
A pintura em questão: arte e crítica nos anos 1980

Maria de Fátima Morethy Couto*

Este texto tem por objetivo analisar o debate ocorrido nos anos 1980/90 em torno do retorno à pintura, tanto no cenário artístico brasileiro quanto no cenário internacional, apresentando diferentes aspectos da polêmica travada entre os defensores de uma arte de caráter político e aqueles que celebravam a volta de uma arte subjetiva e de modos convencionais de representação.

neoexpressionismo, arte e política, crítica de arte

Em seu livro *The return of the real*, publicado em 1996, Hal Foster estabelece genealogias específicas para as manifestações artísticas que considera as mais inovadoras daquele período (anos 1980/90), relacionando crítica e história e perguntando-se o que torna a arte do tempo presente diferente da arte do passado, apesar das múltiplas conexões existentes entre as mais variadas formas de expressão artística que se deram em diferentes momentos da história.¹ Crítico ao extremo da arte predominante nos Estados Unidos durante os anos 1980, em especial do chamado neoexpressionismo, Foster indaga qual o verdadeiro lugar da arte em uma cultura visual cada vez mais administrada por profissionais ligados ao mundo da comunicação e do entretenimento e interessados em estabelecer uma política afirmativa, consensual. Distanciando-se daqueles que celebravam o pluralismo nas artes e para os quais “tudo serve desde que as formas já aceitas predominem”, Foster defendia a atualidade dos princípios que regeram as melhores vanguardas históricas – de resistência institucional ou de articulação entre o artístico e o político. A seu ver, o projeto mais vital em arte e crítica dos últimos trinta

*Maria de Fátima Morethy Couto é Professora Dra. do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

anos havia sido aquele desenvolvido pelas chamadas neovanguardas, que transformaram o combate contra as convenções artísticas das vanguardas históricas em um questionamento dos parâmetros perceptuais, cognitivos, estruturais e discursivos da instituição da arte.

Em oposição a Peter Bürger, que declarara, em seu livro *Teoria da Vanguarda*, publicado em 1974, que havia ocorrido um trágico fracasso das vanguardas históricas e que a recuperação de seu ideário, nos anos 1950/60, se dera enquanto farsa, Foster acreditava, apoiando-se em Freud, que nem todas as experiências originais se dão de forma completa ou se esgotam em si mesmas e que haveria retornos que possuem um sentido radical pois potencializariam e/ou aprofundariam questões trabalhadas apenas parcialmente no passado.² Nesse sentido, entendia ser de fundamental relevância diferenciar um simples retorno a uma forma arcaica de arte, efetuado com o intuito de referendar tendências conservadoras do presente, de um interesse por experiências artísticas inovadoras do passado calcado no desejo de subverter as práticas tradicionais e de fomentar uma consciência crítica no público. Importava, sobretudo, assinalar quais artistas e movimentos do presente trabalhavam com modelos do passado de forma reflexiva, logrando transformar suas possíveis limitações em uma ferramenta capaz de lidar com a situação histórica atual.

Na opinião de Foster, embora Bürger, em sua análise, tenha ressaltado o caráter político da ação das vanguardas, ele errou ao afirmar que não havia nada de verdadeiramente inovador na arte dos anos 1960/70, revelando seu desconhecimento do potencial crítico da obra de artistas que lhe eram contemporâneos, como Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Daniel Buren ou Michael Asher. Por outro lado, cabia também destacar, a seu ver, o quanto a recuperação de movimentos que contestavam a possibilidade de uma arte autônoma e a noção de um artista expressivo, como Dada e o construtivismo russo, havia sido determinante para que artistas norte-americanos e europeus dos anos 1950/60 rompessem com o modelo modernista, excessivamente formalista, em voga no período, e recolocassem a arte em contato com o espaço e o tempo presentes, reais, transformando-a, uma vez mais, em uma prática social.

É importante destacar que Foster, desde o início de sua atuação como historiador e crítico de arte, nos anos 1970, mostrou-se avesso aos ideais modernistas, greenberguianos, e procurou apontar suas contradições. Sobre este assunto, ele comenta:

Os críticos formados no meu meio são mais ambivalentes sobre esta arte [modernista], não apenas porque a recebemos como uma cultura oficial, mas porque fomos iniciados por práticas que desejavam romper com seus modelos dominantes. Assim, também, a ansiedade da influência que fluiu de Pablo Picasso por meio de Jackson Pollock para os artistas ambiciosos da década de 1960 havia se atenuado para nós; um sinal de nossa diferença (para nossos predecessores, sem dúvida, um sinal de nossa decadência) era que o anjo com o qual duelávamos era Marcel Duchamp através de Andy Warhol, mais do que Picasso através de Pollock.³

Dentro desse espírito, Foster e muitos de sua geração defenderam trabalhos que procuravam romper com o privilégio até então conferido à pintura, com a ideia de que cada arte deveria manter-se estritamente dentro de suas fronteiras, ou ainda com a noção de que a obra era uma transcrição das emoções interiores de seu criador.

Na visão de Craig Owens, outro crítico de destacada atuação no cenário cultural norte-americano dos anos 1970, um dos traços distintivos da produção de vanguarda desse período era seu interesse pela rede de práticas institucionais que acolhem a obra de arte, seu desejo de levar o espectador a refletir sobre a natureza social da produção e da recepção artísticas, bem como sobre seu caráter coletivo. Owens ressalta que “muito da arte [dos anos 1960/70] preocupou-se simplesmente em registrar o desaparecimento da figura do autor;” fazendo da obra uma tela ou uma máscara daquele que a produz, chamando a atenção para a situação, para as condições institucionais nas quais o trabalho ocorre ou é apresentado e não para o trabalho em si, ou ainda revelando o fato de que a “autoria é uma identidade assumida, alcançada apenas por meio de uma complexa série de identificações históricas.”⁴ Aproximou-se, assim,

do espaço vazio deixado pela desaparecimento do autor a partir de uma perspectiva diferente, que [trouxe] à luz um bom número de questões que o modernismo, com seu foco exclusivo na obra de arte e seu criador, havia ignorado ou reprimido: onde as trocas entre leitores e espectadores ocorre? Quem é livre para definir, manipular e, em última análise, se beneficiar dos códigos e convenções da produção cultural?⁵

No início dos anos 1980, a sensação de que a contestação da autonomia da arte e da prevalência da estética como construtora de significado perdia sentido junto aos jovens artistas fez com que muitos dos protagonistas da cena artística dos anos 1970 buscassem demonstrar o quanto o retorno à pintura, alardeado por muitos como libertador, era extremamente convencional e reacionário. Foster, por exemplo, é enfático ao afirmar que o neoexpressionismo era um “pastiche histórico das vanguardas;” não porque acreditasse que a pintura, enquanto



Jean Michel Basquiat
Untitled Ernok

meio, teria encontrado seu fim, mas porque percebia que a nova pintura não possuía caráter reflexivo e cedia, sem maiores resistências, aos apelos de um mercado em busca de produtos facilmente vendáveis.

Talvez um dos primeiros historiadores da arte a tratar criticamente do tema do “retorno da pintura” tenha sido o alemão Benjamin Buchloh, em texto publicado em 1981, “Figures of authority, Ciphers of Regression.”⁶ Nele, Buchloh denuncia, em tom contundente, a celebração de gêneros convencionais e modos tradicionais de representação, bem como a reaparição da expressividade e da sensibilidade como critérios de avaliação estética então em curso na Europa. Censura, em especial, a exaltação de uma produção pictórica “que aceita ingenuamente a delineação gestual, o contraste de cor acentuado e o empasto carregado”, assinalando o quanto ela reitera o desejo do artista e do mercado de arte de reafirmar os papéis já consagrados e o quanto “o gesto pictórico ‘pleno de espontaneidade’ se converte, mediante sua repetição, em um mecanismo vazio.” Contrapõe-se, assim, à visão de outros historiadores e críticos de arte de destaque no cenário europeu, como Rudi Fuchs e Achille Bonito Oliva, que faziam declarações como:

A pintura é salvação. Representa a liberdade de pensamento, é sua expressão triunfante. (...) O pintor é um anjo da guarda que bendiz o mundo com sua paleta. Talvez o pintor seja o querido dos deuses.⁷

A nova força da arte nasce desta tensão, que transforma uma relação de quantidade em uma relação de intensidade. A obra é retirada de uma posição socialmente desfavorecida e trazida de volta a uma centralidade única, restabelecendo a necessidade criativa por meio de uma imagem que se opõe à nebulosidade informe das necessidades sociais.⁸

Certo de que práticas artísticas apolíticas não têm potencial emancipador nem tampouco renovador, Buchloh aponta que a exitosa institucionalização do neoexpressionismo alemão foi fruto de um complexo conjunto de manobras da parte de galerias e museus de arte. Na realidade, este movimento ou “estilo”, que tantos elogios recebia naquele momento, vinha se desenvolvendo na periferia do mundo da arte alemão há ao menos vinte anos, sem receber maiores atenções da crítica e do público. Buchloh expressa sua surpresa ao constatar que

as pinceladas nervosas, a aplicação de empasto pesado, o grande contraste entre cores e contornos escuros ainda se percebem como pictorialistas e expressivos vinte anos depois que Stella, Ryman e Richter demonstraram que o signo pictórico, longe de ser transparente, é uma estrutura codificada que não dá lugar a uma expressão imediata.⁹

Um dos objetivos de seu texto é o de demonstrar que haveria muitas similaridades entre a rejeição atual (anos 1980) das práticas de vanguarda e concomitante exaltação de pinturas sensuais, expressivas e enérgicas e o “movimento” de retorno à ordem, ocorrido na Europa do entreguerras, entre os anos 1920 e 1930. Nessa ocasião, figuras proeminentes de movimentos inovadores da primeira década do século XX, como Picasso, Carrà, De Chirico e Picabia, entre outros, passaram a praticar e/ou defender os valores tradicionais da alta arte, glorificando as obras-primas, as técnicas e os mestres do passado e tomando-os como modelos para o presente. Repudiaram “por completo seus antigos meios e procedimentos não figurativos de fragmentação e molecularização pictórica”, como a colagem, na qual “distintos fragmentos e materiais da experiência são completamente expostos e se revelam como fissuras, vazios, contradições irresolúveis, particularizações irreconciliáveis, pura heterogeneidade”, em favor de obras que almejavam criar uma unidade ilusória, a “aparência de uma representação unificada, homogênea em seu procedimento, seu material e seu estilo”.

Buchloh não apenas considera que “as regressões contemporâneas da pintura e da arquitetura pós-modernas são similares em seu ecletismo icônico ao neoclassicismo de Picasso, Carrà e os demais”, como declara que:

Desde os anos 1920 a produção cultural (ou, ao menos, o segmento controlado pelo mercado) não se mostrava tão agressiva na hora de reivindicar sua filiação política reacionária e defender uma ideia da cultura claramente de direita, sexista e elitista, mas também intencionalmente ignorante das consequências da produção cultural em diferentes circunstâncias e contextos.¹⁰

Trinta anos mais tarde, essas aproximações e contraposições, frutos de uma leitura de base marxista que enfatiza a interação dos fenômenos estéticos com seu contexto social e político, talvez possam parecer por demais esquemáticas. Foster dirá, por exemplo, em artigo publicado em 2003, que “a estratégia recursiva do ‘neo’ aparece hoje tão atenuada quanto a lógica opositiva do ‘pós’ parece cansada: nenhuma se mostra como um forte paradigma para a prática artística ou crítica e nenhum modelo se coloca em seu lugar.”¹¹ Trata-se, porém, de um debate de grande importância, que versou sobre a função da arte na sociedade capitalista e sobre sua capacidade de transformação social.

Também no Brasil dos anos 1980 celebrou-se o retorno “à experiência sensorial da pintura”, experiência essa que rompia, nos dizeres de alguns de seus defensores, com a “arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 1970”.¹² Como marco desse processo, citemos a XVIII Bienal de São Paulo, realizada em 1985, e sua *Grande Tela*, espaço criado para abrigar, sem distinções ou categorizações precisas, os trabalhos de diferentes autores das mais diversas nacionalidades, realizados sobre tela.

Cabe porém lembrar que, diferentemente dos Estados Unidos ou da Alemanha, vivemos, nos anos 1960/70, sob a tutela de uma ditadura militar implacável, que conseguiu pôr fim a uma reflexão coletiva sobre o papel da arte e do artista em um país subdesenvolvido, obrigando diversos artistas e intelectuais atuantes no período a escolher o exílio, entre eles nomes de destaque da geração neoconcreta, como Hélio Oiticica, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, entre outros. O arrefecimento desta situação nos anos 1980 parece ter provocado uma distensão equivalente no campo da crítica aqui praticada, influenciando inclusive personalidades cujo engajamento político na década anterior não pode ser menosprezado. Oposições e tomadas de posições radicais não mais pareciam ser bem-vindas em um momento em que se celebrava a liberdade recém-reconquistada e a alegria de viver.

Nos dizeres de Marcus de Lontra Costa, um dos curadores da exposição *Como vai você Geração 80?*, “a festa da Geração 80 na verdade correspondia ao clima eufórico de um país que saía da ditadura e buscava se reconstruir levando em conta os princípios elementares da prática democrática”. A seu ver, essa geração, que “muito pouco ou nada devia aos movimentos experimentais que marcaram os anos 70”, que “não acreditava mais na resistência” e que “investia primordialmente nas técnicas tradicionais do fazer artístico”, foi, porém, aos poucos descobrindo que havia um país, “que havia, mais do que isso, um projeto, uma vontade de construir, de recuperar a dignidade e a decência”:

Essa atmosfera de reconquista democrática evidentemente sensibilizou toda a pintura, toda a arte do país, em especial os mais jovens. E todos passaram a pintar cada vez mais, pintando não só as suas histórias particulares mas procurando os nossos sonhos comuns, os nossos mitos, a crença de que, passado o pesadelo, tudo ia dar certo. A Geração 80, que nasceu sob a égide do narcisismo, desprezando o passado, ignorando o futuro, passou a ser o exemplo mais completo, a síntese do otimismo que invadia o país.¹³

Conforme demonstrou Ricardo Basbaum em artigo dedicado a este tema, a nova pintura brasileira legitimou-se rapidamente no cenário local por meio de uma sucessão de exposições coletivas e de textos críticos em geral vagos, pouco precisos, que se centravam sobretudo nos aspectos comportamentais da nova geração:

as ideias que acabam consagrando-se como representativas do trabalho desses artistas [a chamada Geração 80] desempenham um papel altamente eficiente como slogans, frases de efeito, chamarizes sugestivos, a um só tempo sedutores e transgressores, fluindo através dos meios de comunicação de massa: prazer, rebeldia, alegria, espírito libertário, ocupação de novos espaços, o efêmero, arte não cerebral, etc.¹⁴

Basbaum pondera que os conceitos aqui construídos em relação a este retorno à pintura, após um período em que a crítica de arte no Brasil adquirira grande densidade,¹⁵ são em sua maioria frágeis, pois “não foram gerados em contato direto com essa produção, mas a partir de um conceito de pintura mais amplo, tão genérico quanto indeterminado!”¹⁶ A partir destes textos, de teor laudatório e muitas vezes superficial, não é possível, segundo Basbaum, “obter qualquer dado acerca da estruturação interna da nova pintura brasileira”.



Sigmar Polke
Grossmuenster ZH

Um exemplo desta postura foi a adotada por Frederico Morais, cujo nome está diretamente relacionado a exposições marcantes - como *Nova Objetividade Brasileira, Domingos da Criação ou Do Corpo à Terra* - e salões de caráter inovador realizados nos anos 1960/70. Um de seus textos mais célebres, recorrentemente citados, e que analisa a produção experimental brasileira dos anos 1960 é “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’”, publicado na edição de fevereiro de 1970 da *Revista Vozes*.¹⁷ Nele, Morais serve-se de jargões do vocabulário militar, que enfatizam a ideia de combate, de luta, para defender uma produção local, de caráter experimental, que atuava de forma crítica nas bordas do sistema de arte e fora do mercado, mas que não se submetia a posições ideológico-partidárias declaradas.

Morais forja aqui a noção de arte como “uma forma de emboscada” e do artista como um guerrilheiro, capaz de “tudo transformar em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano”. Ao artista de vanguarda – quer trabalhe dentro ou fora dos museus e salões – caberia, a seu ver, não mais realizar obras dadas à contemplação, mas propor situações que deveriam ser vividas e experimentadas. Ele deveria agir “imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada” e de modo “a criar um estado permanente de tensão, uma expectativa constante”. Nesta concepção, que privilegia o aleatório, o acaso, não apenas o artista, mas também o público e o crítico mudariam constantemente de posição, deixando de assumir papéis fixos e definidos de antemão.

No início dos anos 1980, porém, Morais revisará várias de suas teses, em especial as que dizem respeito à importância da ideia no processo do fazer artístico, dizendo-se preocupado em “compreender, antes de julgar”, e em “acompanhar o que está acontecendo”.¹⁸ Em “Gosto deste cheiro de pintura”, texto publicado para o catálogo de uma das exposições que reintroduziram a discussão da pintura no circuito artístico brasileiro, *3X4. Grandes Formatos*, de 1983, Morais afirma “que a arte conceitual arrefeceu em todo o mundo”. A nova pintura, ao contrário da arte anterior, é “algo visceral, que entra pelos poros, pela narina, pelos ouvidos, vai diretamente ao estômago e ao coração, antes mesmo de passar pelo cérebro”:

As novas tendências informais/figurativas, com toda sua carga de violência e emoção, de humor e sujeira, de temas obscenos e desbragada fantasia, surgem, assim, como uma reação à tautologia da arte conceitual, com o seu intelectualismo hermético, e à assepsia da arte

construtiva, em suas vertentes mais radicais, com seus sistemas, sua lógica e seu rigor purista. (...) Podem não gostar dos quadros do José Cláudio, do Enéas Valle, do Iberê Camargo, do Gerchman, do Granato, do Aguilar, do Dudi, mas eles são o que são e por isso devem ser expostos. Eles são a parte brasileira da nova arte.¹⁹

Em 1984, em texto no qual comenta as principais características da coleção Gilberto Chateaubriand, decreta que “a arte brasileira não é radical”:

Creio mesmo que é esta componente lírica (nosso humanismo) que dá à arte brasileira um equilíbrio emocional. Ela impede que levemos nossa arte a situações extremas, sem possibilidade de retorno.²⁰

Poucos anos mais tarde, afirmará que “os jovens artistas da Geração 80, mesmo depois de vinte anos de ditadura, não estão com a cuca fundida, não resistem, querem viver, acontecer, pintar e (...) não se sentem absolutamente comprometidos com temas, estilos, suportes ou tendências.”²¹

Morais parece considerar o retorno à pintura como um fenômeno amplo, e talvez mesmo incontornável, já que tomou conta de toda uma geração de artistas aqui atuantes. Não há, de sua parte, conforme já assinalou Basbaum, intenção em apontar as diferenças existentes entre os trabalhos então produzidos.

Outra leitura possível, e a meu ver mais fina, foi a proposta pelo crítico Alberto Tassinari, em 1985, em texto intitulado, sintomaticamente, “Entre o passado e o futuro” e dedicado ao grupo de pintores do ateliê Casa 7.²² Nele, Tassinari, evitando todo tipo de aproximação ligeira, procura apontar o quanto a nova pintura remete a um passado, a uma tradição, que não mais consegue se fazer presente, atual. A seu ver, a nova pintura “é uma pintura de sobrevivência, [pois] se alimenta de resquícios da história da arte, e o sentimento que lateja nas suas superfícies vive da evocação das próprias formas que ela vê destruídas”. Por este motivo, seu tom é recorrentemente “trágico e sempre evocativo”. Para Tassinari, não há retorno possível a uma situação que não mais se faz operatória:

De fato, com a expressão “volta à pintura”, busca-se ainda uma virtualidade da tela como suporte da aparição de uma visão do mundo, mas tudo o que se consegue é realizar uma performance em um contexto, a tela, que perdeu, desde o expressionismo abstrato, o seu poder de catalisar os embates da expressão. Assim quanto mais expressionista, menos expressão há na pintura, e o que se realiza é muito mais uma codificação, de resto bastante pobre, do conceito genérico de pintura.²³ (Confrontar original; se for o caso, acrescentar (sic)

Notas

1 FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge (Mass.) e Londres: The MIT Press, 1996.

2 Em texto publicado em 2003, Foster comenta que Guy Débord também expressou semelhante opinião, ao dizer que a vanguarda já era corrupta e que qualquer tentativa de reavivar seus princípios e ideais só poderia terminar enquanto farsa.

3 "Critics formed in my milieu are more ambivalent about this art, not only because we received it as an official culture, but because we were initiated by practices that wished to break with its dominant models. So, too, the anxiety of influence that flowed from Pablo Picasso through the milieu of Jackson Pollock to ambitious artists in the 1960s had eased for us; one sign of our difference (for our predecessors, no doubt, of our decadence) is that the Angel with whom we wrestled was Marcel Duchamp by way of Andy Warhol, more than Picasso by way of Pollock." In: FOSTER, Hal. "Introduction." *Op. Cit.*, p. XIII.

4 OWENS, Craig. "From Work to Frame, or Is There Life After 'The Death of the Author'?. In: *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1992, pp. 122-139. Seu texto discute a repercussão alcançada, no campo das artes visuais, pelas ideias lançadas por Roland Barthes em seu célebre artigo "A morte do autor".

5 "Rather, postmodernism approaches the empty space left by the author's disappearance from a different perspective, one which brings to light a number of questions that modernism, with its exclusive focus on the work of art and its 'creator', either ignored or repressed: Where do exchanges between readers and viewers take place? Who is free to define, manipulate and, ultimately, to benefit from the codes and conventions of cultural production?" In: *Idem*, p. 126.

6 BUCHLOH, Benjamin. "Figures of authority, Ciphers of Regression." In: WALLIS, Brian (intr.). *Art after Modernism: Rethinking Representation*. Nova York: The New Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 107-135. Texto publicado pela primeira vez na revista *October*, nº 16 (Spring 1981).

7 "Painting is salvation. It presents freedom of thought of which it is the triumphant expression... The painter is a guardian-angel carrying the palette in blessing over the world. Maybe the painter is the darling of the Gods." In: WALLIS, Brian (intr.). *Op. cit.*, p. 129.

8 "The new force of art is born from this very tension, turning a relationship of quantity into a relationship of intensity. The work is taken from a socially underprivileged position back to an individual centrality, reestablishing the creative need by means of an image in opposition to the fogginess of social needs." In: *Idem*, p. 130.

9 "Excited brushwork and heavy impasto paint application, high contrast colors and dark contours are still perceived as 'painterly' and 'expressive' twenty years after Stella's, Ryman's, and Richter's works demonstrated that the painted sign is not transparent, but is a coded structure which cannot be an unmediated 'expression'. Through its repetition the physiognomy of this painterly gesture so 'full of spontaneity' becomes, in any case, an empty mechanics." In: *Idem*, p. 120.

10 "Not since the 1920s has cultural production (or at least that segment of it controlled by the market) made such aggressive claims in asserting its reactionary political affiliations and in its defense of a notion of culture that is right-wing, sexist, and elitist, but also willfully ignorant of the implications of cultural production in different circumstances and contexts." In: *Idem*, p. 132.

11 "As a result the recursive strategy of the 'neo' appears as attenuated today as the oppositional logic of the 'post' is tired: neither suffices as a strong paradigm for artistic or critical practice, and no other model stands in their stead." FOSTER, Hal. "This Funeral is for the Wrong Corpse." In: *Design and Crime (and other Diatribes)*. Londres e Nova Iorque: Verso, 2003, p. 128.

12 MORAIS, Frederico. "Gosto deste cheiro de pintura." In: *3 x 4. Grandes Formatos*. Rio de Janeiro: Centro Empresarial Rio, 1983. Republicado in: SEFFRIN, Silvana (org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

13 COSTA, Marcus de Lontra. "A festa acabou? A festa continua." In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, pp. 351 e 355. Neste artigo, publicado pela primeira vez em 1988, Lontra escreve sobre a mostra que ajudou a organizar no Parque Laje, em 1984. Cabe destacar que ele considera que a tentativa de criar um clima antagônico entre a arte experimental dos anos 1970 e a produção dos anos 1980 é muito mais fruto de interesses mercadológicos do que de análises rigorosas.

14 BASBAUM, Ricardo. "Pintura dos anos 80: algumas observações críticas." In: Idem (org.). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 313.

15 Vide, neste sentido, não apenas os nomes de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, como também, já nos anos 1970, de Ronaldo Brito e Carlos Zilio.

16 Idem, p. 311.

17 MORAIS, Frederico. "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra." *Revista Vozes*. Rio de Janeiro, jan.-fev. 1970. In: BASBAUM, Ricardo (org). *Op. cit.*, pp. 169-178.

18 Em 2001, por ocasião de uma exposição que celebrava a mostra Do Corpo à Terra, Morais censurará a "retórica afirmativamente dogmática, a lembrar a linguagem de outros manifestos da vanguarda histórica" do texto "Contra a arte afluyente". MORAIS, Frederico. "Do corpo à Terra - um Marco Radical na Arte Brasileira." In: SEFFRIN, Silvana (org.). *Op. cit.*, p. 118.

19 MORAIS, Frederico. "Gosto deste cheiro de pintura." In: *Idem*, pp. 83, 85 e 87.

20 MORAIS, Frederico. "Retrato e autorretrato da arte brasileira." São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1984. In: *Idem*, p. 66.

21 MORAIS, Frederico. "Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?" In: BASBAUM, R. (org). *Op. Cit.* pp. 224-230.

22 Trabalhavam no ateliê Casa 7 os então jovens artistas Nuno Ramos, Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade, Carlito Carvalhosa e Fábio Miguez. Juntos, realizaram seis exposições entre 1982 e 1985. O texto de Tassinari foi escrito para a última exposição do grupo, realizada no âmbito da XVIII Bienal Internacional de São Paulo. Trata-se de "Entre o passado e o futuro" e encontra-se republicado in: In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, pp. 333-335.

23 Idem, p. 334.