

DEVIDAS ARTES

PAULA GUERRA E LÍGIA DABUL (EDS.)

DEVIDAS ARTES

PAULA GUERRA E LÍGIA DABUL (EDS.)

Design por Irandina Afonso
Ilustração da Capa por Lua Celina

Publicado em Setembro 2019
Universidade do Porto. Faculdade de Letras
[University of Porto. Faculty of Arts and Humanities]
Porto, Portugal

ISBN 978-989-8969-18-7
Suporte: Eletrónico - Formato: PDF / PDF/A

I.6. Procuram-se (Jovens) Artistas⁷⁸

I.6. Wanted (Young) Artists

Guilherme Marcondes

Resumo

O presente texto parte da compreensão de que regras que regem os processos de seleção e recrutamento no campo da arte, por vezes, não são claras, ocorrendo uma espécie de mistério em relação aos seus processos de legitimação. Nesse sentido, este texto se volta ao entendimento dos processos de legitimação dos/as/xs jovens artistas que vêm sendo selecionados/as/xs pelo sistema da arte contemporânea e que, assim, ao participarem de exposições (individuais e coletivas) nas mais variadas instituições artísticas (públicas e privadas), iniciam o processo de construção de suas carreias (e eventual legitimação), tendo maior acesso à rede de atores sociais legitimadores da arte.

Palavras-chave: arte contemporânea, jovens artistas, novidade, legitimação, carreira.

Abstract

This text start from the understanding that rules governing the selection and recruitment processes in the field of art are sometimes unclear, with a kind of mystery regarding their processes of legitimation. In this sense, this text turns to the understanding of the processes of legitimization of the young artists that have been selected by the system of contemporary art and that, thus, when participating in exhibitions (individual and collective) in the most varied artistic institutions (public and private), and begin the process of construction of their career (and eventual legitimation), having greater access to the network of social actors who legitimize art.

Key words: contemporary art, young artists, novelty, legitimation, career.

1. Introdução

Nova Promessa do Mercado de Arte Contemporânea. Com este título a matéria do jornal *O Globo* apresentava Elvis Almeida ao grande público. O jovem artista carioca ganhou destaque após o artista, já consagrado, Luiz Zerbine postar uma imagem de um dos trabalhos de Almeida no *Website* Facebook, a qual trazia em sua legenda: “Elvis Almeida. No momento, o maior pintor do Brasil”⁷⁹. A matéria do periódico ocorria um mês após o elogio de Zerbine, sendo em si um dos meios de destaque para o trabalho do jovem artista, até então pouco conhecido do grande público. Neste texto, que traz

⁷⁸ Este capítulo traz um recorte das questões e resultados apresentados e obtidos através da realização da tese de doutorado intitulada *Arte e Consagração: Os Jovens Artistas da Arte Contemporânea*, defendida pelo autor em 2018 na Universidade Federal do Rio de Janeiro sob orientação científica da Professora Doutora Gláucia Villas Bôas.

⁷⁹ Consultar a referida matéria de Josy Fischberg (08 de janeiro de 2017). Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/nova-promessa-no-mercado-de-arte-contemporanea-20743645>>. Acesso em 25 de janeiro de 2019.

um recorte de discussões travadas em minha tese de doutoramento (Marcondes, 2018a), a história de Almeida instiga esta entrada. Afinal, parto do princípio de que a obtenção de visibilidade entre os pares do campo da arte e do público mais geral das artes visuais é um dos objetivos de carreiras artísticas. Isto porque, é na exibição de seus trabalhos que se completa o afazer artístico, pois produzir trabalhos e mantê-los guardados ou mostrá-los apenas a familiares e amigos está atrelado à arte enquanto lazer, como *hobby*.

A profissão de artista exige a exibição de trabalhos ao público, seja em instituições públicas ou privadas. É, neste sentido, que destaco a matéria acerca de Almeida, pois após a postagem de Zerbine reconhecendo o seu talento, o jovem artista ganhou visibilidade não apenas entre os pares da arte, mas foi celebrado em um dos principais periódicos do país, tornando-se conhecido de parte do público de arte. Não é dizer que Elvis Almeida atingiu, através do elogio de Zerbine e da matéria jornalística, a consagração efetiva de sua carreira, mas relativamente a seus pares, nomeadamente também jovens artistas, cumpriu parte das prerrogativas do afazer artístico enquanto profissão: angariar visibilidade.

O destaque oferecido a Almeida, embora esteja longe de ser raridade, não pode ser tomado como corriqueiro ou comum nas trajetórias de jovens artistas⁸⁰, mas é um de seus objetivos: se fazer conhecer para propiciar a continuidade de seu trabalho. Aqui a trajetória de Elvis Almeida não é focalizada, mas serve para elucidar a principal questão abordada neste capítulo: como jovens artistas até então desconhecidos/as/xs, conseguem erigir suas carreiras, sendo legitimados/as/xs e obtendo visibilidade?

O objetivo aqui é, portanto, analisar o processo de legitimação de artistas pelo mundo da arte contemporânea brasileira, recorrendo à atuação de jovens artistas que buscam estabelecer suas carreiras no país. Trabalho este, efetivado através da análise de sete distintos eventos artísticos que propiciam a promoção de exposições coletivas, residências artísticas e a premiação de jovens artistas.

A análise destes eventos trouxe o questionamento da própria categoria jovem artista. Assim sendo, busco evidenciar quem são os/as/xs

⁸⁰ Consultar: *Aspectos da crítica sobre jovens artistas nas páginas do jornal do Brasil (1950-2000)* (Marcondes, 2019).

jovens artistas que foram selecionados/as/xs e recrutados/as/xs pelo universo da arte contemporânea no Brasil, entre 2014 e 2017. Assim, elucidando a categoria jovem artista, será possível compreender quem são os/as/xs artistas que têm conseguido construir suas carreiras. Mas, antes de ingressar na análise do perfil de jovens artistas, no item a seguir, caracterizo o que seja a arte contemporânea como também o sentido de legitimação aqui empregado.

2. A arte contemporânea e seus processos de legitimação

A sociedade, em suas mais distintas áreas, cria sistemas de recrutamento e legitimação dos indivíduos que serão alçados à visibilidade, consolidando suas carreiras. Fato que ocorre seja para postulantes ao cargo de professor em uma universidade, como também para tornarem-se artistas legitimados pelo universo da arte. Se, no primeiro caso, há seleção através de provas de títulos, escrita e de aula contando com a avaliação de uma comissão, no segundo caso, presentemente, tal recrutamento inclui a seleção de artistas por meio de editais que promovem a participação em exposições (individuais e coletivas), residências artísticas e prêmios. Há, no entanto, a naturalização das diferentes técnicas dos processos seletivos (Villas Bôas, 2001), o que, conseqüentemente, tem impedido a percepção de que um júri, como os dos editais para jovens artistas, na realidade, está fazendo a partilha das chances de um indivíduo conseguir consolidar sua carreira no campo da arte.

É, neste sentido, interessante retomar os preceitos teóricos de Pierre Bourdieu acerca da constituição do poder e sua distribuição social. Em *A "Juventude" é apenas uma palavra* (1983), o autor traz a compreensão de que juventude é uma categoria socialmente construída, não priorizando fatores biológicos e permitindo o entendimento das disputas no *campo social*. Assim, em diferentes campos, como o artístico, os/as/xs mais velhos/as/xs e, conseqüentemente, estabelecidos/as/xs, reconhecidos/as/xs e legitimados/as/xs são responsáveis por selecionar e legitimar os/as/xs mais jovens que lhes sucederão.

A partir de Bourdieu (1983) e Villas Bôas (2001), é possível entender as prerrogativas dos júris de seleção. Este entendimento é chave para tomar o campo artístico como um espaço social em que, a despeito da noção do senso comum de que no mundo da arte só há liberdade, há regras que regem as condutas dos indivíduos que dele fazem parte. Deste modo, proponho que

se compreenda que os/as/xs profissionais já legitimados/as/xs presentes nos júris (sejam artistas, galeristas, curadores/as/xs, entre outros) através de seu poder decisório selecionam somente aqueles/as/xs que lhes parecem capazes de desempenhar o papel de artistas. Ou seja, aqueles/as/xs artistas que se adequam aos entendimentos dos membros dos júris em relação ao que seja a arte e como, para que e para quem ela deve ser realizada.

É dizer, portanto, que mesmo que não sejam evidentes as regras e os mecanismos de seleção em vigor no mundo da arte, tais regras e mecanismos existem e possibilitam que alguns nomes sejam legitimados e reconhecidos enquanto outros caem no esquecimento mesmo antes de construírem suas carreiras. Aqui o foco não são os/as/xs jovens artistas excluídos, mas aqueles/as/xs que vêm sendo legitimados/as/xs e que, assim, têm sido incentivados/as/xs a seguirem com suas carreiras.

Como legitimação é um conceito sociológico importante, cabe explicitar o seu uso neste texto. O processo de legitimação, como lembram Max Weber (1999) e Richard Sennett (2001), autoriza indivíduos a exercerem certo poder social. O que fazem, pois há quem cumpra o papel de submissão – uma aceitação, cabe frisar, que não está desatrelada de interesses, internos ou externos. E, ao serem legitimados, os indivíduos recebem a autorização para exercerem certa autoridade. Por exemplo, ao se eleger alguém ao cargo de presidência de um país, autoriza-se que o/a/x eleito/a/x cumpra com as prerrogativas de seu cargo público ao mesmo tempo em que nos colocamos à mercê de suas decisões. Não é muito distinto o que ocorre no campo artístico. Embora o poder conferido a alguns indivíduos e instituições que conformam o mundo da arte incida sobre menos pessoas, estas, que dependem do funcionamento pleno do campo da arte, confiam no poder decisório das instituições e indivíduos legitimados e legitimadores do universo da arte.

Compreendo, de tal modo, que jovens artistas ao inscreverem seus trabalhos em certames artísticos que contam com júris de seleção, confiam nas decisões que serão tomadas, as quais poderão lhes favorecer ou não. Caso sejam selecionados/as/xs tais jovens artistas logram uma espécie de selo de qualidade por sua produção estética e, por conseguinte, caminham um passo a mais em seu processo de legitimação. Afinal, ainda há um caminho a percorrer para que possam efetivamente ser compreendidos/as/xs como artistas legitimados/as/xs do campo. Trata-se,

então, de um equilíbrio de forças entre aqueles/as/xs que buscam sua legitimação e aqueles/as/xs que, já sendo legitimados/as/xs, são responsáveis por determinar quem poderá falar em nome da arte, aqueles/as/xs que serão, portanto, como Elvis Almeida, as novas promessas do campo artístico.

O sistema de regras, relações e linguagens estéticas em que atuam os/as/xs jovens artistas, objeto deste trabalho, é a arte contemporânea. De acordo com Pedro Erber,

Na década de 1960, artistas de todo o mundo tentaram se agrupar em um coletivo secreto e mundial. Este grupo, ligeiramente ligado, cruzou fronteiras nacionais, linguísticas e de gênero, e se estendeu de Tóquio a Nova York, de Paris ao Rio de Janeiro. Eles se comunicaram através de uma intrincada rede de contatos pessoais, jornais de arte, exposições internacionais, correio aéreo e viagens aéreas. Eles não tinham um nome próprio, mas muitas vezes se chamavam de "vanguarda", em alusão a seus predecessores do início do século XX, e também eram referidos por críticas e pela mídia. Suas práticas e teorias divergiam amplamente, mas compartilharam preocupações semelhantes sobre a inserção social e o potencial político da arte, uma propensão para a ação e práticas participativas, e uma abordagem teórica profundamente enraizada para a arte. Mais do que nunca antes, artistas em todo o mundo participaram do mesmo discurso e compartilhavam ativamente ao mesmo tempo; eles eram, num sentido novo e radical, contemporâneos (2015: 01).

Como indica Erber, guardadas as especificidades de cada contexto, os anos de 1960 assistiram em diferentes lugares do globo a emergência de outros parâmetros para o afazer artístico: surgia, assim, a arte contemporânea. No entanto, cabe demarcar que este processo de estabelecimento das regras da arte contemporânea, segue em disputa, a qual visa estabelecer os parâmetros do que deva ser compreendido como arte. Entre as ações que estabeleceram, nos anos 1960, os contornos da arte contemporânea, frequentemente, pesquisadores/as/xs indicam a exposição *Live in your head: when attitudes become form (works, concepts, processes, situations, information)*, ocorrida em 1969, na Kunsthalle em Berna, na Suíça. A exposição se tornou um marco na historiografia (ocidental) da arte, no que diz respeito ao processo de consagração do conjunto de regras da arte contemporânea. Com curadoria de Harold Szeemann, reconhecido como um dos pais fundadores da carreira de curador de arte independente, tal qual compreendido no atual universo da arte (Obrist, 2010; Marcondes, 2014a), essa exposição coletiva reuniu 69 artistas – provenientes, em sua maioria, de países da Europa Ocidental e dos Estados Unidos (36 dos artistas residiam em Nova York). Os trabalhos reunidos na mostra, basicamente, se voltavam a ações/processos, como bem indica o título da exposição. Dentre os trabalhos apresentados na ocasião, é possível destacar, por exemplo, a

instalação de Walter De Maria, chamada *Art by Telephone*, em que o artista colocou um telefone no espaço expositivo com um bilhete que dizia: “Se esse telefone tocar, você pode atender, Walter De Maria está na linha e gostaria de falar com você”; e também, *Bern Depression*, de Michael Heizer, em que o artista com o auxílio de uma bola de demolição quebrou a calçada externa da Kunsthalle.

Os trabalhos apresentados na mencionada exposição seguem paradigmas que já estavam presentes em tempos de arte moderna, mais especificamente, nos trabalhos de Marcel Duchamp. Com seus famosos *ready mades*, o artista propunha que trabalhos de arte exercitassem o pensamento não apenas através das pinceladas dos artistas em telas, mas por meio de objetos manufaturados, frases e provocações como a obra *A Fonte*. O objeto manufaturado encontrado pelo artista em uma loja recebeu a assinatura do pseudônimo R. Mutt e foi enviado para uma mostra, em 1917. Assim, o ato criador atrelado ao afazer artístico foi alterado por Duchamp, que defendia que eleger um objeto e propô-lo como obra de arte era também produzir arte como o faziam pintores e escultores. No entanto, é na década de 1960, como acima mencionado, que um conjunto maior de artistas passa a se dedicar à produção de trabalhos que seguem, por assim dizer, preceitos duchampianos, aos quais agregaram novas possibilidades.

Fato é que com o surgimento da arte contemporânea nasceu um *novo paradigma artístico* como definiu a socióloga Nathalie Heinich (2014). Para esta autora, a arte contemporânea define mais do que uma linguagem estética, mas um conjunto de regras e ações que a partir de sua institucionalização passou a guiar as condutas no campo da arte. Um *corpus* de regulações que inclui trabalhos que não possuem um caráter objetual. Ou seja, a exemplo dos trabalhos de De Maria e Heizer, acima mencionados, há uma expansão da noção de obra de arte, pois ações também passam a ser compreendidas como arte. Desta maneira, não é que um/a/x artista não possa mais pintar ou esculpir, porém as searas da performance e da ação, por exemplo, que renunciam à fisicalidade de pinturas e esculturas, são incluídas nas possibilidades de meios para criação artística. A partir da mudança que diz respeito à materialidade dos trabalhos artísticos, com a abertura a novos meios e linguagens, a arte contemporânea trouxe a possibilidade de que a arte se dê em distintos espaços, como ruas, florestas ou museus,

estabelecendo uma nova temporalidade. Desta feita, para Gláucia Villas Bôas,

Uma forte tendência contemporânea pretende ligar “arte e vida”, como se ela tivesse que descer de seu pedestal, imiscuindo-se no mundo como um objeto entre tantos outros, não mais para ser contemplado ritual e religiosamente, mas para retirar o espectador de sua conformidade passiva, provocando-lhe reações das mais inesperadas, arrancando-o finalmente de sua zona de conforto (2017: 99).

Portanto, se em tempos de arte moderna, as vanguardas artísticas buscaram a autonomia do objeto de arte, com o advento da arte contemporânea o foco passou a ser religar arte e vida social. Cinco décadas após o nascimento da arte contemporânea, ela permanece a pleno vapor. Artistas hoje seguem produzindo de acordo com as regras que vêm sendo estabelecidas no campo da arte contemporânea. Neste sentido, a produção dos/as/xs jovens artistas inclui pinturas, esculturas, performances, ações, vídeo arte e toda sorte de possibilidades, contudo, tal amplitude de materiais, suportes e linguagens não denotando que todo e qualquer indivíduo seja considerado um artista legitimado do campo artístico. Assim, mesmo com a multiplicidade de possibilidades para a realização dos trabalhos artísticos, o mundo da arte possui, como venho argumentando, regras estabelecidas para eleger aqueles/as/xs que poderão ser legitimados/as/xs como artistas contemporâneos/as/xs. O mundo da arte criou, deste modo, um intrincado sistema para legitimação de seus/suas/sxxs artistas profissionais, que envolve também editais que promovem exposições coletivas e residências artísticas ou mesmo por meio de premiações que incentivam a produção de jovens artistas. Neste ponto, é possível tratar do perfil de artistas selecionados/as/xs pelos eventos artísticos aqui analisados, o que permitirá a compreensão de parte do conjunto de regras que vêm sendo estabelecidas na seara da arte contemporânea.

3. O perfil de jovens artistas recrutados/as/xs pela e para a arte contemporânea

A categoria jovem artista é uma categoria em disputa e sua definição é nebulosa. Para compreender o seu significado e implicações no campo da arte contemporânea, busquei certames artísticos em que o termo aparecesse, para poder entender quem eram os/as/xs jovens artistas ali solicitados/as/xs. Todavia, me deparei com outras duas definições: artista emergente e artista em início de carreira, que são, por conseguinte, tomadas como sinônimas do

termo jovem artista. E, como o intuito da pesquisa era a compreensão do processo presente de legitimação de artistas foi preciso encontrar eventos artísticos voltados a jovens artistas, que ocorressem entre o ano de 2014 e 2017, período eleito por ser o mesmo de realização da tese de doutorado que deu corpo a pesquisa. A busca por eventos artísticos tinha ainda como critério que tivessem catálogos, *sítes* etc. que relatassem a memória dos eventos; deste modo, seria possível obter informações sobre artistas selecionados/as/xs, já que tais catálogos e *sítes* comumente contam com biografias de seus/suas/sxxs participantes.

Logo, foi possível encontrar sete certames voltados a jovens artistas, são eles: o *Abre Alas*, d'A Gentil Carioca (galeria situada no Rio de Janeiro), o *Novíssimos*, da Galeria IBEU/Instituto Brasil-Estados Unidos (situada no Rio de Janeiro), o *Salão Anapolino de Arte*, realizado pela Secretaria de Cultura da cidade de Anápolis (GO), o *Prêmio PIPA*, promovido pela parceria entre o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) e o Instituto PIPA, o *Programa Bolsa Pampulha*, organizado pelo Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, a *Casa B - Residência Artística*, do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, localizado no Rio de Janeiro, e a *Residência Artística Red Bull Station*, situada na cidade de São Paulo. Tais eventos possuem regulamentos⁸¹ e propósitos distintos. Mas, resumidamente, três promovem a participação em exposições coletivas em que artistas podem exibir seus trabalhos, contando com divulgação das instituições promotoras; três são residências artísticas, as quais vêm cumprindo um papel de complementação da formação de artistas, propiciando que se desloquem de seus locais de trabalho habituais, contando com acompanhamento de especialistas das artes visuais (sejam acadêmicos/as/xs, curadores/as/xs etc.) e, ainda, geralmente, contam com exposições ao final do período de residência, nas quais os/as/xs artistas-residentes apresentam os trabalhos produzidos no período; e, por fim, uma premiação que funciona por meio de um comitê de indicação que fornece os nomes dos/as/xs artistas, os/as/xs quais necessitam aceitar as condições do certame para concorrer. Assim, o prêmio inclui a criação de páginas dos/as/xs artistas concorrentes no *site* institucional, que contam com entrevistas e imagens de seus trabalhos, e, além disso, há três distintas premiações, uma oferecida por uma comissão do prêmio, outra

⁸¹ Os regulamentos e suas diferenças são pormenorizados na tese de doutoramento em que se baseia este trabalho (Marcondes, 2018a).

destinada ao voto popular *online* e uma terceira destinada ao voto popular do público que vai à exposição que conta com os/as/xs quatro finalistas do prêmio principal – aquele oferecido pela comissão do prêmio. Apesar das diferenças de objetivos e regulamentos, todos os eventos se voltam ao incentivo de carreiras de artistas e oferecem visibilidade aos/às/xs artistas selecionados/as/xs.

Tomando os catálogos, *sites* e documentos⁸² que traziam a memória dos certames, foi possível encontrar as biografias dos/as/xs artistas que foram por eles selecionados/as/xs e premiados/as/xs entre os anos de 2014 e 2017⁸³, tendo acesso a um total de 464 biografias de artistas⁸⁴. A análise destas biografias permitiu, então, constatar que em sua maioria os/as/xs artistas tinham idades entre 25 e 35 anos, eram homens, viviam e trabalhavam nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, em especial em suas capitais, e que tinham alto grau de escolaridade, sendo no mínimo graduados. Nos parágrafos a seguir explicito, portanto, a construção deste perfil, trazendo algumas considerações sobre sua implicação no processo de legitimação de jovens artistas, nos casos analisados.

O debate sobre a faixa etária dos/as/xs selecionados/as/xs permite evidenciar o porquê da categoria jovem artista ser compreendida como uma categoria em disputa. Dentre os sete eventos, de fato, apenas um, o *Programa Bolsa Pampulha*, especificava o limite etário para postulantes à residência, de acordo com o edital:

3.3. Por se tratar de um Programa dedicado à produção emergente, o artista deverá enquadrar-se em pelo menos uma das situações abaixo relacionadas: a) ser nascido a partir de 1979 (inclusive) [ou seja, artistas com até 35 anos no ano de lançamento do edital]; ou b) ter realizado até 3 (três) exposições individuais;

⁸² Em dois casos não obtive acesso aos catálogos. No caso do *Salão Anapolino de Artes*, não pude obter catálogos de duas de suas edições, mas em contato com os promotores da exposição, pude conseguir as fichas de inscrição dos/as/xs artistas selecionados/as/xs. Já no caso da *Residência Artística Red Bull Station* não obtive acesso a nenhum de seus catálogos, mas foi possível encontrar as biografias dos/as/xs artistas no site da residência.

⁸³ Há diferenças de periodicidade entre os eventos analisados, por exemplo, o *Programa Bolsa Pampulha* ocorre bianualmente, e assim conta com menos edições que os demais analisados. Em 2015, por exemplo, não ocorreu o *Novíssimos*. Bem como a edição de 2017 do *Prêmio PIPA* não foi incluída na amostragem, pois quando ocorreu o lançamento do catálogo da premiação, já havia sido concluída a etapa de levantamento de dados da pesquisa a que se relaciona este texto. Fato é que tais diferenças implicam em que aqui não se tenha uma amostragem homogênea de dados em relação a cada um dos eventos, mas todos foram acompanhados e todos os esforços possíveis foram efetivados para obter os dados relativos a cada edição. Para mais detalhes consultar: Marcondes (2018^a).

⁸⁴ Em alguns casos, tratavam-se de coletivos de artistas e as biografias por vezes traziam separadamente informações sobre os/as/xs integrantes, possibilitando contabilizar essas informações com os dados gerais da pesquisa, assim, algumas das informações a seguir apresentadas variam para mais de 464. Do mesmo modo, não foi possível encontrar as informações a serem compiladas em algumas biografias de artistas e, nestes casos, as informações foram categorizadas como “não inferido”.

ou c) ter até 5 (cinco) anos de atividade artística, contando a partir da 1ª exposição (Bolsa Pampulha, 2017: 186, acréscimo do autor).

Já no caso do *Prêmio PIPA*, embora seja uma premiação com foco em artistas emergentes, não há, como nos demais casos analisados com exceção do *Bolsa Pampulha*, a especificação etária, pois busca-se artistas com carreiras recentes que vêm se destacando no circuito artístico. Tal indefinição foi alvo de críticas nas primeiras edições da premiação, as quais não entram no escopo temporal desta análise, mas é em virtude dos questionamentos recebidos que nos objetivos do prêmio é possível ler que se busca: “premiar e consagrar artistas já conhecidos no mercado de arte brasileiro que vêm se destacando por seus trabalhos. O *Prêmio PIPA* não busca descobrir novos talentos totalmente desconhecidos. É uma premiação”⁸⁵.

Compreendo, portanto, a categoria jovem artista como estando em disputa, no sentido de que artistas com idades não socialmente consideradas jovens, são incluídos nos eventos voltados a artistas emergentes. Deste modo, quando um prêmio voltado a artistas com trajetórias recentes surgiu em 2010 e entre seus/suas/sxxs indicados/as/xs encontravam-se artistas não enquadrados/as/xs no que se compreende socialmente como juventude, houve comoção. O que levou o curador do *Prêmio* a escrever:

A diversidade da lista dos artistas indicados mostrou o quanto é relativa a noção de “trajetória recente”, observada no regulamento do PIPA, quando referida à esfera artística. Não há objetividade cabível nesta discussão, mas perspectivas de observação que mudam de acordo com as variáveis privilegiadas por cada um: o valor do prêmio, o número de exposições, a idade do artista, sua projeção internacional etc. Um dos objetivos iniciais do PIPA foi evitar as “panelinhas” e mostrar a pluralidade da produção brasileira. (Osorio, 2010:13).

Entretanto, por mais que haja uma variedade etária presente tanto no *Prêmio PIPA*, quanto nos demais eventos analisados, com exceção ao *Programa Bolsa Pampulha* (que já explicita um limite etário em seu edital), é possível encontrar uma tendência no perfil dos/as/xs artistas selecionados/as/xs e indicados/as/xs, um padrão que faz com que, em média, a maioria dos/as/xs artistas presentes em tais eventos tenham idades compreendidas entre os 25 e os 35 anos. Dentre as 469 minibiografias analisadas (lembrando que em alguns casos foi possível compilar a informação sobre a idade dos integrantes de coletivos), 110 não continham informações sobre as idades dos artistas. Do restante (359), 171 artistas

⁸⁵ Objetivo do Prêmio PIPA. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/sobre-o-premio/>>. Acesso em 24 de janeiro de 2019.

tinham idades entre 31 e 40 anos de idade, 102 estavam na faixa dos 21 aos 30 anos, 56 encontravam-se entre os 41 e os 50 anos, 23 tinham idades superiores a 50 anos, quatro artistas tinham mais de 60 anos. Apenas três artistas tinham até 20 anos. Entretanto, alterando as faixas etárias, constatou-se que 189 artistas tinham idades entre os 25 e os 35 anos, enquanto 106 encontravam-se entre os 36 e os 46 anos. Agora, em relação ao gênero dos/as/xs artistas selecionados/as/xs, é importante demarcar que não busquei atribuir gêneros aos/as/xs artistas apenas inferindo um gênero a partir de seus nomes. Contudo, analisando os textos das biografias foi possível concluir os gêneros com que se identificavam, se usavam pronomes masculinos ou femininos. Mesmo assim, há casos em que não foi possível inferir o gênero dxs artistas, que na pesquisa foram alocadxs na categoria “não inferido”.

Como demarcado, há mais homens que mulheres no conjunto total dos dados. Todavia, é preciso atentar para as nuances implicadas pelos objetivos de cada um dos eventos analisados. Seis dos sete eventos funcionam por meio de inscrições diretas dos/as/xs postulantes, porém, um se trata de uma premiação que funciona por meio de um júri de indicação. Destarte, atentando-se ao total dos dados, excetuando-se os casos não inferidos, conta-se com 458 artistas, das quais 192 identificadas como pertencentes ao gênero feminino e 266 ao gênero masculino, o que não demarca um apagamento da presença de artistas mulheres nos eventos, mas uma maior presença de artistas homens.

Entretanto, ao olhar os dados relativos a cada um dos certames, é possível encontrar casos em que, por vezes, houve mais artistas mulheres que homens ou mesmo em que a diferença entre os gêneros não é muito grande. Por exemplo, no caso do *Abre Alas*: em 2014, excetuando os casos já mencionados, 14 artistas eram mulheres e 12 homens; em 2015, 17 eram mulheres e 23 homens; em 2016, nove eram mulheres e nove homens; e, em 2017, seis eram mulheres e oito eram homens. No caso do *Novíssimos*, a situação é bem parecida, em 2014, 11 eram as artistas e cinco os artistas; em 2016, cinco eram mulheres e sete eram homens; e, em 2017, sete eram mulheres e cinco eram homens. Mas quando tomamos os dados relativos às três edições do *Prêmio PIPA* aqui analisadas, a disparidade aumenta: na edição de 2014, 22 artistas eram mulheres enquanto o dobro exato eram

homens artistas, 44 no total. Em 2015, a mesma coisa, 22 artistas eram mulheres e 41 homens. Já em 2016, 24 eram mulheres e 46 homens.

No total dos dados, mais artistas homens estão presentes na amostragem. No entanto, nesta pesquisa, a disparidade se torna maior no que diz respeito a artistas mulheres em virtude da premiação analisada. Nesta, que conta com júris de nomeação e não inscrição direta (como nos demais casos analisados), houve, nas edições consideradas, mais homens do que mulheres tendo a possibilidade de concorrer ao prêmio. De fato, nas três edições analisadas, duas mulheres e um homens foram vencedores da categoria principal da premiação. Porém, é preciso frisar que, em termos de visibilidade, o *Prêmio PIPA* produz e mantém conteúdos sobre seus/suas/sxxs concorrentes; desta forma, mesmo que não vençam o certame, logram visibilidade. Neste caso, na partilha das chances de legitimação, mais artistas homens têm sido indicados, assumindo uma vantagem em relação às artistas mulheres. Nos demais casos, é interessante perceber que a disparidade não é tão acentuada e que mulheres que atuam como artistas estão presentes e sendo legitimadas.

Tratando-se, agora, dos dados acerca da localização dos/as/xs artistas selecionados/as/xs pelos eventos artísticos, é preciso demarcar que todos são abertos a artistas brasileiros/as/xs. Por conseguinte, a grande maioria dos/as/xs artistas vive e trabalha no Brasil – 371 indicaram o Brasil como país em que viviam e trabalhavam; 23 indicaram viver em trânsito entre o Brasil e outros países, enquanto 15 viviam no exterior. Mesmo assim, a maioria dos/as/xs selecionados/as/xs residiam em São Paulo e no Rio de Janeiro. O que um olhar apressado sobre a localização das instituições promotoras dos eventos poderia intuir que se dá porque a maioria ocorria na região sudeste do país. Entretanto, apesar de ocorrerem na região sudeste, somente uma artista dizia viver e trabalhar no estado do Espírito Santo. Além disso, apenas um dos eventos ocorria na cidade de São Paulo e, ainda assim, a capital paulista era a que contava com mais artistas participando dos eventos. Portanto, em relação aos/as/xs artistas residentes na região sudeste do Brasil,

24 indicaram o estado de Minas Gerais (com uma concentração na cidade de Belo Horizonte, onde vivem 21 artistas); 103 estavam localizados no estado do Rio de Janeiro (com uma concentração de 93 artistas que viviam na cidade do Rio de Janeiro); 138 viviam e trabalhavam no estado de São Paulo (dos quais 127 na capital paulista); apenas 1 participante vivia no estado do Espírito Santo, na cidade de Vitória; 6 viviam entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo; e, além desses, 2 viviam entre Belo Horizonte e o estado de São Paulo, 1 artista

vivia entre Belo Horizonte e Salvador, mais 1 vivia entre Rio de Janeiro e Fortaleza, somando mais 1 que vivia entre Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, e, por fim, mais 1 vivia entre a cidade de Angra dos Reis (RJ) e São Paulo (SP). Como é possível notar, há uma clara concentração de artistas que indicaram viver e trabalhar no eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Portanto, dos 278 artistas com residência na região Sudeste do Brasil (aos quais estão acrescentados os 3 que viviam entre a região Nordeste e a Sudeste), 252 indicaram viver e trabalhar nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo. (Marcondes, 2018a: 170).

Embora apenas um dos eventos ocorra na capital de São Paulo, a maioria dos/as/xs artistas provinha desta capital. Uma hipótese para este fato é que o circuito artístico na referida cidade seja mais estruturado em relação às demais. Sendo, por conseguinte, uma localidade que pode auxiliar artistas em busca de legitimação a angariarem visibilidade para si e seus trabalhos. Por fim, acerca da escolaridade dos/as/xs artistas, é destacado o papel da formação acadêmica. Se no período em que imperaram as regras da chamada arte moderna no campo da arte, artistas das vanguardas artísticas se colocaram contrariamente aos cânones oferecidos pelas Academias de Belas Artes, os dados desta pesquisa indicam que a universidade tem cumprido um importante papel na formação, circulação e legitimação de artistas na seara da arte contemporânea. Sobre a formação dos/as/xs artistas, o número levantado variou bastante em relação aos demais aqui apresentados, sendo possível encontrar informação sobre a escolaridade de um total de 270 artistas, destes: 127 (47,03%) eram graduados, 60 (22,22%) mestres, 26 (9,62%) mestrandos, 17 (6,29%) tinham cursado pós-graduações *lato sensu*, 14 (5,18%) eram graduandos, 13 (4,81%) doutorandos, seis (2,22%) doutores e um (0,37%) era pós-doutor. Ademais, um acabara de concluir o ensino médio, dois se diziam autodidatas e três destacavam sua formação apenas através de cursos livres na área de artes visuais e um tinha curso superior incompleto.

A construção deste perfil traz dados sobre os/as/xs artistas que vêm sendo selecionados/as/xs pelos eventos analisados e que, desta forma, obtêm mais chances de construir e consolidar suas carreiras no mundo da arte contemporânea. O perfil apresenta, portanto, as tendências de legitimação dos espaços institucionalizados e legitimados que são responsáveis por fazer as partilhas das chances de jovens artistas que buscam ser reconhecidos podendo apresentar seus trabalhos em exposições, complementar suas formações em residências artísticas e eventualmente serem premiados. Ao serem selecionados/as/xs estes/as/xs artistas entram nas páginas dos catálogos, nos *sítes* e demais documentos que tratam das

memórias de tais eventos, o que lhes permite se fazer (re)conhecer pelo público de arte, especialmente, pelos profissionais das artes visuais. Destarte, tal visibilidade pode contribuir para novos convites a tais artistas selecionados/as/xs, seja para que exibam seus trabalhos em outras exposições (coletivas ou individuais) ou mesmo garantir, porventura, um contrato com uma galeria que efetue a venda de seus trabalhos no mercado de arte.

Estes/as/xs artistas selecionados/as/xs ganham vantagens frente a outros/as/xs não escolhidos/as/xs, ou seja, angariam visibilidade em um processo que, não esqueçamos, implica em disputa com seus pares, também jovens artistas. Uma peleja que se inicia já no momento de inscrição em tais eventos ou quando decidem concorrer ao mencionado prêmio. Fato é que este processo de legitimação também produz exclusões e, através de tais seleções, o campo da arte contemporânea tem uma das formas de eleger aqueles/as/xs que, por meio de seus trabalhos estéticos, poderão falar a partir e pela arte.

4. Estratégias de legitimação dos/as/xs jovens artistas

Após a análise das biografias com a finalidade de definir o perfil dos/as/xs artistas emergentes que estavam sendo selecionados/as/xs e legitimados/as/xs, um segundo passo desta pesquisa foi entrevistar estes/as/xs artistas. Para isto, busquei seus e-mails através da Internet, tendo obtido o contato de 112 dos/as/xs artistas, aos/as/xs quais foi enviado um questionário da pesquisa. Deste total de artistas contatados/as/xs, 37 retornaram com as respostas. A análise efetivada consta na tese que fundamenta este trabalho (Marcondes, 2018a), porém aqui, por questões de espaço, se faz necessário destacar as respostas de um dos entrevistados/as⁸⁶, pois resumem os argumentos dos/as entrevistados/as, trazendo as estratégias de jovens artistas em busca de sua legitimação, em ações que não envolvem o envio de inscrições em editais ou que resultem em serem indicados/as/xs para premiações, mas que se dão em seu cotidiano.

As respostas destacadas a seguir são de artista que na época em que contribuiu com a pesquisa tinha 30 anos e que utiliza a pintura como meio

⁸⁶ Para facilitar a recebimento das respostas dos/as entrevistados/as, me comprometi a não utilizar seus reais nomes junto de suas respostas na tese de doutorado e demais materiais dela provenientes.

expressivo⁸⁷. Como resposta ao questionamento: “o que é ser artista hoje?”, pergunta presente no questionário, ele respondeu: “é ser um profissional em duas áreas por um bom tempo e ter de readaptar sua lógica constantemente a fim de se comunicar com o espectador. É tentar propor maneiras novas de formular perguntas melhores, ainda que o suporte que você use pareça arcaico”. Desta resposta, duas questões podem ser destacadas: uma relativa às mudanças ocasionadas pela arte contemporânea e outra sobre o sustento dos/as/xs jovens artistas. No primeiro caso, o artista indica o sentido das alterações ocorridas com a consolidação das regras da arte contemporânea, pois destaca que seu suporte pode parecer *arcaico*. Isto porque, como debatido acima, com as mudanças da arte contemporânea a pintura e a escultura deixaram de ser os únicos meios expressivos legitimados no campo das artes visuais. Destarte, é possível dizer que as regras da arte contemporânea apenas abriram caminhos para outros meios expressivos, o que não implica em uma falta de regulações sociais.

O outro ponto a ser destacado diz respeito ao sustento dos/as/xs jovens artistas. Como ainda buscam construir suas carreiras, jovens artistas necessitam atuar em diferentes frentes de trabalho a fim de proverem seu sustento pessoal e ao mesmo tempo investir em suas carreiras. Em outras ocasiões (Marcondes, 2018a; 2018b) foi possível debater a precarização da profissão artística, em que como *convenção* (nos termos de Becker, 2008) há uma espécie de segredo sobre proventos financeiros, pois como define Pierre Bourdieu (2011), o *campo da arte* se constitui inversamente ao *campo financeiro*, no que diz respeito às suas regras. Porém, apesar disto, trabalhos de arte podem atingir altas cifras. Fato é que a regra que rege as condutas não permite que se fale sobre a atuação no universo artístico como meio de sustento. Assim, pouco se debate sobre a precariedade do trabalho de artista, sendo preciso destacar que artistas vivos/as/xs que alcançam altas cifras no mercado de arte não são a regra, mas a exceção. Deste modo, artistas em geral buscam outras atividades a fim de obterem suas remunerações. Fato que se torna mais evidente no caso de jovens artistas, pois ainda são desconhecidos/as/xs, não vivendo, por exemplo, da venda de seus trabalhos no mercado de arte. A atuação em múltiplas frentes de trabalho pode ser tomada como uma das estratégias dos/as/xs jovens artistas, que precisam

⁸⁷ Cabe destacar que apenas um trecho de suas respostas foi utilizado na referida tese de doutoramento, sendo inédita a maior parte de sua resposta.

investir dinheiro em sua produção a fim de inscrevê-la nos editais sem a garantia de um retorno financeiro ou mesmo em termos de visibilidade. Destaco, assim, que no conjunto dos/as/xs entrevistados/as/xs da pesquisa,

29 dos 37 artistas responderam que não atuam apenas enquanto artistas, vivendo da comercialização de suas obras; e 8 diziam viver somente da venda de seus trabalhos (entre os quais, 2 mulheres e 6 homens). A docência foi a atividade paralela mais comum entre as respostas daqueles que declararam não viver da venda de obras; 9 responderam viver da docência (2 atuando nos ensinos básico e fundamental, 3 no ensino superior, 2 em cursos livres e 2 não especificaram em que grau de ensino praticam a docência). Além disso, um dos artistas atuava como psicólogo e os demais destacavam atividades relacionadas ao cinema (como direção de arte, cenografia e figurino), ao design gráfico, a fotografia para veículos de informação, produção musical, assistência para outros artistas, o recebimento de bolsas de incentivo à pesquisa (nos casos de doutorandos e mestrandos), entre outras atividades, formalizadas ou não, as quais exerciam paralelamente à sua atuação artística. (Marcondes, 2018a: 191).

Estes dados indicam as ações tomadas por jovens artistas em sua luta pela consolidação de suas carreiras, fazendo múltiplos investimentos de tempo e financeiros. Ademais, é preciso pinçar mais um aspecto importante, que já aparece nos dados referentes ao perfil de artistas acima apresentado. O ensino superior tem oferecido mais do que formação a artistas, tornou-se também meio de sustento. Isto porque nas universidades artistas podem atuar como docentes e mesmo obter bolsas de estudos que lhes permitam se dedicar às suas produções em cursos de pós-graduação *stricto sensu*. Agora, seguindo com os intuitos deste texto, destaco outra resposta oferecida pelo mesmo jovem artista. À pergunta “como ser artista hoje?”, ele respondeu:

É importante conhecer os professores, curadores e artistas que dão cursos em escolas como Parque Lage ou até mesmos em iniciativas independentes. Cursar história da arte e filosofia ou ter o hábito de ler os teóricos da arte como Benjamin, Danto e Foster amplia a compreensão das discussões que a arte contemporânea trava hoje com o mundo. Grupos de estudo e discussão alimentam o artista e te obrigam a falar e escrever sobre ideias, a pesquisa e a prática. É legal ouvir artistas estabelecidos falarem sobre seus caminhos, suas buscas e dificuldades. Um artista generoso que divida seus “segredos”; pode te economizar muito tempo. Enviar os trabalhos para editais e salões é muito importante. Se acostume com a rejeição e aperfeiçoe a maneira de apresentar os trabalhos. Aprender o mínimo de diagramação ou pedir ajuda a alguém que saiba deixa o portfólio com um aspecto mais profissional e isso conta, acredite. Não gaste muito dinheiro com pastas de portfólio. Compre um grande volume de uma boa pasta em atacado. Comprometimento e consistência contam mais do que uma impressão em papel de algodão e pasta de couro. Expor e vender a produção é mais difícil. O caminho se assemelha muitas vezes ao corpo a corpo que toda a classe artística (atores, cineastas, dramaturgos) eventualmente realiza. Participar dos vernissages, coquetéis, aberturas institucionais etc. ajuda a conhecer gente que opera nas áreas realizadoras dos eventos de arte na cidade.

Como é possível notar, o jovem artista aponta as dificuldades no caminho de erigir sua carreira. Pensando, justamente, sobre os processos que envolvem editais que podem auxiliá-lo na construção de sua carreira, trata dos investimentos financeiros e também emocionais que realiza, pois nem sempre é selecionado nos editais em que se inscreve. Uma realidade que, novamente, resume as respostas oferecidas pelos/as/xs demais entrevistados/as/xs. Além disso, o artista trata da necessidade de aprimorar seus discursos a partir de conhecimentos próprios da história da arte, um fato indicado por Nathalie Heinich como próprio da arte contemporânea. Segundo a socióloga “o discurso sobre a obra se tornou parte da proposta artística” (2014: 379). Assim, a declaração do jovem artista evidencia a necessidade de consolidação deste discurso em seu trabalho. Esta questão também é tratada pela historiadora da arte Martha Buskirk (2003), que mostra como os trabalhos de artistas contemporâneos tendem a ser referentes à historiografia da arte.

Cabe ainda, da resposta oferecida pelo artista, destacar outro ponto, quando trata da necessidade de tecer relações com outros profissionais das artes visuais, o que, como ele bem indica, não se dá apenas através da exibição de trabalhos em exposições, mas por meio de contatos face-a-face. Para compreender a importância dos mencionados contatos face-a-face, retomo aqui o trabalho de Georg Simmel. Especialmente, no que diz respeito à *interação social*, que, para o sociólogo alemão, implica em trocas mútuas entre os indivíduos, contribuindo para a conformação do que se compreende como sociedade. De acordo com Simmel,

a sociedade, cuja vida se realiza num fluxo incessante, significa sempre que os indivíduos estão ligados uns aos outros pela influência mútua que exercem entre si e pela determinação recíproca que exercem uns sobre os outros. A sociedade é também algo funcional, algo que os indivíduos fazem e sofrem ao mesmo tempo (2006: 17-18).

Creio ser imprescindível retornar à fala do jovem artista à luz das noções simmelianas. Isto porque, em se tratando de um processo de legitimação como o que busco aqui descrever, é fundamental notar a importância das interações face-a-face entre os atores sociais do campo artístico. Um/a/x artista pode ter um trabalho esteticamente interessante, porém se seu trabalho não entra nos editais e se ele/a/x não se faz conhecer por seus pares do campo, dificilmente conseguirá erigir uma carreira com visibilidade.

Neste sentido, frequentar *vernissages*, que em outras oportunidades pude definir não apenas como momentos de celebração por conta da inauguração de uma exposição, mas como momentos de trabalho para artistas e demais profissionais das artes visuais (ver: Marcondes, 2014b; 2018a), e mesmo estar no ambiente acadêmico, estudando com professores/as/xs que, por vezes, também atuam como artistas e/ou curadores/as/xs, são estratégias para artistas em geral, mas especialmente para jovens artistas ainda construindo suas carreiras. Ou seja, mesmo momentos que se passam apenas como lazer, como os *vernissages*, ou teoricamente voltados à construção de outros caminhos de trabalho, como as universidades, são espaços oportunos a artistas, em especial, jovens artistas, que buscam construir suas carreiras, em virtude das interações face-a-face que podem ser travadas em tais oportunidades.

Produzir um trabalho e inscrevê-lo em editais que promovam sua visibilidade é uma parte das ações tomadas por jovens artistas com a finalidade de obterem sua legitimação. Mas o estabelecimento de contatos face-a-face viabiliza a outra parte de seu trabalho. Destarte, as respostas ao questionário desta pesquisa, como a acima destacada, demarcam que não basta apenas enviar trabalhos aos editais e esperar ser selecionado/a/x, mas também seria necessário conviver com outros atores sociais do campo artístico, os quais podem (ou não) lhes fazer convites desde à participação em exposições coletivas até ao contrato com uma galeria. Assim, a construção de uma carreira artística parece, por conseguinte, não se dar somente pela dita qualidade de suas obras, mas também pelos contatos que tais artistas estabelecem. Esta asserção, cabe dizer, não visa invalidar a qualidade de seus trabalhos, mas demonstrar que há uma cadeia de relações sociais e regulações que envolvem o processo de legitimação de artistas em tempos de arte contemporânea.

5. A regra da novidade

Outro aspecto do processo de legitimação de artistas emergentes deve ser destacado: trata-se do *interesse* do campo artístico em relação a tais artistas iniciantes. Isto posto porque um primeiro olhar pode intuir que somente há *interesse* por parte dos/as/xs jovens artistas em relação à sua legitimação, pois são eles/as/xs que buscam construir suas carreiras. Contudo, as instituições artísticas é que são as incentivadoras e promotoras de tais eventos. Assim, o que poderia ser lido apenas como benevolência das

instituições, é aqui compreendido como um *interesse institucional pela novidade*.

O chamado *interesse institucional pela novidade* dá corpo ao entendimento de que instituições e profissionais legitimadores das artes (como curadores/as/xs, críticos/as/xs, galeristas, colecionadores/as/xs e mesmo artistas já consagrados/as/xs), possuem a prerrogativa da descoberta de novos talentos artísticos. Ou seja, não apenas jovens artistas se beneficiam de sua legitimação, instituições e profissionais das artes que descobrem novos talentos se atrelam ao *status* obtido pelos indivíduos que lançam à visibilidade pública. Obviamente, tratam-se de apostas, assim como no caso de Luiz Zerbine e Elvis Almeida, que abre este texto. Porém, é preciso demarcar que caso este último alcance a consagração, o primeiro, que levou a público o trabalho de Almeida receberá o *status* de descobridor e apoiador de um novo talento e as narrativas sobre Almeida provavelmente retomarão o ato de Zerbine, do mesmo modo que faço neste texto.

Conforme tenho aqui argumentado, há regras que regem as condutas no campo da arte e, somada às já destacadas, há mais uma que compreendo como sendo a descoberta das novas linguagens e artistas que poderão mudar os rumos da arte. Deste modo, não à toa a arte moderna é definida por Arthur C. Danto (2006: 35-36) como sendo a *Era dos Manifestos*. Isto porque as vanguardas artísticas frequentemente criaram manifestos em que se lançavam como novidades do e para o mundo da arte, caso do futurismo em 1909, o dadaísmo em 1918, o surrealismo em 1924 e o suprematismo em 1925.

Seguindo este argumento, é possível dizer que se as vanguardas se lançaram como novidades, as instituições e profissionais legitimadores das artes têm por prerrogativa o apoio a jovens talentos, até então desconhecidos. Ao descobrirem novos/as/xs artistas que porventura sejam legitimados/as/xs pelo mundo da arte, tais instituições e indivíduos logram ser reconhecidos e elogiados pelas descobertas efetuadas. Contudo, tal prerrogativa é eclipsada e tudo se passa como se as instituições e profissionais legitimadores apenas estivessem sendo generosos. Entretanto, conscientemente ou não, tal apoio é benéfico para todos os envolvidos na equação. Os jovens artistas importam às instituições artísticas e igualmente aos/as/xs profissionais legitimadores da arte. Neste sentido, é interessante retomar o que Harold Rosenberg (2004) chama de *tradição do novo* ao tratar de colecionadores/as/xs de arte:

Adquirir uma obra ou é adquirir uma peça que faz parte da história da arte, ou não é adquirir coisa alguma (isto é, além de um objeto de satisfação pessoal, como um gato ou souvenir). Ao assinar o cheque, o colecionador atesta sua convicção de que a obra permanecerá como uma conquista significativa da arte em geral. Mas a história da arte está aberta a qualquer coisa e o mérito da pintura ou escultura escolhida tem – na melhor das hipóteses – apenas a chancela do consenso de hoje. Esse consenso será certamente superado, assim como outros já foram. Em última análise, o compromisso do colecionador com a obra é uma decisão exclusivamente dele. Mediante este ato ele manifesta de maneira corajosa (ou, quem sabe, arriscada) não só um juízo estético, seja qual for sua base, mas também a convicção de ter o poder de prever os rumos que a arte vai tomar. Muitas vezes o orgulho de fazer tal previsão, mais do que sua admiração pela obra, é a principal motivação do novo colecionador, como sugere a prática de comprar sob influência de uma primeira impressão ou mesmo por telefone. (2004: 33-34).

Os pressupostos de Rosenberg inspiram o que chamo de *interesse institucional pela novidade*, que proponho a fim de alargar e localizar o que o autor propõe. Neste caso, não trato apenas de colecionadores/as/xs, mas das instituições artísticas e dos demais profissionais das artes. É dizer, portanto, que o interesse pela legitimação não é apenas individual, não parte apenas dos/as/xs jovens artistas, estes/as/xs importam às instituições e demais atores sociais do universo da art. Não à toa há inúmeros editais que se voltam ao apoio e a descoberta de artistas emergentes. Como defini em outra ocasião, este *interesse institucional pela novidade*,

constitui uma força motora que: a) permite o recrutamento/a revelação de novos talentos artísticos; b) garante a atuação de profissionais da arte (como curadores, críticos e galeristas) e de instituições culturais (como museus e galerias comerciais); e, c) garante a legitimação de jovens artistas ao mesmo tempo em que a sua legitimidade e o seu reconhecimento pode garantir o lugar de seus descobridores (sejam instituições ou profissionais das artes) na história da arte. (Marcondes, 2018a: 298).

6. Considerações finais

Este trabalho não busca desestimular artistas que não se enquadram no perfil de artistas que vêm sendo selecionados/as/xs e, portanto, legitimados/as/xs pelos eventos analisados, mas desvelar os regramentos de um complexo sistema de relações que, de acordo com o senso comum, não possui regras e é aberto a todo e qualquer indivíduo que possua talento. Entretanto, compreendo a partir da sociologia da arte que a noção de talento é uma construção social. Deste modo, evidencio aqui regras que regem as condutas dos atores sociais que conformam o campo artístico analisado.

Atentando aos processos de legitimação de jovens artistas da arte contemporânea no contexto brasileiro, tornam-se evidentes os processos de inclusão e exclusão, legitimação e invalidação presentes neste campo social. Sua peleja cotidiana, que envolve a inscrição em editais e as interações com instituições e outros atores sociais, demonstra que a arte não é uma esfera

social desregrada. Ademais, a análise de seu processo de legitimação traz luz ao fato de que não basta que um/a/x artista tenha o que se convencionou chamar por talento. Presentemente, após o advento da arte contemporânea, tem-se as portas abertas a artistas que produzam a partir de distintas linguagens e utilizando os mais variados suportes, mas, ainda assim, existem processos de inclusão e exclusão, através dos quais alguns nomes são alçados à legitimidade enquanto outros caem no esquecimento mesmo antes de serem conhecidos. Entretanto, mesmo os nomes hoje legitimados dependerão do devir histórico para que, de fato, prevaleçam na historiografia da arte e sejam reconhecidos – mas este é assunto para uma outra análise.

Por fim, o que importa dizer é que fica patente que jovens artistas em sua saga por visibilidade e construção de uma sólida carreira, mais do que respondendo a desejos internos, são *solicitados/as/xs* e *necessários* ao funcionamento do universo da arte. Representam, pode-se dizer, os ventos de transformação e novidade que alimentam a existência do mundo da arte e, por isso, seu descobrimento e o incentivo à pavimentação de suas carreiras não interessa somente a estes/as/xs artistas em início de carreira. De fato, jovens artistas *importam* ao campo artístico.

Referências Bibliográficas

Becker, H. S. ([1982] 2008). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
Bourdieu, P. (1983). *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero Limitada.
Bourdieu, P. (2011). *Razões práticas – Sobre a teoria da ação*. Campinas/SP: Papirus Editora.

Danto, A. C. (2006). *Após o fim da arte – A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora.

Erber, P. R. (2015). *Breaching the Frame – The rise of contemporary art in Brazil and Japan*. Califórnia: University of California Press.

Heinich, N. (2014). Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Revista Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 04, n.02, pp. 373-390.

Marcondes, G. (2014a). *Arte, crítica e curadoria: Diálogos sobre autoridade e legitimidade*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: PPGSA/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Marcondes, G. (2014b). O que representam os vernissages. *Revista A!*, Rio de Janeiro, v. 01, n. 01, pp. 65-82.

Marcondes, G. (2018a). *Arte e consagração: Os jovens artistas da arte contemporânea*. Tese de Doutorado, Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro: PPGSA/Universidade Federal do Rio de Janeiro..

Marcondes, G. (2018b). *Arte e sustento: Os jovens artistas e suas estratégias de sobrevivência*. Rio de Janeiro: Horizontes ao Sul.

Marcondes, G. (2019). Aspectos da crítica sobre jovens artistas nas páginas do Jornal do Brasil (1950-2000). *Teoria e Cultura*, v. 14, pp. 87-102.

Obrist, H. U. (2010). *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação.

Osorio, L. C. (2010). *O PIPA e o Museu de Arte Moderna*. Prêmio PIPA 2010, distribuído pela organização do prêmio. Rio de Janeiro.

Rosenberg, H. (2004). *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify.

Sennett, R. (2001). *Autoridade*. Rio de Janeiro: Record.

Simmel, G. (2006). *Questões fundamentais da sociologia: Indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

Villas Bôas, G. (2001). Seleção e partilha. Excelência e desigualdade social na Universidade. *Teoria & Sociedade (UFMG)*, Minas Gerais, v. 7, pp. 95 -116.

Villas Bôas, G. (2017). Como a arte (contemporânea) se apresenta? Sobre a atualidade de *A Moldura* de Georg Simmel. *Revista Novos Rumos Sociológicos*, Pelotas, v. 5, n. 7, pp. 98-117.

Weber, M. (1999). *Economia e sociedade*, vol. 1. Brasília: UNB.

Outras Referências

Fischberg, J. (2017). Nova promessa no mercado de arte contemporânea. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 de janeiro de 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/novapromessa-no-mercado-de-arte-contemporanea-20743645>>. Acesso em 06 de janeiro de 2018.

Prêmio Pipa (2019). *Objetivo*. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/sobre-o-premio/>>. Acesso em 24 de janeiro de 2019.

Programa Bolsa Pampula. (2017). *Edital*. Bolsa Pampulha 2015-2016. Belo Horizonte.