

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA**

Priscila Zanrosso Bett

**AGENCIAMENTO E PRODUÇÃO DE SENTIDO
NO SISTEMA DA ARTE**

**PORTO ALEGRE
2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA**

PRISCILA ZANROSSO BETT

**AGENCIAMENTO E PRODUÇÃO DE SENTIDO
NO SISTEMA DA ARTE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Ciências Sociais, pelo curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Professora Doutora Raquel Weiss
Orientadora

Professora Doutora Bianca Knaak
Coorientadora

**PORTO ALEGRE
2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA**

A Banca Examinadora resolveu atribuir o conceito ____ à aluna Priscila Zanrosso Bett na atividade de ensino Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais, pela apresentação deste trabalho.

Prof.^a Dr.^a Raquel Weiss
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dr.^a Bianca Knaak
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dr.^a Elizabeth Milititsky Aguiar
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul
Campus Porto Alegre

*Toda arte é, ao mesmo tempo, superfície e símbolo.
Aqueles que vão abaixo da superfície fazem-no por sua conta e risco.
Aqueles que leem o símbolo fazem por sua conta e risco.*

Oscar Wilde

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso consiste em uma investigação exploratória sobre o universo da arte a partir do ponto de vista da sociologia. Ou seja, através da ótica sociológica, adentramos o universo da arte enquanto sistema, procurando apreender a especificidade dessa abordagem em relação a esse fenômeno e tentando compreender o significado de tal sistema no cenário contemporâneo. Primeiramente percorremos a história da jovem disciplina que é a sociologia da arte, cuja contribuição é imprescindível para a compreensão do fenômeno artístico. Em seguida, apresentamos a centralidade da teoria sobre a arte desenvolvida por Pierre Bourdieu, que, com a proposição do conceito de campo artístico, sugeriu a importância de pesquisar a constituição do cenário de cooperadores, agentes do campo artístico, que são os responsáveis pelos aspectos que envolvem a produção, a mediação e a recepção de objetos de arte, e que procuramos investigar de forma breve. Finalmente, apresentamos a configuração do sistema da arte moderna, abordando em seguida algumas das peculiaridades do complexo sistema da arte contemporânea. Entre os personagens encarregados do agenciamento da arte, detivemo-nos à figura do curador, agente em destaque no mundo da arte hoje.

Palavras-chave: Sistema da arte. Sociologia. Campo artístico. Mediação. Curadoria.

ABSTRACT

This paper consists of an exploratory research on the world of art from the point of view of sociology. That is, through a sociological perspective, we enter the world of art as a system, looking to grasp the specificity of this approach in relation to the art phenomenon, and trying to understand the meaning of such a system in the contemporary scene. At first, we go through the story of the young discipline that is the sociology of art, whose contribution is essential to the understanding of the artistic phenomenon. Then we present the centrality of the theory of art developed by Pierre Bourdieu, who, with the proposition of the concept of artistic field, suggested the importance of researching the constitution of a scenario of cooperators, the agents of the artistic field, who are responsible for the aspects involving production, mediation and reception of art objects, which we seek to briefly investigate. Finally, we address the configuration of the modern art system, then some of the peculiarities of the complex system of contemporary art are taken into consideration. Among the characters in charge of the agency of art, we focus at the figure of the curator, agent featured in the current art world.

Keywords: Art system. Sociology. Artistic field. Mediation. Curatorial practice.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 CONTRIBUIÇÕES DA SOCIOLOGIA PARA COMPREENSÃO DO FENÔMENO ARTÍSTICO.....	13
2.1 A ideia de arte como sistema cultural	13
2.2 A arte do ponto de vista sociológico	16
2.3 Vicissitudes histórico-sociais da arte: a autonomização do campo artístico conforme apreendido por Pierre Bourdieu	20
3 OS REGIMES DA ARTE E SEUS EFEITOS NO CAMPO ARTÍSTICO	28
3.1 Do regime de consumo ao regime de comunicação	29
4 IMPLICAÇÕES SISTÊMICAS DA FIGURA DO CURADOR	38
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS	49

1 INTRODUÇÃO

O debruçar de sociólogos sobre a complexidade da arte é recente. Enquanto a arte, até pouco tempo atrás, esteve envolta em uma nuvem de idealismo, a sociologia, desde seu nascimento, priorizou voltar-se a temáticas de outras naturezas, cuja “objetividade” pudesse ser mais facilmente apreendida.

A dimensão estética diz respeito à sensibilidade, que por sua vez é aspecto subjetivo. Mas a forma com que a sensibilidade se constitui está completamente atrelada a aspectos histórico-sociais, e pode ser investigada, inegavelmente. Se o objeto de arte, completamente desligado de sua função ritualística ou de qualquer utilização que pudesse vir a ter, tornou-se objeto de apreciação estética, atividade e expressão simbólica por excelência em nossa sociedade, isso diz respeito à dinâmica de nossa sociedade em primeiro lugar. Se o imaginário que se faz da figura do artista muda no curso do tempo, isso diz respeito a mudanças que se deram em nossa sociedade no decorrer do tempo.

A noção de uma “Arte” com A maiúsculo é uma abstração, uma reificação, e produto de determinado período histórico. Arte é ofício como outro qualquer. Arte foram as encomendas do domínio eclesiástico, a arte neoclássica foi a “oficial” enquanto esteve presa ao Estado, à arte se atribui caráter sagrado, a arte é santuário do espírito, a arte perdeu sua aura – faça silêncio no museu! – a arte choca, arte pela arte, o artista é gênio, a arte libertou-se de suas amarras, agora é autônoma, a arte é o belo (KANT), um mictório pode ser arte (DUCHAMP), merda de artista é arte (MANZONI), tudo é arte, o fim da história da arte (DANTO), a assinatura do artista vale dinheiro (PICASSO), a arte morreu (BELTING), arte pós-utópica (BOURRIAUD), a conspiração da arte (BAUDRILLARD), arte contemporânea... Ora, todas essas noções, junto a outras tantas, todas as variações de caráter que a arte sofreu dizem respeito ao tempo e local de onde saíram as práticas e os discursos. À sociologia interessa tomar a arte não tanto em sua materialidade como “obra” produto das mãos dessa figura aclamada enquanto artista, ou numa história das mudanças estilísticas; nem mesmo a difícil tarefa de conceituar a arte, em virtude de uma forma ou conteúdo, é de primeira importância. A obra de arte é um objeto que existe como tal apenas em virtude da crença – coletiva e compartilhada – que a apreende e a reconhece enquanto tal, e o que interessa primeiramente à sociologia (ainda que isso não se dê na forma de consenso), é tomar a arte como produto de uma construção social, a partir da análise dos processos e condições que, em

determinados contextos, servem de pano de fundo para que a crença na arte e na obra de arte seja fundada.

No primeiro capítulo do nosso trabalho, procuramos traçar um panorama do “estado da arte” da sociologia da arte desde o seu nascimento, em meio às disciplinas de história da arte e estética filosófica, até a atualidade de sua prática. Valemo-nos, para isso, principalmente do aporte teórico de *Sociologia da Arte*, escrito em 2001, no qual a socióloga francesa Nathalie Heinich traz a história da formação da disciplina sociologia da arte, que sempre caminhou procurando especificar-se, não bastando, para isso, o simples ato de juntar ao binômio obra de arte/artista o termo sociedade. A autora divide a jovem história da sociologia da arte em três diferentes gerações: a estética sociológica, momento fundador; a história social da arte, que traz a análise dos contextos à tona; e por fim a atual, sociologia de pesquisa, em que, para fins de análise, um complexo sistema da arte pode ser recortado nas categorias de recepção, mediação, produção e obras¹.

No presente trabalho nos é interessante trazer a produção de conhecimento ligada principalmente à última das etapas tal como postulada pela autora, a sociologia de pesquisa, onde o viés dos sociólogos deixa, no jargão da autora, de ser *arte e a sociedade* ou *arte na sociedade* e torna-se o apreender a *arte como sociedade*, encontrando no estudo dos processos que possibilitam o reconhecimento de um objeto como possuidor de status artístico uma das metas primordiais da disciplina. Dessa forma, é na análise de toda a composição de cooperadores do universo artístico, e não só do artista ou da obra, que está a chave para uma sociologia contemporânea da arte.

Na consideração do sistema da arte, faz-se extremamente significativa para uma abordagem sociológica da arte a noção de campo artístico de Pierre Bourdieu, sobre a qual nos detemos no segundo capítulo. O campo artístico, associado principalmente ao surgimento do Modernismo e do Impressionismo, em fins do século XIX, constitui-se ao passo que a produção artística se liberta de regramentos de outras esferas, quais sejam, políticas e religiosas, e passa a formular-se de maneira (relativamente) autônoma, sujeitando-se às suas próprias leis simbólicas. É, como colocou Bourdieu em capítulo de *O Poder Simbólico, A institucionalização da anomia* (2009, p. 279), o momento em que “o monoteísmo do nomoteta central cede lugar à pluralidade dos cultos concorrentes dos múltiplos deuses incertos”.

¹ Valemo-nos, ao longo do trabalho, da definição de Maria Amélia Bulhões para o sistema da arte, qual seja: “Conjunto de indivíduos e instituições que produzem, difundem e consomem objetos e eventos por eles mesmos definidos como artísticos e que determinam os critérios da Arte para toda uma sociedade de determinada época”. (2008, p. 128).

Com as profundas transformações institucionais quando da passagem do século XIX ao século XX, o campo artístico passa a ser o lugar no qual se produz e se reproduz incessantemente a crença no valor da arte, bem como o discurso crítico sobre a obra de arte. É daí que advêm as categorias e os conceitos característicos de determinado período, “o olhar da época”, como diria Baxandall², no que diz respeito à arte. Faz parte da autonomização do campo artístico o surgimento de seus membros, quais sejam, os personagens que fazem o mundo da arte “girar”, os agentes responsáveis pela produção simbólica.

Ao nos determos sobre a arena da arte contemporânea, constatamos que a noção de mediação adquire um novo caráter: faz-se necessária a figura de um ator social encarregado precisamente de realizar esse trabalho, o de mediação, a partir da autoria de exposições, estabelecendo uma conexão de sentido que não se põe de forma imediata entre a obra singular e as categorias sociais e estéticas internalizadas pelo sujeito. Ora, para que haja um envolvimento com a arte contemporânea, é preciso, em princípio, o desprendimento tanto do juízo do gosto quanto dos julgamentos baseados em critérios estéticos.

O curador, ainda que Bourdieu não trate diretamente dele em seus escritos, é certamente um agente do campo artístico, assim como o são o patrono, o crítico de arte, o historiador da arte, o galerista e o marchand, entre outros. E mais do que isso: vemos que o curador é hoje o mediador com posição privilegiada no mundo da arte, cabendo-lhe, a princípio, o poder de selecionar artistas e obras; atua como organizador do espaço – “consagrado” – de exposição dos produtos artísticos e, como intérprete da arte, decifra códigos que virão (ou não) a dar sentido ao que vê o espectador; espectador esse que, principalmente no que diz respeito à arte contemporânea, pode ou não dominar a linguagem corrente da arte.

A motivação deste trabalho envolve um interesse pessoal, consolidado no decorrer do tempo, tanto em história social da arte como em estética. Parece-me relevante observar a gênese de agentes do campo cultural enquanto vinculados a determinados períodos históricos. No caso do curador, o fato de ouvir-se cada vez mais o discurso desse agente, bem como ver seu nome abaixo-assinando significações em catálogos de exposições de arte, pareceu-me um indício de que essa figura, de ascensão relativamente recente no campo artístico, merecia ser vista com o olhar sociológico.

Os significados simbólicos da arte mudam em diferentes condições sociais, é o contexto (social) que faz com que determinado objeto funcione como arte; a necessidade do

² A expressão “olhar da época”, de Baxandall, é tratada especialmente no capítulo de mesmo nome, em seu livro *O olhar renascente*.

contexto da exposição para que se apreenda um objeto enquanto dotado de valor artístico já de início evidência a força do papel que ocupa o curador de arte hoje, na medida em que erige um objeto em “obra” ao espectador (não iniciado).

De acordo com Bourdieu, “o discurso sobre a obra [de arte] não é um simples acompanhamento, destinado a favorecer sua apreensão e apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor” (2008, p. 96). Ou seja, a força da produção artística não advém apenas do artista, mas também das instituições e dos agentes que constituem o campo artístico, entre eles o curador, que, através de sua prática, instaura valor e produz sentido na arte. É precisamente em virtude dessas considerações que o presente trabalho procura investigar este agente em particular, procurando mapear como a discussão sociológica tratou – ou deixou de tratar – desta figura e, ao mesmo tempo, construindo uma proposta acerca do que poderia ser uma análise sociológica da atuação do curador no contexto da arte contemporânea.

2 CONTRIBUIÇÕES DA SOCIOLOGIA PARA COMPREENSÃO DO FENÔMENO ARTÍSTICO

2.1 A ideia de arte como sistema cultural

Mário de Andrade disse uma vez que a arte não é um elemento vital, mas um elemento da vida. Não nos é imediatamente necessária como a comida, as roupas, o transporte, e descobrimos nela a constante do supérfluo, do inútil. Uma lâmina num cabo é uma faca, mas é preciso que o cabo seja esculpido, que a lâmina seja gravada, para que a faca, objeto de um trabalho supérfluo, exprima o amor e a atenção que o homem consagrou a ela. Se a arte é associada a um objeto útil, ela é, nele, o supérfluo. (COLI, 2006, p. 89).

E são incontáveis aqueles que proíbem à sociologia todo contato profanador com a obra de arte. (BOURDIEU, 2010, p. 12).

É inegável a natureza socialmente construída da relação dos homens e mulheres com os objetos, ou: é inegável a natureza socialmente construída da arte e também do gosto por ela. Ora, a arte não deixa de ser apenas mais uma das coisas que a sociedade produz... É em função de determinados contextos histórico-sociais que objetos se tornaram, e tornam-se, arte, que artistas ganham ou não reputação enquanto artistas –, e a produção simbólica tornou-se expressão artística por excelência; daí que determinado objeto só é artístico, dotado de valor simbólico, se lhe for socialmente atribuído tal valor.

A arte, pois, enquanto atividade e fenômeno social que é, serve incontestavelmente de objeto à nossa disciplina. Ainda assim, porém, certo desconforto envolve a arte quando tomada pela sociologia, como se a esperada frieza da análise extra-estética da última fosse uma afronta à “sensibilidade” da primeira; ora, é tarefa da sociologia justamente colocar tais aspas na palavra sensibilidade, como em tantas outras noções que parecem naturalmente arraigadas no modo como devemos deparar-nos com a arte. É fato que a sacralização da arte, a crença em uma Arte com A maiúsculo – que é aquela crença na arte como fetiche –, e considerações estéticas de ordem normativa não são mais hoje a pauta de estudiosos que se debruçam com atenção sobre o fenômeno da arte, salvo se estiverem analisando o passado de disciplinas que têm a arte como seu escopo.

Buscar uma definição à arte não é de forma alguma tarefa deste trabalho, e nem de longe costuma ser uma preocupação da sociologia da arte. Definições podem tender a reificar fenômenos complexos, descontextualizando-os. Todavia, depois de, em apenas um parágrafo, tantas vezes citar a palavra arte, não custa deixar registrada uma definição que nos apraz:

Arte:

1. Termo genérico que designa um conjunto de objetos apresentados no âmbito de um relato chamado *história da arte*. Esse relato estabelece uma genealogia crítica e problematiza os campos desses objetos através de três subconjuntos: *pintura, escultura e arquitetura*.
2. A palavra “arte” hoje aparece apenas como resíduo semântico desses relatos. Sua definição mais precisa seria a seguinte: a arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos. (BOURRIAUD, 2009, p. 147).

Essa definição parece superar o vício etnocêntrico de muitas das concepções anteriores, ao mesmo tempo em que não é valorativa. Vício etnocêntrico porque, sendo completamente locais – europeias ou norte-americanas –, tais definições tenderam à universalização de seu alcance. A concepção de arte partiu de um relato, até pouco tempo atrás, completamente euro-ocidental. À dominação econômica seguiu a imposição estética, independentemente de lugar, período, cultura, situação social, como se houvesse uma fórmula única, uma arte genuína, um consenso de sentido para se conceber uma produção artística em suas qualidades intrínsecas, à parte de seu entorno (CANCLINI, 1984, p. 8).

A ideia de arte tal como a apreendemos é invenção de determinado período histórico: surge com a ascensão da burguesia, ligada, grosso modo, à noção de “bom gosto” (o gosto pelas belas-artes) como estratégia social de distinção. É, portanto, uma abstração, um conceito – cambiável, em virtude de fatores histórico-sociológicos – que guarda princípios de julgamento e classificação: produções específicas são aglutinadas sob a categoria arte, ao mesmo tempo em que uma obra de arte só existe como tal porque inserida em um sistema.

Ora, na medida em que se reconhece ou se atribui valor artístico a determinado objeto e tal valor é compartilhado e aceito socialmente, temos um fato social. Cabe então à sociologia investigar os processos e as condições que, em dado contexto, estão por trás da crença na obra de arte. A sociologia da arte, porém, não nasceu entre sociólogos; a verdade é que foi pouca, se não inexistente, a atenção dada à arte por nossos autores clássicos. Ao lançarmos um olhar para o passado, ainda recente, das disciplinas entre as quais nasceu a sociologia da arte, quais sejam, a estética filosófica, a teoria crítica e a história da arte, percebemos que sua análise debruçou-se majoritariamente à obra *per se*, criando conceitos para definir fenômenos artísticos, julgando o valor artístico, distinguindo o que é arte do que não é arte (ora, algumas coisas não podem ser arte, para que se justifique que outras o sejam), avaliando determinadas qualidades estéticas, classificando o estilo a que pertence,

investigando o artista original idiossincrático que a executou, etc., ignorando quase que totalmente o contexto social da produção, difusão e recepção artística.

Demorou, pois, até que a sociologia da arte se empenhasse em tomar rédeas enquanto uma disciplina autônoma com premissas e método próprios sobre seu objeto, conseguindo escapar de sua própria cilada, aquela do sociologismo vazio reducionista, que guarda a tendência de hierarquizar temas, muitas vezes considerando desimportante o estudo de alguns fenômenos tidos como fúteis, o artístico entre eles (ZOLBERG, 2006)³. Por outro lado, a sociologia nasceu com a pretensão positivista à ciência rígida em busca de leis fundamentais e regularidades sociais e, embora tenha pecado em hierarquizar a relevância de determinados estudos, teve também dificuldade em encaixar “mecanicamente” no seu escopo o estudo da arte, tema inegavelmente complexo e historicamente ligado ao domínio do sagrado, do esotérico, da transcendência, preso a categorias estéticas; enfim, cheio de obstáculos desde que envolto na enganadora ideia de que existe inerente à obra uma autonomia⁴ que não sofre influência dos demais fenômenos sociais. Tal noção,

Gerou a ilusão de que o terreno estético é imune às pressões sociais, de que as obras transcendem às mudanças históricas e estão sempre disponíveis para serem desfrutadas, como ‘uma linguagem sem fronteiras’, por homens de qualquer época, nação ou classe social. (CANCLINI, 1979, p. 35).

No momento em que a sociologia estava preocupada em constituir-se ciência à moda das ciências exatas e em construir objeto e método próprio, adentrar estudos sobre a arena então humanística da arte – vista por muitos sociólogos apenas como “prazer particular dos ricos” (ZOLBERG, 2006, p. 92), servindo apenas como um signo atestando posição social e estilo de vida diferenciado⁵ – não coube, e assim a análise da arte permaneceu reservada às disciplinas que já se valiam de tal objeto.

Não foram, pois, os sociólogos os protagonistas na história da formação da sociologia da arte. Grosso modo, a história da arte trata da relação entre os artistas e as obras e a estética abarca a relação entre os espectadores e as obras; grosso modo a sociologia trata da relação entre arte e sociedade. Ora, ainda que o ato de trazer à tona o termo sociedade, ou o contexto

³ Vale lembrarmos da crítica, que já é clichê, feita a autores ditos marxistas, de se colocar a arte apenas como epifenômeno das relações de produção. Dessa noção surgiu o estigma do reducionismo sociológico, do determinismo social das análises sociológicas.

⁴ Autonomia aquela cuja expressão máxima foi a “cartilha” do movimento da *arte pela arte*. Tal movimento, surgido, no século XIX, a partir de ideais do Romantismo, fez crítica a qualquer uso utilitário que a arte pudesse ter à sociedade da época: a arte deveria emancipar-se de valores externos, como os morais, intelectuais e didáticos, por exemplo.

⁵ No que diz respeito à arte enquanto sinal de status, Thorstein Veblen, com seu livro *A teoria da classe ociosa*, é pioneiro.

social, inaugure nossa disciplina, ele é insuficiente para a tarefa de especificar a prática sociológica. Daí que demarcar a produção de conhecimento sobre a arte como propriamente sociológica seja ainda tarefa ativa de sociólogos não satisfeitos com a interdisciplinaridade, sobretudo na sociedade contemporânea.

2.2 A arte do ponto de vista sociológico

O que afinal diz respeito à sociologia no estudo da arte? O que difere a sociologia das outras disciplinas quando abarca a arte? Definindo a sociologia da arte como um “campo de problemas”, Nestor Canclini colocou três fazeres cruciais para a sociologia da arte caminhar em direção a constituir-se ciência, assim como também deveriam nortear as demais disciplinas que tomam a arte como objeto. Quais sejam: demarcar claramente o contexto com o qual determinada produção artística se relaciona, determinar o caráter dessa relação e quais as semelhanças e diferenças entre os fatos artísticos e os demais fatos sociais (CANCLINI, 1984). Ou seja, ampliar o olhar para além da obra e da pessoa do artista, lançar um olhar ao seu entorno, à tríade produção, circulação e consumo, focando nos aspectos que fazem com que reconheçamos uma obra de arte como tal.

Conforme mencionamos acima, no livro *Sociologia da Arte*, escrito em 2001, a socióloga francesa Nathalie Heinich divide a história da sociologia da arte em três diferentes momentos ou gerações: *estética sociológica*, *história social da arte* e, por fim, a atual, *sociologia de pesquisa*. Ainda que tais abordagens não sejam “escolas” e estejam longe de se encerrarem em si mesmas, podemos caracterizá-las como correntes de pensamento, e cabe tal separação feita pela autora para a breve análise aqui pretendida.

Na origem da sociologia da arte está a estética sociológica – da qual fazem parte trabalhos diferentes, como os de tradição marxista (a autora cita os trabalhos de Lucien Goldmann, Lukács e Arnold Hauser, por exemplo), da escola de Frankfurt e de Pierre Francastel –, que tem o mérito precursor de desautonomizar a arte, descolando-a parcialmente do domínio puramente estético. A noção de que a obra de arte possui valores intrínsecos que a tornam digna de ser contemplada esteticamente é questionada e, ao levarem-se em consideração questões exteriores a ela, o fator social entra em jogo – “arte e sociedade”, pois,

seria o jargão⁶. Mas aqui a atenção ainda está voltada majoritariamente à obra de arte. Sobre as três correntes da estética sociológica:

Se elas têm em comum a desautonomização da arte, pela pesquisa das ligações entre arte e sociedade, tratam diferentemente a questão normativa do valor atribuído a seu objeto. Poder-se-ia dizer, esquematicamente, que a tradição marxista alia a heteronomia e a desidealização, ‘reduzindo’ os fatos artísticos a determinações extra-estéticas; a história da arte sociologizante [Francastel] alia a heteronomia e a idealização, creditando à arte poderes sociais. Se a escola de Frankfurt alia, ela também, a heteronomia e a idealização, é apelando, numa perspectiva política que não é a de Francastel, à autonomização da arte contra a alienação social. (HEINICH, 2008, p. 40).

Quanto à maioria das abordagens marxistas, seu maior equívoco foi, a partir da análise das relações materiais de produção, dar atenção à arte, elemento da superestrutura, apenas para tomá-la como reflexo ideológico da base econômica, junto à religião, à filosofia, à moral, à política, etc. Em função disso, tais abordagens privilegiaram o conteúdo (já que o tema da obra exibe com mais clareza os condicionamentos externos) em detrimento das formas das obras de arte, o que fez com que questões acerca da forma permanecessem ainda em plano idealista. Conforme Canclini, análises marxistas esqueceram que

o fundamental para o surgimento da arte burguesa foi o fato de o sistema capitalista modificar o modo de produzir arte, e não o de terem os artistas pintado ou escrito temas burgueses ou transmitido ideias burguesas. (1984, p. 23-24).

Ou seja, a arte não só representa as relações de produção como também as realiza em seu campo específico, já que são produzidas, mediadas, distribuídas e fruídas e/ou adquiridas. No sistema econômico do capitalismo a arte foi tomada em separado dos demais objetos e colocada em patamar acima (sendo exposta em instâncias de consagração como o museu, por exemplo), daí a inicial dificuldade de apreendê-la também como mercadoria quando sob o signo do capitalismo, percebendo os mecanismos do próprio campo de produção artística que fazem com que sua circulação pareça ser guiada por outros princípios na medida em que gira em um mercado específico.

Quando da análise de expoentes da escola de crítica social de Frankfurt, iniciada na década de 30, já se fala em toda uma indústria voltada à cultura, uma “indústria cultural”, cujas estruturas padronizam, pasteurizam, formatam, imobilizam o terreno da estética, na medida em que produtos industriais são travestidos em produtos estéticos. Tal termo une as historicamente separadas esferas da cultura e da indústria em uma única análise pela primeira

⁶ A autora coloca como precursora da estética sociológica a frase de Charles Lalo: “Não se admira a Vênus de Milo porque ela é bela; ela é bela porque é admirada” (2008, p. 30). Alguns anos mais tarde tornou-se célebre o comentário de Duchamp de que “São os contempladores que fazem os quadros”.

vez; o feitiço da indústria cultural é a produção e reprodução constante de objetos de cultura de massa, sempre em busca de sucesso instantâneo no mercado de produtos mercantis da sociedade de consumo, em oposição às obras “elevadas”, “verdadeiras”, “sérias”, produções artísticas que se esforçavam em manter-se em esfera separada do mercado comercial, mas restritas a uns poucos apreciadores e colecionadores. Análises dos expoentes da Escola de Frankfurt seguem, pois, presas à tradição idealista de ver a arte, na medida em que separam formas altas e baixas de arte em análises valorativas.

Com a história social da arte, que se desenvolve a partir dos anos 50, a máxima é “arte na sociedade”, e se veem em destaque os contextos sociais, econômicos, institucionais e principalmente culturais que servem de moldura à produção artística de determinado período: o significado não é imanente à obra, é preciso que se leve em consideração o mundo ao redor do artista. Vale-se de métodos empíricos de pesquisa emprestados da história e aplicados a documentos (em sua maioria do passado), e são feitas gêneses de peculiaridades do universo artístico através da investigação de fenômenos como o mecenato, o lugar do artista em diferentes momentos históricos⁷, mutações da percepção estéticas e sensibilidade pelo público, etc. (HEINICH, 2008). É aqui que um verdadeiro sistema da arte começa a ser pensado e analisado por historiadores como Francis Haskell, Ernest Gombrich, Peter Burke, Hans Belting e Michael Baxandall.

Nesse momento, no entanto, ainda é quase que inexistente a mão de sociólogos na produção de sociologia da arte. É incontestável que, diante das questões com implicações mais diretas em determinada sociedade, dignas de estudo sociológico “engajado” de acordo com alguns dos pressupostos da disciplina, debruçar-se sobre o fenômeno da arte é, no mínimo, exercício de menor importância em relação à complexidade de outros aspectos da realidade social, assuntos tradicionalmente no escopo de estudo da sociologia. Esse é um dos motivos que fez com que, naquele momento, sociólogos interessados pela arte e pela cultura em geral tenham sido considerados intelectuais num sentido amplo, mas não verdadeiros sociólogos dentro da academia. (ZOLBERG, 2006).

Foi aos poucos, ao passo que se liberta do paradigma cientificista pelo qual por tanto tempo foi afeita, que a sociologia abre seu escopo de interesse e passa então a se dedicar à

⁷ Esse estudo foi feito pela própria Natalie Heinich em *As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea*. A autora passa por quatro regimes diferentes antes de chegar ao que representa o papel do artista na contemporaneidade: o regime artesanal, típico do medievo; o regime profissional, da época clássica; a ideia de vocação do artista, típica do Romantismo, e o regime de singularidade instaurado principalmente pelo Impressionismo, no século XIX.

análise de questões antes periféricas, como as humanísticas⁸, colocando em seu cerne também o estudo da cultura. Conforme Featherstone,

Até meados da década de 70, o interesse sociológico pela cultura e pelas artes era muitas vezes considerado excêntrico, diletante e, na melhor das hipóteses, marginal. Nessa tradição, eram relativamente demarcadas as fronteiras disciplinares entre, de um lado, os sociólogos que manifestavam algum interesse pelas artes e, de outro, críticos literários e historiadores da arte, que viam a sociologia como algo irrelevante para a compreensão do sagrado domínio da cultura. (FEATHERSTONE, 1995, p. 53).

A sociologia da arte principia a caminhar na direção de tornar-se uma área legítima da sociologia muito em função de um renovado interesse pela arte que se deu com o desgaste da linha fronteira que separava as belas-artes da arte de massa, ocorrida nos anos 60. A partir daí fez-se necessário repensar categorias típicas do paradigma estético, já tidas como convencionais no abarcar a arte, como a noção de alta e baixa cultura (ZOLBERG, 2006).

Enfim, na última das etapas tal como postulada por Heinich, a ainda atual sociologia de pesquisa, o olhar sociológico, agora de fato de sociólogos, passa a apreender a “arte como sociedade”. Os jargões anteriores, arte e sociedade e arte na sociedade, tornam-se nesse momento inadequados, insuficientes – é, pois, na análise de toda a composição de cooperadores do universo artístico, juntamente com a análise de instituições relacionadas, e não só do artista ou da obra, que está a chave para uma sociologia contemporânea da arte: a arte enquanto categoria é uma construção social, coletiva, e a sociologia pode encontrar em qualquer faceta do universo da arte fenômenos para análise. É aqui que se encontram as já clássicas noções de “campo artístico” e “mundo da arte”, respectivamente de Pierre Bourdieu e Howard Becker⁹. A atual produção da sociologia da arte procura, pois, analisar as diferentes facetas do complexo sistema da arte, debruçando-se sobre os fenômenos que envolvem a produção, mediação e recepção de uma obra de arte.

A busca por métodos especificadamente sociológicos parece estar concretizada na sociologia de pesquisa, a partir da utilização de recursos empíricos como a enquete, a

⁸ Apesar de tal abertura para o estudo da cultura em geral, é ainda pequeno o interesse de sociólogos em estudar a arte em particular. Nathalie Heinich (2001) remete a uma pesquisa recente, realizada na Itália em 1998, que evidenciou entre a diversidade de enfoques da disciplina a minúscula participação de sociólogos (apenas 0,5%) na produção de sociologia da arte; e, quando da produção desse conhecimento, essa se deu quase que totalmente dentro da universidade, mas em cátedras outras que não a da sociologia.

⁹ Não mencionado por Heinich, é preciso situar aqui também o trabalho do sociólogo argentino Nestor Canclini, cujo vasto trabalho em sociologia da arte continua sendo produzido hoje. Em livro recém-publicado, Canclini traz novos desafios para nosso ramo de conhecimento, colocando como insuficiente hoje - em tempos de extremo pluralismo artístico e da difusa, se não inexistente, separação entre cultura de massa e cultura de elite - a análise do sistema da arte nos modelos de campo artístico e mundo da arte, típicos do período moderno, etapa anterior.

entrevista, observações, e de análises quantitativas e estatísticas¹⁰, firmando a sociologia da arte como um forte campo da sociologia. Conforme coloca Heinich, nesse estágio nossa disciplina finalmente se emancipa da tutela da estética e da história da arte, e passa a caminhar por si só. Embora possa concentrar o foco em peculiaridades que não as primordiais às outras disciplinas que se atêm à arte, pensamos que a sociologia se equivocará todas as vezes que pretender fechar-se unicamente em seus métodos e campo: o diálogo entre as disciplinas é essencial. Acreditamos no enriquecimento que a multidisciplinaridade traz sempre.

Ainda que, não restam dúvidas, os diferentes fenômenos do sistema das artes estejam imbricados e sejam interdependentes, aqui lançaremos um olhar ao sentido dos agenciamentos, mais especificadamente à função da curadoria de arte. Antes disso, entretanto, precisamos ver, a partir das análises de Bourdieu, como se deu a configuração do campo artístico, sem o qual o sistema da arte hoje certamente não existiria tal como o conhecemos.

2.3 Vicissitudes histórico-sociais da arte: a autonomização do campo artístico conforme apreendido por Pierre Bourdieu

Bourdieu encontra nas mudanças históricas o surgimento do campo artístico, bem como as mudanças no modo de ver e apreciar a arte que vão se dar em seu cerne. O campo artístico, tanto quanto outros campos, é dinâmico: na medida em que mudam os seus agentes ou suas posições dentro do campo, modifica-se também sua estrutura; faz-se necessário historicizá-lo, pois, para que desnaturalizemos categorias que tendem a clamar universalidade quando apreendemos a arte.

A constituição do campo artístico se dá no passo em que este gradativamente se liberta, ainda que não totalmente, de amarras de outras esferas, quais sejam, políticas, religiosas ou econômicas, e passa a sujeitar-se às próprias leis de ordem simbólica. Não é total tal libertar porque se pode associar cultura dominante à cultura da classe dominante. Por um lado, Bourdieu trata, especialmente em *A distinção* (2007), do fato de a cultura servir também à diferenciação e distanciamento entre as classes sociais, com a ascendente burguesia dando as diretrizes do que vem a ser “bom gosto”, passível de ser aperfeiçoado e que é detido por aqueles que dão importância aos aspectos estéticos das coisas. Ora, o reino do estético é um

¹⁰ Um marco para tal tipo de análise sociológica é a pesquisa de 1966, feita por Pierre Bourdieu, Alain Darbel e Dominique Schnapper, acerca das peculiaridades dos públicos frequentadores dos museus da Europa, e publicada como livro em *O Amor pela Arte: museus de arte na Europa e seu público*. Ao lado das implicações do capital econômico, os autores evidenciam as predisposições associadas ao capital cultural no que diz respeito ao “amor” pela arte - normalmente tido como categoria subjetiva, inata -, e o acesso à cultura em geral.

reino de valores. O “gosto”, tal como o conhecemos hoje, não fora uma categoria pertinente anteriormente ao século XVIII, já que, afora o espaço aristocrático, a vida era predominantemente rural; o gosto apenas passa a ter o sentido que nos é comum quando do contraponto entre a sociedade de corte e o salão burguês. Por outro lado, o capital econômico, vulgo força do mercado, tende a não aparecer quando das transições da ordem da cultura, já que é necessariamente convertido em capital simbólico, mas é de existência inegável.

Mesmo que se possam encontrar vestígios de sua lenta autonomização ao longo da história, a constituição do campo artístico autônomo é associada principalmente ao surgimento do Modernismo, por volta da segunda metade do século XIX. Ainda antes, pode-se encontrar em traços do movimento romântico a aceleração da relativa autonomização do campo, na medida em que a produção artística vai lentamente adquirindo autonomia frente ao aparelho hierarquizado controlado por um corpo que dita os padrões de ensino da arte oficial, onde a estética neoclássica funcionava como propaganda política para o Estado e, a Academia de Belas-Artes da França (chamada, na sua criação, Academia Real de Pintura e Escultura), controlava as obras e artistas (funcionários do Estado) a serem expostos nos salões, determinando àqueles desejosos de iniciar carreira nas artes plásticas a adaptação a um estilo marcado pelo controle técnico, clareza, proporção das formas e rigor formal, ao tratar de temas de cunho moralizante, a partir de cenas retiradas da história.

Com a Revolução Industrial, a partir da metade do século XVIII, decreta-se o esgotamento do artesanato, dá-se a separação parcial dos termos arte, que passa a ser reconhecida como atividade intelectual, e técnica, constituindo-se aos poucos o desenvolvimento de toda uma indústria voltada à cultura, permitindo às classes sociais nascentes, mais especificamente à nova burguesia ou “novos-ricos sem cultura”, conforme coloca Bourdieu (2010, p. 75), o acesso a bens culturais historicamente reservados a uma minoria. A aparente democratização da arte, assentada na produção em série e no consumo em massa, significou uma mercadologização da arte sem precedentes: um bem antes dotado apenas de valor de uso, valor estético, transforma-se nitidamente em valor de troca, ao mesmo tempo em que o kitsch prolifera; industrialismo, capitalismo e urbanismo parecem seguir sempre a mesma via...¹¹

Por outro lado, o Romantismo, enquanto movimento artístico da época, preconizou, ao menos aparentemente, ideais opostos aos da lógica de mercado e do mundo material. A ideia

¹¹ Aqui, o início da reprodutibilidade técnica: termo importantíssimo para que entendamos o processo que fez da arte a mercadoria que é hoje, ao passo que perde sua função ritualística – sua aura, conforme Walter Benjamin – e ganha valor de exposição.

de artista enquanto gênio criador envolto em originalidade¹², a noção de individualidade sensível, a rejeição à racionalidade implicaram a necessidade, por parte dessa parcela autoproclamada intelectual de produtores culturais, de distinguir-se e isolar-se de outras camadas da sociedade; daí a necessidade de fruição de bens culturais distintos, da diferenciação entre produto industrializado (convertido em produto estético) e arte¹³.

Para a idade romântica, o artista já não era um homem inspirado pelos deuses, mas se elevava ao status de herói ou quase deus [...]. Quem não tivesse originalidade não poderia ser gênio, não poderia sequer ser um bom artista. Pois as belas-artes se consideravam essencialmente produto do gênio. Tudo isso foi expresso por Kant nas seções da *Crítica do Juízo* consagradas ao gênio, em que definiu o gênio como um dom natural ou aptidão mental inata que “dá regras à arte”. As belas-artes, sustentou, “só são possíveis como produto do gênio” e “a originalidade deve ser a sua propriedade fundamental”. Toda a gente, diz ele, está de acordo “no que concerne à completa oposição entre o gênio e o espírito de imitação”. (OSBORNE, 1968, p. 181).

Cabe destacar que é em meio a esse processo histórico-sociológico que a acepção moderna do termo estética surge – com o marco bibliográfico sendo o livro *Estética*, do filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1715 – 1762), escrito em 1750 – como um ramo da filosofia a designar o estudo da sensibilidade e das formas de conhecimento sensível. Sendo assim, cabe à estética abarcar os elementos que fogem ao campo industrial, ou seja, as manifestações artísticas, que naquele momento estavam relacionadas a um ideal de beleza formal exclusivamente contemplativo. Aos poucos vão surgindo instituições específicas de salvaguarda e exposição das obras de arte, e a arte segue rumo à sua aparente autonomização, lado a lado da secularização e dos mecanismos do capitalismo: em fins do século XIX, um campo de produção cultural passa a formular suas próprias regras, parecendo libertar-se definitivamente de peias externas, ao mesmo tempo em que se divide nitidamente.

À arte como bem de difusão e consumo direcionado às massas – com a entrada maciça da classe média no mercado cultural e com a proliferação de produtos artísticos destinados a esse mercado –, no ímpeto de que se venda o maior número de objetos, contrasta o significado singular de uma obra única que é produto da subjetividade do artista, a arte pura, à qual uns poucos têm acesso, dando início a toda a diferenciação entre arte comercializada para povo e

¹² “[...] O refratário, o rebelde à sociedade, é um tipo mítico, criado pelo romantismo, portanto uma formação social que, conseqüentemente, em vez de provar que a arte escapa à sociedade, prova, muito pelo contrário, sua força coercitiva.” Roger Bastide, em *Problemas da sociologia da arte* (2006, p. 298), escrito 1948, falando a respeito dos mitos e construções coletivas criados pela sociedade em torno da figura do artista.

¹³ Vale notar que a separação entre “altas” e “baixas” formas de arte, ou entre arte não-comercial, “verdadeira”, e arte comercial, cujo nascimento se associa a esse período, entra de fato em xeque apenas dois séculos depois, quando da emergência da *pop art* de Andy Warhol.

arte enquanto bem simbólico para poucos, produzida por e para produtores; nasce uma comunidade autocentrada de produtores culturais e com ela a exclusão simbólica dos não iniciados, dos despossuídos de capital cultural (BOURDIEU, 2001).

Conforme Arnold Hauser:

Os intelectuais isolaram-se cada vez mais do resto da sociedade e os elementos intelectualmente fecundos viviam já uma vida própria. Surgiu o conceito de filistino e de burguês, em contraste com o de cidadão, e chegou-se à situação singular, quase sem precedentes, de os artistas e os escritores abominarem exatamente a classe da qual derivam a sua existência material e intelectual, e só terem desdém por ela. (1972, p. 820).

Se em *A economia das trocas simbólicas* Bourdieu trata mais especificamente do movimento romântico, em *O Poder Simbólico*, no capítulo intitulado *A institucionalização da anomia*, o autor discorre acerca da quebra das estruturas simbólicas da produção artística em fins do século XIX. Essa quebra de estruturas simbólicas, a princípio liderada por Manet e pelos impressionistas, envolveu todo um trabalho de conversão coletiva para que as estruturas de então, que ditavam as normas de estética, pudessem sofrer modificações. O aumento do número de pintores, formando uma intensa boemia à margem dos salões – produzindo à parte de seus regamentos e contestando-os – e as novas possibilidades de mercado tornam insustentável o conservadorismo da Academia: o Estado vai aos poucos soltando as suas amarras¹⁴ no que diz respeito a uma produção artística “legítima”, vão dissolvendo-se as regras quanto ao conteúdo pictórico – dá-se importância maior à forma do que ao tema da retratação. Para Bourdieu, orchestra-se uma muito bem sucedida revolução simbólica: é daí que surgiram as categorias de percepção e de apropriação na maioria de nós tão arraigadas quando nos deparamos com arte até hoje (2009). Émile Zola, quando faz a crítica à pintura *Olympia*, de Manet, que chocou quando pela primeira vez apresentada ao público, em 1865, bem coloca o afastamento da tradição pictórica clássica para um novo modo de representação.

Ei! Cher Mître, proclame a eles que você não é de jeito nenhum o que eles imaginam, e que uma pintura é pra você uma desculpa para um simples exercício de análise. Você precisava de uma mulher nua e escolheu Olympia, a desbravadora. Você precisava de algumas áreas de cor límpida e luminosa, então você acrescentou um buquê de flores; você achou necessário acrescentar algumas áreas negras então você colocou em um canto uma negra e um gato. O que resulta disso tudo mal sabe você, mas sei eu. Mas sei que você teve um sucesso admirável na realização do trabalho de um pintor, o trabalho de um grande pintor, quero dizer que você

¹⁴ Em 1863 o Imperador Luís Napoleão decide organizar o Salão dos Recusados, a fim de expor, em anexo ao Salão, o grande número de obras rejeitadas pela Academia, e por isso não dignas de participarem do Salão oficial.

vigorosamente reproduziu em seu próprio idioma particular as verdades da luz e da sombra e a realidade dos objetos e criaturas.¹⁵

Variações do gosto, em conformidade com os estilos dominantes nas diferentes épocas, dão origem a novas categorias estéticas, e a nova visão pluralista do prazer estético entra em total contradição com os preceitos neoclássicos de uma uniformidade definitiva e válida na apreciação da arte. Da arte acadêmica, com sua gama de instituições ligadas ao Estado e suas normas de percepção, até a crítica ao conceito normativo do belo¹⁶, ligada principalmente ao Impressionismo – considerado o primeiro movimento artístico plenamente inserido no capitalismo e ao que se convencionou atribuir ao surgimento da arte moderna –, tem-se um processo de mudanças cuja compreensão se pode alcançar a partir da gênese – história social – do campo artístico em questão e da apreensão da maneira como, dentro desse campo, modificaram-se as visões acerca do que é ou não arte.

A nova crença instaurada pelo Impressionismo, a partir do trabalho de subversão ética e estética¹⁷ que os artistas foram capazes de operar, deu origem ao campo artístico: “A constituição do campo artístico é, no verdadeiro sentido, uma institucionalização da anomia” (2009, p. 278). Se *nomos* é a norma (instaurada por um cânone, no caso), a anomia é seu desvio, ou seja, a desobediência à norma; institucionalizar a anomia significa normatizá-la, tomá-la como legítima e de acordo com os preceitos em questão. Ao ser institucionalizada, uma anomia deixa de ser anomia, de certa forma. Quando um centro único incumbido da instauração do valor artístico deixa de existir, a nova crença instaurada é a crença no campo, ou seja, a crença na atitude estética que o campo exige em seus diferentes momentos. Nesse momento, a transgressão, a anormalidade em relação à regra do cânone – pelo caminho da originalidade idiossincrática do autor – torna-se a regra. É a individualidade e autenticidade do artista que passa a importar na legitimação de uma obra, e não mais os moldes pelos quais ela se constituiu.

¹⁵ HARRISSON, Charles *et al.* Art in theory: 1815-1900, Oxford: Blackwell Publishers, 1998, p. 561, tradução de Camila Schenkel.

¹⁶ A teoria clássica do belo havia sofrido atentados com o Barroco e o Maneirismo, por exemplo, mas somente a partir do Romantismo começa a entrar definitivamente em xeque: do Romantismo em diante, não houve mais um gosto padrão da mesma forma que existiu o gosto clássico normativo.

¹⁷ Como se vê nas supracitadas palavras de Zola a respeito de *Olympia*, tal subversão ética e estética está ligada ao esvaziamento do tema, com a forma de um objeto trabalhado prevalecendo sobre seu conteúdo. “A concentração deliberada nas propriedades formais e a tendência para menosprezar a importância do assunto ou tema tem sido característica da maioria dos movimentos contemporâneos na pintura, desde o Impressionismo. Em lugar da composição planejada, que retrata uma cena histórica ou aponta para uma lição moral, os impressionistas buscavam transmitir a sugestão de uma fatia fortuita da vida – uma tranche de vie – como se seu tema fosse o de um instantâneo tirado ao acaso.” (OSBORNE, 1968, p. 249).

Certamente, ainda antes da mudança de paradigma que ocorreu com a quebra dos padrões de estética normativa que culmina no final do século XIX, houve outras mudanças estruturais significativas ao longo da gradativa autonomização da arena artística. A produção artística, por exemplo, de objeto trabalhado por um ofício, passou a ter status de obra, ao passo que o artesão ganhou aura de artista com crescente importância de sua assinatura, etc. Mas aqui não nos interessa tanto adentrar a história da arte através das peculiaridades de períodos artísticos, estilos ou movimentos passados – ainda que cada um deles possa elucidar a lógica do campo artístico que veio a manter sua permanência ou não –, e sim chegar ao momento mais atual desse campo, principalmente a partir da segunda metade do século XX e da chamada arte contemporânea, onde se nota o exercício desse agente em destaque hoje no campo artístico, o curador.

Na consideração de uma produção artística é imprescindível que se analisem as instituições e discursos legitimadores que a englobam ou não enquanto obra de arte dentro do campo artístico; bem como para uma análise do campo artístico é *sine qua non* que se leve em conta, além da produção material, também a simbólica, feita através dos inúmeros mediadores que contribuem na atribuição de sentido a determinada obra, sustentando a pesada aparente leveza do universo de crença que é o próprio campo, e assegurando seu capital simbólico de agente dentro dele.

Ora, conforme supracitado, ao passo que se dá o processo de autonomização do campo artístico, constitui-se ao mesmo tempo tanto um público ávido por bens simbólicos, formado por uma série de agentes artísticos – os produtores dos bens simbólicos bem como dos códigos de decifração de tais bens –, quanto instâncias de consagração, que são os espaços legítimos para a conservação e exposição de objetos tidos como artísticos.

Ao tomarmos um objeto artístico como um bem simbólico, e o campo artístico como o lugar da produção dos códigos simbólicos, clarifica-se o conceito de capital simbólico em Bourdieu: é o poder “invisível” atribuído àqueles agentes (artistas, colecionadores, mecenas, editores, críticos, curadores, galeristas, marchands, etc.) em posição de destaque dentro do campo artístico; um poderio que advém do reconhecimento, do prestígio e da consagração dessa figura e que ao mesmo tempo lhe permite reconhecer e consagrar outras figuras, outras funções, outros artistas e objetos artísticos.

A noção de capital simbólico parece opor-se à lógica do capital econômico: poderíamos associar a primeira com a tarefa do campo de produção erudita de salvaguardar aquilo que proclama ser a “verdadeira arte”, não deixando claras quaisquer motivações e facilidades econômicas dos agentes envolvidos, na medida em que um bem simbólico,

aparentemente, não pode ser reduzido a um valor de mercado – como se a arte fosse um valor em si mesmo, e apreciá-la e compreendê-la fosse um dom, natural e desinteressado –, enquanto a lógica do capital econômico está ligada à produção em massa da indústria cultural onde a busca pelo maior número possível de consumidores (leia-se lucro), é motivação explicitada já de início pela publicidade, que se esforça em incorporar todos ao consumo, ainda que trabalhe visando nichos particulares da população. Tomado em outro ângulo, o capital econômico representa o poderio financeiro do indivíduo. O que a sociologia de Bourdieu elucida é que, no que diz respeito ao acesso a bens simbólicos, não são apenas as condições pecuniárias as determinantes: ao lado do capital econômico, e com força igual, estão as disposições do capital cultural, e são os dotados desse capital os capazes de jogar o jogo da arte; o conhecimento, na forma de capital cultural, é o que vai permitir a decifração dos códigos que virão a dar valor e sentido a uma obra de arte, por exemplo.

É ao imbuírem-se da linguagem artística elaborada pelo campo em diferentes momentos histórico-sociais que seus agentes se tornam aptos às lutas simbólicas que virão ou não a resultar em novos conceitos e categorias classificatórias no juízo ou apreciação de uma obra; para Bourdieu, é antes preciso que haja o aprendizado de determinada categoria estética para que então se possa apreendê-la pelo sensível. Esse aprendizado não é nada mais que o *habitus*. Totalmente ligado ao conceito de capital simbólico e cultural, e categoria-chave para a sociologia de Bourdieu, o *habitus* é o conjunto das disposições adquiridas pelo indivíduo ao longo de sua vida através principalmente da educação e que virá a evidenciar seu capital cultural e simbólico, que o fará, também, distinguir-se conforme seu status social. Dispor de ferramentas para a compreensão da arte depende, pois, do *habitus* do indivíduo.

A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito da concordância entre as duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus* culto e o campo artístico, que se fundem mutuamente: dado que uma obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por espectadores dotados da atitude e da competência estéticas tacitamente exigidas, pode-se dizer que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte. (2009, p. 286).

Não pretendemos aqui investigar como se deu a formação do *habitus* do curador em sua idiosincrasia com relação aos demais membros do campo artístico, ainda que essa possa ser nossa inclinação em um estudo futuro. A princípio, o que percebemos são lacunas na sociologia em tomar em seu escopo tal figura, cujo capital simbólico, a nosso ver, sobressai-se, no atual cenário, ao dos demais intermediários da arena sobre a qual nos debruçamos.

Bourdieu, quando analisa o campo artístico, não dá destaque algum ao personagem em seus livros, o que atesta a recente emergência de sua prática, que já ocupa papel determinante na condição da arte hoje. Pretendemos, em trabalho posterior, explorar a complexidade em que o curador está inserido, investigando o que o surgimento da figura do curador de arte, tal como a conhecemos hoje, e sua atual posição no campo artístico, nos dizem a respeito do lugar da arte na sociedade contemporânea.

3 OS REGIMES DA ARTE E SEUS EFEITOS NO CAMPO ARTÍSTICO

Será necessário tornar-se cego para não enxergar que o discurso sobre a obra não é um simples acompanhamento, destinado a favorecer sua apreensão e apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e seu valor. (BOURDIEU, 2001, p. 96).

[...] mas entre o criador e o receptor se interpõe, muitas vezes, um intermediário. Isso é particularmente nítido em música, em que entre o compositor e o ouvinte se interpõe o intérprete, virtuoso ou não. A obra de arte chega então ao público por meio de uma série de refrações, e são essas refrações, mais do que a própria obra, que modelam o gosto. Isso é igualmente verdadeiro para o teatro, mas poderíamos incluir também nesse grupo de intermediários o editor que escolhe os manuscritos, o crítico literário ou o crítico de arte que explica e julga, as academias que distribuem os prêmios etc. (BASTIDE, 2006, p. 298).

“A sociologia e a arte não fazem um bom par”. Assim começa Bourdieu seu ensaio *Mas quem criou os criadores?* escrito em 1984. Ora, quando se esquece de apreender a arte como um conceito sócio-histórico, reificando-a, é ideologia que se apresenta. Sob a forma de crença abstrata na arte como essência, no valor de uma obra de arte e no próprio funcionamento do campo da produção e circulação dos bens artísticos, tal ideologia, segundo Bourdieu, é o principal obstáculo para que se dê uma sociologia da arte rigorosa, pois que, ao orientar nosso olhar em direção apenas à obra ou ao autor da obra, seja ele escritor, escultor, pintor, etc., a crença – que é elemento motivacional, e não reflexivo – na arte¹⁸ faz com que nos esqueçamos de questionar quais são os mecanismos que o autorizam, que o consagram; quem o legitima, quem o reputa enquanto criador, quem coloca preço em sua produção. Além do artista enquanto produtor da obra, existe uma gama de produtores de significado, de valor, dos códigos simbólicos atuando no sistema da arte de determinado contexto. Quem, questiona Bourdieu, é o verdadeiro produtor do valor de determinada obra? O sistema da arte é um jogo, e somente com a cooperação dos diversos atores em campo é que uma obra de arte pode existir, ser reconhecida e fruída enquanto tal.

Diferentes épocas, diferentes personagens, diferentes discursos. Com o propósito de adentrar, ainda que de modo introdutório, os aspectos que fazem parte da arena da arte contemporânea, Anne Cauquelin mapeia também todo o momento imediatamente anterior, qual seja, o da arte moderna. Os dois momentos diferem estruturalmente em função de mudanças no campo da arte, daí que ao se tentar desnudar o sistema da arte moderna das ideias arraigadas sobre arte (que não são nada além dos elementos instauradores da crença, da

¹⁸ Aqui fica clara a crítica de Bourdieu a certos estudos humanistas.

qual fala Bourdieu) – esses vícios interpretativos que costumam dificultar investigações –, poderá ser possível que se compreenda a arte contemporânea na sua especificidade. Ou seja, ao investigarmos os mecanismos sistêmicos que integram o cenário da arte moderna, poderemos chegar a compreender o atual jogo da arte contemporânea em seus elementos peculiares.

3.1 Do regime de consumo ao regime de comunicação

Como já vimos no capítulo anterior, o surgimento da arte moderna anda lado a lado com o processo de secularização e da constituição do modo de produção capitalista, que, grosso modo, deflagra com a Revolução Industrial e culmina na onipresença do que Cauquelin designa “regime de consumo”. Acompanha também esse cenário o fortalecimento da burguesia e de suas noções de “bom gosto” ligadas a categorias estéticas, a liberalização cultural (os salões se descentralizam, desfazem-se os cânones acadêmicos e o artista passa a produzir em um regime baseado na originalidade e singularidade), e o surgimento de um mercado independente específico para os bens simbólicos. Como coloca Canclini, na esteira de Bourdieu e da lógica de distinção, “em sociedades modernas e democráticas, onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobreza, o consumo (tanto de bens materiais como de bens simbólicos) se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças” (2006, p. 36).

Na medida em que a constituição da sociedade moderna e o regime de consumo caminham juntos, para que investiguemos o modo de funcionamento da tríade produção, difusão e recepção, bem como o sistema de crenças que é pano de fundo da relação entre os agentes do campo artístico e entre espectador e obra, precisamos compreender as mudanças instauradas por esses novos dispositivos que se apresentaram – os do mercado. Assim Cauquelin (2005, p. 30) o caracteriza em seus primórdios:

[...] para que a passagem da produção ininterrupta de novidade a seu consumo seja feita continuamente há necessidade de mecanismos, de engrenagens. Uma espécie de grande máquina industrial, incitante, tentacular, entra em ação. Isso se chama ‘mercado’. Mas bem depressa a simples lei da oferta e da procura segundo as ‘necessidades’ não vale mais: é preciso excitar a demanda, excitar o acontecimento, provocá-lo, espicaçá-lo, fabricá-lo, pois a modernidade se alimenta.

Ao lado da constituição de um campo artístico relativamente livre de determinantes – pensemos, nesse caso, nos ditames mais recentes, os da Academia de Belas-Artes – externos,

desenvolve-se então, aceleradamente, um mercado de bens simbólicos, junto à emergência de um emaranhado de instâncias às quais cabe garantir o funcionamento da economia dos bens culturais (os espaços de exposição, de consagração e de produção), e dá-se também a profissionalização, autonomização e especialização dos responsáveis pela engrenagem do sistema, os inúmeros agentes – intermediários, mediadores, produtores, como queiramos chamar – que passam a fazer parte de seu núcleo: os membros do campo artístico que, com seus respectivos discursos e ações, sejam materiais ou simbólicas, além de projetar, também fazem a obra.

Todos produzem e todos consomem no regime de consumo, e é na figura do intermediário que se concentra a tarefa-chave de dar fluidez a esse processo, de fazer o “escoamento” da arte, com o esforço de manter a esfera da cultura, no caso dos bens artísticos, separada da esfera puramente mercadológica, ainda que tal separação seja ilusória na grande maioria dos casos. Na medida em que um mercado surge a meio caminho entre a produção e o consumo de bens materiais e também simbólicos, o Modernismo apresenta como componente predominante em sua arena o intermediário, o mediador (CAUQUELIN, 2005), aquele responsável pela construção da ponte que leva um determinado produto, seja uma peça de roupa ou uma obra de arte, à fruição e consumo do público.

Compete a ele ativar a demanda, introduzir o tempero que torna desejáveis os bens; compete a ele escolher os alvos propícios, fragmentá-los e dirigir assim o escoamento da mercadoria, provocando então uma produção de acordo com a fabricação das famosas ‘necessidades’. Essas ‘necessidades’, já que é preciso, vão encontrar um campo particularmente propício à renovação: o domínio da cultura, os bens ‘simbólicos’. Aqui, é o intermediário que institui a regra, fornece seus critérios, transforma-os, renovando assim os modelos para esse tipo de necessidade. (Idem, *Ibidem*, p. 33).

Como já disse Bourdieu (2009), um trabalho artístico é manifestação de todo campo artístico, de todos os agentes engajados na produção de uma obra, e na arena da arte moderna tal figura ocupa com destaque a posição de especialista em bens simbólicos, por ser formador de gosto, por ser aquele que, legitimadamente, atribui valor, ao passo que atua produzindo e reproduzindo continuamente a crença no valor da arte.

Pode-se supor que o intermediário cultural está para o bem simbólico não tão longe do modo como o publicitário está para o bem material utilitário. Nesse ponto, cabe pensarmos principalmente na figura do marchand, o comerciante de arte, cujas ações Bourdieu já chamou de “formas altamente eufemizadas da publicidade”, pois que, ainda que seja o marchand que organiza a publicidade para determinado produto artístico ganhar valor de mercado, fazendo o

“comércio do sagrado”, por certo as questões e motivações econômicas ficam diversas vezes mascaradas nos negócios que envolvem os bens simbólicos (BOURDIEU, 2001, p. 23). O próprio artista típico do Modernismo, na tradição provavelmente inaugurada no Romantismo, se mostra indiferente em relação ao público e, a princípio, alheio às questões pecuniárias, mundanas, tidas como se estivessem à parte de seu universo artístico puro. Isso, por si só, já justifica o aumento do número de mediadores no mundo da arte.

De fato, é inegável a significância histórico-social do papel do marchand a partir do momento em que a arte começa a libertar-se do controle religioso e das amarras do poder político¹⁹, e o artista – agora profissional liberal – precisa procurar comprador, comercializar sua obra e encontrar seu próprio mercado.

Pensemos também, por um momento, no papel que a figura do crítico de arte, que surge em meados de 1800, representou ao longo do século XIX e XX. Considerado então “a nova estrela ascendente no firmamento da arte” (CAUQUELIN, 2005), o crítico de arte surge como uma espécie de substituto do júri dos salões. No momento em que o Estado sai, com a Academia, do primeiro plano no que diz respeito à consideração e avaliação “oficial” das obras, enquanto a tradição clássica e sua estética normativa deixam de ser a regra, o número de pintores cresce vertiginosamente, se estabelece um mercado próprio para arte, e surge, sem precedências, uma grande quantidade de novos estilos artísticos, a tarefa de valorar os trabalhos permanece necessária, e o juízo feito pelo crítico vem a substituir a voz da Academia.

De escritor, de jornalista, até mesmo de novelista já em atividade e exercendo alguma influência sobre seus leitores, o crítico se torna um profissional da mediação junto de um público muito maior: o dos aficionados da arte, ou dos simples curiosos. Ele ‘fabrica’ a opinião e contribui para a construção de uma imagem da arte, do artista, da obra ‘em geral’ – e de determinado artista ou grupo de artistas ao qual se ligará especialmente. (Idem, Ibidem, p. 38).

No que diz respeito às contribuições nas cambiáveis noções de arte, à sucessão de estilos, é, pois, impossível não colocar o crítico de arte e sua prática no apogeu do cenário artístico de então²⁰, que se embebe da efervescência que a crítica suscita; exemplos são até

¹⁹ Segundo Canclini (1984, p. 98), é primeiramente na Holanda pós Reforma que, após breve período de independência e também instabilidade do artista, não demora a surgir a figura do marchand, oferecendo contratos de trabalho e fornecendo as temáticas para os quadros de acordo com o pedido de compradores, ou seja, de acordo com o mercado que vai surgindo.

²⁰ Da força do crítico, disse Baudelaire: “Primeiro o artista censura a crítica porque ela não pode ensinar coisa alguma ao burguês, que não quer nem pintar nem fazer versos – nem à arte, pois foi de suas entranhas que a crítica saiu. E, no entanto, quantos artistas deste tempo só a ela devem seu pobre renome! Talvez seja esta a verdadeira censura a fazer-lhe.” Baudelaire, *Para Que Serve a Crítica?* (1995, p. 673).

dispensáveis. Já à época das vanguardas, quando a ruptura com qualquer ordem canônica é definitivamente marcada, a função do crítico de arte é de fato promover e projetar o grupo que lhe apraz (e ao qual muitas vezes pertence) através de sua palavra, seja ao vento ou impressa, muitas vezes ao som ou tom politizado do manifesto. O crítico de arte é forte elaborador da linguagem artística, dos critérios de percepção, da produção de sentido sobre determinada produção artística.

Anne Cauquelin atenta para o fato de que à época das vanguardas artísticas os artistas estão unidos como grupo, e não mais individualmente como na maioria dos casos anteriores, quando se tinha apenas a escola pictórica em comum. Ora, as vanguardas são expoentes da arte moderna, o regime vigente ainda é o regime de consumo. A partir do trabalho do crítico, e também do marchand, “o sistema de consumo promove um grupo, não um artista isolado, pela simples razão, calcada no mercado, de que um produto único atrai menos consumidores do que uma constelação de produtos da mesma marca” (2005, p. 47).²¹

Sem nenhuma pretensão de esgotar assunto tão amplo e complexo nestas poucas linhas, pensemos aqui, muito brevemente, nas vanguardas artísticas, inegavelmente representantes de uma grande mudança no modo com que nos deparamos com a arte. Em *A Produção da Crença*, Pierre Bourdieu fala das típicas tentativas vanguardistas de dessacralizar a arte, de quebrar o círculo da crença, mas que acabaram por ser subversivas apenas em aparência: a arte – e o domínio dos códigos da arte – continuou sendo o bem simbólico por excelência para a distinção social, e assim o não conformismo típico das cartilhas vanguardistas se desvanece na medida em que seus questionamentos também são celebrados como ações artísticas pelo mesmo sistema da arte que criticam; seus insolentes gestos de ruptura acabam por entrar no jogo da arte, tornam-se convenção, assim como todos os outros movimentos já coroados, tornam-se ato artístico e também a nova crença. Ainda que houvesse relutância do senso comum, o aplauso veio, conforme bem colocou Zygmunt Bauman, em capítulo dedicado à arte no seu livro *O mal-estar da pós-modernidade*:

O aplauso que a vanguarda simultaneamente desejava e temia finalmente de fato apareceu (não o aplauso justo – uma piedosa adoração e um culto) – mas, inesperadamente, pela porta dos fundos: ele materializou-se não tanto como o cobiçado triunfo da missão modernizadora, não como a manifestação do tangível da conversão bem-sucedida, mas como uma consequência imprevista da procura febril

²¹ Por outro lado, não podemos deixar de levar em conta que o ideal e a ação coletiva também foi uma estratégia política revolucionária interessante à ideologia de vanguarda, que usou o manifesto em prol de sua “militância”. Ainda que o artista procure visibilidade através de um grupo em um manifesto em comum, é inegável que é das biografias singulares dos artistas que nos lembramos.

de símbolos portáteis e compráveis de posição superior num mundo que desarraigou as identidades herdadas e tornou a construção da identidade a tarefa dos desarraigados. A arte de vanguarda foi absorvida e assimilada não pelos que (sob sua influência nobilitadora) se voltaram para o credo que ela ensinava, mas por aquelas pessoas que desejavam aquecer-se na glória refletida do recôndito, exclusivo e elitista. (1998, p. 126).

Segundo Bourdieu, a revolução no modo de ver a arte que se deu com o Impressionismo e inaugurou a arte moderna personifica-se na figura de Édouard Manet; anos depois, com Duchamp (1887-1968), podemos enxergar revolução análoga em tamanho. Outro daqueles marcantes personagens que colocam um antes e depois nos relatos da história da arte, cujas ações foram estopim para a arte de vanguarda do século XX, Duchamp – ao lado de Andy Warhol e do galerista Leo Castelli –, aparece como uma das personalidades fundamentais (um dos embreantes, conforme coloca Anne Cauquelin) para a ruptura que se deu no sistema da arte quando da transição da arte moderna para a arte contemporânea, e figura-chave para que entendamos o funcionamento do regime da arte hoje.

Na tentativa de evidenciar o caráter institucional da arte, atacando os significados da arte na medida em que força a separação entre arte e estética, o dadaísta inaugurou o uso do ready-made: um artefato utilitário comum fabricado pela indústria de massa. Tirado de seu contexto e exibido como objeto de arte, foi por meio da chacota que se pode anular e dessacralizar a arte e afrontar a noção lugar-comum de resguardo de uma obra. Como já disse Walter Benjamin, em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, “Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa” (1975, p. 19). A grande ironia é que, ao mesmo tempo em que o artista e sua “assinatura” foram sacralizados, hoje os trabalhos de Duchamp – o mictório “Fonte”, por exemplo – de fato giram, enquanto obra de arte, por exposições ao redor do mundo, em museus e galerias, as instâncias de consagração da arte por excelência. Ora, demonstrou-se com isso que, no jogo da arte, um dos mecanismos que concedem status e valor artístico a um trabalho é sua entrada no circuito, sua exposição em lugar legítimo, e a autonomia desse trabalho está salvaguardada aí, independente de inicialmente ser um objeto qualquer, não artístico, como o *ready-made*, o utilizado.

De tais empreitadas satíricas e iconoclastas, típicas das vanguardas, em que se vê dissolvida a ideia de obra, a linguagem artística inegavelmente enriqueceu, ao mesmo tempo em que se desencadeou uma virose de permissividade estética, de liberalismo e pluralismo artístico. Daí que espécimes da arte, desde as vanguardas e especialmente quando se trata de

arte contemporânea, sabe-se, necessitam de mediação²² e de tradução, para que (muitas vezes meros) objetos possam ser tomados e compreendidos como arte, normalmente através do comentário crítico ou explicativo. O espectador vê-se impossibilitado de compreender a arte apenas pela observação (o que efetivamente distingue arte de não arte?), faz-se necessário um treino especializado (ou uma cartilha explicativa). É, pois, preciso, além da assinatura de um artista autodeclarado como tal, que determinadas “autoridades” legítimas no assunto o aceitem e que lhe atribuam valor artístico para que sejam então convencionados como artísticos e apresentados em espaços próprios. Daí que muito da arte contemporânea só seja apreendido no contexto de uma exposição, evidenciando a força do campo artístico, dos intermediários entre a obra e o espectador, daqueles que atribuem valor e sentido, tal como o historiador, o marchand, o crítico e, mais recentemente, o curador de arte.

O artista que, ao escrever seu nome em um ready-made, produz um objeto, cujo preço de mercado não tem qualquer relação com seu custo de produção é coletivamente incumbido da execução de um ato mágico que nada seria sem toda a tradição da qual seu gesto é o coroamento, sem o universo dos celebrantes e crentes que lhe dão sentido e valor por referência a essa tradição. É inútil procurar fora do campo, ou seja, no sistema de relações objetivas que o constituem, nas lutas das quais ele constitui o lugar, e na forma específica de energia ou de capital que nele se engendra, o princípio do poder “criador”, essa espécie de mana ou carisma inefável, celebrado pela tradição. (BOURDIEU, 2001, p. 29).

Um objeto de arte pode encontrar-se em espaço expositivo, mas a grande maioria dos visitantes – aqueles não iniciados, e não os conhecedores instruídos, por certo – que se aventuram a desbravá-lo provavelmente não irão dedicar-lhe mais que um rosto incógnito ou um “dar de ombros” desinteressado²³. Para que se possa encontrar sentido na arte, na tradição inaugurada pelas vanguardas modernistas, um “modo de fazer” arte de proporções enormes hoje, pressupõe-se o domínio de uma gama de códigos, adquiríveis pelo espectador através do aprendizado (o capital cultural, que vem a ser determinado pelo *habitus*, em Bourdieu). Desde a tradição, inaugurada pelo Impressionismo, da forma sobrepondo-se à função, “as artes modernas e pós-modernas propõem uma ‘leitura paradoxal’, pois supõem o ‘domínio do código de uma comunicação que tende a questionar o código da comunicação”, a arte discursa

²² “A propósito do urinol de Duchamp, Heinrich detecta seis operações de mediação entre o objeto e sua recepção: primeiro, seu deslocamento para um contexto artístico (o Salão de Independentes de 1917, onde Duchamp tentou, em vão, expô-lo); segundo, sua desfuncionalização; terceiro, a assinatura: R. Mutt; quarto, a data; quinto, o título: *Fonte*; sexto, a foto produzida infinitamente. Transformação do objeto, imagens, palavras e instituições intervieram para que esse ready-made fosse finalmente consagrado como arte por especialistas, marchands, colecionadores, mídia e público.” (CANCLINI, 2012, p. 211).

²³ Observação despreziosa: estive em São Paulo em setembro deste ano. Enquanto os corredores da 31ª Bienal de São Paulo estavam quase vazios, havia uma estimativa de 5 horas de fila para entrar no MASP para ver a exposição “Caravaggio e seus seguidores”.

sobre si mesma (CANCLINI, 2006, p. 50). Não é possível apreender a arte apenas por meio da faculdade da visão, hoje faz-se imprescindível que haja um desprendimento do juízo do gosto, já que são outras as maneiras de envolvimento com a arte que entram em jogo²⁴.

Contou Zygmunt Bauman, em entrevista (2007), que, quando numa exposição em galeria de arte em Copenhague, ficou fascinado com o que a princípio considerou uma profunda e provocante instalação, cujas enormes telas exibiam fotos com a descrição *A Terra Prometida* e, abaixo e ao fim da sequência de telas, havia um pano molhado e um balde de água apoiados no canto. O sociólogo, antes de ter tempo de pensar a fundo os significados de tal instalação, foi interrompido pelo movimento da moça encarregada da limpeza da galeria, que voltava de seu intervalo e recolhia os apetrechos ali deixados. Ora, o fato relatado por Bauman, recorrente, nos últimos anos, com frequentadores de exposições de arte, já virou anedota clássica do universo da arte contemporânea, tendo talvez no extintor de incêndio seu maior ícone de escárnio²⁵.

É nesse sentido que, para Bourdieu, a obra de arte é um bem religioso, tal qual um amuleto ou até mesmo a água benta, estão no mesmo patamar, na medida em que ambos se calcam em crença coletiva. Assim sendo, quando o valor de determinada obra de arte é tido como evidente, significa que o espectador “iniciado” de certa forma internalizou, ou assimilou, as regras de funcionamento do campo artístico: “Quando as coisas e os cérebros (ou as consciências) são concordantes, quer dizer, quando o olhar é produto do campo ao qual ele se refere, este, com todos os produtos que propõe, aparece-lhe de imediato dotado de sentido e valor.” (2009 p. 285) Aos que não assimilam – ainda o grande público – resta recuar, distanciar-se da cena artística ou forjar o pertencimento. Por certo, aqui não nos cabe entrar em discussões valorativas a respeito da produção artística contemporânea, mas faz-se necessário que pensemos o lugar que a arte, bem como os discursos a seu respeito ocupam

²⁴ O “fim da arte” ou o “fim da história da arte”, conforme alguns autores proclamaram, atesta exatamente a ruptura com o modo de aproximação da arte em uma linearidade de sucessivos estilos.

²⁵ Como colocou Fredric Jameson, “[...] A própria experiência da arte em nossos dias é alienada, tornada ‘outra’ e inacessível a um número grande demais de pessoas para poder servir de veículo adequado de suas experiências imaginárias. Isso se dá tanto na grande arte quanto na cultura de massas, pois, em ambos os casos, por razões bem diferentes, a experiência da *produção* de tais formas é inacessível à maioria das pessoas (inclusive aos críticos e intelectuais), que, desse modo, veem-se forçadas a experimentar os dois tipos de arte como pura recepção (daí o atrativo dessas categorias para a crítica contemporânea)”. (1997, p. 164). É interessante mencionarmos o caso recente da exposição *Linha Afora*, dos artistas Selir Straliozzo e Nato Silva, na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre. Sua instalação continha, além de outros elementos, painéis brancos e pedaços de carvão. Houve uma interação por parte do público de espectadores, que equivocadamente acreditaram poder intervir com a obra, deixando riscos, mensagens e desenhos nos painéis, quando não era essa a proposta dos artistas. Houve, claramente, um erro na “decodificação” da exposição.

hoje. Nesse sentido, é interessante levantarmos a no mínimo polêmica tomada de posição de Baudrillard quanto ao que julga ser o modo de funcionamento do atual sistema da arte.

O sociólogo argumentou que a arte hoje nada mais é do que aquilo que se torna a problemática no mundo artístico, “naquela comunidade artística desesperadamente autocentrada” (2005, p. 91). Para o autor, através da estetização geral que adveio com a arte moderna (cujo auge foi a ideia inaugurada pelo gesto irônico de Duchamp ao utilizar o ready-made, e depois revivido intensamente por Andy Warhol), perdeu-se a possibilidade de transcendência, ou seja, a arte coincide de tal forma com o real que perdeu totalmente o seu diferencial. Enquanto a arte produzida sob o signo do Modernismo – do Impressionismo ao Abstracionismo – visou desconstruir a realidade, na medida em que experimentava todas as possibilidades de tratamento das formas, a arte contemporânea (ou a maior parte dela) é nula em significado: como todos os aspectos da realidade são passíveis de ser estetizados, a arte torna-se apenas a ideia da arte, a arte torna-se a própria crença na arte, a arte torna-se ideologia, culminando em uma tautologia banal que diz “arte é arte” (Idem, p. 92). Nesse sentido, para o autor, estamos atuando na “comédia da arte”, onde o espectador, envolto na nulidade da arte e impossibilitado de fazer qualquer juízo de valor estético, acaba por dar importância ao que está vendo sob o pretexto de que “não é possível que seja tão nulo, algo deve estar escondido”. A arte contemporânea especula na culpa daqueles que não entendem ou que não se deram conta de que não há nada a ser entendido – o que existe é um imperativo cultural que se faz ao espectador de que ele faça parte do circuito integrado da cultura²⁶. Se a opinião de Baudrillard incomoda e desejamos contestá-la, é provavelmente apenas por soar extremista e generalizante (...).

“A arte em sua forma contemporânea coloca um doloroso problema para todos, para o público, mas também e talvez ainda mais para os que têm a missão de analisá-la.” (CAUQUELIN, 2005, p. 17). Se vivemos hoje a época do pluralismo da arte, da multiplicidade de práticas artísticas, do hibridismo, são plurais também os discursos que se articulam a seu respeito. Cauquelin atesta uma mudança, ou até mesmo ruptura, fundamental no que diz respeito ao domínio da arte quando da recente passagem do regime de consumo, típico da modernidade, ao regime comunicacional, ligado à sociedade de informação em

²⁶ Não muito diferente de Baudrillard neste ponto, para Bourdieu, “[...] Para que venha a ser posta a questão absolutamente extraordinária do fundamento do valor da obra de arte, geralmente admitida como evidente, é necessária uma experiência a qual, para um homem culto, é absolutamente excepcional, embora seja, pelo contrário, absolutamente vulgar para todos aqueles que não tiverem o ensejo nem a oportunidade de adquirir as atitudes objetivamente exigidas pela obra de arte.” (2009, p. 285).

território digital – o ciberespaço –, e ao estabelecimento da famigerada condição pós-moderna.

Se da arena da arte moderna faziam parte um emaranhado de atores intermediários entre o artista e o público, no regime de comunicação isso se expande: há toda uma trama de atores atuando em uma complexa rede que não inclui apenas os agentes do campo artístico, mas também profissionais da imprensa, do marketing, da publicidade, do turismo, de relações públicas, enfim, empresários de todo o tipo, já que a arte é hoje claramente uma grande área para diversos tipos de investimento.

Tal rede não tem razão de existir sem o artista e seu trabalho, e a recíproca é verdadeira: nem o artista, nem seu trabalho, “existem” de fato sem a rede. É bem verdade que “o verdadeiro descrédito não passa mais, hoje, pela depreciação, mas pelo silêncio: há um século apenas, os críticos falavam mal de um artista quando o achavam ruim; hoje eles se contentam em não falar dele” (HEINICH, 2005, p.42). Ao passo que o Modernismo instaurou o imperativo da originalidade, a arte contemporânea do cenário pós-moderno transborda em diversidade. Pois bem, se a princípio tudo pode ser arte, se não existem critérios predeterminados como à época dos cânones, a alguém caberá a função de selecionar entre o “tudo” alguns poucos notáveis merecedores de apreciação. Diante desse conjunto de considerações, o próximo capítulo discute precisamente o papel de uma das figuras mais relevantes nesse cenário, o curador, propondo em que poderia consistir uma abordagem sociológica sobre essa figura.

Antes de passar à última etapa deste trabalho, é preciso ainda considerar que o mundo da arte contemporânea gira em função de um emaranhado de atores responsáveis pela afirmação e difusão de bens simbólicos, e alguns, mais ativos que outros, são verdadeiros produtores de valor na arte, atuando nesse meio caminho que existe entre a prática do artista e a recepção do produto pelo público, por efeito das estratégias de comunicação. Sob o que Cauquelin apresentará como Regime de Comunicação da arte contemporânea, todos os partícipes do mundo da arte são, a um só tempo, produtores e consumidores de arte, uma vez que nesse circuito integrado o que está em constante renovação é a demanda por arte.

4 IMPLICAÇÕES SISTÊMICAS DA FIGURA DO CURADOR

[...] é ainda o continente que prevalece sobre os conteúdos; é a ‘exposição’ que carrega a significação: ‘isto é arte’, e não as obras. (CAUQUELIN, 2005, p. 79).

Vou mostrar com quantas obras se faz um original. (Paulo Leminski).

Mais um agente da arena artística atuando tanto na produção de bens simbólicos quanto na produção dos códigos simbólicos que permitem acesso a esses bens, o curador hoje é um verdadeiro produtor de sentido, de significado, e de valor na arte. Ainda que atestemos um emaranhado de atores em atividade na complexidade do campo artístico atual, ao pensarmos nos intermediários culturais ligados a outros períodos histórico-sociais, percebemos que o curador é, sim, o agente artístico em destaque na sociedade hoje. Demorou, por certo, ainda bons anos e reviravoltas no mundo da arte para que ele saísse de trás da conservação do acervo de obras, sua prática saísse do anonimato e seu nome aparecesse no catálogo da exposição. Hoje, ligado a alguma instituição ou enquanto curador autônomo, esse agente faz “girar” o mundo da arte, destacando-se como figura central na composição da arte contemporânea e da história da arte contemporânea²⁷.

Enquanto ter renome – ou “ter nome no mercado” – é o mecanismo que parece, em nossos dias, atestar com mais clareza o êxito de um artista, existe um controle da entrada de artistas e de seus produtos no circuito da arte contemporânea. Tal controle se dá a partir da ação articulada de *círculos de reconhecimento*²⁸ que acabam por designar qual arte vai chegar ao público, assim definindo o que é arte contemporânea. Heinich (2005) – no que diz respeito principalmente ao cenário francês (embora nos pareça passível de generalização, sem haver grandes variações) –, atesta que hoje são as instituições públicas que se encontram no topo dessa hierarquia. Em segundo lugar, os grandes atores de reconhecimento são os críticos e curadores, seguidos dos atores do mercado privado, que são os colecionadores-marchands e galeristas, e, por fim, o público culto dos amadores de arte. Ora, o poderio das grandes instituições museológicas não guarda mistério. Não é novidade o fato de que um trabalho artístico exposto em uma instituição consagrada – que por si só já agrega valor ao trabalho – atesta a importância do artista e de sua obra no circuito da arte.

²⁷ Em 2009 o curador Hans Ulrich Obrist foi eleito pela revista inglesa *Art Review*, como a figura mais poderosa do mundo da arte. Disponível em <<http://bravonline.abril.com.br/materia/hans-ulrich-obrist-todo-poderoso>> Acesso em 11 nov. 2012.

²⁸ Expressão cunhada por Alan Bowness.

Heinich atribui ao segundo lugar tanto o papel do curador quanto o do crítico. O curador, em princípio – dependendo do seu grau de liberdade dentro de uma instituição, ou de acordo com o poder/peso de seu nome (capital simbólico) –, é o personagem incumbido da escolha e colocação de uma obra de arte em determinado espaço expositivo. O curador, portanto, inegavelmente facilita o reconhecimento de um artista, porque lhe dá visibilidade, estrutura sua interpretação e articula estratégias de agenciamento de sentido para o objeto dentro da exposição.

Hoje se tem atestado um declínio da função da crítica de arte, antes a instância mais influente do cenário artístico a orientar, ou reorientar, a experiência estética. A partir do momento em que não existem mais consensos estéticos – nem mesmo categorias estéticas ou gêneros artísticos demarcados – que possam servir à tarefa de avaliação de uma obra de arte, a tarefa crítica se vê, em parte, dissolvida junto à efemeridade das exposições (já que é ali que as significações são construídas e, provavelmente, também desconstruídas quando da sua desmontagem). Leem-se hoje muito mais reflexões críticas acerca das construções curatoriais de exposições, enquanto eventos artísticos que são, do que de objetos de arte e artistas em si. E é o curador, muitas vezes advindo da posição de crítico²⁹, que escreve os “esclarecimentos” (podemos chamar de mecanismos decodificadores?), no catálogo e nas paredes da exposição. Esses esclarecimentos parecem bastar para que seja possível a fruição da exposição pelo público em geral.

As exposições se tornaram o meio através do qual a maior parte da arte se tornou conhecida. [...]. São o principal local de troca na economia política da arte, onde a significação é construída, mantida e ocasionalmente desconstruída. Em parte espetáculo, em parte evento histórico social, em parte dispositivo estruturante, as exposições – sobretudo as exposições de arte contemporânea – determinam e administram os significados culturais da arte. (GREENBERG, Reesa *et al.*, *apud* OBRIST, 2010, p. 16).

A curadoria de arte, embora seja um ofício antigo, é uma profissão relativamente nova (RAMOS, 2010). Hoje nos grita aos ouvidos o modo como se disseminou a palavra curador, que, como acepção primeira, é aquele que cura, que cuida, que conserva e zela o trabalho de um artista na exposição. O curador, muito recentemente, teve a sua prática reconfigurada: passou a assinar a autoria de exposições a partir de seus critérios conceituais de montagem, ao mesmo tempo que ocupa a função de tradutor, decifrador da arte exposta para o público ou,

²⁹ Sobre esse ponto, ver *A arte e sua mediação na cultura contemporânea* (ZIELINSKY, 1999).

enquanto organizador visual da exposição, passou a trabalhar no que virá a ser a experiência estética do espectador, na medida em que estabelece significados para a arte.

A tarefa expositiva existe desde a justaposição de objetos de todos os tipos, típica dos Gabinetes de Curiosidade, ou Câmara das Maravilhas (Wunderkammer), surgidos a partir de 1550 na Europa do Renascimento, em que colecionadores exibiam seus “tesouros”. Eram normalmente objetos subtraídos de outras culturas, destituídos de suas funções originais e expostos: desde animais empalhados e vivos até esculturas; de moedas e conchas até livros e pinturas, cobrindo as paredes e o teto. A lógica da exposição era normalmente construída de acordo com princípios decorativos de padrão e simetria, e, em função disso, muitas vezes pinturas eram cortadas ou redimensionadas para que coubessem no arranjo (GONÇALVES, 2010). Os Gabinetes de Curiosidade eram coleções privadas, visitadas apenas pela aristocracia.

Em fins do século XVII surgem os salões parisienses do Louvre, promovidos pela Academia, mantendo ainda por bom tempo o modo de exposição típico dos Gabinetes de Curiosidade, já que reuniam as obras de forma acumulativa e decorativa, do alto até o chão das paredes, distanciadas apenas pela moldura e dispostas em padrões rígidos, de acordo com a hierarquia dos gêneros – da pintura histórica, relatando o fato tido como mais dignificante, até as naturezas mortas e paisagens. Com a difusão dos ideais do Iluminismo, a partir do século XVIII surge a preocupação educacional na lógica da apresentação das obras, que passam a ser separadas em função de cronologia, nacionalidade e escola pictórica. A própria ideia de arte, tal como a conhecemos (ou como a conhecíamos há bem pouco tempo, ao menos), está completamente atrelada aos ideais iluministas de atemporalidade e universalidade, que encontram no museu de arte aberto a todos, e não mais apenas às elites, o lugar perfeito de exposição desses valiosos bens simbólicos da humanidade, aglutinados aí e no relato da história. Como marco histórico, o museu do Louvre, que abre suas portas ao público em 1793³⁰.

É no momento em que, na segunda metade do século XIX, a Academia sai do primeiro plano com suas exposições nos salões de arte oficiais e o mundo da arte começa a inflar em agentes culturais – em função, como já vimos, do processo de constituição de um campo artístico relativamente autônomo – que o curador tradicional, o conservador de museu,

³⁰ Apenas a título de ilustração, outros marcos expositivos interessantes são as Exposições Universais – a primeira ocorreu em Londres, no ano de 1851; a Bienal de Veneza, surgida em 1895; a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951; a Documenta de Kassel, surgida em 1955, e, mais recentemente e mais perto de nós, a Bienal do Mercosul, que surge em 1997.

responsável pela manutenção e organização dos acervos, até então normalmente atuando em funções administrativas, institucionais e burocráticas, começa a configurar-se na figura do curador de arte tal como o conhecemos. As exposições de arte – “objeto de excitante delírio no século XIX”, conforme designa Flaubert em seu jocoso *Dicionário de Ideias Feitas*, escrito em meados de 1850 – deixam, portanto, de ser monopólio dos salões ligados à Academia e seus critérios artísticos na escolha das obras, e começa a firmar-se um mercado independente para os bens simbólicos. Assim, dá-se, necessariamente, já que naturalmente o mercado precisa expor suas mercadorias, um aumento no número de locais de exposição, que passam a multiplicar-se incessantemente³¹.

Desde fins do século XIX e ao longo de todo o século XX, surgiram novas formas de exposição das obras, e podemos encontrar nas realizações expositivas das vanguardas dos anos 1910 e 1920, bem como no desaparecimento do uso da moldura nos anos 1950, dois importantes marcos. É possível que se conte a história da arte através da história das sucessivas exposições de arte: o mecanismo expositivo é aquele que atesta mais claramente que um objeto é dotado de status artístico (talvez perdendo apenas para a assinatura do próprio artista) justamente por estar exposto naquele ambiente.

Aqui não nos cabe relatar a história dos feitos expositivos – inventivos em sua expografia até hoje, época das exposições espetáculo³² –, já pesquisados por diversos autores, e sim concentrarmo-nos no papel do curador enquanto figura encarregada da síntese da exposição, situando trabalhos de diferentes artistas num todo coerente e construindo uma teia de relações entre as obras, ou seja, construindo significações que não estão dadas. Como coloca Cauê Alves (RAMOS, 2010, p.54), “uma curadoria de arte é sempre feita a partir do que o curador selecionou e do que não selecionou, do que ele explicitou e do que não explicitou e que permanece silenciosamente no interior dos trabalhos.”

Seguindo a tradição que remetemos às práticas artísticas inauguradas por Marcel Duchamp (1917), muito do que ganha status artístico, como vimos no capítulo anterior, não passa de objeto ordinário, que só poderá ser apreendido como arte no contexto de uma exposição, e, ao público de não iniciados, compreendido apenas por meio da tarefa mediadora que produz (ou reinventa) sentido: em algum momento o objeto artístico não conseguiu mais falar por ele mesmo em suas características intrínsecas, e precisou do espaço expositivo para

³¹ É interessante citar a precursora exposição individual de Gustave Courbet Pavilhão do Realismo, organizada em 1855 por ele mesmo. Courbet, pensando na qualidade da fruição da arte, recusou-se a expor seu trabalho em meio ao emaranhado de outra centena de obras na ocasião da Exposição Universal, e montou sua própria exposição (RAMOS, 2010). Ou seja, foi uma espécie de curador independente antes de o termo existir.

³² “O trabalho do curador se confunde em diversos aspectos com o de um animador cultural” (ZIELINSKY, 1999, p. 97).

se tornar visível. Por outro lado, hoje qualquer trabalho de arte pode reivindicar, legitimamente, seu lugar no espaço da mostra. Ainda que não tenha sido sempre o curador a figura à frente da montagem de exposições, tem-se que esse agente artístico começa a entrar em cena como personagem de destaque principalmente a partir dos anos de 1960, quando a prática da arte, até então normalmente dividida nas categorias pintura e escultura, perde qualquer especificidade e se desmembra em inúmeras modalidades (ARCHER, 2001, p.1).

No ensaio *O fardo da curadoria*, Olu Oguibe (2004), artista, curador e crítico de arte, procura explorar as peculiaridades e modos de atuação dos diferentes personagens atuantes na prática curatorial hoje, dividindo-os em três tipos, quais sejam: *curador burocrata*, *curador connaisseur* e, por fim, *curador como corretor cultural*. Essas diferentes configurações só puderam desenvolver-se em função da abertura de um mercado cultural no qual a prática curatorial pode soltar-se do vínculo e da dependência institucional e o curador adquire habilidades empresariais na lida com a arte. Ainda assim, no entanto, as instituições de resguardo da arte continuam sendo de existência fundamental para que o curador possa executar seus projetos; nesse sentido, o valor de mercado e o valor cultural se confundem.

O curador burocrata, tal como o designa Oguibe, é aquele tipo funcionário, que ainda trabalha nos moldes da instituição na qual atua. Já que precisa manter as catracas girando, fazem parte de suas obrigações básicas, pois,

localizar a melhor, mais promissora ou quase sempre mais popular obra de arte para aquisição pela instituição; montar o mais popular ou mais bem sucedido display para a instituição e, relacionado a este último ponto, especialmente hoje, atrair o maior público para o museu, galeria ou coleção e tê-lo 'formando filas ao redor do quarteirão'. (2004, p. 9).

Os interesses e crenças artísticos pessoais do curador burocrata ficam, normalmente, no segundo plano em relação às vontades mercadológicas do espaço em que trabalha; ainda assim, quanto maior for seu poder dentro da instituição, maior será sua influência, cabendo-lhe a definição e escolha de artistas e obras que entrarão na exposição. Por outro lado, quanto maior for o nome da instituição, maior será seu poder de consagração de um artista ou obra.

No que diz respeito ao curador *connaisseur*, “o colecionador especialista e excêntrico”, sua atuação não costuma estar diretamente vinculada a um nome institucional. Confia na sua intuição e conhecimento e costuma ser fiel e obstinado na busca de visibilidade aos seus interesses artísticos. Desejoso de distinguir-se e fazer nome no mundo da arte, quer ser descobridor da nova arte, almejando redefinir o gosto contemporâneo, e para isso faz uso

de seus recursos materiais e mecanismos expositivos e discursivos, o que pode ser problemático na medida em que suas crenças pessoais podem fundar idéias errôneas³³.

Por fim, o curador como corretor cultural (*the curator as culture broker*) é mais explicitamente uma espécie de empreendedor artístico. Tem em comum com o curador *connaissanceur* o apreço pela mobilidade desvinculada da esfera institucional, mas sua lógica curatorial não se dá tanto através de uma fidelidade a seus gostos pessoais ou ao trabalho de determinado artista: ele tem sagacidade para jogar o jogo da arte, conhece os mecanismos da rede e sua agenda de contatos é imensa.

Como um hábil navegador da faixa da cultura, o curador corretor cultural é uma figura poderosa principalmente entre artistas, que talvez o concebam como uma inevitável porta de entrada para a visibilidade, como a figura de Cristo declarando ‘pois eu sou o caminho, a verdade e a vida, e nenhum artista participará de mostra em museu, bienal ou trienal se não por meu intermédio’. (Idem, p.12).

Dividir as práticas curatoriais em três tipos, como o faz Oguibe, é, a nosso ver, subentender a expressão “grosso modo”. Na medida em que elabora uma temática e narrativa a partir de seus próprios critérios conceituais, escolhe os trabalhos e artistas a serem expostos e apresenta um discurso (texto) elucidativo, o curador constrói pontes entre a produção e a recepção de um trabalho artístico. Assim, tanto a tarefa curatorial quanto a exposição têm caráter político. E, por isso mesmo, defendemos neste trabalho que a compreensão do modo de atuação e das convicções estéticas, éticas e políticas do curador é uma tarefa extremamente relevante da sociologia da arte. Afinal, essas premissas que orientam a sua ação enquanto curador têm a prerrogativa de estruturar o que se entende por arte em determinado contexto social, e, com isso, de influenciar uma certa percepção tanto sobre a arte quanto sobre a própria realidade. O curador é, idealmente, um catalisador no mundo da arte. Atuando na produção de códigos simbólicos, o curador deve também ser capaz de decodificar esses códigos. A curadoria deve ser crítica, sem pretensões à neutralidade, e o curador deve mobilizar o debate acerca da arte e de sua própria função.

Além disso, outra questão sociológica crucial diz respeito ao fato de que se pode perceber que, no tocante à arte, independentemente das vontades idiossincráticas da pessoa que ocupa a função de curador, é evidente – e parece ser hoje inevitável – a influência dos mecanismos de um mercado globalizado tanto na prática curatorial quanto no campo artístico

³³ Oguibe cita André Magnin, curador que deu grande visibilidade a artistas africanos, mas colocou sobre eles o falso estigma “do nativo criativo, do nobre selvagem ainda não contaminado ou corrompido pelo contato com a civilização [...]”, provavelmente para agregar essa espécie de valor – valor o qual Oguibe chamou de “futilidade ideológica” – à obra que cura e ao seu discurso sobre ela.

como um todo. Se, entre os agentes engajados na produção de uma obra, o curador é o produtor de sentido em destaque no cenário artístico contemporâneo, ele, certamente, não é o único encarregado da tarefa, e tal fato é muito relevante no contexto de uma concepção sociológica da arte como sistema. No regime de comunicação, as etapas de produção, mediação e recepção se fundem num só processo dentro do sistema em rede e, afora os membros do campo artístico, existe uma gama de profissionais cujos objetivos não estão centrados diretamente na arte. Fazem parte do jogo também os “políticos ligados ou não à cultura, profissionais de outros setores que investem em arte, jornalistas e atores ocasionalmente interessados em arte, todos eles intermediários que podem influenciar na difusão e no reconhecimento da arte” (CANCLINI, 2012, p. 211), não esquecendo aqueles que atuam na mídia e os grandes patrocinadores.

O campo artístico e os mecanismos de mercado, embora com modos de atuação diferentes, trabalham hoje lado a lado na constituição de valores artísticos. Ora, como já afirmamos reiteradas vezes, a exposição é o mecanismo crucial na colocação do nome do artista no mercado. Tornando o trabalho de um artista visível por meio da exposição, a curadoria inegavelmente repercute no mercado de arte, por exemplo. O campo artístico, que desde sua constituição (que se deu a par da constituição do mercado de bens simbólicos) jamais fora tão frágil em função de sua heteronomia com relação às forças extraestéticas do mercado, esforça-se, através de seus membros e instituições, para permanecer em cena e impor sua legitimidade, assim garantindo sua própria sobrevivência dentro do sistema capitalista, bem como garantindo à arte lugar que lhe denote valor de uso (valor estético), num mundo em que tudo se move em valor de troca. O assunto não se esgota.

Assim, podemos perceber que um entendimento cada vez mais profundo não apenas do papel do curador em geral, mas da atuação específica de curadores específicos em contextos sociais específicos é uma questão que diz respeito não apenas ao mundo da arte como um sistema isolado, mas como um sistema que interage com o sistema social mais amplo. Com isso, esperamos dar força ao argumento central que orientou a realização deste trabalho, qual seja, situar o estado atual da sociologia em relação ao panorama contemporâneo da arte, e apontar a relevância de investigações centradas sobre o papel de um ator específico, o curador. Ainda que nosso objetivo aqui não tenha sido o de realizar análises empíricas, acreditamos que a apresentação desse panorama e a construção de uma argumentação que apresenta o curador como figura chave nesse sistema constituam uma base suficientemente sólida para que seja possível realizar pesquisas dessa natureza, o que, segundo o que se procurou destacar aqui, seria fundamental para a entender o modo como opera a sociedade

contemporânea no que se refere à construção de uma de suas dimensões simbólicas mais cruciais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hoje aceitamos sem discussão que, em arte, nada pode ser entendido sem discutir e, muito menos, sem pensar. (ADORNO, T. *apud* ARCHER, M., 2001).

A vanguarda foi substituída pelo curador, essa nova figura pós-moderna – tal foi a frase proferida por Fredric Jameson, quando o teórico marxista da pós-modernidade esteve no Brasil para o seminário Fronteiras do Pensamento de 2011. A consideração do intelectual não foi por ele explicada em pormenores, mas deixou clara a grandiosidade alcançada pela figura do curador no cenário da arte em tempos recentes.

Quando se atesta o desaparecimento das vanguardas artísticas, a nosso ver a expressão máxima da arte do Modernismo, subentende-se também o fim de seu manifesto coletivo. Hoje, muitas das exposições montadas abordam temáticas eleitas³⁴, podendo funcionar como uma grande instalação artística idealizada pelo curador, na qual os trabalhos expostos são antes apreendidos enquanto elementos constituintes da montagem, ficando – até certo ponto – menos evidente a unicidade de cada obra. O próprio fôlder da exposição, que muitas vezes guarda os significados que decodificam a organização dos objetos de arte nesse espaço, parece funcionar como um manifesto que evidencia o discurso do curador na mensagem da obra exposta. Nesse sentido é que nos inclinamos a pensar a curadoria como uma espécie de substituta das vanguardas, tal como dito por Jameson, por congregar trabalhos de diferentes artistas sob um discurso unificador. O olhar não se volta mais tanto para um trabalho artístico em si, e sim sobre o evento artístico que é a exposição.

Indagações curiosas a respeito do estabelecimento desse personagem relativamente novo na arena artística foram o estopim para que eu adentrasse estudos em sociologia da arte. Ao longo de minha formação acadêmica em Ciências Sociais, no entanto, não encontrei a arte, enquanto temática, contemplada pelo Departamento de Sociologia da universidade. Afora uma disciplina de antropologia da arte, não houve mais do que comentários dispersos e despreziosos nas disciplinas que cursei, obrigatórias ou eletivas. Consegui, porém, encontrar análises de viés sociológico sobre a arte em disciplinas do curso de História da Arte,

³⁴ Apenas como exemplo, algumas das recentes exposições do MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul): “Labirintos da Iconografia”, “O museu sensível”, “A invenção da escala”, “Do ateliê ao cubo branco”, “Alien: manifestações do disforme”, “Economia da montagem”, “Cromomuseu: pós-pictorialismo no contexto museológico”. Em sua maioria assinadas pelo curador-chefe do museu, cargo criado no MARGS apenas em 2011.

algumas das quais acabei cursando no Instituto de Artes da UFRGS. Mas, predominantemente, percorri essa seara em estudos individuais.

Ao mergulhar nesse novo campo de estudo, é a perplexidade que surge diante da multiplicidade de teorias que proliferam acerca. Fez-se necessário um levantamento teórico de natureza exploratória sobre a própria história e existência recente da sociologia da arte, em seus diferentes estágios, bem como algum aprofundamento tanto em estética como em história da arte, principalmente para que fosse possível compreender os aspectos que envolveram o surgimento do campo artístico como uma arena relativamente autônoma. Só assim poderíamos almejar estudar a arte nas peculiaridades que envolvem os mecanismos de produção, circulação e difusão de uma obra.

A arte é um valor, e não uma essência; a arte é um conceito sócio-histórico e, portanto, cambiável. A sociologia da arte se interessa muito mais pelo contexto de produção de uma obra de arte e pela crença na ideia de obra, do que pela obra em si ou pelo artista que a executou. Depois de apresentar as características metodológicas (ainda em construção) de que faz uso a sociologia quando se debruça sobre a arte, nos detivemos à análise do campo artístico, tal como o apreende Pierre Bourdieu, desde o momento em que passa a se configurar a partir de suas próprias leis de ordem simbólica, libertando-se das diretrizes alheias – como o foram as do poder eclesiástico e as do poder do Estado. O emaranhado de agentes atuando no interior do campo artístico são tão produtores de bens simbólicos quanto o próprio artista que materializa sua ideia em uma obra: são os discursos, tanto dos personagens dotados de capital cultural, quanto das instituições legítimas que detêm o poder consagrador, que englobam ou não um produto artístico dentro do campo.

Não se pode esquecer, como claramente exposto e reiterado por Nestor Canclini, que embora longe de um esgotamento, noções de Bourdieu, como de qualquer outro pensador, necessitam do diálogo com a atualidade. Ainda que tenha sempre considerado relativa a autonomia do campo artístico, levando em consideração principalmente a mão do mercado em suas análises, Bourdieu não escreveu à época das filas de cinco horas para entrada em museus, à época de supermercados vendendo *pocket books* de grandes clássicos da literatura mundial. Hoje, a diferença entre alta e baixa cultura não é tão significativa como já foi; os museus não são mais os representantes sisudos da alta cultura; o *kitsch*, em forma de obra de arte, está dentro do museu. Se algum tempo atrás a cultura se tornou um negócio, hoje os negócios são culturais. À medida que a produção e mediação de bens simbólicos se expandem para além do campo artístico, a tarefa de analisá-los se torna indubitavelmente mais complexa.

Foi o objetivo, na monografia, problematizar questões que envolvem nossas representações acerca do lugar da arte no mundo. No amplo quadro que fizemos do lugar da arte, desde o estabelecimento do campo artístico, em fins do século XIX, e ao longo do século XX, tivemos como pano de fundo o regime de consumo, tal como o descreve Anne Cauquelin, em que o papel fundamental é aquele desenvolvido pelos diferentes mediadores cuja ação se constrói entre o artista e o público. Hoje se atesta a existência da arte em uma imensa rede de comunicação, para além dos membros do campo artístico.

Atestamos que a exposição de arte é ainda o principal lugar de visibilidade para a arte, onde o sentido de um trabalho artístico é construído, daí que a curadoria é elemento-chave no que diz respeito à produção de significados.

No sobrevoo que fizemos para contextualizar nosso trabalho, deparamo-nos com um panorama rico em pormenores. Se a ideia inicial incluía a realização de entrevistas com curadores de Porto Alegre, no decorrer do trabalho, diante da amplitude do tema, nos detivemos em elucubrações teóricas que julgamos necessárias antes de quaisquer estudos empíricos. No futuro, a partir do embasamento teórico desenvolvido aqui, temos como meta uma aproximação maior e empírica com a função do curador enquanto agente artístico produtor de sentido no quadro social da arte contemporânea.

REFERÊNCIAS

- BASTIDE, Roger. Problemas da sociologia da arte. **Tempo Social, revista de sociologia da USP**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 295-305, nov. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v18n2/a16v18n2.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. **Prosa e poesia**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A.: 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. **The conspiracy of art**. New York: Semiotext(e), 2005.
- _____. **The intelligence of evil or the lucidity pact**. Oxford: Berg Publishers, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. Tiempos líquidos, artes líquidas: Zygmunt Bauman dialoga con Maaretta Jaukkuri. In: **Arte, líquido?** _____ *et al*, Madrid: Sequitur, 2007. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/61342651/Bauman-Zygmunt-et-al-Arte-%C2%BFliquido-OCR>>. Acesso em: 13 out. 2012.
- _____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 1998.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- _____. **A produção da crença**. 3ª Ed. Porto Alegre: Zouk, 2001.
- _____. **As regras da arte**. 2ª Ed. São Paulo: Schwarcz, 2010
- _____. Mas quem criou os criadores? In: _____ **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 162-172.
- _____. **O amor pela arte: museus de arte na Europa e seu público**. 2ª Ed. Porto Alegre: Zouk, 2003.
- _____. O mercado de bens simbólicos. In: _____ **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. **O poder simbólico**. 12ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- _____. **The field of cultural production**. Cambridge: Polity Press, 1993.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no século XXI: modernidade e globalização**. Campinas: Unicamp, 1999.

BULHÕES, Maria Amélia. As constituições museológicas e a constituição de valores no circuito mundializado da arte. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Veronica (Org.). **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S/A, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. 4ª Ed. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. **A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1979.

_____. **A socialização da arte**. São Paulo: Cultrix LTDA., 1984.

_____. **A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Edusp, 2012.

CAUQUELIN, ANNE. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Livros Studio Nobel LTDA, 1995.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). **Sobre museus: conferências**. São Paulo: MAC USP, 2010.

HAUSER, Adolf. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru, SP: Edusc, 2008.

_____. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna contemporânea. **Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v.13, n. 22, p. 137-147, mai.2005. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27910>>. Acesso em: 13 out. 2012.

HARRISSON, Charles; WOOD, Paul; GAIJER, J. **Art in theory: 1815-1900**, Oxford: Blackwell Publishers, 1998.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: Bei Comunicação, 2010.

OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. **Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJS**, Rio de Janeiro, n. 6, p.07-17, jul.2004. Disponível em <<http://issuu.com/arteducadora/docs/critical1>>. Acesso em 16 out. 2012.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo: Cultrix, 1968.

RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

RUPP, Bettina. **Curadorias na arte contemporânea**: considerações sobre precursores, conceitos críticos e campo da arte. 2010. 239 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica da arte, 2010.

VEBLEN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa**: um estudo econômico das instituições. 3ª Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. **Sociologia, problemas e práticas**, Lisboa, n.48, p. 117-123, 2005. Disponível em:
<<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n48/n48a08.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2011.

ZIELINSKY, Mônica. A arte e sua mediação na cultura contemporânea. **Porto Arte**, Porto Alegre, v.10, n.19, p.93-101, nov. 1999. Disponível em:
<<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27873/16480>>. Acesso em: 15 nov. 2012.

ZOLBERG, Vera. **Para uma sociologia das artes**. São Paulo: Senac, 2006.