

# **O PAPEL DA CRÍTICA DOS ANOS 1970 PARA CÁ**

**MARTHA TELLES  
FERNANDA LOPES TORRES**

**THE ROLE OF CRITIQUE FROM THE  
1970S UP TO TODAY**

**EL PAPEL DE LA CRÍTICA DESDE LOS  
AÑOS 1970 HASTA HOY**



## RESUMO

Após apontar questões fundamentais do contexto produtivo para o adensamento e profissionalização do sistema de arte brasileiro nos anos 1970, as autoras do livro *O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970* identificam transformações significativas na esfera crítica de arte, ao menos desde meados dos anos 1980, que adicionam contradições e complexidades aos processos em curso do adensamento de nosso circuito de arte. Mudanças dos últimos 30 anos redefiniram hierarquias entre instâncias e agentes do sistema de arte, o mercado ganhou protagonismo inédito na cadeia de construção de valor da obra de arte, e a crítica, tal como idealizada na modernidade, perdeu sua razão de ser social. Nesse novo contexto, a pergunta proposta é: a produção crítica pensada a partir de e em nosso contexto periférico ainda teria algo a nos dizer? De outra forma, seria possível dialetizar nossa fortuna crítica, desenvolvida ao longo do século XX, com as questões urgentes de nosso presente?

**PALAVRAS-CHAVE** O Papel da crítica; Arte Contemporânea, Fortuna crítica; Periferia

## ABSTRACT

After pointing out fundamental issues of the productive context to densify and professionalize the Brazilian art system in the 1970s, the authors of the book *The Role of Criticism in the Formation of Contemporary Art Thought in Brazil in the 1970s* identify significant transformations in the critical art sphere at least since the mid-1980s that add contradictions and complexities to the ongoing processes of densification of our art circuit. The changes of the last 30 years have redefined hierarchies between instances and agents of the art system. The market gained an unprecedented role in the value-building chain of the work of art and criticism, as idealized in modernity, has lost its social *raison d'être*. In this new context, the proposed question is: would the critical production thought from and in our peripheral context still have something to tell us? Otherwise, would it be possible to dialectize our critical fortune, developed throughout the 20th century, with the urgent issues of our present?

## KEYWORDS

The Role of Criticism; Contemporary Art; Critical fortune; Periphery

## RESUMEN

Tras señaladas las cuestiones fundamentales del contexto produtivo para el fortalecimiento y la profesionalización del sistema de arte brasileño en los años 1970, las autoras del libro *O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970* identifican transformaciones significativas en la esfera crítica del arte, al menos desde mediados de los años 1980, que añaden contradicciones y complejidades a los procesos en curso de consolidación de nuestro circuito artístico. Los cambios de los últimos 30 años han redefinido jerarquías entre instancias y agentes del sistema del arte, y el mercado ha ganado un protagonismo inédito en la cadena de construcción del valor de la obra de arte, y la crítica, tal como la concibieron en la modernidad, ha perdido su razón de ser social. En este nuevo contexto, la pregunta que se propone es: ¿La producción crítica pensada desde y en nuestro contexto periférico aún tendría algo que decirnos? De otro modo, ¿sería posible dialectizar nuestra fortuna crítica, desarrollada a lo largo del siglo XX, con las cuestiones urgentes de nuestro presente?

## PALABRAS CLAVE

El Papel de la crítica; Arte Contemporáneo; Fortuna crítica; Periferia



## INTRODUÇÃO

A relação entre crítica e produção é constitutiva da arte moderna e contemporânea. No Brasil dos anos 1970, ela teria se tornado determinante para a existência mesma de uma produção de arte contemporânea. Aproximadamente duas décadas depois da produtiva atuação de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar junto a nossas vanguardas construtivas, distintas alianças entre artistas e críticos atuaram na constituição de nosso sistema de arte, contribuindo de modo decisivo para a emergência da arte contemporânea entre nós. Esse foi o ponto de partida da pesquisa “O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo no Brasil na década de 1970” iniciada pelas duas (então) jovens pesquisadoras Martha Telles e Fernanda Lopes Torres em 2003, que resultaria no livro publicado em 2023 com o mesmo título. A partir do encantamento por uma produção textual crítica e gráfica, manifestada em publicações como as revistas *Malasartes* e *GAM*, os jornais *Parte do Fogo*, *Beijo*, entre outras, a pesquisa começa com uma série de interrogações sobre o papel da crítica na produção de artistas emergentes naquele momento.

Decidimos então entrevistar artistas, críticos e galeristas<sup>1</sup> a fim de compreender a potência conceitual e visual presente naquelas publicações. Analisando essas entrevistas e uma série de textos publicados entre meados de 1970 e início dos anos 1980, era possível identificar nesse período iniciativas individuais, em grupos ou em parcerias, com afinidades poéticas eletivas ou “rivalidades” produtivas, que constituíram verdadeiras frentes de ação na busca de efetiva inscrição desses atores em nosso tecido cultural. Tais iniciativas apontavam a urgência de pensar e construir ações políticas no incipiente sistema de arte local de modo a garantir condições de possibilidade para o desenvolvimento da produção contemporânea. Formou-se então um potente contexto produtivo, uma vez que foi possível estabelecer novos modelos de práticas no círculo de arte local, orientados por análises e ações políticas determinantes na construção de um pensamento de arte contemporânea entre nós.

Naquele momento, já era clara para artistas e críticos a necessidade de alargar o campo da ação produtiva para além dos limites do objeto material. Afinal, eles bem sabiam que a obra de arte existe somente no atrito com o “circuito de arte” – para usar expressão recorrente à época – ou seja, inscrita em sua realidade

social, constituída por uma dinâmica entre museu, universidade, mercado, crítica e história da arte, e inserida, em última análise, em um campo social relativamente autônomo, capaz de conferir significados à arte. Nesse contexto, a noção de circuito se torna central tanto para a crítica como para a própria produção de arte. Em *Análise do circuito*, artigo publicado na primeira edição da revista *Malasartes*, o crítico Ronaldo Brito redimensiona a ideia de mundo da arte a partir da nova esfera comunicacional, refletindo sobre as especificidades do sistema de arte brasileiro. Também nesse número de *Malasartes*, Cildo Meireles reedita *Inserções em circuitos ideológicos*, de 1970, em que propõe a visibilidade de diferentes circuitos por meio da engenhosa inversão do *ready-made* duchampiano. Não era o objeto comum retirado do mundo a ser levado para o mundo das artes, era o circuito, como arte que, ao ganhar visibilidade, adentrava o mundo. Aqui, as esferas pública e privada da arte se confundem, estabelecendo a possibilidade de espaços de inserções críticas e políticas.

Em seu depoimento a Torres e Telles (2023, p. 379), Cildo Meireles aponta um dos grandes problemas da época da *Malasartes*: “como se poderia exercer uma produção da negatividade”, uma crítica sobre o próprio sistema de arte. “Fazendo uma analogia,

prossegue Cildo, seria como se no Brasil, ao organizar uma competição olímpica, tivesse que comprar o terreno, capinar e construir as estruturas, competir e ganhar as medalhas”. Aprofundar a discussão sobre o estatuto do objeto de arte significava para o artista não apenas o tensionar de uma produção negativa com os limites do sistema de arte, mas também 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”.

Em seus três números, todos publicados em 1975 e 1976, a revista *Malasartes* foi um primeiro espaço de experiência e intervenção possível, “construído” a partir de esforço coletivo e plural envolvendo artistas do eixo Rio-São Paulo. A continuação de ações políticas nas instâncias do sistema de arte – especialmente nessas cidades, mas não exclusivamente – perfaz uma movimentação de peças decisiva para essa produção emergente. Espaços foram sendo conquistados em museus e galerias, num movimento que se estendeu a outras instâncias do circuito de arte pouco sistematizadas, como a história da arte, disciplina até então ausente nos currículos universitários brasileiros. Desse processo, faz parte também a “ocupação estratégica” de órgãos governamentais, como a Fundação

Nacional de Artes (Funarte), ao longo da segunda metade da década de 1970 e primeira metade dos anos 1980.

A análise dos textos e dos depoimentos dos profissionais então atuantes evidencia que uma das reivindicações recorrentes era a superação da precariedade do circuito de arte. Para esses agentes, somente com a transformação do sistema local se alcançaria uma dimensão pública mais efetiva para a produção artística brasileira, sua real inscrição no tecido social. Dessa forma, eram necessárias a implementação da disciplina de história da arte nas universidades brasileiras e mais ampla profissionalização do mercado, além do franqueamento ao público de coleções de arte brasileira em acervos de museus e instituições locais.

Passados mais de 50 anos do contexto produtivo apresentado no livro, muitas das aflições e demandas relatadas nos depoimentos foram enfrentadas. Algumas delas com relativo sucesso, como a reivindicação da profissionalização do mercado de arte e a implementação de cursos de história e teoria da arte em graduações e pós-graduações de universidades. Outras permanecem como questões latentes, a exemplo da fragilidade das instituições museológicas no Brasil, que tinha na ausência de exposição permanente de acervos de obras de arte modernas e contemporâneas um de seus sintomas mais críticos.

A tais reivindicações ainda se somavam outras, como a implementação de políticas institucionais de museus com projetos políticos claros e, sobretudo, duradouros, incluindo programas de aquisição de obras. Em outras palavras, museus sem acervos significativos, sem corpo técnico profissionalizado e qualificado e sem verbas para projetos a longo prazo não estavam aptos a propor projetos institucionais consequentes, de modo a formar um público capaz de reconhecer valores de sua própria cultura em coleções de arte. Afinal, somente por meio do contato mais direto e constante das pessoas com seus bens artísticos e culturais, pode-se estabelecer uma relação profícua, levando a efetiva construção de valor, reconhecimento e pertencimento cultural, proporcionando assim a vislumbrada dimensão pública para as artes visuais em nosso país.

Nesse ponto, observamos exceções exitosas por parte de instituições, como a Pinacoteca de São Paulo, capaz de desenvolver política de aquisição de acervo e formação de público, impulsionadas pelas pioneiras ações de políticas institucionais de longo prazo realizadas por Aracy Amaral. Também merece destaque o Museu de Arte do Rio, instituição mais recente (2013), cuja coleção concebida para o município do Rio de Janeiro é constituída por obras de artistas cariocas e com os trânsitos e as transversalidades entre o Rio de



Janeiro e o mundo (objetos e documentos daqueles que passaram pela cidade e deixaram sua história como parte integrante desse lugar, ou com vestígios e memórias que representam a cidade), além do outro, o diferente do Rio. Capaz de atrair um público amplo, com destaque para a vizinhança, ele mantém importante programa de formação de público a partir, por exemplo, da realização de cursos, formações continuadas, seminários, encontros e ciclos de palestras.

Em termos amplos, porém, a disponibilização ao público brasileiro de importantes valores de nossa arte moderna e contemporânea ainda parece pontual e restrita. Para enfrentar tal lacuna nos dias de hoje, é preciso compreender/explorar um ambiente cultural (e político, social) bem diferente (outro universo mesmo) daquele vivenciado pelos profissionais entrevistados no livro. Embora seja possível identificar nos depoimentos dos críticos e dos artistas questões ainda atuais que guardam potencial crítico de transformação da realidade de nosso meio de arte, observamos que as propostas e reivindicações de ações políticas por parte dessa geração de 1970 perderam força social e apoio político com o início do novo momento transnacional do sistema capitalista.

A partir dos anos 1990, com o fenômeno da globalização, novas demandas internacionais impunham suas agendas e realidades

ao circuito de arte brasileiro. A nova vaga capitalista apresentava oportunidades inéditas de atualização para um país periférico, ao mesmo tempo que tornava obsoletas muitas das premissas do debate cultural entre nós, em especial as do nacional-desenvolvimentismo, balizadoras das políticas culturais locais até a metade dos anos 1980. O período representou o fim de uma era e, em especial, a obsolescência dos debates culturais relacionados à superação das relações de verticalidades entre as nações. Termos e expressões como “país em desenvolvimento”, “superação do atraso” ou “precariedade” não faziam mais sentido no mundo global, até porque, naquele contexto geopolítico, o mundo caminhava para uma horizontalidade inédita e utópica. No campo das artes visuais, fronteiras ou limites espaciais (Estados-nação) foram esfacelados, e o sistema de arte local passou a experimentar certa crença numa livre circulação capaz de apagar os limites entre centros e periferias. Tais ficções de espaços encobriam, contudo, outra realidade, como observou Peter Osborne (2016, p. 46): “nos espaços transnacionais é encenada uma utopia do mercado de livre circulação, enquanto na realidade ela incorpora contradições da mediação dessa contradição de capital”.

No sistema brasileiro das artes, passamos a vislumbrar uma espécie de superposição de interesses, característica de países da

periferia do capitalismo. Se por um lado novas agendas globais apresentavam aspectos de convergências às agendas locais, por outro, uma nova lógica mercadológica impunha o abandono de antigos interesses. Ocorre então a superposição, e conflitos de interesses adicionavam contradições e complexidades aos processos em curso do adensamento de nosso circuito de arte. Talvez o melhor exemplo dessa convergência/divergência de projetos políticos das artes, antes e depois de 1990, tenha sido a reivindicação por instituições museológicas fortes.

A partir dos anos 1990, passamos a experimentar uma das consequências mais dramáticas do neoliberalismo global: a mudança em escala planetária do próprio lugar do mercado. No mundo de rede, o mercado se tornou onipresente em todas as esferas da vida, passando a impor seus interesses às práticas culturais por meio do *marketing*. Era o momento das megaexposições com apelos de massa que visavam, antes de mais nada, à captação de recursos, na maioria das vezes tratando o conteúdo exposto como peça de *marketing*. Essa lógica de financiamento de exposições chegou ao circuito de arte brasileiro por meio da dinâmica da Lei Rouanet – novo modelo de financiamento cultural via renúncia fiscal de empresas privadas e estatais privilegiando megaexposições e exposições itinerantes,

as quais, para amortizar os custos, deveriam passar por um número maior de cidades, levando as marcas de seus patrocinadores. Tratava-se majoritariamente de exposições prontas, algumas de grandes museus do exterior, sempre temporárias (HERKENHOFF et al., 2011).<sup>2</sup>

Não restam dúvidas de que esse modelo de financiamento expandiu quantitativa e territorialmente os museus e os centros culturais no Brasil, e, na melhor das hipóteses, teria ampliado o repertório visual das comunidades que frequentam essas instituições. Ainda dentro dessa dinâmica, instituições foram criadas e museus requalificados em várias partes do país. Tal modelo de negócio, todavia, privilegiava as exposições como eventos ou espetáculos e, por sua própria lógica efêmera e imediatista, negligenciava os aspectos históricos sociais constitutivos da relação museus/obra, museus/público. É importante notar que as megaexposições como espetáculo não eram exclusividade brasileira, mas constituíam um fenômeno planetário e estavam inseridas na requalificação das artes visuais presentes na indústria do entretenimento e do turismo.

Nessa nova situação, o Brasil era incorporado como um novo mercado de exposições internacionais. Como periferia, entretanto,

o que nos diferenciava era a estrutural dessincronia de fases históricas, obrigando-nos a abandonar projetos gestados localmente pelas novas exigências dos grandes centros. A partir de 1990, ainda não havíamos constituído museus fortes, com o potencial de institucionalizar as produções locais e construir discursos e ações capazes de estabelecer projetos formativos para o público. Diferentemente, passamos a priorizar megaexposições temporárias, abandonando antigas reivindicações no meio do caminho. Até mesmo pelo sucesso de público e crescimento quantitativo e geográfico das instituições de arte, não havia interesse político no sistema de arte local para discussões sobre antigas demandas. Inexistia espaço político para falar sobre a vocação pública e política de tais instituições ou para estabelecer um projeto institucional, coerente e comprometido com a cultura local, para os museus que, em última análise, eram grandes responsáveis pela construção de significado e valor social das produções de arte.

A discussão sobre o fortalecimento de nossas instituições de artes visuais se tornou ainda menos pertinente à medida que entrávamos no século XXI, quando o sistema de arte transnacional global passou a exportar modelos museológicos que promoveriam o capital simbólico que a arte seria capaz de emprestar às cidades

e a seus negócios (BASBAUM, 2012). No Brasil, o melhor exemplo se constituiu das tentativas frustradas de implantar, com financiamento público, uma franquia do Museu Guggenheim-Rio (NOBRE, 2022), em 2003. Aqui, o conceito de museu se tornava cada vez mais imiscuído na engrenagem do mercado da cultura, do lazer e do entretenimento. Inserido na lógica dos negócios, esses espaços soavam como despropositais e mesmo passadistas as possíveis reivindicações de investimentos em aspectos estruturais, como conservação, pesquisa e expansão dos acervos, elementos fundamentais para elaboração de políticas de arte consequente. Mesmo quando coleções privadas importantes foram destinadas a instituições no exterior, como foi o caso da Coleção Adolpho Leirner adquirida pelo Museu de Belas Artes de Houston, no Texas, em 2007, a tímida repercussão pública da venda não foi capaz de mobilizar os agentes de arte e cultura brasileiros no sentido de debater e propor soluções para antigos problemas relacionados a como tornar públicas as coleções de arte no Brasil.<sup>3</sup>

No início do século XXI, o crescente interesse de instituições estrangeiras por nossas produções artísticas modernas e contemporâneas abriu um novo capítulo de oportunidades e desafios para a arte brasileira. Ao ser incorporada a importantes coleções, como as do MoMA ou da Tate Modern, a produção local recebia

atribuição de valor pelos agentes do sistema de arte transnacional global, participando das narrativas oficiais da história da arte mundial. Nesse processo, contudo, havia igualmente o risco de nossa arte ser incorporada a tais narrativas a partir dos parâmetros críticos dos países centrais. Foi essa a análise feita por Rodrigo Naves (2002) em *Um azar histórico*, sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, no qual o crítico reivindicava a possibilidade de pensar criticamente a produção de arte brasileira a partir de nossas experiências social e especificidades históricas periféricas. Assim, a proposta de uma abordagem crítica de nossa “historicidade complicada” figurava como uma ação política de adensamento da relação entre o público e a produção local de arte; em última análise, pensar historicamente seria uma importante ferramenta na construção de valor da arte no Brasil.

Encontramos assim uma das recorrentes dessincronias em nossos processos históricos periféricos. Quando nossa produção no campo da crítica e da historiografia da arte ganhava maior densidade, teve início a recepção do debate sobre a crise do próprio conceito de história da arte. Começou a ser problematizada a história da arte organizada por um modelo temporal teleológico e progressista, que construía narrativas lineares e unívocas e tinha como exemplar

o que era produzido na Europa e nos Estados Unidos. A partir de então, abriu-se espaço para importantes debates e conquistas e ganham importância e influência teorias decoloniais que reavaliam o lugar das produções periféricas nas narrativas globais de arte. Ainda assim, importa refletir sobre a substituição de uma temporalidade moderna, com seu finalismo, por um outro modelo de temporalidade contemporânea que, em última análise sustenta a lógica das instituições de arte no mundo transacional globalizado. Para Peter Osborne (2016, p. 44), trata-se de uma ficção do tempo histórico do presente único, “uma unidade na disjunção, ou a unidade disjuntiva dos tempos”, uma ficção de unidade temporal do presente ao redor do planeta.

Nessa ficção, as categorias de passado e futuro são comprimidas e mitigadas na representação unitária do presente. Tal ficção não é apenas temporal, mas é igualmente espaço-social, representada em sua forma mais ampla no problema da geopolítica. As implicações políticas da ficção de presentidade seriam peças-chave para a lógica expansionista dos mercados ligados às instituições de arte transnacionais da indústria cultural. Uma das questões a considerar é que tal ficção temporal global esvazia de modo significativo o poder crítico em relação às instituições e à própria arte. Muito da anemia



da crítica ocorre pelo fato de essa noção unitária de presente encobrir a noção de passado e eliminar a de futuro. E, como observa Osborne (2016, p. 47), para que o pensamento sobre a arte assuma uma posição crítica dentro das instituições globais, “ele deve relacionar-se diretamente com a ontologia socioespacial de seus próprios locais”. Ele precisaria relacionar-se com o seu próprio passado. “Para cada presente, sua própria pré-história”, nas palavras de Osborne (2016, p. 44). Nessa direção, talvez pudéssemos nos perguntar sobre as possibilidades de atualização do pensamento histórico crítico em países periféricos como o nosso que, entre as suas muitas tarefas, colocasse em xeque o apagamento do passado e do futuro, subsumidos na lógica da temporalidade unitária do contemporâneo.

De fato, no mundo de hoje, em que as fronteiras entre as esferas pública e privada foram irremediavelmente embaralhadas, o poder social da crítica se encontra esvaziado. No caso da crítica de arte, tal processo seguiu igualmente a dissolução de seus limites institucionais estabelecidos na modernidade. Como observamos em nosso livro, a partir dos anos 1970, com as transformações no conceito de arte e em suas esferas pública e privada, os papéis dos agentes do sistema de arte são redefinidos. Importantes aspectos de inteligibilidade das obras passaram a ser realizados pelos próprios

artistas, em textos que são muitas vezes constitutivos da obra. Entretanto, mesmo nesse contexto de mudanças ontológicas, até meados dos anos 1980 a crítica de arte ainda desempenhava papel relevante junto às produções de arte em publicações de jornais e revistas.

A partir dos anos 1990, o papel da crítica e do mercado passou por transformações que lhes deram novas configurações. O lugar de mediação entre o público e a produção foi gradativamente deixando de ser uma prerrogativa da crítica de arte especializada. Tais transformações se relacionavam diretamente à própria crise da esfera pública comunicacional e à ascensão de novas mídias digitais e informacionais. No campo específico da arte, o novo mundo em redes continha novos modelos de negócios das instituições museológicas que exigiam profissionais sem grandes vínculos com as instituições e suas coleções históricas. Era necessário um profissional independente, flexível, hiperconectado, com a capacidade de traduzir produções de diferentes partes do planeta para cada novo mercado: o curador independente.

A figura do curador sempre existiu junto a coleções e acervos, desempenhando o papel de documentar e cuidar da integridade desses materiais. Entretanto, ele ganha novas funções e sentido

a partir dos anos 1970. Nesse contexto/mais recentemente, surge o curador independente, ganhando não apenas protagonismo com sua capacidade de legitimação das produções, mas também passando a acompanhar as produções e a obter recursos financeiros para a execução de seus trabalhos. Nesse ponto, teve início mais um embaralhamento de fronteiras entre as competências dos agentes do sistema de arte: o curador passou a transitar cada vez mais em sintonia com galerias, feiras de artes e o mercado. Além do mais, em algumas instituições de arte o consultor de investimentos e o curador passaram a ser a mesma pessoa, criando superposição, ou mesmo confusão, entre valor econômico e valor cultural da obra.

Em que pese a importância do mercado para a profissionalização do meio e para consolidação de um espaço de trocas e discussões, ele não deveria se sobrepor à instituição e à crítica (ALVES, 2010). Todavia, a dissolução dos limites entre as competências vem criando situações de tal ordem que as outras instâncias consagradoras de valores para além do mercado de arte, tais como a recepção do público, as instituições como os museus e as universidades e, sobretudo, a crítica de arte, perderam sua vitalidade no jogo da construção do consenso dentro do circuito. Nesse caso, a racionalidade técnica que visa a fins determinados parece ter ocupado o espaço

de outras instâncias, mas sem o atrito e o poder de autorreflexão e de autocompreensão próprios da crítica de arte.

Dos anos 1970 aos dias de hoje, a noção de crítica de arte tal como definida na modernidade (que se tornou modelo para os críticos e artistas no Brasil) perdeu sua eficácia social. Uma perda que, em última análise, remete à crise dos próprios modelos modernos de racionalidade aos quais a crítica de arte se encontrava vinculada. Não deixa de ser curioso, entretanto, observar o surgimento de novas formas de racionalidade com o poder de engolfar qualquer rastro de natureza ou subjetividade humana, incluída a experiência estética. Aqui, seria importante discutir se em um mundo dominado por novas racionalidades oriundas de processos da tecnologia informacional haveria a necessidade de repensar novas noções de crítica, seja no sentido mais genérico ou da crítica estética. Talvez pudéssemos pensar novas noções de crítica da arte como espaço de resistência à instrumentalização e mercantilização da experiência estética, que constitui uma das cruciais dimensões da vida na construção de nossa humanidade.

Diante dessas e outras transformações radicais em curso, há muito o que ser pensado e discutido. Por isso, nos empenhamos em organizar o seminário “Arte no Brasil 1970-2020: deslocamentos

da crítica e da história da arte” logo depois da publicação do livro. Nele, depois de apresentar questões levantadas ao longo do livro, encerramos nossa fala propondo que talvez pudéssemos tensionar/friccionar problemas colocados pelos artistas, críticos e pensadores atuantes nos anos 1970 de modo que não abandonássemos momentos potentes de nossa arte e cultura que muito teriam a contribuir para o presente.

Para finalizar, trouxemos então uma imagem para falar de um sentimento recorrente durante a realização da pesquisa e do livro. Ao viajar por estradas automobilísticas do Brasil, é possível ver de longe estradas de ferro cobertas por mato, abandonadas. Já as estradas automobilísticas ditas de Primeiro Mundo estão sempre ao lado de estradas de ferro, sem que uma precisasse destruir a outra. Com papéis distintos, elas se complementam. No Brasil, existe uma prática de abandono e apagamento de projetos consequentes que poderiam coexistir, de modo que o objeto maior – no caso do exemplo dado da mobilidade, circulação de pessoas e mercadorias – fosse mais efetivo e ajudasse a vida das pessoas de um país.

Ainda se atentarmos para o fato de as ferrovias terem sido o símbolo da modernidade por excelência, poderíamos nos perguntar se o abandono de nossas malhas ferroviárias poderia ser

entendido como uma metáfora do abandono de nossas conquistas modernas. Esquecimento realizado, muitas das vezes, em detrimento da última novidade do momento vinda de fora. Talvez seja essa uma das singularidades estruturais do funcionamento do capitalismo periférico. Trazendo para o campo da arte e da cultura, fizemos inúmeras vezes a pergunta: seria possível pensar a prática de dialetizar nossa fortuna crítica, desenvolvida ao longo do século XX, com as questões urgentes de nosso presente?

## NOTAS FINAIS

**1** Entrevistamos 34 profissionais: Alberto Tassinari, Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Antonio Manuel, Aracy Amaral, Artur Barrio, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, Fernando Cocchiarella, Frederico Moraes, Guilherme Vaz, Iole de Freitas, Ivens Machado, Jean Boghici, José Resende, Luisa Strina, Luiz Paulo Baravelli, Marcio Doctors, Nuno Ramos, Paulo Bruscky, Paulo Sergio Duarte, Paulo Venancio Filho, Raquel Arnaud, Regina Silveira, Ricardo Basbaum, Rodrigo Naves, Ronaldo Brito, Sonia Andrade, Sonia Salzstein, Sophia Telles, Thomas Cohn, Tunga e Waltercio Caldas.

**2** Ver “Desafios para Museus de Arte no Brasil no séc. 21” [transcrição integral]. Mesa-redonda realizada no Instituto Goethe em 02 de setembro de 2004 com Paulo Sergio Duarte (Fundação Iberê Camargo), Paulo Herkenhoff (Museu Nacional de Belas Artes), Moacir dos Anjos (Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães) e Marcelo Araújo (Pinacoteca do Estado de São Paulo), mediada por Martin Grossmann (USP). Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/painel/palestras/desafios-para-museus-de-arte-no-brasil-no-sec-21-integra>. Acesso: 27 fev. 2023

**3** Seria necessário, por exemplo, que aprovássemos legislações específicas, tais como impostos de transmissão por herança das obras de arte, mecanismo jurídicos adotados em países como Estados Unidos, França entre outros, e que impulsionam o processo de doação de obras com grande valor cultural para sua população.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. *In*: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2010.

BASBAUM, Ricardo. Perspectivas para o museu no século XXI. **Fórum Permanente**, São Paulo, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/perspectivas-para-o-museu-no-seculo-xxi>. Acesso em: 25 nov. 2024.

HERKENHOFF et al. Desafios para museus de arte no Brasil no século XXI. *In*: GROSSMANN, Martin; Mariotti, GILBERTO (Org.). **Museu Arte Hoje**. São Paulo: Hedra, 2011. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/painel/palestras/desafios-para-museus-de-arte-no-brasil-no-sec-21-integra>. Acesso em: 26 nov. 2024.

NAVES, Rodrigo. Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira. **Novos Estudos CEBRAP**, [S.l.], v. 3, n. 64, pp. 5-21, 2002.

NOBRE, Ligia. Guggenheim-Rio é uma visão estereotipada do Brasil. **Fórum Permanente**, São Paulo, 2022. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero2/ligia-nobre>. Acesso em: 27 fev. 2023.

OSBORNE, Peter. Arte Contemporânea e arte pós-conceitual. **Revista Poiésis**, v. 17, n. 27, pp. 39-54, 2016. DOI: 10.22409/poiesis.1727.39-54

TORRES, Fernanda Lopes; TELLES, Martha (Orgs.). **O papel da crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970**. Rio de Janeiro: Nau, 2023.



## **SOBRE AS AUTORAS**

**Martha Telles** é mestra e doutora em História da Arte doutora em História Social da Cultura, PUC-RJ, tendo realizado o PDEE com bolsa sanduíche CAPES, na CUNY (City University of New York). Tem experiência em História da Arte, atuando nos temas de arte brasileira, história da arte moderna e contemporânea e sistema de arte. É coautora do livro “O Papel da Crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil dos anos 1970”, pela editora Nau/Faperj(2023) Atua como pesquisadora e professora no Instituto de Arte (UERJ) e no PPGArt (UERJ). Desde então, vem publicando artigos, ensaios, resenhas e livros.

**Fernanda Lopes Torres** Possui graduação em Desenho Industrial pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1990), mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2001) e doutorado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2006). Lecionou em cursos de graduação e pós-graduação na UERJ, Senai CETIQT e PUC-Rio. Atualmente é pesquisadora de arte da Empresa

Municipal de Multimeios. Tem experiência na área de História da Arte, com ênfase em História da Arte Moderna e Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: arte brasileira, vanguardas e crítica de arte. Arp Fellow na Stiftung Arp e.V. (2021).

Artigo recebido  
em 30 de setembro de 2024 e aceito  
em 13 de novembro de 2024.