

INSTÂNCIAS DE LEGITIMAÇÃO DA ARTE

Aguinaldo C.C.A.Coelho
FAV/UFG

Míriam da Costa Manso Moreira de Mendonça
FAV/UFG

ISSN 2316-6479

Resumo

Este artigo trata das instâncias de legitimação ou consagração da obra de arte, considerando os paradigmas da história da arte e da academia, como também, a partir do modernismo, os personagens, instituições ou atores do sistema da arte ou campo, na conceituação de Bourdieu.

Palavras chaves: legitimação da arte, sistema da arte, campo da arte.

Abstract

This article deals with the instances of art legitimation or of art consecration, considering not only the paradigms of art history and academy but also as of Modernism time, the characters, institutions and actors of art system or field in Bourdieu concept.

Keywords: art legitimation, art system, art field

1. Introdução

Neste artigo as instâncias de legitimação serão entendidas como as pessoas ou instituições que definem a qualidade, o valor, enfim a condição artística dos artefatos avaliados.

Serão brevemente abordados os momentos iniciais destas instâncias, remontando ao século XIV com o surgimento das academias e a distinção do fazer artístico, passando pelo século XVIII, com o fortalecimento dos parâmetros acadêmicos por meio do estabelecimento da Estética, da Crítica e da História da Arte, que permitem um início do sistema da arte, conforme o entendimento de Maria Amélia Bulhões. Finaliza com o advento do moderno no século XIX, onde os agentes deste sistema ganham importância nos processos de consagração da obra de arte.

Para abordagem do sistema da arte e seus agentes serão utilizados os conceitos de “campo” de Bourdieu e os estudos de Alexandre Melo, que propõe um entendimento de que os processos de consagração das obras de arte deslocam-se para as práticas concretas da sociedade, ou seja, com a participação de novos agentes ou atores do sistema da arte. Será discutida a afirmação deste autor de que a questão do que seja arte nas sociedades modernas e contemporâneas

tem que ser considerada no campo da sociologia e não da estética, devido a falência do paradigma acadêmico e à ausência de outros que o substituíssem.

2. Origens da Legitimação da arte e a ruptura dos paradigmas na modernidade

Segundo Bulhões na Itália, no século XIV, alguns pintores e escultores foram diferenciados dos artesãos por meio das relações com mecenas e literatos, obtendo o direito de autoria sobre suas obras. Até então os artistas não tinham esse direito, pois suas obras eram comparadas às atividades manuais práticas. O primeiro intelectual a diferenciar a atividade artística foi Vasari, estabelecendo o conceito de gênio criador (BULHÕES, 2005, p. 235).

A Academia de Arte, criada por Vasari em 1563 e as exposições públicas de arte a partir de 1564 com a venda de quadros para um pequeno número de colecionadores, obras estas avaliadas por comissões (LUZ, 2005, p. 27), contribuíram para a diferenciação entre artistas e artesãos. Mais tarde, a atividade do artista foi legalizada e efetivamente diferenciada dos artesãos.

Segundo Bulhões (2005, p. 236), na segunda metade do século XVIII se estabeleceram as três principais correntes legitimadoras da Arte que, embora distintas, eram interligadas:

- A Estética, criada por Baumgarten, como parte da Filosofia que estudava as artes.
- A História da Arte, criada por Winckelmann, que estabelecia critérios de valor pelos padrões da cultura greco-romana.
- A Crítica da Arte, inaugurada com os comentários de Diderot sobre os salões de arte.

Segundo a citada autora, essas três correntes fundaram os discursos legitimadores. Os Salões de Arte e Academias se incumbiram da definição da Arte e da declaração de quem era artista. Surgia então o primeiro Sistema da Arte que perduraria até o modernismo.

Nos anos 60, com a pós-modernidade, os sistemas de arte foram questionados em suas práticas de venda e procedimentos de valoração. No entanto, tal dúvida não o enfraqueceu enquanto instância de legitimação, pois novos sujeitos, tais como os museus de arte moderna e as galerias de arte, entraram no sistema, representando o Estado e a instância privada.

Uma nova hegemonia surgiu diante do contexto internacional da arte contemporânea, juntamente com os sistemas nacionais locais, que não funcionaram isoladamente.

Melo observa que o pós-modernismo não constitui novo paradigma, mas representa uma situação de crise de todos os paradigmas.

“A condição pós-moderna corresponde a uma situação de esgotamento e falência de todos os paradigmas tradicionais e de inexistência de qualquer paradigma unificador capaz de se afirmar como dominante” (MELO, 2012, p.146).

Segundo o autor, valores, atitudes e práticas históricas identificam a condição pós-moderna, mas não se conforma um paradigma na acepção do termo, com conteúdos estatuídos em regras universais.

A modernidade se sustentou com a oposição das vanguardas – o moderno contra o acadêmico, o novo contra o velho, mas esgotou-se nos anos 1970, juntamente com as concepções de uma história da arte única.

“A época pós-moderna em que vivemos é uma época de afirmação dos valores do pluralismo e do relativismo, enquanto expressão dos confrontos de uma infinita diversidade de identidades que se cruzam num contexto de interdependência generalizada... Não há uma, mas várias histórias da arte do século XX...” (MELO, 2012, p. 146).

Afirma Melo que não há mais possibilidade de se conceituar arte através de um paradigma da estética, como anteriormente, mas a definição da arte só seria atualmente possível no plano da sociologia, ou seja, daquilo que as pessoas, nas suas funções no tecido social, consideram e denominam “arte”.

Sugere esse deslocamento a partir do pensamento de Nelson Goodman, que propõe a substituição da pergunta “o que é arte” para “quando é arte”. Goodman fala da transitoriedade, pela qual em determinado momento a coisa pode ser considerada arte em função do seu poder simbólico. Equivale dizer que determinada coisa ou objeto é arte em determinado momento e em caráter não estável (MELO, 2012, p.136).

Melo aproveitou a idéia da transitoriedade e valorizou a atuação de agentes do sistema que, em seus contextos, influem na legitimação da obra de arte. Evidente que ainda há regras estéticas que contribuem para a legitimação da arte, mas não são mais paradigmas rígidos ou únicos norteadores do valor artístico ou da legitimação de determinada obra, como sugere o autor. Por outro lado, vale notar que nos períodos anteriores ao modernismo, não houve um paradigma único para a arte, pois houve transformações, traduzidas por estilos, que correspondiam à novas concepções, novas maneiras de produção, valorização e entendimento estético das obras.

O que interessa nesta idéia extraída nas proposições de Melo é a inclusão ou consideração da ação de agentes do sistema da arte no processo de legitimação e valorização da obra de arte desde o período modernista.

A obra de arte em seu curso envolve um número grande de pessoas e atividades. A sociedade reconhece a existência de um conjunto de atores e instituições com poder de decisão para classificar o que seja arte. Tais decisões são consensualmente aceitas como verdadeiras, ainda que os critérios que as justifiquem não sejam conhecidos. As pessoas aceitam o fato que obras de artistas consagrados valham fortunas ou ocupem os mais prestigiados museus, sem as terem analisado ou demonstrado curiosidade para entender a qualidade delas. “Se um objeto é consensualmente comentado, transacionado e exposto como se fosse uma obra de arte, então ele é, na sociedade e na situação dadas, uma obra de arte” (MELO, 2012, p.139).

A observação dos atores do ambiente da arte e seus procedimentos, relações e distinções, possibilita o conhecimento do sistema da arte, que para Maria Amélia Bulhões é “o conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo dos objetos e eventos, por eles mesmos rotulados como artísticos e, também, pela definição dos padrões e limites da Arte para uma sociedade, ao longo de um período histórico” (BULHÕES, 2005, p. 235). Vale citar os trabalhos de José Carlos Durand (2009) que estudou atores, instâncias e contextos, desde o Império até a década de 1980, configurando o sistema da arte brasileiro e Aline Figueiredo (1979) que estudou o sistema e o ambiente da arte nos estados do Centro Oeste brasileiro. Elabora a citada autora importante análise do sistema da arte de Goiás, abordando as manifestações dos anos 1950 até o final da década de 1970.

No estudo deste ambiente social onde se realizam as obras e demais produções da arte é importante abordar os conceitos de Bourdieu que enfocam a mediação entre os agentes sociais, representados pelos produtores culturais, instituições e público e a sociedade.

3 . Campo e Sistema da arte

Estabelece Bourdieu o conceito de Campo, que é entendido como o espaço onde ocorrem lutas para obter poder ou domínio. Bourdieu analisou campos diferentes, como o artístico, o religioso, o científico, o dos partidos políticos, classes sociais ou o campo do poder, na intenção de estabelecer as leis gerais de seu funcionamento.

O Campo Artístico é o espaço onde ocorrem lutas pela conquista e manutenção do poder simbólico. Os objetivos de tais confrontos são as hierarquias e legitimações ou consagrações da produção artística, quaisquer que seja a sua modalidade, sejam obras, idéias ou eventos do setor (BOURDIEU, 1983, p.44).

O que se disputa é o capital simbólico, cultural ou social, constituído não só em bens e riquezas econômicas, mas em prestígio, saberes, diplomas, títulos, premiações pertencimento a museus e galerias consagrados e relações sociais. Tais elementos podem resultar em poder social e permitem identificar os agentes naquele espaço. Este capital simbólico, portanto, é instrumento de legitimação (BOURDIEU, 1983, p. 74).

Bourdieu divide o campo em dominantes e dominados. Os dominantes desenvolvem as práticas para conservar o poder, ou domínio, representado pelo capital social acumulado. Já os dominados objetivam uma subversão, para inversão de papéis ou status, estando em confronto permanente com os dominantes. Segundo o autor, essas estratégias pretendem a mesma legitimidade ou consagração, afirmando com isto o sistema ou as regras do campo. Como exemplo os salões de arte, que podem representar a legitimação ou entrada no sistema e, por mais que seja este evento contestado, continua tendo numerosas inscrições e participações, inclusive dos artistas que criticam a modalidade. Dominantes e dominados, embora em situações opostas, fortalecem os mesmos princípios do funcionamento do campo (ORTIZ, 1983, p. 23).

Os atores que Bourdieu situa no campo das artes são, da mesma forma, pertencentes ao sistema das artes. Melo aponta três dimensões de funcionamento do sistema da arte, Econômica, Cultural e Política, ressaltando que seus componentes ou agentes não são exclusivos, pois normalmente participam de mais de uma. É esta interligação que constitui o sistema (MELO, 2012, p. 07).

Na dimensão econômica a obra de arte, ou a produção artística, é vista como uma mercadoria, semelhante a um produto de qualquer outro processo econômico. Correspondem às atividades econômicas de produção, circulação e valorização. Distingue o autor nesta dimensão as instâncias: Produção, Distribuição e Consumo.

À instância da produção corresponde à atividade do artista criador. Entendendo que o produtor é o artista ou o curador de um evento da área, vale notar que mesmo nesta atividade há um concurso de outros agentes, como ajudantes, fornecedores e colaboradores para tarefas específicas que contribuem na produção. Os artistas emprestam o seu prestígio para instituições como museus e eventos como os salões de arte, onde participam como artistas convidados, selecionados ou na comissão julgadora.

Para Canclini os artistas têm perdido a evidência para os curadores e arquitetos dos espaços, sendo que nas listas dos mais influentes no mundo da arte, publicadas pela prestigiada revista internacional Art Review, entre 100 personalidades com atuação no sistema da arte, somente 20% eram artistas (CANCLINI, 2007, p. 43).

Segundo Melo, a instância da distribuição é constituída pela atuação dos vendedores, que são os intermediários, chamados galeristas, marchands ou comerciantes. Também destaca, nesta instância, eventos peculiares como leilões e feiras de arte. Durand afirma, citando Raimond Moulin (estudioso dos leilões de arte), que nos leilões é que se formam os preços de referência das obras de arte no mercado. É o ingresso no “circuito dos leilões que representa a chegada de um artista contemporâneo ao escalão mais elevado da consagração social valorização econômica” (DURAND, 2009, p. 206).

Melo cita ainda os comerciantes, que são agentes que realizam compra e venda de obras de arte sem possuírem galeria estabelecida. Constituem o chamado mercado secundário e, segundo o autor, ao contribuir para a circulação das obras paralelamente às galerias, permitem a confirmação e difusão do valor comercial de um artista.

Quanto às galerias, o referido autor observa a sua importância para a estruturação do sistema. Ressalva que todas são comerciais, sendo, ao mesmo tempo, também culturais. Distingue o autor diversos tipos de galeria, permitindo-se a uma simplificação deles enumerando três tipos: as galerias de novos talentos, que chama de revelações; as galerias de atualidade, que trabalham com artistas valorizados ou comentados no momento; e as galerias de consagrados, cujos clientes preferem os investimentos já comprovados ou com mais estabilidade no mercado. Ressalta a promoção cultural que as galerias realizam em conjunto com os críticos e pesquisadores, que resultam em catálogos e livros sobre a obra dos artistas apresentados, também no intuito de promovê-los ou valorizá-los.

Melo destaca as Feiras de Arte pela reunião, em determinado espaço e num dado período de tempo, de elevado número de vendedores e compradores. Comenta que têm significativa função econômica e sócio-cultural. Alega, no entanto, que a estrutura de stands normalmente utilizada, a quantidade de obras expostas e sua heterogeneidade, a presença barulhenta dos visitantes, contribuem para que sejam o contexto menos apropriado para a percepção do trabalho de um artista (MELO, 2012, p. 50).

Tal polêmica já foi tema de jornais, praticamente nos mesmos termos, quando da realização da Feira ArtRio, ocorrida em 2012 no Rio de Janeiro, quando a atriz Fernanda Torres alegou, no jornal Folha de São Paulo, (edição de 28/09/2012) razões semelhantes para comentar a frustração da sua visita à feira.

Cumprir dizer que as edições posteriores da ArtRio, assim como a SP Arte e outras feiras, têm incluído palestras e debates sobre arte e mercado, com críticos, professores e demais profissionais da área, abertos ao público. Melo conclui que, dentre aspectos positivos, as feiras constituem uma importante

amostragem das obras que constituem o mercado, permitindo uma percepção panorâmica e que atraem “novas e mais amplas camadas de público” alargando as “bases sociais e culturais da criação artística” (MELO, 2012, p. 50).

Na instância consumo, verificam-se as atividades dos compradores e colecionadores particulares ou institucionais, de natureza pública ou privada. As relações entre as três instâncias, produção, circulação e consumo, caracterizam a dimensão econômica.

O autor aponta na Dimensão Cultural a ação dos Comentadores e Exibidores. Comentadores são os curiosos; os jornalistas ou informadores; os analistas que são representados pelos críticos, ensaístas, professores e pesquisadores; e os editores, de livros, catálogos, revistas, que podem ser impressos ou eletrônicos.

Os jornalistas, além de comentadores, divulgam os outros agentes, o mercado e demais elementos do sistema. Têm atuação mais informativa ou noticiosa, dos eventos artísticos que ocorrem na sociedade (MELO, 2012, p. 57).

Aline Figueiredo comenta à respeito das matérias dos jornais na década de 1970 em Goiás, quando publicava-se páginas inteiras com reportagens jornalísticas elogiosas sobre artistas inexpressivos ou meros principiantes, talvez com intenção mercadológica, criando ao público uma confusão de valores (FIGUEIREDO, 1979, p. 100).

Melo inclui, dentro do grupo dos comentadores, os críticos e os pesquisadores. Os primeiros trabalham geralmente com informações, enquadramentos, juízos de valor e reflexões. Os pesquisadores, embora “ocupem um escalão hierarquicamente superior no nível cultural”, devido aos títulos universitários, não têm necessariamente influência imediata no mercado. Mas indiretamente acabam influenciando, pois além das atividades nas universidades, onde definem os currículos do ensino da arte e normalmente orientam as atividades nas instituições, são participantes de conselhos em instituições públicas e políticas de cultura, são jurados de salões de arte e orientam os pesquisadores iniciantes. São os maiores produtores de teses, livros e demais publicações teóricas sobre arte contemporânea ou história da arte (MELO, 2012, p. 66).

No atual contexto brasileiro, observa-se que boa parte dos críticos, curadores e jurados de salões de arte são pesquisadores e provém do meio acadêmico¹. O mesmo tem acontecido entre os artistas. Melo menciona que as instituições de ensino de arte sofreram um esvaziamento e um rebaixamento do seu lugar no sistema da arte contemporânea, “de seu poder de consagração social em favor

1 Como exemplo, entre outros, os críticos e curadores Tadeu Chiarelle, Moacir dos Anjos, Paulo Sérgio Duarte, Agnaldo Farias, Ricardo Basbaum, Ronaldo Brito, Felipe Scovino, Fernando Cochiaralle, Márcio Doctors, Guilherme Vergara, Orlando Manesch, Sonia Salcedo Del Castillo, Aracy Amaral, Cristiana Tejo, Sonia Salzstein, Paulo Venâncio, Glória Ferreira.

do mercado, dos media e das instituições responsáveis pelas exposições de prestígio” (MELO, 2012, p. 70). Apresenta algumas causas para tal fato como o perfil dos professores e principalmente a já referida perda dos paradigmas e da crise do pós-modernismo que afetaram o ensino da arte.

Aline Figueiredo constatou que no fim da década de 1970 a Universidade Federal de Goiás, por meio do seu curso de Artes Plásticas, lotado no Instituto de Artes, não era uma importante instância de legitimação, suplantada pelo mercado (FIGUEIREDO, 1979, p. 100). Note-se também que a maioria dos artistas de destaque em Goiás não eram graduados. Mas nas últimas décadas verifica-se que a cena está mudando. Um grande número de professores pesquisadores têm exercido as funções de curadoria, de jurados nos salões de arte, de participantes de conselhos de cultura, de gestores nas instituições público-culturais, além de praticar a crítica de arte. Igualmente artistas atuantes têm origem na universidade, ou seja, a academia está retomando um papel importante de instância legitimadora no sistema das artes.

Os Exibidores são os curadores e diretores de espaços institucionais ou não comerciais (MELO, 2012, p. 55). Ressalva o autor que os galeristas também podem ocupar algumas dessas posições na dimensão cultural. A contribuição destes agentes constitui-se na construção de discursos ou elaboração teórica que contribuem para embasar, ainda que informalmente, a valoração das obras de arte ou os processos de legitimação e prestígio no sistema das artes.

Os curadores são os responsáveis pela organização e seleção das obras e artistas que integrarão as mostras em museus, galerias ou centros culturais, públicos e privados, ou mesmo os eventos salões de arte, normalmente designados como curadores ou comissários. Podem ser oriundos da área político administrativa – sem formação na área da cultura, responsáveis pela gestão dos espaços públicos – e ainda gestores de espaços privados, com ou sem formação na área cultural. Os curadores, normalmente são críticos ou pesquisadores e podem ter um contrato institucional com os espaços ou atuar de forma independente. Melo afirma que na dimensão cultural as figuras-chave são os curadores, enquanto na dimensão econômica são os galeristas (MELO, 2012, p. 91).

Considera o colecionador como um comprador cuja motivação não é exclusivamente econômica e participante de duas dimensões, a econômica e a cultural. Grandes colecionadores deixam suas obras em comodato nos mais importantes museus, enriquecendo substancialmente seus acervos e aumentando o público destas instituições através das mostras destas obras. O Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro e o Museu de Arte Contemporânea em Niterói, por exemplo, acautelam as coleções de Gilberto Chateaubriand e João Sattamini.

A Dimensão Política caracteriza-se pela ação do Estado produzindo uma imagem cultural de progresso e prosperidade junto a opinião pública, o que estimula relações entre o mundo da política e o mundo da arte. E esta relação traduz uma forma de dominação política preconizada por Bourdieu. Os espaços públicos de exposição são, normalmente, os mais importantes para a consagração social.

Melo faz uma observação interessante sobre um aspecto da hierarquia do sistema da arte contemporânea, em termos mercadológicos, sobre as técnicas e modalidades artísticas, onde o “artesanato ou as artes decorativas continuam a não fazer parte do campo da arte contemporânea e a inclusão da fotografia, da arquitetura e ou do design neste campo foi questionada durante muito tempo” (MELO, 2012, p. 105). Menciona ainda a hierarquização dos materiais e técnicas em termos de mercado, como normalmente se considera a superioridade da pintura em relação à gravura, da tinta a óleo em relação à acrílica ou guache, da tela ao papel, do bronze à madeira, distinções influenciadas pela durabilidade ou valor dos materiais. Atualmente isso é relativo pois trabalhos feitos com lixo ou excrementos, realizados por um artista notório, podem valer mais que trabalhos feitos com ouro, por um artista menos famoso. O mercado parece acompanhar a diversidade dos trabalhos contemporâneos pois instalações e performances, obras consideradas invendáveis em épocas anteriores, têm sido valorizadas, compradas em leilões por museus e colecionadores e até alugadas por galerias (MELO, 2012, p. 118).

Segundo Canclini, os eventos e as grandes exposições, também chamadas mega-exposições, nas quais são adotados os procedimentos de espetáculos, com alto investimento econômico, criaram espaço para produtores, montadores, iluminadores, conservadores, curadores, transportadoras especializadas, museólogos, fotógrafos, divulgadores, assessoria de imprensa, receptivos, mediadores, estagiários. Ocorrem em museus e espaços institucionais públicos e privados e conseguem atrair enorme público (CANCLINI, 2007, p.37).

Sobre o museu, como elemento do sistema da arte, nota-se que depois das críticas recebidas por esta instituição no século XX, por anular as inovações, ressurgiu como instância consagratória. A revalorização dos museus se dá, em parte, pela sua inclusão nos sistemas multimídia e de comunicações. Esta mudança tem a ver também com a redefinição dos sujeitos que protagonizam sua ação.

Para Canclini, estes sujeitos protagonistas vêm se sucedendo no enfoque dos museus, sendo que os arquitetos e curadores ultrapassam a importância dos artistas nas exposições. Concorre ainda a arquitetura do museu que torna-se atração, competindo com as mostras (CANCLINI, 2007, pp. 45 e 46).

4. Conclusão

Pode-se verificar que Melo, utilizando-se do conceito da transitoriedade da arte enunciado por Nelson Goodman, valorizou a atuação de atores do sistema que, em seus contextos, influem na legitimação da obra de arte, chegando a afirmar que não há mais possibilidade de se conceituar arte através de um paradigma da estética, como anteriormente, pois tal definição da arte só seria atualmente possível no plano da sociologia, dentro daquilo que as pessoas nas suas funções no tecido social consideram e denominam “arte”.

Contestando o teor taxativo de tal posicionamento, deve-se considerar que regras estéticas ainda que contribuem para a legitimação da arte, mas, como defende o autor, não são paradigmas rígidos norteadores do valor artístico ou da legitimação de determinada obra. No entanto, deve-se evitar a idéia de que havia um paradigma único e imutável nos períodos anteriores ao modernismo, pois transformações foram efetuadas no decurso do tempo, traduzidas por estilos, que correspondiam à novas concepções, novas maneiras de produção, valorização e entendimento estético das obras.

O que deve ser ressaltado nas proposições de Melo é a inclusão ou consideração da ação de agentes do sistema da arte no processo de legitimação e valorização da obra de arte desde o período modernista. E o que determina a condição artística do objeto é um “consenso informal que surge no decurso de um processo”, em que a sua aceitação e divulgação como obra de arte, juntamente com a respectiva valorização, vão-se ampliando do pequeno círculo localizado ou especializado em direção ao conjunto da sociedade (MELO, 2012, p.150).

Referências Bibliográficas

BOURDIEU, P. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____, P. Esboço de uma Teoria da Prática. In: ORTIZ, R. (org.) *Pierre Bourdieu*. Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

BULHÕES, Maria Amélia. Sistemas de Ilusão: institucionalizações que não se evidenciam. In: MARTINS, Alice F. COSTA, Luís E. MONTEIRO, Rosana H. (orgs). *Cultura visual e desafios da pesquisa em artes*. Goiânia: ANPAP, 2005.

CANCLINI, Néstor G. El poder de las imágenes – Diez preguntas sobre su distribución internacional. *Estudios Visuales 4* – Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporâneo. Murcia, Enero 2007, p. 37.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro Oeste*. Cuiabá: UFMT, MACP, 1979.

LUZ, Angela A. da. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MELO, Alexandre. *Sistema da Arte Contemporânea*. Lisboa: Documenta, 2012.

ORTIZ, R. A procura de uma sociologia da prática. In: ORTIZ, R. (org.) *Pierre Bourdieu*. Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

Minicurrículos

Aguinaldo C.C.A.Coelho - Doutorando em Arte e Cultura Visual/FAV/UFG, prof. FAV/UFG, mestre pela ECA/USP. Diretor de Patrimônio Histórico e Artístico (AGEPEL), aluno da E.A.V /Parque Lage/RJ (82). Curador de salões de arte nacionais e regionais, jurado dos salões nacionais da Bahia, de Goiás, Marcantonio Vilaça/RJ, Bolsas Artísticas Funarte, I Centro Oeste. Realizou curadorias: MAC/GO, MAM/BA e MAM/RJ.

Míriam da Costa Manso Moreira de Mendonça -Doutora em Ciências Sociais (PUC/SP); Mestre em Ciências da Comunicação (ECA/USP); Especialista em Arte-Educação (UFG); Sub-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual(Doutorado e Mestrado) da FAV/UFG; Professora do Bacharelado em Design de Moda (FAV/UFG); autora de livros e artigos sobre Moda e Antropologia Cultural.