


Curador e a identidade legitimadora: análise da atuação curatorial no sistema da arte

Cássia Pérez da Silva¹

 0000-0003-1845-2892

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4632

Resumo

O presente trabalho pretende entender como a figura do curador tornou-se um dos elementos responsáveis pela legitimação de artistas contemporâneos. Como estudo de caso, será analisado a participação do curador Paulo Herkenhoff na trajetória da artista Beatriz Milhazes. Como metodologia utilizamos o referencial teórico composto por Lipovetsky, Foucault, Castells e McIntyre para analisar o conceito de legitimação, em conjunto com autores que discutem a sedimentação da prática curatorial no contemporâneo, além de uma análise da participação de Herkenhoff na legitimação de Milhazes no sistema da arte.

Palavras-chave: Curadoria. Processos de legitimação de artistas. Sistema da arte. Paulo Herkenhoff. Beatriz Milhazes.

¹ Doutoranda do Programa Interunidades Estética e História da Arte da USP onde também obteve o título de mestre. É bacharela em Arte: História, Crítica e Curadoria pela PUC-SP. Pesquisa realizada com o fomento CAPES. E-mail: cassiapzsilva@gmail.com; cassiaperez@usp.br.

Introdução

A função do curador é perceptível no decorrer da história da arte com os mais diversos nomes e responsabilidades atribuídas. Seja atuando como um organizador, guardião, conservador de coleções ou, até mesmo, um mediador entre o público e o que está ali exibido, o curador se faz presente para legitimar as exposições e as instituições que as exibem.

Este artigo pretende entender como a figura do curador tornou-se um elemento indispensável para a legitimação de artistas no contemporâneo. Para tanto, será realizado um levantamento teórico acerca da atividade curatorial para que se torne possível analisar sua atuação na legitimação de artistas contemporâneos a partir do diagrama de Hargreaves McIntyre² e, como estudo de caso será levantada a participação do curador Paulo Herkenhoff na trajetória da artista Beatriz Milhazes, aproximando a atuação de ambos à metodologia de diagrama de Hargreaves McIntyre e ao referencial teórico.

Para realizar uma análise do que é de fato a legitimação, utilizamos dos teóricos Lipovetsky³, Foucault⁴, Castells⁵ e Hargreaves McIntyre⁶. Lipovetsky nos introduziu às ideias de consumo, considerando a era do capitalismo artista, no qual o consumo é amplamente pautado em experiências e realizações pessoais/estéticas; para tanto, neste trabalho o autor auxilia nas análises do público consumidor de arte e nos auxilia a entender como a legitimação impacta nesse consumo.

Foucault contribui com uma análise acerca da relação de legitimação e poder, aproximando o curador à uma figura de poder com responsabilidades e efeitos no sistema da arte. Já Castells com o conceito de identidade legitimadora nos apresenta para o trabalho a relação dessa legitimação com a sociedade, tornando possível a aproximação do curador como responsável por racionalizar e expandir seu poder de legitimação para que seja feito em prol de atores sociais do sistema da arte. Diferente dos outros autores, Hargreaves McIntyre realiza um estudo empírico encomendado pelo governo britânico que visava entender como ocorre a inserção dos artistas contemporâneos no sistema e, como resultado, o pesquisador criou um diagrama em ecossistema que destrincha cada parte desse processo. Ao observarmos esse diagrama, notamos a importância da figura do curador nos mais diversos momentos, seja na introdução dos artistas no sistema da arte como também na criação de argumentos para uma inserção mais aprofundada no mercado de arte. A análise a partir da metodologia de Hargreaves

² HARGREAVES MCINTYRE, Morris. **Taste Buds**: how to cultivate the art market. London: Art Council England, Oct. 2004.

³ LIPOVETSKY, Gilles. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

⁴ FOCAULT, Michel. **Power/ Knowledge**: Selected Interviews And Other Writings, 1972-1977. Nova Iorque: Vintage, 1980.

⁵ CASTELLS, Manuel. A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura. In: **A sociedade em Rede**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

⁶ HARGREAVES MCINTYRE, op. cit.

McIntyre nos permitirá amarrar os conceitos teóricos apresentados pelos outros autores junto de pesquisas empíricas voltadas diretamente para o sistema da arte.

No que se refere ao levantamento da ação curatorial foram utilizados diversos autores, tais como Bishop⁷, Fowle⁸, Heinch⁹, Shapiro¹⁰, entre outros; a partir desses autores foi possível entender como o curador conquista seu espaço no sistema da arte e sua atuação torna-se indispensável para que ocorra a legitimação de artistas contemporâneos.

Como exemplo para entendermos as maneiras que ocorrem a legitimação de artistas e as relações de poder exercidas pelos curadores a partir dessa legitimação, iremos explorar a participação do curador Paulo Herkenhoff no processo de legitimação da artista carioca Beatriz Milhazes, a partir da década de 1980 até um dos marcos de sua carreira, a primeira exposição em Nova Iorque em 1996 na Galeria Edward Throp, que atrai atenção tanto da crítica norte-americana quanto a de colecionadores, marcando sua inserção definitiva no mercado internacional. Notamos que Herkenhoff é um nome que se repete constantemente quando se trata de uma análise da trajetória de Milhazes, desde o início de sua carreira até os dias atuais, tornando possível a comparação de Herkenhoff à uma identidade legitimadora no que se refere à sua relação com a trajetória de Milhazes.

A metodologia adotada pelo trabalho consiste no escopo teórico para ilustrar o conceito de legitimação e, também, levantamento bibliográfico para uma análise da atuação do curador perante o sistema de arte e quais as consequências de sua atuação na legitimação de artistas contemporâneos. O diagrama de Hargreaves McIntyre será usado para destrinchar a atuação da curadoria no sistema de arte contemporâneo. Em conjunto, será tomado como estudo de caso a atuação do curador Paulo Herkenhoff na carreira da artista Beatriz Milhazes, visando entender como a participação do curador contribui para a legitimação e disseminação da obra da artista.

Um breve histórico da evolução da ação curatorial

A palavra curador, hoje, é atribuída para uma figura atuante no sistema de arte que tem sua ampla atuação resumida em apenas um termo: curadoria. No entanto, o termo é relativamente novo quando comparamos com o tempo de existência dessa figura dentro do sistema de arte. As evoluções do

⁷ BISHOP, Claire. **What is a curator?** 2007. Disponível em: https://monoskop.org/images/e/e1/Bishop_Claire_2007_What_Is_a_Curator.pdf, acesso em 15.05.2021

⁸ FOWLE, Kate. "Who cares? Understanding the role of the curator today". In: RAND, Steven e KOURIS, Heather (ed.). **Cautionary Tales: Critical Curating**. New York: Apexart, 2007, p. 26-35.

⁹ HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna a contemporânea. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, v.2, n.22, maio 2005, p.137-147.

¹⁰ SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? **Sociedade e Estado**, Brasília, v.22, n.1, jan/abril. 2007, p. 135-151.

que implicava uma ação curatorial são perceptíveis quando um se adentra nos estudos de história das exposições, podendo notar que sempre existe uma pessoa responsável por cuidar de todo o evento, organizá-lo e adequá-lo à ideia de quem o está promovendo.

Voltaremos brevemente aos gabinetes de curiosidades dos séculos XVI e XVII, coleções que não se limitavam à arte, mas englobavam objetos utilizados para o estudo das ciências em geral. A organização ali aplicada visava explorar o conhecimento e, por consequência, expandi-lo. Nesse sentido não podemos nos afastar das teorias de Foucault¹¹ que nos revela que o exercício do conhecimento é, também, um exercício de poder, portanto o conhecimento que se exibia nos gabinetes era um reflexo também de quem o possuía e o tipo de conhecimento que deveria ser produzido e assimilado a partir dele. Nesse contexto percebemos que já existem noções de curadoria, seja a partir da organização das coleções, dos desejos de torná-las públicas e como este deve se relacionar com os objetos ali apresentados. Raffaini¹² afirma que, com o fim dos gabinetes de curiosidades no século XVII e o nascimento do saber científico, a necessidade de adestramento do conhecer e de um método é colocada em pauta, transformando esses gabinetes no que hoje conhecemos como museus de história natural.

A partir daí, essa relação de que as coleções e mostras realizadas derivadas delas serviriam como criação de conhecimento para o público, demonstram que o que ali está exibido possui relevância e que deve ser apreciado, tal como Foucault prevê com as relações de conhecimento e poder. Com a modernidade é possível perceber que a formação de discursos acerca das obras apresentadas era essencial para a participação de artistas em exposições, uma vez que diferentes suportes passam a integrar as mostras. Shapiro¹³ chama esse processo de transformar uma não-arte em arte de artifício, um advento que ocorre a partir de mudanças simbólicas, deslocamentos de hierarquias e legitimidades. O sistema de arte passa de acadêmico para um sistema de arte moderna, pautado em um regime de consumo¹⁴, no qual as posições são bastante definidas e a arte passa a se inserir em um sistema de livre mercado.

O regime de consumo proposto por Cauquelin divide-se em três etapas: Produção – Distribuição – Consumo, nas quais a figura do crítico e do marchand são de grande importância para que as etapas sejam concretizadas. O crítico nesse momento fica responsável pelo referencial teórico da obra, enquanto o marchand insere essa produção no mercado, mostrando que as obras necessitam, então, se adequar a um sistema de valores na qual torna-se um produto social. Nesse regime notamos o crítico

¹¹ FOUCAULT, op. cit.

¹² RAFFAINI, Patrícia Tavares. Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnografia*, São Paulo, v.3, 1993, p. 159-164

¹³ SHAPIRO, op. cit.

¹⁴ CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

como essencial para que a obra seja assimilada e entendida pelo público consumidor, levando em conta que este consumo não se limita apenas à compra, mas também a visitação de exposições, aparições na imprensa e divulgações de todos os tipos. Sendo assim, podemos entender o crítico nesse momento agindo como uma identidade legitimadora, definida por Castells¹⁵ como uma “identidade introduzida pelas instituições da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais”. Para quem ocorram as três etapas do regime de consumo, o crivo do crítico precisa ocorrer, tornando essa figura de extrema relevância para o sistema nesse momento.

Quando consideramos a ação curatorial na modernidade, percebemos que existe um movimento tanto de exposições independentes quanto de criação de novas instituições que abriguem a arte moderna visando a maior difusão e absorção dessa arte. A inauguração do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa) é um dos marcos institucionais do moderno, sendo o primeiro museu com este foco no mundo. O museu é inaugurado em 1929 e tem Alfred Barr como seu primeiro diretor, um dos pioneiros no conceito de cubo branco em exposições. O museu tinha um papel educacional que pautou muito da curadoria naquele momento, tinha intenção de educar o público e, a partir das exposições, produzir conhecimento. Essa ideologia, foi aplicada a partir das ideias de cubo branco, na qual as obras de arte deveriam se destacar e ser perceptível a autonomia da arte.

Quando se aplicam os conceitos de cubo branco como estratégia expositiva, na primeira impressão poderíamos imaginar que a figura do curador passaria despercebida, dando ênfase nas obras. No entanto, como visava principalmente a educação e produção de conhecimento pelo maior destaque às obras e não ao seu entorno, o curador precisa ser um conhecedor e um estudioso dos assuntos que ali são abordados como linha curatorial, reafirmando alguns ideais utilizados no renascimento de criação e importância do saber científico – o curador era visto como uma espécie de *connoisseur*, um perito nos assuntos que curava. Também eram realizados catálogos das mostras que continham imagens e textos que expunham as ideias do curador e dos que ali escreviam como estratégia de difusão de conhecimento e de criação de um discurso crítico das exposições, tornando-se uma prática que segue até os dias atuais nas exposições institucionais. A figura do curador passa a ganhar um maior destaque a partir desse momento da arte moderna, entrando em choque com a figura do crítico, um dos principais agentes para criação de discurso e legitimação da arte até naquele momento. Precisamos ressaltar que o curador nesse momento atua em conjunto com os críticos e estudiosos, uma vez que as mostras tinham agiam de maneira a ser um local de educação e discussão.

¹⁵ CASTELLS, Manuel. Op. cit, p. 24.

No que se refere à legitimação de artistas, percebemos que a relação dos artistas com os críticos e curadores de instituições são fortalecedores desse processo, uma vez que são um dos maiores responsáveis em difundir as obras para um público mais amplo, que vai desde os colecionadores e uma elite do sistema da arte até o público espontâneo do museu, cabendo a eles atrair cada vez mais pessoas. Como os curadores tornam-se um dos agentes responsáveis pelo conhecimento e por criar a experiência expositiva para o público, são também retentores de um poder legitimador perante o sistema da arte, tendo sua atuação em constante expansão e, por consequência seu poder aumentando cada vez mais. No contemporâneo essas relações de curadores, artistas e sistema da arte tornam-se cada vez mais importantes tal como analisaremos no decorrer deste artigo.

Anne Cauquelin¹⁶ diferencia o sistema de arte moderna e contemporânea a partir dos regimes que são adotados, no caso do contemporâneo ela entende que é um regime de comunicação, no qual as hierarquias não são tão definidas como no moderno: um artista pode também ser o agente difusor de sua obra, o organizador de sua mostra e atuar de maneira muito presente em todos os aspectos de sua carreira. No regime da comunicação o produto de interesse é a informação, portanto é possível perceber que o sistema e, por consequência, a arte são regidos a partir da emissão e distribuição dessa informação, sendo que quem dispor de meios para repassá-la torna-se o produtor desse regime. A criação de redes é um dos elementos essenciais para a difusão dessa informação, sejam as redes internacionais de artistas ou galerias e instituições culturais que fazem interações com diferentes mercados e estão ligados entre si graças à uma veloz rede de informação. O tempo também é mais curto: quanto mais informação for difundida em um curto período de tempo, mais ativo é esse agente dentro do sistema. A mistura do tradicional com a ânsia pela novidade predomina nesse sistema de consumo, muito pautado pela experiência como nos aponta Lipovetsky:

Nessa nova economia que repousa nas tecnologias de comunicação, no marketing, nas indústrias culturais e no turismo, a prioridade não se volta apenas para a fabricação material dos produtos, mas também para a criação de imagens, de espetáculos, de lazeres, de roteiros comerciais que possibilitam a distração e experiências excitantes¹⁷

Nessa mudança de regimes notamos também uma nova figura que surge: a do curador independente. O termo “independente” refere-se, principalmente, à falta de vínculo institucional desse curador, dando assim uma maior liberdade de pensamento e de experimentação para suas mostras e

¹⁶ CAUQUELIN, Anne. Op. cit.

¹⁷ LIPOVETSKY, Gilles. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 54.

pesquisas. Por não possuir esse vínculo obrigatório com as instituições, os curadores independentes não necessariamente precisam ser redutores e difusores de conhecimento, contudo são responsáveis por criar experiências para os visitantes com fins diversos, seja para apresentar aqueles artistas ao grande público ou até mesmo para reforçar sua pesquisa pessoal como curador. Esses curadores transitam nas mais diversas esferas, como em galerias comerciais, instituições públicas ou privadas e também eventos como bienais; sua mostra atende ao local em que ela ocorre, aos patrocinadores que a financiam e, de certa maneira, ao público daquele espaço. Seu nome ganha uma notoriedade por conta de sua trajetória e, por conta disso, seu poder de legitimação é alto. É reconhecido pelo sistema como uma identidade legitimadora tal como propõe Castells¹⁸, uma vez que entende seu poder dentro do sistema de apresentar, difundir a informação e exercer seu poder de dominação perante esse sistema.

O curador como identidade legitimadora no ecossistema da arte contemporânea de Hargreaves McIntyre (2004)

No ano de 2004 foi encomendado à Hargreaves McIntyre a realização de um estudo acerca da legitimação de artistas contemporâneos no Reino Unido, visando entender como esse fenômeno ocorria. O estudo considera três etapas: produção, fornecedores e demanda. Similar às proposições de Cauquelin, o pesquisador associa as etapas de marketing e de redes, às produções artísticas, ou seja, estas não se isolam das ideias de mercado aplicadas para outros tipos de produtos que também podem ser consumidos/adquiridos. Em termos de produção foram analisados o que motiva os artistas a produzirem suas obras, de que maneira os artistas veem o mercado de arte e como eles se orientam nesse mercado. Em relação aos fornecedores foi avaliado como é realizada a distribuição da produção artística, como o setor está estruturado e como satisfaz as necessidades dos artistas e seus compradores. Por fim, a etapa de demanda considera o porquê as pessoas compram arte e quais tipos de produtos artísticos se interessam em adquirir, visando a mensurar e entender a demanda existente para a arte contemporânea e o tamanho do mercado inglês. Hargreaves McIntyre considera que os artistas podem ou não ser atuantes nas três etapas, destacando que as associações com outros agentes são importantes para que estas etapas ocorram de maneira eficiente.

Para entender quem determina as trajetórias dos artistas e quais os possíveis caminhos para a legitimação, Hargreaves McIntyre criou um modelo de ecossistema para a arte, que engloba o setor público e privado do mercado de arte, indo desde a etapa de formação universitário e/ou empírica dos

¹⁸ CASTELLS, Manuel. Op.cit.

artistas até a sua legitimação. A partir de um diagrama cíclico e suscetível ao contexto em que o artista está inserido, deixa clara a necessidade de um perfil empreendedor para que a legitimação ocorra de maneira a atingir uma gama maior de consumidores. O formato cíclico do ecossistema da arte e de possível participação em todas as etapas se aproxima das ideias de Cauquelin de um regime de comunicação em rede, ressaltando que não há hierarquias dentro desse ecossistema.

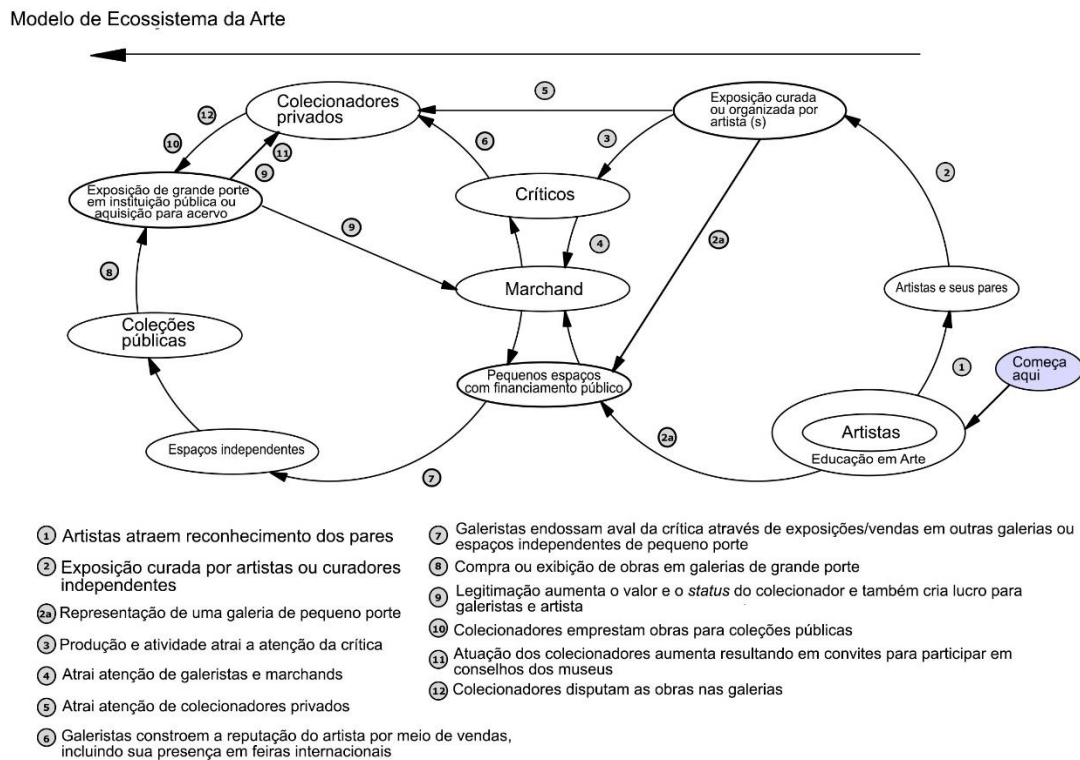


Figura 1:
O ecossistema da arte. Fonte: Hargreaves McIntyre, (2004, tradução nossa).

Como é possível perceber na Figura 1, no ecossistema das artes há doze etapas e uma ramificação para a legitimação dos artistas contemporâneos, sendo essas etapas não lineares e passíveis de vários caminhos. A metodologia de estruturação de ecossistema é usada principalmente quando se pensa inovação e empreendedorismo. Para Basole e Karla¹⁹, um ecossistema pode ser descrito como um sistema em rede que contém um conjunto de objetos que define como os atores que estão ligados uns aos outros, assumem lideranças de acordo com a etapa em que se encontram. No entanto, as lideranças sempre ocorrem de forma horizontal e sem hierarquias. Quando aplicada para o processo de legitimação de artistas contemporâneos, essa metodologia também pode ser usada para pensar em inovação e

¹⁹ BASOLE, R. C.; KARLA, J. On the evolution of mobile platform ecosystem structure and strategy. *Business & Information Systems Engineering*, v. 3, n. 5, p. 313-322, 2011.

empreendedorismo no sistema de arte, colocando o artista como um agente que também divide responsabilidades para que essa legitimação ocorra.

As doze etapas não possuem obrigatoriedade de ocorrer de acordo com a ordem numérica apresentada na Figura 1, porque podem variar no sentido horário ou anti-horário no círculo direito do ecossistema. No entanto, sempre se move de maneira crescente à esquerda, podendo estar sujeito a pular etapas e, até mesmo a estagnar em uma etapa específica. Nota-se que em todas as etapas ocorre a participação direta ou indireta do artista a partir de suas associações e de suas estratégias de difusão.

As etapas iniciais (etapas 1 a 4) ocorrem em diferentes momentos para cada artista, podendo incidir durante sua formação universitária e/ou empírica, depois de formados e, até mesmo em alguns casos, após muitos anos de produção contínua e anônima, pois há artistas sem formação acadêmica. Para que atraia a atenção dos pares, ou seja, dos agentes do circuito, existem diversas maneiras: através de *open studios*, cursos livres, aulas em universidades e escolas ou até mesmo pela difusão *online* de sua produção²⁰. Os agentes que têm o primeiro contato com os artistas se tornam os primeiros a realizar a legitimação, uma vez que difundem para outros agentes do mercado de arte e fazem esse ecossistema fluir. A legitimação desse artista começa nesse ponto, pois a produção passa a ser reconhecida e aceita por um grupo e, conforme avança no ecossistema, esse grupo aumenta e atinge outros setores do sistema.

As etapas iniciais da legitimação de um artista encontram-se no círculo do lado direito do ecossistema, pois não necessariamente a legitimação acarretará no segundo momento, sendo esse o círculo do lado esquerdo (etapas 5 a 12). Muitas vezes o sistema não absorve os artistas a ponto de transferi-los para as outras etapas, deixando-os estagnados no estágio inicial de legitimação. Nesse estágio, o artista ainda não realiza vendas de suas obras por meio de galerias de grande porte que atingem as coleções, mas realiza as vendas em círculos fechados de frequentadores dos locais que expõe e também do público espontâneo que possa visitar os eventos. Essas primeiras vendas são o começo da concepção empreendedora do artista, uma vez que se faz necessário que ele participe das negociações, da precificação, embalagem, certificação e entrega de suas obras. É o momento em que o artista precisa entender qual o potencial de sua produção dentro do sistema, para que comece a atuar dentro da rede para além de, “apenas”, produzir obras. Nessa etapa, também, os artistas utilizam editais públicos para promover suas exposições e aumentar o alcance de sua produção. Esses editais auxiliam o artista a demonstrar para o sistema o valor essencial de suas obras a partir de seus projetos, obras e exposições.

²⁰ HARGREAVES MCINTYRE, Op. cit.

Nas etapas avançadas do processo de legitimação dos artistas (etapas 5 a 12), a participação dos colecionadores torna-se um elemento essencial para que a legitimação ocorra definitivamente. Tal como previsto na etapa 6, a reputação é criada por meio de vendas e os agentes responsáveis pelas compras são os colecionadores. Hargreaves McIntyre prevê que os colecionadores se tornam tão importantes quanto os galeristas e os críticos, uma vez que são os responsáveis por auxiliar na criação de demanda.

Conforme realizamos análise desse diagrama em ecossistema começamos perceber a figura do curador como uma personagem essencial para que ocorresse a legitimação desses artistas, nos levando a possibilidade de identificá-lo como identidade legitimadora. No entanto, a figura do curador é legitimada pelo sistema maneira diferente da realizada pelos artistas, englobando sua formação acadêmica, pesquisas, locais que realizou exposições, textos e plataformas que estes foram difundidos, colocando-os em um lugar privilegiado no sistema e atribuindo para ele uma função legitimadora, nos levando a questionar se seria possível enquadrá-lo como identidade legitimadora perante o sistema da arte a partir das noções de Castells²¹. Glória Ferreira (2010)²², quando analisa a inserção do curador no sistema da arte contemporâneo, entende que

A entrada desse novo agente no sistema de arte ressignifica o papel anterior do organizador de exposições ou responsável pelas coleções de museus, colocando em questão, pelas diversificadas abordagens das narrativas históricas e reintrodução das tendências recalçadas pela teoria modernista, os cânones ainda regentes da história da arte. A progressiva ampliação das exposições temporárias, com sua condição efêmera, soma-se ao processo de questionamento da tradição pelos artistas. Como assinala Hal Foster, “a tradição nunca é dada, mas sempre construída, e cada vez mais provisória do que parece”.

A atuação do curador passa a assumir um papel de crítico cada vez mais presente devido à decaída das revistas especializadas em arte e participação dos críticos em jornais e revistas de grande tiragem. No entanto, quando consideramos as formações específicas em estudos curatoriais, percebemos que são bastante recentes no Brasil, surgindo no meio da primeira década dos anos 2000 apenas. Para tanto, a formação específica em curadoria não valida um curador perante o sistema, mas sim o conjunto de atuações que este realiza no decorrer da sua carreira. Cristina Tejo (2010)²³ quando analisa como se forma um curador, entende que

Nenhuma escola do mundo tem condição de forjar talentos como estes [referindo-se a curadores como Paulo Herkenhoff e Hans Ulrich Olbrist]. Não sozinhas. Mas elas

²¹ CASTELLS, op. cit.

²² In: RAMOS, Alexandre Dias. Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Razouk, 2010.

²³ *Idem*. Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Razouk, 2010, p.160.

podem lapidá-los, ser parte de um percurso investigativo de construção de um projeto curatorial. Elas criam redes de relações em que afinidades se convergem, fomentam uma pausa reflexiva sobre curadoria que é enriquecida por discussões coletivas e causam a aproximação com referências precisas. Trata-se ainda de uma chance de adentrar de forma menos ingênua nos centros das questões mais polêmicas. O contato com profissionais maduros contribui para uma salutar transmissão de conhecimento geracional que será ressignificado, gera trocas de opiniões e ajuda a talhar a personalidade do discípulo. Ainda sim, tudo isso pode ser conseguido também com estágios em instituições, frequência em ateliês de artistas, circulação sistemática por exposições institucionais e independentes, contato direto com profissionais admirados.

Apesar de sua formação auxiliar a legitimá-lo perante o sistema, conforme analisou Tejo²⁴, não é apenas ela que o torna um curador, mas sim as formas que este se relaciona perante o sistema da arte. Na fala de abertura da Cátedra Olavo Setúbal da Universidade de São Paulo em 2019, ocasião em que Herkenhoff assumia como titular dessa cátedra, Luiz Chrysostomo de Oliveira Filho lembrou a fala de Herkenhoff a respeito da tarefa do curador

a tarefa curatorial deve ser a de produzir saltos epistemológicos que envolvam o conhecimento da arte e os próprios modos de pensá-la, do contrário, será um gigante apenas maior, mas igual aos demais. Em outras palavras, curadoria é um campo do pensamento crítico, mas que lida com a presença e a corporeidade da obra. (...) É um processo de projeção temporária de sentidos e significados sobre a obra, produzindo algum tipo de estranhamento, capaz de mover conhecimento. E concordando com Giulio Carlo Argan, quando ele diz que arte é um significante à espera de significados projetados pelo Outro, Eu, curador, também sou um Outro, entre Outros. No entanto, curadoria é sobretudo, um processo de negociação que possibilita ao significante estar aberto a novas projeções de significados pelo público em geral.

A tarefa do curador, então, pode ser vista como responsável tanto pelo lado conceitual e crítico das obras a serem apresentados, quanto pela gestão da exposição, negociação com artistas, colecionadores, galeristas e outros agentes do sistema da arte, além de proporcionar novas leituras para o público visitante.

A aplicação do ecossistema da arte para a análise do processo de legitimação dos artistas contemporâneos nos permite, então, que sejam separados por etapas os momentos-chaves para que o processo ocorra, possibilitando o acompanhamento da carreira dos artistas e seja feito um alinhamento de quais estratégias podem ser utilizadas para inserção e estabilidade dentro do mercado de arte. Hargreaves McIntyre tinha o intuito de oferecer ferramentas aos artistas para que estes se tornem mais empreendedores e, por consequência, ampliem o público consumidor de arte contemporânea,

²⁴ Ibid.

considerando o contexto inglês em que se encontrava. A análise do ecossistema nos permite, entender as estratégias utilizadas pela artista Beatriz Milhazes, quando associada ao curador Paulo Herkenhoff, culminaram na legitimação da artista e, para além disso, consolidam o curador como identidade legitimadora.

Paulo Herkenhoff e Beatriz Milhazes: a legitimação da artista e a identidade legitimadora do curador

Nascido em 1949 no Espírito Santo, Paulo Herkenhoff tem sua primeira formação em direito, fato que proporcionou seus primeiros contatos com a curadoria. Atuou também como artista, sendo um dos pioneiros da vídeoarte no Brasil. Na década de 1970 acaba participando por meio do escritório de advocacia em que trabalhava da reorganização do Museu do Açude e do Museu Chácara do Céu, ambos no Rio de Janeiro. Na década de 1980 foi diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sendo o início de sua carreira institucional que seguiria até os dias atuais. No decorrer da sua carreira, foi consultor da Coleção Cisneros de Caracas (Venezuela), Consolador da IX Documenta de Kassel na Alemanha (1991), curador adjunto do Museu de Arte Moderna de Nova York entre 1999 e 2002, diretor do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro entre 2003 e 2006, diretor cultural do Museu de Arte do Rio entre 2013 e 2019. Para além de sua trajetória na diretoria e/ou consultoria institucional, temos também exposições marcantes em sua carreira, como a 24ª Bienal de São Paulo e a 47ª Bienal de Veneza.

Apenas por essas participações institucionais já podemos perceber que aproximar a atuação de Paulo Herkenhoff à de uma identidade legitimadora proposta por Castells ocorre de maneira quase natural. Sua trajetória institucional é marcada pela internacionalização da arte latino americana e a inserção de artistas contemporâneos como consequência dessa internacionalização, sua pesquisa é muito marcada em artistas brasileiros: não se limitando apenas ao eixo São Paulo – Rio de Janeiro, o curador estende sua investigação em todos os estados brasileiros por meio de textos críticos, livros e também notícias de jornal.

Quando consideramos a atuação de Herkenhoff na legitimação da artista carioca Beatriz Milhazes, hoje consolidada e reconhecida tanto pela sua poética e técnica própria quanto pelos altos valores de suas obras, temos que primeiramente entender o contexto em que ela estava inserida nesse momento de sua carreira. Ocorriam mudanças culturais e sociais no país, inclusive houve o afrouxamento da censura e do controle cultural por parte do governo ditatorial. No que se refere ao campo das artes visuais, nota-se avanços de artes com suportes tradicionais, que carregavam elementos históricos das

décadas anteriores de maneira a repensá-los para esse momento. Herkenhoff²⁵, quando analisa a produção de Milhazes dessa época entende que:

Por volta de 1984, o Brasil saía da ditadura anistiando o terrorismo de Estado, diferentemente da Argentina e do Chile, que fazem reflexão coletiva sobre seus regimes militares. A uma irresponsabilidade política diante do Estado de direito (*rule of law*) corresponderia uma pintura hedonista, sem projeto racional. Milhazes reage a isto. Com uma paleta rebaixada e econômica, a artista aponta para a malha geométrica. Seu espaço tem regras (*rules*), embora não fossem cânones.

Os anos iniciais de formação de Beatriz Milhazes como artista, precisamos ter em mente que o começo dessa década de 1980, além de ser o período final da ditadura militar brasileira, ocorreu logo após o incêndio no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ocorrido em 1978, o qual quase destruiu totalmente seu acervo e biblioteca, sendo este até então o principal museu de arte do Rio de Janeiro. A queima do acervo e de seus arquivos acarretou para os estudantes de arte desse período uma deficiência de fontes de estudo, cabendo à Escola de Artes Visuais do Parque Lage suprir essa necessidade. O estudo das artes tornava-se, então, refém de reproduções de livros e revistas, e Beatriz Milhazes não se distanciava dessa dinâmica, tal como nos aponta Herkenhoff²⁶: “Vivendo numa cidade sem museus e bibliotecas de artes desde o incêndio do MAM e isolada da cena internacional, Milhazes frequentava a biblioteca da EAV. No Brasil, as bibliotecas suprem na formação dos artistas a deficiência de coleções públicas”.

A primeira exposição em que a artista participa que possui uma grande repercussão midiática, atraindo a atenção de críticos, galeristas e agentes do mercado de arte é a exposição *Como vai você, Geração 80?*, cumprindo as etapas de legitimação de 1 até a 4 do diagrama de Hargreaves McIntyre. Pouco antes havia participado do Salão de Nacional de Artes Plásticas do Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro, no entanto, Herkenhoff avalia que

[O Salão] é um processo mecânico, limita escolhas. É uma eleição de júri e uma competição entre artistas. É uma lei. Tudo isso subjugua o processo cultural e defasa seu resultado (a exposição destinada ao público). Ao fazer exclusivamente a política do artista, e não primordialmente a inserção da arte na sociedade, o Salão será o que tem sido nas últimas décadas: uma festa de inauguração com a presença dos expositores. Seu público são seus autores. Enfim, tudo o que a “Geração 80” não tem sido.²⁷

²⁵ HERKENHOFF, P. **Beatriz Milhazes: cor e volúpia**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alvez, 2007, p. 21.

²⁶ Ibid., p. 18.

²⁷ HERKENHOFF, P. Também para a “Geração 80”, a alegria é a prova dos nove. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 26, 11 set. 1984, 26.

Nesse momento da trajetória da artista, percebemos que Herkenhoff partia em defesa dos artistas da Geração 80²⁸, na qual a aparição dos artistas da mostra na mídia estava muitas vezes ligada a fatores pessoais e não necessariamente às obras expostas, colocando um *status* de celebridade a esses artistas. Esse estado de emergência atribuído à Geração 80 pela mídia contribuía para os questionamentos referentes a qual era a data de validade do movimento, sendo entendido como algo passageiro e não uma geração que, uma vez inserida, permaneceria no sistema da arte. A exposição tinha, tal como citado por Herkenhoff²⁹, o intuito de ser uma verdadeira inserção desses artistas no sistema, portanto, carregava responsabilidades para com estes artistas, fato que a mídia não deixava de lado ao se referir ao possível declínio dos artistas dessa geração. O crítico Frederico Morais³⁰ atribuiu a estes artistas a reaproximação da arte com o público, trazendo-os para dentro de museus, galerias e até mesmo as bienais, uma vez que suas obras possuíam assuntos que eram de rápida assimilação do espectador, sendo tratados de maneira direta e sem seguir nenhuma tendência. Mas, ao elevar os artistas à categoria de celebridades, a mídia frisava a necessidade de reinvenção e contato ainda maior e mais direto com o público, entendendo que, caso se ausentassem dos holofotes midiáticos estariam fadados ao desaparecimento.

Entendendo que essa exposição já acontecia no contexto do regime de comunicação proposto por Cauquelin, as informações que foram disseminadas acerca dela a tornaram um marco para os artistas que ali expuseram, tendo uma repercussão significativa. Quando consideramos o diagrama de ecossistema de Hargreaves McIntyre, percebemos que a exposição *Como vai você, Geração 80?* foi um dos fatores que culminou na primeira fase de legitimação e inserção no mercado de arte da artista Beatriz Milhazes, fazendo-a completar as 5 primeiras etapas do diagrama. Em entrevista da artista em 2013, para a revista TPM, quando lembra da exposição de 1984 na EAV Parque Lage, analisa que:

Geração 80 foi montada pelos críticos que julgaram o Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte de 1983, no MAM do Rio. Eles viram um monte de pintores jovens trabalhando, um grupo efervescente, com coisas novas. Aí montaram a mostra. Mas ninguém tinha a menor ideia da proporção que isso ia tomar. Foi no pós-ditadura, a maioria dos artistas estavam na casa dos 20 anos e todo mundo da mesma geração estava louco para ver alguém criando alguma coisa que tivesse vida, cor, movimento. Foi uma enchente de gente no Parque Lage, uma demência, uma multidão. E havia os yuppies, que estavam surgindo nos anos 80. Aí chegou um mercado e, esse mercado, atacou todo mundo. Foi uma reação em cadeia muito rápida. Mas nós não estávamos preparados. Então eu fui, assim, pé ante pé.³¹

²⁸ Foram chamados de Geração 80 os artistas que participaram da exposição *Como vai você, Geração 80?*

²⁹ HERKENHOFF, P. Op. cit., 1984.

³⁰ MORAIS, F. Anos 80: A pintura resiste. In: INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (Org.) **BR 80: Pintura Brasil Década de 80**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1991.

³¹ MARTINHO, T. Quero ser livre. **Revista TPM**, p. 20-28. São Paulo: Editora Abril, agosto, 2013.

A participação de Herkenhoff nessas primeiras etapas da legitimação da artista ocorrem de diversas maneiras: notamos que sua defesa constante à Geração 80 contribuía para que os artistas tivessem o caráter de emergência que era atribuído pela mídia ofuscado ao terem suas produções legitimadas para além do *status* de celebridade, atraindo a atenção de colecionadores privados que viriam a serem de grande importância para que as obras circulassem entre outros públicos. Tal como a artista relata, a exposição culminou em uma grande procura por parte dos agentes mercadológicos para com os artistas, mas coube a cada um entender como se relacionar dentro desse sistema e como constituir uma rede que propiciasse o crescimento de sua carreira.

Milhazes não se absteve de criar estratégias para sua carreira, pelo contrário, preferiu ter cautela com as associações com agentes do sistema ou, como citado anteriormente, “pé ante pé”. Toda a cautela aplicada pela artista culminou em diferentes estratégias de internacionalização de suas obras: optou primeiro em difundir pela América Latina para depois partir aos Estados Unidos, ideias que atribuiu aos curadores Paulo Herkenhoff e Aracy Amaral. Essa estratégia visava uma rede maior de atuação, firmando uma representação na Venezuela em conjunto à representação em galeria brasileira. Essas trocas com curadores, críticos e galeristas para firmar as melhores estratégias de difusão de suas obras são um marco na carreira da artista, uma vez que foram o elemento principal para garantir sua permanência no mercado de arte após a sua legitimação³².

No ano de 1996 ocorreu a primeira exposição individual da artista na Edward Thorp Gallery, sediada na cidade de New York, Estados Unidos e, em paralelo, a artista participava do festival Carnegie International em Pittsburgh. As mostras atraíram a atenção da mídia estadunidense sobre a artista, rendendo sua primeira participação de grande tiragem na mídia internacional com o artigo de Roberta Smith no jornal *The New York Times*, no qual a autora tensiona o caráter decorativo das obras de Milhazes e analisa os elementos lúdicos das pinturas que aproximam as experiências da artista ao dizer que “elas [as pinturas] mostram uma artista olhando fundo para dentro de si e de suas raízes culturais e descobrindo o que dar à pintura que não tenha sido dado anteriormente”³³. Esse artigo foi o primeiro publicado na mídia estrangeira sobre a artista, apresentando-a para os espectadores estadunidenses e, também, para consumidores potenciais de suas obras.

³² Foi graças a essas associações, também, que a artista passa a diminuir sua produção à 20 pinturas ao ano, um feito que gera expectativa no público consumidor e também permite que o caráter de ineditismo de suas obras prevaleça mesmo após todos esses anos.

³³ Tradução livre de: “they show an artist looking deep into herself and her cultural roots and figuring what to give painting that it hasn't quite had before”. SMITH, R. Art in Review. **The New York Times**, sessão C, March 22, 1996, p. 27.

Nesse momento, sua produção passa a chamar a atenção dos agentes do sistema da arte norteamericanos que, entendendo a relevância que a artista estava construindo pela América Latina junto a críticos, curadores e colecionadores, passam a colocá-la em evidência quando se tratava da arte contemporânea brasileira. O caráter decorativo de suas obras, tal como Smith cita em seu artigo³⁴, contribuiu para uma maior aproximação a esses agentes internacionais, uma vez que misturava simetrias muito definidas em conjunto as cores extravagantes e temas tipicamente brasileiros.

“Não quero uma beleza fácil”, ela [Beatriz Milhazes] diz analisando as obras. “Quero conflito. Quero intensidade, diálogos fortes, movimentos desafiadores dos olhos.” A obra de Milhazes é rebeldemente barroca e rigorosamente estruturada. O olho fica pulando pela pintura como uma bola de fliperama mantida em contínuo movimento por um jogador tarimbado. “Os colecionadores acham difícil pendurar minhas obras em suas casas. Quando penduram um quadro, eles se dão conta de que precisarão tirar todas as outras coisas da sala!”, observa com uma breve gargalhada, acrescentando que suas obras são também um desafio para os curadores de exposições coletivas. Segundo a própria Beatriz, suas pinturas possuem o esplendor de “um elefante e não de uma moça simpática”.³⁵

Esse conflito que a artista propunha interessou ao mercado internacional, pois colocava em choque as questões de arte decorativa e, ao mesmo tempo, com uma metodologia clara e quase obsessiva trazia a geometria e referências de outros movimentos da pintura³⁶. Considerando as tendências que o mercado internacional passava a seguir nessa época, podemos notar a presença de temas quase abstratos, sem compromisso com o realismo e o neoexpressionismo, tal como proposto por Moraes³⁷ quando afirma que a arte da geração 80 se permitia o reencontro com o prazer e as emoções, afastando-se de uma arte hermética e fria.

A partir daí notamos o volume de suas exposições aumentando e a projeção da artista ganhando força perante o sistema; culminando, em 1998, na sua participação na 24ª Bienal de São Paulo com curadoria de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, popularmente conhecida como Bienal da Antropofagia³⁸ por celebrar os 70 anos do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade e fazer uma reflexão acerca dos impactos desse movimento na cultura brasileira. Essa Bienal foi considerada pela

³⁴ Ibid.

³⁵ THORNTON, S. **Seven Days in the Art World**. New York: W. W. Norton & Company, 2009, p. 100.

³⁶ HERKENHOFF, P. **Beatriz Milhazes: cor e volúpia**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alvez, 2007

³⁷ MORAIS, F. Anos 80: A pintura resiste. In: INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (Org.) **BR 80: Pintura Brasil Década de 80**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1991.

³⁸ O nome da exposição foi, na verdade, *Um e/entre outros* e ocorreu de outubro a dezembro de 1998.

revista norte-americana *Artforum* (2000) como uma das principais exposições da década de 1990, recebendo um público de mais de 500 mil pessoas³⁹

Percebemos que em 1998 a artista participou pela primeira vez de um volume grande de mostras internacionais, tais como a XIV Bienal de Sydney (Austrália), *Decorative Strategies* no Center for Curatorial Studies Bard College (Estados Unidos) e *Um Olhar Brasileiro, Coleção Assis Chateaubriand* no Haus der Kulturen der Welt de Berlim (Alemanha). Sua projeção passa a ser para além das Américas, ampliando-se para a Oceania e Europa, ganhando espaço no mercado de arte internacional em parceria com as galerias que a representam. Nesse momento, quando consideramos o diagrama de Hargreaves McIntyre, notamos que seu processo de legitimação perante o sistema está completo, tendo cumprido as 12 etapas. A segunda parte do diagrama (etapas de 5 a 12) ocorre de forma simultânea e com uma velocidade muito maior que as etapas da primeira parte: assim que sua reputação é construída, quase que automaticamente passa a atrair a atenção de colecionadores ávidos por adquirirem obras da artista em ascensão, e, devido à sua estratégia de produzir poucas obras anualmente, suas obras são disputadas entre os colecionadores e geram listas de espera para compra.

Permanecer nesse sistema é o maior desafio, uma vez que a artista Milhazes tem sua carreira legitimada. O público consumidor passa a acompanhar a trajetória da artista, consumindo notícias de jornal, livros, programas de televisão, exposições e aparições públicas que a artista pudesse fazer, sendo reconhecida por agentes sociais⁴⁰.

Considerações finais

Ao analisar a ação curatorial a partir dos teóricos Lipovetsky (2015), Foucault (1980), Castells (1999) percebemos a possibilidade aproximá-la ao processo de legitimação de artistas contemporâneos, uma vez que atuam no regime da comunicação, tal como proposto por Cauquelin (2005). Esse regime, que ocorre a partir da existência de redes, permitiu uma maior aproximação com o diagrama de ecossistema de Hargreaves McIntyre (2004) para o entendimento detalhado de como ocorrem os processos de legitimação dos artistas.

Este artigo pretendia entender como a figura do curador age como identidade legitimadora, termo cunhado por Castells, examinando a evolução da ação curatorial e também como essa identidade legitimadora atuaria dentro do diagrama de Hargreaves McIntyre, culminando assim na legitimação de

³⁹ OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. *Revista São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, vol. 15, n.3, jul. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000300004>.

⁴⁰ LIPOVETSKY, Gilles. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

artistas contemporâneos. Foi também levantado brevemente como que ocorre a legitimação de um curador, que foi possível perceber que é bastante diferente da legitimação de artistas.

Por fim, foi analisada a participação de Paulo Herkenhoff na trajetória da artista Beatriz Milhazes, do início de sua carreira até a 24ª Bienal de São Paulo, com curadoria de Herkenhoff. Percebemos que o curador esteve atuante em diversos momentos da trajetória de legitimação da artista, seja defendendo a chamada Geração 80 ou até mesmo contribuindo com estratégias de internacionalização da produção da artista.

Portanto, aproximar a figura do curador à de uma identidade legitimadora nos permitiu entender as maneiras que esse agente influencia na difusão, inserção e legitimação de artistas contemporâneos perante o sistema da arte. A atuação do curador vai para além de um pesquisador, organizador de exposições e, atualmente, crítico de arte: engloba também um papel de identidade legitimadora que exerce seu poder dentro do sistema da arte e permite que as obras ali apresentadas sejam validadas para o sistema e seus agentes.

Referências bibliográficas

BASOLE, R. C.; KARLA, J. On the evolution of mobile platform ecosystem structure and strategy. **Business & Information Systems Engineering**, v. 3, n. 5, p. 313-322, 2011.

BISHOP, Claire. **What is a curator?** 2007, Disponível em: https://monoskop.org/images/e/e1/Bishop_Claire_2007_What_Is_a_Curator.pdf, acesso em 15.05.2021.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização**. Campinas: Ed. Unicamp, 2001

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

CASTELLS, Manuel. A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura. In: **A sociedade em Rede**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

FOCAULT, Michel. **Power/ Knowledge: Selected Interviews And Other Writings, 1972-1977**. Nova Iorque: Vintage, 1980.

FOWLE, Kate. "Who cares? Understanding the role of the curator today". In: RAND, Steven e KOURIS, Heather (ed.). **Cautionary Tales: Critical Curating**. New York: Apexart, 2007, p. 26-35.

HARGREAVES MCINTYRE, Morris. **Taste Buds: how to cultivate the art market**. London: Art Council England, Oct. 2004.

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

HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael. From museum curator to exhibition auteur. In: FERGUSON, Bruce W.; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (Ed.). **Thinking about exhibitions**. London: Routledge, 2000.

HERKENHOFF, P. Também para a “Geração 80”, a alegria é a prova dos nove. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 26, 11 set. 1984.

HERKENHOFF, P.; PEDROSA, A. **XXIV Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

HERKENHOFF, P. **Beatriz Milhazes: cor e volúpia**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alvez, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MARTINHO, T. Quero ser livre. **Revista TPM**, p. 20-28. São Paulo: Editora Abril, agosto, 2013.

MORAIS, F. Anos 80: A pintura resiste. In: INSTITUTO ITAÚ CULTURAL (Org.) **BR 80: Pintura Brasil Década de 80**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1991.

O´DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PINHO, D. **Arte como Investimento: a dimensão econômica da pintura**. São Paulo, Nobel, EDUSP, 1989.

RAFFAINI, Patrícia Tavares. Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnografia**, São Paulo, v.3, 1993, p. 159-164.

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

SHAPIRO, Roberta e HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? **Revista Sociedade e Estado**, vol. 28, n.1, jan/abr. 2013, p.14-28.

SMITH, R. Art in Review. **The New York Times**, sessão C, March 22, 1996, p. 27.

THORNTON, S. **Seven Days in the Art World**. New York: W. W. Norton & Company, 2009.