

FUNDAÇÃO ESCOLA DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA DE SÃO PAULO

III SEMINÁRIO DE PESQUISA DA FESPSP

DA GERAÇÃO 80 NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: A RECEPÇÃO E CIRCULAÇÃO DE OBRAS DE ARTE NO MERCADO NACIONAL

Pesquisador: Fabiana Della Coletta Monteiro (fabicoletta@gmail.com)

Professor Orientador: Guilherme Simões Gomes Junior (gomesjr@uol.com.br)

Resumo: A pesquisa sociológica acerca da chamada “Geração 80”, no âmbito da arte contemporânea brasileira, leva em consideração que os artistas que naquele período discutiam a sociedade pela experimentação e traziam novos problemas ao fazer artístico, hoje figuram entre os maiores nomes da arte contemporânea e foram fundamentais para o desenvolvimento do campo da arte no Brasil como vimos atualmente. Neste trabalho, procuramos esclarecer as condições de recepção dos “jovens artistas” da década, e de circulação de suas obras no campo da arte no país, em especial no que diz respeito ao papel exercido pelos atores interessados do campo, como o mercado de arte, as instituições e os *marchands*, nas escolhas geracionais e a sua inter-relação com as instâncias de legitimação. O sucesso de suas obras na época foi marcado pela exaltação da característica mais comum entre eles, no caso a retomada de suportes tradicionais da arte, principalmente a pintura. Levamos em conta para isto a teoria dos campos de Bourdieu e a sua pertinência para se pensar o caso brasileiro devido às suas particularidades, e também o contexto histórico-social do período, marcado pelo fim da ditadura militar e pelo aumento do consumo de bens culturais.

Palavras-chave: arte contemporânea, arte no Brasil, mercado de arte, Geração 80

Este trabalho faz parte de uma pesquisa de mestrado em ciências sociais, em andamento, acerca da chamada “Geração 80” na arte contemporânea brasileira. Nela procuramos elucidar os processos de formação e consagração dos conceitos artísticos surgidos na década de 1980, tendo em vista as mudanças culturais no país em decorrência do fim da ditadura militar (1964-1985). Os artistas que naquele período colocavam em questão tanto a arte como a sociedade por meio da experimentação e traziam novos problemas e maneiras ao fazer artístico, hoje figuram entre os maiores nomes da arte contemporânea. Suas obras plásticas e/ou visuais articulam-se com o contexto histórico-social em que os artistas foram formados e trazem símbolos e referenciais da sociedade atual e sobretudo da configuração do mundo das artes no Brasil.

Procuramos, portanto, durante a pesquisa, identificar seus principais artistas e suas obras e, a partir da análise sociológica dessa produção, pretendemos desvelar os conceitos por meio dos quais a sociedade contemporânea é tematizada nas artes plásticas. Trabalhamos primeiramente com a hipótese de que a ética democrática e liberal no prisma da cultura possibilitou posturas de resistência e enfrentamento ao regime ditatorial com visíveis consequências no plano artístico. Com a abertura política, o afrouxamento do controle centralizado das produções culturais resultou em um grande ativismo e, no âmbito artístico, em uma experimentação sem limites, onde o que era tido como subversivo passa a ocupar posições menos marginalizadas. Temos, portanto, um caráter de ruptura na gênese da geração artística que surge na década. Porém, temos como outra hipótese que este caráter de ruptura internalizou-se nas obras e foi motivo de reconhecimento e consagração dos artistas. Essa produção, em um terceiro momento, rotinizou-se em torno da ideia de arte contemporânea e levou a uma profissionalização do circuito.

É necessário esclarecer a princípio que o que chamamos de “Geração 80” não configura um grupo formal¹ e tampouco ideologicamente coeso. A denominação surgiu em um primeiro momento como título de uma exposição que procurava apresentar os trabalhos de jovens artistas na época, a mostra “Como vai você, Geração 80?”, em 1985, no Rio de Janeiro, que marcou o meio das artes e popularizou a expressão. Ela viria a ser usada posteriormente inúmeras vezes para definir a natureza dos artistas e de suas obras, como uma necessidade do circuito local de

¹ Alguns grupos, no entanto, foram formados por esses artistas, como por exemplo o grupo Casa 7. Carlito Carvalhosa, Rodrigo Andrade, Paulo Monteiro, Fábio Miguez e Nuno Ramos dividiam a casa número 7 da rua Cristiano Viana, no bairro de Pinheiros em São Paulo, onde trocavam experiências e críticas, essenciais para sua formação e amadurecimento como artistas plásticos na época. Sem proposta fixa artística ou política, o grupo apostava na pintura como forma de expressão e experimentação visual. O grupo se dissolveu ainda na década de 1980 por questões mais práticas do que ideológicas, segundo os artistas.

aglutinar a produção sob um mesmo rótulo fácil de ser identificado. Até então não se levava em conta as particularidades de cada um, sendo considerada a característica mais difundida dos seus trabalhos, a saber, o resgate de suportes tradicionais da arte, principalmente a pintura.

A fim de tornar a compreensão mais didática, utilizaremos a expressão “Geração 80” para designar aqueles artistas nascidos entre as décadas de 1950 e 1960, que começaram seus trabalhos mais bem definidos já na década de 1980 ao saírem de escolas de arte, principalmente. A pesquisa em si preocupa-se de forma concentrada com os artistas paulistas, devido às características específicas de formação e desenvolvimento do campo de arte no estado, em especial na capital.

Por se tratar de um estudo geracional, este conceito essencial para o trabalho é desenvolvido sob a perspectiva de geração elaborada por Karl Mannheim (1893-1947). Para o autor, os indivíduos que nasceram no mesmo período e que, portanto, pertencem à mesma geração, possuem uma situação comum na dimensão histórica do processo social. Isto quer dizer que esses indivíduos têm acesso mais ou menos uniforme ao material intelectual disponível, o que implica que sua condição de geração não está relacionada somente à situação cronológica, mas a um contexto próprio. A similaridade de situação dos indivíduos proporciona-lhes experiências comuns que levam a um tipo característico de “ação historicamente relevante” (MANNHEIM, 1982, p. 71-72).

Dessa forma, a necessidade de se formar um grupo de artistas com similaridade etária e contextual para traçar um panorama das temáticas na arte brasileira se dá pelo fato de que, nas palavras de Mannheim,

mesmo onde o material intelectual é mais ou menos uniforme, ou pelo menos uniformemente acessível a todos, a *abordagem* a ele, o modo pelo qual é assimilado e aplicado, tem sua direção determinada por fatores sociais. (MANNHEIM, 1982, p. 73)

Tomando a “Geração 80” como um movimento artístico, a investigação parte do pressuposto do desenvolvimento progressivo na arte, com movimentos de avanço e recuo no

processo das práticas artísticas. Assim, é de interesse verificar a herança deixada pela geração anterior, naquilo que foi absorvido como princípio direcional para a produção artística da década de 1980 e também no que diz respeito aos princípios que foram negados, isto é, o caráter de ruptura da nova geração. Como exemplifica o autor,

o aparecimento contínuo de novos seres humanos certamente resulta em alguma perda de possessões culturais acumuladas; mas, por outro lado, somente isso torna possível uma seleção original quando for necessária; ele facilita a reavaliação do nosso inventário e nos ensina tanto a esquecer o que já não é mais útil como a almejar o que ainda não foi conquistado (MANNHEIM, 1982, p. 76).

Do ponto de vista das relações sociais no meio artístico, nos atemos às operações no campo da arte demonstradas por Bourdieu (1996). É no campo que se dão as disputas de interesse entre aqueles que ocupam posições em situação de concorrência pela legitimidade. As categorias de legitimação e as lógicas do campo são objetos dessas disputas entre grupos e instituições e são definidas por aquele que será estabelecido como grupo dominante em função do capital (econômico, cultural, simbólico) que lhe garante tal posição.

No caso do campo da arte, os agrupamentos que concorrem pela legitimidade são, além dos próprios artistas, as instâncias políticas e organizacionais competentes em matéria de arte, entre elas as instituições que produzem produtores, como as escolas de arte, e as instituições de divulgação e de consagração, como os museus, os espaços expositivos, os *marchands*, os colecionadores e as galerias.

A disputas internas de legitimação no campo da arte se dão pelo poder de consagração e o monopólio de categorias de apreciação e percepção, que determinam quais tomadas de posição estéticas serão absorvidas pelo campo e pela história deste campo e o que não será considerado neste espaço. Assim, o desenvolvimento das categorias do campo, que desenham a sua história, têm consequências diretas no desenvolvimento da linguagem artística:

Se existe uma história propriamente artística, é, além do mais, porque os artistas e os seus produtos se acham objetivamente situados, pela sua pertença ao campo artístico, em relação aos outros artistas e aos seus produtos e porque as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la (BOURDIEU, 2011, p. 72)

Isto quer dizer que, por exemplo, movimentos antes considerados como subversivos podem chegar a ocupar, depois de muitas disputas, posições dominantes no campo e estabelecer assim suas categorias estéticas, como é o caso do que ocorre com a estética moderna no início do século XX.

A tendência dos agentes do campo é levar a sua produção a um estado de autonomia, isto é, fazer com que a produção seja independente das diretrizes do campo econômico e político, por exemplo. Esta autonomia estabelece aos artistas uma produção alheia à demanda de obras de arte e uma leitura interna do gênero, com alusão à história do campo em um movimento reflexivo. Diz respeito também à emergência de instituições específicas que permitam o funcionamento da economia dos bens culturais, como os lugares de exposição (galerias e museus), instâncias de consagração, instâncias de reprodução dos produtores (escolas) e agentes especializados (marchands, críticos, historiados da arte, colecionadores) (BOURDIEU, 1996, p. 326).

As tomadas de posição dentro do campo artístico podem se dar em direção ao mercado e ao lucro econômico ou, então, se direcionar para o âmbito próprio do campo em busca de legitimar essa posição primeiramente como capital simbólico, não antes de essa intenção ser motivo de lutas de força em um campo em busca de autonomia.

Porém, é importante lembrar que a teoria dos campos de Bourdieu foi desenvolvida a partir da observação de mecanismos próprios europeus, concentrados principalmente, no caso do campo da arte e da literatura, na França do fim do século XIX. Isto quer dizer que a apropriação que fazemos do autor precisa primeiro passar por adaptações para o modelo de desenvolvimento brasileiro, com suas particularidades e diferenças.

Dito isso, pretendemos esclarecer aqui as condições de recepção dos artistas brasileiros na década de 1980, e de circulação de suas obras no campo da arte no país, em especial no que diz respeito ao papel exercido pelos atores interessados do campo como o mercado, as instituições e os *marchands*, nas escolhas geracionais e a sua inter-relação com as instâncias de legitimação.

A partir da década de 1950 o mercado de arte brasileiro começa a se desenvolver como o conhecemos hoje. O centro dinamizador da arte foi deslocado, na época, do Rio de Janeiro para São Paulo em virtude do crescimento econômico e das instituições artísticas. Na década de 1970, o número de galerias aumentou consideravelmente² assim como o consumo de bens culturais, resultado também do aumento do poder de consumo das classes médias. Neste período, eram comuns os contratos de exclusividade entre artista e *marchand*, que estabeleciam uma relação personalizada que “expressava a importância que a comercialização passara a ter no processo de legitimação da produção artística” (BULHÕES, 2007, p.274). Dada a ausência de instituições legitimadoras de grande peso no país, as galerias ocuparam essa posição de consagração e portanto, desta perspectiva, a credibilidade da arte estava ancorada no mercado. De certa forma, essa configuração do mercado de arte como principal meio de consagração do artista e da obra de arte ameniza e concentra as disputas do campo nestes atores específicos, relativizando a tensão entre o produtor (artista) e o mercado (BRITO et al., 2001, p.185)

O desenvolvimento da arte contemporânea no Brasil se deu, portanto, neste contexto. Na década de 1980, com o pano de fundo da abertura política com o fim da ditadura militar, os jovens recém-saídos de escolas de arte indicavam uma produção mais espontânea e experimental. Quatro exposições que cruzaram a década de 1980 foram fundamentais para o entendimento da nova geração e da produção que adentrava o campo da arte no Brasil.

A primeira delas é “Pintura como meio” (1983, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo), realizada por iniciativa dos artistas Ana Maria Tavares, Ciro Cozzolino, Leda Catunda, Sérgio Niculitcheff e Sérgio Romagnolo, pelo contato direto, sem intermediadores, com a diretora do museu na época, Aracy Amaral. Dois anos depois, “Como vai você, Geração 80?” (1985, Parque Lage, Rio de Janeiro), se tornaria a grande vitrine da produção. A mostra foi realizada no pátio da tradicional escola de arte carioca, onde “tudo foi possível” devido à falta de critérios curatoriais, mas também a um sentimento de celebração do “novo”. O time de participantes

² Trinta galerias foram inauguradas em São Paulo entre 1971 e 1979. (BULHÕES, 2007, p. 272)

contemplava jovens como Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Leda Catunda, Leonilson e outros tantos que somavam 123 artistas.

O mais importante evento de artes plásticas do Brasil, a Bienal Internacional de São Paulo, dedicou o principal eixo da exposição à década de 1980. A “Grande Tela” (18ª Bienal de São Paulo, 1985), foi considerada mostra polêmica pela metodologia utilizada ao expor em um extenso corredor telas enormes de artistas de diversas partes do mundo, separadas por cerca de 10 centímetros, o que indicaria uma produção sincrônica nas artes plásticas. A polêmica ficou por conta justamente da escolha do método curatorial que, segundo os artistas, não deixava espaço para se perceber as particularidades de cada trabalho.

Algum tempo depois, foi montada a mostra “Imagens de segunda geração” (1987, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo), que procurou fazer um balanço e um olhar crítico e mais distanciado do que havia sido visto na década, com especial olhar aos artistas paulistas e suas condições de formação. Essas exposições, em particular, tiveram grande público e relevância na cena cultural do país, possibilitando o (re)conhecimento desses artistas que foram então legitimados pelo campo artístico.

Essas exposições, entre outras coletivas e algumas individuais, levaram ao sucesso imediato desses trabalhos, e pode-se dizer que o motivo primeiro tenha sido a escolha da pintura expressionista abstrata como principal linguagem artística. A arte brasileira até então, desde os movimentos concretista e neoconcretista, que haviam dominado o campo nas últimas décadas, buscava uma autonomia com matrizes conceituais, em busca da chamada “arte pela arte” (conceito discutido na Europa durante todo o século XX) sem a preocupação de explorar uma tradição artística brasileira – ao contrário do que pretendia o projeto modernista nacional – ao mesmo tempo em que enfatizava os aspectos formais da obra de arte e também da relevância do conceito no objeto artístico.

Já a “Geração 80” é marcada pela experimentação e pelo uso de materiais pouco usuais, como cera, lã e parafina, em telas abstratas que ganham textura e criam uma terceira dimensão na superfície. A retomada da pintura, por assim dizer, também pode ser vista como uma reverberação do projeto da geração anterior que, em meados da década de 1970, recolocou o espectador como sujeito contemplativo da obra por considerar que a arte neoconcreta não deixava espaço para a transcendência ao estimular a manipulação, vista como ato de consumo da obra, e ao seu conseqüente esquecimento. A “nova” geração se permitiu, dessa forma, a transitar por referências do passado, mas que, em certa medida, esse trânsito também era possibilitado pelo domínio de técnicas artísticas.

Assim, a “Geração 80” foi recebida com entusiasmo pelo público, pela crítica e também pelo mercado. A receptividade do público em geral foi consequência da retórica presente nas obras, que proporcionavam uma fácil assimilação dos conceitos ali explorados. Chiarelli chama atenção a esta característica:

É bastante perceptível na produção de alguns deles o valor da retórica. Obra de arte após a busca de pureza da modernidade parece recuperar seus valores anedóticos, descrevendo climas, situações, história...
(CHIARELLI, 2002, p. 107)

Já a crítica da época exaltou a retomada da tela e do pintar como um novo alento no campo, que seria responsável por novos rumos na arte brasileira. O discurso de parte da crítica apontava a pintura e seu caráter visceral como necessidade de expressão artística interior que havia ficado há muito reprimida durante a ditadura militar:

Os anos 80, no Brasil, foram marcados por uma forte e envolvente revitalização da pintura, que significou um reencontro do artista com a emoção e o prazer, após quase duas décadas de predomínio de uma arte fria e hermética. (MORAIS, 1991, p.13)

No entanto, é importante observar o caráter não vanguardista da “Geração 80”, uma vez que essa produção não pretendia negar por completo a sua herança ao impor algo novo ou original em detrimento do que seria considerado “velho” ou ultrapassado – apesar de o fator da ruptura ter sido importante motivador da produção em relação ao passado imediato. A tradição artística brasileira não foi questionada pela “Geração 80” como algo a ser superado, mas em certa medida, como um território amplo repleto de possibilidades de exploração. A ruptura, neste

sentido, refere-se mais a uma situação pontual em que se encontrava a produção de arte no país, e também a um sentimento que pairou a sociedade brasileira no ocaso da ditadura militar.

Além disso, o resgate dos suportes mais tradicionais, como a pintura, a escultura e, em alguns casos, o desenho, foi recebido no campo como uma tendência a ser observada com mais atenção porque também dizia respeito à formação cultural e social dos artistas. Isso porque esses jovens nasceram e cresceram entre as décadas de 1960 e 1970, algum tempo depois de a televisão ocupar o espaço do rádio como principal meio de comunicação de massa do país. A formação de um repertório comum, a que o artista Iran do Espírito Santo (1963-) vai chamar de “museu imaginário” (CHIARELLI, 2011, p.67), configura um universo de referências muito similares, que aparecem nas obras de arte como “imagens de segunda geração”, como formulou o crítico e curador Tadeu Chiarelli³.

O livre trânsito de referências e as suas apropriações (e não negações, tampouco o culto ao “novo”) parecem ser, portanto, o caminho tomado neste momento e que também era percebido em outros lugares do mundo, como na Itália, com a transvanguarda⁴, e o neoexpressionismo alemão. As tendências mostradas na arte eram também percebidas no debate acadêmico, voltado para a questão contemporânea e a visão universalista. Expressões como a “pós-modernidade” foram debatidas à exaustão quanto a sua pertinência para se pensar o momento em que o projeto moderno, com a busca pelo novo e o original, já era considerado obsoleto:

No mundo inteiro, os anos 80 recrudesceram o debate sobre os valores e a pertinência do *pós-modernismo*, que se tornava o motor de um impasse teórico conflituoso, tendo a retaguarda uma produção artística explosiva que, se não se mostrou suficientemente coerente segundo os padrões modernos, ao menos desencadeou reflexões inéditas e acaloradas que ainda persistem (CANONGIA, 2010, p.9)

³ Chiarelli defende a hipótese em texto para o catálogo da exposição “Imagens de Segunda Geração”, de sua curadoria, no MAM-SP, em 1987.

⁴ A teoria da transvanguarda foi elaborada pelo italiano Achille Bonito Oliva. Ficou muito popular no período e auxiliou a legitimação da pintura transvanguardista internacionalmente. Em suma, a transvanguarda se refere à “nova pintura”, fruto da sensibilidade do artista e do impulso criativo vivencial, restrito ao espaço simbólico da tela (BASBAUM, Ricardo. *Pintura dos anos 80: algumas observações críticas*. In.: - _____(Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p.179-196

Já do ponto de vista do mercado de arte, a produção da década de 1980 significaria um aquecimento local do consumo. Boa parte do acervo histórico disponível já havia sido vendido nas décadas anteriores, enquanto as galerias se firmavam no comércio de bens culturais. A chegada de uma produção nova, concentrada em um dos formatos plásticos mais tradicionais e até então relativamente de fácil acesso para investimento futuro inclinou o mercado a projetar esses artistas no campo da arte e legitimá-los como um movimento contemporâneo, como explica Bulhões (2007),

A renovação da produção artística integrava-se ao mercado e, reciprocamente, estabelecia a demanda por novidades, definindo o que viria a ser seu padrão de funcionamento, em um ritmo acelerado de atualização, condizente com as dinâmicas produção e circulação artística internacional. (BULHÕES, 2007, p. 277)

Não podemos esquecer que um dos fatores que tornaram essa projeção possível foi, mais uma vez, a questão da pintura. Do ponto de vista do mercado de arte, essas obras são vendidas com maior facilidade pelo seu poder de atração, já que são objetos naturalmente assimilados pelo suporte, adaptados a estruturas de museus, por exemplo, e de existência única. Isso permite uma valorização e uma definição de valor maiores e ainda remete à aura da obra de arte devido a sua não reprodutibilidade, como esclarecido pelo pensamento de Walter Benjamin⁵ (1892-1940).

Após a abertura política, o país se viu frente a uma realidade socioeconômica na qual o consumo ampliou-se de forma exponencial, inclusive no âmbito dos bens simbólicos, o que modificou a maneira como os brasileiros, artistas ou não, relacionavam-se entre si. Essas transformações repercutiram na produção artística:

⁵ No texto "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" (BENJAMIN, W. Obras escolhidas vol.1, São Paulo: ed. Brasiliense, 1987), o autor explora os conceitos artísticos a partir da possibilidade de reprodução técnica das obras de arte e a perda de sua função ritual (aura) quando não é mais única e inserida no contexto da tradição.

Mito, tradição, irreverência, narcisismo, são questões muitas vezes representadas teatralmente, sobretudo em nossos dias, com o culto exacerbado da subjetividade, individualidade, emoção e irracionalidade. (FARIAS, 2009, p. 51)

Dessa forma, o consumo não só foi discutido nas obras como também surgiu para formalizar as relações entre os artistas e os aparatos culturais pela necessidade institucional de se fazerem vistos e serem vendidos.

Ao mesmo tempo em que a “Geração 80” se viu cercada por expectativas em um momento de euforia e crescimento do mercado, que investia nestes jovens ainda desconhecidos para um futuro retorno financeiro, a sua legitimação pode não ter se dado tão facilmente como aparenta. Embora a literatura e os estudos críticos feitos posteriormente apresentem essa geração como imediatamente absorvida pelo mercado, percebe-se, a partir de depoimentos dos artistas da época, em um conjunto de entrevistas realizadas em 1986 (CHIARELLI, 2011), uma certa resistência enfrentada no início pelos artistas em relação às galerias, que por ora viam a produção com cautela. O artista Sérgio Romagnolo (1957-) deixa esse sentimento claro:

Existe a ideia de que artista jovem vende, é bom, boa mercadoria. Mas eles [galerias] não marcam exposições de repente. Depende da galeria. As galerias se mostram interessadas, mas um pouco com medo, esperando um pouco. (op.cit, p.157)

Por outro lado, enquanto o acesso direto às galerias não era tido com facilidade, alguns artistas reconheciam nas exposições, sobretudo em “Como vai você, Geração 80?”, uma vitrine para seus trabalhos, como explica Mônica Nador (1955-):

Para falar sobre isso [acesso a grandes galerias] temos que voltar à *Geração 80*. Acho que um sintoma de toda esta aceitação foi aquela exposição. Quero dizer, ela só existiu porque havia uma predisposição para aceitar a moçada indiscriminadamente. (op.cit, p.42)

O impasse apresentado, portanto, é estabelecer até que ponto o “retorno à pintura”, de modo particular, e o fenômeno da “Geração 80”, de modo geral, significaram uma mudança real no fazer artístico brasileiro e até onde se percebe que essa orientação se deu pelo estímulo do mercado interessado na pintura como obra mercadológica, tendo em vista também a sua posição no campo na capacidade de legitimação das obras. Para isso, é necessário atentar que mesmo o movimento tendo sido influenciado por inclinações estrangeiras, a princípio, ele foi capaz de articular essa influência com o contexto nacional e consolidar a produção contemporânea no país atualmente, como explica Farias:

uma avaliação da contribuição dessa geração passa, em primeiro lugar, pelo reconhecimento de que se a princípio a produção desse grupo, como já foi dito, era oscilante, caudatária de tendências internacionais, num segundo momento, quando a década de 1980 já ia longe, ela operou uma efetiva mudança de qualidade da arte contemporânea produzida no Brasil. (FARIAS, 2009, p. 57)

Não é possível resolver este problema de influência em escolhas geracionais com uma única resposta, mas talvez a sua configuração esteja entre as duas possibilidades, em uma articulação entre a inclinação artística do período, que é observada também em outros países, e uma demanda mercadológica. Essa dinâmica também está intimamente relacionada ao prestígio dado a essa geração, seja por parte da crítica, seja por parte dos consumidores, em uma “tentativa de profissionalização definitiva do circuito local” (CHIARELLI, 2002, p. 36).

Dessa forma, tendo em vista os processos de formação do mercado de arte brasileiro, principalmente no que diz respeito à manipulação de uma produção já institucionalizada e o seu papel de principal legitimador de obras e artistas, podemos refletir sobre a pertinência de uma dinâmica nos moldes do pensamento de Bourdieu. O mercado de arte, na figura principalmente da galeria e do galerista, é onde se evidencia o encontro paradoxal entre o campo de arte e o campo econômico, pois nele se percebe uma atuação a favor da autonomia do campo artístico, uma vez que os artistas não mais precisam produzir em função de encomendas e que opera também como disseminador de obras, mas que, ao mesmo tempo, exerce influência no sistema simbólico dos gostos e nas escolhas geracionais quando da articulação com os dominantes dos campos.

Uma vez que o mercado, no caso brasileiro, torna-se o único responsável pela consagração e sobretudo pela distribuição de obras de arte no país, ainda como um “agente de apropriação do trabalho de arte” (BRITO et al., 2001, p.187), e além disso, possui um tempo de recuperação de obras que não é imediato, como foi visto, deixando-as imobilizadas à espera de veiculação, ele deixa de informar a história e minimiza a tensão necessária entre produção e mercado para o desenvolvimento de uma chamada História da Arte. Essa dinâmica, portanto, não parece contribuir com o desenvolvimento do campo e das linguagens artísticas.

Diferentes instâncias interessadas no campo atuam na produção do valor da obra de arte e também na posição do artista em relação ao campo da arte e ao campo econômico. Um mercado com poder de manipulação, autonomia e autoridade no mundo da arte impossibilita a existência de uma produção à sua margem (op.cit.,p.181) e concentra as disputas em um só âmbito. Mesmo que, a princípio, o prestígio dentro do campo da arte não conduza diretamente ao reconhecimento e à dominação no campo econômico, ele é o primeiro passo para uma consagração em ambos os campos, dada as dinâmicas simultâneas e intrínsecas em que se percebem estes ambientes, a rigor, completamente diferentes.

Assim sendo, podemos perceber na questão da pintura da “Geração 80” e a sua recepção pelo mercado de arte um caso de propostas que se atraem e não de influência de um sobre o outro. Isto quer dizer, a proposta estética da década de 1980 no Brasil, em sintonia com movimentos que se desenvolviam em outros lugares do mundo, a demanda por novidades de um mercado de arte estabelecido por uma tradição já institucionalizada e a emergência de um mercado consumidor mais amplo e ainda em desenvolvimento acarretaram na distribuição ampla e na consagração de obras de arte desta geração.

Por isso, os esquemas de pensamento de Bourdieu a respeito do campo devem ser

rearticulados para a realidade que se coloca atualmente, em particular no Brasil. É preciso levar em conta a existência de um mercado influente na estrutura do campo, não apenas sobre os artistas, mas também sobre as instituições disseminadoras, como os museus.

E mesmo ainda que o mercado de arte brasileiro ocupe posições dominantes no campo da arte no país, ele não deve ser visto como a única instância competente em arte no sentido de definir uma produção de toda uma década. Por mais que as relações entre artistas e galerias se encontrem em alguns pontos, o fazer artístico permanece com suas raízes tradicionais, com a figura do artista e sua formação em escolas de arte ou ateliês. No caso da “Geração 80”, a sua formação em um contexto histórico e social específico, bem como o domínio e a exploração de novas técnicas artísticas, e o diálogo com o passado são tematizados nas obras e estes também e sobretudo, motivos de reconhecimento na década de 1980. É interessante verificar também que a produção dos artistas que antes eram considerados “Geração 80”, atualmente mudou bastante de figura e nem mesmo esta alcunha é mais utilizada para se referir aos seus trabalhos.

Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, P. [1992] *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. [1985] A gênese dos conceitos de habitus e de campo. In.: _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BRITO, Ronaldo; Caldas, WALTERCIO; RESENDE, José; ZILIO, Carlos. [1976] *O boom, o pós-boom e o dis-boom*. In.: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p.179-196.
- BULHÕES, M.A. *Antigas ausências, novas presenças: o mercado no circuito das artes visuais*. In.: GONÇALVES, L. R.(Org.). *A arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 265-282
- CANONGIA, Ligia. *Anos 80: Embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Barleu, 2010.
- CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. Ed. Lemos, 2002. 311 p.
- _____. [1986] *No calor da hora: dossiê jovens artistas paulistas, década 1980*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. 412 p.
- MORAIS, Frederico. *Anos 80: A pintura resiste*. In: INSTITUTO ITAU CULTURAL (Org.) *BR 80: Pintura Brasil Década de 80*. São Paulo: Instituto Itau Cultural, 1991. p.13-15
- FARIAS, A. A. C. (curadoria). *80/90, modernos, pós-modernos etc*. São Paulo. Instituto Tomie Ohtake, 2009.
- MANNHEIM, K. [1927] O problema sociológico das gerações. In: (org.) Marialice Mencarini Foracchi. *Sociologia: Karl Mannheim*. Ed. Ática, 1982. p. 6795.