

ABSTRACT: Starting from the model of artistic world proposed by Howard Becker (1982), it is analyzed the implicit territorial of its different elements and configurations, considering the forms as they are its "arranged space resources" and they find the contexts that influence in the distribution of its products, as well as the way in that historically are defined its characteristics. Inverting the perspective, he is also considered as the productive dynamics of those worlds it produces a certain territorial structure, through the conflicts that are inherent. Last, we made a panorama of the game of forces in that is defined the change or the permanence of such a structure. We identified, this way, the typical patterns of the modern artistic territorial, starting to analyze the impact produced on them by the phenomenon of the global, regarding configuration of the centers and to the concentration dynamics and forms of articulation of the territorial.

KEY WORDS: Artistic global; center artistic; sociology of the art.

RESUMO: A partir del modelo de mundo artístico propuesto por Howard Becker (1982), se analiza la territorialidad implícita de sus diferentes elementos y configuraciones, considerando las formas en las que suelen desplegarse espacialmente sus "recursos" y se disponen típicamente los contextos que influyen en la distribución de sus productos, así como el modo en el que históricamente se fraguan sus enclaves característicos. A continuación, invirtiendo la perspectiva, se considera también cómo la dinámica productiva de estos mundos tiende a generar a su vez una determinada estructura territorial, a través de los conflictos que le son inherentes. Por último, se traza un panorama del juego de fuerzas en el que se dirime el cambio o la permanencia de dicha estructura. Identificados de este modo los patrones típicos de la territorialidad artística moderna, se procede a analizar entonces, para acabar, el impacto que está teniendo sobre ellos el fenómeno de la globalización, tanto en lo que se refiere a la configuración de los centros, como en lo que respecta a las dinámicas de concentración y las formas de articulación y las formas de articulación territorial.

PALAVRAS-CHAVE: Globalización artística; centro artístico; sociología del arte.

ARTURO RODRÍGUEZ

El impacto de la globalización en la articulación de las dinámicas artísticas



Pasamos por un momento histórico en el que la definición territorial de las sociedades se ha convertido en problemática. Las distancias y las fronteras han perdido buena parte de su sentido con la revolución comunicacional que estamos experimentando. Los nuevos medios técnicos y las nuevas condiciones de vida que éstos propician multiplican y aceleran enormemente los flujos intersociales de todo tipo, difuminando y erosionando las estructuras preexistentes. En el terreno económico, por ejemplo, las últimas décadas han visto un incremento exponencial de los enlaces microeconómicos transnacionales, poniendo en cuestión las categorías tradicionales del comercio internacional, y en el sector financiero, histórica y teóricamente supeditado a la "economía real", los intercambios se han disparado de tal forma que han perdido toda relación con aquélla, situándose más allá del control de los estados (Offe, 1985; Lash y Urry, 1987).

Asimismo, en el terreno político, los últimos tiempos han sido de gran turbulencia (Rosenau, 1990). Con la mutación radical sobrevenida en los Países del Este, con la configuración de nuevos espacios políticos, tales como la Comunidad Europea, o con el auge inusitado de las entidades locales o regionales, puede decirse que por todas partes están minándose las bases esen-

ciales de la delimitación territorial clásica, aquélla que se sustenta en la definición del estado moderno. Son transformaciones que parecen anunciar un cambio epocal de gran trascendencia, lo que para algunos politólogos ha de entenderse como el paso de la politeya territorial moderna a una politeya postmoderna de perspectiva territorial múltiple (Ruggie, 1993).

En el ámbito cultural, la perspectiva de la globalización ha permitido entrever también la aparición de nuevos elementos y nuevas dinámicas *globales*. Se habla así de una *cultura global* emergente y de unas *ciudades globales* en las que se desarrolla (Featherstone, 1990; King, 1991; Hannerz, 1992). Por el momento, sin embargo, estos análisis se han caracterizado por moverse a un nivel muy abstracto y por mantenerse básicamente dentro de los parámetros de una definición antropológica de la cultura, dejando al margen la consideración del impacto de la globalización sobre las dinámicas específicas de los diversos mundos artísticos. Ese análisis es el que aquí intentaremos empezar a plantear.

Para ello, tomaremos como punto de partida el modelo de mundo artístico propuesto por Howard Becker (1982). Empezaremos por analizar la territorialidad implícita de sus diferentes elementos y configuraciones, considerando las formas en las que suelen desplegarse espacialmente sus "recursos" y se

disponen típicamente los contextos que influyen en la distribución de sus productos, así como el modo en que históricamente se fraguan sus enclaves característicos. A continuación, invirtiendo la perspectiva, consideraremos también cómo la dinámica productiva de estos mundos artísticos tiende a generar a su vez una determinada estructura territorial, a través de los conflictos que le son inherentes. Por último, trazaremos un panorama del juego de fuerzas en el que se dirime el cambio o la permanencia de dicha estructura, identificando, de un lado, algunos principios transformadores, y de otro una serie de dinámicas de reforzamiento de la centralidad, tanto por la concentración de los recursos en los centros como por el dominio de éstos sobre las periferias. Identificados de este modo los patrones típicos de la territorialidad artística moderna, procederemos entonces a analizar, para acabar, el impacto que está teniendo sobre ellos el fenómeno de la globalización, tanto en lo que se refiere a la configuración de los centros, como en lo que respecta a las dinámicas de concentración y las formas de articulación territorial.

EL TERRITORIO EN EL ARTE

La primera cuestión que es preciso comprender concierne a las maneras en las cuales se hace presente la terri-

torialidad en las dinámicas artísticas. Así, para empezar, podemos tratar de ver cuál es la territorialidad implícita de los recursos empleados en la producción. Tomemos en ese sentido la definición de Becker:

Los artistas utilizan recursos materiales y personales. Ellos los escogen entre todo lo que tienen a su disposición en el mundo artístico en el cual trabajan. Estos mundos difieren en cuanto a lo que pueden ofrecer y en cuanto a la manera en la que pueden hacerlo (...) Lo que resulta disponible y la facilidad con la cual lo está, influencia el planteamiento de los artistas en el momento en el que ellos planifican su trabajo, e influencia también sus acciones cuando ellos emprenden sus proyectos en la vida real. Los recursos disponibles hacen que ciertas cosas sean posibles, otras fáciles y otras difíciles; todo patrón de disponibilidad refleja las influencias de un cierto tipo de organización social y pasa a formar parte del patrón de limitaciones y posibilidades que conforma el arte que es producido (op. cit., pág. 92).

Ahora bien, si se lo considera en relación a su concreta especificidad espacial, un mundo artístico no ofrece generalmente un panorama homogéneo en todos sus puntos. Los recursos disponibles, personales y materiales, no son los mismos en todos los lugares en los que se producen las obras. Por más que el repertorio de materiales y de



papeles que convienen a un cierto tipo de producción artística consitituye un hecho histórico que una tradición ofrece idealmente a todos los que la practican, la realidad muestra que existen enormes desigualdades en cuanto a su accesibilidad a los diferentes artistas. Las diferencias son evidentes en función del grado de reputación, pero no son menos claras en relación con la situación geográfica de cada uno.

Por otra parte, tal como lo deja entrever el pasaje citado, los recursos disponibles establecen límites estrictos para la concepción de las obras. De este modo, dada la existencia de una jerarquía de géneros en todo arte, que está estrechamente vinculada por lo general al grado de exclusividad de los medios implicados, esto se traduce también en un perfil artístico típicamente más modesto de los artistas inicialmente peor pertrechados. Así se cierra el círculo de la desigualdad, que confirma el relieve diferencial de la actividad artística en áreas dotadas, ya inicialmente, de recursos cualitativamente diferentes.

Aparte de todo lo que el modelo del mundo artístico designa como recursos para la producción, existen en él toda otra serie de contextos que pueden resultar también más o menos favorables. Las fórmulas de distribución accesibles a los creadores son muy diferentes según los casos y el factor geográfico tiene una influencia decisiva.

La distancia a los mediadores importantes (industrias culturales, empresarios, espónors públicos, etc.) es un factor de gran peso en la determinación de la proyección pública del artista. El papel regulador del estado tiene también una gran trascendencia, constituyéndose en un factor clave para la supervivencia o la pujanza de ciertas actividades. El dispar destino de las cinematografías europeas lo pone de manifiesto.

Por otra parte, el gran aumento de recursos públicos destinados al arte en los últimos tiempos ha engendrado grandes diferencias territoriales, sobre todo en el plano internacional, pero también, cada vez más, en el espacio interno al estado, en donde la expansión de las políticas culturales regionales tiende a menudo a profundizar los desequilibrios preexistentes.¹ Y en un sentido contrario, naturalmente, la política de censura de algunos regímenes políticos ha sido un obstáculo infranqueable para el desarrollo de ciertas actividades artísticas. Otros elementos constitutivos del modelo de Becker, como la existencia de un discurso legitimador y de unas instancias críticas valorizadoras de las obras no parecen tener una expresión territorial tan determinante.

Esta revisión de la territorialidad implícita de los diferentes componentes típicos de un mundo artístico nos permite imaginar toda la gama de contex-

tos para la actividad artística que se esconde habitualmente bajo su definición genérica; una gama de situaciones jerárquicamente organizada, que establece diferentes condiciones de posibilidad a lo largo del territorio, hasta llegar a los umbrales más allá de los cuales es imposible la "vida" artística. Pero la dinámica del arte no debe concebirse solamente desde un punto de vista situacional. Debe ser entendida también como un proceso; un proceso en el cual se acumula un cierto discurso disciplinar, que da consistencia y regularidad a la producción - algo esencial para el mantenimiento de las redes de cooperación sobre las cuales reposa el mundo artístico. Esto obliga a que, más allá de las producciones artísticas aisladas, que puedan insertarse en la corriente general del discurso artístico desde cualquier punto del territorio, haya también lugares en los cuales una masa crítica de elementos contextuales convenientes asegure esta regularidad y condense tal discurso. Son los centros artísticos; una figura historiográfica que Castelnovo y Ginzburg han descrito de manera impecable. A continuación recogemos íntegramente su definición:

Los centros artísticos podrían, de hecho, ser definidos como lugares caracterizados por la presencia de un número importante de artistas y de grupos significativos de patronos que, a partir de motivaciones diversas - orgullo familiar o individual, voluntad de hegemonía o

búsqueda de la salvación eterna - están dispuestos a invertir una parte de sus riquezas en obras de arte. Este último punto implica evidentemente que el centro deber ser un lugar al que afluyen en cantidades considerables los excedente susceptibles de ser destinados a la producción artística. Podrá, por otra parte, estar dotado de instituciones de tutela, de formación y de promoción de los artistas, así como de distribución de sus obras. Y en fin, contará con un público mucho más amplio que aquél constituido por los patronos propiamente dichos; un público que, por cierto, no será homogéneo, sino que estará dividido en grupos, provistos cada uno de ellos de hábitos de percepción y de criterios de evaluación propios y susceptibles de ser traducidos en expectativas y demandas específicas" (en Storia dell'arte italiana, I, 1, pp. 305 - 306).

En esta definición, inspirada en la historia del arte italiano, pero válida en términos generales para todo el arte occidental, sobresale especialmente un hecho: el centro se caracteriza por englobar los principales elementos que conforman un mundo artístico. Esto quiere decir que su rasgo más notable es la integridad estructural, y en consecuencia la autonomía de su discurso. La definición no menciona esta última particularidad, pero todo el contexto la explicita: el centro es el lugar por excelencia de la innovación artística. En el



contraste "geográfico" que Castelnuovo y Ginzburg quieren establecer, estos dos aspectos se superponen. Si los centros se caracterizan a los ojos del analista por su integridad estructural, a los de los actores que están en relación con ellos lo hacen por su capacidad creativa. La densidad de intercambios tiende a traducirse en ellos en creación de estilos, escuelas y tradiciones, que son cristalizaciones discursivas a través de las cuales se afirma su autoridad sobre la periferia y se promueve indirectamente la perpetuación de su dominación sobre ella, tanto simbólica como material.

Lo que importa subrayar aquí es que la idea de centro artístico, tal como acabamos de especificarla, en tanto que lugar de integración, de autonomía y de innovación, se ha convertido casi en un tipo ideal. Las situaciones empíricas resultan en realidad mucho más imperfectas y complejas, además de cambiantes. En toda estructura territorial de un mundo artístico, más que una tajante oposición entre un centro todopoderoso y una periferia desértica, lo que solemos encontrarnos es una larga serie de situaciones estructurales y discursivas, de centros más o menos desarticulados o adormecidos y de periferias más o menos productivas e innovadoras.

Acabamos de decir que las situaciones, además de variadas son cambiantes. Y en efecto, los contextos relevantes

para la actividad artística, a los cuales nos hemos referido al hacer alusión a Becker, varían continuamente. La conducta reguladora del estado es un factor típico de cambio. Tan pronto puede eliminar un movimiento creativo por su represión, como proyectarlo enormemente en su expansión. Pero también la aparición de un nuevo medio crítico que sirva para vincular a la gente, la mejora de las instituciones de formación y de conservación, o la constitución de nuevos públicos entusiastas, pueden ser factores dinamizadores de primer orden. Hay que considerar, además, que los actores de un mundo artístico no responden pasivamente a los cambios contextuales que experimenta su actividad. Al contrario, esos cambios alteran su marco de oportunidades para la acción, provocando nuevas situaciones de interacción estratégica entre ellos. Así, muchas transformaciones son el resultado de largas cadenas de interacciones y de la aparición consecutiva de coaliciones inesperadas.

EL ARTE EN EL TERRITORIO

No siempre el papel de los productores resulta el factor decisivo de cambio. Pero puede decirse que toda actividad creadora, producida en cualquier punto territorial de un mundo artístico, en la medida en que se for-

mula por definición en competencia con todas las demás, aspira naturalmente a trastocar el *status quo* preexistente, y por lo tanto también, por más que sea de una manera marginal, la estructura territorial. No obstante, esta dinámica, a falta de otras transformaciones contextuales, no conseguirá normalmente producir cambios significativos.

La clave de la incidencia de una práctica artística de innovación sobre las estructuras establecidas de un mundo artístico radica en el posible éxito de su apelación pública, más allá de los estrechos límites de ese mundo, a públicos y a apoyos nuevos.² Esta apelación remite, pues, a un espacio cultural más amplio, que es en principio el espacio territorial en el que este arte nace. Es aquí donde encuentra su fundamento la necesidad de una mínima confluencia entre, por una parte, la definición de la configuración discursiva nueva, y por otra, las necesidades que se derivan de la dinámica de hegemonía social de las élites, su público potencial. Las exigencias que esta conjunción plantea a los productores alcanza registros variados, según la definición particular del poder y de las funciones atribuidas a las obras artísticas, pero no tienen por qué ir más allá de suscitar algunas resonancias ideológicas o afinidades electivas. La exigencia mínima es sin duda la de ofrecer una plataforma de identidad definida en términos territoriales.³ Es por ello por lo que generalmente el arte

producido fuera de las metrópolis y apoyado por las élites locales formula sus propuestas como un desafío de universalidad alternativa, o bien como una reivindicación de la especificidad local, tratando de romper la estructura de relaciones territoriales existente en su mundo disciplinar.⁴ Sólo a través de su inserción en una dinámica cultural definida políticamente puede un segmento territorial dislocado de un mundo artístico aspirar a configurar un núcleo integrado, es decir, un centro artístico.

Resumiendo, pues, puede decirse que, ya sea a causa de cambios contextuales y debido a sus repercusiones en las interacciones estratégicas de los actores culturales, o bien a causa de las dinámicas culturales de signo político, que producen reconfiguraciones identitarias en ciertos segmentos territoriales de un mundo artístico, existen siempre tendencias que se orientan hacia su transformación. Frente a ellas, otras fuerzas igualmente poderosas contribuyen continuamente a su afianzamiento. Son en primer lugar las fuerzas de la *centralización*, cuya dimensión estructural ha sido perfectamente identificada por Menger (1993). El análisis que efectúa este autor descubre cuatro mecanismos responsables de la "gravitación artística" ejercida por París con respecto a su entorno, mecanismos que - puede suponerse - serían también en general las claves fundamentales de la



dominación metropolitana contemporánea en el sector artístico. En pocas palabras, estos mecanismos consistirían en:

1) las ventajas comparativas que ofrecen las metrópolis a los artistas para desenvolverse frente a las dificultades de la profesionalización.

2) las mejores posibilidades de carrera que se derivan de la existencia de densas redes de intercambios y de apoyos.

3) las economías de aglomeración, la especialización flexible y las coaliciones que se hacen posibles y que son factores decisivos para el desarrollo de la producción cultural, en la medida en que ésta se caracteriza por una irreductible naturaleza y por la intrínseca turbulencia de su mercado.

4) la lógica política que responde a los principios de favorecer la excelencia y de promover la competitividad internacional de la capital.

Estos mecanismos especificados por Menger explican bien el indiscutible predominio metropolitano de nuestros días. A ellos podrían añadirse únicamente, en una perspectiva histórica, otros mecanismos de poder que en circunstancias diferentes han podido contribuir al poderío de los centros artísticos principales, tales como el pillaje.⁵

Por lo demás, otras tendencias que coadyuvan al reforzamiento de la

estructuración territorial existente son aquéllas que provocan la periferización general del territorio, es decir, la afirmación de su dependencia frente al centro. Varios mecanismos podrían citarse aquí.

En primer lugar, las diversas formas de empobrecimiento de la periferia, que corresponden a otras formas inversas de enriquecimiento del centro.

En cuanto a éstas, han sido mencionadas ya, por ejemplo, mecanismos como el pillaje y sobre todo la emigración. En relación a esta última, se podría en todo caso ampliar

... los actores de un mundo artístico no responden pasivamente a los cambios contextuales que experimenta su actividad.

la consideración, refiriéndose a una de sus variantes más trascendentales: la de la emigración transitoria (en el período formativo o al comienzo de la carrera, por ejemplo). Aparte del debilitamiento pasajero que supone para la periferia este género de emigración, casi masiva en muchos casos, tal emigración desempeña un papel esencial en la instauración y el mantenimiento de la relación de dependencia. De hecho, es en gran medida a través de ella como se transmiten y se establecen en la periferia las jerarquías de legitimidad artística en vigor en el centro (y favorables a él) y como se instauran los vínculos que harán de estos emigrados clientes de patronos metropolitanos, y una vez retornados a su lugar de ori-



gen, guardianes más o menos reticentes del *status quo*. Así, en esta figura del emigrado transitorio se resumen todos los rasgos típicos de la relación de dependencia: la dislocación y la asimetría esenciales, que son el motivo de la emigración, la interiorización de la sumisión en tanto que consenso sobre la legitimidad del discurso disciplinario establecido, y el control indirecto por parte del centro sobre la actividad que se desarrolla en la periferia (Hannerz, 1993).

Otras importantes formas de la periferización, mencionadas por Castelnuovo y Ginzburg, tienen una definición más bien simbólica. Una entre ellas, sobre la cual insisten justamente estos autores, consiste en la afirmación del "retraso" de la periferia, a través sobre todo del control del discurso crítico. Otra más se refiere a la exportación más o menos definitiva de producciones importantes, "de un alto contenido simbólico", lo que hoy podría traducirse, por ejemplo, por ciertas exposiciones itinerantes. Otra consiste en la fijación de los parámetros estilísticos legítimos, que automáticamente desclasas o retardan.⁶ Otra, en fin, y quizás una de las más sutiles, consiste en lo que se podría llamar, siguiendo la fórmula empleada por Hannerz, la *criollización* del arte periférico, es decir, la traducción del exotismo vernacular a formas afines a los lenguajes metropolitanos.⁷

La lista de mecanismos de periferización podría alargarse, pero lo expuesto hasta aquí puede ser suficiente para hacerse una primera idea del campo de fuerzas en el cual se resume la cambiante articulación territorial de las dinámicas artísticas. Llegados a este punto, pues, apuntaremos ahora, para acabar, algunas incidencias que la globalización está teniendo en dicha articulación.

EL IMPACTO DE LA GLOBALIZACIÓN

Para empezar, por lo que se refiere a la definición de los centros, podemos constatar que la relevancia de aquella cualidad que en la versión de Castelnuovo y Ginzburg aparecía como esencial - la integridad - resulta hoy en día sensiblemente menor. Recursos y factores que en otro tiempo constituían ventajas cruciales para ciertos enclaves, por estar básicamente circunscritos a ellos, pierden actualmente su importancia estratégica, debido a la enorme fluidez y a la generalizada accesibilidad espacial que el proceso de globalización de la dinámica social entraña (y eso cuando no resultan simplemente volatilizados por el avance tecnológico). Al mismo tiempo, algunos elementos en concreto realzan su significación. Muy especialmente, la comunidad de productores, que pese a basarse ahora en nuevas estructuras de recursos ocu-



pacionales, más diversificadas y complejas, parece hoy más insustituible que nunca, en su función de marco significativo de competencia y cooperación, o de caja de resonancia discursiva. Y también, en gran medida, las instancias mediadoras, cuya dimensión resulta crítica en algunas disciplinas (por ejemplo en el sector audiovisual).

Por otra parte, el desbordamiento de los confines territoriales típicos de los mundos artísticos modernos, que son los del centro artístico metropolitano, con la tremenda intensificación de los flujos internacionales que se ha producido en este ámbito desde los años ochenta, ha incidido a buen seguro en las propias pautas de regulación del flujo discursivo. En este sentido, puede recordarse la tesis lanzada por Howard Becker a mediados de la pasada década, sobre las implicaciones de una supuesta dislocación de las *comunidades de gusto* que habían regido tradicionalmente la dinámica evaluativa y distributiva de las disciplinas artísticas clásicas, por efecto de la progresiva internacionalización (Becker, 1986). Al respecto, Becker afirmaba que la quiebra de la organización comunitaria de la distribución artística estaba dando paso a una configuración del colectivo consumidor como masa, en el sentido técnico de la expresión;⁸ y que de ahí se derivaba la creciente incidencia de las técnicas publicitarias también en este terreno, ya que dicha configuración

hacía extremadamente efectiva, desde un punto de vista especulativo, la manipulación de la información sobre la reputación y el éxito artísticos (*loc. cit.*, p. 443). Becker no se extendía en su escrito sobre las posibles repercusiones discursivas de semejante cambio en los patrones de regulación de la dinámica artística, pero no cabe duda de que la desactivación de la retórica historicista del avance y la superación, del discurso crítico y jerarquizador propio de la vanguardia, y su sustitución por un ecléctico remolino de modas efímeras en la década pasada, ha sido en buena medida consecuencia de ese cambio.

Por último, el eclecticismo artístico postmoderno contribuye asimismo a alterar las relaciones entre centros y periferias. En este sentido, puede constatar, por ejemplo, que más allá de la dinámica de creolización, lo que impera cada vez más en nuestros días es la yuxtaposición, o bien la hibridación, de líneas discursivas independientes (de base social diversa, no sólo territorial), en el marco de un flujo cultural global de carácter fragmentario. Y con la devaluación de la lógica de desarrollo estilístico que está implícita en esta transformación de las pautas de difusión, puede verse que las formas en que se ejerce el dominio del centro sobre la periferia tienden igualmente a variar: que pierde relevancia la apropiación o la transferencia de las obras, y que aumenta la importancia del control



de las organizaciones internacionales de difusión, o de las redes internacionales de instituciones legitimadoras, en la afir-

mación de los nuevos enclaves centrales - las ciudades globales - como puntos neurálgicos de centralidad.



NOTAS

¹ En las zonas de débil tradición creadora, el imperativo de la eficacia política determina que el gasto cultural sea destinado preferentemente a reforzar el consumo, más que a fomentar la producción, perpetuando así la distancia que en neste sentido separa a unas y otras zonas.

² H. S. Becker, op. cit., P. 304.

³ La naturaleza esencialmente identitaria del arte há sido analizada de una manera cautivadora por Harrison C. White en su reciente obra, *Careers and Creativity* (1993).

⁴ Castelnuovo y Ginzburg se refieren a esto como *scarto* (desviación).

⁵ Cf. Castelnuovo y Ginzburg, op. cit., P. 338-339.

⁶ Un ejemplo de esto lo encontramos en el mundo de la composición musical, con las múltiples repercusiones desclasantes que siguieron a la revolución serial de los años cincuenta.

⁷ Se podría ilustrar este fenómeno evocando al grupo de compositores españoles que a comienzos de siglo se dio a conocer en París con el nombre de "escuela española". Su adaptación del folklore peninsular a las técnicas francesas de composición fue celebrada en la capital francesa como un producto profundamente español, mientras que en España fue inicialmente rechazada como *afrancesada*.

⁸ La noción sociológica de *massa* se aplica a la situación en la que los individuos que forman un colectivo participan en una determinada dinámica social desde una posición aislada y homogénea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECKER, Howard S. *Art Worlds*, Berkeley. The University of California Press, 1982

BECKER, Howard S. *La distribution de l'art moderne*, en Raymonde Moulin, dir., *Sociologie de l'art*, Paris, La documentation française, 1986.

FEATHERSTONE, Mike. *Global Culture*, Londres, Sage, 1990.

HANNERZ, Ulf. *Cultural Complexity*, Nueva York, Columbia University, 1992.

HANNERZ, Ulf. *Introduction: varieties of centers and peripheries in the global ecumene*, ponencia al XIII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas, México D.F. 1993.



- KING, Anthony D. *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Londres, Macmillan, 1991.
- LASH, Scotty; URRY, John, *The End of Organized Capitalism*. Oxford, Polity Press, 1987.
- MENGER, Pierre-Michel. *L'hégémonie parisienne. Economie et politique de la gravitation artistique*, *Annales Economies Sociétés Civilisations*, 48, 6, pp. 1565-1600 1993.
- OFFE, Klaus. *Disorganized Capitalism*. Oxford, Polity Press 1985.
- ROSENAU, James N. *Turbulence in World Politics*. Princeton, Princeton U. P. 1990.
- RUGGIE, John G. *Territoriality and beyond: problematizing modernity in international relations*. *International Organization*, 47, 1, pp. 139-174, 1993.

ARTURO RODRÍGUEZ MORATÓ: Doutor em Sociologia na Universidad de Barcelona.
Professor do PPG em Estética e Teoria da Arte Contemporânea,
na Universidade Autônoma de Barcelona.
Co-diretor do Centro de Estudos de Sociologia da Cultura e das Artes.