

METAMORFOSES DO SISTEMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA NO SÉCULO XXI

METAMORPHOSIS OF THE CONTEMPORARY ART SYSTEM IN THE 21ST CENTURY

Alexandre Melo
Instituto Universitário de Lisboa

RESUMO: Nas quase duas décadas que já leva o novo século o sistema da arte contemporânea sofreu um conjunto de transformações que, sem alterarem a sua natureza estrutural, deram um novo alcance e implicaram novas problematizações em relação a suas principais características definidoras. Importa ponderar as implicações – no mundo da arte, em sentido estrito, e nas práticas culturais e suas conexões sociais, em geral – de várias tendenciais evoluções em curso. Nomeadamente: o aprofundamento e descentramento da dinâmica de globalização; o alargamento – sem limite à vista – do espectro da segmentação e hierarquização das estruturas de produção artística; a generalização do pluralismo e relativismo nos discursos de legitimação; o alastramento do ecleticismo e transdisciplinaridade, nos processos de trabalho; a mediação comunicacional generalizada, no que diz respeito aos modos de inserção social das artes.

Palavras-chave: Globalização. Segmentação. Relativismo. Transdisciplinaridade. Mediação

ABSTRACT: In the last two decades, the system of contemporary art, without changing its main structural features, has been involved in a metamorphosis process that has raised new problems and issues. It is very important to take into consideration the evolution of these new trends. Namely: the deepening and de-centering of the globalization process; the growing stretching of the production structures dynamics of segmentation and hierarchization; the generalization of pluralism and relativism in terms of discourse; the proliferation of transdisciplinary artistic practices; a new era of communicational mediation.

Keywords: Globalization. Segmentation. Relativism. Transdisciplinarity. Mediation

1

Sistema da arte é a expressão que adotamos para designar o conjunto de relações entre as práticas artísticas e as dimensões económicas, políticas e culturais da sua inserção no âmbito das práticas sociais em geral.

Falamos de metamorfoses, porque entendemos que, ao longo dos últimos vinte e cinco anos, assistimos ao aparecimento, aprofundamento ou mutação de um conjunto de tendências que, sem alterarem as características estruturais do sistema, desenham novas linhas de evolução, contradições, possibilidades e desafios que interpelam todos os agentes envolvidos, desempenhem eles funções mais pragmáticas ou mais analíticas, no plano das elaborações discursivas, como é aqui o caso, no âmbito da sociologia da arte e da cultura.

Novas conjunturas sociais implicam novas conjunturas concretas para as práticas artísticas e uma necessidade de renovação das formas de análise e pensamento capazes de as entender e significar.

A velocidade das transformações (tecnológicas, financeiras, institucionais) que consubstanciam estas metamorfoses faz com que devamos considerá-las como um processo em curso, de que não será sensato pretender identificar, de modo categórico, as forças (em permanente tensão) mais determinantes e, ainda menos, antecipar as configurações finais.

Ao falarmos de “sistema” falamos de um só e mesmo “sistema”, relativo ao conjunto das artes, porque entendemos que as suas principais características definidoras se mantêm, independentemente das especificidades constatáveis em cada área. É óbvio que nem tudo “se passa” da mesma maneira na área da música, do cinema, da literatura ou da “arte contemporânea”, mas julgamos que os princípios estruturais inerentes à noção de “sistema” são operativos e pertinentes em todas elas, sem prejuízo das diferenciações e contrastes que as investigações concretas não deixarão de revelar e esclarecer.

A hipótese anterior resulta da circunstância de considerarmos que, do ponto de vista epistemológico – e metodológico – a análise do sistema das artes deve privilegiar uma visão a que chamamos “macroscópica”. Só ela poderá fornecer o quadro adequado à contextualização das visões “microscópicas” inerentes a pesquisas particulares mais detalhadas.

O funcionamento do sistema da arte contemporânea não é regido por uma lógica própria e específica – algo como uma eventual lógica artística –, mas é antes o resultado do cruzamento e articulação de diferentes dimensões – económica, cultural e política – da vida social que nele se manifestam e combinam de uma forma, essa sim, peculiar.

Existe uma especificidade do sistema da arte contemporânea, mas é a especificidade de um determinado tipo de manifestação e combinação de dimensões, cujas lógicas, em si mesmas, são sociais e globais.

2

Chamamos práticas artísticas ao conjunto das artes consagradas pela tradição da história das artes, sem excluir (mas também sem ignorar as especificidades de) outras atividades criativas que assumiram uma recente tendencial inclusão no - ou candidatura ao - estatuto artístico (é o caso da fotografia, arquitetura ou design, em sentido lato).

Sem querer entrar aqui num questionamento de índole filosófica, relativo à questão da definição de arte, importa, porém, sublinhar a relevância e acuidade das tensões colocadas ao desenho dos contornos do território da arte pela necessidade de reavaliar o estatuto social, cultural, criativo e artístico, de uma série de práticas que costumavam, por inércia ou ignorância, ficar arredadas da discussão destas circunscrições. Consideremos alguns exemplos.

Cada vez mais decisiva é a questão da discussão do estatuto a atribuir a objetos e atividades associados a práticas culturais tradicionais, ancestrais, características de populações e zonas do globo até muito recentemente ignoradas ou minorizadas pelo “mundo da arte”.

O mesmo problema se coloca em relação a práticas atuais da cultura popular de massas ou formas específicas das culturas juvenis, ou consideradas “marginais” (seja por exclusão, discriminação ou auto-definição), que, estando associadas a dinâmicas criativas de grupos sociais tradicionalmente considerados “não cultos”, não chegavam sequer a merecer a atenção dos especialistas do “mundo da arte”.

Este conjunto de práticas representa parcelas substantivas imensas das histórias, geografias e experiências atuais – sociais, culturais e criativas – da humanidade e não têm como continuar a ser deixadas fora dos questionamentos do sistema da arte.

Tampouco poderão continuar fora das novas histórias da arte que se hão-de escrever e re-escrever com elas e a partir delas. Como situar então todas estas práticas? Ou melhor, como deveremos situar-nos, não perante elas mas com elas?

Olhando para o sistema das artes de um modo que nos permita descrever, de forma genérica, as metamorfoses das suas configurações, neste início do século XXI, detetamos um conjunto de características que julgamos poder tomar como ponto de partida e para as quais escolhemos as designações que a seguir enunciamos.

Globalização, em termos de tendência histórica.

Segmentação e hierarquização, em termos de estruturas de produção.

Pluralismo e relativismo, em termos de discursos de legitimação.

Ecleticismo e transdisciplinaridade, em termos de processos de trabalho.

Mediação generalizada, em termos de modo de inserção social.

Explicaremos brevemente o que entendemos por cada uma destas expressões, sem entrar em desenvolvimentos já apresentados num outro contexto (ver os meus livros “Sistema da Arte Contemporânea” (2012) e “Arte e Poder na Era Global” (2016)), mas procurando dar exemplos de problemas, contradições, tensões e zonas de conflitualidade prática e analítica que se nos afiguram particularmente candentes e aliciantes.

3

O processo de globalização cultural nunca foi um processo unívoco de uniformização cultural mas sim um processo de produção simultânea de mais uniformidade e mais diversidade, ao mesmo tempo e na sequência da mesma dinâmica contraditória.

A globalização cultural não é um processo de supressão das diferenças mas sim de reprodução, reestruturação e sobredeterminação dessas mesmas diferenças. É um processo dúplice de simultânea revelação/anulação de diferenças, diferenciação/ homogeneização e democratização/ hegemonização cultural.

A discussão e a acção decidem-se em torno de clivagens em relação ao modo de inserção e posicionamento no sistema de contradições, confrontações e negociações que constituem o próprio processo de globalização. (Sobre este tema ver o meu livro “Globalização Cultural”, 2002)

Aquilo a que assistimos hoje, de modo cada vez mais nítido e imperioso, é a um descentramento da globalização, que consiste numa multiplicação de pontos de vista globais e globalizadores produzidos a partir de situações históricas, geográficas, culturais e sociais que, até muito recentemente, nos tínhamos habituado (a partir de um ponto de vista etnocêntrico euroamericano) a ver como objetos ou vítimas do processo de globalização, independentemente de se considerar que nele teriam sido integradas, que a ele teriam sido submetidas ou que lhe teriam resistido.

Ao falarmos de descentramento não falamos já da emergência de novos centros (ainda no âmbito de uma estéril e anacrónica dialética da resistência e alternativa) mas da afirmação e multiplicação de novas vozes e pólos que falam, afirmam, desenham, definem e levam à prática a sua própria perspetiva globalizadora.

Correndo o risco de uma enumeração algo arbitrária citemos, como exemplos : o “novo” conceito geo-estratégico (“pensamento Xi Jinping”) da China (será que alguém pensa que a China vai ser “absorvida” pelo “mundo da arte” tal como ele existia três décadas atrás ?) ; a urgência da “nova” inscrição africana da África e dos africanos na história - e na história da história - da humanidade ; as contradições e reconfigurações do Islão e seus posicionamentos globais.

Ainda alguém se lembra que, no final do século XX, havia quem receasse que o rolo compressor da globalização nos levasse ao fim da história, em que viveríamos no infinito tédio de uma melancolia democrática onde nada mais poderia nos acontecer?

No que diz respeito ao sistema da arte contemporânea o “mundo da arte” está dando lugar, a um ritmo cuja velocidade – demasiado rápida ou demasiado lenta - é matéria de controvérsia, às “artes do mundo”.

Já não parece possível, como era normal trinta anos atrás, fazer uma exposição com vocação mundial em que dois terços dos autores sejam oriundos da Europa e dos Estados Unidos da América.

Esta tendencial impossibilidade coloca aliás alguns dos mais complexos problemas da curadoria ou programação contemporâneas. Como fazer uma seleção realmente representativa da diversidade cultural e geográfica das práticas artísticas em curso no mundo?

Uma primeira hipótese. Se adotarmos um padrão único e universal de avaliação e seleção e o aplicarmos a todos os objetos disponíveis há dois problemas. Em primeiro lugar, é fácil contestar a possibilidade ou a legitimidade da própria ideia de padrão único e universal. Em segundo lugar, é tecnicamente impossível avaliar todos os objetos disponíveis, mesmo considerando apenas aqueles já socialmente validados como objetos artísticos.

Uma outra hipótese consiste em tomar como ponto de partida a exigência de uma representatividade máxima em termos de diversidade cultural e geográfica. A dificuldade, neste caso, reside no facto de a maximização da probabilidade de atingir este objetivo implicar uma espécie de sistema de quotas, que pressupõe a aceitação de uma quase ilimitada disparidade de critérios de avaliação e de uma tendencial arbitrariedade do resultado final.

Esta dupla impossibilidade pode ser mitigada sobretudo através de dois tipos de estratégias.

A adoção de um método de trabalho em equipa que promova sucessivos níveis organizados de delegação de poderes, desde o conceito geral até à articulação concreta com as realidades locais.

A adoção plenamente assumida de um ponto de vista que permita justificar, à partida, quaisquer inclusões ou exclusões. Com o inconveniente de esta solução poder transformar qualquer exposição numa mera ilustração do programa ideológico que lhe deu origem.

4

Segmentação. Hierarquização. Um binómio que ajuda a descrever as atuais estruturas de produção criativa.

A noção de segmentação permite captar a imensa diversidade dos produtos e práticas que se reúnem sob a designação “arte contemporânea”. A diversidade que nos permite afirmar que, hoje em dia, não há nada que não possa ser considerado (o que não quer dizer que o seja) uma obra de arte contemporânea.

A necessária ponderação da importância do binómio segmentação versus hierarquização obriga-nos a considerar o sistema das artes, e cada um dos objectos que nele pretendamos estudar, como estando situados numa área atravessada por uma multiplicidade de diferenças que se distribuem, em simultâneo, num plano horizontal, de acordo com uma grande variedade de critérios distintivos de segmentação (distinguimos critérios técnicos, estéticos, sociográficos e historiográficos), e num plano vertical, de acordo com critérios hierárquicos de poder ou cotação económica, mediática ou simbólica (distinguimos entre hierarquia económica, hierarquia da fama e hierarquia do prestígio).

A este respeito faremos aqui apenas duas observações.

A primeira é de carácter epistemológico e visa enfatizar a necessidade conceptual de preservar, ao longo de todo o processo de investigação e reflexão, a consciência da indissociabilidade entre o padrão de diferenciação horizontal, designado por segmentação, e o padrão de diferenciação vertical, designado por hierarquização. Ou seja, em linguagem simplificada, é verdade que, no campo da arte contemporânea tudo é possível – em termos formais, estéticos, técnicos, processuais ou ideológicos –, e que, num panorama alargado, podemos encontrar uma diversidade incomensurável, mas isso não impede que, ao mesmo tempo, exista uma forte estrutura hierárquica de poder que, ao determinar o escalão hierárquico em que se posiciona cada ator – por exemplo em termos dos volumes de financiamento disponível ou do grau de sucesso de público expectável –, condiciona não o que ele pode fazer – em situação de plena liberdade e igualdade criativa com todos os outros – mas o modo como e a escala em que, em cada situação concreta, o pode fazer.

Fazendo o raciocínio em sentido inverso, é verdade que se assiste a um aumento do grau de concentração de poder em determinados agentes, mas isso não gera necessariamente uma padronização ou um cerceamento da liberdade criativa, já que todos os outros – os que têm menos poder – não deixam de poder continuar a fazer o que livremente decidem fazer, no já referido quadro de uma ilimitada diversidade. Não se deve esquecer, aliás, que é o dinamismo desse processo de diversificação, diferenciação, dissensão e inovação que constitui o principal fator determinante das mudanças de posição ao longo das escalas hierárquicas.

Numa visão otimista diríamos que a segmentação é sempre infinita e a hierarquização nunca é estática. Não me parece realista a hipótese segundo a qual a hierarquia seria rígida e o espaço para a segmentação diferenciadora seria cada vez mais estreito.

Uma segunda observação enquadra-se no que designamos por segmentação historiográfica.

Os trabalhos até hoje ignorados (por razões associadas ao etnocentrismo, à discriminação em função de género ou raça ou, apenas, ou à abissal ignorância da história eurocêntrica da arte em relação a outras regiões do globo), ao darem origem a uma nova avaliação e inscrição histórica de milhares de obras de milhares de autores, geram uma questão que aqui formularemos sob uma forma paradoxal: essas obras devem ser inscritas na história do período histórico em que foram produzidas mas não foram reconhecidas como obras de arte ou sequer vistas ou, pelo contrário, pertencem, numa vertigem anacrónica, à contemporaneidade do período em que foram (re)encontradas, vistas e integradas no discurso e experiência do sistema da arte? Teremos de passar da história às histórias? Ou teremos de passar das histórias à história das histórias? O que será então, amanhã, a arte contemporânea?

5

Dissemos que qualquer coisa pode ser arte e não que qualquer coisa é arte. Porque, para que o que quer que seja passe do “poder ser” arte ao “ser” arte, tem que ser socialmente reconhecida como arte pelo conjunto da sociedade, ou pelos especialistas em que a sociedade informalmente delega a competência para a concessão e reconhecimento do estatuto artístico.

Uma parte substancial deste trabalho de reconhecimento consiste na produção de discursos de legitimação – desde a opinião de circunstância até à tese erudita – através dos quais se elaboram os consensos informais em que assentam os processos de qualificação e valorização das obras de arte.

Perante uma situação de quase infinita diversidade das práticas e objetos acolhidos pelo sistema da arte, e da conseqüente ausência e impossibilidade de critérios de avaliação comparativa com pretensões à aceitabilidade universal, é evidente que os discursos de legitimação estão condenados a uma situação de radical pluralismo e relativismo.

A situação de maximalização da percepção do relativismo e subjetividade dos juízos críticos, perante a evidência de uma quase impossível comparabilidade de práticas artísticas cada vez mais diversificadas e, por assim dizer, incomparáveis, vem reforçar – no plano da capacidade de elaboração teórica – a tendência para o enfraquecimento do poder legitimador do discurso crítico e do poder de influência da figura do crítico. Afinal, se tudo se pode fazer, e tudo se pode dizer a respeito de tudo o que se faz, fica difícil afirmar uma fala com um poder legitimador decisivo.

É sempre possível encomendar, a uma determinada pessoa, um texto crítico, que tenderá a defender uma determinada posição, sem que isso implique sequer, necessariamente, uma quebra de coerência do autor. Ele dirá aquilo que é previsível que ele diga de acordo com sua conhecida linha de pensamento. Não é necessária corrupção nem desonestidade para que a eficácia financeira de uma encomenda produza o efeito desejado.

A figura do Crítico-Papa (tendendo à infalibilidade) e mesmo a do Crítico-Juiz (aspirando à imparcialidade) tornam-se quase inviáveis. Em contraponto, falei, numa outra ocasião, da figura do Crítico-Cúmplice.

O poder legitimador da fala de um crítico acaba por depender da sua própria posição na hierarquia da fama ou do prestígio remetendo, portanto, não apenas para razões atinentes à riqueza e consistência teórica do seu discurso, mas para uma série de outros fatores extra-discursivos.

Entre estes, importa referir, no que à arte contemporânea diz respeito, a perda de importância e de espaço para as publicações especializadas e para a crítica especializada em meios de comunicação social generalistas, e também a tendencial perda de prestígio das instituições e currículos de ensino especializados nestas áreas.

Nesta medida, a fama do crítico pode depender, sobretudo, da sua capacidade de “comunicar” o seu discurso através de veículos mais acessíveis para a opinião pública não especializada, como a televisão ou a “coluna social”.

Em relação a este tópico haverá que fazer ainda uma ponderação balanceada da influência transformadora da internet. Por um lado, a comunicação digital permite a descida dos níveis de elaboração da opinião até à exibição da mais conflagradora ignorância, desonestidade e imbecilidade, mas, por outro lado, permite recriar espaços de diálogo “especializado”, que poderão permitir aliviar a perda inerente ao desaparecimento da crítica especializada dos espaços dominantes na mídia de massas.

Nestes balanços se jogam as diferenças entre a hierarquia da fama e a hierarquia do prestígio, com as correspondentes consequências no sobe-e-desce da hierarquia económica.

Para além dos incontornáveis jogos dos poderes, para quem gosta de ver, viver e pensar o complexo mundo da arte contemporânea, fica o aliciante desafio de inventar novos conceitos – para a história e a crítica da arte – que permitam dar conta das metamorfoses em curso: pensar, falar e ser ouvido.

6

Abordando agora uma possível caracterização abrangente dos processos de trabalho no sistema das artes no século XXI diríamos que, num panorama de ecleticismo generalizado,

adquirem uma crescente importância e visibilidade as práticas artísticas transdisciplinares, propondo estimulantes desafios aos discursos especializados estanques, tradicionalmente confinados a disciplinas artísticas com fronteiras claramente identificáveis.

Um primeiro nível de transdisciplinaridade, que se generaliza no século XXI, é aquele em que um autor integra uma diversidade articulada de disciplinas (antes consideradas diferentes e autónomas) na lógica genética da sua obra, tanto quanto no processo quotidiano de produção e na aparência final dos seus trabalhos.

Para dar apenas um exemplo, evocaria a obra de Vasco Araújo que não é pensável (nem por nós nem, diria eu, por ele) sem uma confluência de conceitos, dispositivos e procedimentos oriundos das artes plásticas (objeto, instalação, fotografia, desenho), da música (ópera, em particular, já que o artista é também cantor lírico), da literatura (protagonismo do texto, inédito ou pré-existente, muitas vezes “clássico”) ou artes performativas (teatro, cenografia, performance, encenação, voz). A riqueza de conhecimentos e experiência de trabalho articulados através destas diferentes áreas torna Vasco Araújo um dos autores mais “clássicos” do cada vez mais “complexo” panorama da arte contemporânea.

Convocarei ainda dois exemplos correspondentes a exposições recentes de que fui curador.

“Liquid Skin” (2016) foi uma exposição site-specific no MAAT em Lisboa, mais especificamente no espaço de uma antiga central elétrica (Sala das Caldeiras). Aí se apresentou uma instalação composta por projeções de imagens da autoria de dois artistas conhecidos sobretudo como cineastas: Apichatpong Weerasethakul e Joaquim Sapinho.

AW atingiu reconhecimento internacional com o triunfo no Festival de Cannes em 2010. O seu trabalho, no entanto, divide-se entre a realização de filmes para o circuito do cinema e instalações para exposições de arte contemporânea.

Os trabalhos apresentados em “Liquid Skin” tinham uma relação direta com o seu filme “Cemetery of Splendour”, com a instalação-projeção concebida para o espaço de um teatro (“Fever Room”) e com anteriores ações artísticas realizadas ao ar livre. No caso de JS a incursão num espaço de exposição corresponde à íntima relação entre a sua conceção de imagem e a história da pintura.

Em 2017 fui curador, em Lisboa, de duas exposições de Albert Serra, autor consagrado sobretudo como cineasta, mas também com um percurso de participação em grandes exposições internacionais. O Palácio Pombal (EGEAC) recebeu uma retrospectiva dos filmes/instalações. Na Galeria Graça Brandão teve lugar uma performance “duracional” (“Roi Soleil”) que decorreu durante uma semana inteira. A performance tem uma relação direta com o filme “A Morte de Luis XIV”. Por sua vez, esta performance foi filmada na íntegra e da montagem

do material resultou um filme também ele já apresentado numa instalação numa galeria. Entretanto, Albert Serra recebeu um convite do Volksbuhne (Berlim) para criar um espetáculo, apresentado já este ano, para o palco do teatro. Neste momento coloca-se a hipótese de as filmagens desse espetáculo ao vivo poderem dar origem a uma nova obra num outro formato.

Um outro tipo de transdisciplinaridade, que tem vindo a assumir crescente protagonismo, designa a inclusão nas práticas artísticas de outros tipo de práticas e saberes oriundos por exemplo das áreas dos estudos sociais (sociologia, etnologia, antropologia), da militância cívica e política (questão da SIDA, luta contra a discriminação baseada na raça, género ou preferências sexuais, ecologia) e da investigação tecnológica (nomeadamente novos materiais e tecnologia digital).

Em relação a este tipo de trabalhos põe-se a questão de saber qual a melhor forma de os apresentar e fazer comunicar. Enunciemos algumas perguntas controversas que deixamos em aberto.

Quando se trata de apresentar centenas de páginas de documentos ou transcrições de conversas, milhares de fotografias documentais ou dezenas de horas de filmagens documentais será melhor apresentá-las numa sala de exposições, numa sala de cinema, num livro, na televisão, na internet?

Quando se trata da estrita e total inscrição da prática artística na militância política (ao ponto de se poder cair na banal propaganda ideológica), porque não então, apenas, a adesão a um partido ou movimento social e a participação direta na luta política propriamente dita?

7

O corolário da análise que vimos conduzindo é a consideração da mediação generalizada como atual característica fundamental dos modos de inserção das práticas artísticas na vida social.

Já vai longe o tempo em que nos permitíamos fantasiar análises a partir da figura do criador “solitário”, elaborar especulações psicológicas a respeito da relação bi-unívoca entre autor-emissor e público-recetor, ou mesmo desenhar didáticos triângulos com uma trindade de intermediários (dealer, crítico, diretor de museu) a providenciar a conexão entre produtor e consumidor.

Hoje em dia a instância de mediação inclui uma imensa panóplia de figuras e funções cujas variantes são intermináveis e onde a especialização não cessa de se alargar.

No sistema da arte contemporânea, só o tema da evolução da relação de forças e jogo de poderes entre leiloeiras, galeristas, colecionadores, diretores de museus e curadores

constituiria, em si mesmo, matéria para vários cursos.

Aqui gostaríamos apenas de mencionar algumas áreas de mediação especializada por vezes subestimadas.

A primeira área é a angariação de fundos que já vai muito para além do concurso a um subsídio ou da sedução de um patrocinador (que já por si nada têm de simples) e requer um conjunto cada vez mais exigente de conhecimentos na área financeira e jurídica (regimes fiscais ou legislações internacionais sobre apoios à cultura, por exemplo). A área jurídica tende aliás a autonomizar-se como área específica destinada a lidar com a crescente frequência e complexidade dos conflitos legais que se manifestam no sistema da arte.

Outra área em expansão é a gestão da comunicação. A partir de uma escala mediana de produção é necessário anteceder o lançamento de qualquer obra de uma campanha de comunicação que tem de ser pensada antecipadamente de um modo coerente com unidade orgânica, clarividência tática e focos bem definidos.

A estratégia de comunicação determinará os contornos das operações de publicidade, distribuição e promoção em que o *marketing*, o *merchandising* e o *branding* têm uma importância fundamental.

Num certo sentido poderíamos dizer que a mediação – a comunicação – é a forma de existência social das obras de arte, já que a ideia de uma criação, em estado puro, ou de uma recepção, em estado puro, isto é, sem mediações, não têm existência socialmente reconhecível e remetem para o domínio da especulação filosófica ou, eventualmente, da psicologia.

No entanto, a hipótese que queremos enunciar vai um pouco mais longe. A mediação, sendo a forma de existência social das obras de arte, não é apenas, ou melhor, não pode já continuar a ser definida apenas como o conjunto das operações de intermediação entre o criador e o receptor ou entre os artistas e o público. Esse espaço e essa distância “entre” não existem. Tal como também não existe a sequência cronológica entre o que seriam os sucessivos momentos da criação, intermediação e recepção. A arte é parte integrante de um processo social e cultural de mediação comunicacional.

Recorrendo a uma formulação algo paradoxal, e um pouco provocatória, diríamos que a mediação precede a criação e que, sem mediação, não só não existe recepção como, em muitos casos, não chega a poder existir criação.

REFERÊNCIAS

All the world's futures, La Biennale di Venezia, Biennale Arte 2015, Marsilio Editori.

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização: A modernidade sem peias*. Lisboa, Teorema, 2004.

BAUMANN, Margret, ROHR-BONGARD, Linde, SCHMIED, Wieland. *Kunst=Kapital, Der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute*. Colónia, Salon Verlag, 2001.

BECKER, Howard. *Art worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.

BELTING, H.; BUDDENSIEG, A.; WEIBEL, P. (Ed.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. MIT Press, Cambridge, MA, 2013.

BOWNESS, Alan. *The Conditions of Success, How the Modern Artist Rise to Fame*, Londres, Thames and Hudson, Wisbech, Balding and Mansell Ltd, 1989.

BUCHLOH, Benjamin H. D. *Biennale on the Brink*, Artforum (Vol. 54, No 1), September 2015, pp. 308-317.

BULHÕES, Maria Amélia (org.). *As Novas Regras do Jogo: O Sistema da Arte no Brasil*. Porto Alegre, Zouk Editora, 2014.

DANTO, Arthur. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press, New Jersey, 1997.

DICKIE, George. *Art and Value*. Massachusetts e Oxford, Blackwell, 2001.

FREY, Bruno, POMMEREHNE, Werner. *Muses and Markets: Explorations in the Economics of Arts*. Oxford, Basil Blackwell, 1989.

GRAMPP, William. *Pricing the priceless: art, artists, and economics*. New York, Basic Books, 1989.

GRAW, Isabelle. *High Price, Art Between the Market and Celebrity Culture*. Berlim, Sternberg Press, 2010.

HARRIS, Jonathan (ed.). *Globalization and Contemporary Art*. Wiley-Blackwell, 2011.

HEINICH, Nathalie. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris, Minuit, 1998.

HEINICH, Nathalie. *Le Paradigme de l'Art Contemporain – Structures d'une Révolution Artistique*. Gallimard, 2014.

McEVILLEY, Thomas. *Art and otherness: crisis in cultural identity*. Nova Iorque, McPherson and Company, 1992.

MELO, Alexandre. *Globalização Cultural*. Quimera, 2002.

_____. *Sistema da Arte Contemporânea*. Documenta, 2012.

_____. *Arte e Poder na Era Global*, Documenta, 2016.

MENEGUZZO, Marco. *Breve Storia della Globalizzazione in arte (e delle sue conseguenze)*. Johan & Levi, 2012.

MOULIN, Raymonde. *Le Marché de l'Art, Mondialisation et Nouvelles Technologies*. Paris, Flammarion, 2003.

QUEMIN, Alain. *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon/Artprice, 2002.

REITLINGER, Gerald. *The Economics of Taste*, vol.I, *The Rise and Fall of Picture Prices 1760-1960*, Londres, Barrie and Rockliff, 1961; vol II, *The Rise and Fall of Objects d'art Prices since 1950*, Londres, Barrie and Jenkins, 1963; vol III, *The Art Market in the 1960's*, Londres, Barrie and Jenkins, 1970.

ROBERTSON, Iain. *Understanding Art markets – Inside the World of Art and Business*, Routledge, 2016.