


Processos de legitimação de artistas pela ótica curatorial: entendimentos sobre o sistema da arte e a identidade legitimadora

Cássia Pérez da Silva¹

 0000-0003-1845-2892

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 17, 2023. **Atas do XVII Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 17, 2023.

DOI: 10.20396/eha.17.2023.11723

Resumo

Primeiramente analisamos o sistema de arte e as maneiras de operação para a legitimação de artistas, entendemos que o sistema opera dentro de uma lógica capitalista, o que Lipovetsky (2015) definiu como capitalismo artista. Utilizamos também o conceito de rede proposto por Cauquelin (2005), além de definições sistemáticas de Bulhões (2014) para que seja possível visualizar o funcionamento e especificidades do sistema de arte e as formas que o mercado da arte é impactado por essas dinâmicas. A partir dessa análise do sistema de arte, trouxemos o conceito de identidade legitimadora cunhado por Castells (1999) para que se torne possível analisar as responsabilidades e atribuições que o sistema coloca nesse agente em específico.

Palavras-chave: Curador. Identidade legitimadora. Sistema da arte. Processos de legitimação. Sistema em rede.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação Interunidades Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, com fomento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Contato: cassiapzsilva@gmail.com.

O sistema de arte pode ser entendido, de acordo com Bulhões² como um “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos definidos como artísticos e pelo estabelecimento de critérios e valores da arte para toda uma sociedade ao longo de determinado período”. Desta definição nos interessa a abrangência que Bulhões³ propõe ao demonstrar que o sistema possui independência em relação a outras áreas e ao determinar os seus próprios critérios e valores que vão para além de apenas esse sistema, pois são sentidos na sociedade de maneira ampla. Junto a essa definição do sistema de arte, Bulhões⁴ afirma que o “sistema da arte surgiu como um mecanismo de dominação, na medida em que seus integrantes impuseram ao conjunto da sociedade padrões que eram de uma minoria”. Essa minoria citada pela autora é constituída por pessoas internas ao sistema das artes, qualificadas dentro do sistema para fazerem parte desse mecanismo de dominação; e que entendem as externas como manipuláveis e passíveis por não possuírem modos de interferir no funcionamento desse sistema e tampouco nos valores e ideais que serão usados como critérios para validação do que ali é difundido, retirando destas qualquer tipo de poder, de participação e de voz ativa dentro.

Bulhões⁵ prossegue e entende que esta passa a legitimar a arte de maneira “historicamente datada, negando, portanto, orientações que pretendem considerar a arte como um fenômeno universal e permanente”. A hierarquização dos agentes responsáveis pela legitimação da arte e das formas que estas circulam dentro e fora do sistema se altera conforme as dinâmicas se alteram, uma vez que elas não possuem prazos de validades estabelecidos e nem uma origem única e provêm de ações externas ao sistema de arte que impactam diretamente a sociedade naquele período, podendo sentir os reflexos na arte de maneira urgente ou com atraso em relação a outros âmbitos da sociedade. A ideia de campo, proposta por Bourdieu⁶, serve de pano de fundo para início desse entendimento sobre a estrutura do sistema no contemporâneo que será evoluído conforme as tecnologias aumentam e as relações entre partes são modificadas em prol de uma adaptação às novas dinâmicas trazidas pela globalização. Bourdieu⁷ introduziu dinâmicas que são essenciais para o funcionamento do sistema de arte: entender as relações que são estabelecidas entre os envolvidos e de quais formas elas geram hierarquias, poderes e distribuição de capital. Nas definições de Bourdieu e Bulhões percebemos uma ideia subentendida de

² BULHÕES, Maria Amélia (org.). **As novas regras do jogo**: o Sistema da arte no Brasil. Porto Alegre: Zouk Editora, 2014, p.15.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, [1996] 2011.

⁷ *Ibidem*.

que este sistema atua como uma rede, mas será Cauquelin que realmente irá afirmar que essa rede ao analisar o esquema de produção – distribuição – consumo que compõe o sistema de arte.

Esse esquema [produção – distribuição – consumo] diz respeito não somente aos bens materiais, mas também aos bens simbólicos. Produtores: os fornecedores de matérias-primas, os industriais (grandes e pequenos), mas também os educadores, os intelectuais (científicos ou literários), os artistas. Distribuidores: os comerciantes, negociantes, *marchands*. Consumidores: todo o mundo. Sem exceção – pois mesmo o pobre, até o miserável consome alguma coisa. Em um sistema como esse as posições são claras e bem definidas, e se nem todos encontram seu lugar, ao menos os que encontram estão bem ‘encaixados’.⁸

Ao destacar a importância da composição dessas etapas é possível entender que nesse sistema em rede os agentes e suas ações são alimentados um pelos outros; mais do que um foco em seus extremos, as conexões que se estabelecem entre eles para que a rede possa ter um funcionamento pleno ganham importância, uma vez que se tornam as ações que irão acarretar nesses extremos da rede. A autora deixa claro que os participantes de cada cadeia atuam de forma ampla, podendo muitas vezes estar em diferentes etapas ao mesmo tempo, não sendo fixos em funções específicas. Essa possibilidade de flexibilização de funções é um advento característico do sistema contemporâneo, no qual as adequações da sociedade para responder à demanda informacional e tecnológica criam necessidades que podem ser sanadas das mais diversas maneiras e permitem assim que os agentes atuem em diversos âmbitos, conforme a maneira em que se relacionam dentro da rede e exercem sua influência. Graw⁹ critica essa necessidade de atuar nas diversas redes e etapas do sistema de arte, chamando isso de um “perfil profissional expandido” que esconde conflitos e contradições que essa necessidade de ser múltiplo gera nos profissionais do sistema de arte. As demandas do sistema têm aumentado cada vez mais esse “perfil profissional expandido” proposto por Graw, fator que pode também ser responsável para que essa minoria retentora de poder no sistema de arte se torne cada vez mais autocentrada, colocando-os dentro de uma dinâmica coletiva em prol desse sistema que ofusca necessidades individuais de cada agente.

As relações de poder dentro do sistema ganham importância acentuada uma vez que os agentes com capacidades maiores de exercer com plenitude todas as funções dessa tríade (produção – circulação – consumo) são os com mais volume de relacionamentos e com uma rede própria expandida e conectada às mais diversas redes do sistema de arte. A rede que compõe o sistema de arte é um conglomerado de outras pequenas ou grandes que vão se juntando e se relacionando entre si, transformando o sistema

⁸ CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.31.

⁹ GRAW, Isabelle. *High Price: art between the market and celebrity culture*. Sternberg Press, 2009, p. 86.

que irá sobreviver baseado nas relações e estratégias de permanência de cada uma dessas redes, aceitando que as transformações ocorrem constantemente, adaptando-se para atender ao grande sistema. O que resulta dessa cadeia é o resultado principal do sistema de arte: os bens simbólicos produzidos não se limitam apenas a obras de arte concretas, mas podem ser traduzidos em ações como exposições, publicações, *folders*, palestras, ou até mesmo em elementos intangíveis como conceitos, conhecimentos e experiências em geral, tanto para o espectador quanto para o produtor. A produção desses bens simbólicos, não apenas designados aos artistas, mas também a diversos agentes do sistema, rememoram as noções de Bourdieu¹⁰ acerca do campo, uma vez que englobam as mais diversas relações que esse sistema pode oferecer a partir das redes que o formam, podendo dessa forma criar diferentes maneiras de circulação e consumo desses bens simbólicos.

Quando trazemos para a perspectiva da legitimação da arte, percebemos que perpassa as três etapas desse esquema, uma vez que precisa chegar ao consumo para que de fato ocorra e seja devolvido para o sistema de arte. O consumo de maneira ampla, não restrito apenas a compras de obras de arte ou a apreciação, pode ser entendido a partir da lógica do capitalismo artista proposta por Lipovetsky¹¹, que percebe que as dinâmicas capitalistas em que a sociedade está pautada são, em sua maioria, ditadas por um consumo transestético, ou seja, um consumo que traduza de maneira estética o cotidiano e a sociedade em si. O capitalismo artista se apropria dos critérios, valores e tendências que nascem dentro do sistema de arte e são trazidos para fora dele para poder trazer novas perspectivas de *modus operandi* e estetização da sociedade em todos seus âmbitos: desde a vida individual até no coletivo, nas empresas e até mesmo no *lifestyle* ideal para cada indivíduo. Torna-se uma via de mão dupla para o sistema de arte: da mesma maneira que este depende dos valores e critérios estabelecidos na sociedade da época para serem traduzidos para esse sistema, também exportam critérios estéticos para que a sociedade possa legitimar esses valores e critérios que atuam como demandas a serem atendidas.

Precisamos lembrar que a etapa produção no sistema de arte não é traduzida pela força de trabalho tradicional de produção de produtos que acarreta uma venda/consumo, mas sim em frutos dos trabalhos que possibilitam o entendimento dessa produção. Esses produtos não se limitam a obras de arte que são produzidas a partir de técnicas específicas ou até mesmo que demandam um tempo pré-determinado de execução, tais como as produções tradicionais. Esses produtos podem ser, muitas vezes, apropriados de outros produtos já presentes no cotidiano da sociedade e adquirem novos significados ao serem propostos como arte. Chamaremos esse processo de artificação, definido como “a transformação

¹⁰ BOURDIEU, op.cit., [1996] 2011.

¹¹ LIPOVETSKY, Gilles. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

da não-arte em arte”¹² e que essa transformação, “Trata-se de requalificar as coisas e enobrecê-las: o objeto torna-se arte; o produtor torna-se artista; a fabricação, criação; os observadores, público”¹³. A partir do momento em que é apresentado como uma obra de arte, o objeto ganha uma nova análise da valoração do trabalho ali envolvido e de sua participação no sistema de arte e o artista responsável também adquire um novo *status*, o de artista. É um processo importante para entender a estetização dos sistemas, uma vez que o processo de artifização confere valores que perpassam os estéticos para atingir os valores simbólicos do que será chamado de obra, da produção crítica que virá, da circulação desses processos e do consumo transestético. Bulhões¹⁴ afirma que “o que cria magia e o valor ‘artístico’ dos objetos é a trama de todos os agentes que participam dele e sua crença nas tradições e na estrutura já estabelecida. Os valores se estabelecem nesta rede de relações e nela se constrói também o próprio conceito de ‘arte’, uma vez que o valor da obra e o valor da própria arte estão intimamente ligados”. A artifização ocorre em meio a essa trama de todos os agentes, adicionando os processos imateriais para poder estabelecer tipos diversos de materialidade como “arte” e seus produtores como artistas, garante títulos e funções para outros agentes do sistema, tal como a importância a ser atribuída para cada um e as relações que irão estabelecer dentro das redes que formam o sistema de arte.

Dessa maneira, é notável que a distinção entre artista e sua obra de arte é quase impossível, mesmo que constantemente em questionamento. Ambos circulam dentro de um mercado que depende de valoração, mesmo que esta não se traduza apenas em dinheiro. A valoração social de um artista é refletida em suas obras, portanto, uma vez que essas obras são consumidas, esse artista está sendo consumido. Segundo Shapiro¹⁵, o processo não é uma mera legitimação, mas também uma nova perspectiva para o que é de fato arte e o que não o é e, para além, para o que é um artista e o que não é, envolve não apenas os artistas para que essa legitimação realmente ocorra, mas precisa de aporte do sistema como um todo. Sem que seja legitimado também pelo sistema, esses objetos não passam de meros objetos, apesar de estarem apresentados por pessoas que se intitulam artistas como obras de arte.

A narrativa a ser construída pela pesquisa curatorial irá facilitar a inserção no sistema tanto na esfera histórica/crítica quanto na mercadológica, uma vez que irá criar uma narrativa que reflita naquele momento específico da sociedade e nas questões em pauta, trazendo significados à obra e, por consequência, ao artista em si. A construção dessa narrativa irá impactar diretamente a produção artística ao se associar diretamente a ela, tornando a sua dissociação muito rara. O processo de artifização

¹² SHAPIRO, Roberta. Que é artifização? *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan.-abr. 2007.

¹³ *Idem*.

¹⁴ BULHÕES, op. cit., 2014, p.20.

¹⁵ SHAPIRO, op. cit., 2007.

se completa com esses outros produtores, os curadores, considerando-os produtores de discurso, pensamento crítico e historicidade.

A experiência para o consumo será principalmente viabilizada pelos agentes do meio da arte que realizam esse filtro de conteúdos que irão para o grande público e, dessa maneira, os tornarão homogêneos como destacou Lipovetsky. A inserção das redes sociais como veículos do sistema de arte criou uma dinâmica de estreitamento e de adaptação aos veículos tradicionais ao encurtar as relações entre os consumidores e os agentes do sistema como um todo; o consumidor tem contato direto com os artistas produtores, ao mesmo tempo que pode ter contato com agentes do mercado, curadores, críticos, pesquisadores, entre outros, que atuam como intermediários para a difusão virtual da produção artística. Conforme esse estreitamento ocorre, Cauquelin entende que o intermediário se tornará mais importante, uma vez que

O lugar do intermediário, daquele que faz ligação entre produção e consumo, torna-se predominante. Compete a ele ativar a demanda, introduzir o tempero picante que torna desejáveis os bens; compete a ele escolher os alvos propícios, fragmentá-los, 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.¹⁶

Nos interessa a elevação da importância desses agentes intermediários, dando ênfase para os curadores, uma vez que estes atuam entre a produção e o consumo, produzindo eles próprios o conhecimento e estratégias de difusão da arte para diferentes contextos e, dessa forma não somente legitimam a produção artística, mas também legitimam outros agentes desse sistema.

Identidade Legitimadora do Curador na Sociedade em Rede

No que se refere à figura do curador, a primeira percepção é de que este é legitimado pelo sistema de arte ao englobar a formação acadêmica, pesquisas, locais que realizou exposições, textos e plataformas que foram difundidos, colocando-os em um lugar privilegiado no sistema e atribuindo para eles uma função legitimadora. Groys¹⁷ pontua que a função do curador em relação às obras de arte e sua

¹⁶ CAUQUELIN, op. cit., p.33.

¹⁷ GROYS, Boris. **Art Power**. Cambridge, Massachusetts; Londres, Inglaterra: The MIT Press, 2008.

pesquisa se dá principalmente ao contextualizar, localizar e criar narrativas para esses trabalhos de arte, aproximando a palavra curadoria do termo *curar*: o autor entende que a autonomia da obra de arte pode até existir, mas o poder que essa obra exerce sobre os discursos é menor em relação ao poder que o criador dos discursos exerce. Dessa forma, o curador passa a “curar” uma necessidade de exibição e contextualização das obras de arte, forçando o espectador à contemplação do que foi por ele escolhido para ilustrar o discurso/ conceito curatorial apresentado, tornando seu papel indispensável na legitimação das obras e no processo de artifização. Groys vê a necessidade de um consumo validado por agentes específicos como uma necessidade de institucionalização das obras de arte, seja em museus, galerias, feiras ou eventos de arte de qualquer natureza. Essas formas de institucionalização que passam a aproximar as obras a uma esfera mercadológica passível de ser consumida e ao mesmo tempo identificada como arte por esse público.

Obras de arte agora se tornam icônicas não como um resultado de sua exibição em um museu, mas por sua circulação no mercado de arte e na mídia de massas. Nessas circunstâncias, a curadoria de uma obra de arte significa o seu retorno à história, a transformação da obra de arte autônoma em ilustração – ilustração essa cujo valor não está contido intrinsecamente nela, mas é extrínseco, atado a ela por uma narrativa histórica.¹⁸

Essa narrativa histórica proposta por Groys é o que torna a obra atrativa para a circulação no mercado de arte uma vez que demonstra que já houve circulação em locais próprios do sistema de arte e já foi chancelada com valor simbólico pelos curadores para que possa circular no mercado de arte e obter valores monetários mais altos sem questionamentos dos consumidores. Mesmo que apenas a exibição não garanta por si só que a obra se torne icônica, tal como apontado por Groys, a institucionalização das obras acarreta na institucionalização dos artistas, elevando seu *status* perante o mercado e o sistema de arte como um todo. O curador, portanto, não se restringe mais a um mero organizador de exposições, mas se torna um formador de novas tradições ao colocar as pautas da sociedade para dentro de suas exposições e apresentar uma ampliação de conhecimento e novas possibilidades de olhar crítico nesses assuntos que são discutidos fora do sistema de arte. O lugar de poder dos curadores assume esse caráter cada vez mais crítico e necessário para que essa ponte ocorra, seja entre as obras/artistas e a sociedade ou até mesmo entre as obras/artistas e o mercado de arte. Não é mais necessário que o curador seja diretamente ligado a instituições, uma vez que existe a categoria de curador independente que não responde a instituições ou coleções específicas, mas atende a uma demanda da sociedade ao criar

¹⁸ *Ibidem*.

maiores interlocuções para legitimação de artistas e obras que possam circular no mercado de arte e serem consumidas pela sociedade. Dessa forma,

Não se trata mais do especialista no trato de coleções, do historiador ou do crítico de arte, mas de alguém movido por interesses multidisciplinares que se coloca como um agente cultural capaz não só de viabilizar o trabalho do artista, mas também potencializá-lo por meio do acompanhamento direto do processo de criação e obtenção de recursos financeiros para a execução das obras. Liberto das demandas tradicionais das instituições museológicas, o chamado curador independente irá desafiar as fronteiras entre curadoria, crítica e atividade artística, encarnando frequentemente o papel de criador e abrindo possibilidades experimentais no âmbito da curadoria, até então impensáveis em se tratando do ambiente tradicional das instituições museológicas (...) A independência desse novo curador diz respeito à sua atuação como profissional *freelancer*, sem vínculo institucional ou compromisso com uma dada coleção. Na maioria dos casos, no entanto, a sua autoproclamada independência é relativa, especialmente quando se leva em consideração os seus vínculos com o mercado de arte contemporânea e o fato de que exerce suas atividades em meio a uma rede de relações de poder nem sempre explícitas, mas determinantes para o exercício de suas funções.¹⁹

É uma forma de atuação que cria terreno para um consumo imediato que não dependa necessariamente de agendas ou cronogramas institucionais, criando assim uma falsa impressão de pluralidade e locais de experimentações artística que permitam que a autonomia da arte seja consagrada. Costa e Magalhães nos adiantam que a rede de relações dos curadores independentes existe, seja de maneira explícita ou não, mas que essas relações com outras redes e agentes do sistema são necessárias para que sua atuação ocorra dentro do sistema de arte. As redes do sistema de arte ligam-se a uma rede maior que é a da sociedade como um todo. Castells apresentou a sociedade em rede como uma ideia metodológica que permite uma análise para além de fatos isolados, criando um entendimento amplo de nossa sociedade e no *modus operandi* do mundo.

Essa sociedade [em rede] é caracterizada pela globalização das atividades econômicas decisivas do ponto de vista estratégico; por sua forma de organização em rede; pela flexibilidade e instabilidade do emprego e a individualização da mão de obra; por uma cultura de virtualidade real construída a partir de um sistema de mídia onipresente, interligado e altamente diversificado. E pela transformação das bases materiais da vida – o tempo e o espaço – mediante a criação de um espaço de fluxos e de um tempo intemporal como expressões das atividades e elites dominantes.²⁰

¹⁹ COSTA, Helouise; MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Breve história da curadoria de arte em museus. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, n. 29, 2021, p.12.

²⁰ CASTELLS, Manoel. *O Poder da Identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p.49.

Quando consideramos a relação da sociedade em rede com o sistema de arte, notamos que será uma atuação de mão dupla: apesar de o sistema de arte ser um sistema que se autolegitima depende também de pautas e princípios que a sociedade problematiza no cotidiano de maneira coletiva. Sendo assim, as redes se impactam e se transformam ao mesmo tempo, sendo dependentes umas das outras. A informação constante que chega aos indivíduos e as relações de poder que são estabelecidas a partir disso impactam na escolha dessas pautas e as formas destas se inserirem dentro do sistema de arte pelos agentes dominantes. Os interlocutores ganham maior responsabilidade no funcionamento dessas redes, facilitando ou não os processos internos e externos à rede; desde o conceito de capitalismo artista como modo de vida em que a sociedade opera, esta legitima esses interlocutores por entender que são possuidores de conhecimento e que esse conhecimento é um gerador de poder dentro dessa rede.

O sistema precisou ser flexível e adaptável para essas mudanças velozes, tentando também se tornar mais ágil e com uma consciência da globalização que ocorre dentro e fora do sistema. Os responsáveis por essas articulações foram esses intermediários que fazem a ponte entre a produção e o consumo, tanto para as mudanças que o sistema de arte teve que sofrer quanto para os posicionamentos contrários a que elas ocorressem. A informação e o conhecimento dentro das redes se tornam elementos indispensáveis para seu funcionamento, sendo estes também os principais derivativos dessas redes, contribuições apontadas tanto por Castells quanto por Cauquelin. Os agentes que atuam na distribuição muitas vezes não ocupam um lugar de destaque nas redes da sociedade de maneira implícita: em geral, utilizam estratégias para que o foco esteja nos produtores e/ou consumidores, mesmo que sejam os intermediários responsáveis para que essas partes ocorram e se conectem de maneira eficiente. Esses agentes distribuidores se tornam figuras que a sociedade respeita como um trampolim que irá conectar as partes e acompanha seus passos e o que difunde, atribuindo para eles responsabilidades para com a rede, mas que tem sua responsabilidade despercebida por uma parcela de consumidores (ou autores sociais, utilizando-se de linguagem de Castells) que se torna refém da velocidade acelerada da rede e perde a percepção de quais interlocutores estão criando uma necessidade de consumo.

Sendo assim, podemos entender que os curadores, ao atuarem como produtores e intermediários no sistema de arte, passam a agir como uma identidade legitimadora, conceito definido por Castells²¹ como uma “identidade introduzida pelas instituições da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais”. O autor enfatiza a importância de não simplificar as identidades a uma identidade singular, mas vê-las como plurais, tensionadoras e até

²¹ *Ibidem*, p.24.

mesmo contraditórias. Todas as identidades são construídas no coletivo, estão sempre em mudança e são passíveis de alterações conforme a sociedade se desenvolve, inclusive na identidade legitimadora. As principais questões das construções das identidades são: como, a partir de quê, por quê e para quem essa construção acontece. Para o autor, a existência das identidades é importante como “fontes de significado e experiência de um povo”²².

Castells quando criou as diferenciações nas identidades considerava a sociedade de forma ampla, por isso abrange a sociedade civil como um todo e não setores específicos, tal como o sistema de arte. Aqui, traremos para esse sistema em rede que atua com regras próprias e se apropria de preceitos da sociedade para si. Ao entender os curadores como uma forma de identidade legitimadora no sistema de arte, é possível racionalizar as dinâmicas que ocorrem de maneira espontânea entre essa figura e outros do sistema, mas também as dinâmicas realizadas com estratégias que entendem a sua dominação e visam atingir públicos, seja para atuar como produtor, difusor, ou até mesmo consumidor de arte. Sua atuação flexível exerce sua dominação em todas as etapas devido ao seu caráter de intermediário entre elas: mesmo que possa estar nos extremos das cadeias de cada etapa, sua participação mais forte ocorre nos intermediários, como uma ponte entre cada uma. É necessário reforçar que, no sistema de arte, os curadores não são os únicos agentes que podem ser aproximados ao conceito de identidade legitimadora, no entanto, para este contexto nos restringiremos a explorar essa atuação e as relações que esse agente estabelece, não contemplando uma análise de outros agentes.

A importância da ação curatorial quando reconhecida como identidade legitimadora se dá de maneira a criar um discurso para a produção artística, discurso esse pautado por questões e urgências que ocorrem dentro da sociedade como um todo e que são apropriados por curadores para serem reproduzidos em âmbitos institucionais e mercadológicos. Ao racionalizar a produção artística em forma de discursos curatoriais, criam fontes primárias de investigação dessas produções, tornando-as palpáveis para análises que não se restrinjam à presença dos artistas, aumentam as possibilidades de análise para a produção artística e o contexto e a sociedade em que está inserida. Essa racionalização dá um local privilegiado de poder aos curadores, colocando-os também como críticos e teóricos que, com seus discursos, contribuem também para a construção de uma história da arte contemporânea que contemple os gostos e valores dessa sociedade, salientando mais seu papel de intermediário e mediador de pontos de vistas dominantes de seu entorno. É possível analisá-los a partir de um lugar que, ao mesmo tempo é um mediador entre as etapas e cadeias do sistema de arte, e é também um intermediário entre

²²*Ibidem*, p.22.

esse sistema e o externo a ele, ponderando as necessidades internas à arte e às suas redes e externas a ele, contemplando a sociedade de maneira geral. Ao tomar seu lugar de poder, os curadores também assumem responsabilidades com todas as redes do sistema de arte para que seu papel de intermediário tenha a relevância nas redes apropriadas, mas também articule de maneira subentendida em outras redes, tendo sua presença quase onipresente nas relações que esse sistema irá estabelecer. Para fora dele, irá ser a ponte entre a produção artística e crítica da arte com o público consumidor, criará experiências para que possam usufruir da arte seja nas exposições, publicações, palestras, entre outros e seu papel passará despercebido por muitos, uma vez que irá ceder o protagonismo aos artistas e instituições em que sua participação é feita. Os consumidores passarão a ver os valores simbólicos das obras a partir das colocações curatoriais e, como consequência, passarão a racionalizar os valores monetários que as obras possam atingir.

As identidades de Castells permitem um maior entendimento acerca dos pilares formadores da sociedade e das redes que a compõem, e incluir o sistema de arte nessa análise permite uma maior abrangência do que o autor pretendia de antemão, entendendo que a estetização da sociedade causada pelo capitalismo artista associa o sistema de arte à sociedade de maneira que esta reflita o que ocorre para dentro desse sistema e vice-versa.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, [1996] 2011.

BULHÕES, Maria Amélia (org.). **As novas regras do jogo: o Sistema da arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2014.

CASTELLS, Manoel. **O Poder da Identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COSTA, Helouise; MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Breve história da curadoria de arte em museus. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, n. 29, p. 1-34, 2021.

GRAW, Isabelle. **High Price: art between the market and celebrity culture**. Sternberg Press, 2009.

GROYS, Boris. **Art Power**. Cambridge, Massachusetts; Londres, Inglaterra: The MIT Press, 2008.

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna a contemporânea. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 2, n. 22, p.137-147, maio 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan.-abr. 2007.