



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## ¿Salir a triunfar? Las migraciones de los artistas y los intermediarios del arte contemporáneo españoles en la Unión Europea (1986-2018)

Glòria Guirao Soro

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSITAT DE BARCELONA

–

UNIVERSITÉ PARIS 8

¿Salir a triunfar? Las migraciones de los artistas y los  
intermediarios del arte contemporáneo españoles en la Unión  
Europea (1986-2018)

Tesis doctoral

Glòria Guirao Soro

2021

Bajo la dirección de

Alain Quemin (Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis)

Arturo Rodríguez Morató (Universitat de Barcelona)

# Índice

Resumen.....	5
Résumé français.....	6
English abstract.....	7
Agradecimientos.....	9
<b>Introducción.....</b>	<b>13</b>
La emigración de artistas españoles en perspectiva.....	14
Estudiar las migraciones artísticas en la globalización.....	15
Estructura de la tesis.....	17
<b>Primera parte.....</b>	<b>19</b>
<b>1. Estado de la cuestión y problematización teórica.....</b>	<b>21</b>
1.1. El estudio de las migraciones artísticas en perspectiva histórica.....	21
1.2. Centros y periferias.....	23
1.3. Globalización y acceso al reconocimiento internacional.....	25
1.4. La movilidad como parte integrante de la actividad en el sector artístico.....	29
1.5. Las migraciones artísticas como migraciones cualificadas.....	31
1.6. La toma de decisiones individuales relativas a la migración.....	34
1.7. Nuevas aproximaciones metodológicas al estudio de las migraciones.....	37
<b>2. Diseño de la investigación.....</b>	<b>41</b>
2.1. Elaboración de un censo de población de profesionales españoles del arte contemporáneo emigrados a partir de 1976.....	44
2.2. Una investigación etnográfica multisituada.....	47
2.3. Entrevistas semiestructuradas y conversaciones informales.....	51
2.4. Codificación y análisis de los datos recogidos.....	53
2.5. Indicadores para evaluar el éxito del proyecto de desarrollo profesional en el extranjero.....	56
2.5.1. La visibilidad como inserción en distintos “circuitos de difusión” del arte contemporáneo.....	60

2.5.2. Medir la internacionalización de los intermediarios del arte contemporáneo.....	70
<b>Segunda parte.....</b>	<b>75</b>
<b>3.    Cultura de la migración en un mercado laboral globalizado.....</b>	<b>77</b>
3.1.    La retórica del viaje como estímulo de la creatividad en un sector de actividad marcado por las desigualdades territoriales.....	79
3.1.1. Imaginarios del nuevo modelo profesional internacionalizado del actor español del arte contemporáneo.....	84
3.2.    El rol de las instituciones en la implantación del nuevo modelo profesional internacionalizado en el sector artístico español.....	89
3.2.1. El programa Erasmus como referencia.....	93
3.3.    Los dispositivos institucionales de promoción de la movilidad internacional como herramientas de gestión de la incertidumbre.....	100
3.3.1. La influencia de factores temporales en el proyecto migratorio: edad y generación.....	103
Conclusión.....	109
<b>4.    Centralidades de creación, de difusión y de mercado en la escena artística europea.....</b>	<b>113</b>
4.1.    División internacional del trabajo en el espacio global del arte contemporáneo.....	115
4.1.1. Extensión global de la teoría bourdiana de la economía dual del campo de la producción cultural.....	115
4.1.2. Indicadores de centralidad y palmareses de ciudades.....	118
4.2.    Un espacio global del arte contemporáneo organizado en polos especializados.....	124
4.2.1. Polo de creación: Berlín.....	124
4.2.2. Polo institucional: Paris.....	126
4.2.3. Polo comercial: Londres.....	128
4.2.4. Entre el polo de creación y el polo institucional: las ciudades neerlandesas.....	130
4.2.5. Entre el polo institucional y el polo comercial: las ciudades belgas.....	131
4.3.    Imaginarios urbanos y artísticos en la elección del destino.....	132
4.3.1. Berlín, espacio de libertad y centro de producción.....	132

4.3.2.	Paris, infraestructura cultural y <i>joie de vivre</i> a la francesa.....	136
4.3.3.	Londres, ideal de libre mercado y meritocracia.....	139
4.3.4.	Países Bajos: espacios internacionales de creación amparados por la estructura institucional.....	142
4.3.5.	Bélgica: sorpresas en la semiperiferia del mundo del arte contemporáneo.....	143
4.4.	Transformaciones de la economía del arte, imaginarios actualizados, preferencias cambiantes.....	144
	Conclusión.....	147
	<b>Tercera parte.....</b>	<b>149</b>
<b>5.</b>	<b>El ethos profesional en las carreras artísticas y migratorias.....</b>	<b>151</b>
	Análisis en clave de ethos profesional.....	154
5.1.	Ethos profesional bohemio.....	156
5.1.1.	La práctica artística en el registro de la vocación.....	159
5.1.2.	Entornos que ayudan a mantener el compromiso con el arte.....	162
5.1.3.	Buscar más tiempo para el arte dentro de la pluriactividad/multiactividad.....	165
5.2.	Ethos profesional académico.....	167
5.2.1.	La socialización escolar y familiar en el origen del ethos profesional académico.....	171
5.2.2.	Una forma de circunvalar la segregación sexista en los mundos del arte.....	173
5.2.3.	Bifurcaciones en la carrera artística y tendencia a la reconversión profesional.....	177
5.3.	Ethos profesional emprendedor.....	179
5.3.1.	Gestionar el trabajo artístico como un producto y la carrera como una empresa.....	182
5.3.2.	La migración hacia un centro artístico internacional como proyecto...	186
5.3.3.	La ciudad de destino desde una lógica extractiva.....	189
5.4.	Tres lógicas de desarrollo profesional en el extranjero social y geográficamente situadas.....	192
	Conclusión.....	195

<b>6. El papel de la migración en la internacionalización de la carrera en el mundo del arte contemporáneo.....</b>	<b>199</b>
6.1. Migración e inserción en los circuitos internacionales de difusión del arte contemporáneo.....	200
6.1.1. Comparación entre artistas emigrados y artistas no emigrados.....	200
6.1.2. Diferenciación interna de las vías de internacionalización de los artistas emigrados.....	208
6.1.3. El caso de los intermediarios del arte contemporáneo.....	215
6.2. El problema de la ubicuidad imposible.....	219
6.2.1. El etiquetado español del trabajo artístico en el extranjero como reflejo de la doble ausencia.....	226
6.2.2. Jugar con las distancias.....	231
Conclusión.....	244
<b>Conclusión general.....</b>	<b>247</b>
La Unión Europea como marco de referencia para las migraciones artísticas españolas.....	248
Transformaciones de las desigualdades de acceso al reconocimiento artístico en el mundo del arte contemporáneo globalizado.....	250
Datos para una mejor comprensión de la movilidad internacional de los participantes en el sector español del arte contemporáneo.....	253
Apertura de vías de investigación futuras.....	255
<b>Résumé français.....</b>	<b>257</b>
<b>Partir pour réussir ? Les migrations des artistes et des intermédiaires espagnols de l'art contemporain au sein de l'Union européenne (1986-2018).....</b>	<b>257</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>309</b>
<b>Índice de tablas e ilustraciones.....</b>	<b>333</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>335</b>
Lista de individuos entrevistados.....	335
Selección de artistas españoles no emigrados.....	340

## Resumen

Esta tesis estudia las migraciones de los artistas y de los intermediarios del arte contemporáneo españoles en la Unión Europea desde 1986. Se interesa por los efectos de la globalización del arte en la emergencia de un espacio artístico europeo unificado y en la implantación de un nuevo modelo profesional internacionalizado en el sector español del arte contemporáneo. La movilidad internacional de los participantes en la escena artística española ha sido facilitada por el régimen de libre circulación de ciudadanos entre países miembros de la Unión Europea y por los numerosos dispositivos institucionales de promoción de la movilidad que se dirigen específicamente a los jóvenes y a los profesionales del sector cultural. La tesis defendida en este trabajo es que la migración desde España hacia un centro artístico europeo puede ser considerada una forma de gestionar la incertidumbre de la carrera en el mundo del arte contemporáneo globalizado.

Las técnicas cualitativas de recogida y análisis de datos empleadas en esta investigación han permitido dar cuenta de las motivaciones para migrar de los artistas y los intermediarios del arte contemporáneo españoles, así como de sus preferencias de destino y de sus vías de inserción en una nueva escena artística en el extranjero. La estrategia de gestión de la incertidumbre de la carrera en el mundo del arte y de la migración aparece fuertemente condicionada por las características sociales de los individuos y por sus experiencias de socialización. Éstas influyen en la definición y en la puesta en marcha del proyecto de desarrollo profesional en el extranjero, desde la elección de la ciudad de destino hasta el recurso a los dispositivos de promoción de la movilidad internacional para facilitar la salida de España y la inserción en la nueva escena artística. Al integrar la dimensión espacial en el estudio de las trayectorias de profesionalización y de acceso al reconocimiento artístico, esta tesis indaga en el papel de la migración en el proceso de internacionalización de las carreras de los artistas e intermediarios españoles en el mundo del arte contemporáneo globalizado.

## Résumé français

Cette thèse étudie les migrations des artistes et des intermédiaires de l'art contemporain espagnols au sein de l'Union européenne depuis 1986. Elle s'intéresse aux effets de la globalisation de l'art dans l'émergence d'un espace artistique européen unifié et dans l'implantation d'un nouveau modèle professionnel internationalisé au sein du secteur espagnol de l'art contemporain. La mobilité internationale des participants à la scène artistique espagnole a été facilitée par le régime de libre circulation de citoyens entre les pays membres de l'Union européenne et encouragée par de nombreux dispositifs institutionnels de promotion de la mobilité qui s'adressent spécifiquement aux jeunes et aux professionnels du secteur culturel. La thèse défendue dans ce travail de recherche est que la migration depuis l'Espagne vers un centre artistique européen peut être analysée comme un outil de gestion de l'incertitude de la carrière au sein du monde de l'art contemporain « globalisé ».

Les techniques qualitatives de récolte et d'analyse de données mobilisées dans cette recherche ont permis de rendre compte des motivations à la migration déployées par les artistes et les intermédiaires de l'art contemporain espagnols. L'enquête rend compte des préférences de destination et des modalités d'insertion dans une nouvelle scène artistique à l'étranger. Les stratégies de gestion de l'incertitude de la carrière au sein du monde de l'art associées aux modalités de migration apparaissent fortement conditionnées par les caractéristiques sociales des individus et par leurs expériences de socialisation. Ces expériences socialisatrices influencent la définition et la mise en œuvre du projet de développement professionnel à l'étranger : du choix de la destination jusqu'au recours aux dispositifs institutionnels de promotion de la mobilité internationale en passant par les modes d'insertion dans la scène artistique d'accueil. Des carrières artistiques typiques sont mises au jour, qui s'articulent à des parcours de migration. En intégrant la dimension spatiale dans l'étude des trajectoires de professionnalisation et d'accès à la reconnaissance artistique, cette thèse interroge le rôle de la migration dans le processus d'internationalisation des carrières des artistes et des intermédiaires espagnols au sein du monde de l'art contemporain « globalisé ».

## **English abstract**

This thesis studies the migrations of Spanish artists and mediators of contemporary art within the European Union since 1986. It deals with the effects of the globalisation of art in the emergence of a unified European artistic space and in the establishment of a new internationalised professional model in the Spanish artistic sector. The international circulation of the participants in the Spanish artistic scene has been facilitated by the European free movement regime and by the many institutional programmes promoting international mobility specifically targeting young people and cultural professionals. This thesis argues that the migration from Spain to a European artistic centre can be considered part of a strategy conceived to manage the uncertainty of a career in the globalised contemporary art world.

The qualitative techniques of data gathering and analysis have allowed us to report on the motivations to migrate of Spanish artists and mediators of contemporary art, as well as on their destination preferences and on their paths of insertion in a new artistic scene abroad. The strategy of management of the uncertainty of the career in the art world and of migration is highly conditioned by the social characteristics of individuals and by their experiences of socialisation. Those influence the definition and the launching of the project of professional development abroad, including the choice of the city of destination and the resort to institutional programmes promoting international mobility to facilitate their exit from Spain and their insertion in the new artistic scene. By integrating the spatial dimension in the study of the trajectories of professionalisation and of access to artistic recognition, this thesis investigates the role of migration in the process of internationalisation of the careers of Spanish artists and art mediators in the global contemporary art world.



## **Agradecimientos**

La tesis doctoral se presenta como la culminación de un trabajo individual, aunque nunca es un proceso que se realice en solitario. La lista de agradecimientos a todos aquellos que me han acompañado en estos años debería ser mucho más larga de lo que es y no puede serlo por economía de espacio, pero espero que quienes han estado cerca de mí mientras han durado la investigación y el periodo de redacción de este trabajo se sientan reconocidos.

Primero de todo quiero agradecer a mis directores de tesis, Alain Quemín y Arturo Rodríguez Morató, la confianza puesta en mi propuesta de investigación, su paciencia y los ánimos que me han dado a lo largo de todo el proceso. Llegar hasta aquí no hubiera sido posible sin su acompañamiento a diferentes niveles, desde lo teórico y metodológico hasta lo burocrático, pero incluyendo también la parte emocional y más humana de todo proceso de trabajo que se extiende en el tiempo. Mis agradecimientos van igualmente a la Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis y a la Universitat de Barcelona, instituciones que han acogido la investigación que ha dado lugar a esta tesis doctoral. A pesar de que no es sencillo establecer una convención de cotutela internacional, puedo decir que estoy contenta del resultado. Las dos universidades me han proporcionado los recursos necesarios para llevar a cabo mi doctorado de la mejor manera posible, incluyendo formación específica y financiación para asistir a congresos y a seminarios. El contrato APIF de la Universitat de Barcelona me ha permitido dedicarme a la tesis durante tres años y medio de forma casi exclusiva: digo “casi” porque también he podido formarme en la docencia y en otras tareas relacionadas con la vida académica que me serán útiles en el futuro. Mi reconocimiento se extiende al Centro de Estudios sobre Cultura, Política y Sociedad (CECUPS) y al Centre de Recherches Sociologiques et Politiques de Paris - Laboratoire de Théories du Politique (CRESPPA-LabToP). Esta tesis le debe mucho al marco intelectual cultivado por las personas que forman estos dos grupos de investigación y a las posibilidades de presentar y discutir mi trabajo con compañeros de doctorado y con investigadores más experimentados a lo largo de todo el proceso. También quiero agradecer a Esperança Bielsa, Juan Díez Medrano y Dafne Muntayola los comentarios,

recomendaciones y consejos que me han dado como miembros de la comisión de seguimiento de esta tesis. El *feedback* recibido anualmente me ha ayudado a corregir y a mejorar diferentes aspectos de este trabajo y confío en que eso se vea reflejado en el resultado. Llegados a este punto, doy gracias a los investigadores que han aceptado formar parte del tribunal ante el que voy a defender la tesis y agradezco de antemano sus lecturas, sus críticas y sus propuestas de mejora.

La lista de instituciones a las que quiero agradecer el apoyo aportado en diferentes etapas de este trabajo de investigación incluye al CIERA (Centre Interdisciplinaire d'Études et Recherches sur l'Allemagne), que financió parte de mi trabajo de campo en Berlín en 2017 y que organiza muchos cursos y seminarios para doctorandos en los que he podido participar desde entonces. Asimismo, quiero agradecer al Centre Marc Bloch que me acogiera durante los seis meses que pasé en Berlín, ofreciéndome un ambiente de trabajo muy estimulante, y a Boris Grésillon, con cuya mentoría pude contar allí. Quiero darle las gracias igualmente a Victoria Alexander y a Cecilia Dinardi por acogerme en su seminario del Institute for Creative and Cultural Entrepreneurship y por haber hecho posible mi asociación a Goldsmiths durante la estancia que realicé en Londres en 2019. Allí también tuve la oportunidad de hablar de mi trabajo con Michaela Benson, a quien agradezco unos consejos que me han sido muy útiles. Agradezco también a Vicenç Furió que me animara a embarcarme en el doctorado y que me invitara a presentar una parte de este trabajo en el libro (de próxima publicación) *Arte y reconocimiento* que edita junto a Nuria Peist. También quisiera agradecer a la Central European University de Budapest la beca que me permitió participar en el curso "The National and the Transnational" en el verano de 2018, donde pude contar con las tutorías de Adrian Favell, una referencia muy importante para esta tesis doctoral.

Esta investigación no hubiera sido posible sin la colaboración del centenar de personas con quien he coincidido en eventos del mundo del arte contemporáneo a lo largo de los últimos años en Berlín, París, Londres, Bruselas, Barcelona y Madrid. A todos los artistas, comisarios de exposiciones, críticos de arte, gestores culturales y galeristas que me han prestado su tiempo y me han contado sus vidas, sus ambiciones y sus opiniones sobre el arte, que me han abierto las puertas de su estudio o de su casa, me han presentado a sus amigos y me han facilitado el trabajo: MUCHÍSIMAS GRACIAS. Espero que esta tesis

doctoral restituya vuestras experiencias de forma justa y que sirva para mejorar todo aquello que tiene que mejorarse en el mundo del arte contemporáneo.

Quiero también mencionar el apoyo de un montón de amigos que me han acompañado en este proceso. Mis agradecimientos van a Erwann Ménard-Commault por su ayuda con la estadística y con el Análisis Factorial Múltiple que presento en el sexto capítulo. Agradezco mucho su tiempo y su dedicación a todas las personas que han leído partes de la tesis, empezando por mi padre, siguiendo con mi hermano Pere, Alex, Julia, Boris, Berta, Johanna, Quentin, David, Thomas, Ariadna e incluyendo a quienes han leído otros textos relacionados con este trabajo y que han sido presentados en congresos o en forma de artículo. Quiero también dar las gracias a quienes han compartido conmigo jornadas de trabajo en bibliotecas y despachos varios<sup>1</sup> y a quienes me han ayudado a distraerme y a dejar la tesis de lado durante un rato<sup>2</sup>. Haber podido ir a visitar exposiciones, de ruta de galerías, a un concierto o simplemente a tomar una cerveza y hablar de cosas sin relación con este trabajo ha hecho posible que llegue hasta aquí y por ello os estoy muy agradecida. Mi familia merece una mención aparte, por apoyarme siempre en todo lo que hago y por haberse ocupado de mil y una cosas durante todo este tiempo, desde hacer trámites administrativos hasta animarme por Skype. Julia Balcells Roca debe saber que esta tesis le debe mucho y yo aún más. Finalmente, me gustaría agradecerle a Alexandre Daneau todo lo que hace por mí, incluido aguantarme durante toda la tesis: *on le fera, ce voyage, t'inquiètes*.

---

<sup>1</sup> Aude, Léa, Lisa, Claire, Quentin, Melissa, David, Nour, Ariadna, Julio, Carlota...

<sup>2</sup> Oriol, Marc, Claudia, Pepo, Samir, Àlex, Pierre, Pauline, François, Lancelot, Mar, Tere, David, Cécile, Isabel, Regina, Ivan, Pierrette, Ana, Jeff, Xavi, Rubén, Thibaut, Laia, Gabriel, David, Charles, Sabrina, Gerard, Jon, Gema, Étienne, Victor, Chloé, Anaïs, Mélina, Miquel, Irena, les copains de l'ami invisible, Manolo, Sandra, Glòria, Livia, Jordi, Lasse, Francesc, Mireia, Manuel, Maria, les amis de mes amis que je croise de temps en temps, les doctorant·e·s du CRESPPA et du CECUPS y espero no haberme dejado a nadie!



## Introducción

En mayo de 2015 inauguró la 56ª Bienal de Venecia. Representaba a España un proyecto del comisario Martí Manen, barcelonés y residente desde 2006 en Estocolmo, en el que participaban Francesc Ruiz, el dúo Cabello/Carceller y Pepo Salazar, que vive en París desde 2013, tras haber pasado por Nueva York y Berlín. Que los representantes<sup>3</sup> españoles en la Bienal de Venecia residan en el extranjero no es una novedad de 2015. Ya en 2013 ocupaba el pabellón de España un proyecto de Lara Almarcegui, que se trasladó a los Países Bajos en los años noventa, comisariado por Octavio Zaya, quien se instaló en Nueva York en 1978. Antes de ellos había sido el turno de Dora García, que vivió más de veinte años en Bélgica antes de mudarse a Barcelona en 2010, de Miquel Barceló, que reside en París desde la década de los ochenta, o de Antoni Muntadas, uno de los muchos artistas catalanes que se instalaron en Nueva York a partir de 1970. La lista es larga. También en 2017 y en 2019 han representado a España en Venecia artistas y comisarios que viven, o que han pasado parte de sus vidas, en el extranjero: Jordi Colomer y Manuel Segade en París e Itziar Okáriz y Sergio Prego en Nueva York.

Puede resultar paradójico que sean justamente aquellos que viven fuera de España los artistas y comisarios seleccionados para representar el arte contemporáneo español en un evento internacional. La de Venecia es la bienal más antigua del planeta (su primera edición tuvo lugar en 1895) y es aún hoy una de las más importantes, a pesar de todas las que se han creado en diferentes rincones del mundo en las tres últimas décadas. Los países participantes no solo muestran su potencia artística, sino que compiten por el premio al mejor pabellón nacional. En esta competición por el León de Oro en un mundo del arte cada vez más globalizado, que España opte por ser representada por profesionales que cuentan con un largo recorrido internacional parece la apuesta más segura.

Sin embargo, el sesgo a favor de los perfiles internacionales se da también dentro de las propias fronteras: en los Premios Nacionales del sector cultural, creados en 1980, en las nominaciones a puestos de responsabilidad y de dirección de museos y hasta en la

---

<sup>3</sup> Este trabajo emplea el masculino genérico por motivos de economía de lenguaje y de fluidez en la lectura, a pesar de mi compromiso con la igualdad de género y el uso de la escritura inclusiva.

selección de artistas y comisarios en convocatorias como Generaciones o Inéditos de la Fundación Montemadrid, para menores de 35 años, o las becas de la Fundación Botín. Paralelamente, los poderes públicos han impulsado la internacionalización del arte y la cultura española a través de la creación de organizaciones como el Instituto Cervantes o Acción Cultural Española y de programas de promoción de la movilidad internacional de creadores y gestores culturales. Aunque no sea un requerimiento explícito para desarrollar una carrera artística en España, estos ejemplos constituyen una forma de incitación a acumular experiencia internacional.

### **La emigración de artistas españoles en perspectiva**

La emigración de artistas es una constante de la historia del arte español desde el s. XIX. El viaje a Roma era ya una práctica habitual de artistas y arquitectos cuando se crearon los premios y las pensiones de estudios de las diputaciones provinciales, las academias de Bellas Artes y otros organismos oficiales en la segunda mitad del siglo (Reyero Hermosilla 2018). Aunque no era la única modalidad de estancia posible en la Ciudad Eterna, el sistema de premios y pensiones contribuyó a reforzar la importancia de la experiencia internacional en el *cursus honorum* artístico. París comenzó entonces a cobrar fuerza como destino posible de los viajes de los artistas, pensionados o no, y llegar a exponer en los salones y las exposiciones universales era un claro signo de éxito (Reyero Hermosilla 2018). No pocos se establecieron de manera más duradera en Roma o en París tras haber disfrutado de una de esas oportunidades. Mariano Fortuny y Raimundo de Madrazo son los ejemplos más célebres de ese periodo, pero muchos otros aprovecharon la proyección internacional que les daba vivir en esas ciudades para intentar vivir del arte, incluso enviando obras a España para su venta (Reyero Hermosilla 2018; Soto Cano 2014). A partir del cambio de siglo, la capital francesa se convierte en un polo de atracción mayor y acoge a artistas españoles como Pablo Picasso, Joan Miró o Salvador Dalí. París y la Ciudad de México fueron refugio de numerosos artistas e intelectuales exiliados durante la Guerra Civil y el franquismo. En la década de 1970, Nueva York se puso de moda entre los españoles gracias a la emigración de algunos pioneros como Antoni Muntadas, Antoni Miralda o Eugènia Balcells.

El flujo de salidas al extranjero de artistas españoles no cesa con la vuelta a un régimen democrático a partir de 1976, sino que se amplía. La creación de nuevos dispositivos de promoción de la cultura española en el extranjero puestos en marcha en la Transición favorece la movilidad internacional de los actores y la profesionalización del sector del arte contemporáneo. A partir de la entrada de España en la Comunidad Económica Europea en 1986, el acceso a los programas europeos de promoción de la cultura y de la movilidad entre los países miembros acelera estos movimientos, diversifica los destinos y permite que un mayor número de personas se beneficie de estas oportunidades de internacionalización, de manera que la experiencia en el extranjero pasa de ser un mérito curricular a generalizarse en las trayectorias de los profesionales españoles del arte contemporáneo.

Las migraciones cualificadas han seguido una evolución similar. Mientras que la emigración de trabajadores españoles no cualificados se reduce progresivamente a partir de finales de la década de 1970, los flujos de salida de profesionales con formación superior aumentan y se consolidan con la adhesión a la Comunidad Europea (Alaminos Chica y Santacreu Fernández 2010). La transformación de España en país de inmigración que se opera durante los años noventa ha atraído mucha atención, tanto mediática como por parte del sector de la investigación académica, dejando el crecimiento de las migraciones cualificadas casi oculto. Es a partir del estallido de la crisis económica mundial en 2008 que la situación se revierte, al hacerse visible la amplitud de estos movimientos de población entonces en plena aceleración (González-Enríquez y Romera 2017; González-Ferrer 2013; Ortega-Rivera, Domingo i Valls, y Sabater Coll 2016). Como las de los jóvenes y los titulados universitarios, también la emigración de agentes del sector cultural español durante la crisis llegó a ser calificada de “fuga de cerebros” (Searle 2011), al mismo tiempo que se reivindicaban el cosmopolitismo y el espíritu de aventura que se presuponen a estos movimientos de población (Sánchez 2014).

### **Estudiar las migraciones artísticas en la globalización**

La globalización de la economía y de ciertos sectores de actividad y el desarrollo de las tecnologías del transporte, de la información y de la comunicación han facilitado la circulación internacional de fracciones más amplias de la población. En la Unión Europea

la movilidad de los trabajadores cualificados y de los profesionales de la cultura es además promovida en tanto que contribuye a la cohesión social interna (Díez Medrano 2016; Sassatelli 2009). En este contexto, preguntarse si la emigración de artistas y de profesionales cualificados se debe al atraso de España en diversos ámbitos o a las inquietudes individuales no es primordial, ya que no se trata de motivaciones mutuamente excluyentes. Más allá de comprender las razones que llevan a la instalación en el extranjero y la inscripción de estas migraciones en destinos precisos, la ambición de esta tesis es estudiar el impacto de la globalización y de la entrada de España en la Unión Europea en el funcionamiento del sector español del arte contemporáneo.

Las migraciones de los profesionales españoles del arte contemporáneo dentro de la Unión Europea constituyen un caso de estudio útil para analizar las desigualdades de acceso al reconocimiento en el mundo del arte global y para evaluar los efectos de la integración europea en la construcción de las carreras profesionales de los miembros del sector artístico español, cada vez más estrechamente ligadas a la migración. Esta tesis doctoral tiene por objetivo contribuir a la investigación sobre las migraciones intraeuropeas a partir de un estudio sobre una población que se supone móvil *per se*, pero cuyas motivaciones para migrar y para elegir destinos precisos pocas veces son objeto de escrutinio desde un punto de vista sociológico. Cabe entonces resituar las migraciones de los profesionales españoles del arte contemporáneo dentro de una dinámica de transformación general de las migraciones dentro de la Unión Europea, y de España en particular, así como preguntarse por las características sociales de estos emigrantes, su inscripción en destinos migratorios precisos, sus estrategias de salida y de entrada en la nueva escena artística y las diferentes formas de valorización de la experiencia internacional en la escena artística española.

El objetivo principal de esta tesis doctoral es evaluar el rol de la migración hacia un centro artístico europeo en el proceso de internacionalización de la carrera en el mundo del arte contemporáneo. Se trata de descubrir hasta qué punto el traslado a una capital europea, por un periodo de tiempo indefinido, es útil como vía de acceso a la escena artística “globalizada” y qué peso tienen, dentro de esta estrategia de internacionalización, variables como el origen social, la trayectoria académica, el lugar de destino o la manera de perseguir las propias ambiciones profesionales de la carrera artística. El trabajo aquí presentado atiende a las características sociales de los individuos que participan en el

sector español del arte contemporáneo desde diferentes capitales europeas y contribuye a mostrar las desigualdades de acceso al reconocimiento artístico que operan tanto a nivel social como territorial en el marco de la globalización del arte.

### **Estructura de la tesis**

La tesis se organiza en tres partes, cada una compuesta por dos capítulos. La primera parte está dedicada a la problematización teórica del objeto de estudio y al diseño de la investigación. El primer capítulo sienta las bases teóricas de la tesis a partir de un estado de la investigación sobre las migraciones internacionales de los artistas y de los individuos diplomados, atendiendo también a los retos metodológicos que el régimen de libre circulación dentro de la Unión Europea supone para el estudio de la movilidad de ciudadanos entre los países miembros. El segundo capítulo detalla los métodos de investigación empleados en el marco de este trabajo doctoral, incluyendo la recogida de datos, su análisis mediante técnicas estadísticas, el uso de diversas fuentes de información y la elaboración de indicadores para la evaluación del éxito del proyecto de desarrollo profesional en el extranjero.

La segunda parte de la tesis se centra en los factores que incentivan la migración y la elección del destino de los miembros de la muestra de población. Considerando que la migración es el producto de la combinación de un conjunto de causas conectadas, el tercer capítulo muestra la emergencia y la progresiva implantación de un nuevo modelo profesional internacionalizado en el sector español del arte contemporáneo dentro de un mercado laboral artístico globalizado. El cuarto capítulo examina la división internacional del trabajo en el arte contemporáneo a partir de la identificación de tres polos especializados en la creación, la difusión institucional y la comercialización. Las representaciones sociales de ciertas capitales europeas encajan con estos tres polos e influyen en la elección del destino de la migración de los miembros de la muestra.

La tercera parte de la tesis analiza en detalle el desarrollo de los proyectos de internacionalización de los individuos entrevistados y los efectos de la migración en sus carreras profesionales. El primero de los capítulos de esta parte se centra en las estrategias de inserción en las escenas artísticas de destino de los individuos de la muestra. En él son descritos tres perfiles que articulan la actividad creativa y laboral a la integración en el

país de acogida y a las características sociales de los individuos. El último capítulo de la tesis está dedicado a medir el éxito del proyecto de internacionalización de la carrera artística a través de la migración, así como a describir las estrategias individuales de valorización de la experiencia acumulada en el extranjero dentro de la escena artística española. Finalmente, la conclusión general resume los resultados principales de la tesis y evoca los puntos desarrollados en los distintos capítulos, indicando posibles aperturas futuras a partir de los obstáculos encontrados en el transcurso de la investigación.

## **Primera parte**



## **1. Estado de la cuestión y problematización teórica**

Este capítulo presenta un repaso a las fuentes de información disponibles para abordar la problemática de las migraciones artísticas y diseñar una investigación que permita alcanzar los objetivos que se plantean en esta tesis. Aunque los trabajos en el ámbito de la Historia del arte que han estudiado las migraciones de los artistas abundan, éstos solo responden parcialmente a las preguntas que se hacen aquí. La literatura gris producida por la Unión Europea a propósito de la movilidad interna de los profesionales de la cultura resulta igualmente insuficiente para abordar esta problemática, y lo mismo ocurre con los informes elaborados por las diferentes instituciones españolas que se dedican a la promoción de la cultura en el extranjero. La sociología del arte y de las profesiones artísticas ha proporcionado una base desde la que analizar el trabajo y la construcción de la reputación en el mundo del arte globalizado. Por otro lado, los estudios de las migraciones han servido de guía para el estudio de las motivaciones y los condicionantes de los movimientos migratorios contemporáneos.

### **1.1. El estudio de las migraciones artísticas en perspectiva histórica**

La movilidad de los artistas no es un fenómeno nuevo: el pintor Dario da Udine aparece mencionado como *pictor vagabundus* en un documento del siglo XV (Burke 1972). En su trabajo sobre la cultura del Renacimiento italiano, Peter Burke señala la movilidad de los artistas como característica de una organización de las artes en diferentes lugares y tiempos, cifrando en un 25% la parte de la élite creativa que es altamente móvil (Burke 1972). En esa élite se incluye a humanistas, músicos e impresores, además de pintores, escultores y arquitectos. Éstos tres últimos se mueven entonces por causa de su éxito, siendo invitados a trabajar en diferentes lugares, o por falta de éste, teniendo que ir a buscar las oportunidades fuera por iniciativa propia.

Las migraciones de artistas e intelectuales han sido tradicionalmente objeto de estudio de las disciplinas asociadas a la historia. Buscando el origen de las innovaciones estéticas y las formas de difusión de las nuevas corrientes, los historiadores del arte han investigado la circulación de modelos, de obras, de marchantes y de los propios artistas. Es conocida

la práctica, desde la Edad Media, de enviar a los artistas de la corte de viaje para aprender técnicas y empaparse de lo que se hacía en otros lugares (DaCosta Kaufmann 1995). Se sabe, por ejemplo, que el pintor catalán Lluís Dalmau fue enviado en diferentes ocasiones a Castilla y a Flandes, donde habría adquirido materiales de trabajo y donde se cree que habría entrado en contacto con pintores flamencos como Jan van Eyck, introduciendo posteriormente el estilo gótico flamenco en la península ibérica (Ruiz Quesada 2007).

El viaje era entonces parte de la formación humanística, pero también un estímulo para la creatividad y un momento decisivo en el desempeño posterior de la actividad (Kupferberg 1998). La práctica del viaje de formación para artistas se institucionaliza a partir de la fundación de la *Académie de France* en Roma en 1666, primera de muchas academias nacionales que se crean en la ciudad, la de España en 1873 (Alonso Sánchez 1974). La estancia en Roma mediante pensiones es el antecedente directo de los programas de residencias artísticas actuales, que han proliferado en todo el mundo a partir de que se creara la *Cité internationale des arts* de París en 1947 (Glauser 2009b)<sup>4</sup>. Asimismo, los programas de promoción de la movilidad internacional de la Unión Europea, pensados para el público más amplio de los jóvenes y los estudiantes universitarios, aluden en sus nombres (Erasmus, Leonardo) a los viajes de humanistas y artistas del pasado.

El fuerte interés que han despertado la circulación y el intercambio cultural desde la década de 1980 es una reacción al anclaje geográfico de la Historia y de la Historia del arte en particular, con la división en escuelas nacionales que se establece en museos, enciclopedias y estudios universitarios a partir del siglo XIX (DaCosta Kaufmann, Dossin, y Joyeux-Prunel 2015b). Aunque ya hay perspectivas más internacionales en el trabajo de Aby Warburg (aunque con una recepción limitada hasta hace relativamente poco) y en la escuela historiográfica de los *Annales*, es en el marco de los intentos por hacer una historia mundial que aparecen aproximaciones críticas a la compartimentación nacional de estas disciplinas<sup>5</sup>. De ese esfuerzo surgen el concepto de transferencia cultural, de la mano de William Hardy McNeill (1963) y sistematizado por Michel

---

<sup>4</sup> El edificio que acoge a la *Cité internationale des arts* de París se inauguró en 1965.

<sup>5</sup> Los autores se refieren al enfoque de la *Kulturwissenschaft* de Warburg (ver Gombrich, Ernst Hans. 1970. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London: The Warburg Institute) y mencionan los trabajos de Fernand Braudel (1967) y de Marc Bloch (1928, en particular).

Espagne y Michael Werner (1988), y debates en torno a la historia global<sup>6</sup>, las historias conectadas (Subrahmanyam 2004), la historia cruzada (Werner y Zimmermann 2003) o las historias enredadas (Bauck y Maier 2015). Dentro de esos debates y en respuesta al desarrollo del mercado artístico global se sitúa el proyecto de historia global del arte de Thomas DaCosta Kaufman, Béatrice Joyeux-Prunel y Cathérine Dossin (2015a). Los historiadores del arte alrededor de este grupo proponen concentrarse en las circulaciones y los intercambios de ideas, de artefactos y de personas, con una perspectiva histórica materialista y apoyándose en los estudios postcoloniales y en las nuevas posibilidades de acumulación de datos digitalizados, para salir de las jerarquías culturales tradicionales.

## **1.2. Centros y periferias**

Esta jerarquía está implícita, aunque haciendo más énfasis en lo temporal que en lo geográfico, en la definición que Kenneth Clark hace del provincialismo (Clark 1962). Para este historiador del arte inglés, la historia del arte es una secuencia cronológica de metrópolis en las que se crean estilos e ideas artísticas que se difunden posteriormente a la provincia. Rechazando la idea de evolución artística como una simple sucesión de fases, Carlo Ginzburg y Enrico Castelnuovo proponen un proceso de conflicto de inspiración materialista que sí tiene en cuenta las características históricas y geográficas de los lugares de la innovación estética. En *Centro e periferia* (1979) presentan un esquema en el que los “centros artísticos” son lugares que concentran la presencia de artistas y de mecenas, así como instituciones de tutela, de formación y de promoción de artistas y de distribución de sus obras, además de un público lo suficientemente amplio como para que coexistan diversas tendencias artísticas. Este esquema se inspira en el modelo introducido por Immanuel Wallerstein (1974) para teorizar patrones de dominación política y económica entre países en el sistema económico mundial y reconoce que los “centros artísticos” son también centros de poder y de riqueza que ejercen una cierta forma de dominación, no solamente simbólica, sobre las periferias que los rodean.

---

<sup>6</sup> El representante más importante de esta corriente es el *Journal of Global History*, fundado en 2006 y publicado por Cambridge University Press.

El esquema de Ginzburg y Castelnuevo reconoce la posibilidad del policentrismo y enfatiza la competición (entre centros, entre mecenas, entre artistas) como motor de la dinámica artística<sup>7</sup>. En esta dinámica, los movimientos migratorios de los artistas se consideran fruto de la atracción gravitatoria de los centros sobre las periferias. Si bien Ginzburg y Castelnuevo hablan de la Italia de la Edad Media y el Renacimiento, el modelo centro-periferia de Wallerstein se ha adaptado a trabajos sobre el arte y la cultura de otros periodos y de otras áreas geográficas<sup>8</sup>. El modelo centro-periferia subyace en los discursos sobre la hegemonía cultural de París en el siglo XIX (Benjamin 1989; Charle 1998) y sobre cómo Nueva York “robó” la idea del arte moderno al comienzo de la Segunda Guerra Mundial (Guilbaut 1983), pero también resuena en debates más recientes en el ámbito de la economía y de la sociología urbana sobre la ciudad creativa y las características que debe tener un lugar para atraer a la llamada clase creativa (Florida 2002) que comentaremos más adelante.

En esa línea cabe destacar algunos esfuerzos por cuantificar los movimientos de personajes prominentes de la historia como el de Elish Kelly y John O’Hagan (2005, 2007) que, a partir de datos sacados de diccionarios de artistas, identifican patrones de movimiento y de concentración de artistas visuales en diferentes lugares a lo largo de un periodo que va del siglo XIII al XIX. Aunque no entran a analizar las causas de lo que llaman clusterización, especulan con algunas posibles ventajas de vivir en cercanía con otros artistas para la creatividad, como el acceso a materiales, la circulación de información y la competición entre artistas. Según Kathleen Oberlin y Thomas Gieryn (2015), no es una coincidencia el uso de localizaciones geográficas en la denominación de escuelas artísticas (por ejemplo, la “escuela de París” de principios de siglo XX), puesto que la co-presencia de artistas en un mismo lugar y las dinámicas de colaboración desempeñan un papel importante en la emergencia de éstas y en el éxito de sus miembros en el mercado artístico. Investigaciones sociológicas basadas en métodos cualitativos como la observación participante confirman la importancia de los encuentros cara a cara en el desarrollo de las carreras individuales y de las escenas artísticas (Fuller 2015).

---

<sup>7</sup> Una adaptación del modelo que Ginzburg y Castelnuevo describen en la introducción de la *Historia del arte italiano* (1979) fue publicada en la revista *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* en 1981, entonces dirigida por Pierre Bourdieu.

<sup>8</sup> Por ejemplo: Joyeux-Prunel (2015) y Menger (1993).

Otro ejemplo del uso del *big data* en las humanidades es el estudio que realizó un equipo de investigadores liderado por Maximilian Schich sobre los polos de atracción de artistas e intelectuales a lo largo de dos mil años a partir de la agregación de datos relativos a las fechas y lugares de nacimiento y defunción de 150.000 individuos (Schich 2016; Schich et al. 2014). El resultado de esta investigación se publicó en la revista *Science* en 2014 y muestra que los grandes centros culturales concentran altos números de defunciones, de lo que se puede interpretar que son lugares de atracción para notables nacidos en zonas periféricas. El artículo permite constatar también que los patrones de movimiento de artistas e intelectuales no han cambiado demasiado en los últimos ocho siglos, a excepción de la progresiva colonización del continente americano, y que las distancias entre el lugar de nacimiento y el de defunción son estables y relativamente cortas hasta el siglo XIX, momento en el que aumenta la importancia de las migraciones internacionales.

### **1.3. Globalización y acceso al reconocimiento internacional**

La aproximación cuantitativa de la investigación del equipo de Schich permite poner en perspectiva histórica las migraciones de las élites creativas y contrarrestar la fuerza de un discurso que piensa la movilidad de artistas, intelectuales y científicos como una característica del presente globalizado. Además, este estudio refuerza los argumentos en contra de la pretendida horizontalidad de la escena artística global, desterritorializada y sin fronteras, que el mundo del arte ha cultivado especialmente desde mediados de la década de 1980 (Bydler 2004).

La pretensión universalista del arte contemporáneo globalizado tiene una doble base. Por un lado, parte de la proliferación de bienales, ferias, residencias y eventos artísticos de ambición internacional en lugares fuera del ámbito occidental-europeo a partir de los años setenta, con la celebración de la primera edición de la bienal de Sídney en 1973 como acto fundador<sup>9</sup>, y la progresiva apertura del mundo del arte a obras, artistas y agentes no occidentales como consecuencia directa<sup>10</sup>. Según Gisèle Sapiro (2013), la emergencia de

---

<sup>9</sup> Aunque creada más tarde que las bienales de Venecia y de São Paulo (en 1895 y 1962, respectivamente) es la primera que no adopta el formato de pabellones nacionales y que basa la selección de artistas participantes en criterios independientes del origen geográfico.

<sup>10</sup> Se suele relacionar con esto la exposición *Magiciens de la Terre*, comisariada por un equipo dirigido por Jean-Hubert Martin y que se celebró en 1989 en París, aunque algunos historiadores avanzan la

instancias específicas del mundo del arte internacionales (como bienales, premios y redes transnacionales) constituye un indicador de la formación de espacios supranacionales, aunque éstos sigan dependiendo hasta cierto punto de instituciones nacionales. Para Charlotte Bydler (2004), esas instancias y la circulación de los actores han hecho emerger un mercado laboral específico del arte contemporáneo que es eminentemente global.

El discurso del mundo del arte contemporáneo sobre su propia desterritorialización se apoya, en segundo lugar, sobre una lectura particular de las teorías sociológicas publicadas en los años 1990 que enfatizan la pérdida de significación del lugar en la modernidad, como consecuencia de la globalización y en favor de organizaciones deslocalizadas<sup>11</sup>. Enlazadas con la nomadología de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980) y con la modernidad líquida de Bauman (2000), las teorías de la globalización y de la sociedad-red (Castells 1996) refuerzan el imaginario de una escena artística internacional descentralizada e independiente de los marcos nacionales, en la que los participantes circulan y se conectan entre ellos de forma horizontal. Una figura célebre que encarna esta visión del mundo del arte globalizado es la del comisario estrella Hans Ulrich Obrist, que hace alarde de los numerosos viajes en tren nocturno que hizo durante su juventud, desplazándose de un lugar a otro para ver exposiciones y encontrarse con gente<sup>12</sup>.

Las teorías de la globalización que enfatizan la desterritorialización han sido criticadas y relativizadas por geógrafos y sociólogos que inciden en el arraigo de ciertos aspectos de la vida social, de la política y de la economía en lugares específicos (Beckfield 2010; Berezin y Díez Medrano 2008; Sassen 1993). En esa línea, quienes han estudiado el impacto de la globalización en el mundo del arte contemporáneo muestran que no solo los aspectos territoriales siguen teniendo importancia, sino que las jerarquías internacionales entre lugares que aparecen como centrales y las periferias siguen vigentes

---

globalización del arte hasta las exposiciones universales del siglo XIX. Ver, por ejemplo: Jones (2017) y Joyeux-Prunel (2018).

<sup>11</sup> Especialmente trabajos como Giddens (1990) o Robertson (1992).

<sup>12</sup> Se le suele presentar en esos términos en entrevistas y perfiles publicados en prensa, como por ejemplo en Duerden (2015) En una de las mesas redondas en las que participó durante la feria ARCO 2014 dijo que lo importante hoy, para un artista o un comisario, ya no es la ciudad en la que se vive (el “based in”) sino el circular y ser visible en los lugares que cuentan. Sobre este tema, el artista Juan Pérez Agirregoikoa hizo en 2009 la obra “El síndrome de Muntadas”, que realiza un retrato paródico del artista de éxito internacional.

y se ven incluso reforzadas<sup>13</sup>. Concentrándose en el análisis de rankings de artistas como el *Kunstkompass*, el *Power 100* de *Art Review* o el de *Artfacts*, Alain Quemin muestra que quienes dominan esas listas suelen ser artistas americanos, alemanes y británicos (en ese orden), por delante de los creadores de otras nacionalidades (Quemin 2002, 2013, 2015b). Su análisis hace aparecer también desigualdades de reconocimiento según la edad, el género y, sobre todo interesante para este trabajo, el lugar de residencia de los listados, que suele ser una de las capitales globales del arte contemporáneo, sea cual sea la nacionalidad del artista en cuestión (Quemin 2013). Partiendo de la base de que la reputación artística se construye en la intersección entre el sector institucional y el mercado (Moulin 1992), otros trabajos se centran en la infraestructura de apoyo al arte contemporáneo en diferentes países y cuantifican los espacios de exposición institucionales, comerciales y sin ánimo de lucro (Behnke et al. 2015), o analizan la visibilidad de ciertas naciones en los eventos internacionales del arte contemporáneo (van Hest 2012), llegando a la conclusión de que la potencia artística de un país está estrechamente vinculada a su poder político y económico, así como a la infraestructura cultural de que disponga, a su política educativa y a su presencia en la Historia del arte<sup>14</sup>. Diana Crane (2009) define un mundo de la cultura global en el que unas pocas organizaciones de ciertos países dominan la producción y la diseminación global de la cultura. Así, el poder de consagración, por mucho que se celebren eventos artísticos internacionales a lo largo y ancho del globo terráqueo, sigue residiendo en unos pocos lugares y la internacionalización del mundo del arte reproduce las jerarquías entre países vigentes en otros ámbitos.

Con respecto a la relación que mantienen centros y periferias en un espacio internacional de producción cultural, una parte de la sociología de las artes confirma el poder de universalización de los centros (Sapiro 2010, 2013) y la dependencia de las periferias para con ellos, siendo el centro el espacio en el que las innovaciones surgidas en la periferia pueden ser legitimadas (Behnke et al. 2015; Hannerz 1992). Al igual que en el ámbito académico y científico se habla de “fuga de cerebros”, las migraciones de artistas y

---

<sup>13</sup> Pierre-Michel Menger (1993) apunta que la centralización de las actividades culturales en París no puede revertirse si la ciudad quiere competir a escala internacional con otras capitales.

<sup>14</sup> Según Ulf Hannerz (1992), las relaciones centro-periferia son creadas por la asimetría de los marcos estatales y del mercado que se expresan en la economía política de la cultura y de la educación.

agentes del sector cultural de la periferia hacia el centro se asimilan, según Arturo Rodríguez Morató (1996), a un pillaje que empobrece aún más la periferia, ayudando a mantener el *statu quo* y la retórica del retraso provincial. Otros investigadores matizan la fuerza de los centros y ponen el énfasis en los procesos de mestizaje cultural, o creolización, mostrando así que la influencia recíproca entre centros y periferias es más importante de lo que se ha considerado en el pasado (Featherstone 1995; Featherstone, Lash, y Robertson 1995; Hannerz 1992). Johan Heilbron (2001) muestra que la dinámica cultural en la globalización obedece a un proceso de concentración policéntrica, con sus respectivas periferias y semiperiferias, y que los flujos culturales circulan, aunque de forma bidireccional, por una clase de intermediarios a través de la cual pasan las comunicaciones transnacionales.

Ese policentrismo es la base de las investigaciones más recientes sobre el mundo del arte contemporáneo, reconociendo que el poder de consagración no está repartido de forma uniforme. En ese sentido, partiendo del esquema de análisis del campo de la producción cultural de Bourdieu y llevándolo a un espacio global, Larissa Buchholz (2018) muestra que los diferentes centros artísticos sirven a diferentes finalidades en un esquema de división internacional del reconocimiento. El poder de un lugar, a nivel internacional, puede reposar entonces sobre su relativa centralidad cultural en el ámbito autónomo de la producción y de la mediación o sobre una centralidad en el ámbito heterónimo del mercado artístico y de la economía, o acumular los capitales disponibles en cada área. En el ámbito de la geografía se han acuñado conceptos como el de la “metrópolis cultural” (Grésillon 2002) o las “centralidades de creación”, en contraposición con las “centralidades de difusión” (Boichot 2013)<sup>15</sup>. Otros usan términos como “ciudades de producción”, frente a otras más centradas en la distribución y la evaluación (Fuller 2014). La propuesta de Larissa Buchholz apunta también que un lugar puede ser central a nivel nacional, pero periférico a nivel global, y que eso afecta a las estrategias que los agentes del sector emplean para hacerse con el capital simbólico que está en juego (Behnke et al. 2015; Buchholz 2016, 2018). Recoge, así, lo que muestran Bourdieu (1984) a propósito del campo académico y Gisèle Sapiro (2013) en el de la escritura y cómo los agentes

---

<sup>15</sup> También emplean el concepto Debroux (2013), Marguin (2019) y Picaud (2017).

pueden emplear estrategias diferentes según se dirijan al ámbito nacional o al internacional.

#### **1.4. La movilidad como parte integrante de la actividad en el sector artístico**

Tal es la premisa de algunos trabajos que hacen más énfasis en las movilidades cortas (para participar en residencias (Duester 2015; Glauser 2009b, 2010; van Hest 2012), por ejemplo, o para ver exposiciones, establecer o mantener contactos o como parte de una gira, en el caso de los profesionales de las artes escénicas (Barthelemy 2018; Farinha 2012)) que en las estancias de mayor duración (por un periodo de estudios superior a un año o de forma más permanente) y que consideran la circulación internacional de los artistas y profesionales del arte contemporáneo una necesidad ligada al ejercicio de la profesión y al acceso a la visibilidad y, en consecuencia, al reconocimiento artístico. Y no solamente en el arte contemporáneo: Béatrice Joyeux-Prunel (2005b, 2009) pone en entredicho la visión jerarquizada del centro y las periferias a partir del estudio de la trayectoria internacional y la fortuna crítica de los artistas de la primera mitad del siglo XX. La tesis que defiende es que no es posible desvincular la consagración en París, capital mundial del arte en ese periodo, de la circulación internacional de las obras y los artistas por ciudades como Viena, Bruselas, Múnich o Londres, pero también Weimar, Berlín, Glasgow o Turín, que ejercían de centros artísticos a otra escala y de forma simultánea. A propósito de la circulación de artistas, Orlando Figes (2019) ofrece una inmersión en profundidad en los viajes de escritores y músicos durante los años 1840-1860 a partir de las vidas de Pauline Viardot e Iván Turguenév.

A pesar del énfasis que se hace en la movilidad de corta duración, más que en la instalación permanente en alguna capital artística, trabajos centrados en la política cultural y su efecto en el desarrollo de las carreras profesionales en las artes ponen de relieve las dificultades prácticas de llevar una carrera internacional, incluso dentro de la Unión Europea (Farinha 2011; Favell 2008). A propósito de este asunto se han publicado varios informes, realizados por instituciones tanto europeas como de los países miembros, que muestran cómo afectan las diferencias de régimen fiscal y de seguridad social entre estados en las posibilidades de ejercer la actividad artística fuera del propio país, a pesar

de la facilidad para traspasar fronteras y de la libertad de movimientos a la que tienen derecho los ciudadanos y los trabajadores europeos<sup>16</sup>. Los agentes culturales, además, no están igualmente equipados para hacer frente a estas dificultades en el acceso a la movilidad internacional y a las oportunidades que ésta puede ofrecer, como lo muestra Cristina Farinha (2012) con el ejemplo de los profesionales de las artes escénicas en la Unión Europea. Su estudio revela también cómo ciertas políticas de apoyo a la actividad cultural que tienen en cuenta las particularidades del trabajo artístico (Lahire 2006; Menger 1999; Sigalo Santos 2018), como el régimen de la intermitencia en Francia o el seguro médico para artistas en Alemania, pueden ser un atractivo adicional para que agentes del sector establezcan su residencia principal en otro país que el de origen (Glauser 2009b).

Más allá de las condiciones materiales y políticas para la creación y del poder de consagración, algunos trabajos comparativos hacen visibles otros elementos que contribuyen a que ciertos lugares -principalmente ciudades- sean más atractivos que otros para los profesionales del arte contemporáneo. Martin Fuller (2014), comparando Nueva York y Berlín, habla de una lógica diferente del campo de la producción cultural en cada ciudad que se expresa en tres ejes temporales: el del desarrollo de la carrera, el del tiempo libre y los ritmos de trabajo y el de la fidelidad a la vocación artística. Esta misma visión es defendida por Séverine Marguin (2017) a propósito de las diferencias entre París y Berlín, pero con una metáfora espacial inspirada en la noción de *Freiraum* -espacio libre o de libertad-, que articula la triplicidad del espacio avanzada por Henri Lefebvre con la autonomía del campo artístico según Pierre Bourdieu, que se da con más fuerza en la capital alemana. En cualquier caso, las características de la escena local son incorporadas por los actores y, de esa manera, informan las carreras artísticas (Boichot 2013; Marguin 2019; Oberlin y Gieryn 2015; While 2003). Se trata, pues, de consideraciones que tienen mucho que ver con lo subjetivo. Carlos Reyero Hermosilla (2014), a propósito del cambio de preferencia de Roma hacia París que se opera entre los artistas españoles del siglo XIX, dice que no hay incompatibilidad entre las dos ciudades, sino que “cabe pensar que esa disyuntiva fue, en gran parte, algo asociado a una manera de sentir y de vivir, tanto el arte

---

<sup>16</sup> Las instituciones europeas han producido varios informes sobre este tema, un ejemplo reciente es el informe de KEA et al. (2018) para el Parlamento Europeo sobre movilidad de artistas y profesionales de la cultura.

como la vida pública, de pensar y de construir la imagen de cada cual como artista e individuo, más que una elección estética consciente de sus consecuencias, y aun menos excluyente, a veces determinada incluso por circunstancias completamente azarosas”. La subjetividad individual a la que hace referencia este autor puede asociarse a la noción weberiana del ethos (Weber 1905) con vistas a identificar relaciones de afinidad entre las ciudades y los individuos.

A pesar de la variedad de objetivos, estos trabajos tienen en común el foco en la estrecha relación que existe entre aspectos geográficos y la construcción de la carrera profesional en el ámbito de las artes. Sin embargo, como muestran los estudios históricos que incluyen a intelectuales y científicos entre los notables migrantes, esta característica no es exclusiva de las profesiones de la creación artística, sino que es compartida con otras en las que la reputación y la carrera se construyen por asociación con entidades ancladas localmente (Bourdieu 1984).

### **1.5. Las migraciones artísticas como migraciones cualificadas**

A pesar de que algunos sociólogos han llegado a afirmar que el arte contemporáneo se ha ghettoizado, en el sentido de que cultiva el individualismo como valor y recibe un tratamiento especial de la parte del Estado (Heinich 2005)<sup>17</sup>, ciertas características de su funcionamiento lo relacionan con las profesiones intelectuales y las actividades agrupadas en torno de la creación. Según Eliot Freidson (1986), el arte puede ser considerado parte de las profesiones liberales, aunque no haya conocido el mismo proceso de profesionalización que la medicina, la abogacía o la arquitectura, profesiones con un acceso regulado y unos intereses garantizados por el Estado. Dos particularidades dificultan la consideración del arte como un trabajo en el sentido económico del término. Por un lado, la ausencia de un sistema sancionador de títulos que regulen el acceso a la profesión artística y, por otro lado, la relación particular que mantiene el arte con el mercado, ya que su ejercicio no obedece al deseo de beneficios económicos, sino a una necesidad de “realización personal” (Freidson 1986; Mauger y Férey 2006)<sup>18</sup>. Sí puede,

---

<sup>17</sup> Se puede poner en relación con la autonomización del campo artístico teorizada por Bourdieu (1982).

<sup>18</sup> Pierre-Michel Menger (2009) afirma que esa realización personal es una voluntad común con las carreras empresariales y resulta de la alta competitividad del mercado laboral del arte.

sin embargo, entrar en la definición del trabajo de vocación y en la de oficio, en tanto que un oficio es una empresa humana organizada cuyo objetivo es el desempeño de tareas especializadas a las que se les reconoce un valor social y que implica mecanismos sociales de formación y de identificación de sus miembros y de las normas que regulen sus actividades (Becker 1982; Menger 2012).

Para Pierre-Michel Menger (2009), cuanto menor es el grado de rutina y la posibilidad de predecir el resultado del trabajo, menor es la certidumbre a propósito del éxito. Así, las carreras artísticas comparten con las profesiones liberales y las del mundo empresarial la incertidumbre inherente a su desarrollo en un mercado de trabajo altamente concurrencial. También en el mundo del arte la ratio oferta-demanda está fuertemente desequilibrada en favor de la oferta, lo que resulta en una presión competitiva que es especialmente alta para los nuevos entrantes. Sin un acceso a la profesión regulado por diplomas y sin correspondencia clara entre la entrega vocacional y la posibilidad de transformar la actividad artística en trabajo remunerado, la reputación en el mundo del arte no solo depende del talento y del esfuerzo, sino también de las capacidades de gestión empresarial del trabajo que los participantes hayan desarrollado para sortear la incertidumbre. Algunos riesgos son asumibles de forma individual (al incremental la reputación o con la diversificación de las actividades profesionales) y otros socialmente (a nivel de la comunidad profesional y de las redes sociales o a través de políticas culturales específicas). El riesgo y la incertidumbre se consideran partes integrantes de la economía paradójica del mundo del arte (Abbing 2002) y explican, en parte, los comportamientos antieconómicos de los artistas (Bourdieu 1983; Throsby 1994, 2010), que funcionan como “muestras de grandeza” en un ámbito altamente concurrencial (Boltanski y Thévenot 1987).

La figura del creador se ha identificado con el nuevo trabajador ideal del capitalismo por su capacidad de innovación y de conjugar diferentes formas de trabajo, así como por su hiperflexibilidad e individualismo (Menger 2002). En otras palabras, el creador encarna el nuevo espíritu del capitalismo (Boltanski y Chiapello 1999; Glauser 2009a). Eso se traduce, por ejemplo, en que las desigualdades de éxito sean toleradas e incluso celebradas, como en el deporte, y en la capacidad para combinar lógicas contradictorias

como el individualismo y el comunitarismo (Menger 2014)<sup>19</sup>. El trabajo creativo se divide en tareas cada vez más especializadas y se organiza fuera de la rutina, pero por proyectos que, muy a menudo, se realizan en colaboración con otros profesionales. Como afirma Howard S. Becker (1982), la actividad artística moviliza la participación de diferentes categorías de profesionales a lo largo de una cadena de cooperación que permite que las obras sean producidas, distribuidas, comentadas, evaluadas y conservadas. En esa cadena se establecen relaciones sociales, tanto de cooperación como de competencia, que son interdependientes y esenciales (Menger 2012). Así, para Menger (1993), el fenómeno de gravitación hacia los centros de producción cultural puede explicarse también por la necesidad de mantener activas las redes de contactos profesionales, más densas en unos lugares que en otros, a través de las que circula información útil y con las que se puede generar una economía de apoyo mutuo a nivel comunitario<sup>20</sup>.

Según otras interpretaciones, la concentración de creadores en una ciudad no es solamente positiva para ese grupo, sino también para los núcleos urbanos. En esa óptica, Richard Florida (2002) agrupa en un grupo social emergente que denomina la “clase creativa” a una serie de profesiones, tanto artísticas como intelectuales, que tienen la creatividad como elemento en común y cuya presencia en un lugar actúa como motor de crecimiento urbano. Su *bestseller* de 2002 ha recibido numerosas críticas desde diferentes disciplinas, por la relación causal que establece entre la presencia de cierto público y el crecimiento económico, por los indicadores que utiliza para determinar la atractividad de una ciudad<sup>21</sup> o por la vaga definición que da de esta nueva clase social, basada principalmente en cuestiones de estilo de vida y que ignora las diferencias que existen en la organización del trabajo y en la economía de las diferentes profesiones que la forman (Borén y Young 2013; Krätke 2014; Markusen 2006; Scott 2006). Además, las tesis fundadas en las dinámicas demográficas y económicas propias de Estados Unidos se adaptan mal a otros

---

<sup>19</sup> Se le ha criticado a Menger que no entre más en detalle en su análisis de las desigualdades de partida entre los individuos que concurren (Jeanpierre 2012). Como veremos, éstas no solo tienen efecto en las carreras profesionales en las artes, sino también en la puesta en marcha de proyectos migratorios.

<sup>20</sup> Otros trabajos permiten matizar esta interpretación, al afirmar que en las decisiones individuales que toman los artistas y creadores no solo intervienen factores profesionales, sino también otros de índole personal (Lahire 2006).

<sup>21</sup> El “Gay Index”, por ejemplo.

territorios culturalmente menos homogéneos, pero con una población de dimensiones parecidas, como la Unión Europea (Martin-Brelot et al. 2010).

Es interesante, sin embargo, que para Richard Florida la clase creativa sea presentada como un grupo social que, aunque heterogéneo, es móvil *per se* y que la cuestión a tratar sean los argumentos (racionales) para elegir una ciudad en favor de otras. Como muchos trabajos sobre las migraciones de artistas y creadores, pero también de otros grupos de población considerados privilegiados por su poder adquisitivo o su origen nacional, prioriza motivaciones de estilo de vida sobre las necesidades económicas y de empleo. Esto explica, en parte y a escala global, que se suele hablar de “movilidad”, y no de “migración”, al referirse a los movimientos de la clase creativa, de los profesionales cualificados y de los ciudadanos originarios de países ricos<sup>22</sup>. Algo similar ocurre con el término “expat”, que se ha generalizado para designar a los migrantes internacionales originarios del Norte global, o enmarcados en movimientos hacia países no occidentales, aunque en origen esa palabra designara a los empleados de empresas multinacionales destinados temporalmente en el extranjero (Klekowski von Koppenfels 2016). En ambos casos se trata de expresiones que se usan en los medios de comunicación y en el lenguaje corriente para tratar sobre las migraciones voluntarias, en una óptica de toma de decisiones individuales de las que se suele excluir, erróneamente, a otras categorías de migrantes menos privilegiadas.

Es necesario, antes de detenernos en los principales debates en torno de las motivaciones que llevan a la migración a los profesionales del arte contemporáneo, enmarcados dentro del flujo más amplio de las migraciones cualificadas, hacer un breve repaso a la evolución de las teorías migratorias, dedicando una atención especial a aquellas en las que predomina un enfoque micro-individual.

## **1.6. La toma de decisiones individuales relativas a la migración**

Si se usan tantos términos diferentes para hablar de un mismo fenómeno es porque no hay una definición unívoca de lo que es la migración, más allá del cambio de lugar. La definición que se suele adoptar en los estudios sobre las migraciones internacionales es

---

<sup>22</sup> En adelante, para este trabajo, usaremos “migración” para designar a los cambios de residencia principal y “movilidad” para otros tipos de circulación internacional de ida y vuelta a España.

la de la ONU: el cambio de residencia principal de un individuo por una duración mínima de un año. Esta confusión en las definiciones y nomenclaturas se debe a que el estudio de las migraciones es un campo muy amplio, que interesa a diferentes disciplinas y en el que las teorías cubren tipos de migraciones específicas, cuyas explicaciones dependen de contextos sociales e históricos determinados y en las que coexisten tendencias centradas en el análisis de las causas, de los efectos y de las diferentes escalas (micro, meso, macro) de las migraciones, así como de su gestión.

Las aproximaciones clásicas a las decisiones individuales relativas a la migración se basan en la hipótesis de la racionalidad y del *homo economicus*, a partir de contribuciones derivadas de las leyes de Ravenstein (1889), en las que se identifican las motivaciones económicas como uno de los factores más importantes. La migración aparece entonces como una acción racional que permite mejorar el rendimiento del trabajo, si existe un diferencial de salarios entre el lugar de origen y el de destino. Los representantes de la teoría del capital humano afirman que la migración puede ser una estrategia de incremento de su valor (Lee 1966; Sjaastad 1962). El creciente interés por los métodos de investigación cualitativos a partir de la década de 1990 ha dado lugar a aportaciones que enmarcan los movimientos voluntarios dentro de la reacción a una insatisfacción que no necesariamente es de orden económico (Leslie y Richardson 1961; Simon 1955, 1957), sino que se resume en la búsqueda de una vida mejor (Benson 2010; Benson y O'Reilly 2009). En el ámbito de la psicología social, el foco se ha puesto en el análisis de las motivaciones de los migrantes, entre las que se cuentan el desarrollo personal, la búsqueda de seguridad y el materialismo<sup>23</sup>, así como aquellas que están directamente ligadas al lugar de destino o a la representación de éste que el individuo se hace (Griffiths y Maile 2014).

Tanto a nivel micro como macro, las aportaciones clásicas coinciden en que las razones para migrar se dividen en factores de repulsión (*push*), que también aparecen en la literatura científica como factores de stress (Lieber 1978; Wolpert 1965), y factores de atracción (*pull*)<sup>24</sup>. En la óptica clásica de las decisiones individuales, los candidatos a la migración hacen un cálculo entre el coste y el potencial beneficio del cambio de

---

<sup>23</sup> Para una síntesis más completa sobre este tema, ver Piguat (2013).

<sup>24</sup> En el marco de la globalización, Michael Burawoy (1976), Saskia Sassen y Alejandro Portes (1987) relacionan la migración con la división internacional del trabajo.

residencia, aunque algunas perspectivas defienden que no siempre se trata de maximizar el rendimiento (del trabajo, del capital humano), sino que los objetivos pueden también ser de mantenimiento o de minimización de riesgos, individuales o de la familia entera (Wolpert 1965)<sup>25</sup>. La racionalidad para la toma de decisiones se considera entonces limitada, al existir presiones y estructuras que restringen las elecciones individuales posibles (Simon 1955). Entre los factores que pueden influir en la decisión de migrar y en la elección del destino hay normas sociales y culturales, el momento en la trayectoria vital, el género (Kofman 2012) o la información de que se disponga para emprender el proyecto migratorio (Allen y Eaton 2005; Irwin et al. 2004; Wolpert 1965). Esa información puede venir dada por las redes sociales existentes entre origen y destino, que actúan como mediadoras entre actores y factores estructurales y que pueden funcionar como facilitadoras de la migración al crear cadenas migratorias entre territorios (Haug 2008).

La migración aparece entonces como un acto cultural influido por la estructura social y las experiencias migratorias previas (individuales o de la comunidad de referencia) (Levitt y Lamba-Nieves 2013; Marrow y Koppenfels 2018). Las conexiones interpersonales de los individuos, su capital social (Palloni et al. 2001), forman una estructura social que afecta a las decisiones migratorias, ya que la información que circula a través de ella puede contribuir a la disminución de la incertidumbre y de los riesgos vinculados a la migración. Los avances tecnológicos en el ámbito de los transportes y de la comunicación que han permitido que los migrantes sigan en estrecho contacto con sus familiares y amigos en el lugar de origen y que realicen viajes de ida y vuelta con relativa frecuencia, han hecho emerger nuevas relaciones sociales y económicas, o reforzado las existentes, entre dos o más sociedades a la vez (Vertovec 2009). En esas relaciones y en la información que circula a través de ellas pone el foco la perspectiva transnacionalista, que muestra cómo las redes sociales y organizacionales entre dos lugares permiten a los migrantes permanecer arraigados e incidir en su lugar de origen a través de diferentes tipos de remesas, pero también como esas redes pueden generar y facilitar las migraciones (Vacca et al. 2018). Las desigualdades entre los candidatos a la migración en el acceso a

---

<sup>25</sup> La *New Economy of Migration* toma la familia como unidad de análisis en la óptica de la minimización de riesgos.

la información y en las maneras de interpretarla tienen un efecto en la puesta en marcha y desarrollo del proyecto migratorio (Erel y Ryan 2019; Jong y Gardner 1981).

La toma de decisiones relativas a la migración se presenta, así, como un proceso extendido en el tiempo (Jong y Gardner 1981). La teoría de la causalidad acumulativa, introducida en el estudio de las migraciones por Douglas Massey (1990) a partir de la definición de Gunnar Myrdal (1958), sostiene que las motivaciones individuales cambian en el curso de la migración (entendida como proceso complejo que incluye tanto emigración como inmigración), de manera que aumenta la posibilidad de enrolarse en sucesivos movimientos. En ese sentido, Amanda Klekowski von Koppenfels (2014) define como “migrantes accidentales” a aquellos individuos que emigran por un periodo corto de tiempo (por estudios o por turismo, por ejemplo) y que acaban prolongando indefinidamente su estancia en el extranjero, por cambios en la estructura social y en sus motivaciones durante la migración (a menudo por razones que tienen que ver con las relaciones personales y de pareja). Siguiendo por esa vía, la noción clásica de carrera en sociología, tal y como la define Everett C. Huges (1997), ha pasado al vocabulario de los estudios migratorios de la mano de investigadores como Marco Martiniello y Andrea Rea (2011), para quienes ésta permite articular los tres posibles niveles de análisis (micro, meso, macro), además de incluir la dimensión temporal.

Especialistas como Douglas Massey defienden el pluralismo teórico para tener en cuenta simultáneamente las dimensiones estructurales que afectan y restringen las decisiones de los individuos y el margen de acción que éstos consiguen procurarse (Massey et al. 1993). Dicho de otra manera, el investigador debe recurrir a la imaginación sociológica para descubrir las relaciones entre la biografía individual y la Historia (1959).

## **1.7. Nuevas aproximaciones metodológicas al estudio de las migraciones**

Dentro de estos debates teóricos, la cuestión metodológica ha ocupado un lugar central, con un creciente interés por los métodos de investigación cualitativa. El “giro cualitativo” es especialmente importante en el estudio de la movilidad dentro de la Unión Europea, ya que el marco de la libre circulación ofrece nuevas posibilidades laborales, de estilo de vida y de movimiento a los ciudadanos europeos que son difíciles de analizar desde

perspectivas exclusivamente centradas en la estadística o el estatus legal del individuo (Favell, Feldblum, y Smith 2007; Zapata-Barrero y Yalaz 2018). Aun sin ser una perspectiva unificada, la investigación cualitativa sobre las migraciones debe su potencial a la capacidad de producir análisis profundos, ricos y matizados y de generar preguntas y conocimiento originales. Así, se dan en este ámbito estudios comparativos (entre lugares, entre grupos y categorías de migrantes) y de análisis multinivel que requieren la combinación de diferentes técnicas (entrevista semiestructurada, abierta, historia de vida, la observación participante, muy a menudo combinados en la recogida de datos).

La globalización se considera una nueva “era de la migración” (Castles y Miller 1993), no porque las transferencias de población entre diferentes países hayan aumentado significativamente respecto a otros periodos históricos, sino porque éstas se han diversificado, creando patrones de movilidad cada vez más individualizados. La emergencia de una economía globalizada de la movilidad internacional y de espacios políticos transnacionales como la Unión Europea ha dado lugar al desarrollo de políticas específicas enfocadas a regular la circulación internacional de personas. Para ciertas categorías sociales, como los profesionales cualificados, eso se traduce en oportunidades nuevas y en la difuminación de los límites entre migración y turismo (Benson y O’Reilly 2016; Vertovec 2002). Los países compiten entre ellos para atraer a profesionales altamente cualificados y emprendedores, otorgándoles privilegios de entrada y residencia (Wagner 2016), haciendo que esa población se haya asimilado popularmente a una fracción de la élite global o de una clase capitalista transnacional (Favell et al. 2007). Al mismo tiempo, se mantienen las barreras al movimiento de otros tipos de migrantes, como los trabajadores manuales o los demandantes de asilo.

En las últimas tres décadas, un número creciente de investigaciones han contribuido a modificar esa imagen polarizada de las migraciones internacionales en la globalización y a comprender mejor las motivaciones individuales de los migrantes a través de métodos cualitativos. En su estudio sobre la población neozelandesa en Londres, David Conradson y Alan Latham (2005) definen a los “middling migrants” como a individuos de clase media que, aunque poseen diplomas universitarios, no encajan exactamente en la definición de profesionales altamente cualificados corriente en los estudios sobre migraciones de trabajo, ya que al migrar no buscan necesariamente mejorar su posición en el mundo laboral ni tampoco la integración en el país de destino, sino vivir un periodo

de exploración personal a través del viaje. Coinciden con los resultados de investigaciones sobre los determinantes de las migraciones intraeuropeas que identifican empleo, estudios, realización personal, estilo de vida y relaciones sociales como algunos de los factores que participan en la definición del proyecto migratorio, aunque éste raramente depende de un solo factor (Dubow, Marchand, y Siegel 2019; Favell 2008). Las motivaciones, tanto para emigrar como para elegir el destino, son complejas y están estrechamente interrelacionadas.

Las migraciones en el seno de la Unión Europea han sido un campo de estudio propicio para la experimentación con estos métodos, al ser un espacio a la vez unificado e internacional en el que coexisten diferentes regímenes legislativos y trayectorias nacionales de migración, además de ser culturalmente muy diverso y estar segmentado a nivel laboral (Díez Medrano 2016; Recchi et al. 2019; Zapata-Barrero y Yalaz 2018). La circulación de los ciudadanos europeos dentro de la Unión no solo no está restringida, sino que es valorada políticamente como herramienta de cohesión interna y de reducción de las desigualdades e impulsada por una serie de programas institucionales (Ortega-Rivera et al. 2016). Para algunos autores, la libertad de movimiento dentro de la Unión Europea ha creado nuevos patrones líquidos de cruce de fronteras, migración y retorno, agravando las desigualdades entre los ciudadanos europeos y los de otros países, así como entre los originarios de países de la “vieja” Europa y los de aquellos integrados más recientemente en la Unión (Glorius, Dabrowska, y Kuvik 2013). Esta realidad requiere diseños de investigación, métodos y epistemologías originales que permitan reconocer las múltiples pertenencias, oportunidades de movilidad y retos identitarios que surgen del cruce frecuente de fronteras (Barglowski 2016; Díez Medrano 2012).

La libre circulación en Europa obliga igualmente a repensar la aproximación clásica a partir de factores *push* y *pull* de orden económico para darle más importancia a lo cultural y a las redes sociales transnacionales. Añade también una gran dificultad a la hora de censar y contar la población migrante, al no ser estrictamente obligatorio actualizar su situación en los registros municipales o nacionales (y existir, en algunos casos, contrapartidas mayores de hacerlo), lo cual favorece el recurso a técnicas de reclutamiento basadas en la etnografía, la bola de nieve o a través de internet y las redes sociales virtuales (King 2018). Supone, en fin, un reto tanto teórico como metodológico al que vale la pena dedicar el próximo capítulo.



## **2. Diseño de la investigación**

El diseño de esta investigación parte de una aproximación cualitativa al objeto de estudio, complementada con diferentes técnicas de recogida y análisis de datos. Esta combinación de métodos de investigación ha resultado lo más adecuado para llevar a cabo un proyecto sobre una población esquivada a definiciones basadas en la estadística, no solo por su carácter móvil sino también por las características particulares de su espacio profesional de acción.

El perímetro de la población de profesionales del arte contemporáneo es borroso y difícil de definir, al haber una falta de consenso sobre los criterios que permiten considerar al artista, al profesional de la mediación y al profesional de la gestión como categorías sociales (Menger 2010). Lena y Lindemann (2014) distinguen cinco aproximaciones diferentes a la definición de la categoría social del artista, que podemos extender a las de los profesionales mediadores y gestores, según éstas partan del capital humano, del censo de población, del empleo en las industrias creativas, de la noción de escena creativa o del subjetivismo. Todas tienen en común que toman al artista como unidad de análisis en estudios sobre diferentes temas no estrictamente relacionados con su caracterización social. Por ejemplo, en la sociología urbana o en los estudios sobre política cultural se suele privilegiar la definición del artista basada en el capital humano, considerando el arte como una profesión e incluyendo entre los criterios definitorios las credenciales educativas y de formación asociadas con el ejercicio de la actividad artística.

Este tipo de trabajos a menudo se basan en censos de población activa, a partir de clasificaciones ocupacionales y registros fiscales, en los que se considera como actividad profesional principal aquella que produce la mayor parte de los ingresos económicos individuales. Estos censos tienden a excluir a una parte importante de la población de artistas, que se caracteriza precisamente por combinar diferentes empleos a la vez, tanto artísticos como exentos de relación directa con el sector cultural (Bureau, Perrenoud, y Shapiro 2009; Lahire 2006). La aproximación por las industrias creativas considera artistas a aquellos que trabajan en empresas asociadas a este sector, sin distinguir entre quienes realizan el trabajo artístico y los demás empleados. A menudo no incluye a los

trabajadores autónomos que prestan sus servicios a diferentes empresas ni a las nuevas categorías laborales que se crean en un sector sujeto a cambios frecuentes. La encuesta europea sobre población activa da la cifra de 8.7 millones de individuos empleados en el sector de la cultura en 2018, 678.000 en España, que corresponden al 3,5% del empleo total nacional (Dent et al. 2020). Basándose en este tipo de datos, investigaciones centradas específicamente en el sector del arte contemporáneo estiman entre 11.000 (Asociación de Artistas Visuales de Catalunya 2006) y 25.000 el número de individuos que se dedican a actividades de creación y de producción de obras de arte en España en 2017 (McAndrew 2017; Pérez Ibáñez y López-Aparicio Pérez 2017).

Saliendo de la consideración del arte como ocupación, la aproximación por la noción de escena opta por una definición de la categoría social del artista basada en su rol social y que puede incluir la vida laboral, las aficiones o las disposiciones hacia la propia comunidad. Los análisis en términos de escena artística parten de reconocer la tendencia de los artistas a aglomerarse en localizaciones precisas y buscan identificar los beneficios de esta concentración para la producción cultural (Currid-Halkett y Ravid 2012) y para las ciudades (Florida 2002). Por último, la aproximación subjetivista parte de la autoidentificación como factor de unión de los artistas en una categoría social, a partir de una identidad artística colectiva (Bain 2005), dejando de lado los criterios de formación, rendimiento económico y nivel de reconocimiento social (Jeffri y Throsby 1994). La identificación está ligada a un cierto nivel de legitimación que pasa por el reconocimiento de los pares (Craig 2007) y que entronca con los estudios sobre el reconocimiento artístico que se apoyan en una definición colectiva del arte y de la categoría social del artista, dada por todos los participantes en ese mundo del arte en un proceso colaborativo (Becker 1982) o de competición (Bourdieu 1982) que se dilata en el tiempo<sup>26</sup>. Aunque las asociaciones profesionales del sector del arte contemporáneo suelen funcionar por cooptación, a título ilustrativo se pueden citar los criterios de admisión de nuevos miembros de la Artists' Union England, entre los que destacan el mantenimiento de una actividad regular de creación, así como de participación en exposiciones y/o residencias

---

<sup>26</sup> Para Alan Bowness (1989), el proceso de reconocimiento del artista y de la obra de arte está marcado por la participación sucesiva de los agentes del mundo del arte implicados en los diferentes círculos concéntricos que lo forman, a saber: los propios artistas del grupo de pares, los profesionales de la mediación y el comercio artístico, los gestores institucionales y el público, primero especializado y más tarde general.

artísticas, tener formación artística, haber sido beneficiario de becas o premios, estar representado por una galería, haber recibido encargos públicos y atención por parte de la crítica especializada y la prensa cultural<sup>27</sup>. Sin embargo, no todos los artistas, ni todos los comisarios de exposiciones o gestores, están afiliados a las asociaciones profesionales, estén éstas en su país de origen o en el de destino, así que la membresía no puede ser el único criterio para definir una población de profesionales del arte contemporáneo. El número de individuos que forman la población de profesionales del arte contemporáneo puede llegar a variar mucho en función de cada aproximación, ya que los datos disponibles para realizar las estimaciones no son exactos.

A esta dificultad se añade la de centrarse en el estudio de la fracción de esta población en España que reside en otro país de la Unión Europea. Como han mostrado las investigaciones anteriormente mencionadas sobre las migraciones intraeuropeas (Favell 2008; Recchi 2008), los nuevos patrones de movilidad internacional que se dan en el espacio Schengen impiden que los datos estadísticos recogidos por las oficinas consulares, los patrones municipales y otras administraciones nacionales o regionales sirvan como fuentes de información fiables para realizar un muestreo de la población europea que reside en un país diferente al de su lugar de nacimiento (González-Ferrer 2013; Steiner y Landös 2019). Además de la falta de homogeneidad en la recogida y clasificación de datos en los diferentes estados miembros, una parte importante de la población migrante no realiza los trámites administrativos correspondientes a su alta en los registros consulares. Esto puede deberse a diferentes razones, por ejemplo, a no saber cuánto tiempo va a durar la estancia en el extranjero y, por tanto, no poder evaluar si vale la pena regularizar la situación desde el principio. La situación provisional puede entonces alargarse al ir posponiendo indefinidamente el trámite, por pereza, por incompatibilidad con los horarios de las sedes consulares o por las contrapartidas ligadas al establecimiento de la residencia principal en el extranjero, por ejemplo, a nivel electoral o de derechos a prestaciones sociales en el país de origen (Bermudez y Brey 2017).

La ausencia de datos estadísticos fiables, tanto sobre la población activa en el sector español del arte contemporáneo como de los agentes del mismo emigrados a países de la

---

<sup>27</sup> Artists' Union England «Become a Member of AUE» (<https://www.artistsunionengland.org.uk/apply/>) [consultado el 10/05/2020].

Unión Europea, ha sido determinante para privilegiar los métodos de investigación cualitativa en este trabajo. El diseño de la investigación presentado en este capítulo es el más adecuado a la consecución de los objetivos que persigue esta tesis, a saber: el análisis profundo y la comprensión del fenómeno de la emigración de los profesionales españoles del arte contemporáneo a ciudades europeas, las motivaciones que lo informan y sus consecuencias tanto al nivel individual de sus protagonistas como al nivel colectivo del sector del arte contemporáneo en España. A continuación, se presentan las principales etapas de la investigación, desde la elaboración del censo de población hasta el análisis de las trayectorias de internacionalización de los individuos entrevistados. La estrategia de investigación está inspirada en los postulados de la teoría fundamentada (Grounded Theory), de manera que las etapas de investigación mencionadas deben comprenderse como parte de un proceso dialéctico y no como una sucesión temporal de tareas separadas de forma estanca (Glaser y Strauss 1967). Así, el censo de población constituido al inicio del proyecto permitió formular una serie de suposiciones que guiaron la recogida de datos en la primera etapa de trabajo de campo. El tratamiento de la información recogida permitió modificar las suposiciones iniciales y formular otras nuevas para afrontar sucesivas campañas etnográficas en diferentes lugares. La puesta en común de todos los materiales colectados y su codificación sirvieron de base al análisis mediante el cual se obtuvieron los resultados que se presentan en esta tesis.

## **2.1. Elaboración de un censo de población de profesionales españoles del arte contemporáneo emigrados a partir de 1976**

La primera fase del diseño de investigación fue la constitución de un censo de profesionales españoles del arte contemporáneo que residen, o lo han hecho durante una parte importante de su carrera artística, en el extranjero y que emigraron tras la muerte de Franco y la vuelta a la democracia en España<sup>28</sup>. Los objetivos de esta tarea fueron dimensionar el objeto de estudio y establecer los criterios de selección de la muestra de población a tener en cuenta en las fases posteriores de la investigación.

---

<sup>28</sup> Se quería evitar, así, la inclusión de exiliados durante el período franquista, para centrarse exclusivamente en las migraciones voluntarias.

Este censo ha sido construido a partir de diferentes fuentes de información. En primer lugar, debido a mi posición indígena en el sector artístico español al inicio del proyecto de investigación, disponía de información de primera y segunda mano acerca de artistas, comisarios de exposición y gestores culturales que residían en el extranjero. Esos individuos fueron los primeros en ser incluidos en una base de datos creada para la ocasión que recopilaba, además de los datos biográficos, de contacto y de fecha y lugar de destino de la migración, información sobre la trayectoria de formación, las becas y premios que les habían sido concedidos en concursos y convocatorias públicas y otros detalles que pudieran resultar de utilidad para la investigación.

A partir de este primer núcleo, la base fue creciendo gracias a la información encontrada en las páginas web de galerías, instituciones y otros lugares de exposición de arte, que suelen incluir biografías de los artistas a quienes representan o cuyo trabajo muestran. A su vez, las páginas web de artistas, comisarios y críticos de arte, a veces también de gestores en el sentido más amplio, ofrecen un *curriculum vitae* detallado del propietario del sitio, incluyendo la lista de exposiciones individuales y colectivas en las que ha participado, cosa que lleva a enlazar con otros profesionales del sector con los que se haya coincidido en el pasado. Una fuente de información muy útil fueron las listas de beneficiarios de becas de movilidad internacional destinadas a la participación en residencias o a la formación superior de artistas, comisarios y gestores culturales, que generalmente son públicas y se encuentran fácilmente por internet<sup>29</sup>. También las páginas web de las embajadas españolas en las ciudades de destino más habituales han servido para ampliar la base de datos, ya que algunas de ellas contienen una sección dedicada a la cultura, con entrevistas a profesionales que residen en el país en cuestión<sup>30</sup> o con información sobre eventos artísticos locales en los que participan españoles, sean estos organizados por la propia representación española en ese país o por terceros<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Por ejemplo, varias becas de movilidad internacional están específicamente dirigidas a los aspirantes a carreras profesionales en el comisariado de exposiciones o en la gestión cultural: la beca Cultorex del Ministerio de Cultura (creada en 2008), la AECID-Gestión Cultural de la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo o la de la Fundación Botín para estudios de postgrado de comisariado de arte contemporáneo (desde 2004).

<sup>30</sup> Como la embajada en Bélgica (<https://www.spainculture.be/es/>).

<sup>31</sup> Es el caso de las embajadas en Francia, Alemania y Reino Unido.

Otras herramientas importantes son las bases de datos en línea Arteinformado y ArtFacts. La primera incluye información sobre profesionales, exposiciones y eventos en relación con el arte contemporáneo del espacio iberoamericano y permitía, al menos hasta 2018<sup>32</sup>, realizar búsquedas por lugar de residencia. La segunda lista y clasifica alrededor de 700.000 artistas de todo el mundo, así como otros profesionales del arte contemporáneo, museos, instituciones y galerías. Sobre los agentes del sector incluye información biográfica, de las exposiciones y ferias en las que han participado, con qué otros artistas han trabajado más frecuentemente y en qué galerías o instituciones, así como análisis de la evolución de la carrera, en base a criterios de visibilidad y presencia en eventos públicos, en la versión del sitio web para abonados<sup>33</sup>. La base de datos inicial fue progresivamente ampliada, a medida que avanzó la investigación y se fue encontrando información sobre individuos susceptibles de integrar la muestra de población siguiendo la técnica de la bola de nieve.

La combinación de estas diferentes fuentes de información ha sido esencial para corregir posibles sesgos derivados de mi propia posición en el sector del arte contemporáneo español y de la de los informantes con los que pude colaborar al inicio de la investigación. La base de datos contiene alrededor de 350 entradas, de las cuales tres cuartos corresponden a artistas visuales y el resto a profesionales de la mediación y la gestión<sup>34</sup>. Igualmente, más de tres cuartas partes del total de los individuos censados han establecido su residencia en el extranjero en ciudades dentro de la Unión Europea, siendo Berlín y Londres las más populares, seguidas de París, Ámsterdam y Bruselas, lo cual justifica la delimitación geográfica y temporal de esta investigación. Además de la concentración de

---

<sup>32</sup> En algún momento de 2018, parte de la información alojada en la página web pasó a ser accesible mediante suscripción de pago y se suprimió la búsqueda por lugar de residencia. La base de Arteinformado contiene información sobre alrededor de 72.000 artistas, 13.000 comisarios de exposiciones, 1.200 críticos de arte y 500 gestores culturales: <https://www.arteinformatado.com/que-es-arteinformatado> [visitado por última vez el 10/05/2020].

<sup>33</sup> A la que tuve acceso gracias a la suscripción de uno de mis directores de tesis, Alain Quemin. Para más información sobre los criterios de ArtFacts.net y el método que usa para calcular la visibilidad y realizar la clasificación de artistas ver Quemin (2013).

<sup>34</sup> Pueden parecer pocos, en relación con los cerca de 25.000 estimados por Marta Pérez Ibáñez e Isidro López Aparicio. El censo elaborado por estos autores, hecho a partir de Encuesta de Población Activa y de datos fiscales, incluye a todos los individuos con una actividad económica ligada a la creación, sin discriminaciones. Aquí se han seleccionado individuos activos en el circuito específico del arte contemporáneo, entendido más como un estilo que como un marco temporal (Heinich 1998), y cuya residencia principal consta en el extranjero en el momento de la elaboración del censo.

los individuos de la muestra en las grandes capitales europeas, este trabajo de mapeado permitió identificar varios tipos de perfiles profesionales y de trayectorias de migración. La recogida de datos cualitativos se planteó a partir de estos resultados preliminares, que indicaron los lugares en los que llevar a cabo el trabajo etnográfico, basado en observación participante de las escenas artísticas locales en diferentes ciudades y en entrevistas con miembros del censo, seleccionados con el objetivo de alcanzar el mayor grado posible de representatividad social de la muestra.

## **2.2. Una investigación etnográfica multisituada**

Un diseño de investigación que tenga en cuenta la especificidad de un sector de actividad globalizado y en el que la movilidad y la circulación internacional son cada vez más importantes tiene que partir necesariamente de una perspectiva móvil y multisituada que permita dar cuenta de las conexiones entre individuos y entre espacios que se dan a nivel transnacional (Marcus 1995). La estrategia definida como “follow the people” por George E. Marcus (1995) sirve de base al diseño de una etnografía multisituada, método de investigación especialmente adecuado al estudio de las diásporas (King 2018) y de las migraciones, en tanto que permite contextualizar a los sujetos de estudio en los procesos dinámicos transnacionales en los que están inmersos y que inciden en sus prácticas y sus discursos. Lejos de producir datos fragmentarios, el compromiso con un posicionamiento móvil refuerza la dimensión comparativa entre los diferentes sitios de observación y la necesidad de adoptar un enfoque reflexivo. Forman parte del enfoque reflexivo la obligación de renegociar la propia identidad en cada sitio de observación y la de asumir las limitaciones derivadas de la movilidad y la imposibilidad de estar en todas partes al mismo tiempo (Hannerz 2003).

En este caso, seguir a la gente implicó trasladarse a las ciudades de destino más habituales para pasar allí periodos de diversa duración, desde algunos días en Bruselas y Ámsterdam hasta varios meses en París, Berlín y Londres<sup>35</sup>, con el objetivo de participar en eventos

---

<sup>35</sup> El grueso de las observaciones y entrevistas etnográficas en París se llevó a cabo entre septiembre de 2016 y abril de 2018, con un período de interrupción entre marzo y septiembre de 2017 en el que tuvo lugar el trabajo de campo realizado en Berlín. En abril de 2018 se hizo una visita de cinco días de duración a Bruselas. En octubre del mismo año se visitó Londres, durante la semana de la feria de arte contemporáneo Frieze. El trabajo de campo más extenso en esta ciudad se llevó a cabo en marzo y abril de 2019, lo que tuvo como inconveniente que algunos de los individuos que pretendía entrevistar hubieran abandonado la

relacionados con el circuito artístico local y encontrarse con el máximo de personas del censo posible, para observar su comportamiento en el ámbito profesional y para entrevistarlas en privado<sup>36</sup>. Las inauguraciones de exposiciones de arte contemporáneo ofrecen oportunidades de observación muy ricas, al ser situaciones rituales que reúnen a los actores sociales del sector artístico en un espacio y en un tiempo condensados (Fuller y Ren 2019; Goffman 1971). Asistir a la inauguración de una exposición es un acto social necesario para el desarrollo de la carrera profesional en el mundo del arte, ya que brinda la oportunidad de conocer a actores influyentes y de obtener potenciales beneficios, de adquirir visibilidad y de participar en momentos de efervescencia colectiva (Durkheim 1912).

En general se dio prioridad a los eventos en los que participaban profesionales españoles (residentes en el extranjero o no), como artistas que exponían su trabajo, comisariando la exposición o en tanto que empleados de la galería, museo o centro de arte en cuestión, ya que éstos suelen congregarse a la comunidad local de españoles y son, por eso, escenarios ideales para la observación etnográfica. Se llevaron a cabo observaciones también en espacios artísticos sin relación explícita con el sector español del arte, pero que tienen una importancia especial en el lugar en cuestión: en tanto que lugares emblemáticos de la escena artística local o por servir de sede a la celebración de eventos claves del calendario artístico, entre otras razones. Es el caso de las inauguraciones del KunstWerke o de la König Galerie en Berlín, del Palais de Tokyo en París o de las exposiciones de los graduados de las escuelas de arte londinenses, así como de la ceremonia de entrega del Prix Marcel Duchamp en París, por ejemplo. Asimismo, se incluyeron, en la medida de lo posible<sup>37</sup>, las ferias y los eventos tipo Gallery Weekend, en los que las galerías de una ciudad o de un barrio hacen coincidir la apertura de sus exposiciones en una misma fecha, de manera que los visitantes pueden visitarlas con la ayuda de un mapa conjunto y, a

---

capital británica como consecuencia del Brexit (para volver a España o para instalarse en otras ciudades europeas como, por ejemplo, Berlín). En marzo de 2020 estaba prevista una visita de una semana de duración a Ámsterdam que quedó anulada debido a la crisis sanitaria de la COVID-19.

<sup>36</sup> Durante todo el periodo que duró la investigación se mantuvo al día un diario etnográfico con notas de más de 200 ocasiones de observación (incluyendo las entrevistas). Las notas eran generalmente tomadas al llegar a casa tras el evento o durante el evento mismo, en forma de grabaciones de audio posteriormente transcritas.

<sup>37</sup> Si las fechas de la estancia en la ciudad en cuestión coincidían. Se asistió, por ejemplo, al Gallery Weekend de Berlín en abril de 2017 y al evento equivalente en París en las ediciones de 2016, 2017, 2018 y 2019.

veces, de guías. Asistir a este tipo de actividades del calendario del arte contemporáneo permite percibir las lógicas diferentes que gobiernan las escenas artísticas de las distintas ciudades, en relación con los perfiles de actores que participan en ellas, la atmósfera que se respira y que afecta a las interacciones que tienen lugar. Son momentos en los que encontrarse con actores del sector ya conocidos en una situación diferente a la de la entrevista personal, pero también con otros a los que todavía no se ha solicitado para la investigación o que sí, aunque sin éxito. La presencia del investigador en estas situaciones sirve igualmente a la negociación de su rol de semiparticipante y de *outsider* al mismo tiempo (Fuller 2014), construyendo progresivamente una posición social dentro del grupo (Mauger y Pouly 2019) que da la legitimidad para observar y recabar información sobre las actividades, los objetivos y los discursos de los participantes.

Las inauguraciones se celebran a menudo por la tarde-noche y se alargan, al cierre del lugar de exposición, de manera más informal en bares, establecimientos de ocio públicos y espacios privados como apartamentos. En este contexto, seguir a la gente implicó también incorporar esas situaciones de observación y participar en esas actividades, de una manera cercana a lo que Clifford Geertz (1998) definió como “deep hanging out”, es decir una forma de estar presente como investigador no reducible a la cantidad de tiempo pasado en un espacio delimitado de observación, sino más ligada a la intensidad del contacto. De esos encuentros y de las entrevistas se derivaron invitaciones, por parte de individuos del censo, a participar en reuniones más íntimas y a veces sin relación directa con la esfera profesional. Ese tipo de oportunidades que surgían a medida que avanzaba la investigación y que yo me acomodaba al lugar y establecía relaciones más estrechas con algunos de los informantes fueron aprovechadas para acumular información que complementa, amplía, verifica o que ha permitido descartar datos recogidos en las entrevistas y en las observaciones participantes realizadas en los eventos artísticos. Por su carácter ritual dentro del funcionamiento del mundo del arte contemporáneo y la naturaleza de las potencialidades que de ellas pueden derivarse, las inauguraciones de exposiciones son eventos en los que las interacciones están altamente codificadas (Fuller 2015; Fuller y Ren 2019). Es frecuente identificar hiatos entre la forma de actuar de un mismo individuo en una inauguración y su comportamiento en una situación social más distendida como puede ser un encuentro informal en un bar o en una fiesta.

Como parte de un enfoque reflexivo y buscando evitar sesgos de percepción se llevaron a cabo observaciones etnográficas también en Madrid y Barcelona, principalmente en situaciones ligadas al mundo del arte contemporáneo, como inauguraciones de exposiciones o ferias comerciales como ARCO. En tanto que evento en relación con el arte contemporáneo más importante en España y por su significación histórica y vertebradora del sector artístico nacional, poder participar en las dos primeras jornadas de esta feria, reservadas al público profesional<sup>38</sup>, en la edición de 2019 fue muy beneficioso para este trabajo de investigación. ARCO es un evento importante para el sector artístico español, no solo a nivel comercial sino también por la visibilidad que se le da al arte contemporáneo en los medios de comunicación y la prensa generalistas durante las semanas previas y la duración de la feria, por su capacidad de poner de acuerdo y aglutinar los esfuerzos de las galerías y las instituciones tanto públicas como privadas y por la atracción de público. Profesionales del sector se desplazan a Madrid desde toda España y desde el extranjero para asistir a y participar en la feria, razón por la que era de especial importancia para esta investigación poder realizar una observación etnográfica de este evento.

Se observaron también eventos artísticos en Barcelona que fueron útiles para evaluar el estado de ánimo de los participantes en el sector artístico español y la representación que se hacen de la vida en alguna de las ciudades de destino habituales de los emigrantes. Mi posición de integrante, o exintegrante, de la escena barcelonesa del arte contemporáneo que vuelve del extranjero permite que agentes con los que tengo relación me confíen sus dudas y se interesen por “cómo van las cosas fuera”, lo cual se ha recogido como parte de los datos relativos al grupo de control. Dentro de este enfoque se entrevistó también a individuos que, habiendo residido en el extranjero en el pasado, habían vuelto a instalarse en España, y a individuos que únicamente habían pasado tiempo fuera como parte de programas de formación o de desarrollo profesional, pero que nunca habían llegado a establecer su domicilio principal en otro país.

---

<sup>38</sup> Soy miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y dispongo de una tarjeta de prensa que me permitió acreditarme como profesional en la edición de 2019.

### **2.3. Entrevistas semiestructuradas y conversaciones informales**

Como complemento a la etnografía, la realización de entrevistas tiene por objetivo abordar a los individuos de la muestra en una situación controlada, en la que éstos pueden elegir cómo se presentan a sí mismos y a su trayectoria profesional y de migración. La entrevista individual les permite igualmente dar su punto de vista sobre el sector en el que desarrollan su actividad de una manera en la que no lo harían en público o delante de otros agentes. Es también el momento de dar informaciones de carácter más personal o íntimo, pero que son importantes para comprender la trayectoria del individuo en su conjunto y no solo en función de su actividad profesional.

De la misma manera que para los eventos del circuito del arte contemporáneo en las diferentes ciudades, para la selección de los individuos a entrevistar se siguió el procedimiento del muestreo selectivo. La ambición era conseguir una representatividad social de la muestra, para lo que se tuvieron en cuenta criterios como el año de nacimiento, el año de la primera emigración, la edad en el momento de la emigración, la profesión (artista, comisariado de exposiciones, empleo en galerías e instituciones, crítica o periodismo especializado), el género, la ciudad y la provincia de origen, la ciudad en la que se recibió la formación superior y la ciudad de destino. Se atendió también a incluir individuos con diferentes niveles de profesionalización, así como de integración en la escena artística local de la ciudad y del país de destino. Para completar la muestra se incluyó a representantes institucionales de España en el exterior<sup>39</sup> y a individuos que ejercen una función de difusión del arte contemporáneo español en el extranjero sin ser esa su actividad profesional principal. En total se entrevistó a 104 individuos y se han mantenido conversaciones informales con una treintena más, tanto en el extranjero como durante las estancias en Madrid y Barcelona. Se trata de sesenta y cinco artistas y treinta y nueve intermediarios del arte contemporáneo (cincuenta y seis mujeres y cuarenta y ocho hombres) nacidos entre 1965 y 1993 y emigrados entre 1988 y 2017 (con un pico de salidas notable entre 2009 y 2015), de los cuales cuarenta y tres residen en Berlín, veintiocho en Londres y veinte en París.

---

<sup>39</sup> La directora del Instituto Cervantes y la consejera cultural de la embajada española de Berlín, durante mi estancia en la ciudad en 2017. Además, durante el año en que fui becaria en la embajada española de París (2015-2016) tuve oportunidad de observar y mantener conversaciones con el consejero cultural y el resto de empleados de la Oficina Cultural, así como con los trabajadores del Instituto Cervantes en aquel momento.

La mayor parte de las entrevistas se realizaron en la ciudad de destino del individuo de la muestra, salvo en algunos pocos casos en los que se coincidió en otro lugar<sup>40</sup>. En París y en Londres, ciudades en las que se disponía de contactos previos, se contactó en primer lugar a las personas ya conocidas. En muchos casos, éstas pudieron ponerme en relación con otros individuos de la muestra, tanto en esas ciudades como en otras, y servir de enlace. En Berlín, donde prácticamente no conocía personalmente a ningún individuo de la muestra, partí de aquellos que habían regentado espacios alternativos de exposición en la ciudad, ya que me parecía que ocupaban posiciones centrales en una red local de profesionales españoles del arte contemporáneo, y fui ampliando progresivamente el radio de acción.

En general era el entrevistado quien elegía el lugar de la cita, muchas veces ésta tenía lugar en el estudio, para los que disponen de un espacio de trabajo, pero también a menudo en el domicilio personal y en bares o cafeterías cercanos a éstos. Las entrevistas duran entre una hora escasa y tres horas y media, siendo lo más habitual una duración alrededor de los cien minutos, y se grabaron mediante una grabadora digital o con el móvil en la medida de lo posible<sup>41</sup>. Las entrevistas semiestructuradas se abrían generalmente con la pregunta “¿cuánto tiempo llevas aquí?” y “¿qué te trajo?”, lo cual permitía dar paso a un relato sobre la trayectoria, tanto profesional como de migración, del individuo a partir del cual se formulaban preguntas que guiaban la conversación hacia los temas que se buscaba tratar. Además de las cuestiones relativas al origen social y a la socialización precoz al arte y a la cultura cosmopolita, interesaban la trayectoria escolar y de formación, las experiencias internacionales previas a la migración, la estrategia de migración y de integración en la ciudad de destino y en su escena artística, la existencia previa y presente de relaciones con otros miembros del censo, la relación mantenida con la escena artística en España y con las instancias de representación española (oficiales o no) en el destino y el nivel de profesionalización. Para facilitar que la persona entrevistada se sintiera en confianza y se abriera más, era habitual que yo hablara de mis propias experiencias profesionales y de migración o que hiciera preguntas sobre el trabajo artístico,

---

<sup>40</sup> En Barcelona o en París, principalmente, al ser las dos ciudades entre las que se ha repartido el tiempo durante esta investigación. Así, se hicieron 21 entrevistas en París, 43 en Berlín, 27 en Londres, 6 en Bruselas y el resto en Barcelona o por Skype (n=2).

<sup>41</sup> Casi todas, excepto cuando el entrevistado se oponía explícitamente (ocurrió en dos ocasiones) o cuando ya se conocía de antes a la persona y resultaba extraño imponer esa formalidad (cinco o seis ocasiones).

especialmente si la entrevista tenía lugar en el estudio del artista o si yo había podido visitar alguna de las exposiciones en las que había participado la persona.

La fase de recogida de datos etnográficos se dio por concluida al percibir que, tanto en las entrevistas como en la observación participante, se repetía la misma información que ya se había registrado previamente. Sin embargo, y a pesar de haber alcanzado la saturación teórica (Glaser y Strauss 1967), se siguió asistiendo a inauguraciones y eventos del circuito del arte contemporáneo, e incluso realizando alguna entrevista más, para mantener el acceso al objeto de estudio y poder solicitar a los individuos de la muestra en caso de necesidad durante la fase siguiente del trabajo de investigación. Se mantuvo, además, la observación de las interacciones de los miembros del censo en las redes sociales virtuales. Plataformas como Facebook, Instagram o Twitter sirven a los profesionales del arte contemporáneo de escaparate y de herramienta de difusión de su trabajo, y en ese sentido son aptas a la recopilación de datos sobre sus actividades para esta investigación. Muchos artistas y mediadores comparten también momentos de su vida cotidiana y aspectos más íntimos que incluyen a su círculo de amistades, lo cual proporciona información muy útil sobre redes sociales que no son tan visibles en el ámbito profesional, aunque se puedan haber entrevistado en situaciones de observación participante, pero que sí que lo afectan e informan.

#### **2.4. Codificación y análisis de los datos recogidos**

A continuación, las entrevistas se codificaron en dos formatos diferentes. Por un lado, se estableció una lista de temas recurrentes que sirvió para clasificar fragmentos significativos de las transcripciones. En esta lista se incluyen las referencias al conocimiento de la escena artística del lugar de destino previo a la migración, a la planificación del traslado y de la instalación en el extranjero, a las estrategias de desarrollo profesional puestas en marcha desde el lugar de destino, a las expectativas de futuro relacionadas con la carrera artística o a sus experiencias de y opiniones sobre la escena artística española, entre otros. El objetivo de esta codificación no es el análisis del discurso en clave sociolingüística, sino la comparación de los puntos de vista de diferentes individuos sobre un mismo tema, del tiempo que se le dedica en cada entrevista y de la importancia que la misma cuestión tiene en cada caso. Por otro lado, los datos objetivables

recogidos en las entrevistas se introdujeron en una nueva base a la que se ha dado un tratamiento cuantitativo. En esta base se han incluido también los datos recogidos en conversaciones informales con individuos de los que se dispone, además, del *curriculum vitae*. Los datos considerados objetivables son los biográficos (año y lugar de nacimiento, maternidad/paternidad, origen social), los relativos a la formación y al ejercicio de la profesión (estudios, participación en residencias, premios, empleos, relación con galerías en España y fuera, posición en rankings...) y a la migración (año de salida, destinos, ayudas recibidas). El origen social de los individuos se ha establecido en base a la profesión y al nivel de formación de los progenitores<sup>42</sup>, codificado según la tabla de distribución de clases sociales en España de Miguel Requena (2011). Su tabla adapta la Clasificación Socioeconómica Europea (ESeC) a la estratificación social española agrupando las clases I, II, III y VI en una categoría llamada “nueva clase media”, las clases IV y V en la “vieja clase media”, VII y X como “nuevo proletariado” y VIII y IX formando la “vieja clase obrera”. Según esta clasificación, el origen social de tres cuartas partes de la muestra de población se sitúa en las “nueva” y “vieja” clases medias urbanas, mientras que el resto provienen del nuevo proletariado y de la vieja clase obrera.

**Fig. 1: Tabla de la estratificación por clase social en España y en la muestra de población**

			Distribución de la muestra
I	Directivos y profesionales de nivel alto	Nueva clase media	17
II	Directivos y profesionales de nivel bajo		13
III	Empleados de cuello blanco de nivel alto		28
VI	Supervisores y técnicos de rango inferior		7
IV	Pequeños empleadores y trabajadores autónomos no agrícolas	Vieja clase media (Pequeña burguesía)	17
VI	Trabajadores autónomos agrícolas		0
VII	Trabajadores de los servicios y comercio de rango inferior	Nuevo proletariado	10
X	Excluidos del mercado de trabajo y parados de larga duración		0
VIII	Trabajadores manuales cualificados	Vieja clase obrera	10
IX	Trabajadores no cualificados		2

Fuente: elaboración propia a partir de la clasificación de Requena (2011:322).

<sup>42</sup> En caso de no ser iguales, se ha tomado como referencia el progenitor con ocupación de cualificación más alta.

El tratamiento cuantitativo, que se ha hecho a usando MS Excel y mediante el lenguaje de programación estadística R, ha servido para afinar el análisis de los datos acumulados, para verificar interpretaciones espontáneas y para identificar diferentes perfiles que se dan entre los individuos de la muestra y que se distribuyen de forma desigual entre las diferentes ciudades de destino.

La combinación de diferentes métodos de investigación ha permitido caracterizar una población todavía poco conocida, aunque “simbólicamente potente” (Favell 2008:10), formada por artistas e intermediarios del arte contemporáneo españoles que residen en las capitales europeas más importantes en el mundo del arte contemporáneo. Las técnicas cualitativas han facilitado la acumulación de datos sobre sus biografías, incluyendo las etapas de sus carreras profesionales y migratorias, y sobre sus ambiciones en el mundo del arte contemporáneo. El análisis de las informaciones recogidas a través de las entrevistas semidirectivas, contrastadas con lo observado mediante la participación en eventos de los circuitos artísticos en diferentes lugares, se ha completado con el uso de fuentes diversas adaptadas a las necesidades de cada capítulo. Por ejemplo, en cuanto a los determinantes de la elección del lugar de destino, se han utilizado ránquines de diversa índole que han permitido caracterizar a las ciudades más populares entre los miembros de la muestra y situarlas en torno a polos especializados en la creación, la difusión institucional y la comercialización del arte contemporáneo dentro del espacio artístico europeo. El proceso de identificación de estos polos, así como de la asociación de las distintas ciudades de destino con ellos, se expone de forma detallada en el cuarto capítulo. Asimismo, la primera sección del quinto capítulo profundiza en los resortes teóricos que han contribuido a la identificación de tres perfiles profesionales y migratorios en la muestra de población, a partir del estudio de los comportamientos recurrentes de los individuos, en relación tanto con su inserción en el mundo del arte como con su integración en el lugar de destino.

El retrato de la emigración artística española contemporánea en la Unión Europea que ofrece esta tesis doctoral se completa con un análisis de las trayectorias de internacionalización de las carreras de los miembros de la muestra y de su encaje en la escena artística nacional desde el extranjero, con el objetivo de evaluar la importancia de la migración hacia un centro artístico global en la internacionalización de la carrera en el mundo del arte contemporáneo, así como el efecto que tiene el traslado al extranjero en

el desarrollo profesional de los miembros de la muestra. Ante la imposibilidad de utilizar las herramientas disponibles para la cuantificación de la visibilidad de artistas e intermediarios del arte, por razones que serán evocadas a continuación, se han elaborado tres cuadros de indicadores *ad hoc*.

## **2.5. Indicadores para evaluar el éxito del proyecto de desarrollo profesional en el extranjero**

Como ha señalado Alain Quemin (2013), al mundo del arte contemporáneo le encantan los rankings. Aunque quienes participan en él suelen criticarlos públicamente, al considerar que la calidad del trabajo de un artista no puede valorarse según un criterio único o que los indicadores utilizados no son los más adecuados, la realidad es que las clasificaciones forman parte del mundo del arte desde hace siglos<sup>43</sup>. En la actualidad existe una amplia variedad de listas que ordenan a los artistas según su grado de visibilidad, o su notoriedad, en base a diversos indicadores. La visibilidad de un artista, medida a partir del número de exposiciones en las que participa o en sus apariciones en prensa, o el valor económico de su obra (cuando éste se conoce, generalmente solo en las ventas en subasta pública) son algunos de los indicadores más frecuentes, por su mayor objetividad frente a criterios más abstractos como el de la “calidad” del trabajo o el “talento”. También existen clasificaciones de carácter más subjetivo, hechas a partir de las nominaciones o de puntuaciones dadas por grupos de expertos que, las más de las veces, son igualmente participantes activos en el mundo del arte. Éstos son, por ejemplo, directores de museo, comisarios de exposiciones, galeristas o incluso coleccionistas que también son objeto a su vez, aunque en menor medida, de rankings de notoriedad o de poder de prescripción dentro del mundo del arte.

El ranking de artistas más popular actualmente es el de Artfacts, elaborado a partir de los datos que contiene la base sobre exposiciones de arte contemporáneo que se celebran en museos, centros de arte, eventos periódicos de tipo bienal, galerías comerciales y espacios sin ánimo de lucro de todo el mundo. El de Artfacts es un ranking de visibilidad de los artistas, medida a partir del número de exposiciones en las que éstos participan, mediante

---

<sup>43</sup> Quemin (2013: 17-20) sitúa a Giorgio Vasari en el siglo XVI como primer creador de un compendio de los mejores artistas.

un algoritmo atribuye una cantidad distinta de puntos a las exposiciones, según sean éstas individuales o colectivas, en qué tipo de espacio se celebren (museo o similar, galería), el país en el que tienen lugar (el propio del artista u otro) y la puntuación de los otros artistas participantes<sup>44</sup>. Al acumular datos antiguos, Artfacts permite ver la evolución de la visibilidad de un artista a lo largo de su carrera e identificar puntos de inflexión en ésta como, por ejemplo, una exposición individual en una institución importante o un traslado al extranjero. La plataforma ofrece también la posibilidad de ver con quiénes un artista ha compartido exposición en más ocasiones o en qué países expone de manera más frecuente, así como realizar comparaciones entre las carreras de diferentes artistas incluyendo, por ejemplo, a artistas españoles que no hayan emigrado y que puedan formar parte de un grupo de control.

A pesar de la utilidad de estas herramientas, es necesario leer esta información con cautela, por varias razones. La primera es que la mejora de la posición de un artista en el ranking puede simplemente estar ligada al efecto acumulativo de la visibilidad en el desarrollo de su carrera, siendo la edad un factor con un peso determinante (Quemin 2013:317-19). La segunda es que la cantidad exacta de puntos que proporciona cada ítem tenido en cuenta por el algoritmo no es pública, como tampoco lo es la información sobre la puntuación que aporta cada institución artística precisa, si ésta no es igual para todas las de una misma categoría. De hecho, aunque la base incluye datos sobre museos y centros de arte, galerías y comisarios de exposiciones relevantes, éstos no aparecen ordenados según criterios como el poder de prescripción o el grado de visibilidad. Esto complica la interpretación de los datos sobre los artistas, además de dejar fuera al resto de participantes en el mundo del arte contemporáneo que forman la muestra de población de este trabajo. Una razón adicional es que no todos los artistas de la muestra aparecen en Artfacts<sup>45</sup> y que solo hay datos posteriores a la fecha de instalación en el extranjero de al menos veinte de ellos, haciendo imposible un análisis del impacto de la migración en el desarrollo profesional para más de un tercio de los sesenta y cinco individuos estudiados.

Arteinformado, base de datos que se centra exclusivamente en el espacio artístico iberoamericano inspirada en el modelo Artfacts, surgió como un agregador de noticias

---

<sup>44</sup> <https://artfacts.net/faq> [consultado por última vez el 02/06/2021].

<sup>45</sup> Al menos cinco artistas no aparecen en la base y uno más tiene sus datos confundidos con un homónimo.

sobre arte que cubría España, Portugal y todos los países de Latinoamérica y se transformó progresivamente en un fichero que incluye información de alrededor de 100.000 artistas originarios de o activos en este espacio. Aunque Arteinformado no genera un ranking de visibilidad como el presentado anteriormente, desde el año 2020 ofrece un servicio de suscripción a una herramienta llamada “Algoritmo AI” (de ArteInformado) que establece un “índice AI de notoriedad” y una posición en el “ecosistema AI”. El índice de notoriedad se calcula a partir de la información recogida por Arteinformado sobre el artista en los últimos dos años<sup>46</sup> y en diferentes categorías que atribuyen una distinta cantidad de puntos. Entre las categorías se incluyen la participación en exposiciones individuales (máximo 3 puntos) o colectivas (1,5 puntos), haber ganado premios (1,5 puntos), estar representado por una galería (1 punto), la colaboración con comisarios (1 punto) y que la obra forme parte de colecciones institucionales (1 punto) o privadas (1 punto). Sin embargo, como en el caso de Artfacts, se desconoce el número de puntos atribuido a cada ítem para el cálculo final.

**Fig. 2: Captura de pantalla de la web de Arteinformado con el índice de notoriedad de uno de los artistas de la muestra**



Fuente: Arteinformado.com [02/06/2021].

En la base de Arteinformado, los comisarios de exposiciones, las galerías y las instituciones de arte tampoco aparecen ordenados según su importancia relativa en el espacio artístico cubierto, aunque no parece que aquí se otorguen puntuaciones diferentes

<sup>46</sup> Solo cuando hay más de dos “eventos” en cada año.

a los distintos tipos de espacios de exposición. El “ecosistema AI” no es más que la lista de instituciones, galerías y profesionales del sector del arte contemporáneo con los que el artista en cuestión se ha relacionado en los últimos cinco años dentro de las áreas geográficas cubiertas por la plataforma. Los profesionales pueden ser comisarios de exposiciones, miembros del jurado de premios, galeristas u otros artistas con los que comparte representación galerística.

Estas dos bases de datos y las herramientas de análisis que proponen han servido para reflexionar acerca de la manera más adecuada de evaluar la progresión de carrera de los miembros de la muestra y el rol de la migración en su grado de internacionalización. Sin embargo, ambas tienen defectos que hacen que no se puedan tomar como base para el análisis que se propone en este trabajo. Un primer inconveniente ya mencionado es la falta de datos para una parte de los miembros de la muestra, al no aparecer en la base Artfacts o hacerlo solo a partir de su instalación en el extranjero. En cuanto a Arteinformado, si bien todos los artistas de la muestra aparecen en la base, no lo hacen sus actividades fuera de las áreas geográficas tenidas en cuenta, de manera que el cálculo del “índice de notoriedad AI” no está disponible para todos ellos y, cuando lo está, solo incluye las exposiciones realizadas y los premios ganados en España, Portugal o los países latinoamericanos.

Un segundo inconveniente tiene que ver con el tipo de indicadores utilizados para calcular la posición relativa de los artistas en el mundo del arte globalizado o en el espacio artístico iberoamericano. Artfacts, por ejemplo, solo tiene en cuenta las exposiciones realizadas en las instituciones inventariadas en su base de datos y deja fuera los eventos artísticos que tienen lugar en otros lugares (espacios autogestionados y eventos efímeros, escuelas de arte, salas de arte joven de tutela municipal o provincial...). Tampoco tiene en cuenta otras actividades que contribuyen a la visibilidad como los premios o las becas de producción artística, las publicaciones, la participación en eventos de tipo mesa redonda o performance o las actividades en las que artistas asumen el rol de organizadores. Arteinformado tampoco incluye eventos en escuelas y en espacios autogestionados, ni las actividades organizadas por artistas, pero sí la información sobre premios, becas y exposiciones en sitios tutelados por gobiernos municipales o regionales, aunque solamente dentro del espacio artístico iberoamericano. Además, los interesados (artistas, comisarios, galerías) pueden completar sus fichas en la base, influyendo directamente en

el cálculo de su índice de notoriedad y de su posición en el “ecosistema AI”. Finalmente, no parece adecuado para el propósito de este capítulo evaluar la visibilidad o la progresión de la carrera artística solamente a partir de un criterio cuantitativo.

### **2.5.1. La visibilidad como inserción en distintos “circuitos de difusión” del arte contemporáneo**

Las razones evocadas más arriba han dado pie a que se opte por elaborar una serie de cuadros de indicadores adaptados a las necesidades analíticas de este trabajo. Se trata de dos cuadros diseñados para evaluar la visibilidad de los artistas en distintos ámbitos del mundo del arte contemporáneo y en varias áreas geográficas: el primero está destinado a facilitar la comparación entre los artistas de la muestra y una selección de artistas españoles que no han emigrado y el segundo está pensado para dar cuenta de la inserción de los artistas de la muestra en las escenas artísticas de España, del país de destino e internacionales. La diversidad de actividades de intermediación artística en las que participan treinta y nueve miembros de la muestra ha obligado a elaborar un tercer cuadro de indicadores que está pensado específicamente para dar cuenta de la internacionalización de quienes ejercen el comisariado de exposiciones de forma independiente.

La definición de los indicadores incluidos en los cuadros parte del esquema del proceso de reconocimiento artístico dibujado por Alan Bowness en la publicación titulada *The conditions of success: how the modern artist rises to fame* (1989) y de la explicación elaborada por Raymonde Moulin en *L'artiste, l'institution et le marché* (1992). Bowness se inspira en el sistema “marchante-crítico” descrito por Harrison y Cynthia White (1965). En *Canvases and careers. Institutional change in the French painting world*, estos autores atribuyen el auge del Impresionismo a un cambio fundamental en la estructura de valoración del arte, que consiste en el trasvase de poder desde la institución -la Academia de Bellas Artes- hacia la pareja formada por el crítico y el marchante. Estos actores del mundo del arte pasan de ocupar un rol de publicidad y comercialización a constituirse en la primera instancia de validación de las nuevas propuestas artísticas, ejerciendo de intermediarios entre los creadores y las instituciones museísticas, así como entre los creadores y su público. El esquema de Bowness parte del análisis de las trayectorias de los artistas adscritos a los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX y adapta

lo descrito por Harrison y Cynthia White a la organización del mundo del arte en ese periodo. Su esquema se organiza en torno a cuatro “círculos de reconocimiento” que el artista atraviesa desde dentro hacia afuera en una línea progresiva y acumulativa (Peist 2005). El primer círculo, en el centro del esquema, lo forman los artistas coetáneos que se encuentran igualmente al inicio de la carrera en el mundo del arte. En el segundo círculo se encuentran los críticos de arte y los organizadores de exposiciones, responsables de elaborar un discurso crítico a partir del que juzgar y presentar el arte contemporáneo a un público más amplio. Los coleccionistas y los marchantes de arte se agrupan en el tercer círculo, mientras que el público general del arte forma lo hace en el cuarto y más exterior. Según explica Bowness (1989), todos los participantes en el mundo del arte operan en continua interacción, aunque en diferentes grados de proximidad interpersonal, descritos en el esquema como los diferentes círculos.

Raymonde Moulin insiste en este aspecto relacional y propone una explicación adaptada a los desarrollos del mundo del arte en la segunda mitad del siglo XX. Basándose en amplios censos estadísticos combinados con una investigación etnográfica, Moulin identifica la creciente interdependencia entre el mercado y las instituciones en el proceso de reconocimiento y consagración de los artistas y de su obra. Más que de círculos, Moulin habla de “circuitos de difusión” (1992:340-44) que incluyen tanto a las galerías comerciales como a la acción pública, que acumula las funciones de coleccionar, premiar y organizar exposiciones. Su análisis incorpora el sistema académico, no solo como instancia de formación y tutela, sino también como reconocimiento a los artistas de más éxito, en quienes se delega la responsabilidad de formar a las generaciones futuras (Moulin 1992:357)<sup>47</sup>. La novedad respecto al esquema de Alan Bowness es la dimensión internacional del proceso de reconocimiento. Según Raymonde Moulin (1992:354), el éxito comercial o la visibilidad más allá de las fronteras del propio país ya no son únicamente el resultado de carreras construidas nacionalmente, sino que la característica principal del “artista internacional” actual es que su carrera se realiza siguiendo un recorrido internacional no formalizado, pero sí perfectamente señalado. El itinerario de acceso al “mundo del arte internacional” pasa por que el artista sea invitado por jurados

---

<sup>47</sup> En Francia. En España el funcionamiento de las escuelas de Bellas Artes es diferente. Al estar muchas veces integradas en el sistema universitario, una parte creciente de los profesores debe tener el grado de doctor para garantizar la oficialidad de los diplomas.

de especialistas a participar en las manifestaciones del arte contemporáneo en las que se opera la selección, la validación y la consagración internacional (Moulin 1992:354). El “artista internacional” es, pues, quien llega a mantenerse al menos de manera provisional en el espacio de intensa concurrencia que representa el arte contemporáneo internacional y para ello hay que estar presente por todas partes y producir mucho (Moulin 1992:357). Esta definición concuerda con lo mostrado por Béatrice Joyeux-Prunel (2018:213-16) a propósito de la construcción internacional de las reputaciones artísticas a partir de la segunda mitad del siglo XIX, siendo la circulación de los artistas y de las obras por diferentes países un elemento crucial en el proceso de reconocimiento de éstos en su lugar de origen.

Los cuadros de indicadores elaborados a partir de estos dos trabajos no pretenden calcular la visibilidad según la cantidad de exposiciones o eventos en los que artistas e intermediarios han participado o de premios ganados, sino que evalúa la integración en los distintos “círculos” o “circuitos de difusión” de los miembros de la muestra y el grupo de control, tanto a nivel español como internacional. Los circuitos de difusión incluidos en los distintos cuadros son el comercial, el institucional, el de la escena independiente y el de las instancias de difusión de la cultura nacional en el extranjero, además de un apartado dedicado a dar cuenta de los premios y reconocimientos oficiales en forma, por ejemplo, de becas de producción o de apoyos institucionales públicos o privados. El funcionamiento de cada uno de estos circuitos obedece a lógicas internas, hasta cierto punto yuxtapuestas o compartidas, pero todos se vinculan de una manera u otra a problemáticas derivadas de la globalización del arte contemporáneo que es importante tratar al estudiar las vías de internacionalización de los artistas y los profesionales de la intermediación. Por ejemplo, el creciente protagonismo del mercado en el mundo del arte contemporáneo globalizado ha sido puesto de relieve en trabajos de sociología sobre las galerías (Quemin 2020b) y las “mega-galerías” (Artnet News 2018), los grandes coleccionistas privados y su influencia en las adquisiciones de las instituciones públicas (Brown 2019, 2020; Quemin 2020a) o sobre la importancia de las ferias en el calendario artístico anual a nivel mundial y en el proceso de legitimación o de “branding” de los artistas emergentes (Lee y Lee 2016). A partir del ejemplo de Frieze London, Lee & Lee (2016) han mostrado cómo las ferias internacionales buscan incluir cada vez más al arte emergente, reservando espacios para galerías de apertura reciente y para espacios de

exposición sin ánimo de lucro, haciendo encargos de obras para ser mostradas durante el evento u otorgando premios. Así, los dos primeros niveles horizontales de los cuadros de indicadores destinados a medir el grado de inserción de los artistas en diferentes circuitos de difusión del arte contemporáneo corresponden al ámbito comercial: el primero representa una vinculación estable y duradera con una galería e incluye una dimensión temporal, el segundo indica una asociación puntual.

Los dos niveles siguientes se refieren al circuito institucional, que incluye establecimientos de muy diversa índole, entre los que se cuentan museos de titularidad pública o privada y centros de arte con o sin colección, más o menos grandes, dependientes de diferentes niveles de administración territorial, con una clara vocación de arraigo local o asociados a redes internacionales. El auge del arte contemporáneo en las últimas décadas del siglo XX se ha acompañado de la proliferación de museos, centros de arte y espacios de exposición con o sin ánimo de lucro que se esfuerzan por ofrecer una programación original e innovadora, que represente la escena artística local o nacional en cuestión, a la vez que intentan permanecer conectados a las tendencias globales. Ante la imposibilidad de reflejar toda esta diversidad, se ha optado por definir una categoría de “grandes instituciones nacionales” que incluye los museos públicos de referencia que funcionan como buques insignia del arte contemporáneo de un país, aunque puedan tener también una vocación global (ver cuadro nº1). El resto de las modalidades institucionales se ha agrupado en la categoría “institución provincial” no por un componente territorial (ni peyorativo), sino por definir una posición en el circuito institucional nacional que no es tan central. Forman parte de esta categoría los museos y centros de arte dependientes de las administraciones autonómicas en España<sup>48</sup> y sus equivalentes regionales en el resto del mundo (por ejemplo, la red de FRACs en Francia), los establecimientos artísticos de tipo asociativo como los Kunstvereine en Alemania, y los museos privados.

---

<sup>48</sup> Excepto el MACBA, en Barcelona, que se ha incluido entre las instituciones de rango nacional debido a su vocación inicial de contribuir a la descentralización de la escena artística española en Madrid, estableciéndose como el principal museo de arte contemporáneo fuera de la capital, con una marcada dimensión internacional de su colección y de su programación.

#### **Cuadro 1:**

#### **Lo nacional y lo global en las colecciones públicas de arte**

La vocación local/nacional o internacional no está siempre explicitada en la presentación oficial de una institución. La globalización del arte contemporáneo ha contribuido a restarle importancia a la nacionalidad en las colecciones públicas, que empiezan a presentar sus objetivos en términos de “arte hecho en” o con voluntad de incluir contribuciones significativas a las corrientes artísticas contemporáneas globales, independientemente del origen geográfico del autor. La Tate Modern, en el Reino Unido, anuncia en su web que: “Tate is committed to expanding the geographical remit of its collection. [...] Potential acquisitions of contemporary art are considered by artists who have already made a significant contribution and have achieved national or international recognition”<sup>49</sup>. En el caso de Francia, el Museo Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo (con sede en el Centre Pompidou) tiene una afirmada ambición internacional, reforzada en los últimos años con la creación de comités específicos de adquisición de obras para diferentes áreas geográficas de todo el mundo<sup>50</sup>.

Muchas de las convocatorias públicas y de los reconocimientos al arte emergente (becas, premios) van destinados a los artistas autóctonos o a aquellos extranjeros que residen en el lugar de la institución que las otorga. Tal es el caso de las subvenciones, premios y apoyos que da el departamento de cultura del *Senat* (el gobierno del *Land*, la región federal) de Berlín, cuyo objetivo es promover la creación de los “artistas berlineses”, “garantizando la igualdad de oportunidades independientemente de la nacionalidad” y de otros factores<sup>51</sup>.

En el Reino Unido, uno de los certámenes artísticos dedicados a los jóvenes más importante es la convocatoria anual “New Contemporaries” de la organización filantrópica Bloomberg, al que se pueden presentar todos los aspirantes recién graduados en escuelas superiores de arte del país, con independencia de su lugar de origen y nacionalidad. Con esta convocatoria, Bloomberg pretende apoyar “la escena artística británica”, que se sobreentiende incluye a todos los artistas que viven y crean en el Reino Unido. El Mondriaan Fund es otro ejemplo de dispositivos de apoyo a la creación que no tienen en cuenta el país de origen de los beneficiarios, más allá de que lleven al menos dos años residiendo en los Países Bajos en el momento de hacer su solicitud.

El criterio de pertenencia a la escena artística nacional se extiende a las políticas de adquisición de obras de arte de las colecciones de titularidad pública. Por ejemplo, en Francia, el CNAP (Centre national d’arts plastiques, creado en 1791) tiene por cometido nutrir la colección estatal de obras de arte (el FNAC, Fonds national d’art contemporain). Una comisión formada por catorce o quince miembros<sup>52</sup> se reúne dos veces al año para evaluar las propuestas de compra recibidas. Pueden enviar

propuestas de obra los artistas franceses o extranjeros que residen en Francia y las galerías francesas o las extranjeras que representan a artistas franceses.

El siguiente nivel del cuadro de indicadores corresponde a la llamada “escena independiente” o “alternativa”, constituida por todos aquellos espacios y proyectos que surgen de la iniciativa privada y que se desarrollan al margen de la política cultural oficial y del mercado. Éstas suelen ser obra de artistas e intermediarios al principio de sus carreras, en la última etapa de formación o como forma de transición entre la escuela y la incorporación al sector profesional, aunque pueden perennizarse. Por esta razón se les suele conocer como *artist-run spaces*, en los países de habla anglosajona, o como *offspaces* en Alemania, donde también se les llama *Projekträume* (literalmente “espacios de proyectos”). En Francia y España, donde ese modelo se ha adoptado más recientemente y está menos extendido, se adoptan las nomenclaturas en inglés junto a los genéricos “espacios independientes” o “alternativos”. Se trata más a menudo de espacios de exposición y de encuentro en los que tienen lugar *performances*, charlas, presentaciones de publicaciones autoeditadas o fiestas<sup>53</sup>. Algunos de estos espacios sirven también como lugar de venta de obras de arte, a veces en forma de cooperativa entre los participantes, como en el modelo alemán de las *Produzentengalerien* (galerías de productores), y pueden incluso acabar transformándose en galerías comerciales al uso. Las iniciativas independientes en las artes visuales guardan similitudes con los circuitos DIY (“do it yourself”) en la música y la cultura festiva y, de la misma manera, sirven a algunos

<sup>49</sup> <https://www.tate.org.uk/about-us/collection> [consultado el 07/07/2021].

<sup>50</sup> <https://www.centrepompidou.fr/fr/le-centre-pompidou/qui-sommes-nous> [consultado el 07/07/2021].

<sup>51</sup> „Es ist Aufgabe der Kulturverwaltung, kulturelle Teilhabe zu ermöglichen und chancengleiche und chancengleiche Zugänge – unabhängig von Nationalität, ethischer Herkunft, Geschlecht, Religion oder Weltanschauung, Behinderung, Alter oder sexueller Identität – zu ermöglichen.“ <https://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/> [consultado el 07/07/2021].

<sup>52</sup> Formada por representantes del Ministerio de Cultura, el director del Museo Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo, artistas, críticos, comisarios de otras instituciones francesas e internacionales, coleccionistas. La comisión se renueva cada 3 años.

<sup>53</sup> Hay que diferenciarlos de las actividades que se puedan hacer en el taller de un artista, en la medida en que estos espacios tienen generalmente una vocación de presentar proyectos seleccionados e incluso comisariados (“curados”), reuniendo a varios artistas que comparten preocupaciones estéticas o discursivas bajo un mismo techo, aunque el tipo de presentación pueda distar de la que se haría en un museo, un centro de arte o una galería comercial. Aunque cada vez menos, los espacios independientes se han caracterizado en el pasado por ser reacios a reproducir la estética del cubo blanco (“white cube”) estándar del arte contemporáneo.

participantes como trampolín hacia la profesionalización y otras formas de reconocimiento comercial e institucional, pudiendo generar tensiones de orden ético (e incluso estético) con otros participantes.

El penúltimo nivel del cuadro engloba las actividades de difusión de la cultura nacional en el extranjero. En España, de esta tarea se ocupa actualmente la sociedad estatal Acción Cultural Española (AC/E), creada en 2010 a partir de la fusión de tres sociedades estatales que funcionaban en paralelo, centradas en la organización de conmemoraciones culturales (SECC), en las exposiciones internacionales (SEEI) y en la acción cultural exterior de tipo más general (SEACEX). AC/E, a través de las dos convocatorias anuales del Plan de Internacionalización de la Cultura Española (PICE) lanzado en 2011, apoya económicamente la participación de artistas españoles en eventos internacionales, previa selección por parte de una institución cultural extranjera, que es quien solicita la ayuda. Junto a AC/E, otros organismos de acción exterior se dedican a la cooperación internacional para el desarrollo (AECID, fundada en 1988) o a la difusión de la lengua (la red de Institutos Cervantes, desde 1991), aunque pueden igualmente proponer actividades culturales en sus sedes. Paralelamente, el Ministerio de Cultura apoya acciones de promoción del arte contemporáneo, entre las que se cuentan las ayudas a la asistencia de galerías españolas a ferias internacionales. Hasta la creación de AC/E, tutelada en cooperación entre el Ministerio de Cultura y el de Asuntos Exteriores, todas estas organizaciones habían dependido del Ministerio de Asuntos Exteriores, lo cual ha dado lugar a disputas y “conflictos de competencias” (Marco y Otero 2010) en más de una ocasión (Badillo Matos 2014; Lamo de Espinosa y Badillo Matos 2016). Un nuevo eje de promoción cultural en el extranjero creado en 2012 es el de la Marca España, hoy integrado en la Secretaría de Estado de la España Global (dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores), que busca promover una imagen positiva y mejorar la reputación internacional del país a través de acciones de comunicación y de diplomacia cultural y científica (Rius Ulldemolins y Martín Zamorano 2015). Este penúltimo nivel del cuadro abarca también la acción cultural exterior de las Comunidades Autónomas (Martín Zamorano 2015), que promueven viajes y exposiciones de sus artistas autóctonos de

diferente envergadura, desde la financiación de una residencia artística hasta la organización de un “pabellón” de Venecia paralelo al de España<sup>54</sup>.

Puesto que el objetivo no es medir la cantidad de visibilidad, sino la inserción en diferentes circuitos de difusión, se ha optado por un sistema binario en el que cada indicador puede aportar un punto o ninguno, en vez de atribuir una cantidad determinada de puntos por cada exposición, premio o evento artístico incluido en el cuadro y calcular la puntuación total según la ponderación de cada ítem. La participación en cada tipo de evento artístico incluido en el cuadro da un punto como máximo, independientemente del número de recurrencias observadas en el *currículum vitae* del individuo en cuestión. Los cuadros de indicadores diseñados se adaptan a los medios y a la información disponibles, a la vez que permiten analizar los *currículums vitae* de los miembros de la muestra con un criterio común -el tipo de eventos artísticos en los que han participado- y, así, comparar su grado de visibilidad en diferentes circuitos de difusión y en diferentes espacios geográficos. Los datos codificados de esta manera han servido para identificar tipos de visibilidad, de inserción en el mundo del arte contemporáneo y de internacionalización para su posterior análisis.

La premisa de estos cuadros, siguiendo a Alan Bowness (1989) y a Raymonde Moulin (1992), es que el grado de visibilidad de un artista (o de un intermediario) aumentará con la diversificación de los lugares de exposición y la variedad de eventos artísticos en los que participe. Hasta cierto punto, la participación en diferentes circuitos de difusión es un indicador de reconocimiento por los participantes en el mundo del arte incluidos en los distintos círculos. Se podría objetar que, para el cálculo de la visibilidad del trabajo, no tiene el mismo valor una exposición en un museo de prestigio global como el Centre Pompidou en París que una en un espacio alternativo de Santander o de Berlín, por ejemplo. Es cierto, pero también lo es que, generalmente, quienes llegan a exponer en instituciones de la categoría del Centre Pompidou han participado también, antes, en otros circuitos expositivos, tanto comerciales como institucionales de menor prestigio e independientes o gestionados por artistas e intermediarios coetáneos. La exposición en una institución de las características del Centre Pompidou podría imaginarse como la

---

<sup>54</sup> El Institut Ramon Llull, por ejemplo, lleva a cada edición desde 2009 un proyecto desarrollado por comisarios de exposición y artistas del área lingüística catalana.

cúspide de una pirámide formada por todos los otros tipos de espacios de visibilidad incorporados como indicadores en estos cuadros. Por otra parte, la ordenación de los artistas según el cálculo de visibilidad a partir de este sistema no dista significativamente de las clasificaciones basadas en las puntuaciones de Artfacts o de Arteinformado, que se han utilizado a cada paso para completar, matizar y afinar los resultados que van a ser discutidos en las próximas secciones.

**Fig. 3: Cuadro de indicadores nº1, para la comparación entre los artistas de la muestra y el grupo de control**

		<b>en España</b>	<b>en el extranjero</b>
<b>Representación por parte de una galería</b>		0/1	0/1
<b>Exposición en galería comercial</b>	Individual	0/1	0/1
	Colectiva	0/1	0/1
<b>Exposición en gran institución nacional</b>	Individual	0/1	0/1
	Colectiva	0/1	0/1
<b>Exposición en institución provincial</b>	Individual	0/1	0/1
	Colectiva	0/1	0/1
<b>Exposición en espacio alternativo</b>		0/1	0/1
<b>Exposición organizada por instituciones españolas</b>		0/1	0/1
<b>Premio o patrocinio</b>		0/1	0/1

Fuente: elaboración propia.

El primero de los cuadros está destinado a hacer posible la comparación entre las puntuaciones de los miembros de la muestra y de la selección de artistas españoles no emigrados. El cuadro está organizado en las siete filas correspondientes a los distintos circuitos de difusión y en dos columnas que corresponden a dos niveles territoriales, uno vinculado a España y el otro al extranjero, sin distinción entre países ni áreas geográficas. El máximo número de puntos posibles es 20, divididos en 10 para las actividades realizadas en España y 10 más para las internacionales.

El segundo cuadro tiene por objetivo distinguir la visibilidad de los artistas emigrados acumulada en España, en el país de destino y en otros países. Además de organizarse en tres columnas referidas a categorías territoriales que afectan a todos los circuitos de

difusión, el nivel de la representación por parte de una galería comercial incluye la dimensión temporal, permitiendo así dar cuenta del grado de inserción en el mercado artístico antes y después de la migración. La puntuación máxima son 33 puntos, o 30 si solo se tienen en cuenta los eventos que han tenido lugar con posterioridad a la instalación duradera en el extranjero.

**Fig. 4: Cuadro de indicadores nº2, para el análisis detallado de los artistas de la muestra**

		<b>en España</b>	<b>en el destino</b>	<b>en terceros países</b>
<b>Representación por parte de una galería</b>	Anterior a migración	0/1	0/1	0/1
	Posterior a migración	0/1	0/1	0/1
<b>Exposición en galería comercial</b>	Individual	0/1	0/1	0/1
	Colectiva	0/1	0/1	0/1
<b>Exposición en gran institución nacional</b>	Individual	0/1	0/1	0/1
	Colectiva	0/1	0/1	0/1
<b>Exposición en institución provincial</b>	Individual	0/1	0/1	0/1
	Colectiva	0/1	0/1	0/1
<b>Exposición en espacio alternativo</b>		0/1	0/1	0/1
<b>Exposición organizada por instituciones españolas</b>		0/1	0/1	0/1
<b>Premio o patrocinio</b>		0/1	0/1	0/1

Fuente: elaboración propia.

El cálculo de la visibilidad internacional acumulada según este segundo cuadro da resultados diferentes a los del cuadro anterior, haciendo que los artistas de la muestra ganen o pierdan puntos, pero permite identificar distintos perfiles de internacionalización. La separación entre el país de inmigración y el resto de países está destinada a reflejar dónde se acumula la visibilidad internacional, ya que la investigación empírica sugiere que en algunos artistas de la muestra ésta corresponde exclusivamente (o casi) a actividades realizadas en el país en el que residen actualmente, mientras que otros artistas están presentes también en otros lugares. Si el primer cuadro podía dar una cantidad similar de puntos a los dos perfiles, el segundo cuadro otorga más puntos al segundo que a quienes deben su puntuación internacional solo a la visibilidad acumulada en su país de

residencia actual. De nuevo, se han tenido en cuenta el ranking de Artfacts y los datos recolectados por Arteinformado para contrastar los resultados, lo cual ha facilitado su contextualización y ha sido útil para el análisis que se presentará a continuación.

### **2.5.2. Medir la internacionalización de los intermediarios del arte contemporáneo**

A diferencia de la actividad de creación artística, que puede llevarse a cabo en solitario y con relativa autonomía, la intermediación se caracteriza por situarse entre el creador y un público más o menos amplio (Lizé, Naudier, y Roueff 2011:13-15). Muy a menudo, sus actividades se desarrollan a través de una organización, por lo que las tareas que implica pueden ser muy diferentes de un individuo a otro. Esta diversidad es fruto de las transformaciones del mundo del arte durante las últimas décadas, ya hábilmente descritas por Harrison y Cynthia White (1965) y por Raymonde Moulin (1992). Los trabajos recientes sobre los intermediarios en los mundos del arte (Lizé, Naudier, y Sofio 2014)<sup>55</sup> coinciden en la dificultad de ofrecer una definición unívoca de este rol, debido a la variedad de labores que implica y lo reciente de su escolarización. Se trata de profesiones todavía relativamente abiertas, a pesar de que su papel en el proceso de reconocimiento de los artistas y su trabajo haya ganado protagonismo progresivamente (Lizé et al. 2011:14).

La gran variedad de actividades ligadas a la intermediación se percibe también en la muestra de individuos y dificulta la selección de indicadores que reflejen con precisión su grado de inserción profesional y de internacionalización. En la muestra de población, son treinta y nueve los individuos que participan en el mundo del arte contemporáneo en actividades distintas a la creación. Un grupo significativo se distingue por estar empleado por cuenta ajena en diferentes roles de intermediación en instituciones o empresas en el lugar de destino. Se trata de veintiún individuos que trabajan más frecuentemente en museos, centros de arte e instituciones similares o en galerías comerciales realizando diversas tareas (gestión, comunicación, mediación y actividades educativas, comisariado de exposiciones, venta...). Su actividad profesional está casi siempre ligada a ese empleo

---

<sup>55</sup> Esta investigación no incluye a los comisarios de exposición ni a los galeristas, puesto que no les considera intermediarios del trabajo artístico, sino marchantes de bienes simbólicos. Igualmente, algunas de las reflexiones que aporta este trabajo han sido útiles para el desarrollo del análisis que se presenta aquí.

estable, aunque puedan realizar proyectos paralelos de forma ocasional, con lo cual un sistema de puntos como el de los cuadros presentados no resulta adecuado para dar cuenta de su inserción en diferentes escenas artísticas. Las experiencias de este grupo de individuos, tratadas por separado, han contribuido a la definición de los tipos de trayectoria más habituales entre los miembros de la muestra.

Por las razones evocadas, el último cuadro de indicadores de internacionalización que se ha elaborado está enfocado a la práctica del comisariado de exposiciones y, más concretamente, al perfil del comisario de exposiciones que ejerce su actividad como profesional independiente, realizando proyectos para diferentes organizaciones. Si entre 1945 y la década de 1970 fueron las galerías de arte contemporáneo quienes ganaron peso en el proceso de reconocimiento de los artistas y de movimientos estéticos (Joyeux-Prunel 2021:323-28; Sofio 2014; Verlaine 2013), desde entonces el comisariado de exposiciones se ha constituido como actividad central en el descubrimiento y legitimación de nuevas prácticas artísticas y de sus representantes (Glicenstein 2015:69-72; Sofio 2014). Nathalie Heinich y Michael Pollak (1989) describen la autonomización del comisariado de otras actividades, que anteriormente formaban parte del oficio del conservador de museo, e identifican una tendencia hacia la autoría de exposiciones que podría asimilarse al rol del director cinematográfico. El auge del rol del comisario de exposiciones sucede en paralelo de la renovada importancia de la institución en el proceso de reconocimiento de las nuevas tendencias artísticas y de sus representantes señalada por Raymonde Moulin (1992). Según Jérôme Glicenstein (2015:72-73), los comisarios independientes tienen la ventaja, frente a los conservadores de museo, los marchantes y los críticos de arte, de ser muy móviles y de estar presentes en los diferentes eventos artísticos internacionales que emergen a partir de 1970. En esta línea, Vincent Dubois (2014) atribuye a la relación particular entre la persona y la función que “montar su propio proyecto” sea un horizonte profesional al que aspiran muchos intermediarios de la cultura.

Para organizar una exposición hacen falta, como mínimo, conexiones con artistas y un espacio en el que celebrarla. El presupuesto y la logística dependen del tipo y de la envergadura del proyecto. Puesto que la profesionalización de esta figura es reciente, hay quienes han empezado su andadura como comisarios con proyectos pequeños en espacios autogestionados y han accedido posteriormente al ámbito institucional, a través de concursos públicos o de una invitación directa. Los programas de formación específicos

creados en los últimos treinta años suelen culminar en la celebración de una exposición, generalmente organizada en grupo, que constituye un primer proyecto importante en el portfolio del futuro comisario independiente. Las exposiciones que pueda comisariar a continuación dependerán en buena medida de la reputación construida y acumulada a través de cada proyecto. Hasta cierto punto, entonces, la actividad del comisario de exposiciones se asemeja a la de los artistas y, por lo tanto, puede recibir un tratamiento similar.

**Fig. 5: Cuadro de indicadores nº3, para las actividades de intermediación artística**

		<b>en España</b>	<b>fuera de España</b>
<b>Empleo en el sector del arte contemporáneo</b>	Anterior a migración	0/1	0/1
	Posterior a migración	0/1	0/1
<b>Comisariado de exposición en gran institución nacional</b>	Anterior a migración	0/1	0/1
	Posterior a migración	0/1	0/1
<b>Comisariado de exposición en institución provincial</b>	Anterior a migración	0/1	0/1
	Posterior a migración	0/1	0/1
<b>Comisariado de bienal</b>	Anterior a migración	0/1	0/1
	Posterior a migración	0/1	0/1
<b>Espacio "propio" de exposiciones*</b>	Anterior a migración	0/1	0/1
	Posterior a migración	0/1	0/1
<b>Colaboración con instituciones españolas en el extranjero</b>		0/1	0/1
<b>Premio o patrocinio</b>	Anterior a migración	0/1	0/1
	Posterior a migración	0/1	0/1

Fuente: elaboración propia.

El cuadro diseñado para los comisarios de exposición independientes reproduce la estructura del cuadro destinado a la comparación entre artistas emigrados y no emigrados.

Consta de solo dos columnas para cada nivel territorial, uno nacional de España y otro global para el resto de países<sup>56</sup>, y de seis líneas para los diferentes “circuitos” en los que los intermediarios pueden desarrollar su actividad. Dos de estas están reservadas a las instituciones de rango nacional, por un lado, y provincial, por otro lado. Otras corresponden a los eventos periódicos (bienales, trienales), a las colaboraciones con instancias de promoción cultural española en el extranjero, a la gestión de un proyecto personal de exposiciones (en un espacio autogestionado, por ejemplo, o compartido con otros intermediarios y artistas) y a los premios y subvenciones a la actividad de comisariado. Una línea adicional permite dar cuenta de otros empleos dentro de la intermediación que se llevan a cabo por cuenta ajena y que, aunque pueden, no están necesariamente relacionados con el comisariado de exposiciones. Cada línea incluye una dimensión temporal que permite diferenciar las actividades realizadas antes de la instalación en el extranjero de las que han tenido lugar con posterioridad a la migración. La necesidad de incluir la dimensión temporal surge de la voluntad de reflejar las experiencias de los miembros de la muestra que, como sucede también a los artistas, a menudo han recibido encargos de proyectos por parte de instituciones españolas después de haberse trasladado a vivir a una capital europea. El cuadro permite acumular hasta 26 puntos, 12 con actividades realizadas antes de la migración y 14 con las realizadas después.

Puesto que los comisarios independientes representan una minoría dentro de la muestra de intermediarios (n=18), el objetivo del análisis de datos a partir de este cuadro no es tanto clasificar a los individuos según su puntuación, sino identificar rasgos comunes, diferencias y tendencias de las trayectorias de desarrollo profesional tras la migración, tanto internacional como en España, que permitan la puesta en común de sus resultados con los de los artistas y con los de los intermediarios que trabajan para organizaciones y empresas del sector del arte contemporáneo.

El diseño de la investigación objeto de la presente tesis doctoral ha tenido en cuenta las particularidades de la población activa en el mundo del arte contemporáneo

---

<sup>56</sup> La actividad de un comisario de exposiciones internacional se extiende generalmente más allá de su lugar de origen y/o de residencia, especialmente si está vinculada a alguno de los eventos artísticos de ambición global que han sido creados a partir de los años 1970. No tenía sentido, entonces, fragmentar el cálculo de la visibilidad en más de dos categorías territoriales.

“globalizado”, incluyendo la movilidad internacional como característica y como condicionante del proceso de recogida de datos. La inmersión profunda y extendida en el tiempo en la esfera social estudiada ha facilitado acumular una información rica en detalles que ha informado el proceso de análisis, incluyendo el establecimiento de una lista de indicadores adecuados, y de presentación de los resultados. Tras el recorrido por las bases teóricas y por la metodología de esta investigación, los próximos capítulos de la tesis profundizan en los aspectos teóricos y empíricos vinculados a la cuestión específica que tratan, permitiendo responder en cada caso a las preguntas que esta tesis busca responder.

### **AVISO IMPORTANTE**

El texto excluido de la presente selección se ha retirado siguiendo instrucciones del/a autor/a, al existir participación de empresas, convenio de confidencialidad o la posibilidad de generar patentes.

### **AVÍS IMPORTANT**

El text exclòs de la present selecció ha sigut retirat seguint instruccions de l'autor/a, en existir participació d'empreses, conveni de confidencialitat o possibilitat de generar patents.

### **IMPORTANT NOTICE**

The text excluded from the present selection has been withdrawn following instructions by the author, as there is participation of companies, a confidentiality agreement or the possibility of a patent.

## Bibliografía

- Abascal Fernández, Elena, y María Isabel Landaluce Calvo. 2002. «Análisis factorial múltiple como técnica de estudio de la estabilidad de los resultados de un análisis de componentes principales». *Questiò: Quaderns d'Estadística, Sistemes, Informàtica i Investigació Operativa* 26(1-2):109-22.
- Abbing, Hans. 2002. *Why Are Artists Poor?: The Relentless Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Alaminos, Antonio, María Carmen Albert, y Óscar Santacreu. 2010. «La movilidad social de los emigrantes españoles en Europa». *Social mobility of Spanish emigrants in Europe*. (129):13-35.
- Alaminos Chica, Antonio, y Oscar Santacreu Fernández. 2010. «La emigración cualificada española en Francia y Alemania». *Papers. Revista de Sociologia* 95(1):201-11.
- Alexander, Victoria D. 2007. «State Support of Artists: The Case of the United Kingdom in a New Labour Environment and Beyond». *Journal of Arts Management, Law & Society* 37(3):185-200.
- Alexander, Victoria D. 2008. «Cultural Organizations and the State: Art and State Support in Contemporary Britain». *Sociology Compass* 2(5):1416-30.
- Alexander, Victoria D. 2018. «Heteronomy in the Arts Field: State Funding and British Arts Organizations». *The British Journal of Sociology* 69(1):23-43.
- Allen, Jeremiah M., y B. Curtis Eaton. 2005. *Incomplete Information and Migration: The Grass Is Greener Across the Higher Fence*. SSRN Scholarly Paper. ID 654845. Rochester, NY: Social Science Research Network.
- Alonso Sánchez, María Ángeles. 1974. «En el centenario de la Academia de Bellas Artes de España en Roma». *Cuadernos de prehistoria y arqueología* (1):123-31.
- Álvarez Valencia, Joan. 22.02.2019. «Hacia un nuevo paradigma para la diplomacia cultural española - Elcano». *Análisis del Real Instituto Elcano* 8/2019.
- Amilhat Szary, Anne-Laure, Sophie Louargant, Kirsten Koop, Guy Saez, Xavier Landabidea Urresti, y Cristina Ortega Nuere. 2010. *Artists Moving Learning*. *European Report*. DG Education and Culture European Commission.
- Ariño Villarroya, Antonio, Inés Soler Julve, y Ramón Llopis Goig. 2014. «La movilidad estudiantil universitaria en España». *Revista de Sociología de la Educación-RASE* 7(1):143-67.
- Artnet News. 05.12.2018. «Which Is the Biggest Mega-Gallery? We Ranked the Total Footprints of 14 of the World's Most Powerful Art Dealerships». *Artnet News*.
- Asociación de Artistas Visuales de Catalunya. 2006. *La Dimensión económica de las artes visuales en España*. Barcelona: Associació d'Artistes Visuals de Catalunya.
- Avery-Quash, Susanna, y Christian Huemer. 2019. *London and the Emergence of a European Art Market, 1780-1820*. London: Yale University Press.

- Badillo Matos, Ángel. 2014. «Las políticas públicas de acción cultural exterior de España». *Estrategia Exterior Española* 16/2014.
- Baião, Joana. 2017. «Artistic Emigration From Portugal To Paris In The First Half Of The 1960s: Six Portuguese Painters From Paris Revisited». *Artl@s Bulletin* 6(2).
- Bain, Alison. 2005. «Constructing an Artistic Identity». *Work, Employment and Society* 19(1):25-46.
- Ballatore, Magali. 2010. *Erasmus et la mobilité des jeunes Européens*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Ballatore, Magali. 2017. «La mobilité étudiante en Europe. Une lente institutionnalisation sans réelle démocratisation». *Hommes & Migrations* 1317-1318(2):79-86.
- Ballatore, Magali, y Thierry Blöss. 2008. «L'autre réalité du programme Erasmus : affinité sélective entre établissements et reproduction sociale des étudiants». *Formation emploi. Revue française de sciences sociales* (103):57-74.
- Ballesteros Doncel, Esmeralda. 2016. «Los números cuentan. Sub-representación de la obra artística de mujeres creadoras en museos y centros de arte contemporáneos». *Política y Sociedad* 53(2):577-602.
- Barglowski, Karolina. 2016. «Migration Pressures and Opportunities: Challenges to Belonging in the European Unions' Mobility Regime». *InterDisciplines. Journal of History and Sociology* 7(1).
- Barnett, H. G. 1953. *Innovation: the basis of cultural change*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Barthelemy, Fabien. 2018. *Spatialités et territorialités du "voyage ordinaire": la mobilité internationale des artistes rhônalpins*. Tesis doctoral. Université Grenoble-Alpes.
- Barwick, Christine, y Patrick Le Galès. 2020. «Work in London, love in Paris: middle class mobility over the Channel Tunnel». *Journal of Ethnic and Migration Studies* 47:17, 4023-4039.
- Bataille, Pierre, Johannes M. Hedinger, y Olivier Moeschler. 2020. «Visual Artists' Professional Situations and Trajectories Between Institutions and the Market» en *The Sociology of Arts and Markets: New Developments and Persistent Patterns, Sociology of the Arts* (A. Glauser, P. Holder, T. Mazzurana, O. Moeschler, V. Rolle, y F. Schultheis eds.). Cham: Springer International Publishing (p. 97-128).
- Bauck, Sönke, y Thomas Maier. 2015. «Entangled History». *InterAmerican Wiki: Terms - Concepts - Critical Perspectives* [https://unibielefeld.de/einrichtungen/cias/wiki/e/entangled-history.xml]
- Bauman, Zygmunt. 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity Press; Blackwell.
- Becker, Conny, Christina Landbrecht, y Friederike Schäfer. 2008. *Kunstszenen Berlin London*. München: Deutscher Kunstverlag.
- Becker, Howard Saul. 1963. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. London; New York: Macmillan.

- Becker, Howard Saul. 1977. *Sociological work: method and substance*. New Brunswick: Transaction books.
- Becker, Howard Saul. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Beckfield, Jason. 2010. «The Social Structure of the World Polity». *American Journal of Sociology* 115(4):1018-68.
- Bédard, Pascale. 2015. «L'ethos en sociologie : perspectives de recherche pour un concept toujours fertile». *Cahiers de recherche sociologique* (59-60):259-76.
- Behnke, Christoph, Cornelia Kastelan, Valérie Knoll, y Ulf Wuggenig. 2015. «Art in the Periphery of the Center» en *Art in the Periphery of the Center*. Berlin: Sternberg Press (p.2-38).
- Benjamin, Walter. 1989. *Paris, capitale du XIXe siècle le livre des Passages*. Paris: Cerf.
- Benson, Michaela. 2016. «Deconstructing Belonging in Lifestyle Migration: Tracking the Emotional Negotiations of the British in Rural France». *European Journal of Cultural Studies* 19(5):481-494.
- Benson, Michaela. 2019. «Brexit and the Classed Politics of Bordering: The British in France and European Belongings». *Sociology* 54(3):501-517.
- Benson, Michaela Caroline. 2010. «The Context and Trajectory of Lifestyle Migration». *European Societies* 12(1):45-64.
- Benson, Michaela, y Karen O'Reilly. 2009. «Migration and the Search for a Better Way of Life: A Critical Exploration of Lifestyle Migration». *The Sociological Review* 57(4):608-25.
- Benson, Michaela, y Karen O'Reilly. 2016. «From Lifestyle Migration to Lifestyle in Migration: Categories, Concepts and Ways of Thinking». *Migration Studies* 4:20-37.
- Berezin, Mabel, y Juan Díez Medrano. 2008. «Distance Matters: Place, Political Legitimacy and Popular Support for European Integration». *Comparative European Politics* 6(1):1-32.
- Berezin, Mabel, y Martin Schain. 2004. *Europe without Borders: Remapping Territory, Citizenship and Identity in a Transnational Age*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bermudez, Anastasia, y Elisa Brey. 2017. «Is Spain Becoming a Country of Emigration Again? Data Evidence and Public Responses» en *South-North Migration of EU Citizens in Times of Crisis* (J.-M. Lafleur y M. Stanek eds.). Cham: Springer International Publishing (p. 83-98).
- Blau, Peter M. 1977. *Inequality and heterogeneity: A primitive theory of social structure*. New York: Free Press.
- Bloch, Marc. 1928. «Pour une histoire comparée des sociétés occidentales». *Revue de synthèse historique* 15-50.
- Bocquet, Denis, y Pascale Laborier. 2016. *Sociologie de Berlin*. Paris: La Découverte.
- Bogino Larrambebere, Victoria. 2019. «¿Cómo se hace frente al desclasamiento social educativo en España? Tipología de los perfiles sociales y lógicas estratégicas de

- los titulados treintañeros en tiempos de crisis». *Papers. Revista de Sociologia* 1(1):1-28.
- Boichot, Camille. 2012. *Centralités et territorialités artistiques dans la structuration des espaces urbains. Le cas de Paris et Berlin*. Tesis doctoral. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I.
- Boichot, Camille. 2013. «Les espaces de la création artistique à Paris et Berlin : entre pôle artistique et centralité urbaine». *Territoire en mouvement Revue de géographie et aménagement* (19-20):19-39.
- Boltanski, Luc, y Ève Chiapello. 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.
- Boltanski, Luc, y Laurent Thévenot. 1987. *Les économies de la grandeur*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Borén, Thomas, y Craig Young. 2013. «The Migration Dynamics of the “Creative Class”: Evidence from a Study of Artists in Stockholm, Sweden». *Annals of the Association of American Geographers* 103(1):195-210.
- Borja, Simon, y Séverine Sofio. 2009. «Productions artistiques et logiques économiques : quand l’art entre en régime entrepreneurial». *Regards Sociologiques* 37-38 :23-43.
- Bourdieu, Pierre. 1963. *Travail et Travailleurs En Algérie*. Paris: Mouton.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, Pierre. 1980. *Le Sens pratique*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, Pierre. 1982. *Les règles de l’art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 1983. «The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed». *Poetics* 12(4-5):311-56.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Homo academicus*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Méditations pascaliennes*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Contre-feux 2: pour un mouvement social européen*. Paris: Raisons d’agir.
- Bourdieu, Pierre, y Loïc Wacquant. 1992. *Invitation à la sociologie réflexive*. Paris: Seuil.
- Bowness, Alan. 1989. *The conditions of success: how the modern artist rises to fame*. London: Thames and Hudson.
- Braudel, Fernand. 1967. *Civilisation matérielle et capitalisme: XVe-XVIIIe siècle*. Paris: Armand Colin.
- Brown, Kathryn. 2019. «Private Influence, Public Goods, and the Future of Art History». *Journal for Art Market Studies* 3(1).
- Brown, Kathryn. 2020. «When Museums Meet Markets». *Journal of Visual Art Practice* 19:3, 203-210.
- Buchholz, Larissa. 2016. «What Is a Global Field? Theorizing Fields beyond the Nation-State». *The Sociological Review Monographs* 64(2):31-60.

- Buchholz, Larissa. 2018. «Rethinking the Center-Periphery Model: Dimensions and Temporalities of Macro-Structure in a Global Field of Cultural Production». *Poetics* 71:18-32.
- Bühlmann, Felix. 2020. «How to Study Elites’ “International Capital”? Some Methodological Reflections» en *Researching Elites and Power: Theory, Methods, Analyses, Methodos Series* (F. Denord, M. Palme, y B. Réau eds.). Cham: Springer International Publishing (p. 241-51).
- Buisson-Fenet, Hélène, y Christine Morin-Messabel. 2017. «Introduction» en *École des filles, école des femmes. L’institution scolaire face aux parcours, normes et rôles professionnels sexués*. Louvain-La-Neuve: De Boeck Supérieur (p. 15-24).
- Burawoy, Michael. 1976. «The Functions and Reproduction of Migrant Labor: Comparative Material from Southern Africa and the United States». *American Journal of Sociology* 81(5):1050-87.
- Bureau, Marie-Christine, Marc Perrenoud, y Roberta Shapiro. 2009. *L’artiste pluriel: démultiplier l’activité pour vivre de son art*. Villeneuve d’Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Burke, Peter. 1972. *Culture and Society in Renaissance Italy 1420-1540*. London: Batsford.
- Buscatto, Marie. 2008. «Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz». *Travail, genre et sociétés* 19(1):87-108.
- Buscatto, Marie. 2019. «Présentation. Les artistes “modestes” à l’épreuve du temps. La “vocation” artistique, oui... mais pas seulement !» *Recherches sociologiques et anthropologiques* 50(2):9-26.
- Bydler, Charlotte. 2004. *The global art world, inc.: on the globalization of contemporary art*. Tesis doctoral. Uppsala University.
- Bygnes, Susanne, y Marta Bivand Erdal. 2017. «Liquid migration, grounded lives: considerations about future mobility and settlement among Polish and Spanish migrants in Norway». *Journal of Ethnic & Migration Studies* 43(1):102-18.
- Cacouault-Bitaud, Marie, y Françoise Oeuvarard. 2009. *Sociologie de l’éducation*. Paris: La Découverte.
- Casanova, Pascale. 1999. *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- Casanova, Pascale. 2002. «Paris, méridien de Greenwich de la littérature» en *Capitales culturelles, capitales symboliques: Paris et les expériences européennes : XVIIIe-XXe siècles* (C. Charle y D. Roche eds.). Paris, France: Publications de la Sorbonne (p. 289-96).
- Castells, Manuel. 1996. *The Rise of the Network Society*. Cambridge MA: Blackwell.
- Castelnuovo, Enrico, y Carlo Ginzburg. 1979. *Centro e periferia*. Torino: Einaudi.
- Castelnuovo, Enrico, y Carlo Ginzburg. 1981. «Domination symbolique et géographie artistique [dans l’histoire de l’art italien]». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 40(1):51-72.
- Castles, Stephen, y Mark J. Miller. 1993. *Age of Migration*. London: Palgrave Macmillan.

- Cavalcanti Simioni, Ana Paula. 2016. «Des diasporas du moderne : Les artistes brésiliens à Paris dans les années 1920» en *Art et société : Recherches récentes et regards croisés, Brésil/France, Brésil / France | Brasil / França*, (A. Quemin y G. Villas Bôas eds.). Marseille: OpenEdition Press.
- Charle, Christophe. 1998. *Paris fin de siècle: culture et politique*. Paris: Seuil.
- Charle, Christophe. 1999. «Paris métropole culturelle. Essai de comparaison avec Berlin (1880-1920)». *Mélanges de l'école française de Rome* 111(1):455-76.
- Charle, Christophe. 2004. *Capitales européennes et rayonnement culturel: XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Presses de l'École normale supérieure.
- Cicchelli, Vincenzo. 2011a. «Les legs du voyage de formation à la Bildung cosmopolite». *Le Télémaque* 38(2):57-70.
- Cicchelli, Vincenzo. 2011b. «Les politiques de promotion des mobilités juvéniles en Europe». *Informations sociales* 165-166(3):38-45.
- Cicchelli, Vincenzo. 2012a. «“ Les voyages forment la jeunesse ”: au-delà du lieu commun». *Après-demain* 24, NF(4):21-23.
- Cicchelli, Vincenzo. 2012b. *L'esprit cosmopolite*. Paris: Presses de Sciences Po.
- Clark, Kenneth. 1962. *Provincialism*. London: English Association.
- Conradson, David, y Alan Latham. 2005. «Friendship, networks and transnationality in a world city: Antipodean transmigrants in London». *Journal of Ethnic and Migration Studies* 31(2):287-305.
- Craig, Ailsa. 2007. «Practicing poetry. A career without a job» en *Practicing Culture* (C. Calhoun y R. Sennett eds.). London; New York: Routledge (p. 35-56).
- Crane, Diana. 2009. «Reflections on the Global Art Market: Implications for the Sociology of Culture». *Sociedade e Estado* 24(2):331-62.
- Currid-Halkett, Elizabeth, y Gilad Ravid. 2012. «‘Stars’ and the Connectivity of Cultural Industry World Cities: An Empirical Social Network Analysis of Human Capital Mobility and Its Implications for Economic Development». *Environment and Planning A: Economy and Space* 44(11):2646-63.
- Dabrowska, Izabela. 2008. «Strategien künstlerischer “Selbstvermarktung”. Das Phänomen der Produzentengalerie und seine Vorläufer» en *Kunstszenen Berlin London* (C. Becker, C. Landbrecht, y F. Schäfer eds.). München: Deutscher Kunstverlag (p. 119-32).
- DaCosta Kaufmann, Thomas. 1995. *Court, Cloister, and City. The Art and Culture of Central Europe, 1450-1800*. Chicago: The University of Chicago Press.
- DaCosta Kaufmann, Thomas, Catherine Dossin, y Béatrice Joyeux-Prunel (eds.). 2015a. *Circulations in the global history of art*. London: Routledge.
- DaCosta Kaufmann, Thomas, Catherine Dossin, y Béatrice Joyeux-Prunel. 2015b. «Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History» en *Circulations in the Global History of Art*. London: Routledge (p.1-22).

- Danner, Magali, y Gilles Galodé. 2008. «L’insertion des femmes artistes : entre obstacles culturels et choix rationnels». *Formation emploi* 104:37-52.
- Debroux, Tatiana. 2013. «Les territoires créatifs : quelques notions théoriques et une analyse bruxelloise». *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement* (19-20):40-59.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Paris: Minuit.
- Dent, T., R. Comunian, B. Conor, V. Pica, N. Wilson, y C. Burlina. 2020. *Creative and Cultural Workforce in Europe Statistics Report*. DISCE Publications.
- Dickinson, Susanna. 2018. «Why Kyiv is the New Berlin». *Business Ukraine*, diciembre 15.
- Díez Medrano, Juan. 2003. «Ways of Seeing European Integration: Germany, Great Britain, and Spain» en *Europe without Borders: Remapping Territory, Citizenship, and Identity in a Transnational Age* (M. Berezin y M. Schain eds.). Baltimore: Johns Hopkins University Press (p. 169-196).
- Díez Medrano, Juan. 2008. *Europeanization and the Emergence of a European Society*. SSRN Scholarly Paper ID 1086084. Rochester, NY: Social Science Research Network.
- Díez Medrano, Juan. 2010. *A New Society in the Making: European Integration and European Social Groups*. Working Paper 12. Freie Universität Berlin.
- Díez Medrano, Juan. 2012. «The Limits of European Integration». *Journal of European Integration* 34(2):191-204.
- Díez Medrano, Juan. 2016. «Globalization, Transnational Human Capital, and Employment in the European Union». *International Journal of Comparative Sociology* 57(6):449-70.
- Díez Medrano, Juan. 2018. «Multilingualism and European Identification». *Sociological Inquiry* 88(3):410-34.
- Dimock, Michael. 2019. «Defining Generations: Where Millennials End and Generation Z Begins». *Pew Research Center* [<https://pewrsr.ch/2szqtJz>].
- División de Estadística y Estudios. 2017. *Anuario de estadísticas culturales*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Domínguez-Mujica, Josefina, Ramón Díaz-Hernández, y Juan Parreño-Castellano. 2016. «Migrating Abroad to Get Ahead: The Emigration of Young Spanish Adults During the Financial Crisis (2008–2013)» en *Global Change and Human Mobility, Advances in Geographical and Environmental Sciences* (J. Domínguez-Mujica ed.). Singapore: Springer (p.203-223).
- Domínguez-Mujica, Josefina, Raquel Guerra-Talavera, y Juan Manuel Parreño-Castellano. 2014. «Migration at a Time of Global Economic Crisis: The Situation in Spain». *International Migration* 52(6):113-27.
- Dubois, Vincent. 2014. «La culture des intermédiaires. Les relations entre goûts et anticipations professionnelles des futurs administrateurs culturels» en *Les stratégies de la notoriété: intermédiaires et consécration dans les univers*

- artistiques* (W. Lizé, D. Naudier, y S. Sofio eds.). Paris: Archives Contemporaines (p.1-16).
- Dubow, Talitha, Katrin Marchand, y Melissa Siegel. 2019. *Evidence on the Determinants of Migration in the EU*. Working Paper. Maastricht: REMINDER Project.
- Duerden, Nick. 12.04.2015. «Hans Ulrich Obrist Interview: The Globe-Trotting Curator on Skipping». *The Independent*.
- Duester. 2015. «For necessity or pleasure? Towards a politics of artists' mobilities». *Crossings: Journal of Migration and Culture* 6:2:131-42.
- Duester, Emma. 2017. *Homes on the move for artists from the Baltic States: artistic practices, mobilities, and homes*. Tesis doctoral. Goldsmiths, Univeristy of London.
- Durkheim, Émile. 1912. *Les formes élémentaire de la vie religieuse, le système totémique en Australie*, Paris: F. Alcan.
- Dürkop-Henseling, Linda. 2020. «The Art Market: Art's Incomplete Mirror—Artistic Action's Guiding Principles and Their Consequences for the Art Market» en *The Sociology of Arts and Markets: New Developments and Persistent Patterns, Sociology of the Arts* (A. Glauser, P. Holder, T. Mazzurana, O. Moeschler, V. Rolle, y F. Schultheis eds.). Cham: Springer International Publishing (p.129-156).
- Duru-Bellat, Marie. 2006. *L'école des filles. Quelle formation pour quels rôles sociaux?* (2e ed.[1990]). Paris: l'Harmattan.
- Duval, Julien. 2020. «Hysteresis». *Dictionnaire international Bourdieu* (G. Sapiro dir.). Paris: CNRS (p.432).
- Erel, Umut, y Louise Ryan. 2019. «Migrant Capitals: Proposing a Multi-Level Spatio-Temporal Analytical Framework». *Sociology* 53(2):246-63.
- Escofier, Brigitte, y Jérôme Pagès. 1983. «Méthode pour l'analyse de plusieurs groupes de variables. Application à la caractérisation de vins rouges du Val de Loire». *Revue de Statistique Appliquée* 31(2):43-59.
- Espagne, Michel, y Michael Werner. 1988. *Transferts: les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*. Paris: Recherche sur les civilisations.
- Euronews. 08.12.2015. «Warsaw - the New Berlin?» *Euronews*.
- Farinha, Cristina. 2011. «Mobility challenging profiles and roles for artists in the European Agora». *Revista CIDOB d'Afers Internacionals* (95):75-88.
- Farinha, Cristina. 2012. *Bound to mobility. The building up of a performing arts community in the European Union*. Tesis doctoral. Universidade do Porto.
- Favell, Adrian. 2008. *Eurostars and Eurocities: free movement and mobility in an integrating Europe*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Favell, Adrian, Miriam Feldblum, y Michael Peter Smith. 2007. «The Human Face of Global Mobility: A Research Agenda». *Society* 44(2):15-25.
- Featherstone, Mike. 1995. *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*. London: Sage.

- Featherstone, Mike, Scott Lash, y Roland Robertson. 1995. *Global Modernities*. London: Sage.
- Feenan, Rosemary, Jeremy Kelly, Will McBryde, Greg Clark, y Tim Moonen. 2017. *The Universe of City Indeces: Decoding City Performance*. Chicago, London, Singapore: JLL and the Business of Cities.
- Figes, Orlando. 2019. *The Europeans: Three Lives and the Making of a Cosmopolitan Culture*. London: Penguin Books.
- Flipo, Aurore. 2013. «Mobilité et passage à l'âge adulte». *Agora débats/jeunesses* 65(3):23-35.
- Florida, Richard. 2002. *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.
- Ford, Simon. 1996. «Myth making: the Young British Artist». *Art Monthly*, March:3-9.
- Foucher-Zarmanian, Charlotte. 2016. «Arts visuels» en *Encyclopédie critique du genre* (J.Rennes ed.). Paris: La Découverte (p.74-83).
- Freeman, Hadley. 02.12.2020. «“Motherhood Is Taboo in the Art World – It’s as If We’ve Sold out”: Female Artists on the Impact of Having Kids». *The Guardian*.
- Freidson, Eliot. 1986. «Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique». *Revue française de sociologie* 27(3):431-43.
- Friedman, Sam, Dave O'Brien, y Daniel Laurison. 2016. «'Like Skydiving without a Parachute': How Class Origin Shapes Occupational Trajectories in British Acting». *Sociology* 51(5):992-1010.
- Fuller, Martin. 2014. *Cities, canvases and careers. Becoming an artist in New York and Berlin*. Tesis doctoral. University of Cambridge.
- Fuller, Martin. 2015. «Less than Friends, More than Acquaintances: Artists, Markets and Gallery Openings in New York». *International Review of Social Research* 5(2):120-29.
- Fuller, Martin, y Julie Ren. 2019. «The Art Opening: Proximity and Potentiality at Events»: *Theory, Culture & Society* 36(7-8):135-52.
- Fusulier, Bernard. 2011. «Le concept d'ethos. De ses usages classiques à un usage renouvelé». *Recherches sociologiques et anthropologiques* 42(42-1):97-109.
- Galtung, Johan. 1971. «A Structural Theory of Imperialism». *Journal of Peace Research* 8(2):81-117.
- Garbayo-Maeztu, Maite. 2018. «Maternidad, arte y precariedad: estrategias desde la vulnerabilidad». *Arte y Políticas de Identidad* 19:67-82.
- Geertz, Clifford. 22.10.1998. “Deep Hanging Out”. *New York Review of Books* October 1998.
- Gemser, Gerda, Mark A. A. M. Leenders, y Nachoem M. Wijnberg. 2008. «Why Some Awards Are More Effective Signals of Quality Than Others: A Study of Movie Awards». *Journal of Management* 34(1):25-54.

- Giddens, Anthony. 1990. *The Consequences of Modernity*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Giffinger, Rudolf, Gudrun Haindlmaier, y Hans Kramar. 2010. «The role of rankings in growing city competition». *Urban Research & Practice* 3(3):299-312.
- Gilly, Michel, y René Zazzo. 1969. *Bon élève, mauvais élève: recherche sur les déterminants des différences de réussite scolaire à conditions égales d'intelligence et de milieu social*. Paris: Armand Colin.
- Glaser, Barney, y Anselm L. Strauss. 1967. *Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Somerset: Taylor and Francis.
- Glauser, Andrea. 2009a. *Kunst, Mobilität und der neue Geist des Kapitalismus*. Tesis doctoral. Institut für Höhere Studien Wien.
- Glauser, Andrea. 2009b. *Verordnete Entgrenzung: Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst*. Bielefeld: Transcript.
- Glauser, Andrea. 2010. «Entsante Künstler: die Fremde als Atelier.» en *100 Jahre Deutsche Akademie Rom, Villa Massimo* (J. Blüher ed.). Köln: Wienand (p.115-18).
- Glicenstein, Jérôme. 2015. *L'invention du curateur*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Glorius, Birgit, Izabela Dabrowska, y Aimée Kuvik (eds.). 2013. *Mobility in Transition: Migration Patterns after EU Enlargement*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday Anchor books.
- Goffman, Erving. 1967. *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. New York: Doubleday Anchor books.
- Goffman, Erving. 1971. *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*. London: Allen Lane.
- Gombrich, Ernst Hans. 1970. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London: The Warburg Institute.
- González-Enríquez, Carmen, y José Pablo Martínez Romera. 2017. «La emigración española cualificada tras la crisis. Una comparación con la migración desde el Sur de Europa e Irlanda». *Migraciones. Publicación del Instituto Universitario de Estudios sobre Migraciones* (43):117-45.
- González-Ferrer, Amparo. 2013. «La nueva emigración española». *Zoom Político* 18/2013.
- Greer, Germaine. 1979. *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*. New York: Farrar Straus.
- Grésillon, Boris. 2002. *Berlin, métropole culturelle*. Paris: Belin.
- Grésillon, Boris. 2019. «Mes nuits sont plus belles que vos jours : une lecture géopolitique des nuits de Berlin». *L'Observatoire* 53(1):77-80.

- Griffiths, David, y Stella Maile. 2014. «Britons in Berlin: Imagined Cityscapes, Affective Encounters and the Cultivation of the Self» en *Understanding Lifestyle Migration: Theoretical Approaches to Migration and the Quest for a Better Way of Life, Migration, Diasporas and Citizenship Series* (M. Benson y N. Osbaldiston eds.). London: Palgrave Macmillan UK (p.139-159).
- Guilbaut, Serge. 1983. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Guirao Soro, Gloria. 2019. «Un label indésirable ? Les plasticiens espagnols établis à Berlin contre la promotion d'un art "national" à l'étranger». *Sociologie de l'Art* OPuS 29-30(1):39-56.
- Haller, Zoé. 2019. «Rester plasticien quand la notoriété ne fait plus partie du champ des possibles». *Recherches sociologiques et anthropologiques* (50-2):147-65.
- Hannerz, Ulf. 1992. *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press.
- Hannerz, Ulf. 2003. «Being There... and There... and There!: Reflections on Multi-Site Ethnography». *Ethnography* 4(2):201-16.
- Haug, Sonja. 2008. «Migration Networks and Migration Decision-Making». *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34(4):585-605.
- Heilbron, Johan. 2001. «Echanges culturels transnationaux et mondialisation : quelques réflexions». *Regards Sociologiques* 22:141-54.
- Heinich, Nathalie. 1993. *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Minuit.
- Heinich, Nathalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain: sociologie des arts plastiques*. Paris: Minuit.
- Heinich, Nathalie. 2005. *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard.
- Heinich, Nathalie, y Michael Pollak. 1989. «Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière». *Sociologie du Travail* 31(1):29-49.
- van Hest, Femke. 2012. *Territorial Factors in a Globalised Art World?: The Visibility of Countries in International Contemporary Art Events*. Tesis doctoral. Erasmus Research Centre for Media, Communications and Culture, Rotterdam.
- van Hest, Femke. 2015. «La présence marginale d'oeuvres non occidentales sur le marché de l'art contemporain». *Revue Proteus* 8:39-55.
- Hockey, John. 2007. «United Kingdom Art and Design Practice-Based PhDs: Evidence from Students and Their Supervisors». *Studies in Art Education* 48(2):155-71.
- Hughes, Everett C. 1997. «Careers». *Qualitative Sociology* 20(3):389-97.
- Hugrée, Cédric, Étienne Penissat, y Alexis Spire. 2017. «Les déterminants sociaux et nationaux des inégalités culturelles en Europe». *Actes de la recherche en sciences sociales* 219(4):98-115.

- Hugrée, Cédric, Étienne Penissat, y Alexis Spire. 2019. «Les plombiers polonais et français, des frères ennemis? Panorama des classes sociales en Europe». *Mouvements* 100(4):82-88.
- Igarashi, Hiroki, y Hiro Saito. 2014. «Cosmopolitanism as Cultural Capital: Exploring the Intersection of Globalization, Education and Stratification». *Cultural Sociology* 8(3):222-39.
- Institute for Urban Strategies. 2018. *Global Power City Index 2018*. Tokyo: The Mori Memorial Foundation.
- Irwin, M., T. Blanchard, C. Tolbert, A. Nucci, y T. Lyson. 2004. «Why People Stay: The Impact of Community Context on Nonmigration in the USA». *Population* 59(5):567-91.
- Jeanpierre, Laurent. 2012. «De l'origine Des Inégalités Dans Les Arts». *Revue Française de Sociologie* 53(1):95-115.
- Jeffri, Joan, y David Throsby. 1994. «Professionalism and the visual artist». *The European Journal of Cultural Policy* 1(1):99-108.
- Jendrissek, Dan. 2014. *Narratives of Economic Migration. The Case of Young, Well-Qualified Poles and Spaniards in the UK*. Tesis doctoral. University of Southampton.
- Jones, Caroline A. 2017. *The Global Work of Art. World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Jong, Gordon F. De, y Robert W. Gardner. 1981. *Migration Decision Making: Multidisciplinary Approaches to Microlevel Studies in Developed and Developing Countries*. Oxford: Pergamon Press.
- Joyeux-Prunel. 2015. «Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches». *Artl@s Bulletin* 4.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. 2005a. «Les bons vents viennent de l'étranger». *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* 2(52-2):113-47.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. 2005b. «“ Les bons vents viennent de l'étranger ”: la fabrication internationale de la gloire de Gauguin». *Revue d'histoire moderne contemporaine* 52-2(2):113-47.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. 2007. «L'internationalisation de la peinture avant-gardiste, de Courbet à Picasso : un transfert culturel et ses quiproquos». *Revue historique* 644(4):857-85.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. 2009. *Nul n'est prophète en son pays?: l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*. Paris: N. Chaudun, Musée d'Orsay.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. 2018. *Les avant-gardes artistiques: 1848-1918 : une histoire transnationale*. Paris: Gallimard.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. 2021. *Naissance de l'art contemporain 1945-1970: une histoire mondiale*. Paris: CNRS.

- Karner, Tracy X. 1991. «Gender and Evaluation in Fine Art». *Mid-American Review of Sociology* 15(1):53-69.
- Karttunen, Sari. 2019. «Self-Precarization and Structural Poverty. The Case of Finnish Grant-Oriented Visual Artists». *Recherches Sociologiques et Anthropologiques* (50-2):27-51.
- KEA, European Affairs, Clémentine Daubeuf, Teodora Pletosu, Philippe Kern, y Arthur Le Gall. 2018. *Research for CULT Committee - Mobility of Artists and Culture Professionals: Towards a European Policy Framework*. Brussels: European Parliament, Policy Department for Structural and Cohesion Policies.
- Kelly, Elish, y John O'Hagan. 2007. «Geographic Clustering of Economic Activity: The Case of Prominent Western Visual Artists». *Journal of Cultural Economics* 31(2):109-28.
- King, Russell. 2018. «Context-Based Qualitative Research and Multi-sited Migration Studies in Europe» en *Qualitative Research in European Migration Studies, IMISCOE Research Series* (R. Zapata-Barrero y E. Yalaz eds.). Cham: Springer International Publishing (p. 35-56).
- King, Russell, y Enric Ruiz-Gelices. 2003. «International Student Migration and the European 'Year Abroad': Effects on European Identity and Subsequent Migration Behaviour». *International Journal of Population Geography* 9(3):229-52.
- Klekowski von Koppenfels, Amanda. 2014. *Migrants or Expatriates?: Americans in Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Klekowski von Koppenfels, Amanda. 20.12.2016. «What's the Difference between a Migrant and an Expat?». *The Conversation*.
- Kofman, Eleonore. 2012. «Gender and Skilled Migration in Europe». *Cuadernos de Relaciones Laborales* 30(1):63-89.
- Kolbe, Kristina. 2021. «Playing the System: 'Race'-Making and Elitism in Diversity Projects in Germany's Classical Music Sector». *Poetics* 87:101532.
- Kowalczyk, Beata M. 2019. «Professional Aspirations in Exile. The Modest Careers of Migrant Japanese Musicians in Europe». *Recherches Sociologiques et Anthropologiques* (50-2):101-22.
- Krätke, Stefan. 2014. «Cities in Contemporary Capitalism». *International Journal of Urban & Regional Research* 38(5):1660-77.
- Kupferberg, Feiwel. 1998. «Models of Creativity Abroad: Migrants, Strangers and Travellers». *European Journal of Sociology / Archives Européennes de Sociologie* 39(1):179-206.
- Lafleur, Jean-Michel, y Mikolaj Stanek (eds.). 2017. *South-North Migration of EU Citizens in Times of Crisis*. Cham: Springer International Publishing.
- Lahire, Bernard. 2006. *La condition littéraire: la double vie des écrivains*. Paris: La Découverte.
- Lama, Alberto Capote, y Belén Fernández Suárez. 2021. «La Nouvelle Vague de la emigración española en Francia: proyectos migratorios y tipos de migrantes». *Revista Española de Sociología* 30(4):1-24.

- Lamo de Espinosa, Emilio, y Ángel Badillo Matos. 2016. «El Instituto Cervantes y la diplomacia cultural en España: una reflexión sobre el modelo» en *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2016*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Lee, Everett S. 1966. «A Theory of Migration». *Demography* 3(1):47-57.
- Lee, Soo Hee, y Jin Woo Lee. 2016. «Art Fairs as a Medium for Branding Young and Emerging Artists: The Case of Frieze London». *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 46(3):95-106.
- Lena, Jennifer C., y Danielle J. Lindemann. 2014. «Who Is an Artist? New Data for an Old Question». *Poetics* 43:70-85.
- Leslie, Gerald R., y Arthur H. Richardson. 1961. «Life-Cycle, Career Pattern, and the Decision to Move». *American Sociological Review* 26(6):894-902.
- Levitt, Peggy, y Deepak Lamba-Nieves. 2013. «Rethinking social remittances and the migration-development nexus from the perspective of time». *Migration Letters* 10(1):11-22.
- Lévy, Clara, y Alain Quemin. 2011. «Stéréotypes genrés dans l'œuvre, reconnaissance esthétique et succès marchand d'une artiste plasticienne: le cas de Marina Abramović». *Sociologie de l'Art OPuS* 18(3):53-71.
- Lieber, Stanley R. 1978. «Place Utility and Migration». *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 60(1):16-27.
- Lincoln, Anne E. 2007. «Cultural Honours and Career Promotions: Re-conceptualizing Prizes in the Field of Cultural Production». *Cultural Trends* 16(1):3-15.
- Lizé, Wenceslas, Delphine Naudier, y Olivier Roueff. 2011. *Intermédiaires du travail artistique À la frontière de l'art et du commerce*. Paris: Ministère de la Culture - DEPS.
- Lizé, Wenceslas, Delphine Naudier, y Séverine Sofio (eds.). 2014. *Les stratèges de la notoriété: intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*. Paris: Archives contemporaines.
- Lussault, Michel. 2016. «L'imagination géographique de la "World city"» en *Cultures et créations dans les métropoles-monde* (M. Lussault y O. Mongin eds.). Paris: Hermann (p.23-46).
- Lynch, Eimear. 11.12.2015. «Why Brussels Is the New Berlin». *The New York Times*.
- Madrid Fernández, Daniel. 2015. «Jóvenes españoles en programas europeos y extracomunitarios. Análisis y evaluación». *Revista de Estudios de Juventud* 109:79-95.
- Malet Calvo, Daniel. 2017. «Globalización e internacionalización educativa. Una historia institucional del Programa ERASMUS, 1987-2014». *Ler História* (71):75-100.
- Marco, Elvira, y Jaime Otero. 2010. «La transformación de la diplomacia cultural española». *Política Exterior* 24(134):155-64.
- Marcus, George E. 1995. «Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography». *Annual Review of Anthropology* 24:95-117.

- Marguin, Séverine. 2013. «Les temporalités de la réussite : le moment charnière des quarante ans chez les artistes d'art contemporain». *SociologieS*, Dossiers 2013.
- Marguin, Séverine. 2017. «Une scène artistique indépendante foisonnante, miroir de l'entrelacement des dynamiques urbaines et artistiques». *Allemagne d'aujourd'hui* 221(3):198-209.
- Marguin, Séverine. 2019. *Collectifs d'individualités au travail : les artistes plasticiens dans les champs de l'art contemporain à Paris et à Berlin*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Marguin, Séverine, y Tobias Losekandt. 2017. *Studie zum Berliner Arbeitsmarkt der Kultur-und Kreativsektoren*. Berlin: Bildungswerk Berlin der Heinrich-Böll-Stiftung.
- Markusen, Ann. 2006. «Urban Development and the Politics of a Creative Class: Evidence from a Study of Artists». *Environment and Planning A* 38(10):1921-40.
- Márquez, Francisca. 2012. «La ciudad: de fronteras, movimiento y extranjeros» en *Las ciudades de Georg Simmel: lecturas contemporáneas* (F. Márquez ed.). Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado (p.127-138).
- Marrow, Helen B., y Amanda Klekowski von Koppenfels. 2018. «Modeling American Migration Aspirations: How Capital, Race, and National Identity Shape Americans' Ideas about Living Abroad». *International Migration Review* 54(1):83-119.
- Martin-Brelot, Helene, Michel Grossetti, Denis Eckert, Olga Gritsai, y Zoltán Kovács. 2010. «The Spatial Mobility of the 'Creative Class': A European Perspective: The Spatial Mobility of the European Creative Class». *International Journal of Urban and Regional Research* 34(4):854-70.
- Martín Zamorano, Mariano. 2015. *La disputa por la representación exterior en la política cultural contemporánea: el caso de la paradiplomacia cultural de Cataluña*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.
- Martiniello, Marco, y Andrea Rea. 2011. «Des flux migratoires aux carrières migratoires. Éléments pour une nouvelle perspective théorique des mobilités contemporaines». *SociologieS*, Dossiers 2011.
- Marzo, Jorge Luis. 2005. «Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)» en *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. Vol. 2 (J. Carrillo Castillo, I. Estella Noriega, A. García Meras, Arteleku, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía eds.). Barcelona: MACBA (p.57-122).
- Marzo, Jorge Luis, y Patricia Mayayo. 2015. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra.
- Massey, Douglas S. 1990. «Social Structure, Household Strategies, and the Cumulative Causation of Migration». *Population Index* 56(1):3-26.
- Massey, Douglas S., Joaquin Arango, Graeme Hugo, Ali Kouaouci, Adela Pellegrino, y J. Edward Taylor. 1993. «Theories of International Migration: A Review and Appraisal». *Population and Development Review* 19(3):431-66.

- Mauger, Gérard. 2008. *Droits d'entrée modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*. Paris: Maison des sciences de l'homme.
- Mauger, Gérard, y Denis Férey. 2006. *L'accès à la vie d'artiste: sélection et consécration artistiques*. Bellecombe-en-Bauges: Croquant.
- Mauger, Gérard, y Marie-Pierre Pouly. 2019. «Enquêter en milieu populaire». *Sociologie* 10(1):37-54.
- Mayayo, Patricia. 2003. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- McAndrew, Clare. 2017. *El mercado español del arte en 2017*. Barcelona: Cuadernos de Arte y Mecenazgo.
- McAndrew, Clare. 2018. *The Art Market 2018*. Zurich: Art Basel & UBS.
- McCall, Michal MosesS. 1978. «The sociology of female artists». *Studies in symbolic interaction* 1:289-318.
- McColgan, Sabrina, y Lorna McLernon. 2014. *Cities of Opportunity* 6. New York: PricewaterhouseCoopers.
- McNeill, William Hardy. 1963. *The Rise of the West; a History of the Human Community*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mediavilla Merino, Juan José, y Jesús A. Valero Matas. 2016. «Movilidad juvenil, programa Erasmus e inserción laboral de los egresados». *Revista de Estudios de Juventud* 113:27-38.
- Menger, Pierre-Michel. 1989. «Rationalité et incertitude de la vie d'artiste». *L'Année sociologique* 39:111-51.
- Menger, Pierre-Michel. 1993. «L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique». *Annales* 48(6):1565-1600.
- Menger, Pierre-Michel. 1999. «Artistic Labor Markets and Careers». *Annual Review of Sociology* 25:541-74.
- Menger, Pierre-Michel. 2002. *Portrait de l'artiste en travailleur: métamorphoses du capitalisme*. Paris: Seuil.
- Menger, Pierre-Michel. 2009. *Le travail créateur s'accomplir dans l'incertain*. Paris: Seuil.
- Menger, Pierre-Michel. 2010. «Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques». *Revue d'économie politique* 120(1):205-36.
- Menger, Pierre-Michel. 2012. «L'art analysé comme un travail». *Idées économiques et sociales* 158(4):23-29.
- Menger, Pierre-Michel. 2014. «La différence, la concurrence et la disproportion. Sociologie du travail créateur: Leçon inaugurale prononcée le jeudi 9 janvier 2014». Paris: Collège de France.
- Merle, Pierre. 1993. «L'adhésion des lycéennes de terminale C au modèle de l'excellence scolaire». *Societes contemporaines* 16(4):7-26.

- Monnier, Gérard. 2002. «L'actualité de l'art urbain à Paris depuis le Second Empire et l'affirmation d'un "droit de cité aux artistes"» en *Capitales culturelles, capitales symboliques: Paris et les expériences européennes: XVIIIe-XXe siècles* (C. Charle y D. Roche eds.). Paris: Publications de la Sorbonne (p.231-238).
- Moroni, Isabelle. 2017. «De la périphérie à la scène internationale. Parcours d'artistes à l'épreuve de la mobilité». *Swiss Journal of Sociology* 43(2):357-74.
- Moulin, Raymonde. 1992. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- Moulin, Raymonde. 2003. *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion.
- Moulin, Raymonde, y Alain Quemin. 1993. «La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises». *Annales* 48(6):1421-45.
- Murray, Catherine, y Mirjam Gollmitzer. 2012. «Escaping the precarity trap: a call for creative labour policy». *International Journal of Cultural Policy* 18(4):419-38.
- Myrdal, Gunnar. 1958. *Rich Lands and Poor: The Road to World Prosperity*. New York: Harper.
- Naudier, Delphine y Hyacinthe Ravet. 2005. «48. Création artistique et littéraire» en *Femmes, genre et sociétés*. Paris: La Découverte (p.414-422).
- Navarrete Moreno, Lorenzo. 2016. «La movilidad juvenil en Europa: un patrón de viaje aún asimétrico en España». *Revista de Estudios de Juventud* (113):13-26.
- Navarrete Moreno, Lorenzo, Cristina Cuenca García, Celia Díaz Catalán, Laura Díaz Chorne, y Ricardo Zúñiga. 2014. *La emigración de los jóvenes españoles en el contexto de la crisis: Análisis y datos de un fenómeno difícil de cuantificar*. Madrid: INJUVE-Observatorio de la Juventud en España.
- Nochlin, Linda. 1971. «Why Have There Been No Great Women Artists?» *ARTnews* (January).
- Nogueira, Maria Alice, y Andrea Aguiar. 2008. «La formation des élites et l'internationalisation des études: peut-on parler d'une "bonne volonté internationale" ?» *Education et sociétés* 21(1):105-19.
- de Nooy, Wouter. 2002. «The Dynamics of Artistic Prestige». *Poetics* 30(3):147-67.
- Noya Miranda, Francisco Javier. 2007. *Diplomacia pública para el siglo XXI: la gestión de la imagen exterior y la opinión pública internacional*. Barcelona: Ariel.
- Nye, Joseph S. 1990. *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. New York: Basic Books.
- Oberlin, Kathleen C., y Thomas F. Gieryn. 2015. «Place and Culture-Making: Geographic Clumping in the Emergence of Artistic Schools». *Poetics* 50:20-43.
- O'Hagan, John, y Elish Kelly. 2005. «Identifying the Most Important Artists in a Historical Context». *Historical Methods* 38(3):118-25.
- Olivares, Rosa. 1989. «Editorial». *Lápiz* nº60:1.
- Oltermann, Philip. 11.09.2014. «Germany: Is Leipzig the New Berlin?». *The Guardian*.

- Ortega-Rivera, Enrique, Andreu Domingo i Valls, y Albert Sabater Coll. 2016. «La emigración española en tiempos de crisis y austeridad». *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* 20/2016 549(05).
- Palloni, Alberto, Douglas S. Massey, Miguel Ceballos, Kristin Espinosa, y Michael Spittel. 2001. «Social Capital and International Migration: A Test Using Information on Family Networks». *American Journal of Sociology* 106(5):1262-98.
- Parker, Rozsika, y Griselda Pollock. 1981. *Old mistresses: women, art, and ideology*. London: Pandora.
- Pasquier, Dominique. 1983. «Carrières de femmes : l'art et la manière». *Sociologie du travail* 25(4):418-31.
- Patureau, Frédérique, y Jérémy Sinigaglia. 2020. *Artistes plasticiens : de l'école au marché*. Paris: Ministère de la Culture - DEPS.
- Peist, Núria. 2005. «El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento». *Materia: Revista internacional d'Art* (5):17-44.
- Pénet, Pierre, y Kangsan Lee. 2014. «Prize & Price: The Turner Prize as a Valuation Device in the Contemporary Art Market». *Poetics* 43:149-71.
- Pérez Ibáñez, Marta, Semíramis González, y Carolina Rodovalho. 2020. *Estudio sobre desigualdad de género en el sistema del arte en España*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid - Cultura, turismo y deporte.
- Pérez Ibáñez, Marta, y Isidro López-Aparicio Pérez. 2017. *La actividad económica de los-las artistas en España: estudio y análisis*. Madrid, Granada: Fundación Antonio de Nebrija, Editorial Universidad de Granada.
- Perrenoud, Marc. 2007. *Les musicos*. Paris: La Découverte.
- Perrenoud, Philippe. 1994. *Métier d'élève et sens du travail scolaire*. Paris: ESF.
- Picaud, Myrtille. 2017. *Mettre la ville en musique (Paris-Berlin). Quand territoires musicaux, urbains et professionnels évoluent de concert*. Tesis doctoral. École des hautes études en sciences sociales.
- Picaud, Myrtille. 2019. «Paris et Berlin, deux scènes musicales cosmopolites ?» *Hommes Migrations* 1327(4):15-21.
- Piguet, Étienne. 2013. «Les théories des migrations. Synthèse de la prise de décision individuelle». *Revue européenne des migrations internationales* 29(3):141-61.
- Portes, Alejandro, y Saskia Sassen-Koob. 1987. «Making it Underground: Comparative Material on the Informal Sector in Western Market Economies». *American Journal of Sociology* 93(1):30-61.
- Provansal, Mathilde. 2016. «Au-delà de la vocation artistique : un recrutement sexuellement différencié des candidat-e-s à une carrière de plasticien-ne ?» *Éducation et socialisation* 42.
- Quemin, Alain. 1998. «Modalités féminines d'entrée et d'insertion dans une profession d'élites : le cas des femmes commissaires-priseurs». *Sociétés Contemporaines* 29(1):87-106.

- Quemin, Alain. 2002. «L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : La place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et du métissage"». *Sociologie et sociétés* 34(2):15-40.
- Quemin, Alain. 2006. «Globalization and Mixing in the Visual Arts: An Empirical Survey of 'High Culture' and Globalization». *International Sociology* 21(4):522-50.
- Quemin, Alain. 2013. *Les stars de l'art contemporain: notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. Paris: CNRS.
- Quemin, Alain. 2015a. «Qui détient le pouvoir en art contemporain ? : Fonction dans le monde de l'art, genre et pays des "acteurs de la consécration"». *Sociologie et sociétés* 47(2):39-64.
- Quemin, Alain. 2015b. «The impact of nationality on the contemporary art market». *Sociologia & Antropologia* 5(3):825-56.
- Quemin, Alain. 2020a. «The Market and Museums: the Increasing Power of Collectors and Private Galleries in the Contemporary Art World». *Journal of Visual Art Practice* 19:3:211-24.
- Quemin, Alain. 2020b. «What Does Developing a Ranking of Leading Contemporary Art Galleries Unveil about the Importance of the National Factor? An Analysis of Art Basel Art Fair». *Arts* 9(4):105.
- Raffini, Luca. 2014. «Cuando la Generación Erasmus se encuentra con la Generación Precaria. La movilidad transnacional de los jóvenes italianos y españoles». *OBETS. Revista de Ciencias Sociales* 9(1):139-65.
- Rand, Steven, y Heather Felty. 2013. *Life between Borders: The Nomadic Life of Curators and Artists*. New York: Apexart.
- Ravenstein, E. G. 1889. «The Laws of Migration». *Journal of the Royal Statistical Society* 52(2):241-305.
- Ravet, Hyacinthe. 2013. «38. Genre et travail artistique». Pp. 399-408 en *Femmes, genre et sociétés*. Paris: La Découverte.
- Recchi, Ettore. 2006. «The Social Mobility of Mobile Europeans» en *Intergenerational transmissions: cultural, economic or social resources?*, International Sociological Association, University of Nijmegen.
- Recchi, Ettore. 2008. «Cross-State Mobility in the Eu». *European Societies* 10(2):197-224.
- Recchi, Ettore, y Adrian Favell. 2009. *Pioneers of European Integration: Citizenship and Mobility in the EU*. Cheltenham and Camberley: Edward Elgar.
- Recchi, Ettore, Adrian Favell, Fulya Apaydin, Roxana Barbulescu, Michael Braun, Irina Ciornei, Niall Cunningham, Juan Díez Medrano, Deniz N. Duru, Laurie Hanquinet, Steffen Pötzschke, David Reimer, Justyna Salamońska, Mike Savage, Janne Solgaard Jensen, y Albert Varela. 2019. *Everyday Europe: Social transnationalism in an unsettled continent*. Bristol: Bristol University Press.
- Requena, Miguel. 2011. «Estratificación y clases sociales» en *Informe España 2011*. Madrid: Fundación Encuentro (p.301-367).

- Reyero Hermosilla, Carlos. 2014. «Ideología e imagen del artista español del siglo XIX entre París y Roma» en *El arte español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid: Casa de Velázquez (p.129-144).
- Reyero Hermosilla, Carlos. 2018. «El sistema de las artes en tiempos de Nicolás Megía: provincia, nación, occidente» en *La cultura extremeña entre el Romanticismo y el Modernismo: I Centenario de la muerte de Nicolás Megía (1845-1917)*. Lucerna: Asociación Cultural Lucerna (p. 19-36).
- Rius-Ulldemolins, Joaquim, y Mariano Martín Zamorano. 2015. «Federalism, Cultural Policies, and Identity Pluralism: Cooperation and Conflict in the Spanish Quasi-Federal System». *Publius: The Journal of Federalism* 45(2):167-88.
- Rius-Ulldemolins, Joaquim, y Mariano Martín Zamorano. 2015. «Spain's nation branding project Marca España and its cultural policy: the economic and political instrumentalization of a homogeneous and simplified cultural image». *International Journal of Cultural Policy* 21(1):20-40.
- Robertson, Roland. 1992. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage.
- Rodríguez Morató, Arturo. 1996. «El impacto de la globalización en la articulación territorial de las dinámicas artísticas» en *Ciudades. Estudios socioculturales sobre el espacio urbano* (C. Lobeto y D. Wechsler eds.). Madrid, Buenos Aires: Nuevos Tiempos (p.15-27).
- Rubio Ros, Clara. 2013. «Londres, tierra prometida. La emigración de jóvenes titulados universitarios catalanes a Londres». *Perifèria. Revista d'investigació i formació en Antropologia* 18(2):158-74.
- Ruiz Quesada, Francesc. 2007. «Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña» en *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares* (M. Lacarra Ducay ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico (p. 243-98).
- Sánchez, Lara. 18.02.2014. «Arte español, capital Berlín». *El País blogs*.
- Sapiro, Gisèle. 2007. «La vocation artistique entre don et don de soi». *Actes de la recherche en sciences sociales* 168(3):4-11.
- Sapiro, Gisèle. 2010. «Globalization and cultural diversity in the book market: The case of literary translations in the US and in France». *Poetics* 38(4):419-39.
- Sapiro, Gisèle. 2013. «Le champ est-il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale». *Actes de la recherche en sciences sociales* 200(5):70-85.
- Sapiro, Gisèle. 2020a. «Ethos». *Dictionnaire international Bourdieu* (G. Sapiro dir.). Paris: CNRS (p.330-331).
- Sapiro, Gisèle. 2020b. «Illusio». *Dictionnaire international Bourdieu* (G. Sapiro dir.). Paris: CNRS (p.434-436).
- Sassatelli, Monica. 2009. *Becoming Europeans: Cultural Identity and Cultural Policies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Sassen, Saskia. 1993. *The Global City*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Sayad, Abdelmalek. 1999. *La double absence: des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Seuil.
- Schich, Maximilian. 2016. «Figuring out Art History». *International Journal for Digital Art History* (2).
- Schich, Maximilian, Chaoming Song, Yong-Yeol Ahn, Alexander Mirsky, Mauro Martino, Albert-László Barabási, y Dirk Helbing. 2014. «A Network Framework of Cultural History». *Science* 345(6196):558-62.
- Scott, Allen J. 2006. «Creative cities: Conceptual issues and policy questions». *Journal of urban affairs* 28(1):1-17.
- Searle, Adrian. 27.03.2011. «The Drain in Spain: The Country's Arts Crisis». *The Guardian*.
- Sigalo Santos, Luc. 2018. *L'administration des vocations. Enquête sur le traitement du chômage artistique en France*. Paris: Dalloz.
- Simmel, Georg. 1908. «Exkurs über den Fremden» en *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker & Humblot (p.509-612).
- Simon, Herbert A. 1955. «A Behavioral Model of Rational Choice». *The Quarterly Journal of Economics* 69(1):99-118.
- Simon, Herbert A. 1957. *Models of Man*. New York: Wiley.
- Sinigaglia, Jérémy. 2017. «La consécration qui ne vient pas Réduction, ajustement et conversion des aspirations des artistes ordinaires du spectacle». *Biens Symboliques* 1.
- Sinigaglia-Amadio, Sabrina, y Jérémy Sinigaglia. 2015. «Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques». *Cahiers du Genre* 59(2):195-215.
- Sinigaglia-Amadio, Sabrina, y Jérémy Sinigaglia. 2017. *Temporalité du travail artistique : le cas des musicien.ne.s et des plasticien.ne.s*. Paris: Ministère de la Culture - DEPS.
- Sjaastad, Larry A. 1962. «The Costs and Returns of Human Migration». *Journal of Political Economy* 70(5, Part 2):80-93.
- Skaggs, Rachel. 2018. «Socializing Rejection and Failure in Artistic Occupational Communities». *Work and Occupations* 46(2):149-175.
- Skandalis, Alexandros, Emma Banister, y John Byrom. 2019. «Musical Taste and the Creation of Place-Dependent Capital: Manchester and the Indie Music Field». *Sociology* 54(1):124-141.
- Sofio, Séverine. 2007. «La vocation comme subversion». *Actes de la recherche en sciences sociales* 168(3):34-49.
- Sofio, Séverine. 2014. «Des stratèges de l'exposition? Le rôle des intermédiaires du marché de l'art dans l'accès des artistes à la notoriété, du XVIIIe siècle à aujourd'hui» en *Les stratèges de la notoriété: intermédiaires et consécration dans*

- les univers artistiques* (W. Lizé, D. Naudier, y S. Sofio eds.). Paris: Archives contemporaines (p.129-145).
- Soto Cano, María. 2014. «La Academia de España en Roma y la renovación escultórica española (1873-1900)» en *El arte español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos* (L. Sazzatornil Ruiz, F. Jiménez eds.). Madrid: Casa de Velázquez (p.145-170).
- Steiner, Ilka, y Aljoscha Landös. 2019. «Surveying Migrants in Europe. Experiences of the Swiss Migration-Mobility Survey» en *Migrants and Expats: The Swiss Migration and Mobility Nexus, IMISCOE Research Series* (I. Steiner y P. Wanner eds.). Cham: Springer International Publishing (p.21-54).
- Steiner, Lasse, Bruno S. Frey, y Magnus Resch. 2013. *Home Is Where Your Art Is: The Home Bias of Art Collectors*. Working Paper. Department of Economics 135, University of Zurich.
- Subirats, Marina. 2016. «De los dispositivos selectivos en la educación: el caso del sexismo». *Revista de Sociología de la Educación* 9(1):22-36.
- Subrahmanyam, Sanjay. 2004. *Explorations in Connected History: From the Tagus to the Ganges*. Delhi; Oxford: Oxford University Press.
- Tafel-Viia, Külliki, y Silja Lassur. 2013. «Explaining the change: Creative industries policy from the perspective of social innovation». *Territoire en mouvement Revue de géographie et aménagement. Territory in movement Journal of geography and planning* (19-20):118-30.
- The Economist Intelligence Unit. 2019. *Worldwide Cost of Living 2019. The Economist*.
- Thom, Marco. 2017. «Arts entrepreneur or what type of fine artist am I? A working typology of fine artists by professional self-understandings and commercial motivations». Abstract Working Paper. London South Bank University.
- Throsby, David. 1994. «A work-preference model of artist behaviour» en *Cultural economics and cultural policies* (A. Peacock y I. Rizzo eds.). Cham: Springer International Publishing.
- Throsby, David. 2010. «Economic analysis of artists' behaviour: some current issues». *Revue d'économie politique* 120(1):47-56.
- Trasforini, Maria Antonietta. 2007. «Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ?» *Cahiers du Genre* 43(2):113-31.
- Vacca, Raffaele, Giacomo Solano, Miranda Jessica Lubbers, José Luis Molina, y Christopher McCarty. 2018. «A Personal Network Approach to the Study of Immigrant Structural Assimilation and Transnationalism». *Social Networks* 53:72-89.
- Varriale, Simone. 2019. «Unequal Youth Migrations: Exploring the Synchrony between Social Ageing and Social Mobility among Post-Crisis European Migrants». *Sociology* 53(6):1160-76.
- Vaz da Silva, Helena. 1999. *Rapport sur la situation et le rôle des artistes dans l'Union européenne*. PE 229.306/déf. Bruxelles: European Commission - Culture, jeunesse, éducation et médias.

- Verlaine, Julie. 2013. «Les associations professionnelles de marchands d'art après 1945 : lobbying et modernisation à Paris et à New York». *Le Mouvement Social* 243(2):53-65.
- Vertovec, Steven. 2002. «Transnational Networks and Skilled Labour Migration». ESRC Transnational Communities Research Programme Working Papers 02-02.
- Vertovec, Steven. 2009. *Transnationalism*. London: Routledge.
- Vozmediano, Elena. 01.03.2021. «El artista viajero, por definición». *El Cultural*.
- Wagner, Anne-Catherine. 2007. *Les classes sociales dans la mondialisation*. Paris: La Découverte.
- Wagner, Anne-Catherine. 2008. «La place du voyage dans la formation des élites». *Actes de la recherche en sciences sociales* 170(5):58-65.
- Wagner, Anne-Catherine. 2010. «Le jeu de la mobilité et de l'autochtonie au sein des classes supérieures». *Regards Sociologiques* 40(2):89-98.
- Wagner, Anne-Catherine. 2016. «Attirer les talents internationaux». *Savoir/Agir* 36(2):33-38.
- Wallerstein, Immanuel. 1974. *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in The Sixteenth Century*. New York: Academic Press.
- Weber, Max. 1905. *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus: Textausgabe auf der Grundlage der ersten Fassung von 1904/05 mit einem Verzeichnis der wichtigsten Zusätze und Veränderungen aus der zweiten Fassung von 1920*. Bodenheim: Athenäum Hain Hanstein.
- Werner, Michael, y Bénédicte Zimmermann. 2003. «Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité». *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 58e année (1):7-36.
- While, Aidan. 2003. «Locating Art Worlds: London and the Making of Young British Art». *Area* 35(3):251-63.
- White, Harrison C., y Cynthia A. White. 1965. *Canvases and Careers. Institutional change in the French painting*. New York: Wiley.
- Wolpert, Julian. 1965. «Behavioral Aspects of the Decision to Migrate». *Papers of the Regional Science Association* 15(1):159-69.
- Wright Mills, C. 1959. *The Sociological Imagination*. New York: Oxford University Press.
- Zapata-Barrero, Ricard, y Evren Yalaz (eds.). 2018. *Qualitative Research in European Migration Studies*. Cham: Springer International Publishing.
- Zolberg, Aristide R. 1989. «The Next Waves: Migration Theory for a Changing World». *International Migration Review* 23(3):403-30.
- Zúñiga Contreras, Ricardo. 2016. «Transnacionalidad y nuevo espacio europeo de identificación». *Revista de Estudios de Juventud* 113:189-98.

