para la realización de la presente tesis doctoral, han sido múltiples y mayoritarias las investigaciones, los estudios y los testimonios tenidos en consideración y citados en el texto realizados u ofrecidos por artistas, críticas de arte, investigadoras, teóricas, gestoras culturales, etc. de diversos contextos geográficos mostrando así “*la feminización del trabajo cultural*” –como opina Remedios Zafra (2017)- pero, mayoritariamente, en los cargos de bajo poder del sector a nivel mundial (exceptuando algún caso significativo como el citado contexto brasileño).
- Por tanto, para finalizar, se ha constatado que las peculiaridades (históricas, económicas, políticas y socio-culturales) del lugar de residencia y del contexto profesional de un artista emergente –además del capital económico y cultural que haya sido heredado o adquirido desde su entorno familiar- no sólo influyen en el desarrollo de su trayectoria profesional, sino también en las características técnicas, conceptuales y temáticas de sus obras personales ya que, por un lado, se ha observado que las producciones personales de los artistas emergentes seleccionados de ambos contextos geográficos trabajan y reflexionan –en su mayoría- sobre aspectos y problemáticas en torno a asuntos sociales, políticos, urbanos, ecológicos, históricos o culturales de su propio contexto local (y que en

algunos casos se tratan de debates actuales presentes a nivel mundial) y, por otro lado, nuestra afirmación se basa también en las diferentes aportaciones económicas que ofrecen las principales convocatorias destinadas al fomento y apoyo del arte y los artistas emergentes locales de ambos contextos geográficos, siendo los presupuestos andaluces para dicho fin más escuetos que los presupuestos paulistas. Así pues, inevitablemente, este aspecto afecta directamente a las características técnicas y materiales de las producciones de los artistas ganadores u obras premiadas en dichas convocatorias. Por ende, la precariedad laboral de un creador emergente en cualquier contexto geográfico está ligada a su dependencia para seguir desarrollando su trabajo personal y trayectoria profesional a dichas ayudas públicas, siempre que no se disponga de medios (económicos) propios y suficientes para ello. Y es que, como comenta el artista brasileño Albano Afonso: “*fazer arte é muito abstrato. A vida de artista é sempre instável, financeira e emocionalmente*” (Molina & Lopes, 2009).

Por todas estas razones, podemos afirmar que existen muchas realidades y perspectivas distintas configurando el actual sistema del arte emergente *glocal* y creemos que todas ellas son igual de válidas e interesantes para su estudio y análisis. La jerarquía que muestra el sistema del arte a nivel mundial se desvanece en el propio ‘Arte’ por su poder reflexivo, por su capacidad de cambio y como lenguaje universal-local que tiene durabilidad en el tiempo más allá del espacio geográfico circunscrito por fronteras visibles e invisibles.

4.2. Conclusiones parciales y su divulgación

Durante los años que ha durado la realización de la presente tesis doctoral, se le ha concedido una vital importancia a la divulgación¹⁰⁴⁴ de los resultados parciales que se han ido consiguiendo a lo largo de la investigación en diversos medios de comunicación (*online* y *offline*) y en múltiples eventos como jornadas, congresos, etc. -a nivel regional, nacional e internacional- para expertos en la materia en el ámbito académico como para la extensa sociedad en su amplitud.

Al mismo tiempo, estos eventos –como espacios ideales para la difusión y divulgación de contenidos científicos y como puntos de conexión entre diversos profesionales del sector procedentes de diversos contextos geográficos pero al mismo tiempo coetáneos-, han

¹⁰⁴⁴ Como expresaba el profesorado del curso de Divulgación Científica en noviembre de 2017 -organizado por la Escuela Internacional de Posgrado de la UGR y destinado a sus alumnos de doctorado-, “*en los últimos años, la divulgación científica ha cobrado una enorme importancia en el ámbito universitario, debido a la necesidad de acercar a la sociedad las investigaciones que se realizan en los distintos departamentos y centros. Sin embargo, los actuales planes de estudio, tanto de grado como de posgrado, no contemplan todavía formación en esta disciplina, a pesar de que cada vez más los investigadores tienen contacto directo con los medios de comunicación en algún momento de su carrera*”. Debido a ello, asistimos y fuimos partícipes de dicha actividad formativa de vital importancia a nuestro parecer para dar a conocer, de la manera más adecuada, aspectos concretos y generales de nuestra pesquisa a un público lo más amplio posible. En nuestro caso, siempre se ha tenido presente el acercar a la sociedad en general el arte y los artistas emergentes actuales y su contexto profesional.

servido para observar desde diversas perspectivas el idóneo desarrollo de la investigación y, de manera simultánea, despertando interés en la figura del artista emergente como productor del futuro patrimonio de una comunidad y como fuente primaria de información de su contexto profesional.

Por ello, se ha tenido un enérgico y activo empeño en presentar los avances y resultados obtenidos de la propia investigación en forma de comunicaciones orales en calidad de ponente; concediendo entrevistas a periodistas para su publicación en periódicos generalistas e interviniendo en programas culturales de canales de televisión locales; publicando artículos en revistas científicas; y colaborando con capítulos en proyectos de libros sobre diversos aspectos de nuestro tema de investigación como se va a presentar a continuación:

- “*Da Granada a Rotterdam, passando per Roma: una ricerca sul mercato dell'arte*”, es el título del artículo-reportaje donde la autora de la presente investigación, junto a algunos de sus compañeros del Proyecto Europeo de I+D+i GLOCALFINEART fueron entrevistados por la periodista italiana Marianna Trimarchi, sobre el poder y relevancia de las características intrínsecas y sociológicas que contribuyen a la legitimación de la carrera de un artista y a la construcción del valor artístico-económico de las obras de arte contemporáneo y emergente en la actualidad y en diversos contextos artísticos nacionales. El artículo-reportaje fue publicado en *Tafter.it* -un magazine cultural *online* italiana- el 16 de julio de 2014¹⁰⁴⁵.
- “*Evolución de las ayudas a la creación contemporánea en el contexto andaluz. Caso de estudio: Programa INICIARTE (2006-2015)*”. La siguiente aportación científica¹⁰⁴⁶ fue una comunicación oral presentada en ‘ARTSevilla 2015. I Congreso Nacional de Arte Contemporáneo’¹⁰⁴⁷ (Congreso + Feria de Arte) en Sevilla (España), en la que se mostró cómo en los últimos años se había observado en el contexto andaluz –debido a la crisis económica- una considerable reducción de premios, adquisiciones de obras, becas y ayudas a la producción destinadas a artistas sin una carrera consolidada. Por ello, entre las escasas oportunidades aún vivas, el Programa IniciarTE -convocado por la institución principal de la comunidad autónoma y considerado como un fuerte mecanismo de legitimación local- seguía siendo muy relevante para el acceso de los artistas emergentes al sistema del arte y el inicio de reconocimiento de sus trayectorias. En este trabajo de investigación se analizó, desde la perspectiva del artista, la propia trayectoria del Programa IniciarTE y en el que se observó diversas etapas y periodos vividos desde 2006 hasta 2015. Así pues, en la propia trayectoria del programa a lo largo

¹⁰⁴⁵ Recuperado el 17 de octubre de 2018, de <http://www.tafter.it/2014/07/16/da-granada-a-rotterdam-passando-per-roma-unaricerca-sul-mercato-dellarte/>

¹⁰⁴⁶ Parte de esta aportación científica ha quedado reflejada en el epígrafe de la presente tesis doctoral en referencia al proyecto metamorfoseado de ARTSevilla.

¹⁰⁴⁷ ARTSevilla 2015 se desarrolló entre los días del 15 al 18 de octubre de 2015 en el FIBES – Palacio de Congresos y Exposiciones de Sevilla.

de los años, se vieron reflejados los diversos factores locales -políticos, económicos y geográficos- que habían influido directamente en la transformación del Programa Iniciararte y en la evolución del actual sistema del arte emergente y contemporáneo en Andalucía afectando a todos los agentes que participan en él.

- “*Entre la pintura y el diseño textil. María Dolores Gallego realiza su tesis doctoral sobre artistas emergentes andaluces*”¹⁰⁴⁸, resultó ser el título de un artículo-reportaje de la periodista Pepi Galera –tras una entrevista realizada a la creadora y autora de la presente tesis doctoral- publicado en el Diario Jaén –tanto en su versión papel¹⁰⁴⁹ como *online*- el miércoles, 11 de marzo de 2015. En él se presentaba cómo la producción artística personal y la investigación en el sector profesional artístico local a través de sus artistas emergentes, estaban siendo desarrolladas en paralelo para nuestra investigación de tesis doctoral.
- “*Circles of recognition in Andalusia: a study of the artistic careers of two different generations of artists*”¹⁰⁵⁰, fue el título de la comunicación oral presentada en ‘PARADOX 2015: Alternative Zones: Uncovering the Official and the Unofficial in Fine Art Practice, Research and Education’¹⁰⁵¹ -el Forum Europeo de Bellas Artes que tuvo lugar en la Universidad de Artes de Poznan (Polonia)- y que fue publicado *a posteriori* en 2016 –a modo de artículo¹⁰⁵²- en el libro publicado por la universidad polaca que acogió el evento y que recoge las aportaciones ofrecidas *in situ* por parte de los ponentes en la edición 2015 del forum europeo en Polonia. En dicho artículo y comunicación oral se presentaron los resultados obtenidos tras la investigación llevada a cabo sobre los círculos de reconocimiento en Andalucía a través del análisis de las trayectorias de dos grupos de artistas andaluces: emergentes y consagrados. Estos resultados evidenciaron la metaformofosis en negativo del sector, debido a su dependencia institucional y al azote de la crisis económica, reflejando un contexto profesional más precario y difícil para el desarrollo de las trayectorias profesionales de los artistas emergentes del momento en comparación a sus compañeros de una generación anterior que habían vivido un momento de avance y bonanza económica con fuerte apoyo institucional y con un sector galerístico más rico y fuerte que el actual.
- “*Arrabal&Cía. Un activo agente cultural de la ciudad de Granada*”¹⁰⁵³, fue nuestra aportación textual en el catálogo-libro –en papel- que fue editado por la Asociación Cultural Arrabal&Cía en Granada en 2016. En él, se hizo una

¹⁰⁴⁸ Recuperado el 17 de octubre de 2018, de <http://www.diariojaen.es/historico/entre-la-pintura-y-el-diseno-textil-XWDJ75734>

¹⁰⁴⁹ Galera, P. (11 de marzo de 2015). Entre la pintura y el diseño textil. María Dolores Gallego realiza su tesis doctoral sobre artistas emergentes andaluces. *Diario Jaén*, 47.

¹⁰⁵⁰ Versión completa del texto para su consulta en el apartado ‘Papers producidos’ incluido en los Anexos (CD adjunto).

¹⁰⁵¹ PARADOX 2015 se desarrolló entre el 10 y el 11 de septiembre de 2015.

¹⁰⁵² Gallego Martínez, M.D. (2016). Circles of recognition in Andalusia: a study of the artistic careers of two different generations of artists. En *PARADOX 2015: Alternative Zones: Uncovering the Official and the Unofficial in Fine Art Practice, Research and Education*. Poznan: University of Arts, 43-47.

¹⁰⁵³ Gallego Martínez, M. D. (2016). Arrabal&Cía. Un activo agente cultural de la ciudad de Granada. En *Unidos por la diversidad*. Granada: Asociación Arrabal&Cía, 11-17. Versión completa del texto para su consulta en el apartado ‘Papers producidos’ incluido en los Anexos (CD adjunto).

presentación de este activo e histórico agente cultural de la ciudad de Granada – y, por ende, andaluz-, que comenzó su andadura en el sector como galería tradicional y que se ha ido reformulando a lo largo de los años hasta la actualidad debido a diversos factores intrínsecos de sus propios directores y factores extrínsecos del propio espacio pero que son propios del contexto donde se ubica (factores económicos, políticos, socio-culturales locales).

- “*Encuentro con la artista emergente brasileña Guga Szabzon: breve acercamiento a su trayectoria e inmersión en su proyecto artístico ‘Mapas’*”¹⁰⁵⁴, fue el título de la comunicación oral presentada en el ‘CSO’17 - VIII Congresso Internacional Criadores sobre outras Obras¹⁰⁵⁵ que tuvo lugar en la Faculdade de Belas-Artes de la Universidade de Lisboa (Portugal) y que fue seleccionada y publicada –a modo de artículo- en la Revista CROMA¹⁰⁵⁶ del CIEBA - Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes de Lisboa (Portugal) sobre estudios artísticos. En dicha comunicación y publicación se comenzaron a presentar parte de los resultados obtenidos con el trabajo de campo desarrollado en la ciudad paulista durante nuestra estancia. Concretamente, nos enfocamos en la artista emergente brasileña Guga Szabzon, haciendo un análisis de su trayectoria profesional y su producción artística personal, focalizando en su proyecto artístico ‘Mapas’.
- “*El sistema y mercado del arte emergente glocal. Mecanismos de legitimación de los jóvenes artistas y construcción del valor de las obras*”¹⁰⁵⁷, comunicación oral presentada en las II Jornadas de Investigadores en Formación: fomentando la interdisciplinariedad – JIFFI 2017¹⁰⁵⁸, organizadas por la Escuela Internacional de Posgrado de la UGR y que se celebraron en la Universidad de Granada; y en las III Jornadas Doctorales de la Escuela Internacional de Doctorado en la Universidad de Murcia – EIDUM¹⁰⁵⁹ en 2017; además de quedar reflejadas –a modo de artículo– en los respectivos libros de actas¹⁰⁶⁰ publicados por dichas universidades españolas. En ambas jornadas se pudieron conocer otras investigaciones en desarrollo,

¹⁰⁵⁴ Versión completa del texto para su consulta en el apartado ‘Papers producidos’ incluido en los Anexos (CD adjunto).

¹⁰⁵⁵ El CSO 2017 tuvo lugar entre el 7 y 12 de abril de 2017.

¹⁰⁵⁶ Gallego Martínez, M.D. (2017). Encuentro con la artista emergente brasileña Guga Szabzon: breve acercamiento a su trayectoria e inmersión en su proyecto artístico ‘Mapas’. *Revista Croma*, 5(9), enero-junio 2017. Lisboa: CIEBA, 45-55. Versión completa del texto para su consulta en el apartado ‘Papers producidos’ incluido en los Anexos (CD adjunto).

¹⁰⁵⁷ Versión completa del texto para su consulta en el apartado ‘Papers producidos’ incluido en los Anexos (CD adjunto).

¹⁰⁵⁸ Las II Jornadas JIFFI tuvieron lugar el 18 y 19 de mayo de 2017 en el Espacio V Centenario - Antigua Facultad de Medicina de la UGR.

¹⁰⁵⁹ Las III Jornadas EIDUM se desarrollaron entre el 20 de mayo al 1 de junio de 2017 en la Universidad de Murcia.

¹⁰⁶⁰ Gallego Martínez, M.D. (2017). El sistema y mercado del arte emergente *glocal*. Mecanismos de legitimación de los jóvenes artistas y construcción del valor de las obras. En G. Sánchez Gómez & C. M. Ruiz Esteban (Coords.), *Libro de Actas III Jornadas Doctorales Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Murcia (Eidum)*. Murcia: Edit.um, 75-79. | Gallego Martínez, M.D. (2017). El sistema y mercado del arte emergente *glocal*. Mecanismos de legitimación de los jóvenes artistas y construcción del valor de las obras. En C. Benavides Reyes, M. L. Cádiz Gurrea & I. Colás Blanco (Coords.), *Libro de Actas de las II Jornadas de Investigadores en Formación: Fomentando la interdisciplinariedad (JIFFI – UGR)*. Granada: Godel Editores, 207.

encontrar sinergias entre trabajos afines y mostrar los avances de esta tesis doctoral hasta el momento tras haber realizado los análisis cuantitativos a los contextos artístico andaluz y paulista.

- “*Exploring the Brazilian Artistic Context through the artists operating in it*”, fue el título de la comunicación oral presentada en el PARADOX LONDON 2017¹⁰⁶¹ – Fine Art European Forum Biennial Conference desarrollado por la University of the Arts – UAL de Londres (Reino Unido). En esta ponencia se presentó la investigación cualitativa desarrollada tras la estancia en Brasil y enfocada en las *historia de vida* de los artistas emergentes: Daniel de Paula, André Ricardo, Lucas Arruda y Vítor Mizael. De este modo, se mostraron las características principales y los mecanismos de legitimación del contexto artístico paulista –y brasileño por su relevancia a nivel nacional- a través del análisis de las trayectorias –o currículos- de los artistas emergentes brasileños citados.
- “*‘The Guest’: La Silla Eléctrica – María Dolores Gallego*”¹⁰⁶², presencia de la exposición individual ‘*Discurso sobre las pasiones del amor*’ de Gallego en el catálogo oficial del III Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo ARTSevilla 2017 (Sevilla) dentro del apartado ‘*The Guest*’. En dicho apartado se presenta la galería La Silla Eléctrica y la primera exposición de la artista en la ciudad hispalense con obras de su proyecto ‘*Guía Psicogeográfica*’. Dicha presencia fue apoyada por el Proyecto de I+D+i ‘ARTAPP [Ref: HAR2014-58134-R]’.
- “*‘Si el Arte puede ser una guerra, el Ateliê Fidalga es un punto neutro*”¹⁰⁶³, artículo publicado en la Revista Tercio Creciente¹⁰⁶⁴ de la Universidad de Jaén sobre estudios en sociedad, artes y gestión cultural en 2017. El presente artículo se centra en el Ateliê Fidalga de São Paulo (Brasil), como espacio cultural de reconocido prestigio –nacional e internacional- por su larga trayectoria y su *modus operandi*, siendo un claro ejemplo de lo que diversos teóricos han llamado como *espacios independientes y laboratorios artísticos colaborativos*. Este nuevo tipo de institución alternativa, autoorganizada y autogestionada por artistas, es considerada como el lugar donde se produce la mayor parte del arte contemporáneo y emergente actual tanto en el contexto artístico brasileño como en otros contextos geográficos.
- “*Aproximación al sistema del arte en Andalucía a través del análisis de las trayectorias de jóvenes artistas y desarrollo de la app ARTAPP en el marco del Proyecto de I+D+i ‘Artes visuales y gestión del Talento’ [HAR2014-58134-R]*”, ponencia presentada en las Jornadas Culturales del Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo ARTSevilla 2017¹⁰⁶⁵, en la capital hispalense, y en las I Jornadas

¹⁰⁶¹ PARADOX 2017 aconteció entre el 13 y 15 de septiembre de 2017 en Londres.

¹⁰⁶² Díaz, M. & Gallego Martínez, M. D. (2017). ‘The Guest’: La Silla Eléctrica – María Dolores Gallego. En: *Catálogo III Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo ARTSevilla*. Sevilla: ArtSevilla, 156.

¹⁰⁶³ Versión completa del texto para su consulta en el apartado ‘Papers producidos’ incluido en los Anexos (CD adjunto).

¹⁰⁶⁴ Gallego Martínez, M. D. (2017). Si el Arte puede ser una guerra, el Ateliê Fidalga es un punto neutro. *Revista Tercio Creciente*, (12). Jaén: Universidad de Jaén, 7-16. DOI:10.17561/rtc.n12.1

¹⁰⁶⁵ La Jornadas Culturales de ARTSevilla 2017 tuvieron lugar el 26 y 27 de octubre en el Auditorio de las Setas de la Encarnación en Sevilla.

Científicas sobre Proyectos, Redes y Experiencias para la Internacionalización en Bellas Artes 2018¹⁰⁶⁶ de la Facultad de Bellas Artes de la UGR en Granada. En ambas presentaciones orales, se presentaron parte de los resultados de la investigación que se está llevando a cabo en el marco del Proyecto de I+D+i ‘Artes visuales y gestión del Talento’ [HAR2014-58134-R] a partir del estudio de las trayectorias artísticas de una muestra de jóvenes artistas andaluces, llegando a conocer a partir de éstas la estructura del sistema del arte emergente andaluz e identificando en ellas a los diversos agentes que participan en él, intentando visualizar así la red de relaciones (capital social) que es tan relevante para el éxito, o en su caso, el fracaso de un artista. El objetivo de esta presentación fue poner en relieve la importancia para el artista joven de conocer el ámbito artístico, en el que pretende adentrarse, ofreciendo una visión revisada y actualizada de los mecanismos de legitimación de los jóvenes artistas y del papel de los distintos mediadores en la construcción del valor económico-artístico de sus producciones personales en el contexto andaluz. Por otra parte, se procedió a la presentación del proceso de creación de la web-app ARTAPP, que está siendo desarrollada en el marco del citado proyecto de I+D+i –en el que formamos parte del equipo investigador– para la promoción de jóvenes artistas y la difusión de sus obras. Por tanto, se dio a conocer esta herramienta digital en el marco de unas jornadas científicas en Bellas Artes animando a los artistas asistentes a registrarse en la web asociada a la aplicación para proceder a la creación de sus propios perfiles cuando esté operativa.

- “*ARTE EMERGENTE Y CONTEMPORÁNEO EN GRANADA. Coworking y espacios alternativos como respuesta al declive de la institucionalización de la cultura*”¹⁰⁶⁷. Capítulo¹⁰⁶⁸ de autoría propia que forma parte del libro bajo el título ‘*El sistema del arte emergente en Andalucía. Cartografía discontinua de agentes y contextos de intermediación*’ y publicado en 2017, que es fruto del proyecto de investigación ‘*Análisis del Mercado del Arte Emergente en Andalucía y desarrollo de nuevos métodos para la estimación del valor de las obras y la predicción del éxito de los artistas en el mercado glocal*’ (Referencia: CEI2013-MP-16/ Convocatoria: Campus de Excelencia Internacional de la Universidad de Granada-CEI Biotic. 2013) y del proyecto europeo ‘*GLOCALFINEART GLocal cOntemporary art market: the intrinsiC and sociologicAL components of FINancial and artistic valuE of ARTworks*’ (Referencia: 612213-IAPP2013/ Convocatoria: VII Programa Marco. Organismo: Unión Europea), de los que hemos formado parte como miembro de los equipos de investigación y que son considerados como antecedentes de esta investigación. Concretamente nuestra

¹⁰⁶⁶ La ponencia tuvo lugar el 23 de noviembre de 2018 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada.

¹⁰⁶⁷ Versión completa del texto para su consulta en el apartado ‘Papers producidos’ incluido en los Anexos (CD adjunto).

¹⁰⁶⁸ Gallego, M. D. (2017). Arte Emergente y contemporáneo en Granada. Coworking y espacios alternativos como respuesta al declive de la institucionalización de la cultura. En B. Mazuecos & M. Vecco (Eds.), *El sistema del arte emergente en Andalucía. Cartografía discontinua de agentes y contextos de intermediación*. Sevilla: LAB-Laboratorio de las artes. 172-178.

aportación, a modo de capítulo y como extracto de esta tesis doctoral, se centra en los resultados obtenidos del trabajo de campo realizado en Granada referido al periodo 2009-2013. Así pues, se presenta un informe sobre la realidad del sector en esta provincia andaluza donde diversos actores participantes son destacados como los artistas emergentes Fran Pérez Rus y Pablo Capitán del Río, entre otros; se subraya la relevancia de la Facultad de Bellas Artes de la UGR y su cantera de profesores; se ofrece una visión de las diversas salas de exposiciones y centros institucionales que dispone la ciudad; además de describirse la evolución del *ecosistema* artístico local en el que se observa un rotundo declive del sector galerístico de la ciudad y el surgimiento de multitud de espacios y proyectos alternativos e independientes para hacer frente a la precaria situación que afecta directamente a los creadores emergentes y a toda la comunidad artística en su conjunto.

- “‘El artista capaz’: un proyecto pictórico de Bea Sánchez para alentar a los creadores emergentes en el actual sistema del arte”¹⁰⁶⁹, comunicación oral presentada en el CSO’18¹⁰⁷⁰ – IX Congresso Internacional Criadores sobre outras Obras’ en la Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa (Portugal) y que fue seleccionada y publicada –a modo de artículo- en la Revista ESTÚDIO¹⁰⁷¹ de estudios artísticos en Portugal en 2018. En ambas comunicaciones –oral y escrita- se esbozaron de forma transversal al proyecto ‘El artista capaz’ de la creadora emergente andaluza, el cual expone, desde una posición crítica y a través de diversas obras pictóricas, las características propias del sistema del arte emergente actual, sobre todo en el contexto andaluz. Así pues, se ha reflexionado sobre un proyecto artístico reivindicativo como consecuencia de la perdurable crisis económica, del declive de la institucionalización cultural y la jerarquía de roles de ciertos agentes en el contexto del arte contemporáneo andaluz. Se trata de un claro ejemplo de cómo se sienten la mayoría de los artistas andaluces, y sobre todo los emergentes, ya que en la mayoría de los casos quedan relegados a un último lugar dentro del circuito del arte. Además, no podemos olvidar que la amplia producción artística e investigadora de Bea Sánchez está marcada desde la perspectiva de género como artista, mujer y madre.
- ‘*María Dolores Gallego*’¹⁰⁷², título de la reseña crítica realizada por Ana Isabel Vera sobre las influencias y los materiales característicos de nuestra producción personal –más concretamente enfocada en los proyectos ‘Textiles Alhambrescos’, ‘Guía Psycogeográfica’ y ‘Cuerpos Coloreados’-, además de destacar los últimos premios conseguidos. La reseña fue publicada el 13 de noviembre de 2018 en el blog de arte personal ‘Digital Art Review’ de la crítica de arte y comisaria jiennense

¹⁰⁶⁹ Versión completa del texto para su consulta en el apartado ‘Papers producidos’ incluido en los Anexos (CD adjunto).

¹⁰⁷⁰ El CSO 2018 tuvo lugar entre el 23 al 28 de marzo de 2018.

¹⁰⁷¹ Gallego Martínez, M.D. (2018). ‘El artista capaz’: un proyecto pictórico de Bea Sánchez para alentar a los creadores emergentes en el actual sistema del arte. *Revista Estúdio*, 9(22), abril-junio 2018. Lisboa: CIEBA. 86-99.

¹⁰⁷² Recuperado el 22 de febrero de 2019, de <https://digitalartreview.wordpress.com/2018/11/13/maria-dolores-gallego/>

afincada en Madrid actualmente.

- Participación en el mítico Programa Cultural La Diana de Zero TV Granada (Canal 25) en 2019¹⁰⁷³. Como artista emergente andaluza, estuvimos presentes en dicho programa televisivo provincial en el que se llevó a cabo una entrevista por parte de la presentadora Marina Ginés y enfocada en nuestra trayectoria profesional y producción personal, además de dialogar sobre la situación del contexto artístico local y regional en la actualidad, como parte de las conclusiones extraídas tras la realización de la presente tesis doctoral.

Del mismo modo, nos encontramos en la actualidad con un par de publicaciones pendientes de publicación en 2019 que se centran en presentar los resultados y conclusiones finales de la presente tesis doctoral como:

- *“AQUÍ Y AHORA: ARTISTAS EMERGENTES GLOCALES. Trayectorias artísticas y mecanismos de legitimación en Andalucía (España) y el Estado de São Paulo (Brasil)”*, capítulo del próximo libro: *‘Artes visuales, Gestión del Talento y Marketing Cultural. Estudios de caso en Andalucía y comparación con otros contextos’*.
- *“LAS TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS COMO BASE PARA LA COMPRENSIÓN DEL SISTEMA DEL ARTE GLOCAL”*, artículo realizado en coautoría con César González Martín para el *Libro de Comunicaciones de las I Jornadas Científicas ‘Proyectos, redes y experiencias para la internacionalización en Bellas Artes’* que será editado y publicado por la Universidad de Granada.

4.3. Futuras actuaciones

Nuestra investigación nos ha ofrecido relevantes datos –cualitativos y cuantitativos- que consideramos como un verdadero trabajo de formación e información sobre el sistema del arte emergente en Andalucía y en São Paulo para ser divulgado tanto en la enseñanza artística reglada como en la informal e, incluso, en los pre-niveles educativos de ambos contextos analizados ya que de ahí saldrán los futuros profesionales del sector, paliando así la desinformación, el común ocultismo del sector y la desconexión entre los estudios y el mundo profesional. Además, para llevar a cabo un verdadero acercamiento del *ecosistema* artístico local a la sociedad en general, nuestra investigación seguirá siendo difundida –parcial y/o en su totalidad- en diversos medios de comunicación y publicación –científicos, generalistas y especializados- tanto en el entorno *online* como *offline* y en espacios culturales –alternativos e institucionales-.

Por otra parte, creemos también que la metodología poco común llevada a cabo en nuestra investigación desde el estudio de las trayectorias de un grupo de artistas emergentes –vivos

¹⁰⁷³ El programa completo de 45 minutos fue emitido el 21 de febrero a las 21h. en Granada Cero (Canal 25), teniendo nuestra entrevista una duración de 20 minutos. Recuperado el 22 de febrero de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=2EtyHhsLxk0&fbclid=IwAR0QxVWMvjscbxcxnnzOIZjmBYpNfBnCzCkFmYMyWSqBR9yHKSHW-e3M5xw>

y activos- es viable, válida y extrapolable para realizar futuros estudios –barajando la posibilidad de solicitar alguna beca o ayuda postdoctoral- en otros *ecosistemas* artísticos de otros contextos geográficos-temporales que hayan sido pocos estudiados o en los que se hayan realizado estudios desde las perspectivas de otros profesionales del sector (y no desde la óptica del propio artista). También se considera la opción de seguir analizando los contextos donde nos hemos enfocado en esta tesis doctoral para que nuestros resultados hasta la actualidad no queden desactualizados rápidamente. Sin duda, ante la diversidad de contextos artísticos y factores influyentes en ellos, nos encontramos frente a un campo de actuación con multitud de oportunidades ya que, en nuestra opinión, se requieren investigaciones micro-locales que en su conjunto ofrezcan un mayor conocimiento en su amplitud y en detalle del actual sistema del arte emergente *glocal* en sus diversos niveles quebrando así la jerarquía histórica del mundo del arte y el protagonismo de sus *ecosistemas* élites.

En suma, en la metodología mixta llevada a cabo en el conjunto de la presente pesquisa se ha tenido muy en cuenta las informaciones generadas y ofrecidas en la red por los diversos actores participantes, siendo muy conscientes de la actual era digital en la que vividos donde el medio virtual presenta una amalgama de información de donde extraer patrones y conocimiento de primera mano. Por ello, también seguiremos trabajando –junto al resto del equipo investigador- en la futura plataforma social ARTAPP, como venidera herramienta digital y base de datos relacional para próximas investigaciones sobre el contexto artístico a partir de las obras de arte -las nuevas protagonistas- y como futuro canal de difusión y promoción de los artistas y sus producciones.

Por tanto, nos topamos con un sector profesional con futuro ya que, además del arte y las nuevas tecnologías, la creatividad –de la figura clave e insustituible del sector: el artista- se contempla como la mayor posesión del ser humano frente a la inteligencia artificial de las máquinas en un futuro no tan lejano.

Y, por último, como base vital de mi vida seguiré trabajando en mis propias investigaciones y producciones personales dentro del campo artístico contemporáneo sea donde sea, ya que el arte me sirve como medio de expresión y como terapia e introspección ante este mundo que nos contiene que es una continua *'incerteza viva'*.

5. TRADUÇÃO EM PORTUGUÊS

5.1. Resumo extenso

A presente tese de doutoramento incide na figura do artista emergente e no seu contexto profissional: um segmento da arte contemporânea de grande interesse para uma parte dos diversos actores participantes no sector, que apresenta uma complexidade e volatibilidade sem precedentes. Por isso, desde a perspectiva do artista jovem, foi realizado um mapeamento do actual sistema da arte emergente partindo da premissa de que não existe um sistema igualitário a nível mundial, senão que cada contexto geográfico e quadro temporal concreto apresenta as suas próprias particularidades e laços internacionais que influem diretamente no processo de reconhecimento de um artista emergente e que, por sua vez, evidenciam o grau de desenvolvimento de todo o sector artístico local no seu conjunto e o seu posicionamento na pirâmide hierarquizada sobre a que se apoia o sistema da arte a nível mundial.

Deste modo, a presente investigação consta de três partes. O primeiro bloco –depois de uma revisão da literatura de referência sobre o tema que nos ocupa– começa com uma introdução histórica desde o princípio do século XX até à actualidade sobre o sistema da arte contemporânea para continuar com uma apresentação da categoria de ‘arte emergente’. Posteriormente, são expostas as distintas particularidades, os velhos e novos actores, os eventos mais populares, os principais mecanismos de legitimação e as novas dinâmicas do actual modelo do sistema da arte emergente institucionalizado a nível mundial.

Num segundo bloco, foram analisados quantitativa e qualitativamente dois *ecossistemas* artísticos locais tais como a Comunidade Autónoma de Andaluzia (Espanha) e o Estado de São Paulo (Brasil), revelando as principais características, semelhanças e diferenças de cada ‘micro’ sistema da arte emergente local. Em primeiro lugar, a análise quantitativa baseou-se no desenho e na criação de uma base de dados estruturada de ambos os contextos artísticos sobre as galerias, os espaços alternativos e os artistas emergentes neles presentes, partindo dos dados refletidos nas duas plataformas *online* especializadas de ambos os *ecossistemas* artísticos como são ‘*Mapas das Artes*’ (São Paulo) e ‘*Presente-Contínuo*’ (Andaluzia) e completando os dados requeridos com as informações oferecidas por esses actores desde as suas próprias páginas web; além disso, foi levado a cabo um estudo geracional por décadas de acordo com o ano de criação –desde 1970 e 1980 até 2010– e sobre a distribuição regional –por bairros na metrópole paulista e por províncias na comunidade andaluza- de tais espaços culturais privados. Em segundo lugar, a análise qualitativa continuou a ter como eixo vertebral o estudo em profundidade das trajectórias profissionais –utilizando instrumentos metodológicos do campo da antropologia e da etnografia- de um grupo de 6 artistas emergentes actuantes em cada contexto geográfico –recolhidos previamente nas nossas bases de dados estruturadas– e seleccionados como casos de estudo. Depois de uma investigação pormenorizada das 12 trajectórias dos artistas emergentes seleccionados –desde as suas primeiras exposições quando ainda eram estudantes até aos seus últimos méritos curriculares a meados de 2018– mostra-se através

delas e do seu conjunto as particularidades de ambos os contextos artísticos locais –através da apresentação das singularidades dos centros ou grupos de educação artística, as galerias, os espaços alternativos e/ou os projectos independentes, os espaços institucionais, os programas de apoio à arte contemporânea, as feiras de arte, as bienais, as associações do sector, os comissários e críticos de arte delas extraídos– e a evolução de ambos os sectores artísticos na última década. Desta forma, verifica-se que as trajetórias dos artistas emergentes são as fontes de informação relacional mais verídicas e actualizadas de cada *ecossistema* artístico local.

Da mesma maneira, no terceiro bloco da presente tese de doutoramento é exposta a trajetória artística e as características principais da produção pessoal da própria autora-criadora, centrando-se nos últimos projectos artísticos levados a cabo sob o nome de '*Guía Psicogeográfica*', '*Cuerpos Coloreados*' e '*Despojos pictóricos*'. Como um caso de estudo mais dentro duma comunidade artística local – da mesma forma que os seus companheiros contemporâneos analisados –, manifesta-se, além disso, na influência das peculiaridades do contexto de origem ou de residência de um artista emergente, não só para o desenvolvimento da sua própria trajetória profissional, mas também nas características técnicas, conceptuais e temáticas das suas obras pessoais. Assim, inevitavelmente, as obras de um artista são inerentes à sua própria origem e trajetória de vida, ao seu contexto de residência e às problemáticas – locais e globais – que acontecem nos tempos actuais em que vive.

Portanto, as conclusões da nossa investigação permitem-nos corroborar a hipótese colocada pois demonstram a influência da capacidade económica da que disponha o próprio artista emergente e do capital social e relacional que seja capaz de adquirir para o crescente desenvolvimento da sua própria trajetória; certificam que um artista emergente é consagrado pelo apoio mútuo e cruzado de todos os diversos actores participantes provenientes de diversas esferas locais apesar de que, ao mesmo tempo, se evidencia que, em cada contexto local o poder e o interesse do desenvolvimento do sector artístico local recai em diferentes âmbitos: desde o institucional –como é o caso do contexto andaluz– ou desde o âmbito privado –como se dá no contexto paulista–; e ratificam que as diferenças entre os distintos *ecossistemas* artísticos locais estão intrínsecamente interrelacionadas com o grau de desenvolvimento económico, político e sócio-cultural da própria sociedade e instituições ou organismos locais e com o valor que se lhes dá, desde eles, à cultura que se está a produzir nesse momento, que será o futuro património cultural. A investigação também sublinha a importância do artista emergente como figura insubstituível do sistema de arte e do conhecimento que acumula na sua trajetória artística dentro do seu sector profissional, que é criado à sua volta e à volta das suas produções pessoais.

5.2. Conclusões

A nossa hipótese colocava-se, no início da presente investigação, a partir dos testemunhos de artistas e agentes do sector –companheiros de profissão– e desde a observação e a experiência vivida como artista jovem ao longo da nossa própria trajectória, principalmente, desenvolvida no *ecossistema* artístico andaluz mas também depois de ter tido a oportunidade de conhecer *in situ* diversos contextos artísticos locais –e os seus actores participantes– em diferentes países como Espanha, Itália, Omã ou Jordânia.

Este conhecimento desde dentro do sistema actual fez-nos reflexionar sobre a inexistência de um sistema de arte emergente global com igualdade de acesso e oportunidades para os artistas aspirantes independentemente do seu lugar de origem ou residência (apesar de poder contar com uma obra de qualidade, séria e coerente dentro do discurso artístico contemporâneo), senão que, cada contexto geográfico local e quadro temporal concreto, tem as suas próprias particularidades (históricas, económicas, políticas e sócio-culturais) que influenciam directamente o desenvolvimento do sector artístico local; no processo de reconhecimento e legitimação da trajectória de um artista emergente; nas características técnicas, temáticas e conceptuais das suas obras e, por conseguinte, na sua valorização artística-económica.

Partindo destas premissas e como foi verificado pelos resultados da investigação que apresentámos desde a perspectiva do artista, vamos proceder a apresentar as conclusões gerais –em forma de reflexões finais– que são as seguintes:

- O reconhecimento de um artista a meio da sua carreira e a consagração da sua obra e trajectória profissional é produzido desde o seu contexto de origem ou residência local até um âmbito e presença internacional, através do estabelecimento de uma ampla rede de relações que se expande no tempo e no espaço. Isto quer dizer que o processo de reconhecimento de um artista na sua etapa emergente é forjado, principalmente, num contexto artístico local.
- Cada contexto artístico local, portanto, é uma ‘micro’ manifestação do sistema – modelo da arte emergente institucionalizado a nível mundial. As diferenças entre uns contextos artístico locais e outros, encontram-se intrinsecamente ligadas ao grau de desenvolvimento económico, político e sócio-cultural da própria sociedade local.
- Desta forma, uma comunidade artística local, que responde ao modelo de sistema de arte emergente institucionalizado a nível mundial, aglutina –tal como se mostra nos currículos dos artistas emergentes– desde os criadores aos centros ou grupos de ensino artístico –oficiais ou não– e os seus professores ou coordenadores; os espaços alternativos –independentes ou não– e os seus gestores ou fundadores; uma extensa gama de tipologias de galerias e os seus directores; os compradores – habituais ou não– e os mecenas –institucionais ou privados-; também está presente um amplo leque de espaços institucionais de vários tipos e origem e os seus

correspondentes trabalhadores do sector; os múltiplos eventos que ocorrem – principalmente colectivos– de exibição, como exposições e bienais, ou mais comerciais, como feiras de arte; os agentes mediadores, actores locais de carácter legitimador tais como os críticos de arte e comissários; os vários meios de comunicação *online* e *offline*; as redes sociais, páginas web e plataformas especializadas do mundo virtual até ao público em geral. De acordo com as características do próprio contexto local, podemos encontrar mais ou menos exemplos de todos estes actores de origem ou trajectória internacional.

- De tal forma que, as trajectórias artísticas –ou currículos– de um grupo de artistas emergentes de um contexto artístico local –como capas de informação relacional que se vão acumulando no tempo e no espaço– espelham, no seu conjunto, de uma maneira muito gráfica e representativa, a ampla e complexa rede de relações entre os diversos actores de um *ecosistema* artístico local e as suas possíveis ligações nacionais e internacionais. Mas, além disso, mostram como são estabelecidas estas relações e actuações cruzadas no espaço e como se organizam no tempo, dando lugar à identificação de padrões e coordenadas que criam conhecimento. Por este motivo, podemos identificar nestas fontes de informação primária sobre um sector artístico local –pela sua reiterada aparição nuns e noutros currículos– quais são os principais mecanismos de legitimação (exposições, convocatórias, resumos críticos *online* e *offline*), os principais agentes legitimadores observados no processo de reconhecimento do sistema de arte emergente local de um contexto geográfico e espaço temporal; e, por último, evidenciam como evoluem estas comunidades artísticas no tempo e no espaço.
- Por este motivo, o método de investigação que construímos é válido, efectivo e pode ser transponível a outros cenários artísticos em vários contextos geográfico-temporais, uma vez que, com este método misto, também se podem considerar tanto os aspectos globais como os aspectos locais que influenciam determinadamente a trajectória de um artista emergente e do resto de actores participantes num contexto artístico local.
- Em relação com a rota ou proceso de reconhecimento, tal como foi observado em ambos os contextos artísticos locais analisados, os primeiros agentes legitimadores das produções pessoais e os projectos expositivos dos artistas candidatos são os próprios centros de ensino artístico –oficiais ou não– locais e o seu grupo de professores, que se caracterizam por exercer papéis híbridos dentro do sector. Desta forma e desde esse momento, começa a elaborar-se nestes espaços a valiosa rede de relações que –dependendo do poder e conhecimento dos membros e contactos relacionados– repercutirá directamente na legitimação e reputação no sector, tanto da trajectória de um artista emergente como das suas obras de arte pessoais. Assim, como primeiros agentes legitimadores e sistemas de selecção, podemos destacar, no contexto andaluz, as três Faculdades de Belas Artes das universidades públicas: UGR (Granada), UMA (Málaga) e US (Sevilla) –localizadas nesta região-, que suscitam e aglutinam à sua volta os principais cenários de arte emergente da Andaluzia que destacam por províncias; e, no contexto paulista, é preciso mencionar –a nível local e nacional– as prestigiosas Fundação Armando Alvares

Penteado – FAAP, a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP e o Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP. Por outro lado, cabe sublinhar neste segundo contexto mencionado, a relevância e trabalho dos *Grupos de estudos* ou *Acompanhamento de projetos* para se inserir e pertencer à rede de actores do sistema de arte local.

- Além disso, esses espaços educativos –segundo o modelo do sistema de arte emergente a nível mundial– dispõem de espaços de exposição adequados, convocam vários prémios, bolsas ou residências e colaboram com outros agentes e instituições locais para a realização de vários eventos culturais destinados aos seus próprios alunos ou *alumni*. Neste sentido, no contexto andaluz devemos destacar a reputação neste sector que oferecem –ao finalista ou vencedor– os Premios Alonso Cano de la Universidad de Granada a la Creación Artística, o Certamen Europeo de Artes Plásticas de Universidad de Sevilla, o Programa de Ayudas a la Producción Artística de la UGR; ou ser seleccionado para participar na Beca-residencia artística Al Raso, no actual Festival FACBA (e na sua anterior versão como feira de arte), a Convocatoria de Proyectos Expositivos da UMA ou a Beca Artista Residente da UMA. Desde as instituições de ensino artístico paulistas que destacámos, cabe mencionar o prestígio que dá a um artista emergente, conseguir uma Residência Artística FAAP na Cité des Arts em Paris (França) ou a selecção para participar na exposição colectiva Anual de Arte da FAAP. Por isto, a visualização e o reconhecimento que oferecem estes primeiros prémios e selecções, dão lugar também a que se tornem pontos de interesse –como fontes de artistas emergentes– para a visão de críticos de arte, comissários e galeristas locais em ambos os contextos artísticos.
- Sendo assim, além de introduzir os artistas emergentes no circuito de arte local, os vários centros de ensino artísticos citados (tanto em São Paulo como na Andaluzia) são instituições essenciais na construção do saber e da experiência artística e estética do momento para a comunidade universitária e para a sociedade local. E, inclusivamente, como se observou no caso paulista, algumas destas instituições educativas, ligadas a importantes universidades a nível nacional como a ECA ou a FAAP, tinham sobre os seus ombros a história da formação de importantes museus –como o MACUSP ou o MABFAAP– e as suas coleções de arte contemporânea que são uma referência a nível nacional.
- Continuando com o processo de reconhecimento de um artista emergente em ambos os *ecossistemas* artísticos analisados, da mesma forma na Andaluzia e em São Paulo, quando um criador começa a fazer-se notar durante o seu período de estudos artísticos, observou-se que a difusão e o reconhecimento do seu trabalho –e do seu nome e identidade pessoal– aumenta quando é convidado ou seleccionado, paralelamente, para participar noutras exposições e eventos culturais organizados pelos espaços culturais alternativos e os espaços institucionais locais, entrando em cena os primeiros contactos com comissários e críticos de arte próximos.
- De maneira contemporânea no tempo e próxima no espaço do período de formação –na maioria dos casos–, os populares espaços alternativos e independentes locais são considerados, hoje em dia, como as segundas maiores fontes de arte emergente

a nível mundial. Com modelos mais experimentais e aplicando nalguns casos novas dinâmicas de autogestão e autopromoção colaborativamente, congregam nos seus numerosos eventos culturais –especialmente nas inaugurações das exposições– os principais actores (produtores, agentes e compradores) do sector local e, por vezes, internacional –como se observou no contexto paulista– em vários estados de reconhecimento. Portanto, são importantes núcleos de ligação e pontos de reflexão sobre a arte emergente actual onde a inclusão, a manutenção e a permanência na rede é fundamental.

- Mas, no que diz respeito ao circuito alternativo de ambos os contextos geográficos que se configuraram e desenvolveram essencialmente nesta década, a maior diferença existente entre eles refere-se à financiamento dos próprios espaços alternativos analisados o que determina a sua escala, estrutura e acções levadas a cabo (exposições, actividades, convocatórias e outros eventos culturais). De forma diferente da que ocorre na Andaluzia, no contexto paulista existem mecanismos e incentivos culturais –por meio de mecenas privados, implementados desde as entidades governamentais e que são efectivos– como a Edital ProAC (a nível estatal) e a Lei Rouanet (a nível federal), com os quais uma parte dos espaços alternativos existentes são financiados parcialmente, além de receber doações e outros tipos de rendimentos (como é o caso de Pivô ou o Ateliê397). Também encontramos investimento directo de empresas privadas internacionais como o caso de Red Bull Station, que se enquadra num projecto em rede global da multinacional que lhe dá o nome e outros, como o Ateliê Fidalga, que são amparados por uma comunidade de artistas locais de várias gerações de forma totalmente independente e colaborativa, além de ser um importante espaço profissionalizante devido ao seu reputado *Grupo de estudos*. Semelhante a este último exemplo paulista citado –mas de menor escala e trajetória– são todos os espaços alternativos analisados e activos actualmente no contexto andaluz, que se caracterizam pela sua independência, autogestão e autofinanciamento (Sala EL Butrón, Casa Sostoa, Línea de Costa ou Otra Cosa) entre diversos actores do *ecosistema* artístico local. Devemos destacar também que os espaços independentes andaluzes analisados são os que maior apoio e visibilidade têm dado –desde a sua criação na última década– aos artistas emergentes residentes na região, por contraposição à sua menor presença nas galerias de arte andaluzas. De modo que, consideramos os espaços alternativos citados em ambos os contextos geográficos –e os profissionais que agrupam– como importantes agentes directos e como espaços legitimadores das produções dos artistas emergentes além de poderem ser considerados como verdadeiros “*laboratórios artísticos colaborativos e espaços transfronteiriços de produção cultural*” (Collados Alcaide, 2015).
- Assim, desde este período inicial de contacto com o próprio sector profissional, os principais mecanismos de legitimação estipulados no sistema de arte emergente *glocal* para os artistas emergentes são as exposições –ou eventos colectivos– e as convocatórias organizadas e/ou convocadas desde os centros educativos, os espaços alternativos, os espaços institucionais e as galerias; as exposições ou eventos colectivos –principalmente– e as convocatórias (como prémios, concursos,

competições, bolsas, ajudas à produção ou residências artísticas) convertem-se em rotas de actuação e peregrinação de um criador emergente que luta pelo seu reconhecimento e legitimação como artista-produtor-produto-concorrente com os seus companheiros contemporâneos e próximos. A competição é horizontal e vertical.

- Um processo de reconhecimento em ascensão e amplitude vai sendo obtido ao conseguir ganhar os primeiros prémios, bolsas ou residências artísticas convocadas publicamente pela grande variedade de instituições citadas em ambos os contextos artísticos. Com uma forte divisão em duas perspectivas diferentes –obras já produzidas e projectos por produzir–, as convocatórias oferecem ao artista, a desejada visibilização e legitimação institucional que é decidida pelos membros do júri ou comité de selecção propostos. O artista emergente, através do seu dossier auto-representativo, vê-se obrigado a concorrer com os seus companheiros e contemporâneos pelo valioso capital económico e simbólico. O modo de apresentação pública dos resultados desses mecanismos de legitimação costuma ser a exposição em ambos os contextos. Portanto, com um processo e fases semelhantes, as convocatórias que observámos como as mais relevantes em ambos os contextos para os artistas estudados são: o Certamen de Málaga Crea (Málaga), o desaparecido Certamen Desencaja (a nível andaluz), a residência artística nos Encuentros de Arte Contemporáneo de Genalguacil (Málaga), a convocatória expositiva do Palacio de los Condes de Gabia (Granada), as residências artísticas de La Térmica (Málaga), o Programa A Secas del CAAC (Sevilla), a Muestra de Arte Contemporáneo Dmencia (Córdoba), a extinta residência artística em La Fragua (Belalcázar, Córdoba) e, principalmente, o Programa Iniciararte (a nível andaluz), como maior distinção e reconhecimento na Comunidade Autónoma. No caso paulista, como núcleo artístico de referência a nível nacional, cabem destacar as convocatórias para formar os programas expositivos anuais do Centro Cultural São Paulo-CCSP e dos espaços da rede SESC, o Programa Paço das Artes, o Programa ProAC e, principalmente, os *Salões de Arte* –quando os artistas ainda não dispõem de galeria que os represente– que são promovidos desde vários museus e pinacotecas das cidades dos diferentes estados brasileiros.
- Desta forma, a presença do artista emergente –através das suas obras– nessas exposições temporárias e/ou a selecção ou prémio das suas produções pessoais nas ditas convocatórias, vai acreditando a qualidade das suas propostas e, por conseguinte, o reconhecimento *in crescendo* do artista emergente no sector artístico local. Além disso, essa legitimação do modelo institucionalizado a nível mundial é determinada de acordo com os critérios e avaliações dos membros do júri ou comités de selecção que são compostos –principalmente– por críticos de arte, comissários e artistas já consagrados. Assim, os críticos de arte e comissários locais –como teóricos especialistas– emitem as suas avaliações e critérios –tanto quando formam parte dos júris das convocatórias como em meios de comunicação e plataformas especializadas *online* e *offline* onde têm voz e presença– legitimando a trajectória de um artista em consenso com a opinião de outros profissionais do sector e com base nos resultados dessas convocatórias baseando-se na arte

emergente do momento em ambos os contextos locais. Além disso, em ambos os contextos, também se evidencia uma separação geracional entre os membros do júri-legitimador e o artista emergente-concorrente.

- Revelando alguns nomes, entre os comissários independentes e os críticos de arte andaluzes –onde predominam os perfis híbridos– que se destacam actualmente pelo seu poder legitimador na trajetória de um artista emergente desta comunidade, como podemos observar pelas suas repetidas aparições em vários currículos, podemos sublinhar os nomes de Regina Pérez Castillo, Óscar García García, Jesús Alcaide, Sema D’Acosta, Juan Francisco Rueda, Iván de La Torre Amerighi, Juan Ramón Rodríguez-Mateo e Bernardo Palomo. A sua grande maioria é autóctone da região onde residem e desenvolvem as suas carreiras profissionais, destacando as suas actuações principalmente no circuito alternativo ou colaborando esporadicamente com espaços institucionais (culturais e educativos). Desta forma, estes profissionais andaluzes desenvolvem as suas trajetórias principalmente como críticos de arte e comissários independentes juntamente com outros trabalhos como professores nas universidades andaluzas, escrevendo para as secções culturais dos jornais locais ou revistas culturais e em plataformas especializadas em arte contemporânea *online* como a PAC – Plataforma de Arte Contemporâneo. Pelo que é inevitável reafirmar o carácter local deste contexto artístico –e dos seus actores participantes– e a pouca projecção dos projectos e actividades culturais que ocorrem fora dos limites da comunidade autónoma. Somente é de destacar o interesse mostrado pelos profissionais do sector localizados em Madrid como Óscar Alonso Molina ou Javier Díaz-Guardiola, por exemplo, sobre os artistas andaluzes seleccionados que contam com uma trajetória e projecção a nível nacional como Pablo Capitán del Río, Ana Barriga, José Luis Valverde ou Arturo Comas. Pelo contrário, nas trajetórias dos artistas emergentes brasileiros, verificamos uma repetida presença de um maior número de profissionais de prestígio deste âmbito tais como Agnaldo Farias, Thais Rivitti, Jacobo Crivelli Visconti, Marta Ramos-Yzquierdo, Ángel Calvo Ulloa, Mario Gioia, Tadeu Chiarelli, Bruno de Almeida, Bernardo Mosqueira, Paula Borghi, Luisa Duarte, Fernando Oliva, Fernanda Brenner ou Diego Matos, entre muitos outros. De forma diferente à dos seus companheiros de profissão andaluzes, os comissários e críticos de arte compilados no contexto paulista –na sua maioria– têm trajetórias internacionais e, inclusivamente, alguns não são brasileiros. Por outro lado, observamos que, ao longo das suas trajetórias, foram exercendo –em etapas diferentes– funções ou trabalhos como professores em universidades brasileiras relevantes, como directores de museus e centros de arte, presidiram –como comissários chefes ou coordenadores– as equipas curadoras de importantes galerias, museus, centros de arte, eventos e exposições –individuais e/ou colectivas– onde participaram artistas brasileiros e internacionais ou, inclusivamente, foram proprietários de editoras dirigidas à arte contemporânea brasileira, entre outras funções de destaque na cena artística brasileira. Desta forma, pode considerar-se que o âmbito do comissariado e da crítica de arte neste contexto artístico analisado está mais profissionalizado e

é menos precário, pelo que o seu poder de legitimação e reconhecimento é maior, tanto a nível local como internacional.

- Deste modo, quando a trajectória de um artista emergente se encontra em aumento significa que –além de contar com uma obra de qualidade, séria e coerente dentro do discurso artístico contemporâneo– a rede de relações ou contactos, como importante capital social e relacional, continua a aumentar em número e qualidade, estabelecendo-se assim as primeiras relações profissionais pontuais com as galerias de descobrimento ou alternativas de contexto e proximidade. Estas, por sua vez, caracterizam-se também por desenvolver a sua própria trajectória e reconhecimento no sector, em paralelo à trajectória dos artistas representados ou contactados pontualmente uma vez que –as galerias de ambos os contextos artísticos estudados que maior visibilidade e apoio dão aos artistas emergentes de ambas as comunidades artísticas– foram fundadas a partir dos anos 2000 e 2010. Por isso, o desenvolvimento e o nível de um sector de galerias local influi directa e fundamentalmente no processo de consolidação da trajectória de um artista para passar a ser catalogado de emergente a ter uma carreira média. Sem a representação de uma galeria reputada e bem posicionada, dificilmente se pode alcançar a consagração no sector a nível nacional e internacional.
- As galerias, em colaboração e apoio mútuo com os críticos de arte, comissários e outras instituições locais, desenvolvem mecanismos e actuações combinadas para aumentar a trajectória de um artista emergente como a valorização económica-artística das suas obras de arte –como capital de investimento– através de diversos eventos. Estes eventos têm lugar tanto nos seus espaços físicos, como noutras instituições ou entidades museológicas; da mesma forma que em eventos organizados colaborativamente desde o sector e expandidos pela cidade onde se localizam ou noutras cidades, como em feiras de arte e bienais onde conseguem ter presença –tanto elas como os artistas que representam–, ao tratar-se de um circuito altamente hierarquizado. Aqui, tudo se disputa através dos contactos adquiridos e do capital económico de que se dispõe. Por isso observamos que muitas galerias, ao longo dos últimos anos, têm sofrido modificações e reformulações dos seus modelos de negócio mais tradicionais –principalmente no contexto andaluz– para poder continuar a manter um segmento de mercado local que lhes permita manter-se activas sendo negócios rentáveis, adquirindo em muitos casos perfis híbridos entre galerias e espaços alternativos considerando-as, assim, como ‘galerias alternativas’.
- Consequentemente, a inserção do artista emergente no sector local das galerias nos dois contextos analisados é muito diferente. A Andaluzia é uma comunidade pobre em galerias que não exercem –na maioria dos casos– a sua função comercial e cultural a nível da comunidade ao não tornar partícipes dos seus projectos de galeria, artistas localizados por toda a a região andaluza e, inclusivamente, de outras regiões do território nacional. As galerias andaluzas, maioritariamente ‘alternativas’, caracterizam-se por desempenhar um papel legitimador a nível provincial –em Málaga, Granada e Sevilha– e com artistas de proximidade ligados principalmente às três faculdades de belas artes das cidades onde se encontram. As

relações profissionais entre galerias andaluzas e artistas emergentes próximos caracterizam-se por ser esporádicas –principalmente para exposições colectivas– e por não desenvolver um verdadeiro trabalho de representação a longo prazo e mais além da província ou comunidade andaluza. Por isso, os artistas emergentes andaluzes que são reconhecidos a nível nacional costumam ser representados por galerias de outra comunidade espanhola ou por várias galerias de diversas cidades distribuídas pela geografia espanhola. Outro aspecto muito característico deste sector é a pouca duração dos projectos de galerias –da mesma forma que os projectos e espaços alternativos andaluzes– principalmente a partir do começo da crise económica de 2008, pois não chegam a ser rentáveis e são impossíveis de manter pela falta de coleccionismo privado local, nacional e internacional. Passando à análise de São Paulo, os primeiros contactos dos artistas emergentes com as galerias locais são feitos, da mesma forma que no contexto andaluz, por projectos expositivos colectivos e esporádicos, mas formulados principalmente em colaboração com críticos de arte e comissários de certo prestígio no sector. Devido ao amplo e forte sector das galerias locais –com projecção internacional– os artistas emergentes são captados e incorporados ao sector de formação de criadores, representados pelas galerias paulistas a uma idade mais jovem que os seus contemporâneos andaluzes e mantêm uma relação profissional de representação mais duradoura e proveitosa para ambos, cujo apoio é reinvestido no sector e na comunidade no seu conjunto, como é evidente. Desta forma, entre os artistas brasileiros analisados, apesar da sua juventude, alguns deles têm uma relação profissional duradoura com várias galerias ao longo da sua trajectória, ao contrário do que acontece no caso andaluz no qual contamos com um exemplo de artista emergente –como Fran Pérez Rus – que nunca foi representado por uma galeria e cuja trajectória se caracteriza por se ter desenvolvido –principalmente– no âmbito institucional.

- Esta forte descompensação no sector das galerias de ambos os contextos locais, tem uma repercussão directa nos projectos expositivos e nas convocatórias promovidas pelas próprias galerias dos dois contextos geográficos –dentro e fora das suas instalações–, dispondo assim de características, escalas e projecções muito diferentes. No contexto andaluz, cabe destacar -como mecanismos que legitimaram as trajectórias dos artistas emergentes analisados e que foram organizados desde as próprias galerias– as edições anuais de ‘#under 35’ protagonizadas na Galería Gacma de Málaga, o projecto ‘Columna JM’ da Galería Javier Marín (Málaga); e o programa ‘Up and Coming. Artistas Emergentes’ de Suburbia (Granada). Por outro lado, entre todas as galerias analisadas neste contexto e desde o princípio da crise económica, a Galería Yusto/Giner de Marbella (Málaga) –associada ao CG– é a que destaca neste contexto ao ser a galeria mais jovem e pela sua aposta exorbitada, nos últimos anos, por alcançar uma projecção e reconhecimento a nível nacional e internacional com uma frenética agenda composta por importantes feiras de arte a nível nacional e internacional, apostando por artistas emergentes locais como por exemplo Ana Barriga. Mas à excepção deste caso muito destacado, as galerias andaluzas caracterizam-se por contar, simplesmente, com uma

programação de exposições –mais ou menos contínua– e um pequeno segmento delas –entre as que se encontram algumas das galerias citadas anteriormente– por participar em eventos culturais e comerciais –como a Feira Art&Breakfast (Málaga), a antiga feira e actual encontro ARTSevilla (Sevilha), o projecto independente Plan Renove (Sevilha) ou a desaparecida Feira de Arte FACBA (Granada), por exemplo– que têm lugar na sua proximidade, reiterando assim a sua actuação individual e a sua simples projecção no âmbito local. Pelo contrário, as galerias paulistas tratadas no nosso estudo qualitativo, caracterizam-se por contar –na sua grande maioria– por ter um importante reconhecimento local, nacional e internacional pelas suas propostas expositivas que são levadas a cabo com a colaboração de destacados comissários e críticos de arte. Além disso, nos últimos anos, levaram a cabo diversos eventos espalhados pela cidade e organizados colaborativamente –o ‘Open Galleries’, a ‘Gallery Night’, o ‘Art Weekend São Paulo’ ou o ‘International Weekend’, por exemplo–, para os quais convidam também especialistas e actores internacionais do sector da arte contemporânea. Da mesma forma, grande parte das galerias estudadas, que apostam pelos artistas emergentes paulistas são assíduas tanto às feiras de arte locais –SP-Arte (pode ser considerada pela sua importância a nível internacional como ARCO em Espanha) e PARTE– como às feiras internacionais mais importantes do resto do continente americano e europeu –como Art Basel, Frieze New York, Fiac Paris, PINTA London, ARCO Madrid, ArtBA, etc.–, sobretudo as associadas à ABACT e ao Projecto Latitude. Por outro lado, da mesma forma que no contexto andaluz, desde o sector paulista das galerias foram levados a cabo diversos projectos –como importantes mecanismos de legitimação na carreira de um artista emergente brasileiro– entre os que podemos destacar o Projecto SITU da Galeria Leme, com comissariado de Bruno de Almeida e, desde a Galeria Zipper, o Programa Zip’Up –com comissariado de Mário Gioia– ou o ‘Salão dos Artistas sem Galeria’.

- No que diz respeito às feiras de arte, às bienais e ao resto de eventos anuais ou bianuais que decorrem em ambos os contextos, a desigualdade e a hierarquia continuam a ser patentes. Os diversos eventos (comerciais e culturais) tratados na nossa análise qualitativa reflectem diversos tipos de perfil de eventos, graus de desenvolvimento do contexto artístico local e interesse internacional mostrados por eles. Além disso, a presença dos artistas emergentes de proximidade a estes eventos está condicionada pelo facto de terem ou não uma galeria representante e pelas próprias características dessa galeria –sobretudo no caso das feiras de arte– e ser ou não seleccionados pelos curadores ou equipas curatoriais das bienais e demais eventos periódicos; pelo que –como já comentámos várias vezes– as diferenças entre ambos os *ecossistemas* artísticos são muito tangíveis para os seus diversos actores –locais e internacionais-. Por isso, no caso paulista, as feiras de arte –já citadas anteriormente– e os eventos bianuais –como a Bienal de São Paulo e o Panorama da Arte Brasileira– são eventos culturais importantes a nível internacional desde há muitos anos –e alguns deles desde há décadas–, apesar da sua forte aposta pela arte contemporânea e emergente local. Estes eventos nasceram com o objectivo de romper o círculo fechado da arte local, proporcionando um

encontro internacional com a arte contemporânea de outras partes do mundo com o objectivo de que São Paulo conquiste uma posição de centro artístico mundial. Assim, a internacionalização do sector de arte brasileiro tem vindo a consolidar-se há várias décadas. Pelo contrário, no contexto artístico andaluz, ainda não se conseguiu alcançar nem consolidar um modelo de evento –quer seja uma feira de arte ou uma bienal– adaptado às características do contexto (económico, sócio-cultural e político) local que consiga ser duradoura, que integre diversos actores de dentro e fora da comunidade da Andaluzia e que tenha projecção nacional e internacional mais além da criação comum de múltiplos eventos na comunidade que não se conseguem consolidar no tempo, que se caracterizam pelo seu forte carácter provincial ou que surjam desde o âmbito universitário como a Bienal BIUNIC, o Festival FACBA, ARTSevilla ou as duas recentes feiras de arte que têm lugar na província de Málaga. Assim, o modelo do sistema de arte institucional a nível mundial repete-se em ambos os contextos geográficos –pois encontramos feiras de arte, bienais, festivais de arte, etc.– mas a escalas, participantes, objectivos e com repercussões muito diferentes.

- Estas considerações, observadas ao longo da nossa investigação, evidenciam cada vez mais a convivência quotidiana e dependente entre o económico e o cultural. Por isso, entre os factores mais influentes –desde a base do desenvolvimento de um sector artístico local até ao interesse despertado noutros contextos e a sua projecção internacional– está a capacidade económica que tenham e de que disponham os diversos actores (produtores, agentes e compradores), os eventos (comerciais e/ou de exibição) e os espaços culturais (comerciais, institucionais e alternativos) locais; do capital cultural que tenham herdado ou adquirido; além da capacidade de unidade –através de um forte apoio mútuo– que tenham esses actores para reconhecer e valorizar a própria cultura contemporânea (desde a arquitectura até às artes visuais) e a sua projecção internacional.
- Desta forma, para essa reivindicativa valorização do futuro património cultural local, é necessária a configuração de uma rede de relações dependentes à volta da cultura entre as elites ilustradas locais –se existem– e que estas tenham um forte interesse em manter-se culturalmente actualizadas. Por isso, dependendo de onde estiver o maior peso e grau de poder legitimador e de apoio a um contexto artístico local –quer seja no sector das galerias quer seja no sector institucional ou na capacidade económica de cada um dos sectores– este será o que determine a localização das comunidades artísticas locais na pirâmide hierárquica sobre a que se apoia o sistema de arte a nível mundial.
- Em resumo, o grau de poder e reconhecimento das comunidades artísticas locais dentro do sistema hierarquizado da arte emergente a nível mundial, incide directamente no grau de reconhecimento, valoração e poder dos seus artistas, das obras de arte produzidas por eles, dos agentes intermediários que actuam nesse contexto, dos eventos que nele acontecem e dos espaços culturais locais. Além disso, existe um acesso restringido aos níveis superiores desse sistema piramidal desde uma iniciativa e acção individual, pois os bens relacionais necessitam de uma reciprocidade. Deste modo, a identidade do outro (pertencente ao grupo) é

importante na relação e utilidade de um membro específico do grupo e aumenta na medida em que assim é valorado pelo resto do conjunto.

- Além do mais, os períodos de recessão por causa de crises económicas e políticas afectaram a estabilidade de ambos os contextos artísticos locais mas de forma desigual. Por exemplo na Andaluzia, foi observado um retrocesso e queda nos orçamentos públicos e no número e na duração dos espaços culturais privados (galerias e espaços independentes) bastante importante desde 2008, começo da duradoura crise económica. Esta comunidade tem um débil e pobre sector cultural privado que, na maioria dos casos, não é viável, economicamente, no tempo, pelo que o sector cultural andaluz se caracteriza pela sua forte dependência das instituições públicas locais e dos orçamentos atribuídos por estas para o seu desenvolvimento e projecção. Pelo contrário, em São Paulo, desde o início da crise económica e política brasileira em 2015, o sector mais prejudicado foi o circuito alternativo e independente, provocando o fecho total ou a paralização durante alguns meses de diversos espaços culturais locais –como por exemplo Kuntsthalle São Paulo, Phosphorus ou Ateliê397 – destacando assim a consolidada, reputada, continuada e longeva trajetória do Ateliê Fidalga, como o espaço alternativo e independente mais relevante no *ecossistema* artístico paulista e que conta com um importante reconhecimento internacional. Assim sendo, o contexto paulista caracteriza-se, essencialmente, por contar com um grande e robusto sector de galerias à volta da arte contemporânea brasileira. Por isso, um *ecossistema* artístico local fortemente institucionalizado é atravessado no seu desenvolvimento e projecção pelas disponibilidades orçamentais públicas e influenciado por simples mudanças e estratégias dos governos, como é o caso do contexto andaluz, observando-se um contexto artístico e profissional mais precário, mais competitivo, mais inóspito e mais volátil para os vários trabalhadores e produtores culturais locais ao ser considerada a cultura contemporânea local como um valor acrescentado.
- Uma clara diferença entre ambos os *ecossistemas* artísticos que se reflecte no associativismo de ambas as regiões, tanto pelo número de associações e o seu alcance como pelas razões e os objectivos tão variados que mobilizam os diversos profissionais do sector para a criação dessas associações em ambos os contextos geográficos. Por isso, no contexto paulista, é apreciada a presença de uma associação e de um projecto nacional cujo foco é a internacionalização da arte contemporânea brasileira –a ABACT e o Projecto Latitude– e, no contexto andaluz, observa-se a actuação de várias associações –gremiais como a uavA e a Agas e mistas como a AVAND– que lutam pela implementação de boas práticas no sector local, pela dignificação do trabalho artístico e pela visibilização da arte contemporânea andaluza, sobretudo, na própria comunidade e a nível nacional.
- Em resumo, o sector da arte emergente andaluza é muito precário e está subestimado pela maioria da sociedade local. Para lutar contra esta situação, é necessária uma urgente estimulação do colecionismo e mecenato privado pelo sector cultural emergente da região, fomentando assim um compromisso e uma consciência social para começar a avaliar verdadeiramente o nosso futuro

património cultural que se produz actualmente e para estabelecer as bases da história da arte para as futuras gerações. Uma actuação que cremos que seria verdadeiramente efectiva se se introduzisse uma formação artística actualizada e de qualidade desde os primeiros níveis do sistema educativo da comunidade ou a nível nacional.

- Por outro lado, no contexto paulista observa-se a valorização da arte emergente local como futuro património cultural desde o sector das galerias, alternativo e institucional. Prova disso é, por exemplo, a atenção posta nas produções dos artistas emergentes por importantes comissários para os seus projectos expositivos colectivos e de comissariado nos museus mais relevantes da cidade (e do país). Assim, recentemente, Daniel de Paula participou em ‘Avenida Paulista’ de 2017 no MASP e em ‘Metrópolis: Experiência Paulistana’ de 2017 na Pina Estação; Vivian Caccuri esteve presente na mostra ‘Esculturas para Ouvir’ de 2016 no MuBE; ou, por exemplo, Lucas Arruda formou parte da exposição ‘100 anos de Arte Paulista’ em 2012 que teve lugar na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Este interesse notório pela arte emergente local por parte dos comissários e as instituições museológicas locais, consolida e legitima as trajectórias dos artistas emergentes que desenvolvem a sua trajectória neste contexto de forma muito diferente à do caso andaluz, onde não se aprecia essa incorporação da arte emergente e dos seus criadores nos museus de arte contemporânea mais relevantes da comunidade como o CAC (Málaga) ou o CAAC (Sevilha). Unicamente os artistas emergentes finalistas e premiados do Certamen Málaga Crea são expostos colectivamente no CAC de Málaga e, como sucesso insólito, desde o Proyecto A Secas em 2015 resultou uma exposição colectiva de artistas andaluzes ou residentes nascidos depois de 1980 intitulada ‘¿Qué sienten, qué piensan los artistas andaluces de ahora?’ (“O que sentem, o que pensam os artistas andaluzes de hoje em dia”) que teve lugar em 2016, um programa completo que se assentou e que deveria ter continuidade.
- Contudo, esta desigualdade é igualada ao observar-se em ambos os contextos uma instrumentalização da arte e da cultura contemporânea com fins políticos e económicos desde as instituições públicas locais. Assim, no contexto paulista, os espaços alternativos como Pivô e Red Bull Station –muito próximos geograficamente– estão enquadrados num plano de reabilitação do centro urbano de São Paulo através do investimento público e iniciativas culturais. Concretamente, no Edifício Copan –onde se localiza o Pivô– e nas áreas próximas, as significativas melhorias da zona favoreceram a *gentrificação*. Além disso, a cidade paulista destaca, a nível nacional e no hemisfério sul do continente americano como um dos destinos turísticos destacados pelo seu amplo e relevante sector cultural. No contexto andaluz –além de se observar um forte processo de *gentrificação* nos centros das principais capitais turísticas das províncias de Málaga, Sevilha e Granada–; no caso de Málaga, a destacada relevância do seu sector artístico nos últimos anos, tem-se produzido pela aposta, por parte das instituições públicas locais, pela cultura ou a arte como capital de investimento para a sua candidatura a Capital Cultural do Mediterrâneo 2016 e, conseqüentemente,

aumentar assim o número de turistas nacionais e internacionais, um dos seus sectores económicos mais importantes a nível provincial. Mas o fomento e apoio à cultura contemporânea nesta cidade para este projecto de candidatura foi dado mais à arte contemporânea já consagrada e à abertura de museus-filiais de índole internacional.

- No entanto, para o sistema da arte emergente *glocal*, a internet provocou uma revolução sócio-tecnológica-cultural sem precedentes. Um novo paradigma, caracterizado por novas dinâmicas de produção, gestão, distribuição, comunicação, difusão e comercialização das produções actuais de arte contemporânea –e dos próprios artistas– através da utilização das novas tecnologias. Assim, tanto no contexto paulista como no andaluz, observamos uma proliferação de gestões e acções mistas e entrelaçadas tanto no meio *online* como *offline*, onde o próprio artista emergente se converte em mediador da sua própria trajectória profissional em variadas ocasiões. Actualmente, as redes de relações do espaço físico formam-se em paralelo às redes (de relações) do espaço virtual. Por isso, cabe destacar que em ambos os contextos foi observada a utilização notória que os artistas emergentes –e o resto dos actores– fazem das redes sociais ou plataformas visuais como Facebook, Instagram, Pinterest ou Twitter para a sua própria auto-promoção; além de estar presentes em plataformas especializadas do sector tais como Arteinformado, SCAN, Presente-Contínuo, Mapa-Paço das artes, PAC-Plataforma de Arte Contemporâneo, Ateliê Fidalga, Mapas das Artes, ARTDiscover ou Artsy; e, inclusivamente, a sua maioria dispõe de uma página web própria para mostrar as suas produções e trajectórias. Mas esta aparente democratização no acesso ao sistema da arte para os novos actores que a internet oferece é enganosa, pois a estrutura hierarquizada e de poder que distribui e situa os *ecossistemas* artísticos locais –e os seus actores– no sistema piramidal da arte emergente a nível mundial não desaparece no mundo físico.
- Ergo, demonstra-se como a localização e distribuição geográfica –em ambos os contextos geográficos analisados– são de vital importância tanto para o desenvolvimento favorável da trajectória de um artista emergente como para o desenvolvimento com êxito de um sector artístico local. Por este motivo, foi observado que os núcleos artísticos mais relevantes são formados em urbes –capitais de província ou estado– e nos seus bairros com altos níveis de desenvolvimento económico e sócio-cultural, reunindo num espaço próximo tanto os produtores e os principais agentes como os compradores e consumidores de arte. Neste sentido, se um contexto local não dispõe de um rico sector e um forte tecido cultural, pouca transcendência terão os eventos, as instituições, os espaços culturais, os artistas e as suas produções mais além deste âmbito local. Assim, os artistas emergentes que residem e trabalham em Málaga, Sevilha ou Granada –na comunidade autónoma andaluza– e na capital paulista –no estado de São Paulo– têm mais possibilidades de desenvolver uma trajectória de êxito e com reconhecimento –desde o sector cultural local ao nacional e internacional– sem que tenha tanta importância o seu lugar de origem ou nascimento.

- Desde outra perspectiva, os dados quantitativos recolhidos no que diz respeito à presença por géneros dos artistas emergentes nos sectores privados dos dois contextos geográficos mostraram que ainda hoje em dia a paridade de género não existe entre os jovens criadores. Actualmente, a comunidade de criadoras de género feminino está em desvantagem de exibição nos espaços alternativos e de representação pelas galerias locais frente aos seus contemporâneos masculinos, apesar do grande avanço que existiu no acesso maioritário da mulher ao ensino artístico nas últimas décadas. Além disso, esta desvantagem, em traços gerais, é mais significativa e ampla no sector privado (galerias e espaços alternativos) do contexto paulista –apesar do papel destacado da mulher nas altas esferas da cena da arte brasileira– que no contexto andaluz, apesar de que devemos sublinhar que determinados espaços independentes andaluzes e paulistas destacam por apresentar uma ligeira maior presença de artistas emergentes femininas frente aos seus contemporâneos masculinos ou por mostrar uma relativa paridade de género entre os artistas emergentes neles apresentados como é o caso de Pinea – Línea de Costa e Ateliê Fidalga, dois espaços independentes activos na actualidade. Assim, a maioria das galerias da Andaluzia e de São Paulo caracterizam-se por mostrar um maior apoio e visibilidade aos artistas emergentes masculinos. Pelo contrário, esta desvantagem na visibilidade das artistas emergentes nos espaços culturais privados de ambos os contextos artísticos analisados, entra em confronto com o alto número de mulheres profissionais que trabalham no sector cultural a nível mundial pois para a realização da presente tese de doutoramento foram várias e maioritárias as investigações, os estudos e os testemunhos tidos em conta e citados no texto, realizados ou oferecidos por artistas, críticas de arte, investigadoras, teóricas, gestoras culturais, etc. de diversos contextos geográficos mostrando assim “*a feminização do trabalho cultural*” –como opina Remedios Zafra (2017)– mas, de forma maioritária, nos postos de baixo poder no sector a nível mundial (à excepção de algum caso significativo como no mencionado contexto brasileiro).
- Portanto, para finalizar, constatou-se que as peculiaridades (históricas, económicas, políticas e sócio-culturais) do lugar de residência e do contexto profissional de um artista emergente –além do capital económico e cultural que herdou ou adquiriu desde o seu ambiente familiar– não só influi no desenvolvimento da sua trajectória profissional, mas também nas características técnicas, conceptuais e temáticas das suas obras pessoais pois, por um lado, observou-se que as produções pessoais dos artistas emergentes seleccionados de ambos os contextos geográficos, trabalham e reflexionam –na sua maioria– sobre aspectos e problemáticas à volta de assuntos sociais, políticos, urbanos, ecológicos, históricos ou culturais do seu próprio contexto local (e que nalguns casos se trata de debates actuais presentes a nível mundial) e, por outro lado, a nossa afirmação também se baseia nas diferentes contribuições económicas que as principais convocatórias oferecem, destinadas ao fomento e apoio à arte e aos artistas emergentes locais de ambos os contextos geográficos, sendo os orçamentos andaluzes para este fim inferiores aos orçamentos paulistas. Desta forma, inevitavelmente, este aspecto afecta directamente as características técnicas e materiais das produções dos artistas vencedores ou das

obras premiadas nessas convocatórias. Por conseguinte, a precariedade laboral de um criador emergente em qualquer contexto geográfico está ligada à sua dependência, para continuar a desenvolver o seu trabalho pessoal e a sua trajectória profissional, das ajudas públicas sempre que não disponha de meios (económicos) próprios e suficientes para isso. Pois, como diz o artista brasileiro Albano Afonso: *“fazer arte é muito abstrato. A vida de artista é sempre instável, financeira e emocionalmente”* (Molina & Lopes, 2009).

Por todas estas razões, podemos afirmar que existem muitas realidades e perspectivas diferentes que configuram o actual sistema de arte emergente *glocal* e cremos que todas elas são válidas e interessantes para ser estudadas e analisadas de igual forma. A hierarquia que o sistema de arte a nível mundial mostra, desvanece-se na própria ‘Arte’ pelo seu poder reflexivo, pela sua capacidade de mudança e como linguagem universal-local que perdura no tempo mais além do espaço geográfico circunscrito por fronteiras visíveis e invisíveis.

6_ BIBLIOGRAFÍA –WEBGRAFÍA

- Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Adam, G. (2015). Introducción - Looking to the future. En *Art Galleries, Artists and Audiences: Building Bridges*. Barcelona: Talking Galleries - Screen Projects. 9-15.
- Adam, G., Lorenzo, S., Tornabell, R. & Urroz, C. (2013). Dealing with the economic crisis. En *Talking Galleries 01*. Barcelona: Talking Galleries - Screen Project. 45-59.
- Afonso, A. & Cinto, S. (2009). *Ateliê Fidalga*. Santiago de Copostela: Arte Dardo.
- AFP (21 de mayo de 2016). Temer da marcha atrás y decide no eliminar el Ministerio de Cultura. *Periódico La Nación*. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/1901177-michel-temer-brasil-ministerio-de-cultura> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Aliaga, J. V. & Navarrete, C. (2017). *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Madrid: Tierradenadie Ediciones.
- Almansa Moreno, J. M. & Martín Robles, J. M. (2017). *50 años de artes plásticas en Jaén. Creación, medios y espacios (1960-2010)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses - Diputación Provincial de Jaén.
- Alonso Molina, Ó. (2009). *Revista de Museos de Andalucía: Hablamos de Arte Emergente, VII, N. especial*. Sevilla: Junta de Andalucía - Consejería de Cultura.
- Álvarez, T. (2016 de marzo de 2016). Cierra CoMbO, espacio independiente (quizá por eso). *Ars Oprestandi - Revista digital de Arte*. Disponible en <http://www.arsoperandi.com/2016/03/cierra-combo-espacio-independiente.html> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Amaya Brenes, G. (1 de febrero de 2018). Nace AGAS, la Asociación de Galerías de Arte de Sevilla. *PAC - PLataforma de Arte Contemporáneo*. Disponible en <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/nace-agas-la-asociacion-de-galerias-de-arte-de-sevilla/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Ediciones Trilce - Fondo de la Cultura Económica de Argentina.
- Arenillas, A. (2015). Plan Renove, reiventarse desde la juventud. *Presente-Continuo*. Disponible en <http://presente-continuo.org/entradas/reportaje/160/plan-renove> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Artsy (Ed.) (14 de julio de 2015). 30 Emerging Artists to Watch This Summer. *Artsy*. Disponible en <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-30-emerging-artists-to-watch-this-summer> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Artsy (Ed.) (15 de diciembre de 2015). The Top 15 Emerging Artists of 2015. *Artsy*. Disponible en <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-top-emerging-artists> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Asenjo, A. (30 de septiembre de 2014). En busca del amor al arte. *Periódico Granadamedia.com*. Disponible en <http://granadamedia.com/galeria-arrabal-busca-socios/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.

- Asensi, A. (02 de abril de 2016). El espacio independiente CoMbO cierra tras dos años de actividad. *Periódico El Día de Córdoba*. Disponible en https://www.eldiadecordoba.es/ocio/espacio-independiente-CoMbO-cierra-actividad_0_1013599303.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Asuar, B. & Losa, J. (14 de junio de 2018). El Estatuto de Artista, una hoja de ruta contra la precariedad en el trabajo cultural. *Diario Público*. Disponible en <https://www.publico.es/culturas/estatuto-artista-hoja-ruta-precariedad.html> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Baldini, I., Grossmann, M., Prado, P. & Spricigo, V. (2018). Walter Zanini e a formação de um sistema de arte contemporânea no Brasil. *Revista Estudos Avançados* 32(93). Disponible en http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142018000200307&lng=pt&nrm=iso Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Barry, A. (Dirección). (2017). *Blurred lines: Inside the Art World* [Documental].
- Basbaum, R. (2013). *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?*. Madrid: Sequitur.
- Bauman, Z. (2007). *Tiempos Líquidos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Bautista, M. E. (2011). *El mundo del arte y su gestión: la necesidad de las instituciones en la gestión artística* (Tesis doctoral). Murcia: Universidad de Murcia.
- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico [Traducción: Joaquín Ibarburu]*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Beirak, J. (2013) *Arte Contemporáneo Español en el Exterior. Políticas Públicas (1989-2008)*. Madrid: Museo Reina Sofía, Fundación Banco Santander y YGBART.
- Benjamin, W. (2001). El autor como productor. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Bermúdez, J. (9 de marzo de 2016). Javier Marín: “La galería es un espacio comercial, pero también de actualidad de reflexión. *Presente-Continuo*. Disponible en <http://presente-continuo.org/exposiciones/4/16/171/231/entrevista> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Bianchi, R. (2006). *MAM, uma história sem fim*. Tesis doctoral. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponible en <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/1185> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Blanco, P., Carrillo, J., Claromonte, J. & Expósito, M. (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Boll, D. (2011). *Art for sale. A candid view of the art market*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1986). Forms of capital. En J. Richardson (Ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Nueva York: Greenwood Press. 241-258.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays of Art and Literature*. Nueva York: Columbia University Press.

- Bourdieu, P. (2001). Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social. En P. Bourdieu, *Poder, Derecho y Clases Sociales (2ª ed.)*. Bilbao: Desclée de Brouwer. 131-164.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional (2ª ed.)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2009). *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Murcia: Cendeac.
- Bowness, A. (1989). *The conditions of success : how the modern artist rises to fame*. Londres: Thames and Hudson.
- Brandão, E., Durán, C. & Resende, R. (2013). Emerging Markets: focus Brazil. En G. Adam (Coord.), *Talking Galleries 01*. Barcelona : Talking Galleries - Screen Project. 122-142.
- Brea, J. L. (2008). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac.
- Buechler, H. & Buechler, J. M. (1999). El rol de las historias de vida en antropología. *Areas. Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 19, 245-263. Disponible en <http://revistas.um.es/areas/article/view/144881/129811> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Bueno, M. (2016). A condição de artista contemporâneo no Brasil. Entre a universidade e o mercado. En A. Quemin, & G. Villas Bôas, *Arte e vida social. Pesquisas recentes no Brasil e na França*. Marsella: OpenEdition Press. DOI:10.4000/books.oep.482. Disponible en <https://books.openedition.org/oep/575?lang=es> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Cabañas Bravo, M. (1996). *La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid : CSIC.
- Caccuri, V. (2013). *O que Faço é Música. Como artistas visuais começaram a gravar discos no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Calvo, I. (24 de noviembre de 2016). Esther Fernández, presidenta de AVAND: "Existe una Andalucía contemporánea al margen del barroco y de la cultura popular". *¡Ah! Magazine*. Disponible en <http://www.ahmagazine.es/esther-fernandez-avand/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Camarzana, S. (16 de febrero de 2017). Juana de Aizpuru: "Los únicos que saben de arte son los artistas". *El Cultural*. Disponible en <https://www.elcultural.com/noticias/arte/Juana-de-Aizpuru-Los-unicos-que-saben-de-arte-son-los-artistas/10444> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Camero, F. (25 de enero de 2018). Las galerías de arte locales unen fuerzas. *Diario de Sevilla*. Disponible en https://www.diariodesevilla.es/ocio/galerias-arte-locales-unen-fuerzas_0_1212478797.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Cancio Ferruz, A. (2017). *Arte y precariedad. Nociones. Preceptos. Apegos. Contextos. Experiencias*. Tesis doctoral. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Canônico, M. A. (30 de mayo de 2018). Bicentenário Museu Nacional, o mais antigo do país, tem problemas de manutenção. *Folha de S. Paulo*. Disponible en <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/bicentenario-museu-nacional-o-mais-antigo-do-pais-tem-problemas-de-manutencao.shtml> Última consulta: 20 de febrero, 2019.

- Carrasco, M. (9 de agosto de 2018). Los Encuentros de Arte de Genalguacil en peligro por la falta de apoyo de la Diputación de Málaga. *ABC Sevilla*. Disponible en https://sevilla.abc.es/cultura/arte/sevi-encuentros-arte-genalguacil-peligro-falta-apoyo-diputacion-malaga-201808092347_noticia.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Castells, M. (2006). *La sociedad red: una visión global*. Madrid: Alianza.
- Cavalcanti Simioni, A. & Fetter, B. (julio de 2016). BRAZILIAN FEMALE ARTISTS AND THE MARKET: A Very Unique Encounter - Artistas brasileiras e o mercado: Um encontro peculiar. *Novos Estudos Cebrap*, 35(2), 241-255.
- Centeno, N. (15 de marzo de 2013). Arturo Comas. ¿Por qué?. *Ars Operandi - Revista Digital de Arte*. Disponible en <http://www.arsoperandi.com/2013/03/arturo-comas-por-que.html> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Cherix, C. (2010). Prólogo. En H. U. Obrist (Ed.), *Breve historia del comisariado*. Madrid: EXIT Publicaciones. 9-13.
- Chiarelli, T. (2011). A arte, a USP e o devir do MAC. *Revista Estudos Avançados* 25(73). Disponible en http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142011000300026 Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- CISAC (Diciembre 2015). *Cultural Times. The first global map of cultural and creative industries*. Disponible en [https://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/ey-cultural-times-2015/\\$FILE/ey-cultural-times-2015.pdf](https://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/ey-cultural-times-2015/$FILE/ey-cultural-times-2015.pdf) Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Claaßen, M. (2005). *ArtFacts.net*. Disponible en <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/ArtMarket/artfacts-artmarket-system-2005.pdf> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Collados, A. & García, F. (2013). *TRN en la Casa de la Palmera*. Granada: TRN-Laboratorio Artístico Transfronterizo.
- Collados-Alcaide, A. (2015). Laboratorios artísticos colaborativos. Espacios transfronterizos de producción cultural. *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, 27(1), 45-64.
- Cristófol, F. (07 de noviembre de 2013). La casa como centro de arte. *ABC Andalucía*. Disponible en <https://sevilla.abc.es/andalucia/malaga/20131107/sevi-casa-como-centro-arte-201311062133.html> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- da Luz, A. A. (2005). *Uma Breve História dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama.
- da Luz, A. A. (2006). Salões Oficiais de Arte no Brasil – um tema em questão. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes EBA – UFRJ*, págs. 59-63. Disponible en https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13_angela_ancora.pdf Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- da Silveira Alberto, P. (2015). *Actual Panorama del Mercado del Arte Brasileño*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/67252/1/TFM%20Silveira%20Alberto%20Atricia%20da.pdf> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Danto, A. C. (1984). *The death of art*. Nueva York: Haven Publications.
- Danto, A. C. (2003). *Más allá de la caja de brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal.

- Danto, A. C. (2010). *Después del fin del arte. El Arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Darlington, S. (05 de octubre de 2017). El edificio Copan revitaliza el paisaje de São Paulo. *The New York Times*. Disponible en <https://www.nytimes.com/es/2017/10/05/sao-paulo-recuperacion-construccion-copan/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Davis, M. (Dirección). (2006). *Modigliani* [Película]. Reino Unido.
- de Barros, R. T. (2002). *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte de São Paulo 1946-1949*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- De Diego, E. (2008). *Contra el mapa: disturbios en la geografía colonial de occidente*. Madrid: Siruela.
- de Diego, E. (27 de abril de 2018). La mujer que escribió el primer capítulo del arte moderno en Brasil. *Periódico El País Semanal*. Disponible en https://elpais.com/elpais/2018/04/20/eps/1524215274_115782.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- de la Torre Amerigui, I. (2008). *Arte desde Andalucía para el Siglo XXI*. Sevilla: Junta de Andalucía – Consejería de Cultura.
- de la Villa, R. (2003). El origen de la crítica de arte y los Salones. En A. M. Guasch, *La crítica del arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones Del Serbal. 23-62.
- de Madariaga, V., Rodríguez-Mateo, J. & de la Torre Amerigui, I. (2015). *Catálogo BIUNIC 2015. Bienal Universitaria Andaluza de Creación Plástica Contemporánea*. Sevilla: Fundación Valentín de Madariaga y Oya y LAB-Laboratorio de las Artes.
- de Quiroga, C. (13 de febrero de 2019). Sabrina Amrani: «El arte es motor de cambio». *ABC Cultural*. Disponible en https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-sabrina-amrani-arte-motor-cambio-201902122101_noticia.html?fbclid=IwAR3s3ZqXIDObx4QWeX3IBU8wLmZ-a-y9B7cHat_uWARpzBUt-3XHq9XHE-g#ns_campaign=rrss-inducido&ns_mchannel=abc-es&ns_source=fb&ns_linkname=noticia-entrevis Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- de Quirós, L. B. (08 de marzo de 2015). El drama andaluz. *El Mundo*. Disponible en <https://www.elmundo.es/economia/2015/03/08/54f8ac4d22601d87598b4571.html> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Debord, G. (2005). *La Sociedad del Espectáculo (2ª ed.)*. Valencia: Pre-Textos.
- del Fresno, M. (2011). *Netnografía : investigación, análisis e intervención social online*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Detterer, G. & Nannucci, M. (2012). *Artist-run Spaces: Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*. Zürich: JRP|Ringier.
- Díaz-Guardiola, J. (08 de noviembre de 2013). Mi casa es tu casa. *ABC Cultural*. Disponible en <https://www.abc.es/cultura/cultural/20131108/abci-arte-casa-sostoa-jose-201311081839.html> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Díaz-Guardiola, J. (18 de abril de 2016). José Luis Valverde: «En arte, no es acertado intentar inventar la pólvora». *ABC Cultural*. Disponible en

- https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-jose-luis-valverde-arte-no-acertado-intentar-inventar-polvora-201604152026_noticia.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Dockx, N. & Gielen, P. (2015). *Mobile Autonomy: Exercises in Artist' Self-Organization*. Amsterdam: Valiz.
- Dolce, J. (16 de junio de 2017). Reforma de la enseñanza media en Brasil puede aumentar privatización de la educación. *Periódico Brasil de Fato*. Disponible en <https://www.brasildefato.com.br/2017/06/16/reforma-de-la-ensenanza-media-en-brasil-puede-aumentar-privatizacion-de-la-educacion/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Durán, J. M. (2015). *La crítica de la economía política del arte*. Murcia: Cendeac.
- Duray, D. (13 de abril de 2012). Louise Blouin Announces Blouin Artinfo Brazil. *Observer.com*. Disponible en <https://observer.com/2012/04/louise-blouin-announces-blouin-artinfo-brazil/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- EFE (Ed.) (24 de 01 de 2014). Sao Paulo, 460 años de retos gigantes y un legado multicultural para Brasil. *Periódico El Diario*. Disponible en https://www.eldiario.es/politica/Sao-Paulo-gigantes-multicultural-Brasil_0_221528675.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Ehrmann, T. (2014). El Mercado de Arte Contemporáneo 2014. El Informe anual de Artprice. *Artprice*. Disponible en <https://imgpublic.artprice.com/pdf/artprice-contemporary-2013-2014-es.pdf> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- El Cultural (Ed.) (22 de enero de 2019). El Congreso aprueba el Estatuto del Artista, que será tramitado como proyecto de Ley. *El Cultural*. Disponible en <https://www.elcultural.com/noticias/escenarios/El-Congreso-aprueba-el-Estatuto-del-Artista-que-sera-tramitado-como-proyecto-de-Ley/12981> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Espejo, B. (2 de enero de 2013). ¿Forever Young? *EL Cultural*. Disponible en <https://www.elcultural.com/noticias/arte/Forever-Young/4206> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Espejo, B. (28 de julio de 2016). ¿De qué viven los artistas?. *El Cultural*. Disponible en <https://www.elcultural.com/noticias/arte/De-que-viven-los-artistas/9565> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Espejo, B. (3 de septiembre de 2015). ¿Hacia dónde van las galerías de arte?. *El Cultural*. Disponible en <https://www.elcultural.com/noticias/arte/Hacia-donde-van-las-galerias-de-arte/8270> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Espejo, B. (4 de septiembre de 2015). Elba Benítez: "Las ferias son el centro del mercado del arte". *El Cultural*. Disponible en <https://www.elcultural.com/revista/arte/Elba-Benitez-Las-ferias-son-el-centro-del-mercado-del-arte/36871> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Estrada, L. G. (1995). *Arte Brasileira. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli*. Campinas: Mercado das Letras.
- Expósito Aragón, J. (2000). *Los mediadores en arte y su incidencia en la pintura contemporánea sevillana: 1975-1995*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla. Disponible en <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/30138> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Farias, A. (2001). *Bienal 50 Anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

- Feixa, C. (2018). *La imaginación autobiográfica. Las historias de vida como herramienta de investigación*. Barcelona: Gedisa.
- Fernández Fariña, A. (2010). La pintura en el campo expandido: revisión de la Teoría de Rosalind E. Krauss. *Revista Investigación: Cultura, Ciencia y Tecnología*, 2(3), junio 2010, Eneas Editorial, 55-59.
- Fernández Fernández, J. M. (2013). Capital simbólico, dominación y legitimidad. *Papers - Revista de sociología*, 98(1), 33-60. DOI: 10.5565/rev/papers/v98n1.342
- Ferreira Gomes, N. E. (2011). Bric Countries: Brazil, an emerging power. *JANUS.NET, e-journal of International Relations*, 2(2), 125-130. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/4135/413536168007.pdf> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Fialho, A. L. (2 de abril de 2014). *O mercado de arte contemporânea no Brasil (3ª Edição)*. Latitude. Disponible en http://latitudebrasil.org/media/uploads/publicacoes/issuu/relatorio_por-1.pdf Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Fialho, A. L. (2012). *O Mercado de Arte Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Latitude.
- Fialho, A. L. (25 de julio de 2013). *O mercado de arte contemporânea no Brasil (2ª Edição)*. Latitude. Disponible en http://latitudebrasil.org/media/uploads/publicacoes/issuu/relatorio_port_.pdf Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Fialho, A. L. (3 de septiembre de 2015). *O mercado de arte contemporânea no brasil (4ª Edição)*. Latitude. Disponible en <http://latitudebrasil.org/media/uploads/publicacoes/issuu/4-pesquisa-seto.pdf> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Fioravante, C. (febrero de 2016). *Mapa das Artes São Paulo. Fevereiro 2016 nº 83*. São Paulo: Mapa das Artes.
- Flick, U. (2012). *Etnografía y observación participante en Investigación Cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- Flores, G. (16 de enero de 2016). Livia Benedetti: 'En Brasil a los artistas emergentes les gusta mucho la pintura'. *El Comercio*. Disponible en <https://www.elcomercio.com/tendencias/entrevista-liviabenedetti-brasil-artistas-emergentes.html> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Fontdevila, O. (2016). *Arte emergente: del éxodo a la insurgencia*. Disponible en <http://oriolfontdevila.net/es/art-emergent-lexode-insurgencia/?pdf=2650> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Foster, H. (2001). El artista como etnógrafo. En H. Foster, *El retorno de los real. La vanguardia a finales de siglo (Traducción: Alfredo Brutons Muñoz)*. Madrid: Akal. 174-207.
- Frank, G. (7 de diciembre de 1999). *The Economy of Attention*. Disponible en Telepolis: <https://www.heise.de/tp/features/The-Economy-of-Attention-3444929.html> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Freire, C. (1999). *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras.
- Furió, V. (2012). *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Servicio de Publicaciones.

- Gabelloni, L. (2013). *El rol de las galerías de arte como agentes de mercado y difusión cultural (TFM inédito)*. Buenos Aires: Universidad Palermo.
- Galbraith, T. (2015). Online Sales in galleries: strategies. En *Art Galleries, Artists and Audiences: Building Bridges*. Barcelona: Talking Galleries - Screen Projects. 55-67.
- Galenson, D., & Jensen, R. (agosto de 2002). Careers and Canvases: The Rise of the Market for Modern Art in the Nineteenth Century. *National Bureau of Economic Research Working Paper No. 9123*. Disponible en <https://www.nber.org/papers/w9123.pdf> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Gallego Martínez, M. D. (2016). Arrabal&Cía. Un activo agente cultural de la ciudad de Granada. En *Unidos por la diversidad*. Granada: Asociación Arrabal&Cía. 11-17.
- Gallego Martínez, M. D. (2017). Arte Emergente y contemporáneo en Granada. Coworking y espacios alternativos como respuesta al declive de la institucionalización de la cultura. En B. Mazuecos & M. Vecco (Eds.), *El sistema del arte emergente en andalucía. Cartografía discontinua de agentes y contextos de intermediación*. Sevilla: LAB-Laboratorio de las artes. 172-178.
- Gallego Martínez, M. D. (2017). Si el Arte puede ser una guerra, el Ateliê Fidalga es un punto neutro. *Revista Tercio Creciente*, (12), 7-16. DOI:10.17561/rtc.n12.1
- Gallego Pérez, J. I. (1 de julio de 2009). Do it yourself: Cultura y tecnología. *ICONO 14. Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, (13), 278-291. Disponible en <https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/327> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- García , T. (14 de abril de 2016). El Espacio de Creación Contemporánea y Teatros de Cádiz sin coordinadores. *Diario de Cádiz*. Disponible en https://www.diariodecadiz.es/ocio/Espacio-Creacion-Contemporanea-Teatros-Cadiz_0_1017198729.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- García Arias, N., López-Aparicio, I. & Pérez Ibáñez, M. (2018). *Arte contemporáneo y redes: actores, canales, estrategias*. Málaga: ECOARTLab y Fundación Genalguacil .
- García Blanco, Á. (1999). *La exposición. Un medio de comunicación*. Madrid: Akal.
- García Canclini, N., Cruces, F. & Urteaga Castro-Pozo, M. (2012). *Jóvenes, cultural urbanas y redes digitales*. Madrid - Barcelona: Fundación Telefónica - Editorial Ariel.
- García Galindo, J., Vera Balanza, M., Meléndez Malavé, N., Cuartero Naranjo, A. & Subires Mancera, M. (2017). Resultados sectoriales: Artes Visuales. En J. A. García Galindo, M. T. Vera Balanza, N. Meléndez Malavé, A. Cuartero Naranjo & M. P. Subires Mancera, *La Industrias Culturales y Creativas en Andalucía: grandes datos [Proyecto CSO2013-42822-R]*. Ministerio de Economía y Competitividad. 61-64. Disponible en https://ddd.uab.cat/pub/infpro/2017/188856/CSO2013-42822-R_LOCALCOM_Aandalucia_2017.pdf Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- García García, Ó. (7 de febrero de 2018). Descubre y únete a #NOPORAMORALARTE. PAC - Plataforma de Arte contemporáneo. Disponible en <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/descubre-y-unete-a-noporamorarte/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Gasol Señorón, D. (2014). *Arte Emergente: creación en Barcelona*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.

- Gerber Bicecci, V. & Pinochet Cobos, C. (2012). La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas. En N. García Canclini, F. Cruces & M. Urteaga Castro Pozo (Coords.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Madrid: Ariel y Fundación Telefónica. 45-64.
- GESAC (Diciembre 2014). *Creating growth. Measuring Cultural and Creative markets in the EU*. EY y GESAC - European Grouping of Societies of Authors and Composers. Disponible en [https://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/Measuring_cultural_and_creative_markets_in_the_EU/\\$FILE/Creating-Growth.pdf](https://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/Measuring_cultural_and_creative_markets_in_the_EU/$FILE/Creating-Growth.pdf) Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Gielen, P. (2013). *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*. Amsterdam: Valiz.
- Gómez, C. (2012). *El Arte Contemporáneo y sus mediadores. El Circuito del Arte Contemporáneo de la ciudad de México como espacio público de construcción de sentido*. Tesis doctoral. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en https://www.academia.edu/8262707/El_arte_contempor%C3%A1neo_y_sus_mediaciones._El_circuito_del_arte_contempor%C3%A1neo_de_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico_como_espacio_p%C3%BAblico_de_construcci%C3%B3n_de_sentido Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- González Martín, C. (2018). *Mecanismos de supervivencia en el sistema del arte actual: diseño e implementación de ARTAPP como herramienta digital para la promoción y legitimación del artista sumergido*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada. Disponible en <http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/51878/29070235.pdf?sequence=4&isAllowed=y> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Gorafe, A. (2012). Galería Arrabal&Cía. En *Catálogo Feria FACBA 2011*. Granada: Universidad de Granada. 14-18.
- Gotthardt, A. (25 de julio de 2017). How Do Artists Get Gallery Representation? *Artsy Magazine*. Disponible en <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-gallery-representation> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Guasch, A. M. (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno : textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal.
- Guil, N. (25 de abril de 2017). Natividad Guil Grund MIRANDO a Bea Sánchez. *MMM - Mujeres Mirando Mujeres*. Disponible en <http://mujeresmirandomujeres.com/beat-sanchez-nati-guil-grund-mmm/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Gutiérrez-Rubí, A. (22 de diciembre de 2014). Seis rasgos clave de los millennials, los nuevos consumidores. *Revista Forbes México*. Disponible en <https://www.forbes.com.mx/6-rasgos-clave-de-los-millennials-los-nuevos-consumidores/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Harris, M. (octubre de 1976). History and Significance of the Emic/Etic Distinction. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 5, 329-350. Disponible en <https://www.annualreviews.org/doi/pdf/10.1146/annurev.an.05.100176.001553> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Hebert, S. & Szefer Karlsen, A. (2013). *Self-Organised*. Londres: Open Editions - Hordaland Art Centre.
- Heinich, N. (1998). *Le Triple jeu de l'art contemporain*. París: Les Editions de Minuit.

- Heinich, N. (1999). *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporaine*. París: L'Echoppe.
- Heinich, N. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo*. Madrid: Casimiro Libros.
- Helguera, P. (2005). *Manual de estado del arte contemporáneo*. Ciudad de México: Tumbona.
- Helguera, P. (2016). *Artoons*. Bilbao: Consonni.
- Hooper, T. (Dirección). (2015). *La Chica Danesa (The Danish Girl)* [Película]. Reino Unido.
- IBGE (1 de julio de 2014). Estimativas da população dos municípios brasileiros com data de referência em 1º de julho de 2014. Disponible en https://ww2.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/pdf/analise_estimativas_2014.pdf Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- IBGE (28 de noviembre de 2016). Contas Regionais 2014: cinco estados responderam por quase dois terços do PIB do país. Disponible en <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/9460-contas-regionais-2014-cinco-estados-responderam-por-quase-dois-tercos-do-pib-do-pais> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- ICEX (marzo de 2016). *Brasil. Informe económico y comercial. Marzo 2016*. Disponible en <http://www.comercio.gob.es/tmpDocsCanalPais/520B099362A588841D6A0F01CA0DCB75.pdf> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- INE (27 de marzo de 2015). Producto Interior Bruto regional. Año 2014. *Instituto Nacional de Estadística*. Disponible en <https://www.ine.es/prensa/np901.pdf> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Jordan Berástegui-Sampedro, M. & Miranda, V. (2017). *Informe ARCO 2017 MAV*. Madrid: MAV.
- Junta de Andalucía (Ed.) (14 de diciembre de 2018). Programa Iniciarte 2019. *BOJA - Boletín Oficial de la Junta de Andalucía* (241), 42-48.
- Junta de Andalucía (Ed.) (2006). *Iniciarte 06*. Sevilla: Junta de Andalucía - Consejería de Cultura.
- Junta de Andalucía (Ed.) (2008). *Iniciarte 07*. Sevilla: Junta de Andalucía - Consejería de Cultura.
- Junta de Andalucía (Ed.) (2009). *Iniciarte 08*. Sevilla: Junta de Andalucía - Consejería de Cultura.
- Junta de Andalucía (Ed.) (2010). *Iniciarte 09*. Sevilla: Junta de Andalucía - Consejería de Cultura.
- Junta de Andalucía (Ed.) (2015). *Informe Económico de Andalucía 2014*. Sevilla: Consejería de Economía y Conocimiento de la Junta de Andalucía. Disponible en https://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/INFORME_2014.pdf Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Kern, S. (1983). *The Culture of Time and Space, 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kuyel, S. (11 de marzo de 2018). Tarsila, the "Picasso of Brazil". *CBS News*. Disponible en <https://www.cbsnews.com/news/the-picasso-of-brazil-tarsila-do-amaral/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- León, J. J. (1 de mayo de 2017). El fracaso del arte. *Diario de Cádiz*. Disponible en https://www.diariodecadiz.es/opinion/articulos/fracaso-Arte_0_1131787062.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.

- Lewis, B. (Dirección). (2009). *La Gran Burbuja del Arte Contemporáneo* [Documental].
- Lissardy, G. (3 de marzo de 2016). Brasil: las 4 causas del desplome de la mayor economía de América Latina. *BBC Mundo*. Disponible en https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160303_brasil_causas_del_desplome_economico_gl Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Llobera, J. R. (1988). *La Antropología como ciencia*. Barcelona: Anagrama.
- López Cuenca, R. (2015). El Elefante Blanco y la Marabunta. En Iniciar (Ed.), *Felicidad Museística* (págs. 7-18). Sevilla: Junta de Andalucía - Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
- López, A. (17 de enero de 2016). Casa Sostoa despunta en la escena alternativa con una ambiciosa exposición en torno al dibujo. *Diario Sur*. Disponible en <https://www.diariorur.es/culturas/201601/17/casa-sostoa-despunta-escena-20160116205558.html> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- López, I. (7 de noviembre de 2018). Manuel Segade: “Tenemos que olvidarnos de que el arte se haga por amor al arte”. *El País*. Disponible en https://elpais.com/elpais/2018/11/06/icon_design/1541505601_857969.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- López-Aparicio, I. & Pérez Ibáñez, M. (2017). *La actividad económica de los/las artistas en España*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Luque, V. (8 de abril de 2014). Convento para artistas en Sierra Morena. *Periódico El País*. Disponible en https://elviajero.elpais.com/elviajero/2014/03/25/actualidad/1395777283_512252.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Machado, L. G. (1951). Apresentação. En *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (págs. 14-23). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Mallimaci, F. & Giménez, V. (2009). Historias de vida y método biográfico. En I. Vasilachis de Gialdino (Ed.), *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Mangieri, G., Orcaray, J. & Alcaide, J. (2017). *Yes ins the new no*. Turín : Friends Make Books.
- Mangieri, G. (16 de mayo de 2014). Un asunto delicado en CoMbO. Tommy Høvik y Pablo Capitán. *Ars Operandi - Revista Digital de Arte*. Disponible en <http://www.arsoperandi.com/2014/05/un-asunto-delicado-en-combo-tommy-hvik.html> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Marinho, M. (27 de marzo de 2016). Galeria Luciana Brito muda para casa nos Jardins projetada por Rino Levi. *Folha de S. Paulo*. Disponible en <https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2016/03/1753920-galeria-luciana-brito-muda-para-imovel-tombado-leia-entrevista.shtml> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Martí, C. (marzo de 2014). Arquitectura Paulista. *Arquitectura Paulista. Revista DPA. Documents de Projected d'Arquitectura*(30). Disponible en <https://revista.dpa.upc.edu/ARCHIVO/DPA30/dpa30.html> Última consulta: 20 de febrero, 2019.

- Martí, S. (4 de julio de 2015). Galeria britânica White Cube fecha filial em São Paulo depois de 3 anos. *Folha de S. Paulo*. Disponible en <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/07/1651743-galeria-britanica-white-cube-fecha-filial-em-sao-paulo-depois-de-3-anos.shtml> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Martín Gordillo, E. (2007). *Cómo triunfar en el mercado del arte. Estrategias del joven arte británico en los noventa*. Málaga: CAC Málaga - Junta de Andalucía.
- Martín Martín, F. (2010). Crisis, mercado y coleccionismo en Andalucía. *Laboratorio de arte* 22, 479-489.
- Marzo, J. L. & Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra.
- Mason, R. (24 de septiembre de 2014). El artista como concursante. *Esfera Pública*. Disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/el-artista-como-concursante/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Mayo, D. (12 de marzo de 2016). Paisajes con luz propia. *Periódico El Correo de Andalucía*. Disponible en <http://elcorreoweb.es/aladar/paisajes-con-luz-propia-ML1481178> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Mazuecos, B. & Vecco, M. (Eds.) (2017). *El sistema del arte emergente en Andalucía. Cartografía discontinua de agentes y contextos de intermediación*. Sevilla : LAB - Laboratorio de las Artes.
- Mazuecos, B. (2008). *Arte Contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada. Disponible en <http://digibug.ugr.es/handle/10481/1850> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Mazuecos, B. (2011). *La coartada del arte contemporáneo. Transgresiones de los artistas y legitimación del mercado del arte y sus instituciones*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- Mazuecos, B. (2013). Presentación. En *Catálogo Feria FACBA 2012*. Granada: Universidad de Granada. 42-26.
- McAndrew, C. (2013). *The Global Art Market with a focus on China and Brazil*. Maastricht: TEFAF.
- McAndrew, C. (2017). *El Mercado español del Arte en 2017. Fundación Bancaria La Caixa*. Disponible en https://obrasociallacaixa.org/documents/10280/666266/05_aym_elmercadoespanoldelarteen2017_es.pdf Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Medina, M. (12 de enero de 2016). Nadie apuesta por los artistas jóvenes (excepto ellos mismos). *El Mundo*. Disponible en <https://www.elmundo.es/f5/2016/01/11/5643144d268e3e006e8b4629.html> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Medina, P. (6 de abril de 2015). Alicia Ventura: "El panorama artístico andaluz es, sin duda, uno de los más ricos de España. *Presente-Continuo*. Disponible en http://presente-continuo.org/index.php?seccion=2&tipo=entrevista&id_entrada=107 Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Melo, A. (2012). *Sistema da Arte Contemporânea*. Lisboa: Documenta.

- Mennour, K. (2014). Taking care of our artists. En *Talking Galleries 02*. Barcelona: Talking Galleries - Screen project. 91-103.
- Mesquita, I. (2012). *Viajantes Contemporâneos – Contemporary Travelers*. São Paulo: Ministério de Cultura, Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura y Pinacoteca de São Paulo.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Ed.) (enero 2016). *Estadística de Museos y Colecciones Museográficas 2014*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte - Gobierno de España. Disponible en <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:294e3650-8b51-46ac-b43f-f2b9a6136fbf/estadistica-de-museos-y-colecciones-museograficas-2014.pdf> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Molina, M. (17 de marzo de 2012). Los artistas plásticos andaluces se asocian para paliar la crisis. *Periódico El País*. Disponible en https://elpais.com/ccaa/2012/03/17/andalucia/1332006839_881834.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Molina, C. & Lopes, F. (10 de diciembre de 2009). O desafio de ser novo. *Revista Das Artes*. Disponible en <http://dasartes.com/materias/o-desafio-de-ser-novo/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Molina, M. (3 de junio de 2011). Elbutrón, una isla en Sevilla. *El País*. Disponible en https://elpais.com/diario/2011/06/03/andalucia/1307053338_850215.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Molitor, F. (2015). *Alternativo a quê? A história e a invenção do Pivô*. Tesis doctoral. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponible en https://issuu.com/felipemolitor/docs/alternativo_a_qu Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Molnár, A., Gorczyca, Ł., Meyer, J. & Waxter, D. (2015). Joint events versus going solo. En *Art Galleries, Artists and Audiences: Building Bridges*. Barcelona: Talking Galleries - Screen Project. 35-53.
- Morales, M. (12 de abril de 2015). São Paulo, vitrina del arte brasileño. *Periódico El País*. Disponible en https://elpais.com/cultura/2015/04/10/actualidad/1428626123_332912.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Moreno Carretero, M. A. & Centeno González, N. (Coords.) (2015). *Scarpia. Catorce años de creación contemporánea en El Carpio*. Córdoba: Scarpia Ediciones.
- Moreno, F. M. (2014). *Las galerías de arte como agente dinamizador de la educación artística*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada. Disponible en <http://digibug.ugr.es/handle/10481/33997> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Mortara Almeida, A. (2001). *Museus e Coleções Universitários: Por que Museus de Arte na Universidade de São Paulo?*. Tesis doctoral. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponible en <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-10092003-160231/es.php> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Moulin, R. (2000). *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*. París: Flammarion.

- Munera, I. (4 de marzo de 2016). Llega la era del trabajador híbrido. *EL Mundo*. Disponible en <https://www.elmundo.es/economia/2016/03/04/56cdfa4322601d58618b464c.html>
Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Muñoz, A. (22 de enero de 2015). Fran Pérez Rus, Mapas Híbridos. *Plataforma Presente-Continuo*. Disponible en <http://presente-continuo.org/entradas/critica/55/fran-prez-rus>
Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Nascimento, E. N. (2014). Museo de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: contextualizações e procesos. En A. Semedio, E. N. Nascimento & R. Centeno (Coords.). *Atas do Seminário Internacional: "O futuro dos museos universitarios em perspectiva"*. Oporto: Universidade de Porto, 88-100.
- Nunes, K. (2013). *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Río de Janeiro: Circuito.
- Ocón Galilea, F. J. (2013). *La crisis económica española a partir de 2007*. Tesis doctoral. La Rioja: Universidad de La Rioja. Disponible en https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000224.pdf Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Ortiz, B. (16 de diciembre de 2016). Un mapa de la creación en la ciudad. *Diario de Sevilla*. Disponible en https://www.diariodesevilla.es/ocio/mapa-creacion-ciudad_0_1090991515.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Palmer, D. S. (3 de septiembre de 2016). Go Pro: The Hyper-Professionalization of the Emerging Artist. *ARTnews Magazine*. Disponible en <http://www.artnews.com/2016/03/09/go-pro-the-hyper-professionalization-of-the-emerging-artist/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Palomo, B. (18 de diciembre de 2017). Derivas de un Arte cuestionado. *Granada Hoy*. Disponible en https://www.gradahoy.com/ocio/Derivas-Arte-cuestionado_0_1201079904.html
Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Palomo, B. (2004). *La Revolución plástica en Andalucía. Desde el equipo 57 al CAC Málaga*. Málaga: CAC Málaga.
- Pedrosa, A. (Ed.) (2011). *ArtNexus Brasil en Colombia*. Bogotá: ArtNexus Colombia SAS.
- Pedrosa, M. (2015). A Bienal de cá para lá. En *Arte-Ensaio*. São Paulo: Cosac Naify. 440-508.
- Peist, N. (2012). *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada.
- Pérez Astigarraga, M. (29 de junio de 2017). Galería del mes: Yusto/Giner. *Revista Descubrir el arte*. Disponible en <http://lector.kioskoymas.com/epaper/viewer.aspx?noredirect=true>
Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Pérez Castillo, R. (2018). Artistas que despuntan hoy nacidos en los 80. *Dear Magazine, verano* (5), 140-145.
- Pérez Díez, G. (22 de octubre de 2018). ARCO y arteBA llevan años apoyando a sus galerías jóvenes con escalado de precios. *Arteinformado Magazine*. Disponible en <https://www.arteinformado.com/magazine/n/arco-y-arteba-llevan-anos-apoyando-a-sus-galerias-jovenes-con-escalado-de-precios-6096> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Pérez Ibáñez, M. (2018). *El contexto profesional y económico del artista en España. Resiliencia ante nuevos paradigmas en el mercado del arte*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de

- Granada. Disponible en <http://digibug.ugr.es/handle/10481/54311> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Petterson. (2017). The new online art consumers. En *Talking Galleries 04*. Barcelona: Talking Galleries - Screen project. 183-201.
- Piccini, A. (1999). *Cortiços na cidade. Conceito e preconceito na reestruturação do centro*. São Paulo: Annablume.
- Prado, G. (2009). Breve relato da Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP. *ARS*, 7(13). Disponible en http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202009000100006&lng=pt&nrm=iso#nt2 Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Quintero Pomares, S. (septiembre de 2017). Nuevos talentos: prácticas artísticas y consumo cultural en la era digital. *Revista de Estudios de Juventud. Jóvenes, oportunidades y talentos* (117), págs. 145-162. Disponible en <http://www.injuve.es/observatorio/formacion-empleo-y-vivienda/revista-de-estudios-de-juventud-117-jovenes-oportunidades-y-talentos> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Ramírez, J. A. (1994). *Ecosistema y explosión de las artes: condiciones de la Historia, segundo milenio*. Barcelona: Anagrama.
- Ramírez, J. A. (2010). *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra.
- Ramos Sevilla, C. (4 de enero de 2014). Un 'Plan Renove' activará, desde el arte, la plaza del Pumarejo y San Luis. *Diario de Sevilla*. Disponible en https://www.diariodesevilla.es/ocio/Plan-Renove-Pumarejo-San-Luis_0_767923490.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Rand, S. & Felty, H. (2013). *Life between borders. The nomadic life of curators and artists*. Nueva York: Apexart.
- Resch, M. (2002). *Management of art galleries*. Londres: Phaidon.
- Ribeiro dos Santos, R. & Noronha, E. (2018). Museos universitarios de arte en Brasil. Instituciones esenciales en la construcción del saber y la experiencia artística y estética. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 49, 1-19. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/caug.v49i0.7749>
- Rico, B. (27 de agosto de 2013). En Granada no hay mercado para el arte. *Periódico Granada Hoy*, p. 40. Disponible en https://www.granadahoy.com/ocio/Granada-mercado-arte_0_728927333.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Rico, B. (31 de marzo de 2015). Al rescate de la generación perdida. *Periódico Granada Hoy*. Disponible en https://www.granadahoy.com/ocio/rescate-generacion-perdida_0_903209899.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Rifkin, J. (2000). *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós.
- Rigby, C. (octubre de 2013). White Cube gallery opens in São Paulo. *Time Out Brasil*. Disponible en <http://www.timeout.com.br/sao-paulo/en/art/features/365/white-cube-gallery-opens-in-sao-paulo> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Rivera, A. (14 de febrero de 2017). Arte precario: ¿De qué viven los artistas y comisarios jóvenes? *El diario*. Disponible en https://www.eldiario.es/cultura/arte/Arte-precario-artistas-comisarios-jovenes_0_612438962.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.

- Rivitti, T. (2010). *Espaços Independentes*. São Paulo: Edições397. Disponible en https://issuu.com/atelie397/docs/issu_espacos_independentes Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Robertson, R. (1992). *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Londres: SAGE Publishing.
- Robertson, R. (2003). Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad. En J. C. Monedero (Coord.), *Cansancio del Leviatán. Problemas políticos en la mundialización*. Madrid: Trotta. 261-283.
- Rodríguez, N. (2014). Prólogo. Humanidades Digitales y pensamiento crítico. En E. Romero Frías & M. Sánchez González (Eds.), *Ciencias Sociales y Humanidades digitales. Técnicas, herramientas y experiencias de e-Research e investigación en colaboración* (págs. 13-17). CAC, Cuadernos Artesanos de Comunicación, 61. Disponible en <http://www.cuadernosartesanos.org/2014/cac61.pdf> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Rodríguez-Mateo, J. R. (2017). *Las travesías del desierto. 1982 – 2015, treinta años de evolución profesional en diez artistas de la generación sevillana de los años 80*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- Roffino, S. (19 de abril de 2018). Female dealers define the Brazilian art scene. *Cultured Magazine*. Disponible en <https://www.culturedmag.com/brazil-art-galleries/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Romero, E. (2014). Ciencias Sociales Y Humanidades Digitales: una visión introductoria. En E. Romero Frías & M. Sánchez González (Eds.), *Ciencias Sociales y Humanidades digitales. Técnicas, herramientas y experiencias de e-Research e investigación en colaboración* (págs. 19-50). CAC, Cuadernos Artesanos de Comunicación, 61. Disponible en <http://www.cuadernosartesanos.org/2014/cac61.pdf> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Rosenthal, N. (2003). *Sensation: young British artists from the Saatchi Collection*. Londres: Thames&Hudson.
- Roto, E. (2013). *Oh, la l'art!*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo.
- Ruiz, F. (2006). Art Jove. En A. Cuesta (ed.), *Capital!*. Barcelona: CASM - Departament de Cultura.
- Sacchetti, E. & Barbacho, J. (2010). *Arte Contemporáneo y sociedad en Andalucía*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces.
- Sant'Anna , M. & Sarti, A. (1999). 30 anos de Panorama. En MAM (Ed.), *Panorama da Arte Brasileira 1999*. São Paulo: Museo de Arte Moderna de São Paulo - MAM. 214-261.
- Santiago, E. (7 de julio de 2017). BIUNIC, los novísimos del arte andaluz en la Fundacion Valentin de Madariaga. *RTVE - Radio Televisión Española*. Disponible en http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/rteve_news_andalucia_biunic_07072017124_921-1499431761/4102602/ Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- SEADE (2017). *PIB dos municípios paulistas 2002-2014*. São Paulo: SEADE - Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados. Disponible en http://www.seade.gov.br/produtos/midia/2017/07/PIB_2002_2014_FINAL_reduzido.pdf Última consulta: 20 de febrero, 2019.

- Sichel, B. (21 de febrero de 2015). ¿Cómo ha cambiado la proliferación de ferias el mercado del arte?. *El País*. Disponible en https://elpais.com/cultura/2015/02/18/babelia/1424266715_165394.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Signorelli, P. R. (2018). *O Panorama da Arte Brasileira do MAM SP: da formação de acervo aos projetos curatoriais*. Tesis doctoral. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponible en <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29062018-103759/pt-br.php> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Soares, C., Amorim, M., Trevas, M. & Rivitti, T. (2010). *Espaços Independientes*. São Paulo: Edições - Ateliê397.
- Stocco, D. (2011). SP Arte e ArtRio: duas feiras de arte no brasil, dois perfis. *ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación*. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3792127> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Stuart, P. (1996). *High Art Down Home. An Economic Ethnography of a Local Art Market*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Tomkins, C. (2009). *As vidas dos Artistas*. São Paulo: Equipe BEI.
- Torres Sifón, S. (14 de septiembre de 2016). Espacio Olvera abre sus puertas en Sevilla. *PAC - Plataforma de Arte Contemporáneo*. Disponible en <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/espacio-olvera-abre-en-sevilla/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Uhlener, C. J. (1989). 'Relational Goods' and Participation: Incorporating Sociability into a Theory of Rational Action. *Public Choice*, 62(3), 253-285. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/30025077> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Urcelay, M. (17 de octubre de 2013). La Fragua y la implicación cultural en el entorno. *Nokton Magazine*. Disponible en <https://noktonmagazine.com/la-fragua-implicacion-cultural-en-el-entorno/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Van Gogh, V. (2007). *Cartas a Theo [Traducción: Antonio Rabinad]*. Barcelona: Paidós .
- Van Hest, F. (2012). *Territorial Factors in a Globalised Art World? The visibility of countries in international contemporary art events*. Tesis doctoral. Rotterdam: Erasmus University Rotterdam. Disponible en <https://repub.eur.nl/pub/38074/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Vaz, A. (2004). *Artistas Plásticos e Galerias de arte em Curitiba: consagração simbólica e comercial*. Tesis doctoral. Curitiba: Universidade Federal do Paraná. Disponible en <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/33899/R%20-%20D%20-%20ADRIANA%20VAZ.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Velthuis, O. (2005). *Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Velthuis, O. (27 de enero de 2016). El mundo del arte brasileño está aquí para quedarse, con crisis económica o sin ella. *Debates ¿Prosperará la escena cultural en Brasil a pesar de la recesión?*. Disponible en <https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/contribucion/el-mundo-del-arte->

- [brasile%C3%B1o-est%C3%A1-aqu%C3%AD-para-que-darse-con-crisis](#) Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Velthuis, O. (30 de marzo de 2015). Roads to Recognition: career trajectories of contemporary artists from emerging and established markets. *Conferencia Internacional GLOCALFINEART (FP7-PEOPLE-2013-IAPP)*. Rotterdam, Países Bajos: Erasmus University Rotterdam.
- VV.AA. (2010). *Reuceroocho. Un trabajo en proceso entre prácticas artísticas-políticas-poéticas hacia la experiencia de lo común*. Sevilla: UNIA arteypensamiento.
- Waelder, P. (2016). El mercado del arte en la era del acceso. *Anuario AC/E de Cultura Digital 2016: el impacto de internet en la creación digital*, 37-53. Disponible en <https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2016/Publi/anuario2016/3mercadoArte.pdf> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Wolff, J. (1998). *La producción social del arte*. Madrid: Akal.
- Zacharías, M. (9 de mayo de 2015). Cómplices en el arte: asistentes, una especie silenciosa y vital. *Periódico La Nación*. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/1791260-complices-asistentes-de-artistas-una-especie-invisible-pero-vital> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Zafra, R. (2017). *El Entusiasmo*. Barcelona: Anagrama.
- Zafra, R. (28 de septiembre de 2017). El sujeto precario. Trabajadores culturales en la era digital. *CCCBLAB - Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*. Disponible en <http://lab.cccb.org/es/el-sujeto-precario-trabajadores-culturales-en-la-era-digital/> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Zanini, W. (1994). Arte e História da arte. En *Revista Estudos Avançados*, 8(22), 487-489. Disponible en <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9745> Última consulta: 20 de febrero, 2019.
- Zugasti, M. (5 de diciembre de 2015). El Hospital Real resume 14 años de arte público, participativo y social: 'Scarpia'. *Granada Hoy*. Disponible en https://www.gradahoy.com/ocio/Hospital-Real-publico-participativo-Scarpia_0_977902420.html Última consulta: 20 de febrero, 2019.

