

*ABSTRACT: This text is concerned with the production of visual arts criticism in Brazil and Latin America, with special reference to its reflections in the city of São Paulo during the 1970s.*

**KEY WORDS:** Art criticism, Brazilian art, 70s, Latin American art, São Paulo.

O conteúdo dessa comunicação pretende um primeiro levantamento, parcial e fragmentário, do que seria a crítica de arte nos anos 70. Tomamos como referência básica a publicação de livros no Brasil de autores nacionais e estrangeiros, envolvendo temas artísticos atuais sobre arte brasileira ou latino-americana, como também os que discutem a própria atividade crítica e as orientações metodológicas sobre os caminhos de abordagem da arte. Buscamos apoio subsidiário, quando necessário, em artigos publicados na imprensa que de alguma maneira complementam, esclarecendo o pensamento dos autores abordados. O espaço cultural em foco é o da cidade de São Paulo, lugar de atuação de alguns autores examinados e/ou de repercussão das idéias de outros autores em discussão.

JOSÉ AUGUSTO  
AVANCINI

# A crítica de arte nos anos 70: uma visão

Nessa década de *olhar para dentro de si mesmo*, a atividade crítica se situa no centro das preocupações dos especialistas, e mesmo do público interessado, mas em geral insatisfeito com os seus resultados. Por conta disso, muitos autores nacionais e latino-americanos tem se ocupado em esclarecer os limites do problema do *discurso sobre as imagens*. Entre eles destacam-se Frederico Morais, Juan Acha e Mirko Lauer, que tem elaborado ensaios mais específicos sobre o tema, onde tentam sistematizar as idéias da e sobre a crítica contemporânea. A crítica latino-americana procurou acompanhar o crescente anseio de autonomia teórica para a compreensão e explicação de nossas realidades. O papel pioneiro da Sociologia serviu e serve de esteio e impulso para novas formulações em outros campos do saber, que como ela, se empenham na tarefa de esclarecer problemas e propor soluções a partir de uma atitude aberta às novidades internacionais - novas teorias - atenda ao nosso passado cultural e à nossa situação frente a problemas radicais tais como: mudanças de princípios, de procedimentos e de finalidades. Procura libertar-se de sua secular dependência da literatura, criando nova terminologia que a afaste de vez do seu instrumento operativo fundamental: a metáfora. Nesse afã está o desejo e a concretização de uma postura mais racional, mais abrangente e portanto, mais verdadeira da atividade artística. Para tanto a nova crítica procura cercar-se de quase todas as disciplinas humanísticas, apelando para uma interdisciplinaridade cada vez mais acentuada. Nota-se uma diminuição de importância da História da Arte e suas teorias tradicionais e uma valorização crescente da Antropologia e da Sociologia, assim como de outras dis-

ciplinas ou abordagens que lhe são associadas.

Numa primeira tentativa de periodização, Juan Acha aponta três períodos básicos de nossa crítica: num primeiro momento essa atividade seria subsidiária da literatura e uma *cópia* do modelo europeu e feita segundo seus padrões; já a partir de 1920/30 temos as primeiras tentativas da criação de uma linguagem crítica com apelo as então teorias da História da Arte, cujo exemplo mais conhecido é a teoria de Heinieh Wölfflin; num segundo momento que medeia 1950/75, teríamos a nova arrancada em direção a uma autonomia de atividade crítica na América Latina, predominando então, uma orientação de cunho formalista, influenciada pelas correntes abstratas e cosmopolitas no auge de sua atuação durante, principalmente, o primeiro decênio desse período. Mário Pedrosa e Jorge Romero Brest são seus porta-vozes mais abalizados e Juan Acha, de certa maneira seu herdeiro no presente momento. Como observa Frederico Morais, é o período onde a atividade crítica se confunde em certa forma na elaboração de *utopias*, por exemplo o concretismo e a construção de Brasília; num terceiro momento, a partir de 1976 temos, segundo Acha, uma tendência à introspecção, onde um novo desenvolvimento da teoria estética colocará, definitivamente no passado o que chama *os vícios do pensamento histórico-artístico e a inércia da crítica de caráter literário*. Essa nova crítica tem como característica essencial *a divisão técnica do trabalho artístico, em produção de objetos e em produção de teorias*. Essa independência entre teoria e prática artísticas é necessária para teorizar a nossa realidade artística em vista *a transformá-la com conhecimento de causa, validade de meios e fins*



*bem precisos.* Essa postura atende a crítica como parte da teoria da arte e vê como benéfica a distinção entre o artista e o estudioso. Ao colocar a teoria em preeminência sobre a prática e a prática artística, o crítico peruano recai em novo formalismo, muito próximo de um idealismo voluntarista. Essa postura se contrapõe, segundo Frederico Moraes, a da corrente historicista, cuja formação remonta ao próprio caudal formalista, e às novas formulações da sociologia, em especial de sociologia da arte de inspiração francobelga. Seus principais representantes seriam Marta Traba, Damian Bayón e Néstor García Canclini, aos quais podemos acrescentar a mexicana Rita Eder e o peruano Mirko Lauer. Esse grupo não se caracteriza por nenhuma posição teórica

homogênea, mas por uma formação mais ou menos semelhante de seus membros e por algumas colocações teóricas, também comuns. Traba e Bayón centram-se na análise das obras e das concepções ideológicas que as embasaram; já Canclini, Eder e Lauer centram-se no processo da produção artística, nas formas de circulação e consumo que essas atividades assumem nos diversos momentos da história contemporânea do continente e em seus diferentes locais. Para esses autores o caminho real da compreensão desses fenômenos é a sociologia, escudada na teoria da dependência. Somente esta, está apta a nos esclarecer sobre o processo de dominação econômica, política e cultural ao qual estamos submetidos, dando-nos eventualmente as chaves para a sua superação. Can-

*Nessa década de olhar para dentro de si mesmo, a atividade crítica se situa no centro das preocupações dos especialistas, e mesmo do público interessado, mas em geral insatisfeito com os seus resultados.*

clini propõe dentro dessa perspectiva o que chama a socialização da atividade crítica, contribuindo para uma possível e necessária redistribuição do acesso ao prazer e ao jogo criador. Dos brasileiros por nós abordados, é Frederico Moraes quem mais se identifica com essas posições, tentando conciliar, complementando, as atividades teóricas da crítica com as práticas do animador cultural que eventualmente desempenhou. Aracy Amaral identifica-se em

parte com essas posições, mas dedica seu maior esforço na recuperação e no exame dos movimentos e dos artistas que fizeram a história da arte brasileira contemporânea. Paciente e valioso trabalho para uma cultura desmemoriada.

E finalmente, como a extensão mais radical e a máxima

tentativa de superação das limitações da postura historicista, a idéia de uma *crítica de arte*, colocando sob crivo todo o sistema das artes, perguntando, num tom de quem duvida, se ainda em nossa sociedade é possível ter lugar para a arte, isto é, para o gesto criativo não perecível. Mirko Lauer e Ronaldo Brito, com diferentes ênfases, apontam para essa reflexão radical. Enfim, a própria atitude característica da década: a reflexão, realiza-se de forma plena no trabalho crítico, na busca de teorias que expliquem e fundamentem a produção artística latino-americana.

Estabelecemos como ponto de orientação cinco itens para nossa pesquisa: 1) Dois críticos atuantes na década: Aracy Amaral e Frederico Moraes; 2) A crítica periodística, um exemplo: *Jornal da Tarde*; 3) Os grandes reedita-

dos: Mário Pedrosa e Ferreira Gullar; 4) Uma outra visão: Ronaldo Brito e a Revista *Malasartes*; 5) O latino-americanismo e as novas buscas teóricas: Marta Traba e García Canclini.

No primeiro item tomamos como exemplo dois críticos com atuação no sistema universitário e junto a museus. Um deles, Aracy Amaral, foi diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo no período de 1975/79, e o outro, Frederico Moraes, como animador cultural, conhecido por suas atividades junto ao MAM/RJ. Tanto um como outro desenvolveram trabalhos de pesquisa sobre arte brasileira ou latino-americana contemporâneas, ao mesmo tempo que mantinham regular atividade crítica periodística. Das obras desses autores selecionados aquelas editadas na década em foco, temos de Aracy Amaral seus três livros sobre o modernismo: *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, 1970; *Artes plásticas na semana de 22*, 1970 e 1972 e *Tarsila, sua obra e seu tempo*, 1975. Organizou a reedição dos textos de Mário Pedrosa em 1975 no livro *Mundo, homem, arte em crise*, publicou o texto *As artes plásticas (1917-1930)* no livro organizado e coordenado por Affonso Ávila sobre o modernismo em 1975. Recorremos também a sua produção para a imprensa no intuito de melhor completar a visão sobre seu pensamento. Artigos e textos que abrangem desde prefácios de catálogos de artistas consagrados, como Alfredo Volpi, até a de novos como em *Expo-projeção 73*. Detectamos três grandes linhas de produção: 1) a histórica, principalmente com os estudos sobre o modernismo; 2) a de crítica, propriamente dita; 3) a mais teórica, ligada basicamente à idéia de formulação de uma política cultural, onde discute a função das instituições culturais. Todo seu trabalho tem um

caráter sempre prático, isto é, pensamento produzido, ou a partir de uma situação vivida, ou da atividade universitária, ou atividade jornalística ou como diretora de museu. Mesmo dentro desse amplo leque de preocupações, o tema principal de sua reflexão é o da tentativa de participar na formação sistemática de uma história da arte brasileira contemporânea.

Dos três livros publicados por Frederico Moraes - *Guignard*, 1973; *Artes plásticas: a crise da hora atual*, 1975; *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, 1979 - dois, em especial, obtiveram larga repercussão no ambiente cultural brasileiro. Em *Artes plásticas: a crise da hora atual*, trata de dois temas centrais no final dos anos 60 e meados da década passada: a atividade de crítico e a situação das vanguardas no Brasil. Nessa obra Frederico de Moraes sistematiza sua experiência como crítico de arte e animador cultural, como defensor e promotor de muitos de inovação artística, buscando questionar o sistema das artes como está estabelecido, o papel e o conceito de artista e de obra, a relação desses elementos com a cultura de massa, e por fim, o que é vanguarda, quais suas finalidades num país como o nosso e por que, a partir de 1970, entra em crise. É uma obra escrita com paixão, onde o autor tenta sistematizar, explicar e propor opções para a arte contemporânea brasileira.

Em sua última obra editada no Brasil - *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório* - o autor amplia seu campo de preocupação, agora tendo a América Latina como objeto para buscar de forma mais ordenada e amparado numa nova bibliografia, a dos hispano-americanos, assim como no contato pessoal, as respostas às indagações já colocadas em relação



à arte brasileira no livro de 1975. Não é gratuito o fato de que a partir dessa data volte-se a discutir no Brasil e na América Latina em geral, o velho, mas sempre atual problema de nossa identidade cultural. E a busca de definições para o que seria uma arte brasileira, passa a ser vista na relação e dentro do quadro das outras artes latino-americanas. A oposição não é mais, apenas nacional x estrangeiros, mas basicamente latino-americano x euro-norte-americano. Dentro dessa perspectiva o autor elabora, a nosso ver, três idéias básicas para a compreensão de nossos problemas culturais a partir das artes visuais, que seriam: 1) *resistir libertando*; 2) *espaço flutuante*; 3) *vocação construtiva*. A primeira idéia opera como princípio teórico - quase um postulado - para a prática artística; a segunda como um conceito explicativo da arte latino-americana, especialmente ao nível da leitura das obras e a terceira como um conceito sistematizador para a ordenação do *caos artístico* em vista à elaboração de uma história da arte latino-americana.

No segundo momento abordamos, a título de exemplo, e para contrapor ao objeto principal de nossa preocupação, a crítica periodística, através de um jornal da cidade de São Paulo - *Jornal da Tarde* - que caracterizou um novo tipo de jornalismo, tanto em seu aspecto gráfico, como pelo caráter sintético de suas informações. Os críticos atuantes nesse jornal, no período de 1969/78, foram Luís Bueno d'Horta, Olney Krüse e Jacob Klintowitz na ordem de início de suas atividades. Luís Bueno d'Horta teve um desempenho restrito apenas aos anos 1969/70; Olney Krüse desde 1970 até 1978, descrevendo sua contribuição a medida que se aproximava dessa data citada e por fim Jacob Klintowitz que inicia suas

atividades em 1973, com uma contribuição crescente e maciça até o final da década.

A partir dessa produção periodística podemos destacar quatro aspectos relevantes: primeiro, os tipos de exposição e os principais temas tratados: predominam largamente as exposições individuais de pintura, a seguir dá-se destaque às retrospectivas, assim como às poucas exposições de escultura, as raras de fotografia ou jóias e destaca-se a qualidade das exposições de gravura que segundo os críticos, das formas de linguagem utilizadas parece ser a que alcança alto nível de expressão. Lugar especial ocupam as exposições históricas individuais ou coletivas de grandes mestres do passado, quer sejam do Renascimento até o século XIX, quer sejam da arte moderna; segundo aspecto: a discussão da função e do desempenho das instituições culturais, com especial destaque para a fundação Bienal, com todos os seus controvertidos lances; a situação e as atividades dos museus, onde é unânime por parte dos críticos a valorização positiva da programação do MASP, é outro dos pontos abordados que se complementa ocasionalmente no debate sobre a atuação da administração pública nessas atividades culturais da cidade, cujo melhor exemplo é o caso da Praça da Sé. Como terceiro aspecto temos o mercado de arte, a discussão de sua atuação no ambiente cultural através do movimento de leilões, galerias e museus e pelos problemas específicos das falsificações e dos procedimentos para neutralizá-las; e como quarto e último aspecto, a *Ironia* como forma estilística, onde muitas vezes o título já nos dá o tom do artigo e nos indica claramente as preferências eletivas do crítico. Esse tom é antes de tudo um caráter extremamente subjetivo,

raramente tentando estabelecer qualquer critério mais universal de avaliação, o que enfatiza com isso o aspecto informativo do conteúdo a partir de um ponto de vista muito determinado e algumas vezes, até bastante limitado. A crítica como elemento de formação de um gosto ou de uma educação do gosto coletivo é praticamente ausente. Esse fato não é de exclusiva responsabilidade dos críticos citados, mas basicamente da própria situação da arte contemporânea - a da perda de referências da crítica em relação a produção artística atual - do ambiente cultural brasileiro e do próprio tipo de veículo de comunicação que é o jornal e no caso em foco, o do *Jornal da Tarde* que se caracteriza pela forma telegráfica de transmissão de informações. A ironia como estilo ao desmistificar a obra, o artista, as instituições, também desmistifica o crítico como alguém que detém as chaves do entendimento da arte, ironicamente um movimento de auto-descrédito e, conseqüentemente, provocando a *socialização* da atividade crítica.

Como terceiro item, temos a repercussão da reedição e edições de inéditos das obras de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, respectivamente: *Mundo, homem, arte em crise*, 1975; *Arte, forma e personalidade*, 1979 e *Vanguarda e subdesenvolvimento*, 1979. A reedição ou edição desses textos coincide com todo um esforço de reavaliação do passado recente de nossa arte, em especial do concretismo e das tendências construtivas, a partir das quais se esboçam três temas fundamentais de debate nas obras citadas: 1) a função e a atuação das vanguardas num país de terceiro mundo; 2) uma elaboração teórica para fundar essa atuação e servir de suporte para a abordagem das nossas artes visuais e 3) o tema, sempre em foco, da identidade cultural.

As obras de Mário Pedrosa nos dão amplo espectro de suas preocupações desde os meados desse século, abrangendo aspectos variados e controvertidos, tais como: bienais, concretismo/neoconcretismo, arte e política, gestalt e arte, arte e subdesenvolvimento, arte e criatividade, arte popular e arte erudita. Já Ferreira Gullar e ocupa basicamente de criar, a partir da estética marxista, especialmente de Luckás, uma explicação e um instrumento teórico para a arte brasileira e por extensão para as do terceiro mundo. Esses textos voltam à luz pela atualidade de seus temas e pela contribuição que trouxeram ao debate cultural que se seguiu, principalmente a partir de 1975/76.

Em quarto lugar temos a chamada *crítica à margem*, isto é, aquela atividade teórica que pretende se colocar contra e fora do chamado sistema das artes, não só por coerência e opção, como a solução mais correta de quem, agindo dessa maneira atinge uma visão mais verdadeira de seu objeto de observação. Nessa perspectiva situamos o grupo da Revista *Malasartes* e seu crítico mais significativo, Ronaldo Brito. Seu substrato teórico é sem dúvida o *pensamento negativo* de Adorno e Benjamin de onde parte para analisar e criticar o sistema das artes, um de seus dois temas mais desenvolvidos. No segundo faz o balanço do concretismo/neoconcretismo através do conceito de ideologia, aproximando-se da abordagem de alguns críticos e historiadores da arte francesa, principalmente Marc Le Bot, que partindo dos filósofos de Frankfurt avançam através da sociologia e da semiologia na busca de uma análise/interpretação mais global do fenômeno artístico, vendo esse como parte ativa de uma superestrutura cultural que tem na



produção simbólica sua razão de ser e existir. No texto que acompanha o álbum de Waltércio Caldas Jr., *Aparelhos* de 1979, Ronaldo Brito realiza quase uma síntese de suas preocupações anteriores, unindo a crítica ao sistema das artes com análise de um fenômeno artístico concreto. Tem como eixo central a crítica da representação através do estabelecimento do que chama os *limites da arte* ou a *arte dos limites*, isto é, a habilidade de estabelecer os limites do campo artístico, uma vez que esse se encontra relativamente

indeterminado e consequentemente tensionado entre a magia e a religião, a filosofia e a ciência. Tenta estabelecer esses limites pela contraposição do conceito de Belo ao de Buraco ou Vazio de Significados, localizáveis no próprio terreno da obra ou evento artístico, aos quais o autor junta a idéia do que intitula o *espelho cruel*, isto é,

aquilo que deveria ser a metáfora por excelência do mostrar mas que de fato nos rouba essa reapresentação da imagem e nos dá a ausência de significados, não mais delimitados quer pela filosofia, quer pela ciência ou pela magia. É a magia de significados, produtora de tensão que interessa como fator de ruptura com a ilusão enganadora de uma arte vista como instância melhoradora da realidade humana. O que interessa ao crítico e ao artista conscientes das aporias da arte contemporânea é o confronto desse vazio de conteúdos com a emoção estética; e esse movimento de apresentação do *obscuro objeto do desejo*, sem contudo, satisfazer esse desejo. É o movimento de

*A década de 70 na crítica é o tempo do amadurecimento, da reflexão, da busca do aprofundamento teórico, da retomada crítica de um passado que nos fundamenta e aponta direções.*

estimular o desejo e frustrá-lo em seguida. *Dentro dessa estratégia se coloca a função do acaso como elemento ou situação provocadora das rupturas necessárias, para a criação desse espaço tensional que nos proporciona a tomada de consciência dos estreitos limites da arte e de nossa ação no plano social.* O acaso deve ser construído através da montagem de situações desencadeadoras de diferentes resultados perceptivos, mas unânimes nos seus *conteúdos*, qual seja, o vazio de significados. Crê o autor que só a partir

dessa tensão resultante, é possível um espaço material onde a crítica ao sistema das artes se efetive com toda a virulência e eficácia.

Por fim, no quinto item, trabalhamos com duas obras que obtiveram ampla repercussão no Brasil; a primeira de Marta Traba - *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas* - a mais

conhecida e ainda objeto de debate. Nela a autora introduz os polêmicos conceitos de arte de resistência e arte vulnerável. Faz o elogio do desenho, do erotismo de procedência pop e de uma pintura nos limites da abstração, com nítido cunho fantástico. Faz, para seus críticos, o elogio de um passado recente e consequentemente de uma atitude passiva diante do imperialismo euro-norte-americano. A outra obra é a de Néstor García Canclini - *A produção simbólica (Teoria e metodologia em sociologia da arte)* - cuja edição em português só se deu no final da década, tendo tido uma assimilação restrita, mas não menos importante do que o de Traba. É uma das primeiras e melho-

res tentativas para a criação de um aparelho teórico que dê conta da arte enquanto produção, distribuição e consumo dos bens simbólicos, com o ativo desempenho do quadro geral da superestrutura da sociedade. A sociologia é apontada pelo autor como o caminho real para conhecimento desse fenômeno, acompanhada de toda uma bagagem teórica que parte do materialismo dialético e histórico, passando pela antropologia, pela psicanálise, pela história da arte, pela semiologia, pelas teorias da ideologia, enfim, por todos os recursos que as modernas ciências humanas colocam a nossa disposição. Entre os brasileiros que se ocupam do tema latino-americanista, com contribuições significativas, estão Aracy Amaral, Frederico Moraes e Roberto Pontual, este com seu trabalho na exposição e no livro-catálogo *América-Latina, geometria sensível*, de 1978. Entretanto nota-se nesses autores uma preocupação com a crítica enquanto trabalho de deciframento/interpretação de artistas isolados, de pequenos grupos ou de períodos determinados de nossa história contemporânea. Já os hispano-americanos se lançam à criação de grandes sistemas teóricos, dentro dos quais se encontrariam as bases explicativas de uma história da arte latino-americana.

A crítica na década de setenta apresentaria como características relevantes, a discussão do papel do crítico,

propondo o crítico militante ou criador ao lado e junto com o artista, ao mesmo tempo que se discutiria a chamada crise, o arrefecimento das vanguardas experimentais, passando-se à discussão, no início da década, da arte enquanto linguagem, sob o peso conceitual e da enxurrada semiológica, cujo autor mais conhecido é Umberto Eco.

Nos meados da década, tendo como referência o debate anterior, a discussão desloca-se para as relações arte/política, trazendo de novo o tema da identidade cultural nas artes nacionais e latino-americana. Isso tudo acompanhado de uma escassez de novidades no plano internacional que são substituídas por uma atitude reflexiva sobre o passado imediato. Esse *olhar retrospectivo* ajuda a retomar discussões, tais como a de arte popular, relação popular/erudito e significativamente, agora num nível mais avançado, as tentativas de elaboração de uma teoria explicativa da arte e da realidade latino-americana. Essas tomam como fonte a filosofia de inspiração marxista, seja Luckás ou a Escola de Frankfurt, a sociologia e a psicologia com as contribuições de Freud, Jung e Gestalt. A década de 70 na crítica é o tempo do amadurecimento, da reflexão, da busca do aprofundamento teórico, da retomada crítica de um passado que nos fundamenta e aponta direções.