

PREMIAÇÕES E INSTÂNCIAS LEGITIMADORAS DAS ARTES VISUAIS NO URUGUAI (1980 A 2018)

Awards and legitimating instances in Uruguay's visual arts (1980 to 2018)

Tálcisson Melo de Souza¹

Guilherme Marcondes²

RESUMO:

Apresentamos uma análise dos processos de legitimação de artistas e as características da arte contemporânea realizada no Uruguai. A pesquisa foi desenvolvida durante um programa de residência no *Espacio de Arte Contemporáneo* (EAC), situado em Montevideo, em que ambos os autores participaram. Focalizamos quatro exposições promovidas no contexto nacional de 1980 a 2018: o *Premio Paul Cézanne*, a *Muestra Nacional de Plásticos Jóvenes*, o *Premio Nacional de Artes Visuales* e o *Salón Municipal de Artes Plásticas*. Através destas mostras, o universo artístico uruguaio tem selecionado e legitimado artistas ao longo dos anos. Com este estudo, visamos compreender quem eram os/as/xs artistas que haviam sido selecionados/as/xs e premiados/as/xs. Este texto apresenta um relato dos processos de pesquisa de dois sociólogos em uma residência artística e os dados obtidos acerca do tema investigado.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea; Jovens Artistas; Legitimação; Carreira.

Abstract:

We present an analysis of contemporary art's legitimation processes in Uruguay. The research was carried out during a residence program in which authors participated, at the *Espacio de Arte Contemporáneo* (EAC), in Montevideo. We focus on four exhibitions promoted in the national context from 1980 until 2018: the *Premio Paul Cézanne*, the *Muestra Nacional de Plásticos Jóvenes*, the *Premio Nacional de Artes Visuales* and the *Salón Municipal de Artes Plásticas*. Through these events, the Uruguayan artistic universe has selected and legitimized artists over the years, with this study we aimed to understand who the artists that had been selected and awarded were. This text presents an account of the research processes by two sociologists in an artistic residence, as well as interpreting data about the subject investigated.

Keywords: Contemporary Art; Young Artists; Legitimation; Career.

¹ Pós-doutorando no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Doutor em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com estágio de pesquisa na Yale University, EUA. Mestre em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Bacharel em Artes e Design pela UFJF, com concentração em História da Arte pela Universidad de Salamanca, Espanha.

² Professor adjunto do Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor e mestre em Sociologia e Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ). Possui graduação (licenciatura e bacharelado) em Ciências Sociais pela UFRJ e pós-doutorado em Sociologia pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).

1. INTRODUÇÃO

Em 2017, o projeto (*Joven*) *Arte (Latinoamericano) en Uruguay de 1980 a los años 2010* foi selecionado, através da oitava chamada pública do *Espacio de Arte Contemporáneo* (EAC) de Montevideo, Uruguai, para integrar seu programa de residências. Objetivando analisar os processos de legitimação de artistas e as características da arte contemporânea produzida no país de 1980 ao presente, pudemos nos inteirar dos aspectos do contexto artístico local por seis semanas (de julho a agosto de 2018), residindo e trabalhando no EAC, que é um dos principais aparelhos culturais do país, mantido pela *Dirección Nacional de Cultura* (DNC) do *Ministerio de Educación y Cultura* (MEC).

Cientes de que seis semanas não seriam suficientes para imersão na história da arte uruguaia e nas questões colocadas pelo projeto, em maio de 2018, fizemos circular um questionário a ser respondido por jovens artistas uruguaios/as/xs residentes ou não no país – para isso, contamos com auxílio da equipe de mediação do EAC e o questionário que formulamos foi enviado através da *mailing list* da instituição.³ Ao chegarmos em Montevideo, contávamos com 67 questionários respondidos⁴, sendo este o nosso primeiro material de investigação. Essas respostas foram a base para o desenvolvimento da pesquisa. Das 34 perguntas componentes do questionário, destacamos aqui um tópico em particular que averiguava as principais exposições e editais em que artistas haviam participado. Suas respostas foram fundamentais para nortear o recorte deste estudo de caso.⁵

Como nunca havíamos tido uma experiência constante e profunda de contato com o contexto institucional das artes no Uruguai, foi crucial contar com suporte de Jorge Francisco Soto⁶ e Eugenia González⁷, agentes culturais locais selecionados pelo EAC para acompanhar os projetos em residência no período. Com o auxílio de Soto e da equipe do EAC, foi possível partir dos questionários para as exposições a serem analisadas. O objetivo, conforme se tornará evidente a seguir, foi compreender a demografia de artistas visuais selecionados pelos editais das mostras:

³ A lista de e-mails do EAC foi composta ao longo dos anos anteriores de sua atuação e se constituiu de diferentes formas: contatos institucionais com agentes que passaram pela instituição e agentes de outras instituições com quem teve ou mantém colaborações, incluindo-se diretorias de museus, galeristas, artistas, pessoas atuantes em crítica de arte, curadoria, jornalismo cultural, etc. Outra lista é a de contatos de pessoas que frequentaram o EAC e preencheram algum formulário para inclusão no banco de dados do museu. Foram selecionados das listas apenas os contatos reconhecidos pelo EAC como sendo de artistas.

⁴ Número duas vezes maior do que o estimado pela própria equipe do EAC, pois afinal tratamos de um país que possui cerca de 3 milhões de habitantes e com uma capital que concentra 1,5 milhões aproximadamente.

⁵ Sobre a experiência de pesquisar na residência do EAC de Montevideo, ver: SOUZA & MARCONDES, 2022.

⁶ Artista, pesquisador, designer e curador uruguaio, vive e trabalha em Montevideo. Mais informações em seu site: <<http://jorgefranciscosoto.blogspot.com/>>. Acesso em 26 de setembro de 2018.

⁷ Vive e trabalha entre Buenos Aires e Montevideo, diretora do *Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo* (MACMO). Mais informações em seu site: <<http://eugenia-gonzalez.com/index.php/biografia/>>. Acesso em 26 de novembro de 2018.

Premio Paul Cézanne, Muestra Nacional de Plásticos Jóvenes, Salón y Premio Nacional de Artes Visuales e Salón Municipal de Artes Plásticas.

Escolhemos mapear os resultados desses editais por sua maior presença nas respostas recebidas através do questionário aplicado. A única exceção a esse critério foi a *Muestra Nacional de Plásticos Jóvenes*, uma exposição promovida pela empresa distribuidora da marca Coca-Cola, entre 1980 e 1995. Essa escolha justifica-se pelo interesse em manter o acompanhamento das premiações em instância nacional durante os anos de 1980, quando *Salón y Premio Nacionales de Artes Visuales* tiveram suas atividades interrompidas pelo governo, realizando sua última edição em 1984 e retomando a programação no ano 2000. O levantamento abrangeu 38 anos, desde 1980 a dezembro de 2018.

2. COLETA DE DADOS E A MEMÓRIA COMO QUESTÃO

A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social. (HUYSEN, 2000, p. 37).

Em *Seduzidos pela Memória* (2000), Andreas Huyssen discorre sobre o fenômeno que caracteriza como um *boom da memória* a partir dos anos de 1980. O autor defende que em seu presente discursivo, a virada de século e milênio, haveria um retorno ao passado mais frequente que um olhar sobre o futuro. De fato, Huyssen aponta para a construção de inúmeros museus, com a valorização dos processos de patrimonialização, além de indicar o nascimento da cultura digital preocupada com a memória e o seu armazenamento de dados em virtude do forte medo de esquecimento, de perda da memória.⁸

O *boom da memória* indicado por Huyssen parecia se concretizar em nossa chegada na residência do EAC, afinal, na antiga prisão em que funciona a instituição, outro de seus pavilhões originais fora transformado em museu – nesse caso, o *Museo Nacional de Historia Natural* (MNHN)⁹. No entanto, ao pormenorizar as missões do EAC notamos que a questão da memória não está presente em forma de acervo, já que a instituição não conta com um acervo próprio e se dedica a temporadas de exposições de trabalhos de arte contemporânea¹⁰ de artistas visuais vivos,

⁸ Em outro livro Huyssen, inclusive, destaca: “Por mucho que nuestra preocupación por la memoria sea un deslizamiento de nuestro miedo al futuro, y por más dudosa que nos pueda resultar hoy la proposición que afirma que podemos aprender de la historia, la cultura de la memoria cumple una importante función en las actuales transformaciones de la experiencia temporal que ocurren como consecuencia del impacto de los nuevos medios sobre la percepción y la sensibilidad humana” (2002, p. 31).

⁹ O MNHN foi inaugurado em 18 de julho de 2018, reunindo autoridades e público em uma tarde de celebração.

¹⁰ Paradigma artístico (HEINICH, 2014) que vem se consolidando no campo da arte desde a virada da década de 1950 para a de 1960, em que artistas têm produzido trabalhos que, frequentemente, abandonam a materialidade das pinturas e esculturas, com obras de arte ligadas a novas linguagens, como a performance. As minúcias das especificidades da arte contemporânea vêm sendo debatidas de forma constante e, no caso da sociologia da arte, sugerimos, para a apreensão do que seja a arte contemporânea, a leitura de Heinich, 2014; Marcondes, 2018 e 2021; e, Souza, 2021).

residências artísticas e de investigação, entre outros eventos e cursos. A memória, no caso do EAC, se faz presente pelo próprio histórico do local em que hoje funciona o espaço, contando com as celas do antigo presídio praticamente inalteradas em termos arquitetônicos, cujo caráter panóptico é salientado nas visitas mediadas com o público.¹¹ Há um retorno à memória, porém o passado não permeia todas as relações do espaço destinado às artes visuais do presente.

A fim de retomar a memória das exposições a serem analisadas, buscamos suas convocatórias, regulamentos, atas de seleção e catálogos, para reunir os dados que permitiriam tratar dos processos a serem analisados. Entretanto, nos deparamos com a maior dificuldade de todo nosso processo de investigação. Enquanto o *Premio Nacional de Artes Visuales* possui alguns de seus catálogos digitalizados e acessíveis através do site do *Museo Nacional de Artes Visuales* (MNAV), que sediou inúmeras edições da mostra, com as demais não tivemos a mesma facilidade. Deparamo-nos com o fato posto por Huyssen na frase que abre este item: a memória é humana e social, sendo sujeita a toda sorte de políticas públicas e de práticas institucionais e individuais, podendo valorizar alguns aspectos do passado, como também relegar outros ao esquecimento.

Para reconstituir o passado de tais exposições e premiações foi preciso recuperar seus catálogos e outras informações em distintas instituições. Em relação ao *Salón Municipal de Artes Plásticas* (referido como *SM* em diante), foi preciso contar com auxílio de Rulfo Alvarez, artista que atualmente coordena o *Centro de Exposiciones Subte* (aparelho cultural da municipalidade de Montevidéu), que, presentemente, abriga a exposição resultante da convocatória municipal. Rulfo tem atuado para recuperar a memória do *SM*, buscando sistematizar informações sobre a ocorrência da mostra (bem como de outras realizadas no *Subte*), e, aos poucos, tem adquirido catálogos da exposição por meio de sebos e até mesmo na *Feria de Tristán Narvaja*¹². Com seu apoio logramos reunir um número considerável de catálogos do *SM*. Em relação aos editais que convidavam artistas à participação na mostra, não obtivemos êxito em recuperá-los, entretanto, alguns dos catálogos da mostra reproduzem os regulamentos de inscrição. Já sobre os catálogos da *Muestra Nacional de Plásticos Jóvenes* (referida como *MNPJ* em diante), contamos com empréstimos do *Subte*, também através de Rulfo, da Biblioteca do MNAV, e da coleção pessoal de Soto. Não havia um único arquivo que reunisse todos os catálogos do *SM* e da *MNPJ*. Cabe

¹¹ O EAC foi inaugurado em 27 de julho de 2010, ocupando um prédio que antes abrigava o presídio Miguelete, construído em fins do século XIX, com projeto do arquiteto Juan Alberto Capurro (1841-1906), de acordo com o modelo panóptico concebido pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham (1748-1832). Um modelo arquitetônico de enclausuramento em planta circular que viabiliza a observação constante e total das áreas internas desde seu exterior, de modo que as pessoas encarceradas não vejam seus guardas vigilantes. Uma arquitetura prisional que permite o *controle disciplinar* de indivíduos, como discutido por Michel Foucault (1926-1984) em seu livro “*Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*” (1987).

¹² Feira de rua realizada aos domingos em Montevidéu.

demarcar que a recuperação desta memória vem sendo feita nos últimos anos através de iniciativas individuais, podendo ser interrompida a qualquer momento.

Em relação ao *Premio Paul Cézanne* a dificuldade foi maior. Mais uma vez com Rulfo, obtivemos alguns catálogos da exposição/premiação e também no arquivo do MNAV somente alguns outros poucos foram encontrados. Todavia, esse levantamento não dava conta da cobertura histórica pretendida e fomos diretamente à sua instituição promotora, a Embaixada da França no Uruguai. A instituição nunca havia mantido um arquivo relacionado ao *Premio*. Dario Arce, que há pouco mais de 6 meses assumira o cargo de adido cultural, igualmente não possuía os catálogos e regras da mostra; a informação principal que possuía estava guardada em uma fina pasta, contendo as atas das reuniões dos júris de seleção de algumas das edições do *Premio* – o que também fez parte de um esforço individual para recuperar a memória do *Premio*, já que a documentação havia sido reunida pelo próprio Arce. De todo modo, foi possível remontar parte da história do *Premio*, apresentada a seguir como as dos demais eventos analisados.

A questão da memória e sua recuperação ocupou um espaço não antevisto pelos autores. Parecia surpreendente que exposições ocorridas na capital do Uruguai, ocupando espaços de destaque nas trajetórias de artistas e instituições, não tivessem arquivos que salvaguardassem seus históricos. Porém, tomando a história do país, no que diz respeito a políticas públicas voltadas ao campo da arte¹³, é notável que a questão da memória é delicada e que esforços vêm sendo feitos para recuperar lacunas. Cabe dizer, assim, que esta pesquisa realizada no EAC se soma a tais empreendimentos de recuperação histórica.

3. EXPOSIÇÕES ANALISADAS

Antes de apresentar e analisar os dados levantados, traçamos breve histórico das quatro instâncias investigadas.

3.1 *Salón Municipal de Artes Plásticas, atual Premio Montevideo de Artes Visuales:*

Exposição com longo histórico, que reporta ao ano de 1940, e de relevância para o contexto artístico uruguaio, o antigo *Salón Municipal de Artes Plásticas*, atual *Premio Montevideo de Artes Visuales*, chegou a passar dez anos fechado a partir de 2007, até ser retomado com o atual nome no ano de 2017. De fato, em sua nova versão a mostra ocorreu apenas uma vez, mas seu retorno foi recebido com contentamento pelos atores sociais do campo artístico uruguaio. Em entrevista

¹³ A partir de sua instauração no ano de 1973, a *Universidad de la República* passou a sofrer intervenções estatais no sentido de reprimir e eliminar áreas humanísticas, e a *Escuela Nacional de Bellas Artes* foi fechada e desfeita por completo (PUCHET, 2016, p.64). A reabertura da Escola veio a ocorrer em 1985, com o *Instituto Escuela de Bellas Artes*, após o fim da ditadura e instalação de novo governo democrático. Com o fechamento da instituição, a formação de artistas locais se deu majoritariamente em ateliês de artistas mais experientes (BUCELLI, 2016, p.214).

realizada em 23 de agosto de 2018¹⁴, esse retorno do *SM* fora tematizado, sendo a mostra entendida como testemunha dos caminhos da arte no país. Para artistas participantes da exposição, antes de seu fechamento em 2007, tratava-se de uma exposição com importância em seu percurso de legitimação enquanto artistas; agora, artistas que iniciaram suas carreiras nos anos em que o *SM* esteve fechado, tratavam da mostra sem nostalgia, como mais uma possibilidade de inserirem seus nomes na história da arte uruguaia, podendo legitimar-se enquanto artistas perante o mundo da arte nacional¹⁵.

Uma exposição com quase oito décadas, o *SM* possuiu realização anual e em outros momentos se deu bianualmente (como atualmente, alternando-se com o *Premio Nacional*), teve seu nome alterado, e diferentes premiações específicas (por exemplo, na última edição, constou um prêmio para “*artista emergente*” que não constou, com esse nome, em outras edições).

Ao tratar de artistas premiados/as/xs, esta pesquisa deixa de fora uma série de artistas, mas volta-se, efetivamente, ao processo de legitimação de artistas no universo da arte. Neste sentido, cabe dizer o que se compreende por legitimação: tema caro à sociologia, sendo referência central os escritos de Max Weber no livro *Economia e Sociedade* (1999), compreende-se a legitimação social em conexões com as noções de autoridade e dominação. A legitimação é entendida aqui como um dos alvos das carreiras artísticas, além de ser um conceito que indica a autorização concedida socialmente a um indivíduo para que exerça certos papéis sociais que lhe darão premissas de ação, o que possibilita que um indivíduo agraciado por tal autorização social exerça certo poder no âmbito de atuação que o legitimou. Não esquecendo que esta legitimação somente autoriza o exercício de poder, como lembram Weber (1999) e Sennett (2001), porque há quem cumpra o papel de submissão. Aceitação que, por sua vez, também não se dá desatrelada de interesses, internos ou externos, ou seja, só há quem mande, porque há quem obedeça.

Artistas que ganharam prêmios recebem o aval social e a autorização de partilhar das benesses e obrigações (especialmente simbólicas e nem sempre monetárias) referentes ao universo da arte, conferidas pelos júris de seleção. O júri, com suas prerrogativas e poder decisório, seleciona artistas com trabalhos para serem expostos e receberem distintas honrarias. A seleção confere ao júri a autoridade e o poder para dar visibilidade a certos/as/xs artistas em detrimento de

¹⁴ Ao atentar que não seria possível um trabalho de entrevistas muito longo, resolvemos que faríamos as entrevistas em público em forma de mesa redonda: convidamos sete artistas visuais uruguaia e uruguaios de diferentes gerações, para uma entrevista aberta no prédio principal do EAC, realizada no dia 23 de agosto de 2018, dia do encerramento oficial de nossa temporada de residência. Mais informações em: Souza, Tálisson M.; MARCONDES, Guilherme. *Sobre Pesquisar e Habitar um Museu: Aspectos Metodológicos das Pesquisas em Sociologia da Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Concinnitas, v. 23, p. 150-174, 2022.

¹⁵ A análise do *SM* contou com 17 edições da exposição. No período analisado, ocorreram 21 edições da mostra, contudo, não obtivemos acesso aos catálogos do *SM* de 1991, 1994, 1999 e 2003.

outros/as/xs. Todavia, a naturalização das diferentes técnicas dos processos seletivos (VILLAS BÔAS, 2001) tem impedido a percepção de que um júri, como os dos editais para exposições aqui analisados, está fazendo uma partilha das chances de uma pessoa seguir a carreira artística (MARCONDES, 2018, 2021).

Apesar das diferenças inerentes ao próprio *SM*, cabe dizer que tal variação aponta, justamente, os distintos caminhos e processos de legitimação no país. Por exemplo, se na década de 1980 uma de suas principais exposições contava com prêmios específicos para pintores/as/xs, esta não é uma tendência que perdurou ao longo dos anos. As questões da arte foram alteradas e implicaram em alterações na distribuição dos prêmios, não constando prêmio específico para pintura desde sua edição em 1990. Uma tendência que pode ser relacionada com as regras postas pela arte contemporânea, um novo *paradigma artístico* (HEINICH, 2014) que alterou as formas de concepção, produção, exibição e comercialização de trabalhos artísticos¹⁶. A história do outrora *Salón Municipal de Artes Plásticas* demonstra o processo de transformação das regras do universo artístico: se anteriormente as pinturas mereciam destaque e, inclusive, distinções honoríficas, em tempos de arte contemporânea, a partir do estabelecimento de novas regras para o campo da arte, outros formatos de trabalho passam a ser aceitos e, deste modo, a pintura como técnica artística *por excelência* perde seu lugar de destaque.

3.2 Premio Paul Cézanne:

O *Premio Paul Cézanne* (referido como PPC em diante) é promovido pela Embaixada da França em Montevideu, sua primeira edição ocorreu em 1982 e, desde então, já foram realizadas 22 edições. Cada edição conta com um júri de seleção, o qual, através de avaliação de trabalhos artísticos inscritos por meio de convocatória pública, seleciona artistas para exibirem seus trabalhos em uma exposição que já teve lugar em diferentes instituições artísticas uruguaias, como o Subte, o MNAV e agora o EAC. Os expositores concorrem aos prêmios destinados pelo júri. A principal premiação atribuída trata-se de uma bolsa com viagem de ida e volta para Paris e estadia na cidade, possibilitando a artistas vencedores/as/xs¹⁷ uma experiência de imersão no campo artístico francês por alguns meses (o tempo da residência artística oferecido pelo *Premio* variou ao longo dos anos).¹⁸

¹⁶ Com, por exemplo, a desmaterialização do objeto de arte, que não mais precisa ser uma pintura ou uma escultura, incluindo linguagens como a performance, em que o corpo dos(as/xs) artistas é seu meio de produção em si.

¹⁷ Apenas em duas ocasiões o prêmio principal no âmbito do PPC foi dividido por dois artistas, em 2002 e 2008.

¹⁸ Em algumas edições, como a décima, de 1993, ocorreram um “prêmio de estímulo” e um “segundo prêmio”, que reapareceram em outras edições, mas que não são constantes no histórico do *Premio*. Sendo mais comum a atribuição de menções honrosas. O prêmio principal é que permanece sendo o mesmo nas 22 edições da premiação: a bolsa viagem à França.

Como o *SM*, o *PPC* também registrou as alterações ocasionadas no mundo da arte uruguaia. Na ata sobre a edição do *Premio* de 1982, ano de seu lançamento, nomeou-se *Premio “Paul Cézanne”*, para *Joven Pintura Uruguya*¹⁹, o que foi modificado ao longo dos anos, assim, em 1992, por exemplo, seu nome passou a ser *NUEVO PREMIO Paul Cézanne*²⁰, o que não perdurou e logo passou a se chamar apenas *Premio Paul Cézanne*. A simples modificação do nome do prêmio em questão serve de indício para pensarmos sobre a recepção da arte contemporânea e suas regras no contexto institucional da arte no Uruguai, especialmente após os anos de 1990. A pintura não perdeu seu lugar como técnica valorizada do universo artístico, mas que com o advento da arte contemporânea outras linguagens alcançaram instâncias de legitimação.

O *PPC* possuiu periodicidade anual e bianual (atualmente ocorre bianualmente), teve também edições temáticas unificadoras dos trabalhos a serem apresentados pelos/as/xs artistas, em 1992, 1993 e 2014²¹, entre outras alterações que foram relatadas no texto *Premio Paul Cézanne 2000*, de autoria de Olga Larnaudie e Alica Harber, para o catálogo da 14ª edição do *Premio*, que ocorreu em 2000. A despeito das dificuldades, já relatadas, foi possível compor seu arco histórico da mostra – mesmo que em relação a algumas edições tenhamos obtido apenas informações sobre seus vencedores/as/xs.²²

Outra questão relevante a este projeto faz-se oportuna de ser debatida a partir, especialmente, do *PPC*: a categoria *jovem artista*. Tendo como referência outra pesquisa acerca do contexto brasileiro²³, o projeto no contexto uruguaio, como já mencionado, também se voltou à questão dos/as/xs jovens artistas. No caso brasileiro, foi possível constatar que ao tratar de jovens artistas em suas convocatórias públicas, parte das exposições, residências artísticas e prêmios analisados não buscavam necessariamente artistas de pouca idade, mas artistas que tivessem carreiras recentes. A categoria *jovem artista*, no contexto brasileiro, dizia respeito ao entrecruzamento entre idade e tempo de carreira de artistas selecionados/as/xs (MARCONDES, 2018, 2021).

Partindo dessa conclusão, focalizamos o projeto a ser realizado no EAC nos processos legitimação de artistas no Uruguai, atentando especialmente para o caso de *jovens artistas*. O caso do *PPC* é exemplar neste sentido, pois, em seu histórico, há uma especificação sobre jovens

¹⁹ Ata do Prêmio Paul Cézanne, 1982.

²⁰ Ata do Prêmio Paul Cézanne, 1992.

²¹ De acordo com a ata do júri de seleção da 20ª edição do *PPC*, “(...) en esta edición 2014, el tema de trabajo para concursar fue: “1914-2014: qué modernidad hoy?”. (ATA PREMIO PAUL CÉZANNE, 2014).

²² Em relação às 3ª e 4ª edições do *PPC* ocorridas em 1985 e 1986, somente obtivemos os nomes de vencedores/as, através de texto do catálogo da décima quarta edição do *PPC 2000*. Não obtivemos ata referente a reunião do júri e nem catálogo referente a esses anos da exposição.

²³ MARCONDES, 2018, 2021.

artistas, desde seu início, quando teve o subtítulo “*para joven pintura uruguaya*”²⁴. Além disso, ocorreram debates sobre a faixa etária dos(as/xs) artistas participantes, como indicam Harber e Larnaudie (2000), em trecho acima referenciado: “(...) *el límite de edad fue variado de 35 a 45 años en distintas ediciones*”. Uma questão presente por distintos motivos: 1) a compreensão de que na sociedade contemporânea os critérios do que seja juventude foram socialmente alargados – a transição para a vida adulta tem diversos outros significados sociais, como aquele voltado para a entrada no mercado de trabalho ou o casamento, por exemplo, havendo, de acordo com Carlos Antonio Costa Ribeiro (2014), padrões heterogêneos de transição para a vida adulta; e, 2) atentando para o campo artístico uruguaio é preciso compreender que tratamos de um país pequeno em termos de tamanho e demografia, comparativamente ao contexto brasileiro, assim, prêmios e exposições como os aqui analisados são, por vezes, a única chance de artistas perseguirem a construção de carreiras legitimadas no campo da arte, já que no universo artístico uruguaio não são numerosas as exposições realizadas através de editais públicos.

No entanto, apesar dos mencionados fatores, a categoria *jovem artista* permanece presente no universo analisado. Basta indicar agora que a legitimação de *jovens artistas* fora focalizada na pesquisa realizada não apenas com base em pressupostos transpostos de outro contexto, mas porque também apareceram no circuito artístico uruguaio. Afinal, na amostragem da pesquisa não apenas o PPC teve como foco a valorização de *jovens artistas*.

3.3 As *Muestras Nacional de Plásticos Jóvenes* e o “Prêmio Coca-Cola”:

Em 1981 foi promovida a primeira *Muestra Nacional de Plásticos Jóvenes*, paralela ao *Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales* (como enfatizado na página de rosto do pequeno catálogo), cuja proposta explicita o interesse em fomentar e reconhecer a produção artística de pessoas de pouca idade e, ao mesmo tempo, consequentemente, pouco tempo de carreira. Nos textos de apresentação dos catálogos, se referem aos regulamentos de inscrição, que estipulava a faixa etária de artistas jovens “*entre 18 y 30 años*”, incumbindo-se da tarefa de “*estimular la creatividad visual juvenil*” a partir de “*esfuerzo de síntesis para dimensionar una situación concreta para, a partir de allí, elegir, con lo que esto implica de apuesta hacia el futuro*” (IV MUESTRA NACIONAL DE PLÁSTICOS JÓVENES, 1989, p.4-5). A IV *Muestra*, última realizada na década de 1980, contou ainda com exposição retrospectiva composta por obras de artistas premiados/as nas três edições anteriores.

O histórico dessa iniciativa foi pouquíssimo registrado pelo que podemos constatar através de busca em arquivos locais, porém, pelos catálogos encontrados, identificamos que se manteve

²⁴ Ata do Premio Paul Cézanne, 1982.

patrocinada e organizada pela distribuidora da marca de refrigerantes Coca-Cola no país (*Embotelladores Coca-Cola del Uruguay*), o que levou o prêmio que conferia a alguns/mas artistas selecionados/as a ficar conhecido como “*premio coca-cola*”. Essa premiação foi financiada pelas empresas de transporte aéreo P.L.U.N.A. e VARIG, que ofereciam às/aos vencedores do certame uma viagem para a cidade de São Paulo, no Brasil, em período de realização das Bienais Internacionais de São Paulo, a qual eram levados a visitar, além de um “*panorama de instituciones*” da maior metrópole sul-americana. Segundo consta na apresentação do catálogo de 1989, as viagens viabilizadas pelos prêmios anteriormente outorgados tiveram particular impacto no meio local, ao estimular vivências e “*diálogo generacional de común entendimiento*” (*Ibidem.*) entre artistas do Uruguai e de outros países presentes nas Bienais.

Na apresentação de cada catálogo, as noções de “novo” e “inédito” são salientados pelas primeiras palavras, vinculadas à promoção do “juvenil”, assinada por *Los Embotelladores de Coca-Cola*, no catálogo da 1ª edição: “*una muy cara aspiración: la de brindar a los jóvenes valores de nuestra arte la oportunidad – seguramente muchas veces deseada – de mostrar sus inéditas creaciones al gran público*” (I MUESTRA NACIONAL DE PLÁSTICOS JÓVENES, 1981, p.2); enquanto o texto presente no catálogo da 5ª edição trazia: “*Preocupación por brindar espacios propios a las nuevas generaciones y mayores posibilidades de expresión al talento de los jóvenes*” (5ta MUESTRA NACIONAL DE PLÁSTICOS JÓVENES, 1991, p.2). Ainda que no catálogo da primeira, o texto assinado pelo crítico, arquiteto e professor Fernando Garcia Esteban, colocasse em questão a concepção arbitrária do critério de seleção por idade, afirmando que: “*la condición juvenil del artista [...] no será una disculpa en el momento de considerar la entidad de la obra que realiza [...] / Empecemos, entonces, por rechazar en principio la sobreentendida aceptación de juventud artística sólo ligada a edades*”. (ESTEBAN, 1981, p.3).

Essa preocupação a respeito da definição de “artista jovem” não aparece nos textos dos catálogos seguintes. No catálogo da quinta edição, ocorrida em 1991, o que se encontra é a exacerbação da jovialidade, conectada a um novo estilo de vida, também promovido pela publicidade da marca Coca-Cola em escala internacional²⁵. Na capa do catálogo, um livreto quadrado, de design similar ao dos envelopes de discos de *rock* de meados dos anos 1980, enquadrando uma foto com os sete artistas premiados, todos homens, entre 20 e 30 anos, de pé e de frente, com diferentes posturas, entre apresentação formal e despojada, vestindo calças *jeans* e jaquetas, como componentes de uma banda musical, no fundo as fachadas de dois prédios antigos do centro histórico de Montevideu, um vidro de altas janelas, por onde entra a luz externa,

²⁵ Conforme se vê pela campanha veiculada pela televisão no ano de 1989, o vídeo *Dance*.

formando as silhuetas dos ‘rapazes’ em reflexo nítido sobre o chão polido. Essa associação entre estilos de vida, cultura juvenil, pintura contemporânea e *rock’n’roll*, não será aprofundada aqui, porém se trata de um novo fator para entendimento das configurações da arte contemporânea a partir das últimas décadas do século XX até os dias atuais.²⁶

3.4 Os Salones e os Premios Nacionales de Artes Visuales:

Em 1937, ocupando o lado direito do segundo andar do *Teatro Solis*, ocorria a *Primera Exposición Anual de Bellas Artes*, contando com 232 pinturas, 66 esculturas e 70 obras em papel (gravura ou desenho), divididos em três seções definidas por meios de expressão. No regulamento da exposição elaborado pela *Comisión Nacional de Bellas Artes* (CNBA), eram oferecidos prêmios em dinheiro e menções honrosas e medalhas para artistas nacionais e estrangeiros/as/xs. As restrições eram claras, não admitia obras expostas anteriormente, sem moldura, anônimas ou cópias. Seguindo sua atividade anual, a partir da oitava edição, em 1944, o evento passou a ser chamado *Salón Nacional de Bellas Artes*, até sua realização em 1946, quando se dividiu entre duas mostras: o *Salón Nacional de Pintura y Escultura* e o *Salón Nacional de Dibujo y Grabado*. Em 1951, outra reconfiguração, quando ocorreu o *XV Salón Nacional de Dibujo, Grabado e Ilustración para Libros*. No próximo ano, porém, com uma reunificação categórica, teve lugar o *XVI Salón Nacional de Artes Plásticas*, em 1952, que se transportou para além das instituições da capital, indo com obras para as cidades de Artigas e de Melo, no interior, próximas às fronteiras com o Brasil.

Quinze anos depois, mantido o mesmo nome e organização da CNBA, o *XXXI Salón Nacional de Artes Plásticas* apresentou algumas transformações significativas na estrutura de regulamento da exposição e da premiação, propondo-se como parte de “*un nuevo modo de operar la política del Estado en el dominio de las artes visuales*” (SANGUINETTI, 1967, p.4). São elas: a unificação de todas seções (pintura, escultura, gravura, desenho, cerâmica, tapeçaria, joalheria, fotografia, “*artes nuevas*”), destacando no texto introdutório do catálogo, assinado pelo então Presidente da República, Julio María Sanguinetti, que “*ya es tesis recibida: la dicotomía entre artes mayores y artes menores se ha tornado caduca*” (*Ibidem.*); a implementação de um fundo de aquisição destinado a dez obras por exposição; e a composição do júri foi reduzida a três membros (duas indicações do CNBA e uma de artistas participantes).

Essas reconfigurações do regulamento parecem conectar-se também com uma mudança no padrão de distribuição dos prêmios em relação aos meios/linguagens a que eram comumente

²⁶ Ver Wu (2006) e Hymson (2011). Sobre esse fenômeno no contexto uruguaio em particular, sugerimos Peluffo (2005, p. 435-461; 2014, p. 33-34), Bravo (2007) e Milstein (2016).

outorgados. Isso é demonstrado pelo artista e pesquisador Vladimir Muhvich, que vem desenvolvendo desde 2014 uma base digital para processamento e visualização de dados relativos a obras de arte apresentadas nas instituições culturais uruguaias (a *Plataforma Engrama*, aplicada ao projeto *Engrama Oficial del Campo del Arte Uruguayo*²⁷). De acordo com Muhvich, a partir das técnicas expressivas de cada obra premiada nos *Salones Nacionales* dos anos 1930 a meados dos 1970, foi mantido um padrão de eleição que privilegiava a pintura e, em segundo lugar, a escultura. Houveram ocasiões específicas em que outras linguagens conseguem alterar a “morfologia evolutiva” desse padrão, como foram as edições de 1964, 1968, 1971 e 1978, apontando talvez para uma maior flexibilização das fronteiras da aceitação e do reconhecimento de outros meios de expressão artística, como foram os casos da colagem, dos objetos e instalações, muitas vezes categorizados genericamente como “*nuevos medios*” (MUHVICH, 2014).

Observando as transformações e permanências desse padrão de seleção e premiação ao longo do tempo, chamamos atenção para as reconfigurações nos regulamentos e transformações das práticas artísticas se emaranham num processo constante de construção de consensos e inovações, com sua posterior incorporação e reformulação das fronteiras que delimitam o conjunto e a hierarquia dos objetos aceitos como artísticos. A pintura e a escultura, por essa condição, foram alvos centrais de experiências estéticas críticas dessa dinâmica no mesmo período em que a “morfologia” das obras expostas nos *Salones Nacionales* diversificava-se um pouco.²⁸

Essas afetações mútuas entre produção e institucionalidade parecem ter tido seu curso iniciado no Uruguai em torno da virada para os anos 1980, como observado nas premiações nacionais, porém, diante das condições sociopolíticas do contexto local, o *Salón Nacional* tem suas atividades interrompidas a partir de 1985, tendo sido a 48ª mostra, em 1984, sua última edição. Em 2000, agentes do MEC começaram um processo de retomada das atividades dos salões nacionais, e o reinauguraram em 2001, com o 49º *Salón Nacional de Artes Visuales*. Seu catálogo conta com texto do júri evidenciando que, apesar da inatividade do *Salón Nacional*, as artes visuais no país continuaram se desenvolvendo ao longo dos 17 anos de intervalo em diálogo com o que ocorria em outros países.²⁹ A quantidade de artistas inscritas/os/xs para essa edição foi recorde,

²⁷ Disponível em: <<http://www.vladirmuhvich.com>>.

²⁸ Caso evidente foi o da Arte Conceitual a partir dos anos de 1960, com seus objetos, ações e manifestos: “*That’s because the word art is general and the word painting is specific. Painting is a kind of art. If you make paintings you are already accepting (not questioning) the nature of art*” (ver: KOSUTH, 1969, p.135).

²⁹ “*La pintura, con su prestigio secular, ha perdido la eficacia social que tuvo durante los últimos cuatro siglos de predominio visual. Ha sido desplazada o incorporada a las performances, el body-art, instalaciones, videos y cedehs*” (ABBONDANZA, DI MAGGIO & KALENBERG, 2001, p.2).

todos os meios expressivos foram aceitos sem restrição. Na 50ª edição, em 2002, o evento anual se tornou bianual.³⁰

4. POR UMA DEMOGRAFIA DE ARTISTAS VISUAIS NO URUGUAI

A partir do histórico das exposições e prêmios, foi possível prosseguir com os intuitos desta pesquisa. Com base nos catálogos e atas de júri realizamos levantamento de artistas premiadas/os/xs nos quatro casos analisados. Neste item, apresentamos a compilação dos dados sobre local de nascimento, idade e identidade de gênero desses/as/xs artistas. Também consideramos o gênero de componentes dos júris de seleção. Nossa escolha metodológica aqui está baseada em dados sobre resultados de premiações devido à inconsistência nos dados sobre a totalidade de artistas que se inscrevem ou chegam às listas de nomeações. Consideramos, no entanto, que essas informações poderiam enriquecer a análise, indicando as clivagens no perfil demográfico de quem pode aspirar à carreira artística (seu reconhecimento e consagração) no Uruguai.

4.1 Local de Nascimento dos/as/xs Artistas:

As pesquisas do sociólogo Alain Quemin sobre arte e globalização, inspiram o questionamento sobre o local de nascimento de artistas selecionados/as/xs e premiados/as/xs a partir da participação em convocatórias analisadas neste trabalho. Quemin aborda a questão da grande concentração de artistas em algumas metrópoles (2013, 2016), e conclui, a partir de um levantamento internacional, que “(...) o mundo da arte contemporânea internacional continua a ser altamente territorializado e hierarquizado no que diz respeito aos países, segundo configurações que podem ser encontradas em diferentes níveis e segmentos.” (QUEMIN, 2016).

Ao abordar a questão em pesquisa anterior, tomando como referência o trabalho de Alain Quemin, mas questionando onde se localizavam jovens artistas brasileiros/as/xs selecionados/as/xs e premiados/as/xs por três exposições, três programas de residência artística e um prêmio, foi possível constatar a alta concentração de artistas provenientes, sobretudo, dos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, em especial de suas capitais. Assim, argumentou-se que artistas provenientes ou que migraram para estas cidades possuíam maiores chances de angariar visibilidade para suas carreiras (MARCONDES, 2018, 2021). Esse fato fez perceber que, como argumenta Quemin

³⁰ Em 2006 deixou de chamar-se *Salón Nacional* e passou a ser o *Premio Nacional de Artes Visuales*, somando-se a cada título uma homenagem a artistas locais de relevo na história da arte uruguaia: em 2006, Maria Freire; 2008, Hugo Nantes; 2010, Carmelo Arden Quin; 2012, Wifredo Díaz Valdéz; 2014, José Gamarra; 2016, Octavio Podestá; e, em 2018, Linda Kohen.

(2016), apesar da pretensa globalização, o universo da arte se organiza e hierarquiza geograficamente.

No caso uruguaio interessava saber, portanto, se a mesma tendência ocorria com artistas selecionados/as/xs e premiados/as/xs estando concentrados/as/xs em alguma das cidades do país. E, como mostra o gráfico abaixo, a maioria de artistas vencedores/as/xs dos prêmios atribuídos pelas instituições uruguaias analisadas eram, ao longo das décadas, proveniente da capital do país.

Gráfico 1: Soma de artistas premiados/as/xs nas quatro décadas e nos quatro casos analisados, segundo consta nos catálogos das exposições. As localidades que aparecem apenas 1 vez cada, e não couberam de forma legível no gráfico são as seguintes cidades uruguaias: Cerro Largo, Colonia, Frey Marcos, Maldonado, Melo, Mercedes, Punta del Este e Trinidad; de cidades de outros países: a cidade de Nova York; e de outros países assinalados genericamente: Indonésia, Itália, Hungria e Lituânia. N.I. = “não identificado”



Fonte: Elaborado pelos autores (2020).

Cabe destacar, portanto, que como em outros contextos acima mencionados, no circuito artístico uruguaio a proveniência ou a residência na capital do país é comum aos/as/xs artistas selecionados/as/xs e premiados/as/xs. Se há o pressuposto de que o universo artístico é o espaço de realização da liberdade, a Sociologia tem demonstrado que existem regras e padrões que indicam disputas e consensos que são seguidos pelos atores sociais da arte. Assim, residir ou nascer nas cidades em que há um circuito artístico mais estruturado parece aumentar as chances de legitimação de artistas. Um fato que pode parecer óbvio, mas que, no entanto, é eclipsado pela ideia de que basta existir talento para que haja legitimação de um/a/x artista. Não dizemos que um indivíduo será certamente legitimado como artista se nascer ou migrar para Montevideo, mas

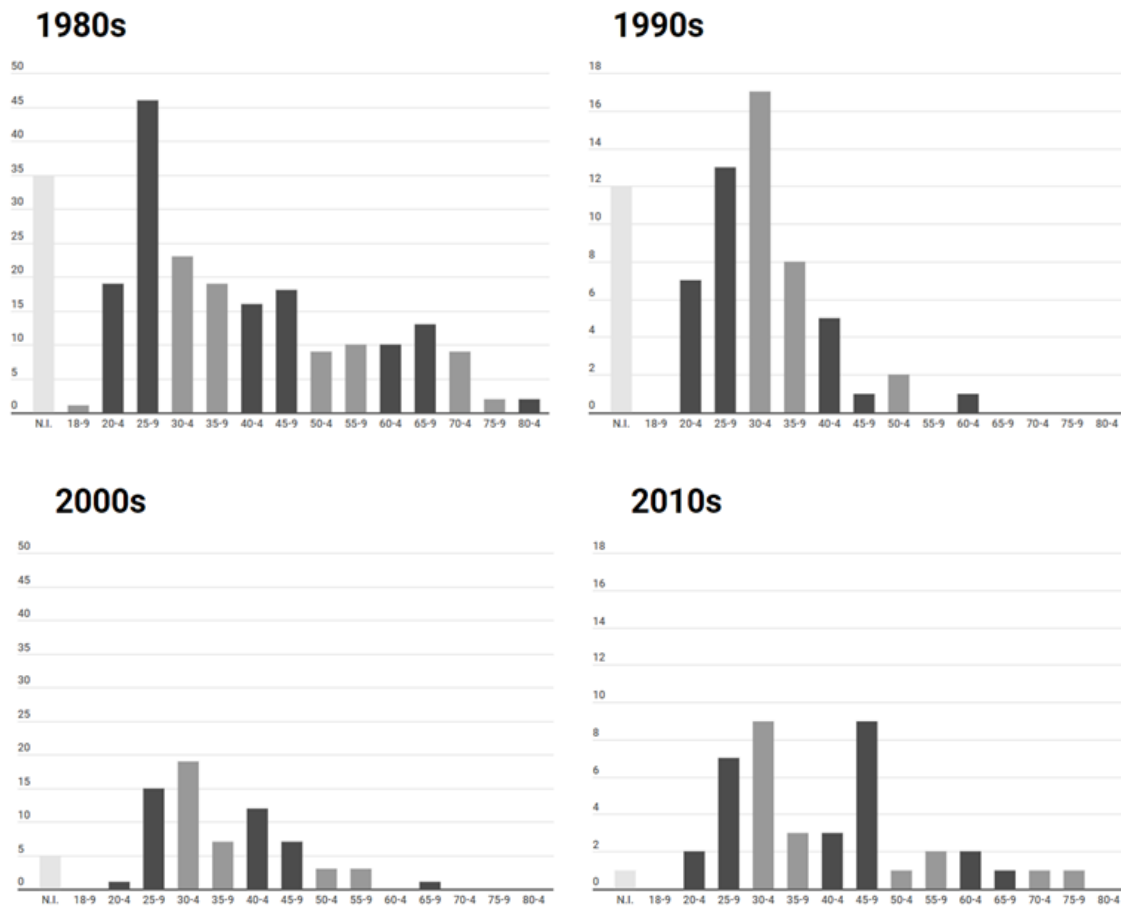
argumentamos, junto com os dados acima, que estar nesta capital é um facilitador ao processo de legitimação de artistas no Uruguai.

4.2 Idade dos/as/xs Artistas:

Para Pierre Bourdieu as divisões etárias são arbitrárias, uma vez que, “[...] a juventude e a velhice não são dadas, mas construídas socialmente, na luta entre os jovens e os velhos” (1983, p. 113). Em sua teoria sobre a constituição do poder e sua distribuição social, o sociólogo francês argumenta que tratar sobre “juventude” e “velhice”, ou seja, “fases da vida”, significa refletir sobre lutas que se inserem em contextos históricos, culturais e sociais, distintos, contribuindo para a divisão do poder no âmbito da sociedade. Assim, ao tratarmos da categoria *jovem artista* que, como explicitado, diz respeito ao entrecruzamento entre idade e tempo de carreira, tratamos de como os profissionais já legitimados/as/xs (sejam artistas, galeristas, críticas/os, curadores/as, etc.) estariam recrutando somente aqueles/as/xs que lhes parecem capazes de desempenhar o papel de artistas e defender os interesses do *campo da arte*, de acordo com preceitos e princípios definidos pelos/as/xs próprios/as/xs profissionais já legitimados/as/xs e, no caso, responsáveis por legitimação.

A fim de compreender o perfil etário de artistas legitimados/as/xs no recorte analisado do contexto uruguaio, as quatro exposições e suas premiações, buscamos levantar os dados relativos as suas idades no momento da exposição. A seguir, apresentamos os gráficos que contêm as idades de artistas selecionados/as/xs e premiados/as/xs:

Quadro de Gráficos 1: Idade de artistas de 1980 a 2018. Divididas em grupos de idades por gerações de 5 anos cada, com exceção do primeiro grupo etário, 18 e 19 anos, pois a idade mínima de participação nos certamos é a de 18 anos. N.I. = “não identificado”



Fonte: Elaborado pelos autores (2020).

O quadro de gráficos 1 torna evidente que no contexto analisado entre as décadas de 1980 e 2010, há maior predominância de artistas com idades entre os 25 e os 34 anos de idade sendo selecionados/as/xs e premiados/as/xs pelas exposições e premiações tomadas para análise. Cabe destacar, por sua vez, que entre as décadas há grande oscilação no total de artistas premiados/as/xs: na década de 1980 há um total de 233 artistas premiados/as/xs (nas distintas categorias das diferentes exposições); na década de 1990, com o fechamento do *Salón Nacional* e a descontinuidade do '*Premio Coca-Cola*', há o total de 64 artistas premiados/as/xs; já nos anos 2000, em que ocorreu o retorno do *Salón Nacional* e o fechamento do *SM*, o total de artistas é de 75; enquanto, na década de 2010 o total de artistas é de 42. Esta oscilação conta os caminhos da arte uruguaia, com fechamentos e retomadas das exposições. Entretanto, apesar da disparidade de prêmios concedidos (de menções honrosas a viagens internacionais) e do total de premiados/as/xs,

que passou de duzentos na década de 1980, é importante destacar que os processos de legitimação de artistas no campo da arte uruguaia parecem não muito alterados, podem ser em termos de quantidade das premiações oferecidas, mas não o são em seu formato, que inclui seleção e premiação através de exposições e júris de especialistas.

Careceu nesta análise a obtenção de informações acerca do tempo de carreira dos/as/xs artistas premiados/as/xs pelas mostras analisadas. Todavia, como vimos destacando, a categoria jovem artista, que atrela idade e tempo de carreira, ainda parece ser adequada para se tratar do contexto analisado, já que apareceu em catálogos e regras de editais. Ademais, ao serem tomadas as idades dos/as/xs artistas torna-se evidente que se tratam de artistas biologicamente jovens, mas que socialmente podem ser considerados mais velhos, já que em muitas sociedades a despeito de um prolongamento da noção de juventude em termos socioculturais, as premiações não foram concedidas, no geral, a artistas até os 20 anos, mas a artistas entre os 25 e os 34 anos de idade. Ou seja, foram concedidas em especial para artistas que possuíam certo percurso artístico (alguma experiência em termos de tempo de carreira) e idades consideradas jovens (em termos biológicos).

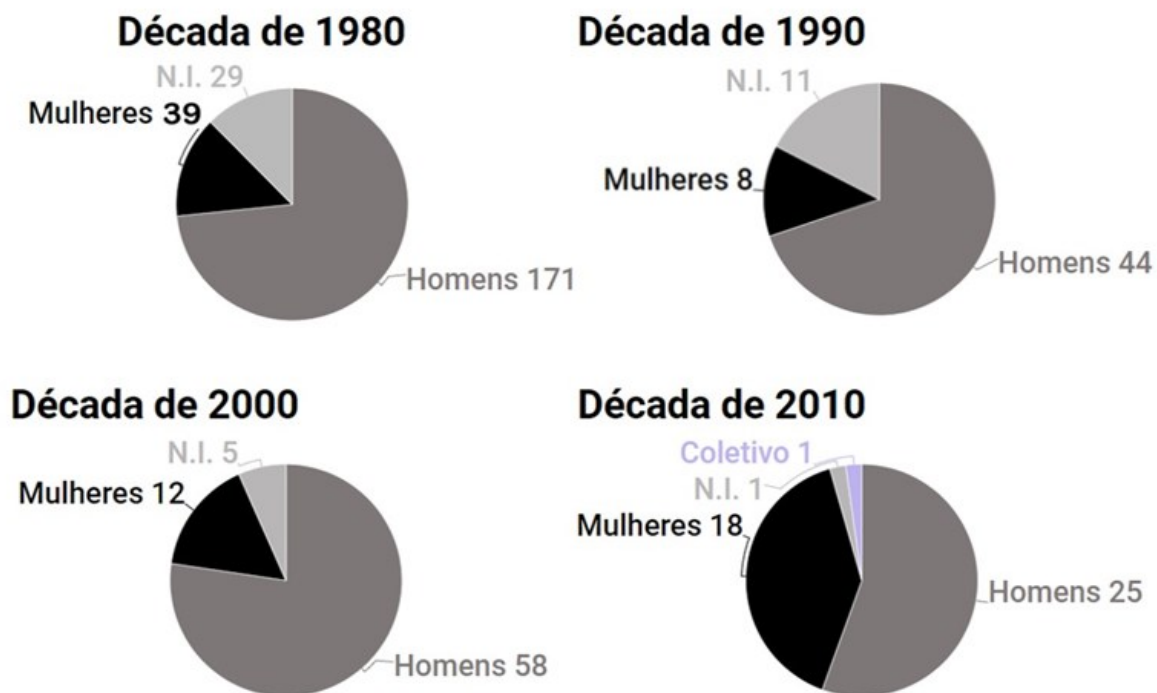
4.3 Gênero dos/as/xs Artistas:

As condições de visibilidade para homens e mulheres artistas são iguais? Se considerarmos que a existência de exposições como as analisadas aqui abre, em termos formais de seu regulamento, oportunidades de inscrição para homens e mulheres, poderíamos pensar em promoção de igualdade, meritocracia ou coisas do tipo. Contudo, como viemos argumentando, existem processos de seleção que respeitam a regras sociais postas pelo universo da arte para que alguns indivíduos sejam selecionados e ganhem visibilidade e outros não. Em artigo de 2013, Rui Pedro Fonseca trata do tema uma situação de desigualdade de oportunidades de visibilização e, assim, de legitimação entre homens e mulheres artistas. Evoca-se, portanto, a denúncia que as artistas feministas do coletivo estadunidense *Guerrilla Girls* têm exibido desde meados dos anos de 1980 (“*Do women have to get naked to get into the Met. Museum?*”, de 1989), sobre a discriminação estrutural histórica do mundo da arte ocidental, em que as mulheres e a criação artística mantêm uma relação anedótica, sendo visíveis como objeto da representação elaborada por artistas homens, ao mesmo tempo em que são invisibilizadas como produtoras de trabalhos de arte (MAYAYO, 2013, p. 21).

O levantamento de dados acerca do gênero de artistas premiados/as/xs pelas exposições analisadas se deu a partir das informações disponíveis em atas e catálogos encontrados. Identificamos seus nomes, no entanto, foi necessário buscar informações sobre cada artista indicado/a/x para considerar o gênero com que eram (são) descritos/as/xs, se eram

identificados/as/xs como homem, mulher ou de outra maneira (ainda que no universo pesquisado só tenhamos encontrado registros referentes as duas categorias de oposição binária anterior). Porém, houve casos em que não encontramos informações sobre o de gênero de premiados/as/xs, grupo que categorizamos como “não inferido” (N.I.), pois não buscamos atribuir gênero a artistas com base apenas em seus nomes. Buscamos *sites*, entrevistas, catálogos, livros e jornais em que houvesse referência a tais artistas e, quando possível, em que sua identificação de gênero fosse posta por si mesmos/as/xs. A fim de demonstração dos dados referentes a identidade de gênero de artistas, apresentamos uma soma das premiações nos quatro casos, divididas entre as quatro décadas que compuseram o arco temporal da análise:

Quadro de Gráficos 2: Gênero de artistas assinalada nas fontes de pesquisa referentes aos eventos analisados, de 1980 a 2018 (décadas de 1980, 1990, 2000 e 2010). N.I. = “não inferido”.



Fonte: Elaborado pelos autores (2020).

Como é possível notar no gráfico Quadro de Gráficos 2 que apresenta os dados sobre gênero de artistas premiados na década de 1980, de um total de 239 artistas, não foi possível inferir o gênero de 29, enquanto 39 foram identificadas como do gênero feminino (ou 16,3% do total) e 171, do gênero masculino (71,5%). Já em relação aos anos de 1990, de um total de 63 artistas, não foi inferido o gênero de 11 artistas, enquanto 8 eram do gênero feminino (ou 12,6%) e 44 do gênero masculino (69,8%). Situação não muito distinta da década de 2000, em que de um total de 75 artistas premiados/as, não identificamos o gênero de 5, enquanto 12 eram do gênero feminino

(16%), e 58 do gênero masculino (77,3%). Apenas na década de 2010, ainda em curso, a situação se torna menos díspar entre os gêneros, de um total de 45 artistas, não foi inferido o gênero de apenas 1 participante individual e de 1 coletivo de artistas, enquanto 18 são mulheres (40%) e 25, homens (55%).

Levando em conta que algumas exposições analisadas foram descontinuadas por alguns momentos e que uma foi efetivamente encerrada, é possível compreender o porquê da variação no número total de premiações distribuídas pelas exposições. A disparidade entre artistas homens e mulheres é flagrante da desigualdade de visibilidade e possibilidades de legitimação pelo universo da arte entre homens e mulheres. Essa assimetria parece estar sendo alterada em anos mais recentes, se considerarmos a proporção de homens e mulheres premiados/as, com diminuição do número de prêmios para homens e aumento nas premiações para mulheres (chega a praticamente triplicar a visibilidade das artistas). Tanto os dados apresentados acerca da década de 2010 como pesquisa anterior realizada no Brasil também na década de 2010 (MARCONDES, 2018, 2021), indicam que embora mais homens sejam premiados e selecionados, as diferenças entre artistas homens e mulheres em termos quantitativos nas premiações e seleções têm diminuído.

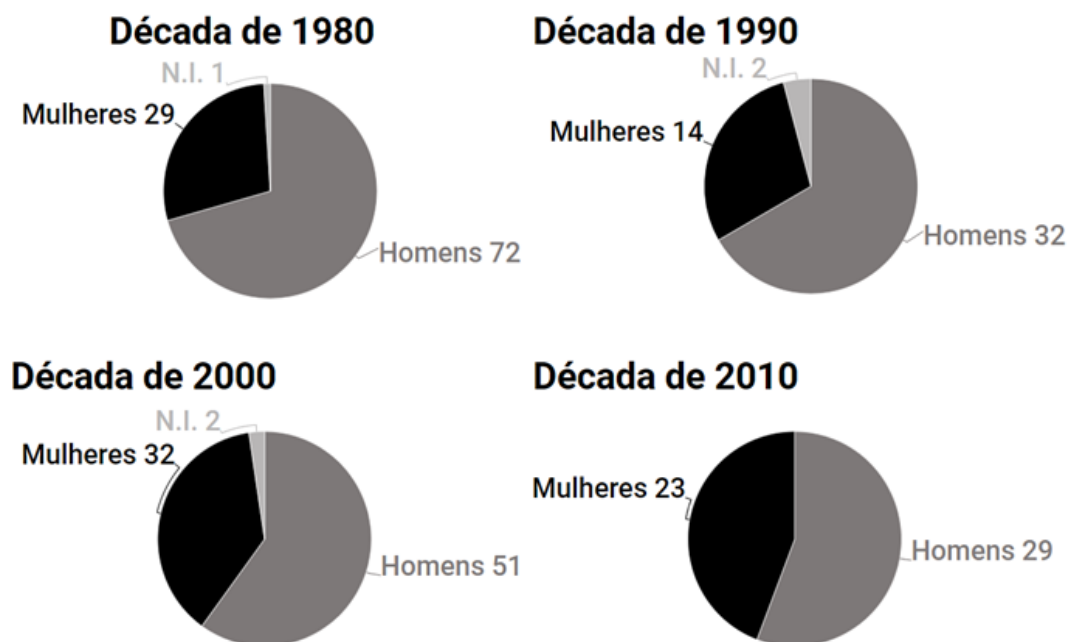
Quando consideramos que é na presente década quando há uma significativa mudança na proporção de premiações a artistas mulheres, então chegando aos 40%, fica nítida a desigualdade na distribuição de oportunidades, reconhecimento e legitimação nas décadas anteriores, sendo essa nova condição resultado de um esforço constante por adequação de políticas de visibilidade e representatividade das mulheres em vários âmbitos da sociedade contemporânea. Fato é que artistas com maior visibilidade têm mais chances de seguir e construir carreiras legitimadas no campo da arte e, no caso analisado, os artistas que historicamente têm tido mais chances de legitimação são homens (SIMIONI, 2002; SOFIO, 2018; MARCONDES, 2020, 2022). Além de apontamentos sobre a questão de gênero nos processos de legitimação e consagração de trajetórias artísticas já mencionados, salientamos que em outra publicação desdobramos os dados apresentados sobre o contexto uruguaio neste artigo, e propomos uma comparação com dados relativos ao contexto brasileiro (MARCONDES; SOUZA, 2019).

4.4 Gênero dos Júris:

Fizemos um levantamento sobre a composição dos júris de seleção para exposições e prêmios analisados. Desse levantamento conseguimos examinar o marcador socialgênero, identificado nos textos de catálogos e fontes primárias como matérias jornalísticas ou na historiografia nacional. O objetivo dessa avaliação é compará-la com a anterior sobre artistas premiadas/os. O quadro de gráficos 3, abaixo, mostra uma proporção similar no que diz respeito a

presença feminina nos júris das 3 primeiras décadas analisadas (28,4% de mulheres nos 1980; 29,1%, nos 1990; 37,6%, nos 2000) que, além de constante crescimento, também manteve em média o dobro da percentagem de mulheres premiadas nos mesmos períodos, indicando que não há uma projeção direta entre a composição de gênero do júri e do conjunto de artistas premiados/as. Na presente década, porém, o aumento de aproximadamente 20% (chegando a 44,2% de mulheres no júri) tampouco se aproxima do crescimento em percentagem das artistas premiadas, que foi de 250%. Embora não seja possível afirmar que haja uma projeção direta desses números no aumento da participação de mulheres nas artes de modo geral, outros estudos corroboram com a inferência de uma relação importante desses fatores (SIMIONI, 2002; SOFIO, 2018; MARCONDES, 2020, 2022).

Quadro de Gráficos 3: Identidade de gênero de componentes de júri assinalada nas fontes de pesquisa referentes aos eventos analisados, de 1980 a 2018 (décadas de 1980, 1990, 2000 e 2010). N.I. = “não inferido”



Fonte: Elaborado pelos autores (2020).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo trata do contexto artístico uruguaio, buscando tratar dos processos de legitimação de artistas no país. Os resultados vão de encontro a duas noções presentes no senso comum. Primeiro, a ideia de que o talento é algo inerente àqueles a quem tal distinção é atribuída, pressupondo que um indivíduo já nasce tendo recebido um “dom” que o predestina ao sucesso. Segundo, que as premiações distribuem honrarias àqueles indivíduos que são mais talentosos e

possuem maiores qualidades. A Sociologia da arte tem demonstrado que talento é uma construção social, afinal, existem regras de conduta que regem as ações dos indivíduos e, desta forma, premiações respeitam tais regras e apresentam padrões sociais que conduzem a distribuição das honrarias. Não dizemos que indivíduos que recebam premiações não possuam méritos, mas afirmamos que tais méritos dizem respeito a padrões socialmente estabelecidos por outros indivíduos e instituições que são responsáveis por definir as regras do universo artístico. Neste artigo, trazemos os resultados iniciais de uma pesquisa em desenvolvimento, com objetivo de aprofundar as análises apresentadas, contribuindo para a compreensão do processo de legitimação nas artes visuais para além de uma simples desmistificação das regras do jogo. Endereçamos outras questões a partir dos mesmos dados e em comparação com outros recortes históricos e geográficos, especialmente em relação ao contexto brasileiro nas últimas décadas. Porém, essa análise inicial do levantamento permite constatar a projeção de observações sociológicas sobre esses processos em outras sociedades nacionais também no caso do Uruguai.

Partindo dos pressupostos sociológicos indicados acima, o projeto de pesquisa realizado em decorrência da residência de pesquisa no EAC, buscou compreender de que modo ocorre o processo de legitimação de artistas no Uruguai. A partir dos dados aqui apresentados, que dizem respeito a análise de quatro exposições/premiações ocorridas no contexto uruguaio entre os anos de 1980 e 2018, foi possível constatar que a despeito de ser um país demograficamente menor, comparativamente ao Brasil, por exemplo, o circuito artístico uruguaio possui regras que parecem governar as ações de indivíduos e instituições em um contexto mais global. Assim, conforme referido, Alain Quemin (2016) demonstra que apesar dos processos de globalização, as regras concernentes ao universo artístico tornam alguns contextos geográficos mais profícuos para processos de legitimação artística. Tal afirmação se verifica no contexto uruguaio, onde o circuito artístico mais estruturado parece ser o da capital do país. Não afirmamos, no entanto, que artistas no Uruguai nascidos ou que morem em Montevidéu, serão necessariamente legitimados, mas que suas chances de construção de carreiras artísticas legitimadas se tornam maiores quando atuam no circuito artístico desta capital.

Compreendendo, portanto, que há regras que regem o universo artístico uruguaio e que estas não estão desconectadas de padrões que são constatados em outros contextos, como o brasileiro (MARCONDES, 2018, 2021), é possível construir um perfil ideal de artistas que vêm sendo legitimados no Uruguai entre os anos de 1980 e 2018, sendo este: artistas homens na faixa etária dos 25 aos 35 anos e que, em geral, nasceram e/ou moram em Montevidéu. Neste sentido, ao tomar para análise exposições que oferecem premiações, lidamos com os processos de inclusão e exclusão engendrados no campo artístico do Uruguai. Artistas vencedores de tais certames

logram mais do que as premiações (que podem ser viagens, exposições individuais entre outras), eles/as/xs: cumprem uma prerrogativa básica do trabalho artístico que é, justamente, exibirem seus trabalhos a um público; tornam seus trabalhos e carreiras mais visíveis, especialmente, ao público especializado em artes visuais (como curadores/as/xs, críticos/as/xs de arte, colecionadores/as/xs entre outros); têm seus trabalhos cancelados por júris que atestam a qualidade de seus trabalhos artísticos ao lhes selecionarem; e têm chances de terem seus trabalhos registrados em catálogos e livros, bem como de ingressarem para coleções institucionais nos casos em que a aquisição de obras é uma premiação. Tais artistas vencedores são aqueles que têm maiores chances de serem legitimados no campo artístico.

Os processos de seleção e premiação analisados indicam as regras que regem o universo da arte no Uruguai ao longo de 38 anos. Deixa de fora alguns (por vezes, numericamente mais) artistas e poéticas que não foram premiados, mas demonstra os padrões que foram e que vêm sendo estabelecidos como ideais para que um/a/x artista seja legitimado no país. Torna-se possível, assim, traçar uma história da arte contemporânea no Uruguai. Se a arte contemporânea tem suas raízes na década de 1960, quando artistas passam a produzir trabalhos que não necessitam ser pinturas ou esculturas para serem compreendidos como arte, no Uruguai, até a década de 1980, como visto, a pintura ainda era destacada como a principal linguagem artística, digna de honrarias distintivas. Todavia, é a partir da década de 1990, após a redemocratização do país, que tais distinções à pintura caem em desuso, abarcando linguagens e artistas que produziam/produzem trabalhos atrelados à arte contemporânea.

Tratar desta história da arte Uruguai a partir dos processos de seleção e premiação permitiu apresentar as lutas inerentes ao campo artístico com seus processos de inclusão e exclusão, transformação e manutenção. A pesquisa realizada logra demonstrar os padrões de seleção e legitimação que foram cumpridos e estabelecidos no país nos últimos 38 anos. Além disso, demonstra que há um processo de transformação de tais regras em curso, o que não quer dizer que tais regulações deixarão de existir, mas que modificações têm sido implementadas.

REFERÊNCIAS:

IV MUESTRA NACIONAL DE PLÁSTICOS JÓVENES. Montevideu: *El Cabildo de Montevideo*, 1989.

5ta MUESTRA NACIONAL DE PLÁSTICOS JÓVENES. Montevideu: *Los Embotelladores de Coca-Cola del Uruguay*, 1991.

- ABBONDANZA, Jorge; DI MAGGIO, Nelson; KALENBERG, Angel. *Largo viaje de regreso*. In: catalogo Salón Nacional de Artes Visuales. Montevideu: *Ministerio de Educación y Cultura*, 2001, pp.2-3.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero Limitada, 1983.
- BRAVO, Luís. Huérfanos, Iconoclastas, Plurales (La generación poética uruguaya del 80). *Revista Fórnix*, n.5 v.6, 2007, pp. 105-120.
- BUCELLI, Elisa. *Sobre la exposición Blanes ocupado Pasado y presente en una curaduría en expansión*. In: *Blanes Ocupado: 79 artistas, 30 + 1 gestos democraticos*. Montevideu: *Museo Juan Manuel Blanes*, 2016, pp.211-216.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN FUNDACIÓN MANUEL ESPÍNOLA GÓMEZ. *Pormenores Políticos y Afines: Grafica Política de los años 60 y 70*. Montevideu: *Fundación Espínola Gómez*, 2009.
- COSTA RIBEIRO, Carlos Antonio. Desigualdades nas Transições para a Vida Adulta no Brasil (1996 e 2008). *Revista Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 433-473, 2014.
- ESTEBAN, Fernando Garcia. *Algunas anotaciones*. In: catalogo *Muestra Nacional de Plásticos Jóvenes*. Montevideu: *Los Embotelladores de Coca-Cola del Uruguay*, 1989.
- FONSECA, Rui Pedro. Carreira, Arte Feminista e Mecenato: Uma Abordagem à Dimensão Econômica do Circuito Artístico Principal sob uma Perspectiva de Gênero. *Sociologia: Revista do Departamento de Sociologia da FLUP*, Porto, v. XXVI, p. 113-137, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HARBER, Alicia; LARNAUDIE, Olga. *Premio Paul Cézanne 2000*. In: *Premio Paul Cézanne 2000*. Montevideu: *Centro de Exposiciones Subte*, p. 3-5, 2000.
- HEINICH, Nathalie. Práticas da Arte Contemporânea: Uma Abordagem Pragmática a um Novo Paradigma Artístico. *Revista Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 04, n.02, p. 373-390, 2014.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE-Instituto Goethe, 2002.
- HYMSON, Laura. *The Company that Taught the World to Sing: Coca-Cola, Globalization, and the Cultural Politics of Branding in the Twentieth Century*. Tese (Doutorado em Filosofia, Cultura Americana), Universidade de Michigan, Estados Unidos, 2011.
- KOSUTH, Joseph. Art After Philosophy. In: *Studio International*, n.915, v.178, out., 1969, p.134-137.
- PELUFFO, Gabriel. *Uruguay post-dictadura: poéticas y políticas en el arte contemporáneo*. In: CAETANO, Gerardo (org.). *20 años de democracia 1985-2005*. Montevideu: Santillana, 2005, pp.435-462.
- _____. Arte e instituições. La construcción simbólica de la contemporaneo: 1973-2013. *Nuestro Tiempo*, 07 Artes Visuales. Montevideu: *Libro de los Bicentenarios*, 2014.
- MARCONDES, Guilherme. Arte e Consagração: Os Jovens Artistas da Arte Contemporânea. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia), PPGSA/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

_____. Entrevista aberta: Caminos del Arte Uruguayo de los '80 hasta el presente. Disponível em: MARCONDES, Guilherme. Acesso em 14 de novembro de 2018.

_____. Arte contemporânea e legitimação: o caso das jovens artistas. *Cadernos Pagu*, v. 60, p. 1-39, 2020.

_____. Procuram-se Artistas: Aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Telha, 2021.

_____. Quem é artista? Mulheres negras na arte contemporânea brasileira. *Arte & Ensaios*, v. 29, p. 320-336, 2022.

MARCONDES, Guilherme. SOUZA, Tálisson M. Arte, Juventude e Legitimação: Uma Análise Comparativa sobre Jovens Artistas da Arte Contemporânea nos Contextos Brasileiro e Uruguaio. *Revista Brasileira de Sociologia*, v.7, n.16, 2019.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madri, Espanha: Cátedra, 2003.

MILSTEIN, Denise. *The Cold War and Musical Convergence in Uruguay*. In: E.I.A.L., v.27, n.1, 2016, pp.40-61.

MUHVICH, Vladimir. ENGRAMA, *Investigación sobre modelos de visualización morfológica y evolutiva de Colecciones de Arte*. Website do artista/pesquisador. Disponível em: <<http://www.vladimirmuhvich.com/oppamev>>. Acesso em 11 de dezembro de 2018.

MUNOZ, Carlos. *Piedra, papel y tijera*. In: *Blanes Ocupado: 79 artistas, 30 + 1 gestos democráticos*. Montevideu: Museo Juan Manuel Blanes, 2016, pp.9-21.

MUSEO FIGARI. *Premio Figari - História*. Website do Museu Figari, 2017. Disponível em: <https://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/v/10360/20/mecweb/premio_figari>. Acesso em 10 de dezembro de 2018.

PUCHET, May. *Octaedro, Los Otros y Axioma. Relecturas del Arte Conceptual en el Uruguay durante la dictadura (1973-1985)*. Montevideu: Editorial Yaugurú, 2014.

_____. *Estética y Política en el Arte Contemporáneo. Un Estudio de las Prácticas Artístico-políticas en Uruguay, Argentina y Chile Durante Los Años Setenta y Ochenta*. Dissertação (Mestrado em Filosofia Contemporânea) Universidade da República, Montevideu, Uruguai, 2016.

QUEMIN, Alain. *Les Stars de l'Art Contemporain - Notoriété et Consécration Artistiques dans les Arts Visuels*. Paris: CNRS Éditions, 2013.

_____. A distribuição desigual do sucesso em arte contemporânea entre as nações: uma análise sociológica da lista dos 'maiores' artistas do mundo. In: QUEMIN, Alain; VILLAS BÔAS, Glaucia (orgs.). *Arte e Vida Social - Pesquisas Recentes no Brasil e na França*. OpenEdition Press, 2016.

RULFO. A Modo de Prólogo. In: *48º Premio Montevideo de Artes Visuales*. Montevideu: Centro de Exposiciones Subte, 2017, p. 6-7.

SANGUINETTI, Julio Maria. In: *catálogo XXXI Salón Nacional de Artes Visuales*. Montevideu: Comisión Nacional de Bellas Artes - MEC, 1967, p.4.

SENNETT, Richard. *Autoridade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* (50), São Paulo, 2002, pp.143-159.

SOFIO, Séverine. Como ter Sucesso nas Artes sem ser um Homem? Manual para Artistas Mulheres do Século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (71), São Paulo, 2018, pp.28-50.

SOUZA, Tálisson M. Transações e transições da arte contemporânea: categorias geopolíticas e mediações nas Bienais de São Paulo (1978-1983). Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia), PPGSA/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

SOUZA, Tálisson M.; MARCONDES, Guilherme. Sobre Pesquisar e Habitar um Museu: Aspectos Metodológicos das Pesquisas em Sociologia da Arte Contemporânea. *Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ*, v.23, n.43, 2022.

TOMEIO, Daniela. *Fernando García Esteban: entre la crítica y la historia del arte*. Montevideu: Colección Avances de Investigación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidade da República, 2010.

VILLAS BÔAS, Glaucia. Seleção e Partilha. Excelência e Desigualdade Social na Universidade. *Teoria & Sociedade* (UFMG), Minas Gerais, v. 7, p. 95-116, 2001.

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

WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.

Fontes Primárias:

Ata do *Premio Paul Cézanne*, 1982.

Ata do *Premio Paul Cézanne*, 1992.