



# malasartes

Nº1 Set/out/nov. 1975 Cr\$15,00

ANÁLISE DO CIRCUITO  
FORMAÇÃO DO ARTISTA NO BRASIL  
O PROBLEMA DO PROVINCIANISMO  
CONSCIÊNCIA MARGINAL / Literatura  
ARTE DOS ANOS 70

**Martha Telles e Fernanda Torres\*****A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970<sup>1</sup>.**

The relationship between criticism and artistic production in the formation of a contemporary art critical thinking in Brazil in the 70's.

**palavras-chave:**

arte e crítica de arte; década de 1970; arte contemporânea; sistema de arte brasileiro

Nos anos setenta, artistas e críticos do Rio de Janeiro e em São Paulo estabelecem singular colaboração, por meio de formação de grupos e parcerias que, como frentes de ação, propõem intervenções estratégicas no circuito de artes. Tais intervenções ocorreram simultaneamente a diagnósticos sobre impasses para viabilização da emergente produção artística, definidos na ideia de “precariedade” do circuito. Nesse processo, encontram-se discussões decisivas acerca do estatuto da arte contemporânea e da dimensão pública na arte brasileira. Junto aos debates políticos-culturais realizados no período da ditadura militar, identificamos nessas ações formulações teóricas e estéticas formadoras de um pensamento de arte contemporânea no Brasil.

**keywords:**

art and art criticism; seventies; contemporary art; Brazilian art world

In the seventies, artists and critics in Rio de Janeiro and São Paulo set forth a unique collaboration in groups and partnerships that, as “action fronts”, propose strategic interventions in the local circuit of art. These interventions took place concurrently to diagnosis about impasses in the viability of the emerging artistic production, defined by the idea of “precariousness” of the circuit. In this process, there are decisive discussions about the status of the contemporary art and the public dimension of Brazilian art. Alongside the political-cultural debates carried out in the military dictatorship period, we identify in these actions theoretical and esthetic formulations that shape a thought about contemporary art in Brazil.

1. Esse artigo desenvolve algumas ideias da pesquisa “O papel da crítica na formação de um pensamento de arte contemporânea no Brasil”, realizada entre 2003 e 2007 por ambas as autoras.

\* Faculdade Senai Cetiq.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.128890.

A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970.

---

Sabe-se que a relação entre crítica e produção, em diferentes graus e nuances, é constitutiva da arte moderna e contemporânea. Mas o que tornaria essa relação tão determinante para a própria existência de uma produção de arte como aconteceu na década de 1970 no Brasil? É possível identificar nesse período iniciativas individuais, de grupos ou parcerias com afinidades poéticas eletivas ou “rivalidades” produtivas, atuando como verdadeiras frentes de ação na busca de efetiva inscrição desses atores em nosso tecido cultural. Tais parcerias apontavam a urgência de pensar e construir ações efetivas, na esfera da política das artes, acerca da problemática relação do sistema de arte local com a produção contemporânea. Reconhecemos esse movimento como um importante *contexto produtivo*, na medida em que foi capaz de estabelecer novos modelos de práticas no círculo local, orientadas por análises e ações políticas das determinantes na construção de um pensamento de arte contemporânea entre nós.

Nesse momento, já era clara para esses artistas e críticos a necessidade de alargar o campo da ação produtiva para além dos limites do objeto material. Usando uma expressão recorrente à época, a obra existe somente no atrito com o “circuito de arte”, ou seja, inscrita em sua realidade social, constituída por uma dinâmica entre museu, universidade, mercado, crítica e história da arte. Inserida, em última análise em um campo social relativamente autônomo, capaz de conferir significados à arte. Como analisa o filósofo Arthur Danto a partir da Pop Art: “ver algo como arte requer algo que o olho não pode censurar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo de arte”<sup>2</sup>. O que está em jogo é uma mudança no estatuto ontológico da arte. Em tais condições, a experiência estética acontece na ampliação de uma realidade compartilhada pelos espectadores que negociam a linguagem adequada ao que sentem e veem numa obra de arte.

É justamente o mundo das artes – com suas instâncias pouco definidas e tão lábeis como as brasileiras –, caracterizado na época pela ideia de “precariedade”, o grande nó górdio percebido por artistas e críticos na década de 1970. Como revela Cildo Meireles, em depoimento:

Um dos grandes problemas da época da *Malasartes* era como se poderia exercer uma produção da negatividade, uma crítica em cima de

2. Cf. DANTO, Arthur. The artworld. In: **The journal of philosophy**, vol. 61, n. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, p. 571-584, oct. 1964.

algo que não existia como positividade - o próprio sistema de arte. Fazendo uma analogia, seria como se no Brasil, ao organizar uma competição olímpica, tivesse que comprar o terreno, capinar e construir as estruturas<sup>3</sup>.

Aprofundar a discussão sobre o estatuto do objeto de arte, para Cildo Meireles, significava não apenas o tensionamento de uma produção negativa com os limites do sistema de arte, mas enfrentar as especificidades locais, exigindo um segundo trabalho: participar do processo de fazê-lo existir; ou, na analogia do artista, “comprar o terreno, capinar e construir as estruturas”. A revista *Malasartes*, em seus três números publicados de 1975-1976, foi um primeiro espaço de experiência e *intervenção* possível, “construído” a partir de um esforço coletivo e plural envolvendo artistas do eixo Rio/São Paulo. A continuação de ações políticas nas instâncias do sistema de arte, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas não exclusivamente, como veremos à frente –, constituem uma movimentação de peças decisiva para essa produção emergente. Espaços foram sendo conquistados nos museus e galerias existentes, movimento que se estendeu a outras instâncias do circuito de arte pouco sistematizadas como a história da arte, disciplina ausente nos currículos universitários brasileiros até a época. Desse processo faz parte também a “ocupação estratégica” de órgãos governamentais como a Funarte, ao longo da segunda metade da década de 1970 e primeira metade dos anos 1980.

A opção por nos deter, nesta primeira parte do artigo, sobre as ações do grupo em torno da revista *Malasartes* foi estratégica pelo acesso às fontes disponíveis. A exígua, mas fundamental, existência desses textos – com debates, conflitos, dilemas, formulações teóricas – e a linguagem visual da revista, além de seus desdobramentos na década seguinte, ofereceram-nos um inestimável material de análise. A possibilidade de revisitar a gênese do conceito de *intervenções* como política de arte específica para aquele momento histórico e para nossa condição geopolítica periférica, passando a ser recorrentes em diferentes grupos e centros culturais do país até meados dos anos 1980, nos conferiu subsídios para iniciar nossa pesquisa, levantando a hipótese de ser este um momento determinante na elaboração do pensamento de arte contemporânea no Brasil.

---

3. Entrevista concedida por Cildo Meireles às autoras.

## Diagnósticos e ações de política das artes

Com o Governo Geisel, teve início uma nova fase da ditadura militar, com a violência dos órgãos da repressão mais controlada, mas ainda sem o livre exercício dos direitos da cidadania. Muitos artistas voltam ao país, outros saem da prisão como Carlos Zilio, e encontram uma cena de arte desarticulada, embora com uma importante mudança: o surgimento de um mercado de arte exuberante e ignaro em decorrência do aumento de poder aquisitivo de nova classe média com o “milagre econômico” na década de 1970. Como observa Zilio em seu depoimento, a cidade do Rio de Janeiro era menor e o simples circular pelo bairro de Ipanema possibilitava o encontro com as pessoas do meio de arte. Assim, mais ou menos espontaneamente, elas foram se unindo. “O que tinham em comum? A ansiedade de colocar em prática alguma proposta que tivesse um fundamento cultural”<sup>4</sup>, lembra Zilio. A *Malasartes* surge com a ambição de ser uma *intervenção* direta no circuito de arte brasileiro, mas acima de tudo na política cultural do país<sup>5</sup>.

Essa questão norteia o artigo “Análise do Circuito” (1975) no primeiro número da revista, que identifica e analisa a “situação real” do sistema de arte brasileiro a fim de definir uma política cultural coerente com a nossa realidade. Assinado por Ronaldo Brito, o texto não consiste, porém, em texto autoral. Para falar como o próprio crítico, em depoimento dado seis anos após o fim da revista, o texto resulta da “conversa entre nove editores e suas vinte mil ânsias e expectativas”<sup>6</sup>. Mas é no texto “O boom, pós-boom e dis-boom” publicado no jornal *Opinião*<sup>7</sup> em 1976, assinado por Carlos Zilio, José Resende, Ronaldo Brito e Waltercio Caldas em que se encontram sintetizados mais claramente o diagnóstico e as propostas de atuação política das artes do grupo.

Após breve histórico do sistema ocidental de arte e análise da situação do meio no Brasil, os autores elaboram um diagnóstico original da peculiar situação da arte contemporânea em um país periférico. Afastando-se de leituras marxistas mais ortodoxas, o texto faz uso da dialética materialista de modo inusitado, aproximando-a da *dialética negativa* de Adorno<sup>8</sup>, pensada em termos de contradições constantes seja no conceito ou na realidade. Nesse sentido, o mercado e a produção de arte na sociedade de consumo constituem um único par dialético inevitável, responsável por engendrar a tensão necessária para as transformações na própria linguagem de arte. De modo semelhante,

**Martha Telles e**

**Fernanda Torres**

A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970.

---

4. Entrevista concedida por Carlos Zilio às autoras.

5. Cf. BRITO, Ronaldo. *Malasartes: um depoimento pessoal*. In: LIMA, Sueli (org.). **Experiência crítica, Ronaldo Brito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 95.

6. *Ibidem*.

7. ZILIO, Carlos; RESENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltercio. O boom, o pós-boom e o dis-boom. In: **Jornal Opinião**, p. 25-28, 3 set. 1976.

8. ADORNO, T. **Dialética negativa**. Madri: Ed. Taurus, 1984, p. 148.

**ARS** essa nova condição colocada pela lógica econômica dos mercados financeiros diminuiu as distâncias entre o momento de produção e a institucionalização na arte.

ano 15  
n. 29

De fato, não havia (assim como não há) mais distância entre essas instâncias: elas acontecem juntas e indissociáveis. O mercado surge então como o mais onipresente e poderoso agente do sistema das artes. Nessa nova condição os autores identificam o que chamarão de *primeira contradição* insuperável para o processo de produção. O mesmo mercado de arte que operava sua imediata institucionalização era igualmente responsável pela neutralização de suas potencialidades simbólicas e críticas. Dessa nova condição resultaria, por exemplo, o cinismo da Pop Art.

Mas entre nós algo mais se acresceria: o funcionamento singular e “arcaico” de um mercado de arte periférico. Ao contrário dos mercados centrais, onde o processo de institucionalização era o resultado de sua inscrição histórica decorrente do confronto produção/mercado, da capacidade de apostar em produções futuras, no Brasil, com raríssimas exceções, o cálculo imediatista e conservador do incipiente mercado local era o de comercializar trabalhos já consagrados como os de Portinari e Di Cavalcanti. Assim, o mercado brasileiro se limitaria a apropriar-se – quando o fazia – do trabalho de arte, compreendido mais como símbolo de status social do que como bem de efetivo valor cultural. Como observou Cildo Meireles na década de 1970, para se ter acesso a obras do Concretismo e Neoconcretismo era necessário ir à casa dos próprios artistas<sup>9</sup>. Essas produções decisivas do nosso modernismo, não haviam sido institucionalizadas pelo mercado ou pelos museus como acervos permanentes. Continuavam (e ainda continuam) praticamente desconhecidas de um público mais amplo.

---

9. Depoimento concedido por Cildo Meireles às autoras.

Entretanto com o *boom* e a euforia do “milagre econômico” na década de 1970 e seu excedente de capital, um novo mercado de arte surge, alheio aos mecanismos de funcionamento do sistema de arte bem como à recente realidade da indústria cultural já presente entre nós. Para os artistas comprometidos com as novas questões conceituais colocadas à arte, a ausência da tensão com o mercado configurava um obstáculo ao posicionamento crítico e aos modos de operação próprios da então chamada *arte contemporânea*. É interessante observar que a despeito dos sintomas das ansiedades e dúvidas desses artistas e críticos – notáveis em formulações como as seguintes: “Como evitar a posição

A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970.

‘marginal cúmplice’ que a instituição lhe confere estruturalmente? Estaria a produção contemporânea brasileira condenada a dar murros em ponta de uma faca ausente? A investir em moinhos imaginários?”<sup>10</sup> –, o diagnóstico da “precariedade” do sistema de arte local não é percebido como inviabilizador da produção. Diferentemente, seria mesmo na distância entre produção e mercado que estariam os espaços possíveis de *intervenção*, a partir do uso de estratégias precisas de políticas das artes. Como escreve Brito:

O primeiro movimento dessa estratégia seria, ao meu ver, uma luta no sentido de maior independência do circuito em relação ao mercado e, mais especificidade em relação à ideologia do mercado. Não se trata, de abolir-la (algo impossível no regime capitalista) mas restringir a sua penetração, multiplicando discursos críticos paralelos ao seu<sup>11</sup>.

Aquilo que era a *falta* do sistema – como a não estratificação das instituições, a ausência da relação produção/mercado e o resto da mentalidade elitista nos agentes do circuito – afigurava-se então como uma oportunidade. Mas, para isso, ressaltavam os autores, era urgente uma *intervenção* estratégica e crítica no sistema de arte local. As transformações aconteceriam pela interferência no eixo *linguagens-leituras*. A produção de leituras desses artistas emergentes, mas acima de tudo da formulação de uma história crítica da arte brasileira, era precisamente o espaço vazio a ser ocupado, “dialetizado” para usar um termo da época.

Ainda no esforço de construção de um diagnóstico do funcionamento do circuito de arte local, esses artistas e críticos investigam o papel do sistema das artes na construção da dimensão pública das artes visuais procurando analisar suas peculiaridades locais. Quais as dificuldades estruturais encontradas por nossas obras para se tornarem públicas no Brasil? Como transformar esse quadro de modo a fazer com que as obras participem de modo efetivo da trama cultural brasileira, possibilitando assim que seus valores se infiltrem na produção posterior, instintiva ou inconscientemente? Ao pensarmos o sentido de “público” na arte, faz-se necessário especificar que tal ideia evoca todo o campo laicizado da cultura artística constituída que herdamos do Iluminismo.

O projeto da modernidade formulado no século XVIII por fi-

10. ZILIO, Carlos et al. Op. cit. 192.

11. BRITO, Ronaldo. Análise do Circuito. In: **Revista Malasartes**, n. 1, set/out/nov. 1975, p. 5.

lósofos iluministas propõe o desenvolvimento de uma ciência objetiva, uma moralidade e leis universais, e uma arte autônoma segundo suas lógicas internas. Os pressupostos da estética iluminista e romântica acabaram por definir, para a estética moderna, um campo autônomo de experiência. Em meados do século XIX, o surgimento de um novo campo social possibilita à arte emancipar-se das relações canônicas ou acadêmicas constituindo uma esfera autônoma, com suas leis e modos de funcionamento próprios. Esfera esta que se destacava, pela primeira vez, de maneira autônoma da vida social, projetando-se no espaço público. Em meio ao contexto cultural da modernidade, a dimensão pública da arte passa a constituir uma questão para a história da arte quando se estabelecem as polaridades entre público e privado.

O estabelecimento dessas duas esferas possibilitou que à arte moderna fosse atribuída uma definição e uma normatização bastante precisas por meio de uma série de mediadores sociais tais como a instituição de arte e, nesta compreendida o mercado, as galerias, os museus e o público. Entre esses dois polos, a arte se veria pressionada pelas exigências de uma subjetividade autorreflexiva e, ao mesmo tempo, pela necessidade de intervir nesta que poderia se chamar de uma nova dimensão pública do trabalho de arte. A arte, a partir da *pop* e da *minimal*, adquire uma dimensão pública nunca antes vista. A partir dos anos 1960 é possível perceber um alargamento da esfera pública da arte, de modo a recobrir e transformar o que tradicionalmente se compreendia como esfera privada da arte. Nesse sentido, a *pop* americana foi decisiva quando, ao transportar para dentro do mundo da arte muitos recursos publicitários da indústria cultural, acabou por embaralhar a jurisdição dessas duas esferas. Na contemporaneidade ao se pensar em espaço público da arte, estamos nos referindo a esse espaço relativamente autônomo da produção cultural, em que a arte se estabelece socialmente. O significado de esfera pública da arte encontra-se indissociável do sistema da cultura, com suas instituições, assim como de critérios capazes de instituir a produção, convertendo-a em instâncias de projeção pública e social do trabalho de arte<sup>12</sup>.

Cabe lembrar que certa dimensão pública das artes plásticas não era inédita entre nós. A produção crítica estabelecida por Mário Pedrosa e Ferreira Gullar era um exemplo da especificidade da inscrição da arte moderna no nosso campo social. Na ausência da efetiva prática da disciplina História da Arte nas universidades e de um corpo crítico mais

---

12. Cf. SALZSTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. In: **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Editora Marca d'Água, 2001, p. 382.



rigoroso, essa produção crítica preenche um vazio reflexivo, disseminando debates por vários veículos como jornais, revistas e apresentação de exposições. Entretanto, a despeito das produções concretistas e neoconcretistas estarem presentes nos mais importantes jornais do país, elas não haviam alcançado uma dimensão pública, mesmo vinte anos após o seu aparecimento. Sobre a dimensão pública na arte modernista, é importante observar a estreita relação entre o projeto *nacional desenvolvimentista* – encampado pelo Estado, oligarquias locais e grupos estrangeiros – e as alianças com os centros produtores de cultura e conhecimento encarregados de produzir uma imagem coerente do processo de modernização do país.

Nesse sentido, a estreita relação estabelecida entre esses agentes e o Estado, dos anos 1950 a meados dos anos 1960, teria sido fundamental para conferir alguma dimensão pública para a arte. Essa é a hipótese levantada pela historiadora da arquitetura Sophia Telles, parte ativa nos debates sobre a dimensão pública da arte no grupo em torno da revista *Malasartes*. Em seu depoimento, ao falar sobre o círculo em torno de Mário Pedrosa, em particular o grupo do Sphan, ela dirá: “a relação seria assim tautológica: decisões e práticas seriam públicas porque o governo é público”<sup>13</sup>. Esse imbricamento da produção artística com o Estado aponta para o caráter específico e heterodoxo de nossa modernização e do processo de constituição de um campo social da arte relativamente autônomo entre nós.

Em 1970, o país, ainda sob a batuta da modernização conservadora dos militares, já contava 70% de sua população nas cidades, vivia a expansão das universidades e uma inédita classe média consumidora de bens da indústria cultural, mais sofisticada e exigente, criava um novo quadro de consumo de arte e cultura. Estabeleceu-se assim um espaço possível para que as peças da relação das artes visuais e sua inscrição na cultura fossem revistas ou, pelo menos, questionadas. Não por outro motivo, nos diagnósticos e propostas de ações políticas elaboradas pelo grupo em torno da *Malasartes*, a história da arte era uma das instâncias mais diretamente implicadas na *precariedade* do circuito de arte local e em sua crônica incapacidade de inscrever as artes visuais como bens públicos. Sua ausência, como aquela que define juízos de valor mais rigorosos, abria brechas para todo tipo de manipulação, oportunismo e mesmo ignorância das outras instâncias, como o mercado de arte e mesmo o público. No diagnóstico desses autores, o desinteresse pela

13. Depoimento concedido por Sophia Telles às autoras.

construção de narrativas históricas era estrutural e relacionada às dificuldades de construção do campo da cultura entre nós. A precariedade do campo da superestrutura seria responsável por integrar de modo estéril o patrimônio ideológico sendo, assim, incapaz de indiciar aspectos históricos e questões em curso nessa sociedade. Desse modo, não fazia circular valores sociais capazes de criar necessidades reais para a construção de uma efetiva história da arte. Nas palavras dos autores:

A superlegitimação simbólica do poder não consegue encontrar, nos países de capitalismo periférico, canais efetivos pelos quais se perpetuar. Parece não haver alternativa senão a de se legitimar na própria prática, no terreno informal do empírico, de modo desorganizado e selvagem. A história da arte seria nesse sentido uma sofisticação aberrante, apesar do capital empatado no “negócio” há alguns anos<sup>14</sup>.

14. ZILIO, Carlos et al. Op. cit., p.188.

Ainda sobre a *frente ampla* formada por críticos e artistas em torno da *Malasartes*, conflitos e divergências quanto ao *modo de ser público* da arte estiveram presentes na revista e em alguma medida, foram responsáveis por sua breve existência. Uma das divergências foi a liderada por Carlos Vergara, responsável pela proposta de lançar a *Malasartes* em nível nacional, com a chancela das Organizações Globo. Mais preocupado com uma visibilidade literal dos trabalhos em detrimento da busca por efetiva inscrição cultural, o artista propõe uma divulgação em que o caráter midiático parece guardar algo daquilo que Antonio Dias denominou em seu depoimento como “estratégia pop”, empregada pelos artistas da Nova Figuração nos anos 1960<sup>15</sup>. Em suma, essa estratégia visava menos a presença efetiva dos trabalhos na materialidade cultural do país do que a veiculação das imagens dos próprios artistas nas páginas da revista *O Cruzeiro*.

15. Para o debate sobre a dimensão pública da arte na produção da Nova Figuração, ver: DUARTE, Paulo Sérgio.

**Anos 60: transformações da arte no Brasil.** Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

Em posição contrária, artistas como Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Tunga, José Resende, Carlos Zilio e o crítico Ronaldo Brito entendiam que a radicalidade e eficácia das *intervenções* críticas das artes visuais, em sua nova relação com a indústria de entretenimento e a comunicação de massa, residiria em manter a especificidade da publicação e de sua linguagem de arte. Como deixou entrever Cildo Meireles em seu depoimento, a *Malasartes* era um espaço construído em uma situação de exceção, visando estabelecer um contexto positivo para que uma produção negativa pudesse estabelecer uma discussão crítica so-

A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970.

---

bre o objeto de arte<sup>16</sup>. Nesse sentido, o trabalho *Leitura Silenciosa* de Waltercio Caldas pode ser entendido como a experiência mais radical da revista. Antes de tudo, trata-se de um trabalho de arte atuando em uma publicação de comunicação de massa. Não é uma reprodução de trabalho como as obras dos artistas editores Cildo Meireles, Carlos Zilio e artistas convidados, como Tunga, Artur Barrio, Lygia Pape. É um trabalho pensado para as duas páginas da revista de modo a construir uma espécie de experiência centrífuga na qual o leitor/espectador seria capaz de tangenciar os limites do vazio.

Não deixa de ser significativo o fato de *Leitura Silenciosa* ser a primeira imagem de trabalho depois dos dois primeiros textos – sendo o artigo inaugural justamente “Análise do Circuito” no qual Brito identifica e estabelece brechas nas quais, e a partir das quais, as ações políticas, *intervenções*, poderiam operar, tal como ocorre em *Leituras Silenciosas*. De outro modo, essa disposição indicava ainda a operação comum entre aqueles artistas: submeter a arte a tensões negativas. Ao falar sobre a importância da *Malasartes* em sua trajetória, Tunga lembra que toda aquela urgência de fazer a produção existir encontrava um diálogo com a negatividade do Dadaísmo, sendo importante mesmo para a elaboração de seu conceito de *instauração*. O termo é usado pelo artista em detrimento do conceito de performance ou de instalação, para enfatizar o caráter inaugural de determinada obra, a qual passa a existir somente a partir daquele ato:

Essa minha noção de *instauração* talvez seja herdeira desse procedimento [*intervenções*], dessa urgência. Então, você fazer existir é mais importante que qualquer outra coisa, do que fazer exposição, uma vez que a coisa é o que é, jamais vai deixar de ser. Lendo um pouco a filosofia grega, a gente se lembra disso. Acho que essa atitude em relação à produção artística é uma herança a ser investigada nesse momento. Acho coincidente, apesar de certa diferença, por exemplo, com o Dadaísmo, onde existe uma atitude política, uma *intervenção* social frente a uma burguesia que é extremamente presente.<sup>17</sup>

É importante observar que nesse *contexto produtivo* surgem as primeiras formulações sobre o conceito de arte contemporânea, como a realizada pelo crítico Ronaldo Brito em parceria com o artista Waltercio Caldas e publicada no livro *Aparelhos*. Escrita para os trabalhos de

16. Cf. Depoimento concedido por Cildo Meireles às autoras.

17. Depoimento de Tunga concedido às autoras.

Waltercio, a singularidade dessa definição residia no fato de ela abranger boa parte dos trabalhos da produção emergente naquele momento.

O trabalho está preso aos limites da arte, a sua exigência é de ali situar-se nos extremos máximos. Mais do que consciência, o trabalho tem a obsessão dos limites. Respira essa tensão e extrai força dessa ambiguidade. O que é arte e o que não é, quando é e quando deixa de ser, como pode sê-lo e como pode não sê-lo e como não sê-lo, são essas as questões. (...) Digamos que seja uma espécie de dispositivo perverso. O seu olho, o seu cálculo consistiram precisamente em detectar os graus de ambiguidade e inadequação do objeto de arte mais, do conceito de arte, mais ainda, da instituição de arte. Tudo isso, é claro, sendo um trabalho de arte (...) Trata-se, obviamente, de uma operação analítica: desconstrução do solo e das paredes da arte (objeto, conceito, circuito). O prazer do trabalho, o seu *thrill*, só aparece quando a arte fica em estado de suspensão, quando a arte é posta em parênteses.<sup>18</sup>

18. BRITO, Ronaldo.

**Aparelhos.** Rio de Janeiro: GBM, 1979.

Nessa definição de arte chamamos atenção para a presença de dois elementos específicos do solo local sobre o qual essa nova produção se constituía: a problemática envolvendo o sistema de arte e a qualificação dos trabalhos pela sua negatividade. Esta última viria a ser mais claramente explicitada em “O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo” (1980), escrito anos mais tarde por Ronaldo Brito. Neste ensaio, o cálculo da arte contemporânea é descrito por sua complexa manobra, o “esforço paradoxal para capitalizar o negativo”<sup>19</sup>.

19. Idem. O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. In: LIMA, Sueli (org.). Op. cit., p. 86.

Nesse ponto, valeria a pena atentar para o quanto tais *diagnósticos/intervenções* no circuito das artes visuais e a ideia de uma produção empenhada em “capitalizar o negativo” dialogavam com um conjunto de noções responsáveis por nosso processo de modernidade. Caracterizada pela progressividade, positivismo e utopia, nossa modernidade inseria-se em larga medida no projeto político-econômico do *nacional-desenvolvimentismo*<sup>20</sup>. O projeto visava à superação do “atraso” do país, definido como subdesenvolvimento, em direção ao progresso do moderno. Nessa perspectiva, ao combater as diversas formas de “arcaísmos”, criavam-se as condições para a emergência de uma nação no seu sentido verdadeiro. Em tal contexto, desenvolve-se o debate de uma arte nacional em busca de esquemas de representação capazes de abarcar nossa verdadeira essência e características.

20. NOBRE, Marcos. Da “formação” às “redes”: filosofia e cultura depois da modernização. In: **Cadernos de Filosofia Alemã**, jan.-jun., 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/viewFile/64852/67468>>. Acesso em: 19 fev. 2017.

O projeto de modernização do país, alavancado pelo Estado, con-

seguiu angariar importantes alianças com o campo das artes e da cultura. A estética de vanguarda construtiva na poesia, pintura e escultura, mesmo que tardia, atendeu plenamente o sentido positivo deste projeto até o golpe militar de 1964. Outro aspecto relevante era a hegemonia do pensamento marxista de diferentes correntes e abordagens que, em comum, apostava na superação do “atraso” e da dependência do país em relação aos países centrais do capitalismo pela via da revolução. Entendiam igualmente a arte como um poder de transformação social. Tal posição de caráter utópico e positivo do moderno era compartilhada por grande parte dos intelectuais brasileiros entre os quais Mario Pedrosa e Ferreira Gullar. Será justamente o caráter distópico e a inclusão do polo “negativo” nas análises/diagnósticos, assim como a formulação de novas estratégias de política das artes, as contribuições fundamentais desses artistas e críticos da década de 1970 para o debate das artes e da cultura do país.

Embora com lutas e conflitos de diferentes correntes de pensamento, muitas insubordinadas aos interesses políticos do Estado, o projeto político-econômico *nacional desenvolvimentista*, vigente entre os anos de 1930 e meados década de 1980, foi bem-sucedido em engajar artistas, intelectuais, acadêmicos na construção de diagnósticos e soluções para a superação das mazelas da nação. Souberam, sobretudo, tecer alianças com produtores e pensadores no campo simbólico a partir da qual foi possível construir uma imagem coesa para a modernização em curso do país.

De acordo com o pensador Marcos Nobre, em um primeiro momento, essas análises estruturavam-se sob as polaridades do “arcaico” versus “moderno” e terminaram por estabelecer o importante paradigma de *formação*. Desenvolvida por diferentes autores que estudavam as condições nacionais, pode-se entender a ideia de *formação* como processo de superação da condição arcaica e de dependência. Entretanto, o golpe militar de 1964 e o “milagre econômico” na década de 1970 colocaram em xeque as noções de progressividade e positividade desse projeto. Como era possível que a acelerada modernização fosse realizada por forças políticas autoritárias? No paradigma da *formação*, a “modernização” dos militares não era uma modernização autêntica. Era necessário abandonar as perspectivas por demais “positivas” e produzir um novo paradigma mais complexo e, sobretudo, permeado de negatividade que faltava aos modelos originais<sup>21</sup>. Na década de 1970,

as análises da cultura de Robert Schwarz e da economia de Francisco de Oliveira, pensadores ligados ao grupo do CEBRAP, seriam exemplos desse momento de autocrítica e reflexão quando o paradigma de *formação* se tornou hegemônico no país.

Em 1975, ano da primeira publicação da *Malasartes* e, onze anos depois do golpe militar de 1964, já era possível inferir a derrota dos projetos revolucionários de esquerda e a vitória do mercado diante da euforia consumista produzida pelo “milagre econômico”. No âmbito das artes visuais, tal cenário obrigava a uma revisão da ideologia e conceitos com as quais a arte moderna havia se orientado até então, conforme os autores no texto “O boom, pós-boom e dis-boom”:

---

21. De acordo com Marcos Nobre, em um primeiro momento, do paradigma de *formação* os diagnósticos “arcaico” e “moderno” eram antitéticos e o progresso da modernidade era viabilizador e saída do atraso. Um segundo momento de maior complexidade desse paradigma será identificado pelo autor em *Formação da Literatura Brasileira* (1957), de Antonio Candido, e *Formação Econômica do Brasil* (1959), Celso Furtado. Neles, o “arcaísmo” perde o protagonismo que passa a ser ocupado pelo progressivo estabelecimento, mesmo que parciais e incompletos das instituições locais, no caso de Antonio Candido o “sistema literário” e no caso de Furtado, o “mercado interno”.

22. ZILLIO, Carlos et al. Op. cit., p. 196.

Desmistificada a noção ‘progressista’ do mercado e o processo “moderno” de institucionalização da arte, levanta-se a questão do significado dessa linguagem: considerar a arte moderna como vértice do desenvolvimento de toda a arte apenas confunde e elide o fato de que ele explicita um estágio preciso do capitalismo<sup>22</sup>.

Pelo menos para esse grupo, que girava em torno da revista *Malasartes*, nessa nova realidade do capitalismo de periferia, afigurava-se contraprodutivo a posição de demonização ou de outro modo de “indiferença” ao mercado, como fizeram muitos dos artistas ligados ao neoconcretismo que “conseguiram” produzir suas obras apesar de ignorados. Diferentemente, era preciso desmistificar as ideologias de progresso, nacionalismos e utopias envolvidos no processo modernista, entendendo-os como a verdade de um momento histórico preciso de nosso capitalismo periférico. Nesse sentido, as ações políticas da arte cujo objetivo era transformar diretamente a sociedade não eram mais pertinentes naquele novo cenário. Em substituição ao debate no eixo *arte/sociedade* os autores propõem o de *linguagem/leituras*, pois nele estaria o poder de corrosão e crítica, seu poder político.

Importa aqui notar o diálogo produtivo desses artistas e críticos com o paradigma de *formação* na medida em que constroem diagnósticos e traçam soluções para superação da condição de “precariedade” do circuito de arte local. Mas o fizeram em momento de novas exigências e realidade político-econômica. A ideia de “precário” e sua possível superação não é entendida como uma condição a ser vencida simplesmente, mas incorporada e dialetizada criticamente no próprio conceito de arte.

Nesse sentido, o termo “precariedade” ou “arcaico”, tão presente nos textos e documentos do grupo da *Malasartes*, significava não apenas as reais condições de inoperância do circuito de arte local, mas era uma das partes do polo dialético estruturador da ideia de modernidade. Ao tematizar e debater tal termo a geração de 1970 dialogava com o próprio conceito de modernidade desenvolvido no Brasil.

Não podemos ainda perder de vista o fato de o projeto *nacional desenvolvimentista* implicar a consolidação e as contradições de nossa recente e frágil experiência republicana a partir do qual herdamos o sentido de mundo público, político. Nossas instituições travavam e ainda travam luta diária para afirmar seu sentido público e democrático. Assim, não surpreende ter sido em um momento de crise de tal projeto durante o regime militar, que a problemática da dimensão pública da arte brasileira tenha alcançado centralidade nas discussões de arte.

### Grupos e parcerias: posicionamento político no circuito de artes

Em diferentes localidades do país, ao longo da década de 70, assistimos à emergência de grupos de artistas e críticos que conformam posicionamentos políticos por meio de atuações eminentemente críticas ao circuito de arte. Funcionam como verdadeiras frentes de ação, ao traçar estratégias de *intervenção* de seus trabalhos, através de publicações e da atuação em instituições. Em São Paulo, o historiador da arte Walter Zanini e o artista Donato Ferrari atuam no MAC-USP reformulando critérios museológicos para receber as propostas contemporâneas de caráter processual. Ainda em São Paulo, os artistas e professores da FAAP e da Escola de Comunicação e Artes da USP, Julio Plaza e Regina Silveira, trabalham a questão das novas tecnologias, numa atualização do diálogo com os concretistas. Juntamente com Donato Ferrari, então professor na FAAP, Zanini, Plaza e Silveira criam o *Áster*, um centro de estudos de produção artística que durou de 1978 a 1981 do qual participavam como palestrantes Vilém Flusser e Décio Pignatari. Esse espaço de debate e reflexão gerou publicações sobre arte contemporânea como as revistas *Artéria* e *Corpo estranho*.

Em Porto Alegre, os jovens artistas Vera Chaves Barcellos, Clóvis Dariano, Mara Tavares, Telmo Lanes, Carlos Asp, Carlo Pasquetti formam o *Nervo Óptico*, grupo que se reúne para debater sobre linguagens artísticas individuais, o que acaba sintomaticamente englobando

o debate sobre a veiculação de trabalhos, a crítica do mercado emergente e das políticas culturais do Rio Grande do Sul. Em 1976, as ideias e propostas do grupo são reunidas em “Manifesto”, divulgadas na exposição “Atividades continuadas”, realizada no MARGS. Nele os artistas detectam o surgimento de um mercado que atuava desvinculado das outras instâncias do sistema de arte, apontando para as fragilidades deste. A ação desses artistas se fez sentir no debate de arte de Porto Alegre dos anos 1970, repercutindo na criação do coletivo de artistas Espaço N. O. (Centro Alternativo de Cultura Espaço N. O.) – organização de artistas que se contrapunha ao caráter mercadológico das galerias de arte.

No Rio de Janeiro, identificamos o grupo formado a partir das aulas de Anna Bella Geiger no MAM-Rio. Fernando Cocchiarale, Letícia Parente, Sonia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff e Anna Bella privilegiam pesquisas em torno da imagem ao explorar meios como a fotografia, xerox, *mail art* e videoarte, desenvolvendo trabalho pioneiro no Brasil. Parte da produção desse grupo era veiculada na revista *GAM (Galeria de Arte Moderna)*, que em 1976 ganha o subtítulo “Jornal mensal de artes plásticas” e passa a se dedicar à produção artística “experimental”. Em torno da noção de experimentalismo – tão vaga quanto recorrente na época –, segue a veiculação de discussões e propostas artísticas de um grande número de artistas, em treze números da revista, publicados ao longo de dois anos.

Nesse sentido, reconhecemos como produtivos os embates travados entre grupos capazes de definir posicionamentos mais consistentes em relação às políticas culturais. O que, por vezes, envolvia disputas por espaço institucional, capazes de gerar tensões e rivalidades, mais ou menos explícitas. Em seu depoimento, por exemplo, Ivens Machado nos conta, com humor, que devido à onipresença do grupo formado por Ronaldo Brito, Tunga, Waltércio Caldas e Carlos Zilio no circuito de artes carioca, ele e seus colegas se referiam ao grupo como “os quatro de Pequim”, em alusão à ditadura de Mao Tsé-Tung, líder da Revolução Chinesa. Como observa Ivens, “o grupo Anna Bella, na verdade, começa a ter as primeiras noções do que seria política de arte e o que seria se inserir dentro de um contexto, através exatamente desse exemplo dos ‘quatro de Pequim’”<sup>23</sup>.

Na mesma revista *GAM*, encontramos obras de artistas como Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Alfredo Fontes, que seguem de Brasília

23. Depoimento concedido às autoras por Ivens Machado.



lia para o Rio de Janeiro no fim dos anos 1960. Eles formam um grupo que surge na cena brasileira como a primeira geração de estudantes da Universidade de Brasília, ao qual se reúne o carioca Luiz Alphonsus, e tem apoio de Frederico Morais. Este crítico desempenhou importante papel na abertura de espaço institucional para a produção de arte contemporânea, apostando em uma crítica alternativa. Definida por ele como “nova crítica”, propunha revisão de métodos e das posições tradicionais dos agentes do sistema de arte, ao reivindicar a participação do crítico no processo de construção da obra, compreendendo a elaboração da crítica como um ato poético.

A revista *Malasartes*, como analisado anteriormente, reuniu artistas de diferentes grupos, como o de Cildo Meireles, ou de Carlos Vergara e Rubens Gerchman, cujos trabalhos ganharam visibilidade com a exposição “Nova Figuração”. Editada pelo letrista e poeta Bernardo Vilhena, pelo crítico Ronaldo Brito e pelos artistas Carlos Zilio, José Resende, Luiz Paulo Baravelli e Waltercio Caldas, a revista tinha como objetivo promover debates sobre a efetiva presença pública da arte entre nós.

## Parcerias

Sabemos que as parcerias formadas entre artistas e críticos acompanham a trajetória moderna da arte, desde o Romantismo. Entre nós, as parcerias, mais ou menos duradouras, estabelecidas entre críticos e artistas nos anos 1970 até meados dos anos de 1980, apresentaram características singulares, com maior destaque, talvez, para aquelas estabelecidas no Rio de Janeiro. Desempenhando à primeira vista a tarefa de apoiar a emergência das linguagens artísticas em um meio de arte pouco receptivo, os textos e os livros realizados em parcerias resultaram em propostas de *intervenções* no campo da cultura. A elaboração a quatro mãos propiciou uma singular coesão entre o texto e imagens, raramente encontrada nas publicações de arte tradicionais, produziram construções visuais potencialmente mais contundentes, o que em última análise era estratégico para as propostas de *intervenções* críticas no circuito de arte. Por outro lado, tais parcerias contribuíram no processo de adensamento dos próprios trabalhos desses críticos e artistas dos anos 1970.

Dentre as parcerias destacamos a de Antônio Dias e Paulo Ser-

gio Duarte, nascida na Itália do início dos anos 1970. À época, mais um curioso em relação à arte, Duarte se vê mobilizado a refletir de modo sistemático sobre arte contemporânea a partir do contato com o trabalho de Dias<sup>24</sup>, iniciando assim sua trajetória como crítico de arte. Outros exemplos importantes são textos executados no próprio tempo do processo de produção da obra, como o livro *O mar a pele* (1977), que registra a execução artística e a elaboração crítica da *Vênus* de Tunga no formato gráfico do pequeno livro independente<sup>25</sup>. Similar preocupação com o processo de produção dos trabalhos pode ser observada na parceria estabelecida entre Waltercio e Ronaldo Brito em *Aparelhos*<sup>26</sup>. Em seu depoimento, o artista se refere ao texto do livro como “paralelo ao [seu] trabalho”: ele não iria simplesmente falar *sobre* o trabalho, mas falar *com* o trabalho. Assim, *esse tempo da escrita não é o tempo cronológico*<sup>27</sup>, mas sim o tempo da experiência do crítico, que segue o movimento de constituição do trabalho.

Ainda em relação às parcerias no texto “Saber blefar” (1979), Fernando Cocchiarale compreende as intervenções gráficas de Ivens Machado em *Projeto Caderno* a partir de deslocamentos, tal qual acontece no circuito da arte. Fazendo referência a Michel Foucault, Cocchiarale começa por remeter às marcas profundas que os poderes e a manutenção da dominação deixam nos espaços concretos que constituem a sociedade. O espaço colocado – literalmente – em pauta pelos cadernos de Machado é aquele da arte, entendido em sua dimensão política. No horizonte do trabalho está a conquista da “*especificidade da linguagem da arte*”, escreve o crítico, o que significa “*garantir um determinado território de poder – território material e institucional*”<sup>28</sup>.

Em registro distinto, cabe atentar para parcerias de artistas, como as estabelecidas entre Antônio Manuel e Hélio Oiticica nos anos 1960, ou entre Paulo Bruscky e Daniel Santiago, na década seguinte. Diversas são, enfim, as formas adotadas por parcerias entre artistas e críticos. Sem a intenção de esgotá-las, cabe reconhecer suas especificidades em nosso meio, seus pontos positivos e negativos. Iole de Freitas, por exemplo, que inicia sua trajetória artística fora do Brasil, ressalta em seu depoimento que a falta de profissionalização ou formação específica contribui para a vivacidade da discussão do processo de trabalho com críticos e com outros artistas – uma “coisa muito produtiva e diferente da Europa”. Enquanto na Europa o trabalho era mobilizado pelo dinamismo externo do sistema de arte, no Brasil ele acaba por depender

24. Depoimento de Paulo Sergio Duarte concedido às autoras.

25. Dentro da coleção “História do Olho”, dirigida pelo poeta João Moura Jr., pelos críticos Ronaldo Brito e Wilson Coutinho e por Tunga.

26. BRITO, Ronaldo. *Aparelhos*, op. cit.

27. Waltercio menciona em seu depoimento a nós que certos trabalhos analisados por Ronaldo Brito haviam sido produzidos dez anos antes da escrita do livro: “essas questões já estavam naqueles trabalhos há dez anos atrás; quer dizer, a forma crítica com que o trabalho se inseria dentro do meio-ambiente estava contida nos trabalhos”.

28. “Saber blefar”, texto escrito para exposição na Galeria Saramenha, em 1979.

em muito de uma dinâmica interna – de uma *ambiência de formação* informal que ganha entre nós preciosa densidade específica.

## MAM-Rio e MAC-USP

O MAM-Rio nos anos 1960/1970 oscilava entre ter um problemático caráter institucional e ser um efetivo espaço público consagrado de obras. Fundado em maio de 1948, o MAM-Rio era lugar de encontro de artistas e intelectuais, na cinemateca ou no bar, nas salas de aula ou nas exposições. Na década de 1970 a instituição começa a ser mais sistematicamente questionada sobre o papel de um museu de arte moderna no circuito de arte contemporâneo. Em 1974, buscava-se articular uma política cultural para o museu por meio da criação da Comissão de Planejamento Cultural do Museu de Arte Moderna<sup>29</sup>. Vale mencionar aqui o debate promovido por essa Comissão, em 25 de agosto de 1975, na cinemateca do MAM, sobre a “Função dos museus na cultura brasileira”. Naquelas discussões, Aracy Amaral reconhece que os museus de arte moderna latino-americanos, inclusive o de São Paulo, “sofrem todas as instabilidades econômicas dos países em que se localizam, permanecendo indefinida ou se revestindo de uma certa gratuidade a sua própria existência”<sup>30</sup>. O artista Carlos Vergara, por sua vez, destaca, entre os impasses persistentes que prejudicaram o funcionamento da comissão cultural e reduziram sua eficácia:

(...) a própria realidade do nosso circuito de arte e a dificuldade que este tem de conceituar com rigor os problemas que se lhe apresentam. Estiveram em choque, ao longo da existência da comissão, não apenas ideias concernentes à atuação do MAM, mas também métodos de trabalho, perspectivas críticas, teorias, gostos e concepções diversas de política cultural<sup>31</sup>.

Entre 1975 e 1978, a Área Experimental do MAM-Rio, surgida contexto da Comissão de Planejamento Cultural, representou conquista artística e política para as linguagens contemporâneas. A Área Experimental tornou-se importante espaço de exposição, caracterizando-se pela seleção dos trabalhos a partir do projeto apresentado pelo artista e menos pelo seu currículo. Palco de confronto direto entre o diretor Roberto Pontual e vários artistas em 1976<sup>32</sup>, polêmica que reuniu artistas, aprofundando questionamentos sobre a compreensão do “expe-

29. Responsável pela coordenação dos setores de cinema, biblioteca, artes visuais, sala corposom, instituto de desenho industrial, assim como da Área Experimental, a comissão inicia suas atividades com a participação do designer Karl Heinz Bergmiller, do curador Roberto Pontual, de Luís Carlos Avelar (representante da cinemateca), dos críticos de arte Olívio Tavares e Ronaldo Brito e do artista Sergio Camargo. A comissão se reunia mensalmente (por vezes, mais de uma vez no mês), em sessões presididas pela diretora executiva do MAM, Heloísa Aleixo Lustosa, até pelo menos maio de 1976 (data da última ata de reunião encontrada nos arquivos do museu).

30. Apud PONTUAL, Roberto. O museu em questão. In: **Jornal do Brasil**, 30 ago, 1975, Caderno B, p. 10.

31. Idem. Nos arquivos do museu encontra-se texto mimeografado, sem assinatura e sem data, escrito por Ronaldo Brito, conforme determinado em reunião de 11 de agosto de 1975, para a mesa-redonda em questão, do qual foram retirados trechos apresentados por Vergara.

rimental”, sobre a recuperação da arte contemporânea e sobre o papel do museu de arte.

Como vimos, Walter Zanini desempenha papel decisivo no contexto paulista, ao propor discussões e decisões acerca do novo papel do museu de arte moderna. Sob sua direção, o MAC-USP passa por reformas empreendendo as mostras “Jovem Arte Contemporânea” e “Prospectiva 74” a partir de novos formatos, com a eliminação do júri e o “cumprimento de um processo de atividades em áreas determinadas do museu”<sup>33</sup>. Zanini estabeleceu ações e programas nos quais deixava clara sua percepção da importância dos acervos, do papel das instituições museológicas como elaboradoras de juízo de valor e na construção de sua relação com o público<sup>34</sup>. Entretanto, foi na década de 1970 que sua vivência institucional local e internacional lhe permitiu perceber as mudanças em curso do estatuto da arte e do artista; como escreve o historiador:

Deslocar a ênfase do objeto produzido para os processos de produção apresentando assim um largo confronto das iniciativas processuais de linguagem contemporânea com suas diferentes cargas informacionais, conteúdos semânticos e motivações interdisciplinares<sup>35</sup>.

Consciente das transformações conceituais da arte e da internacionalização do circuito da arte, o historiador reconhece a esterilidade dos tradicionais salões de arte. Mas foi de fato a “Prospectiva 74”, mostra organizada por Zanini e Donato Ferrari, que constituiu um marco em nossa história da arte recente ao promover o intercâmbio entre artistas brasileiros e um expressivo número de artistas estrangeiros. Tal experiência foi viabilizada pelos novos meios empregados – fotografia, vídeo-arte ou *mail art* –, que produzem obras de dimensões reduzidas e de fácil deslocamento, iniciando um novo momento de internacionalização da arte. Mostras como a “Information”, em 1970, no MoMA, da qual participaram os brasileiros Cildo Meireles e Hélio Oiticica, indicavam o crescente caráter de institucionalização global da arte que viria a se estabelecer como prática nas décadas seguintes.

Ainda em São Paulo, a historiadora de arte Aracy Amaral tem importante atuação no MAC-USP e em instituições como a Pinacoteca e a Bienal de São Paulo, desempenhando papel decisivo na formação de mais de uma geração de pesquisadores em arte e de gestores em

32. Cf. LOPES, Fernanda. **Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970**. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.

33. ZANINI, Walter. **Jovem Arte Contemporânea – a nova Jac e seus critérios**. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, de 28 nov. a 12 dez. 1973.

34. Zanini organizou importantes retrospectivas de artistas brasileiros, implementou programas de exposição itinerante (MAC-Circulante) desde 1963, ano de fundação do museu, assim como trabalhou na aquisição de obras para completar as lacunas do acervo, como *Conceito espacial* (1965), do argentino Lucio Fontana, e *Homenagem ao quadrado* (1967), do alemão Josef Albers.

35. **Boletim informativo**, n. 181, de 14 set. 1972.

organismos públicos<sup>36</sup>. A clareza de suas diretrizes de política das artes, aliada ao desenvolvimento de programas de gestão museológica planejada com critérios definidos, inaugurou rara prática institucional na Pinacoteca cujos desdobramentos são sentidos até os dias atuais.

### Anos 1980: consolidação e ocaso

Na década de 1980, esses críticos e artistas da década de 1970 realizam decisivas *intervenções* no sistema de arte local, conquistando importantes terrenos institucionais. A atuação de intelectuais e artistas na Funarte, órgão criado pelo regime militar, ligado ao MEC, mas com alguma autonomia de ação, constituiu um importante lance no projeto de mudanças dos aspectos identificados como “precários” do sistema de arte local, particularmente por sua capilaridade nacional. Com atuações institucionais de Paulo Sergio Duarte, Paulo Herkenhoff, Glória Ferreira e Fernando Cocchiarale, a Funarte publicou de modo sistematizado as primeiras monografias sobre artistas contemporâneos na “Coleção ABC” Arte Brasileira Contemporânea). Tais publicações, de caráter informativo e *formativo*, constituíram uma das primeiras *intervenções* de *linguagem/leituras*, contemporâneas visando alcançar um público mais amplo. Os experimentos editoriais da Funarte contemporânea desempenharam, ainda, papel singular na formação de artistas das gerações seguintes.

Em 1978, Paulo Sergio Duarte e Antonio Dias elaboram o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC-UFPB) que representou um importante marco na região Nordeste, descentralizando as políticas culturais do eixo Rio-São Paulo. Igualmente importante foi o Espaço Arte Brasileira Contemporânea da Funarte realizado entre 1980 e 1984. Tal iniciativa reuniu importantes exposições de artes visuais, espetáculos de música instrumental e experimental, além de conferências e debates sobre arte e filosofia, arquitetura, música, literatura, teatro, cinema, sempre voltados para a questão das linguagens contemporâneas. O projeto envolvia cursos, edições de catálogos e pesquisas sobre “arte e instituição” e sobre a recente história da arte brasileira. Se tais publicações visavam um público mais específico, os debates sobre estética e arquitetura, realizados com filósofos e pensadores atuantes fora do campo das artes, buscavam disseminar no ambiente acadêmico universitário a discussão da arte.

**36.** Sônia Salzstein, Lisbeth Rebollo, Ana Maria Belluzzo e Ivo Mesquita, por exemplo, formam-se ao longo do tempo em que Amaral atuou como diretora da Pinacoteca, curadora da Bienal de São Paulo e diretora do MAC-USP.

No Rio de Janeiro, destacamos as ações realizadas pelo artista Carlos Zilio que concebeu e implantou o curso de Especialização em Arte e Arquitetura do Brasil da PUC-Rio, no departamento de História Social da Cultura, juntamente com a publicação da revista *Gávea*, pelo mesmo departamento. Reunindo especialistas em diferentes áreas desde a arte colonial brasileira à contemporânea, o artista desenvolve, em ambiente universitário, um trabalho de compreensão das artes visuais e arquitetura brasileiras. Tal projeto acadêmico estava afinado com sua preocupação em repensar o modernismo brasileiro, já presente em “A querela do Brasil”, publicado na revista *Malasartes* em 1976 e desenvolvido mais plenamente no livro *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira – a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*, publicado pela Funarte em 1982. Nas ações de política das artes de Carlos Zilio podemos destacar o sentido de continuidade, raro entre nós, já que as iniciativas se desdobraram em cursos de Mestrado e Doutorado na mesma instituição. Posteriormente, com o empreendimento já solidificado na PUC-Rio, e mais voltado para o campo das pesquisas de linguagens visuais, Zilio trabalha na criação da Pós-graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ.

Em São Paulo, no campo acadêmico, como desdobramento das ações políticas das artes do grupo em torno de Walter Zanini, é implantado em 1980 o primeiro Doutorado em Artes do país, na ECA-USP. Professores do curso, como Júlio Plaza e Regina Silveira, entre vários outros, convidavam regularmente artistas como professores-visitantes, dentre os quais Antoni Muntadas, Douglas Hall e Robert Kaputoff<sup>37</sup>, dando continuidade ao caráter internacionalizante da instituição inaugurado por Zanini. Já no final dos anos 1980, começa a ser desenvolvido no Centro Cultural São Paulo um programa de caráter de formação e experimental, implementado pela crítica Sônia Salzstein, com objetivo de expor e debater a produção contemporânea, de modo a *inscrever* as artes visuais no âmbito cultural mais amplo da cidade de São Paulo.

No início dos anos 1980, o crítico de arte Rodrigo Naves assume a edição do suplemento dominical de cultura da *Folha de S. Paulo*, o Folhetim, no qual contribui de modo singular para a mudança de seu rumo editorial. O jornal de circulação nacional apresentava em seu caderno de cultura o objetivo de debater as questões da cultura brasileira.

37. PRADO, Gilberto. Breve relato da Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP. In: *ARS*, vol. 7, n. 13, São Paulo, jan.-jun. 2009.

**Martha Telles e  
Fernanda Torres**

A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970.

---

Como editor, Naves aproveita a possibilidade para travar diálogo menos linear entre imagem e texto, de modo a contribuir, mesmo de uma maneira colateral<sup>38</sup>, para garantir visibilidade aos trabalhos de artistas brasileiros. Para Naves, a dimensão gráfica desses jornais não constituía apenas um instrumento, “um condutor asséptico para as palavras”, mas deveria ter “uma significação, certa autonomia, numa espécie de reflexividade”<sup>39</sup>.

Devemos lembrar que, naquele momento, Naves dialogava com as propostas e ideias de parte dos editores da revista *Malasartes*, tais como Ronaldo Brito, José Resende e Waltercio Caldas. Sua atuação no Folhetim, ou no próprio Projeto ABC, da Funarte, em que publica seus primeiros textos críticos, não pode assim ser dissociada da ligação com a política das artes de *intervenções* desenvolvidas por esse grupo. Ainda no campo das *publicações/intervenções*, o jornal cultural *O beijo* contou com a contribuição de José Resende, Waltercio Caldas, Ronaldo Brito, Paulo Venâncio e Rodrigo Naves, e mantinha um desdobramento mais amplo da discussão sobre arte contemporânea pelo próprio aspecto gráfico do jornal.

No ano de 1980, destacamos ainda a publicação do jornal de número único *A parte do fogo*, editado por Cildo Meireles, José Resende, João Moura Jr., Paulo Venâncio Filho, Paulo Sergio Duarte, Rodrigo Naves, Tunga e Waltercio Caldas, uma espécie de desdobramento da *Malasartes*. Diferencia-se entretanto deste projeto pelo maior esclarecimento da natureza das propostas de seus editores, a radicalização do conceito de *intervenção* em meios de comunicação de massa. Podendo ser lida como uma espécie de “manifesto estético”, *A parte do fogo* combinava complexos textos de diferentes naturezas num formato A-2 (fechado), que exigia esforço físico do leitor para folheá-lo. A difícil manipulação das páginas do jornal convocava a uma leitura ativa, oposta a uma fácil assimilação dos trabalhos. Assim, os textos que resultam de parcerias entre artistas e críticos, exploravam a irredutibilidade do texto à imagem. Tal procedimento estaria mesmo implícito no nome do periódico retirado do livro homônimo de Maurice Blanchot. O autor francês define “a parte do fogo” como o espaço do vazio, o espaço de ressignificação<sup>40</sup> incessante no qual cada imagem, cada palavra poderia fazer o mesmo percurso por vias diferentes, constituindo assim linguagens. Encontramos aqui novamente a formalização do conceito de arte cujo potencial de transgressão política e estética se encontra nos limites

**38.** Foi publicado inclusive um número especial, intitulado “O espaço e a dimensão do jornal”, em 15 de maio de 1983.

**39.** Depoimento dado por Rodrigo Naves às autoras.

da tensão com a negatividade.

Não deixa de ser sintomático que *A parte do fogo*, uma das realizações estéticas mais radicais dessa geração de artistas e críticos da década de 1970, sintetize a afirmação de suas propostas de arte e política e anuncie, ao mesmo tempo, a percepção do fim das condições de possibilidade do projeto no qual estavam inseridos. No editorial da publicação, os autores questionam com uma dose de ceticismo o “novo” momento de “redemocratização”, particularmente no que se refere à reconfiguração da esfera da arte. Afinal, “a desinteligência do circuito de arte será de fato combatida pela ação mais desinibida das chamadas ‘forças democráticas?’ Algo efetivamente mudará? “Ou prosseguirá o jogo, com outros nomes, outros rótulos, outros conteúdos, submetidos ao mesmo processo, às mesmas ideologias?”<sup>41</sup>

A percepção do editorial é de que as mudanças em curso, de redemocratização do país, instituída pelos últimos governos militares, bem como sua recepção pouco crítica pela sociedade brasileira indicavam o começo de momentos políticos e culturais mais complexos do que a euforia do momento poderia supor. De fato, as transformações não eram apenas internas. A reconfiguração do capitalismo internacional acelera o processo de internacionalização da arte iniciado na década de 1970. Nas artes, os artistas latino-americanos passam a ser objeto de interesse no circuito internacional. A trajetória profissional dos editores/artistas de *A parte do fogo*, como Cildo, Tunga e Waltercio, ganha mais espaço no Brasil e no exterior. Afora isso, deve-se ainda destacar a entrada em nossa cena artística de um novo agente: o curador, figura onipresente nos dias de hoje, que começa a ganhar destaque internacionalmente nos anos 1970 e pode ser identificada entre nós nas primeiras bienais dos anos 1980<sup>42</sup>.

Em 1984, ano do fim da ditadura militar, emerge uma produção artística cuja ênfase na pintura se dá em um novo momento cultural regido pela lógica do mercado e por forças midiáticas inéditas. Vale observar que o encerramento do Espaço ABC da Funarte se dá, sintomaticamente, no mesmo ano da mostra “Como vai você, Geração 80?” (1984). Enquanto na segunda metade dos anos 1960 a Nova Figuração se esforçava para conquistar publicidade na revista *O Cruzeiro*, vinte anos depois, seus colegas da Geração 80 “ganhavam” tal publicidade ao serem absorvidos por uma mídia que reduzia sua produção ao “prazer de pintar”. A questão da dimensão pública da arte, tão cara aos críticos da década

40. “Assim que a literatura coincide por um instante com nada, imediatamente ela é tudo, o tudo começa a existir”. BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2001, p. 292.

41. MEIRELES, Cildo; RESENDE, José; JR., João Moura; NAVES, Rodrigo; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltercio et al. *A parte do fogo*. In: **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Editora Marca d’Água, 2001, p. 200.

42. Sobre a emergência do conceito de curadoria, ligado à Bienal de São Paulo, ver: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.



A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970.

---

de 1970, passa a incorporar outros elementos de complexidade como a relação inédita da mídia com as artes visuais.

Importa ainda notar que o momento de maturidade das *intervenções* e ações políticas de arte coincide igualmente com a crise do projeto de país *nacional desenvolvimentista* e o início da transição para o que na década seguinte seria chamada de globalização. A crise e o inevitável ocaso desse projeto tornaram igualmente obsoleto o paradigma de *formação* com o surgimento e afirmação na década de 1990 de um novo modelo cultural internacionalizado, organizado pela *lógica de rede*<sup>43</sup>. Tal lógica – que conecta pontos em qualquer lugar do planeta, sendo estes indivíduos, movimentos sociais, empresas ou Estados – estabelece uma prática cultural do *sem lugar*, difundindo a ideia de uma suposta obsolescência de centro e de periferia.

Nesse contexto, a ideia de construção de nação e de país, assim como a formulação de diagnósticos sobre a “precariedade” local, perde centralidade, reaparecendo de modo pontual. De modo semelhante, a ideia de *formação* envolvendo as especificidades locais no sentido de produzir mudanças estruturais, seja na economia, política ou cultura, perde igualmente sua centralidade no debate brasileiro. No que se refere às artes visuais, a partir dos anos de 1990, com o sistema de arte mais estruturado e profissional, o debate artístico brasileiro ganha novos agentes, mais complexidade, alinhando-se com as novas diretrizes globalizantes dos circuitos de arte dos países centrais.

43. Cf. NOBRE, Marcos. Op. cit.

Ao lado, Nuno Ramos,  
*Balada*, 1995

**Martha Telles** é doutora em História Social da Cultura (PUC-Rio), tendo realizado estágio PDEE na CUNY (City University of New York). Tem experiência em história da arte contemporânea, história da arte brasileira e sistema de arte. Atua como pesquisadora e professora e curadora. Desde então, vem publicando artigos, ensaios, resenhas e livros.

**Fernanda Torres** é mestre e doutora em História Social da Cultura (PUC-Rio). Atua como professora (SENAI-CETIQT) e pesquisadora de arte (Multirio). Tem experiência em história da arte moderna e contemporânea, publica artigos em revistas universitárias e participou do Simpósio 'Global Pop' em 2013, na Tate Modern.

Artigo recebido em 01 de novembro de 2016 e aceito em 19 de março de 2017.

