



Crítica de arte e a curadoria de exposições: disputas por uma autoridade legitimadora

Guilherme Marcondes dos Santos¹

1. Introdução

Tendo dedicado meus estudos na graduação, como bolsista de iniciação científica do Núcleo de Sociologia da Cultura da UFRJ, a entender como o crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981) se constituiu como uma autoridade para a esfera da arte brasileira, sobretudo, na década de 1950, ficou patente que sua figura vem sendo recuperada como a de um personagem pioneiro e inovador para a atuação na área da crítica². Contudo, mesmo percebendo a existência de tal recuperação, pude ver que ao mesmo tempo a crítica de arte vem sendo foco de discussões internas em tal esfera, porque ela estaria perdendo um espaço na legitimação da arte. Uma perda que seria em favor da figura do curador de exposições – personagem até então desconhecido para mim. Neste sentido, ao ingressar no curso de mestrado desenvolvi uma pesquisa que buscou compreender esta que seria uma transformação do mundo da arte³. Pois a crítica de arte, que conheceu sua institucionalização em meados do século XX, passou a ser

¹ Doutorando em Sociologia e Antropologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ, programa pelo qual também é mestre. Sua temática de pesquisa está ligada à área da sociologia da arte. Contato: gui.marcondesss@gmail.com.

² Na ocasião publiquei o artigo “Autoridade e Discurso: Uma Análise da Trajetória de Mário Pedrosa” (2011).

³ Minha dissertação de mestrado, defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ, foi intitulada *Arte, Crítica e Curadoria: Diálogos sobre Autoridade e Legitimidade* (2014).



questionada e dada como morta e enfraquecida, ao passo em que a curadoria de exposições passou a ser encarada como uma das principais atividades legitimadoras da arte, tomando um lugar que seria da crítica. Portanto, objetivo enfocar aqui qual seria hoje a relação entre a crítica de arte e a curadoria no que tange a questão da autoridade.

A hipótese basilar deste artigo é de que a esfera da arte, de forma geral, está passando por um processo de transformação. Percebo o surgimento de uma nova morfologia para o mundo da arte⁴. Tal alteração é encarada como sendo responsável por gerar negociações (conflitos e consensos) em busca da consolidação de uma nova faceta para a arte. Estas negociações e as modificações que lhe são inerentes são tomadas como um fato, e o objeto escolhido para investigar a dimensão destas alterações, no que envolve as noções de autoridade e legitimidade, foi o debate contemporâneo que proclama a morte do crítico de arte e coroa o curador.

Embora outros trabalhos já tenham discutido o enfraquecimento da crítica de arte (BASBAUM, 1999; SALZSTEIN, 2003; TRINDADE, 2008; FERREIRA, 2006; REBOUÇAS, 2010) e o surgimento da profissão do curador (CINTRÃO, 1999; CHIARELLI, 1999; OGUIBE, 2004; CONDURU, 2004; BOTALLO, 2004; ALVES, 2010; RAMOS, 2010; RUPP, 2010; SANT'ANNA, 2011), este trabalho pretende cruzar os debates e discuti-los de um ponto de vista sociológico.

⁴ É importante frisar que aqui não utilizo da expressão mundo da arte como o conceito cunhado por Howard S. Becker em seu livro *Art Worlds* (1982), assim como não utilizo conceitos de outros autores com a finalidade de definir o conjunto de relações e interações que definem a esfera artística. Esta opção foi feita pois acredito na riqueza e na contribuição de inúmeros autores que estudaram a esfera da arte como, por exemplo, Pierre Bourdieu. Neste sentido, são inúmeras as expressões que aparecem ao longo do texto para se referir à configuração social que envolve a arte e seus atores. Optar por não escolher um conceito a ser aplicado não implica que não haja influências teóricas presentes. Tanto o conceito de *mundo da arte*, de Becker, quanto o de *campo artístico*, de Bourdieu, contribuíram para a construção teórico-metodológica da pesquisa e para a análise dos dados recolhidos. Há diferenças entre os conceitos de *campo* e *mundo*, enquanto a primeira metáfora dá maior ênfase a noção de conflito e disputa por poder, a segunda enfatiza o consenso que advém da ação coletiva. O presente artigo está influenciado pelos dois conceitos, pois acredita-se que a esfera da arte, assim como outras, é composta por um conjunto de relações e interações permeadas por consensos e por disputas (BECKER, 1982; BECKER, 2006; BOURDIEU, 1992; BOURDIEU, 1993).



É também importante demarcar, que não busco construir uma história da crítica e nem da curadoria, mas sim compreender o que está em jogo quando se “mata” uma atividade em prol ao reconhecimento e a legitimação de outra.

2. Entre textos e exposições - um panorama das atividades crítica e curatorial

Para imergir no universo que é objeto desta pesquisa, trago aqui dois textos: o livro *Razões da Crítica* (2005) de Luiz Camillo Osorio e a “Apresentação” feita por Nessia Leonzini à versão brasileira do livro *Uma Breve História da Curadoria* (2010), de Hans Ulrich Obrist. Embora este artigo trate de um universo mais amplo de debate, estes textos foram escolhidos justamente por resumirem o que vem sendo debatido. Neles, conta-se com tipologias que visam a definição do que sejam, no primeiro livro, a crítica de arte e os críticos e, no segundo, a curadoria de exposições e os curadores.

Antes de prosseguir é preciso explicitar que ambos os trabalhos referenciados acima, que auxiliarão a compreensão de como são pensadas a crítica e a curadoria hoje, serão complementados por outros trabalhos. Além disso, é importante dizer que eles, em si, fazem parte das negociações que visam a institucionalização ou não da curadoria e a manutenção ou a implosão da crítica.

2.1 A crítica em pauta

Em seu livro *Razões da Crítica* (2005), o crítico de arte, professor de estética, teoria e filosofia da arte e curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ) Luiz Camillo Osorio, insere-se no debate, justamente, pensando sobre novas possibilidades para a crítica, demonstrando-se a favor da crítica e, assim, contrariando as vozes que dizem que a crítica está em crise e não é mais necessária ao mundo da arte.



Razões da Crítica (2005) pode ser tomado como um registro das duas posições correntes hoje em relação à crítica de arte: a que considera o crítico de arte um agente desnecessário e a que o coloca como sendo fundamental para a estrutura do universo artístico. Destarte, há nesta publicação um diálogo entre a imagem de um crítico que foi assassinado como também a figura de um crítico que é mais necessário do que nunca e precisa ser recuperado. Luiz Camillo Osorio discute quais seriam os papéis e os lugares da crítica de arte nos dias atuais e questiona o argumento de que a perda de espaço nos jornais seja a anunciação de um fim para a crítica:

O que mais se ouve (falo do meio das artes visuais) é: “como era boa a época de Mário Pedrosa”!!! Independentemente de ser ele a maior referência intelectual e ética da crítica no Brasil, ficar nesta nostalgia não ajuda em nada, e é urgente pensar sobre seus desdobramentos contemporâneos. Creio que há hoje no Brasil uma discussão sobre arte bastante intensa e autores qualificados atuando em museus, curadorias, universidades e, inclusive, na imprensa (OSORIO, 2005, p.8).

Numa clara tentativa de pensar as novas possibilidades para a crítica de arte hoje, Osorio parece ansiar salvar a crítica de quem atenta contra a sua existência. A perspectiva do curador do MAM-RJ pode ser resumida no trecho abaixo:

Muito tem sido debatido sobre a crise da crítica. Com a diluição dos jornais e a pouca reverberação da produção universitária, é razoável que se tema pelo seu futuro. Esse recuo está relacionado à pulverização do público e ao sentimento de total desabrigo e desorientação diante da arte contemporânea. Pressionada entre a desinformação generalizada e o isolamento provocado pela linguagem especializada, a crítica parece ter perdido o território comum da discussão pública – determinante para o seu nascimento (OSORIO, 2005, p. 10).

As palavras do autor não abordam uma crítica de arte que perdeu um espaço público, mas trata de uma crítica que ainda teria uma dimensão pública, sendo o seu livro uma tentativa de demonstrar que a crítica ainda tem atuado no sentido de tornar públicos os debates referentes ao mundo da arte. É nesta linha de reflexão que Osorio procura desconstruir a figura do crítico veiculada e debatida, presentemente.



Luiz Camillo Osorio argumenta que os críticos que estariam perdendo espaço seriam aqueles que se apresentam como donos “de uma fala pernóstica e ressentida”, e sua defesa é a de outra imagem, portanto, de outras funções para a crítica e o crítico. Para Osorio, seria preciso “pensar a crítica deslocando-a da posição de juiz (maneira tradicional de ver o crítico) para a de testemunha, que deve estar atenta aos fatos para poder trazê-los a público” (OSORIO, 2005, p. 17).

O autor destaca duas funções para os críticos: ser juiz ou testemunha. A primeira, seria uma perspectiva tradicionalista, que colocaria o crítico como sendo uma espécie de *juiz do gosto*, o qual ditaria se um objeto de arte seria bom ou ruim e mesmo se um trabalho proposto poderia ser entendido como arte. Já a segunda, defendida pelo autor, que seria uma nova função, implicaria em uma parceria do crítico com os artistas, o público e etc., para a construção e o desvendamento de um trabalho e sua constituição em obra de arte. Este segundo papel do crítico evitaria que a escrita crítica fosse mais uma “escrita sobre a obra” – em que se buscaria “representar um sentido da obra analisada” (OSORIO, 2005, p.16) –, mas uma “escrita com as obras” – que envolveria uma parcela de criatividade, “para [a crítica] se assumir de modo mais exploratório, participando do processo aberto de criação de sentido” (OSORIO, 2005, p.16).

Agora, a noção de que o crítico de arte teria como papel principal a construção de um debate público sobre arte, também está relacionada à imagem do crítico como um juiz do gosto. Em seu livro *Uma Breve História dos Salões de Arte – Da Europa ao Brasil* (2005), Angela Ancora da Luz traz esta dimensão, “em Diderot já encontramos o texto sobre a obra, com julgamentos pessoais e inclinações de gosto que são patentes. É uma crítica ainda nascente, onde o autor expõe sua opinião, estabelecendo o juízo de gosto” (LUZ, 2005, p.42).

As palavras de Luz permitem a compreensão de que o exercício judicativo era uma atribuição comum aos críticos. Não à toa os críticos de arte sempre estiveram (e ainda estão) presentes em júris de seleção de artistas ou obras. Contudo, segundo o



debate aqui analisado, este exercício judicativo por parte da crítica foi caindo em desuso. Acerca deste ponto, é interessante referenciar a dissertação de Mauro Trindade (2008)⁵, que atenta para uma transformação da crítica ligada a uma incerteza de qual seria o papel do crítico hoje, pois a crítica não poderia mais atuar exercendo um poder judicativo relacionado à expressão do gosto publicamente: “O papel do crítico de arte tornou-se igualmente incerto, passando do juiz dos gostos, balizado por uma atividade científica, para um leque de definições que revelam o momento de transformação da crítica” (TRINDADE, 2008, p. 106-107). Esta conclusão de Trindade está relacionada aquela que seria uma das maiores transformações da crítica de arte hoje: o não exercício de um papel judicativo, por parte dos críticos, significaria a perda de uma das, anteriormente, principais funções da crítica.

Retornando ao trabalho de Luiz Camillo Osorio (2005), é importante destacar que ele propõe uma alteração necessária a figura do crítico e as suas funções: “se a arte tem mudado radicalmente, desde pelo menos a década de 1960, seja do ponto de vista dos procedimentos, seja das expectativas de recepção, é fundamental que a crítica também se ponha em questão, redefina seus métodos, interesses e formas de disseminação pública” (OSORIO, 2005, p.13). Em vista disso, pensando sobre a perda do espaço da crítica nos jornais, o autor defende que seria preciso “(...) por um lado, abrir novos espaços de reflexão, por outro experimentar uma escrita mais ligeira, mas não por isso banal, que crie novas interlocuções com o público anônimo e plural que ainda não substituiu o jornal diário.” (OSORIO, 2005, p.13). Caberia à crítica, acima de tudo, responder às demandas de sua época, adaptando-se sem maiores temores e com um mínimo de ousadia, aos espaços que lhe são concedidos, procurando abrir e

⁵ Mauro Trindade (2008) escolheu como objeto de pesquisa a crítica de arte veiculada pelos jornais da cidade do Rio de Janeiro nos anos 1990. Sendo o ponto nevrálgico de seu trabalho a demonstração do que seria uma alteração do papel, da função e da atuação da crítica de arte. Deste modo, o autor traz um panorama das mudanças ocorridas na carreira de crítico de arte, chegando à conclusão de que houve o que seria um arrefecimento da crítica de arte nos jornais cariocas no período por ele estudado.



disseminar, de dentro destas regiões de ressonância, novos espaços de produção e circulação para a arte (OSORIO, 2005, p.13)⁶.

Assim, Luiz Camillo Osorio tem uma argumentação que se constrói contrariamente a noção de que o ajuizamento da arte (que seria uma função da crítica) seria uma maneira de impedir a liberdade de expressão (dita como fundamental a produção artística). Para Osorio a crítica ainda seria necessária por permitir a diferenciação. Para ele, o dissenso seria o fator causal do debate público e não o consenso (OSORIO, 2005, p.51).

Para os fins deste artigo, o trabalho de Osorio foi trazido por permitir a compreensão e a construção de duas imagens, as quais são atribuídos dois conjuntos de tarefas, para a carreira de crítico de arte hoje: o crítico como juiz e crítico como testemunha.

A primeira imagem, o crítico como juiz, seria a do crítico de arte como o responsável por julgar os artistas e seus trabalhos, decidindo se tais artistas seriam relevantes e se seus trabalhos poderiam ser considerados obras de arte. Outra função deste crítico seria a de tradução do trabalho de arte para o público em geral. Esta figura encarada como tirânica teria se tornado desnecessária ao mundo da arte, pois suas críticas não dariam conta das novas formas de trabalhos artísticos presentes na arte contemporânea (como as performances e as instalações). Além disso, suas críticas não

⁶ A necessidade de surgimento de novos espaços para a escrita da crítica de arte apareceu durante as entrevistas que realizei para a coleta de dados ao longo de minha pesquisa, sendo interessante trazer a fala de um dos meus entrevistados a respeito. Ele disse: Jornais importantes como o Correio Brasiliense, o Estado de Minas, não têm espaço para a crítica. Você tem crítica literária, cadernos de crítica literária, mas você não tem uma crítica de artes plásticas. Então, isso é prejudicial, altamente prejudicial. Você tem que ter meios de julgamento, como tem para livros, como tem para filmes, como tem para a literatura, como tem para a dança, para o teatro. Porque que as artes visuais... é necessário ter uma... não que fale mal, mas que seja uma ponte de diálogo. Eu ficaria super contente com uma crítica sobre uma exposição minha, não para me vangloriar, mas para saber. Como eu já recebi críticas negativas sobre a minha exposição e fui depois e conversei com a pessoa, falei: “olha, eu fiz assim, assim, assado”, sabe? Eu acho que é importante para o amadurecimento do crítico, dos artistas, para o nosso processo de pesquisa. É vital isso, eu sou absolutamente favorável, e os *blogs* cumprem essa função. Já que a gente tem poucos espaços impressos, em periódicos no país, os *blogs* vêm preencher esse intervalo.



estariam mais sendo veiculadas para o público em geral e não seriam substantivas o suficiente para tratar das obras que pretendem analisar. Igualmente, haveria a existência de um novo tipo de público, o qual seria uma espécie de coautor das obras de arte propostas pelos artistas, sendo estes novos espectadores agentes capazes de produzir opiniões críticas sobre as obras de arte.

Já a imagem do crítico como testemunha, está ligada ao crítico de arte que, a partir dos anos de 1960, começou a precisar repensar o seu papel. Sua atuação como crítico estaria garantida. Sua tarefa principal não seria emitir um juízo sobre as obras, o que com frequência causaria polêmicas, mas de possibilitar a construção de discussões diversas sobre as obras de arte. Então, este crítico necessitaria repensar suas funções, sua forma de escrita e os meios de publicização de seus pensamentos críticos. Este crítico seria essencial por permitir a construção dos debates públicos. Por exemplo, nos jornais embora com menos espaço, deveriam trazer uma crítica mais ágil, porém profunda. Sem estar nos jornais deveria estar na internet, nas produções acadêmicas e catálogos de exposições promovendo debates. E, precisaria sair de seu patamar de juiz, para estar junto nas discussões que compõem e constroem o que seja um objeto de arte. Não deveriam estar acima, mas ao lado de quem faz e cria as obras de arte. Ou seja, esta segunda figura de crítico estaria se reposicionando e repensando seus espaços de inserção, mas ainda seria imprescindível para a esfera da arte, justamente, por ainda ser importante para tornar públicos os discursos sobre arte.

2.2 A curadoria em pauta

Para pensar sobre o que sejam a curadoria de exposições e os curadores, é fundamental pensar no livro de Hans Ulrich Obrist, *Uma Breve História da Curadoria*



(2010), que se apresenta como uma espécie de tentativa de reconstrução dos marcos fundadores do que seria a curadoria. Tal empreitada se dá através de entrevistas realizadas com onze curadores de exposições que, tendo iniciado suas carreiras enquanto tais nos anos 1960 e 1970, são proclamados como pioneiros do fazer curatorial, logo seriam as pessoas que com suas ações definiram os rumos do que hoje é compreendido como curadoria.

Este livro de Obrist teve sua “Apresentação” à versão brasileira escrita pela jornalista e curadora Nessia Leonzini, que tenta trazer alguma definição do que fariam os curadores. Primeiramente, Leonzini foi à semântica para definir o que seria a curadoria, assim como recorreu as palavras de Walter Hopps (1932-2005), um dos curadores entrevistados por Hans Ulrich Obrist, no intuito de demonstrar quais seriam as definições ideais do fazer curatorial. Ela traz uma definição, inicialmente, abstrata para a função, que estaria relacionada ao cuidado e a conservação, mas que nos anos de 1950 teve uma mudança e passou a ser intrinsecamente relacionada à organização das exposições (LEONZINI, 2010, p.9).

Após sua definição inicial, Nessia Leonzini busca um “denominador comum” entre os curadores escolhidos por Obrist como sendo os pioneiros da curadoria contemporânea, Leonzini traz atributos subjetivos que compõem a atividade de curador, já que segundo ela,

Um denominador comum transparece, invariavelmente, em todas as conversas aqui reunidas: a grande paixão pela arte. Não são raros os episódios em que um entrevistado narra uma atitude apaixonada necessária a fazer valer uma ideia, um conceito. Os profissionais que contam suas histórias neste livro foram pioneiros, corajosos, inventivos, aventureiros; exposição após exposição, em museus, galerias e instituições alternativas, eles definiram, com seu olhar crítico, a estética das décadas seguintes. Cada um desses curadores assume uma abordagem pessoal, um método curatorial distinto, ao lidar com as questões artísticas. Percebe-se como é complexa a maneira de ver a arte, quão relevante é a curadoria, e como toda perspectiva em relação à arte é subjetiva (LEONZINI, 2010, p.10).



Paixão. Sim, a paixão, este atributo tão abstrato e subjetivo que foi e é tema de inúmeros profissionais da literatura, do cinema, das artes plásticas etc., foi escolhido por Nessia Leonzini para falar de um sentimento que envolve os curadores de exposições. Num primeiro olhar as palavras de Leonzini podem não dizer muita coisa, contudo, ao olhar sociológico, a autora está distinguindo outra característica dos curadores profissionais: eles seriam fundamentais para a esfera da arte porque seriam capazes de se sacrificarem pela realização de uma exposição por conta da paixão que sentem pelo mundo da arte. Além disto, a inventividade é, para a curadora, outro atributo distintivo e definidor dos profissionais curadores, já que não haveria um método curatorial comum. O fazer curatorial destes “pioneiros” se sobressairia por sua dessemelhança e inventividade. Cada um desses curadores seria fundamental à construção da curadoria como um fazer independente e para a história da arte, já que, segundo Leonzini, eles “definiram, com seu olhar crítico, a estética das décadas seguintes” (loc. cit.). Assim, através de métodos distintos, pessoais e subjetivos eles teriam agido de modo tão inovador que sua ação pode ser, de certo modo, compreendida como sendo genial⁷.

As afirmações da referida curadora são uma tentativa de distinguir os curadores de exposições dentro do universo artístico, como da sociedade em geral, pois estes curadores teriam “uma abordagem pessoal, um método curatorial distinto para lidar com as questões artísticas” (loc. cit.), sendo a curadoria relevante para este mundo da arte em que “toda perspectiva em relação à arte é subjetiva” (loc. cit.). Nessia Leonzini parece atribuir aos curadores de exposições a qualidade de gênios, sendo sua genialidade

⁷ Ao se falar de genialidade, é impossível não fazer referência ao trabalho do sociólogo alemão Norbert Elias sobre o compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart. Em *Mozart – Sociologia de um Gênio* (1994), Elias busca as características *psicogenéticas* e *sociogenéticas* que contribuíram para que o *status* de gênio fosse atribuído a Mozart, deste modo, seu texto não se trata de uma, mas sim de um livro em que o indivíduo Mozart ao ser desvendado, contribui para o desvendamento daquele que seria o período de transição (de uma sociedade de corte para uma sociedade burguesa) em que vivia. O trabalho de Norbert Elias é justamente uma tentativa de desmistificar a ideia de genialidade, mostrando que haviam características na personalidade e na formação de Mozart que o diferenciavam, mas que isto não estava descolado da sociedade que o circundava e também formava.



crucial para o universo artístico contemporâneo. Contudo, este modo de compreender os curadores de exposições é passível de questionamento, já que estes atores sociais estão envolvidos em uma esfera que é composta por outros atores, como os críticos de arte e os artistas, por exemplo. E, o mundo da arte, embora deva ser compreendido em suas particularidades, também não deve ser pensado de modo descolado da sociedade em geral.

É, ainda, conveniente destacar outro trecho, no qual Leonzini se pergunta objetivamente: “O que fazem os curadores, então?”. Neste ponto, ela deixa o tom mais abstrato e fala sobre algumas das tarefas ideais dos curadores de exposições. De acordo com ela,

O que mais fazem [os curadores] é olhar a arte e pensar sobre a sua relação com o mundo. Um curador tenta identificar as vertentes e comportamentos do presente para enriquecer a compreensão da experiência estética. Ele agrupa a informação e cria conexões. Um curador tenta passar ao público o sentimento de descoberta provocado pelo encontro face a face com uma obra de arte. A boa exposição é feita com inteligência e inventividade; com um ponto de vista. O público recebe um produto pronto, onde tudo está em seu lugar, da iluminação ao prego na parede (quando há pregos). Para chegar à exposição montada, inúmeras e difíceis decisões foram tomadas, desde a escolha das obras (quando há obras) à posição e ao conteúdo de uma simples etiqueta (a etiqueta pode gerar discussões acirradas entre curadores, artistas, museus e galerias!) (LEONZINI, 2010, p.10).

Neste ponto, resumindo um discurso sobre as tarefas ideais dos curadores hoje, o texto de Nessia Leonzini ganha um tom mais objetivo. Conforme as afirmações de Leonzini, é possível dizer que o curador: 1) busca relacionar a obra de arte com o mundo mais geral, criando um diálogo entre a arte e o espaço público; 2) o curador, ao propor suas exposições, trava uma conexão entre obras de diferentes períodos e o contexto que lhe é presente, criando novas formas de pensar sobre questões que concernem à arte e à sociedade, em geral; 3) o curador procura educar o olhar do público que frequenta as suas exposições, trazendo assim uma dimensão pública à arte; 4) um “bom” curador propõe uma “boa exposição”, quando consegue trazer um ponto



de vista, logo uma proposição clara, inteligente e inventiva – estes critérios são subjetivos, mas são definidos cotidianamente na esfera da arte através de disputas e consensos, sendo os curadores parte da esfera que definirá o que é uma curadoria clara, inteligente e inventiva; 5) o curador tem que estar atento à cenografia de sua proposta expográfica, o que denota certa habilidade administrativa; e, 6) um curador é uma espécie de gerente, que tem capacidade administrativa para lidar com “difíceis decisões”.

A tentativa de Nessia Leonzini de definir o trabalho dos curadores de exposições mais objetivamente é aqui entendida como uma tentativa de defender a curadoria como sendo parte importante, ou principal, do sistema da arte atualmente. Ao longo do texto fica claro que a curadora demarca uma posição: a curadoria existe e enriquece o sistema da arte. E, as habilidades do curador, por ela descritas, constroem tal esfera.

Apesar do posicionamento de Nessia Leonzini, não há um consenso no que diz respeito a função da curadoria, neste sentido, é interessante trazer os argumentos do artista Daniel Bueren. Para o catálogo da V Documenta ele escreveu o texto “Exhibition of an Exhibition”, no qual defende e critica a posição de que os curadores estavam se tornando super estrelas do mundo da arte e que as exposições por eles propostas seriam as novas obras de arte⁸. De seu texto é interessante destacar a seguinte passagem:

It is true, then, that the exhibition establishes itself as its own subject, and its own subject as a work of art. The exhibition is the “valorizing receptacle” in which art is played out and founders, because even if the artwork was

⁸ Não há a intenção de dizer que as exposições deveriam ser compreendidas como novas obras de arte. Contudo, é interessante fazer referência ao trabalho “Quando há Artificação?” de Nathalie Heinich e Roberta Shapiro, no qual as autoras através de uma análise pragmática apresentam a noção de que a arte contribui com a mudança social. Assim, os objetos artísticos, segundo esta perspectiva, estão imersos em um processo de interação simbólica, material e contextual, um processo dinâmico que pode implicar em mudanças. De tal modo, novos objetos e práticas podem surgir e criar novos significados do que sejam obras de arte ou transformar relações e instituições, por exemplo. O conceito de artificação, ajuda a pensar as mudanças inerentes ao mundo da arte que podem fazer com que algo que não era considerado obra de arte passe por um processo que o leve a ser encarado de tal maneira (HEINICH e SHAPIRO, 2013, p.15).



formerly revealed thanks to the museum, it now serves as nothing more than a decorative gimmick for the survival of the museum as tableau, a tableau whose author is none other than the exhibition organizer. And the artist throws her- or himself and her or his work into this trap, because the artist and her or his work, which are powerless from the force of habit of art, have no choice but to allow another to be exhibited: the organizer (BUREN, 2010, p. 211).

Buren escreveu também outro texto: “As Imagens Roubadas”. Este, com um tom mais contundente, vide seu título. Neste texto Daniel Buren escreveu:

Eu escrevi, há quase vinte anos, que o curador da exposição tinha por função, não mais coordenar a instalação da exposição mas tornar-se o artista principal, até mesmo o único digno deste nome, isto é, o que decide sobre a imagem final do conjunto, ou seja, aquele que assina o quadro acabado e exposto – o autor da exposição. Sabemos que para alguns, esta proposição pareceu um ponto de vista falacioso, entretanto para outros tornou-se verdade cotidiana, clichê aceito, e a tal ponto que a verdade ultrapassou a “ficção” com a ajuda dos artistas convidados, que na sua grande maioria ajudaram a esta usurpação de poder e ao começo da inexorável desconsideração (BUREN, 2001, p.149).

As palavras de Daniel Buren nos textos citados demonstram que há uma parte dos artistas contemporâneos que não concordam com o status que vem sendo dado à carreira de curador de exposições. Contudo, como o próprio Buren sublinhou, há artistas que colaboraram (e colaboram) para que os curadores tenham assumido um papel que lhes coloca, talvez, como os profissionais fundamentais para a esfera da arte.

Agora é possível, novamente, perguntar: quem é o curador segundo o debate analisado? Mais uma vez, não há um consenso. Os argumentos de Nessia Leonzini trazem uma figura que seria um novo agente do mundo da arte que teria feito com que outros agentes, que como ele fazem parte desta esfera, repensassem suas funções e posições, visto que o curador tem sido aclamado como um profissional multifuncional basilar para o a esfera das artes visuais, que graças à sua posição central, e por que não, centralizadora, faria com que este mundo continuasse funcionando. Todavia, as palavras de Buren demarcam a insatisfação que tal atribuição aos curadores tem acarretado em outros profissionais da arte. Então, assim como não há um consenso se a crítica deve ou



não ser ainda encarada como uma carreira relevante para a arte, a curadoria ainda está negociando o seu lugar em tal esfera, sua institucionalização ainda está em negociação.

3. Autoridades disputadas

The need of authority is basic. Children need authorities to guide and reassure them. Adults fulfill an essential part of themselves in being authorities; it is one way of expressing care for others. There is a persistente fear that we will be deprived of this experience. The *Odyssey*, *King Lear*, *Buddenbrooks* are all about authority weakening or breaking down. Today there is another fear about authority as well, a fear of authority when it exists. We have come to fear the influence of authority as a threat to our liberties, in the family and in society at large. The very need for authority redoubles this modern fear: will we give up our liberties, become abjectly dependent, because we want so much for someone to take care of us? (SENNETT, 1993, p.15).

Authority (1993) é o primeiro de quatro ensaios em que Richard Sennett procura, de modo geral, entender como grupos sociais se mantêm unidos⁹. Neste livro, já de entrada, Richard Sennett coloca a autoridade como sendo uma necessidade básica, sendo voluntária ou não, pois os indivíduos tomam ações que corroboram para a autoridade de um Outro (indivíduo ou grupo), que será compreendido como estando acima na hierarquia dos grupos sociais. Aqui, esta perspectiva é retomada, justamente, pela compreensão de que o debate analisado aborda a necessidade que os indivíduos (no caso, da esfera da arte) têm de possuir uma autoridade (sejam eles as autoridades ou sendo alguém que faça este papel e contribua para a sua legitimação).

Na epígrafe que abre este subitem, Richard Sennett atenta para uma das tensões que perpassam a noção de autoridade. Como já indiquei, a autoridade é percebida como uma condição básica da vida em grupo, mesmo assim, os indivíduos podem sentir que

⁹ Ao tratar conceito de autoridade, o autor apresenta ideias que serviram de inspiração para a pesquisa desenvolvida.



suas liberdades estão em perigo quando se creem como meras marionetes que obedecem aos mandos de uma autoridade, já que a “authority is a bond between people who are unequal” (SENNETT, 1993, p.10). Tal questionamento acerca da autoridade de um indivíduo, ou grupo, pode contribuir para que aqueles que estão em posição de desvantagem procurem derrubar os agentes entendidos como possuidores da autoridade que lhes ameaça. Mas isto não faz com que a autoridade cesse, novas autoridades surgem e assim o fluxo da vida continua, pois o laço criado pela relação de autoridade também é importante para a manutenção do funcionamento da sociedade.

Sennett aponta a relação entre o conceito de autoridade e o conceito de legitimidade. Para tanto, retoma as teorias do sociólogo alemão Max Weber, para quem, segundo Sennett, as pessoas não obedeceriam aqueles que elas não julgassem como sendo legítimos. É como frisou Weber (1999),

Em cada caso individual, a dominação (“autoridade”) assim definida pode basear-se nos mais diversos motivos de submissão: desde o hábito inconsciente até considerações puramente racionais, referentes a fins. Certo mínimo de vontade de obedecer, isto é, de interesse (externo ou interno) na obediência, faz parte de toda relação autêntica de dominação (WEBER, 1999, p.139).

Tomando de empréstimo estas ideias de Richard Sennett e Max Weber é possível fazer um retorno à análise do debate contemporâneo em relação aos críticos e aos curadores. Nos tópicos acima, os textos de Leonzini e Osorio além de construírem os papéis sociais de críticos e curadores, ilustram o debate contemporâneo no qual, em geral, as vozes em disputa fazem coro a percepção de que o crítico de arte perdeu um espaço na esfera da legitimação para os curadores¹⁰. Assumindo que o exercício de uma autoridade esteja vinculado com uma crença na legitimidade do indivíduo (ou grupo) que exerce tal poder, é razoável admitir que o debate enfocado procura definir, de certo

¹⁰ Mais uma vez, trata-se de um debate, então, há discordância com esse posicionamento, mas aqui trouxe a fala mais geral que apareceu nos discursos que analisei.



modo, quem seria hoje a autoridade mais legítima do mundo da arte: os curadores ou os críticos.

Embora para alguns, os críticos já não sejam agentes possuidores de uma legitimidade, não se pode tomar tal colocação como uma “verdade absoluta”, sendo necessário atentar para a prática cotidiana que envolve tais atores. Neste trabalho, as vozes que foram reunidas para preliminarmente categorizar quem sejam os críticos e os curadores estão sob suspeita; elas não retratam uma “verdade superior, absoluta e unívoca” sobre tais figuras, elas são entendidas como vozes em disputa, pois cada agente defende um ponto de vista para legitimar a categoria que mais lhe interessa (tanto exercer, quanto obedecer).

Assim sendo, mesmo que tal debate auxilie a compreensão inicial de quem sejam e o que fazem os críticos e os curadores, estas figuras imaginadas e suas funções devem ser tomadas como modelos, tanto de forma positiva como de modo negativo. Os subitens que antecedem este, tiveram como objetivo construir duas categorias: crítico e curador, a partir das falas de alguns agentes da arte. Tais textos analisados versavam sobre uma imagem idealizada de quem seriam os críticos e os curadores, assim como de suas funções enquanto tais. Agora, partindo do conceito de autoridade recuperado dos trabalhos de Richard Sennett e Max Weber, é fundamental retomar aquelas construções categóricas ideais, a fim de clarificar qual é a dimensão da autoridade disputada que está em jogo em tal debate. Acredito que o que está em jogo seja a instância legitimadora: a posição que permitirá julgar, escolher, ordenar, ser o detentor da palavra inicial e final no que diz respeito às artes visuais.

De tal modo, de um lado, tem-se os críticos de arte que são, em geral, tomados como os antigos detentores dos poderes: 1) de escolha e julgamento, em bancas de seleção ou em seus textos críticos, das obras de arte e dos artistas a serem considerados relevantes; e, 2) de interpretação e posterior tradução para o público, das poéticas propostas pelos artistas em suas obras. De outro lado, encontram-se os curadores que,



geralmente, são compreendidos como tendo os poderes: 1) de escolher e julgar a relevância das obras de arte e dos artistas, isto quando eles escolhem quem serão os artistas que exporão trabalhos nas mostras por eles propostas, além de escolherem quais e como tais trabalhos serão exibidos; e, 2) de interpretar e traduzir as poéticas propostas pelos artistas ao público, isto através do ato de escrita dos textos que apresentam os trabalhos nas exposições e no momento em que escolhem o tema da mostra em que aqueles trabalhos serão exibidos.

Portanto, há uma instância legitimadora que diz respeito a possibilidade de julgar e de ter a palavra final que poderá definir um artista e seu trabalho. É como lembra Richard Sennett,

A legitimate personal authority is perceived as able to do two things: judge and reassure. Because of his or her inner powers, the authority knows about the subject something the subject does not know. We recall that the fears of being seen through, exposed, shown up, come out of the authority's capacity to judge others (SENNETT, 1993, p.154-155).

Mais uma vez, as palavras de Sennett servem para inspirar esta análise. Como é possível ler acima, o autor lembra que a legitimidade pessoal de uma autoridade lhe permite ser capaz de julgar e reafirmar. Deste modo, por ser compreendida como legítima, uma autoridade (seja um indivíduo ou grupo) é entendida como capacitada para julgar ou endossar os agentes a ela subordinados, justamente, por que se supõe que esta autoridade seja dotada de uma competência, a qual lhe diferencia dos demais atores sociais e confere o *status* de autoridade. Antes os críticos, e agora os curadores, seriam dotados destas competências.

Resumindo, é possível dizer que o debate aqui focado constrói imagens para os críticos e os curadores, as quais estão imersas na possibilidade destes atores serem compreendidos como, de um lado, os ainda legítimos e, de outro, os novos agentes legítimos, detentores da possibilidade de julgar e endossar na esfera da arte. O intuito aqui, é trazer a dimensão do que está sendo disputado que, conforme as hipóteses deste



artigo, é o papel de autoridade que, do panteão mais alto do mundo da arte, legitima os objetos artísticos e seus produtores.

4. Um contexto específico

Apesar do que foi dito até aqui, não cabe a este trabalho definir se os críticos ou se os curadores são os agentes mais importantes do mundo da arte hoje, ou se isto é positivo ou negativo – este tipo de valoração não diz respeito a um trabalho de sociologia. O intuito deste artigo é também compreender as dimensões práticas do debate analisado, no que tangencia a questão da autoridade e da legitimidade. Buscando entender quem, na prática, são os críticos e os curadores neste início de século XXI.

Ao coletar e analisar o material reunido para a pesquisa percebi, então, que, mesmo que haja um debate que busca definir o papel da crítica e o da curadoria, há uma espécie de segredo no mundo da arte que parece velar a formação daqueles atores sociais que o compõe. É como se houvesse um mistério que não permite que se compreenda de que modo um indivíduo se torna uma autoridade da e para a esfera da arte. Então, foi importante questionar o como alguém se torna um crítico ou um curador.

Não tenho a pretensão de construir um manual prático visando o ensinamento de como as pessoas podem se tornar críticos e/ou curadores. No entanto, o referenciado segredo não permitia o entendimento de como as pessoas ingressavam na esfera artística, se tornavam críticos e/ou curadores, e passavam a ser reconhecidos como legítimos para atuarem enquanto tais. Destarte, dentre os materiais que compuseram a pesquisa, encontram-se entrevistas realizadas, entre junho e outubro de 2013, com pessoas reconhecidas no universo da arte e que atuam como críticos e curadores. Entrevistei cinco profissionais brasileiros para discutir a formação dos críticos e dos



curadores¹¹. Dentre os entrevistados está uma crítica de arte, curadora de exposições e professora acadêmica, que principiou sua atuação como profissional na década de 1950. Outro entrevistado foi um também crítico de arte, curador de exposições e professor acadêmico que iniciou sua carreira nos anos de 1970. Dando mais um salto no tempo, também foram entrevistados dois críticos de arte, curadores de exposições e professores acadêmicos, que já foram apontados como fazendo parte de uma “nova geração” de críticos e curadores que vêm renovando os rumos das artes plásticas no país, profissionais que começaram a atuar com crítica e curadoria em inícios dos anos 2000. E, por fim, esta pesquisa igualmente contou com uma entrevista realizada com um também crítico de arte, curador de exposições e professor, só que do ensino médio, que ingressou na atividade de curador e crítico em princípios da década de 2010.

Procurei, portanto, entrevistar pessoas que tinham iniciado suas carreiras como críticos e curadores atuando, sobretudo, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, em diferentes períodos, para trazer uma perspectiva geracional à análise. Sobre isto, é fundamental dizer que o termo “geração”, que é uma categoria analítica da sociologia, apareceu na pesquisa também como uma categoria nativa, assim é preciso tornar claro que os profissionais escolhidos foram entendidos como pertencendo a distintas gerações, tanto por eles mesmos quanto por mim. Uma aposta da pesquisa, que foi comprovada em seus resultados, foi a de que tal diferenciação geracional poderia demonstrar dissemelhanças em relação a entrada destes críticos e curadores no mundo da arte, o que acabou indicando singularidades dos variados momentos da configuração da esfera da arte, evidenciando mudanças que ocorreram em tal configuração social, entre meados de século XX e agora.

¹¹Aqui não referenciarei os nomes destes entrevistados, pois não possuo autorizações para utilizar diretamente suas falas fora do contexto de minha dissertação. Assim, apenas irei caracterizá-los para que seja possível compreender de onde partiram os discursos que colaboraram para a discussão ora exposta e analisada.



A partir dos dados a respeito dos entrevistados, é possível trazer uma questão: a descrição das áreas em que eles atuam profissionalmente suscita a percepção de que há uma fina relação entre a crítica, a curadoria e a docência. O dado é relevante, na medida em que, como visto acima no texto, o debate no mundo da arte separa as carreiras. Fala-se, de um lado, sobre o crítico e a crítica e, de outro, sobre o curador e a curadoria, além de poucas vezes ser apontada a relação com o ofício docente. No entanto, na prática é comum que os atores sociais hajam, presentemente, como críticos, curadores e professores. Nem todos os críticos de arte são curadores e/ou professores, este não é um pré-requisito formal de nenhuma das carreiras, contudo, ficou patente que no contexto analisado é comum a sobreposição destes papéis. Assim, outra questão se tornou importante: não seria uma contradição dar a crítica como morta se ela ainda vem sendo exercida? E mais, sendo exercida pelas mesmas pessoas que atuam como curadores de exposições, atividade que estaria tomando o lugar da crítica de arte.

Compreendo, então, que por mais que no contexto analisado haja quem defenda a morte da crítica e a ascensão da curadoria, uma ainda está viva e a outra ainda está buscando a sua institucionalização. Afinal, no universo analisado, os críticos podem ser curadores e os curadores podem ser críticos¹². Há quem diga que esta seria uma situação “promíscua”, já que aquele que julga um trabalho (no caso, o crítico) não poderia atuar também como um proponente (no caso, o curador). Sobre esta ideia de promiscuidade é interessante destacar a passagem do livro *Conversas com Curadores e Críticos de Arte* (2013), de Guilherme Bueno e Renato Rezende:

Do ponto de vista da formação, notou-se a peculiar coexistência e alternância de situações quase autodidatas e outras nas quais a experiência acadêmica ganha relevo. Ainda é bastante perceptível como os mecanismos de profissionalização no Brasil permitem uma frequente e frequentemente afortunada “promiscuidade” entre o papel de crítico, curador, artista, ou seja,

¹² Situação aqui encarada como uma estratégia de sobrevivência dos atores que compõem o universo analisado.



diferentes e simultâneas articulações de pontas do circuito, rara em outros contextos (BUENO e REZENDE, 2013, p. 9-10).

“Afortunada ‘promiscuidade’” (loc. cit.), isto é, indo à semântica, é possível dizer que haveria no Brasil uma situação confusa e desordenada, que permitiria que houvesse um exercício de ambas as atividades pelas mesmas pessoas. Sendo ao mesmo tempo uma situação positiva, por permitir opções de trabalho diferentes aos atores sociais, por exemplo.

Complexidade e Disparidade. Estes termos expressam a sensação ao se comparar o debate contemporâneo exposto e os posicionamentos presentes nos discursos dos curadores, críticos e professores que foram entrevistados para a pesquisa em relação a sua prática profissional. Enquanto no debate exposto a crítica estaria perdendo espaço para a curadoria de exposições, que seria uma carreira em ascensão, os depoimentos coletados demonstram que a crítica ainda não morreu e que a curadoria ainda está buscando a sua institucionalização. Foi fundamental perceber que os entrevistados não abrem mão da crítica de arte, que tal como a curadoria estaria sofrendo uma transformação, sem que isso implique em seu desaparecimento.

5. Considerações finais

Como principal resultado esta pesquisa teve a demonstração da patente transformação pela qual vem passando a esfera artística, modificações que ainda estão sendo negociadas, já que a crítica de arte, dada como morta, de fato, ainda não foi abandonada pelos atores que a exercem, o que implica em que sua forma, seu conteúdo e seus receptáculos venham sendo alterados, para que ela não desapareça. E, que a curadoria de exposições aclamada como a nova e mais importante atividade do mundo



da arte, ainda não está realmente consolidada neste posto, tanto que as tarefas dos curadores ainda vêm sendo debatidas. A pesquisa realizada é um retrato das negociações que estão sendo feitas presentemente.

A pesquisa partiu do entendimento de que a crítica de arte institucionalizada e aclamada em meados do século XX estava em íntima relação com o sistema da arte moderna, porém com os posicionamentos surgidos a partir da década de 1960, que resultaram no advento da arte contemporânea, a arte moderna, seus paradigmas e o sistema de relações que a sustentavam, passaram a ser alvo de questionamentos. Aqui entende-se que a crítica de arte que dava suporte a arte moderna passou a ser igualmente questionada, assim, a curadoria que é aqui atrelada ao surgimento da arte contemporânea, contribui para a sustentação e o estabelecimento de um novo sistema de legitimação. Esta compreensão, me permite dizer que acredito no surgimento de uma nova morfologia para o universo da arte no contexto pesquisado. Compreendo o surgimento da arte contemporânea como responsável por demarcar uma indefinição das categorizações no interior da esfera artística, entretanto, em concomitância com esta imprecisão, há um processo que vem solidificando novas regras e modos de ação.

Outras questões e tendências são apontadas no trabalho que serve de referência a este artigo. Por exemplo, percebeu-se como tendência, do universo artístico brasileiro atual, uma aproximação entre os atores sociais da arte e a Academia. A estrutura universitária aparece como a instituição legitimadora dos atores sociais da arte e que, portanto, faz parte do sistema de legitimação da arte contemporânea¹³. Seja por motivos simbólicos, busca por prestígio, ou por motivações práticas, como o próprio sustento,

¹³ Sobre este tema, um dos entrevistados da pesquisa, o profissional que iniciou sua atuação na década de 1970, chegou a dizer: “Outro lado também é que a coisa ficou meio acadêmica, todo mundo está na academia hoje. É difícil ter, digamos, um livre pensador. Então, os discursos são muito parecidos, as influências são muito parecidas... Então, tem certas construções teóricas, a teoria invadiu muito, a filosofia invadiu muito, então, você vê que são as mesmas figuras que são mencionadas, são os mesmos filósofos...” (consultar trecho completo em Marcondes, 2014, p. 124).



um fato é percebido: a formação e a legitimação de críticos e curadores têm estado cada vez mais atreladas ao ambiente universitário. Em seu artigo “Do Moderno ao Contemporâneo: Uma Perspectiva Sociológica da Modernidade nas Artes Plásticas” (2010), Maria Lucia Bueno trata da emergência do artista moderno e argumenta que o processo de surgimento de tal tipo de artista foi de uma saída da Academia para o mercado de arte (BUENO, 2010, p. 32-33). Comparando a argumentação de Bueno com os dados que amparam este artigo, percebe-se um processo contrário ao que aconteceu na fundação do sistema artístico que deu suporte à arte moderna. Em tempos de arte contemporânea há um processo de (re)aproximação entre os agentes do mundo da arte e a Academia.

Voltando ao foco deste artigo, neste momento objetivo enfocar a questão da autoridade disputada por críticos e curadores – que, agora podemos dizer, são muitas vezes as mesmas pessoas. Assim, neste ponto, as palavras de Richard Sennett e Max Weber, anteriormente referenciadas, acerca do conceito de autoridade e sua ligação com a noção de legitimidade, devem ser lembradas, especialmente a percepção de que um indivíduo (ou grupo) só pode exercer uma autoridade caso outros indivíduos (ou grupos) o(s) legitimem. Tal entendimento deve ser unido à perspectiva de Ralf Dahrendorf, que afasta os conceitos poder e autoridade, e lembra: “the important difference between power and authority consists in the fact that whereas power is essentially tied to the personality of individuals, authority is always associated with social positions or roles.” (DAHRENDORF, 1959, p.166). Autoridade é sempre associada a posições ou papéis sociais. Ao longo deste artigo buscou-se demonstrar que atualmente há uma evidente transformação no mundo da arte, responsável pela alteração de papéis e funções do crítico e do curador. Um processo de mudança permeado por conflitos e acordos que buscam legitimar que categoria será reconhecida como a máxima autoridade da arte e para a arte.



De um lado está a crítica de arte, de outro a curadoria de exposições. Como explicitado, há quem separe as duas atividades, no entanto, o contexto artístico analisado propõe a união destas duas figuras, podendo ser o crítico também o curador. Mesmo assim, há distinções entre as carreiras, o que implica em que, presentemente, dentre as disputas que estão ocorrendo no mundo da arte, possa ser destacada a que envolve críticos e curadores na busca pela posição de ator legitimador mais essencial da esfera em questão.

No contexto focalizado, a união entre as carreiras de crítico e curador nas mesmas figuras, que defendem e exercem ambas atividades, parece ser uma saída para a nova configuração do universo artístico, compreendido aqui como bastante plural, fato que exige novos agentes sociais ou novas funções para os atores já existentes, a fim de delimitar as regras, critérios e saberes que envolvem tal esfera. Ainda assim, a curadoria tem sido encarada como a atividade que tomou um espaço da crítica. Porém à crítica ainda está reservado um espaço na esfera de legitimação da arte. Então, percebe-se uma união entre papéis sociais que implica em uma junção de legitimidades. Se esta tendência perdurar não se pode argumentar, o que é possível dizer é: o processo de negociações está aberto. Talvez, profissionais multitarefas e interdisciplinares estejam sendo requisitados para a manutenção e a legitimação das posições e regras do mundo da arte pós-surgimento da Arte Contemporânea.

Referências

ALVES, Cauê. 2010. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk.

AMARAL, Aracy. O Curador como Estrela. Textos do Trópico de Capricórnio - Artigos e Ensaios (1980-2005): *Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006. v. 3.



ARCHER, Michael. 2001. *Arte Contemporânea – Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes.

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

_____. *A Dialogue on the Ideas of “World” and “Field”*. Entrevista concedida a Alain Pessin. Publicada originalmente em *Sociological Forum*, nº 21, pp. 275–86, 2006. Disponível em: <<http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/world.html>>. Acesso em: 5 de jan. de 2014.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero Limitada, 1983.

_____. *O Poder Simbólico*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1992.

BUENO, Guilherme e REZENDE, Renato. 2013. *Conversas com Curadores e Críticos de Arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito.

BUENO, Maria Lucia. 2012. Introdução e O Mercado de Arte no Brasil em Meados do Século XX. In: BUENO, Maria Lucia (org.). *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac.

BUREN, Daniel. 2010. Exhibition of an Exhibition. In: *The Biennial Reader - An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Bergen: Bergen Kunsthall, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

_____. “As Imagens Roubadas”. In: DUARTE, Paulo Sérgio (Org.). *Textos e Entrevistas Escolhidos (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

CINTRÃO, Rejane. 1999. A Arte de Expor Arte. In: *Grupo de Estudos em Curadoria: Exposições Realizadas em 1998*. São Paulo: MAM-SP.

CHIARELLI, Tadeu. 1999. As Funções do Curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos em Curadoria do MAM. In: *Grupo de Estudos em Curadoria: Exposições Realizadas em 1998*. São Paulo: MAM-SP.



DAHRENDORF, Ralf. 1959. *Class and Class Conflict in Industrial Society*. Stanford University Press.

ELIAS, Norbert. 1994. *Mozart – Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FERREIRA, Glória. 2006. Apresentação. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (Orgs.). *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

GELDZAHLER, Henry. 1975. O Público de Arte e o Crítico. In: BATTCOCOK, Gregory (Org.). *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva.

HEINICH, Nathalie. 2008. *A Sociologia da Arte*. Tradução de Maria Ângela Caselatto e Revisão Técnica de Augusto Capella. Bauru – SP: Edusc.

LEONZINI, Nessia. 2010. Apresentação. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação.

LUZ, Angela Ancora. 2005. *Uma Breve História dos Salões de Arte – Da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama.

OSORIO, Luiz Camillo. 2005. *Razões da Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

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

SENNETT, Richard. 1993. *Authority*. Norton Paperback, New York.

WEBER, Max. 1999. *Economia e Sociedade*. Brasília: UNB, vol. 1.

Dissertações de Mestrado e Tese de Doutorado:

MARCONDES, Guilherme. 2014. *Arte, Crítica e Curadoria: Diálogos sobre Autoridade e Legitimidade*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RUPP, Betina. 2010. *Curadorias na Arte Contemporânea: Precursores, Conceitos e Relações com o Campo Artístico*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



TRINDADE, Mauro. 2008. *Transformação: A Crítica de Artes Visuais nos Jornais Cariocas nos anos 90*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Referências de Periódicos:

BASBAUM, Ricardo. 1999. *Cica & Sede de Crítica*. Porto Arte. Porto Alegre, vol. 10, n.º 19, p. 79-92, nov., 1999.

BECKER, Howard S. *A Dialogue on the Ideas of "World" and "Field"*. Entrevista concedida a Alain Pessin. Publicada originalmente em Sociological Forum, no 21, pp. 275-86, 2006. Disponível em: <<http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/world.html>>. Acesso em: 5 de jan. de 2014.

BOTTALLO, Marilúcia. 2004. *A Curadoria de Exposições de Arte Moderna e Contemporânea e sua Relação com a Museologia e os Museus*. Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, vol. 5, n.º 6, pp. 38-54, jul. 2004.

CONDURU, Roberto. 2004. *Transparência Opaca*. Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, vol. 5, n.º 6, pp. 30-35, jul. 2004.

HEINICH, Nathalie e SHAPIRO, Roberta. *Quando há Artificação?* Revista Sociedade e Estado, vol. 28, n.º 1, jan./abr., 2013.

OGUIBE, Olu. 2004. *O Fardo da Curadoria*. Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, vol. 5, n.º 6, pp. 6-17, jul. 2004.

REBOUÇAS, Júlia Maia. 2010. *Sobre o enfraquecimento da crítica de arte na contemporaneidade e sua relação com práticas curatoriais*. Em Tese. Belo Horizonte: vol. 16, n.º 2, 2010.

SALZSTEIN, Sônia. 2003. *Transformações na Esfera da Crítica*. ARS, São Paulo, vol. 1, n.º 1, 2003.



SANT'ANNA, Sabrina Parracho. 2011. *Musealização, Crítica de Arte e o Exercício Experimental da Liberdade em Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro, Estudos Históricos, vol. 24, n° 48, jul./dez., 2011.



Crítica de arte e a curadoria de exposições: disputas por uma autoridade legitimadora

Resumo: O advento da Arte Contemporânea trouxe a tentativa de destruir os cânones vigentes na Arte Moderna, com isso novos atores sociais e modos de percepção e recepção artísticos nasceram. Há o surgimento de uma nova morfologia para o mundo da arte. Neste contexto, há quem defenda que os críticos de arte perderam um espaço na esfera de legitimação da arte. Até então os críticos eram percebidos como os principais agentes legitimadores da arte, porém com a ascensão da morfologia que dá suporte a Arte Contemporânea, os curadores de exposições são hoje encarados como detentores deste poder legitimador. O objetivo aqui é compreender o que são a crítica e a curadoria debatidos hoje, assim como explicitar o que está em jogo quando se apregoa a morte de uma carreira em prol do exercício de outra.

Palavras-Chave: Sociologia da Arte. Autoridade. Legitimidade.

Art critic and curator of exhibitions: dispute for a legitimizing authority

Abstract: The advent of Contemporary Art brought to attempt to destroy the canons of the Modern Art, thereat new social actors and modes of artistic perception and reception born. There is the emergence of a new morphology for the art world. In this context, some argue that art critics have lost a space in the sphere of legitimate art. Until then the critics were perceived as the main legitimizing agents of art, but with the rise of morphology that supports contemporary art, curators of exhibitions today are regarded as holders of this legitimating power. The objective here is understanding to unveil what are the critical and curatorial discussed simultaneously, as well as clarify what is at stake when we proclaim the death of a career in favor of another.

Keywords: Sociology of Art. Authority. Legitimacy.



Recebido em: 05 de maio de 2015

Aceito para publicação em: 22 de junho de 2015