

A CRÍTICA DE ARTE DE FREDERICO MORAIS AO USO DE NOVOS MÍDIA NOS ANOS 1960 E 1970

FREDERICO MORAIS'S ART CRITICISM TO THE USE OF NEW MEDIA IN THE 1960S AND 1970S

CRITIQUE DE L'ART DE FREDERICO MORAIS SUR L'UTILISATION DES NOUVEAUX MÉDIAS DANS LES ANNÉES 1960 ET 1970

LA CRÍTICA DE ARTE DE FREDERICO MORAIS AL USO DE NUEVOS MEDIA EN LOS AÑOS 1960 Y 1970

Thamara Venâncio de Almeida

Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Instituto de Artes e Design, Juiz de Fora, Brasil

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Instituto de Artes e Design, Juiz de Fora, Brasil

RESUMO: Utilizando textos críticos fundamentais para a arte contemporânea, este artigo pretende abordar a visão do crítico de arte Frederico Morais em relação à utilização dos novos média por artistas contemporâneos. Segundo o crítico, o artista é uma espécie de guerrilheiro, e ao invés de construir/criar obras, ele deve propor situações. Nesse contexto, de proposições artísticas efervescentes e de intensa fusão com a vida cotidiana, os materiais se tornam cada vez mais precários, e com isso toda ideia de obra entra em crise. Pretendemos abordar esse contexto, anos 1960 e 1970, ligado à crítica profícua de Frederico Morais, de forma a apresentar seu pensamento e preferências sobre arte, assim como os motivos intrínsecos ao seu questionamento quanto à utilização de novas tecnologias, como o computador e o vídeo, por artistas latino-americanos.

Palavras-chave: crítica de arte, Frederico Morais, arte contemporânea, novos média, Anos 1960 e 1970.

ABSTRACT: Using critical texts fundamental to contemporary art, this article intends to approach Frederico Morais' vision of the art critic in relation to the use of new media by contemporary artists. According to the critic, the artist is a kind of guerrilla, and instead of building / creating works, he must propose situations. In this context, of effervescent artistic propositions and intense fusion with the daily life, the materials become increasingly precarious, and with this every idea of work enters into crisis. We intend to approach this context, years 1960 and 1970, linked to the prolific critic of Frederico Morais, in order to present his thoughts and preferences about art, as well as the reasons intrinsic to his questioning about the use of new technologies, such as the computer and video, by Latin American artists.

Keywords: art criticism, Frederico Morais, Contemporary art, New media, 1960s and 1970s.

RÉSUMÉ: À partir de textes critiques aux études de l'art contemporain, cet article aborde la vision du critique d'art Frederico Morais en relation avec l'utilisation des nouveaux médias par les artistes contemporains. Pour le critique, l'artiste est une sorte de guérillero et, au lieu de construire/créer des œuvres, il doit proposer des situations. Dans ce contexte, de propositions artistiques effervescentes et de fusion intense avec la vie quotidienne, les matériaux deviennent de plus en plus précaires et avec cela chaque idée d'œuvre d'art est mise en crise. Nous tenterons d'aborder ce contexte des années 1960-1970, lié à la critique de Frederico Morais, afin de présenter ses réflexions et ses préférences sur l'art, ainsi que les raisons intrinsèques à son interrogation sur l'utilisation des nouvelles technologies, par exemple, ordinateur et vidéo par d'artistes latino-américains.

Mots-clés: critique d'art, Frederico Morais, art contemporain, nouveaux médias, années 1960/1970.

RESUMEN: Utilizando textos críticos fundamentales para el arte contemporáneo, este artículo pretende abordar la visión del crítico de arte Federico Morales en relación a la utilización de los nuevos medios por artistas contemporáneos. Según el crítico, el artista es una especie de guerrillero, y en vez de construir / crear obras, él debe proponer situaciones. En ese contexto, de proposiciones artísticas efervescentes y de intensa fusión con la vida cotidiana, los materiales se vuelven cada vez más precarios, y con ello toda idea de obra entra en crisis. En este contexto, los años 1960 y 1970, vinculados a la crítica profícua de Federico Morais, para presentar su pensamiento y preferencias sobre el arte, así como los motivos intrínsecos a su cuestionamiento en cuanto a la utilización de nuevas tecnologías, como el ordenador y el vídeo por artistas latinoamericanos.

Palabras-clave: crítica de arte, Frederico Morais, arte contemporáneo, nuevos medios, Años 1960 y 1970.

1. Trajeto e posicionamento de Frederico Morais

Ao construir uma narrativa da história das artes dos anos 1960 e 1970, optamos por trabalhar a fortuna crítica e o exercício militante do crítico brasileiro Frederico Morais – agente muito importante para a reflexão sobre a arte brasileira desse período – no que se refere, principalmente, às novas tecnologias. Antes de apresentarmos a sua crítica à utilização dos novos mídia por artistas, procuramos apontar brevemente seu discurso perante a renovação da arte e da crítica de arte brasileiras a partir de meados dos anos 1960, momento em que firma sua carreira no universo das artes.

Morais mudou-se, em 1966, da capital mineira, Belo Horizonte, para o Rio de Janeiro e assumiu a coluna de Artes Plásticas do *Diário de Notícias*³⁸. A partir desse jornal e em contato com diversos artistas, passou a militar em prol de uma vanguarda brasileira – especificamente carioca. Morais acreditava que a vanguarda brasileira estava sediada no Rio de Janeiro e dali emitia suas influências para o restante do país. No *Suplemento Dominical* do referido Jornal escreveu inúmeras matérias sobre artes plásticas, algumas assinadas com o pseudônimo de Fernando Gomes. Suas referências para a crítica de arte vinham de Mário Schenberg³⁹ e especialmente de Mário Pedrosa⁴⁰. Em 1973 abandona o *Diário de Notícias*, retomando sua crítica em jornais em 1975, ao escrever para *O Globo*. (Oliveira, 2017)

No ano em que se despede de sua cidade natal para trabalhar no Rio de Janeiro, Frederico Morais realiza a exposição coletiva que batizou de *Vanguarda Brasileira*⁴¹, em que artistas da

³⁸ Antes disso escreveu para o jornal de Belo Horizonte *O Estado de Minas*, de 1962 a 1965.

³⁹ Mário Schenberg (Recife, Pernambuco, 1914 - São Paulo, São Paulo, 1990). Crítico de arte e físico. Foi professor do Departamento de Física da Universidade de São Paulo e, concomitantemente, atuou como crítico de arte, frequentando o ateliê de diversos artistas, entre eles Bruno Giorgi, Volpi, José Pancetti, Lasar Segall e Flávio de Carvalho. Em 1961 organizou a mostra de Volpi na *Bienal Internacional de São Paulo* de 1961 a pedido de Mário Pedrosa. Foi eleito o representante dos artistas no júri nacional de seleção da Bienal em 1965, 1967 e 1969. Em 1973, escreveu o capítulo *Arte e Tecnologia*, para o livro *Arte Brasileira Hoje* de Ferreira Gullar (1930), no qual Schenberg aproxima as duas áreas de seu interesse. Esses interesses, aparentemente incompatíveis, apontam, na verdade, para uma busca de comunhão entre suas áreas de interesse. A historiadora Annateresa Fabris sintetiza as ideias do físico no campo da arte como uma "cruzada pessoal em prol da imaginação criadora, contra as construções racionalistas, pois nelas se delinea aquele novo homem capaz de integrar Oriente e Ocidente, inteligência e intuição, ciência e arte, que são, de fato, alguns dos parâmetros fundamentais de seu sistema crítico" (Fabris, 1997: 41-42). Ver ainda Schenberg (1997).

⁴⁰ Mário Pedrosa (Timbaúba, Pernambuco, 1900 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981). Crítico de arte, jornalista, professor. É um dos mais notáveis críticos de arte do Brasil, conhecido internacionalmente. Desde muito novo foi mandado pelos pais a estudar na Europa, no Institut Quinche em Chateau de Vidy, na Suíça. Estudou filosofia, sociologia, economia e estética na Universidade de Berlim. Durante sua estadia em Paris em 1928, faz fortes ligações com o grupo Surrealista, inclusive com André Breton. Por volta de 1930, junto com outros conhecidos, funda um grupo de posição trotskista e envolve-se no movimento político comunista internacional. No Brasil, reassumiu suas atividades jornalísticas, trabalhando em *O Jornal* no Rio de Janeiro. Estreou como crítico de arte em 1933. Trabalhou de forma intensa como crítico desde então, o que fez com que em 1943 se tornasse correspondente do jornal carioca *Correio da Manhã*, com o qual colaboraria até 1951, criando a seção de *Artes Plásticas do Correio da Manhã*. Em 1953 foi encarregado em organizar o programa artístico da *II Bienal Internacional de São Paulo*, comemorativa do centenário da capital. Faleceu no Rio de Janeiro no dia 5 de novembro de 1981. (FGV CPDOC, s/data). Segundo Gláucia Villas Boas (2009: 13), Mário Pedrosa "é figura central na inauguração do segundo programa estético modernista no Brasil cujo objetivo era a troca dos retratos do Brasil pela busca de formas concretas. Ao mesmo tempo em que renova o instrumental da crítica de arte brasileira, participando ativamente do debate na esfera pública, Mário Pedrosa exerce fascínio, influência e orienta artistas plásticos muito jovens, ao voltar do exílio nos Estados Unidos em 1945. Neste sentido, podemos lembrar de Ivan Serpa, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, e mais tarde Lygia Pape, Lygia Clark e Helio Oiticica." Além disso, os escritos de Pedrosa encontram-se divididos em duas vertentes: a militância de esquerda e a crítica inovadora do século XX. Ver ainda as obras de Sant'Anna (2009), de Mari (2009), de Erber (2009), de Villas Boas (2008), de Arantes (2004) e de Amaral (2001) a este respeito.

⁴¹ Quando Frederico Morais utiliza o termo "vanguarda" não se refere às vanguardas históricas de início do século XX, mas sim às neovanguardas, comumente conhecidas como "retornos que aspiram a uma consciência crítica das convenções artísticas e das condições históricas" e que tomaram impulso nos anos 1950 e 1960 (Foster, 2014: 21).

recente vertente contemporânea da arte brasileira como Adriano de Aquino, Ângelo de Aquino, Antonio Dias, Carlos Vergara, Dileny Campos, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Maria do Carmo Secco, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman estavam presentes. Sobre a exposição Morais relata o episódio em entrevista a Marília Andrés Ribeiro:

A última coisa que fiz em Belo Horizonte, antes de me instalar no Rio de Janeiro, foi a exposição Vanguarda Brasileira (1966), no prédio da Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Apesar do título abrangente, ela reuniu apenas artistas cariocas ou atuantes no Rio de Janeiro, (...) que tangenciavam, com seus trabalhos, a chamada nova figuração e/ou a figuração narrativa europeia; (...) e, principalmente, (...) que estabelecia uma espécie de ponte entre esses novos artistas e o neoconcretismo. Para mim essa exposição, a primeira que organizei, significou um momento de inflexão e de arranque em minha atividade como crítico. (...) A mostra da UFMG foi simultaneamente minha despedida de Belo Horizonte e minha entrada no circuito da Arte Brasileira, via Rio de Janeiro (Morais, 2013: 338).

Pelo trabalho notável realizado através da coluna *Artes Plásticas*, Morais foi convidado a dar aulas de história da arte no Museu de Arte Moderna, assumindo dois anos depois a coordenação do setor de cursos do museu e realizando as propostas *Arte Pública no Aterro* e os *Domingos de Criação*. Nessas proposições, “Morais expandia o campo de ação e as possibilidades do Museu, configurado como um espaço aberto para a participação do público, para sua aproximação com o artista e com os espaços públicos da cidade” (Campomizzi, 2015: 05). Nesse momento, na década de 1970, o seu pensamento sobre arte se encontrava bem consolidado. Ainda no início de seus textos para a imprensa, toma partido das noções de vanguarda, experimentalismo e engajamento na arte brasileira, sempre se referindo a uma arte “nova, criadora, vitalista”. Contra modelos acadêmicos ultrapassados, propõe a defesa de uma “arte jovem” e “atual”. Das produções ou “proposições” de artistas dessa geração, Frederico Morais apontou a existência de um novo estágio cultural na arte brasileira, nomeando de maneira assertiva como “contra-arte”, ou ainda, como “arte de guerrilha”, uma ideia que se torna referência tanto para a suas ações como para as poéticas de diversos artistas na virada da década de 1960 para 1970. Em artigo para a revista *Vozes*, Morais explicita o conceito de “arte de guerrilha”, declarando que:

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se hoje em instrumento de guerra ou de arte), o artista cria um estado de permanente tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (Morais, 1970: 2).

É importante mencionar que a guerrilha foi uma prática de combate ao autoritarismo e à repressão, utilizada pelos grupos de esquerda, no contexto político que o Brasil atravessou a partir do golpe e da instauração do ditadura civil-militar, em 1964, que recrudescer após o decreto do Ato Institucional n. 5, em 1968. Segundo o historiador da arte Artur Freitas, nesse contexto que:

a “contra-arte”, assim como a ideia de “arte de guerrilha”, foi talvez a mais importante das tantas ficções estético-ideológicas de Frederico Morais. Com ela, a militância do crítico fez da teoria um instrumento legítimo não apenas de avaliação de um tempo como, sobretudo, de intervenção direta sobre ele. Em termos amplos, não há segredos, o crítico, com essa ficção, opunha-se abertamente às alienações do “milagre brasileiro” e do imperialismo tecnológico de Primeiro Mundo, e propunha em seu lugar a desrepressão total – política e fenomenológica – do sujeito, principalmente do sujeito brasileiro, que deveria valer-se do improviso e da precariedade para afirmar a

sua oposição ao mundo, às instituições e à própria definição de arte (Freitas, 2013: 29).

Dessa maneira e nesse contexto político, econômico e cultural, a guerrilha torna-se prática a ser incorporada nos processos artísticos, “tanto de forma teórica, com a crescente politização do conteúdo das obras e da postura dos artistas, quanto de forma prática, com a escolha de materiais e espaços que criam um ambiente de tensão, surpresa e emboscada” (Campomizzi, 2015: 05). Essas concepções artísticas, evidenciadas pela produção de trabalhos com materiais efêmeros, orgânicos e degradáveis, juntamente com a preferência por ocupar territórios fora dos espaços tradicionais de exposições de arte, compuseram a linguagem da arte de guerrilha, presente nas propostas realizadas por Frederico Morais, como no evento *Do Corpo à Terra*⁴², e também de outras exposições da época.

Segundo a pesquisadora Tamara Silva Chagas (2012)⁴³, no âmbito da crítica de arte, Morais instaurou a “nova crítica”, uma alternativa ou uma contrapartida à crítica tradicional, ao ressaltar que a função da crítica deveria ser a de incentivar o potencial criativo das proposições artísticas, demonstrando-se polivalente, aberta e militante, além de operar junto ao artista no ato criador. Dessa forma, abriu caminho para o surgimento do “crítico criador”, aquele responsável não só por dar oportunidade a situações artísticas, mas por intervir diretamente nas obras. O crítico era então uma espécie de guerrilheiro, um agente participante da obra e do sistema de arte. Para Morais:

Na guerra convencional da arte, os participantes tinham posições bem definidas. Existiam artistas, críticos e espectadores. O crítico, por exemplo, julgava, ditava normas de bom comportamento, dizendo que isto era bom e aquilo ruim, isto é válido aquilo não, limitando áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos, os chamados valores plásticos e os específicos. Para tanto estabelecia sanções e regras estéticas (éticas). Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador (Morais, 1970: 49-50).

No contexto aventado pelo crítico, o artista não era mais autor de obras, mas proponente de situações ou apropriador de objetos e eventos. A arte, em seu ponto de vista, era uma forma de emboscada, indicando que o artista deveria atuar de forma imprevista, onde e quando era menos esperado. Diz ainda:

A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação (Morais, 1970: 49).

Tais situações propostas pelos artistas não são comandadas, elas fogem de qualquer controle. “O artista é que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa” (Morais, 1970: 51). Suas estruturas dependem totalmente do espectador, que não pode ser de modo nenhum passivo perante as situações, pois sem ele a obra não acontece. Só em função das circunstâncias é que a obra pode ganhar ou perder significados. Percebemos então que a participação do espectador é um ponto

⁴² *Do corpo à terra* aconteceu entre os dias 17 e 21 de abril de 1970 no espaço do Parque Municipal de Belo Horizonte.

⁴³ Sobre a atuação crítica de Frederico Morais ver: Chagas, 2012.

crucial na crítica de Frederico Morais sobre obras de arte. Superado o caráter imperativo da crítica tradicional, os entraves para uma atuação mais plena do espectador no processo de criação seriam minimizados. Dessa maneira, as “obras” – ou “contraobras” –, como vimos, adquirem um sentido novo nesse período, configurando-se como proposições e não mais produtos estéticos bem-acabados. Morais expressa sua reflexão, por meio da negação/afirmação, sobre o conceito de arte:

ARTE vivencial, proposicional, ambiental, plurissensorial, conceitual, arte pobre, afluente, nada disso é arte. São nomes. Arte vivencial, proposicional, ambiental, plurissensorial, conceitual, arte pobre, afluente, tudo isso é arte. De hoje. Nada disso é obra. Situações apenas, projetos, processos, roteiros, invenções, ideias (Morais, 1970: 59).

A sua crítica condicionava os artistas a saírem da normatividade presente nas obras, legado que já havia firmado a partir da exposição *Do corpo à terra* que foi agregada a exposição *Objeto e participação* que aconteceu no Palácio das Artes em Minas Gerais, em 17 de abril de 1970. Nesse evento, Morais propôs manifestações artísticas que envolviam a arte vivencial, conceitual ou efêmera, em uma tentativa de eliminar a distância entre a arte contemporânea, seu significado social e as massas urbanas (Mari, 2012). Das suas ideias geradoras, Morais sugeria aproximar a arte das pessoas, a arte da vida, o que nos infere acreditar que sua visão crítica não propunha estabelecer uma não utilização de certos suportes, mas apontava para uma mudança iminente, que deveria envolver a participação do espectador, e formas mais dinâmicas, condizentes com a época e o contexto brasileiro, que alguns outros críticos, a exemplo de Mário Pedrosa já haviam proposto (Morais, 1975). Em sua posição de destaque no campo das artes, ele descreve suas intenções como agente:

Como crítico, confesso que estou muito pouco interessado em julgar obras de arte, ou por outra, não quero exercer uma crítica judicativa e autoritária. Pelo contrário, quero envolver-me no processo criador do artista e só depois, ou como resultado, revelar em cada obra sua, os múltiplos sentidos, sua trama e/ou rede de significados. Não julgar para fechar, mas participar para abrir novas possibilidades (Morais, 1975: 9-10).

No cerne do que Morais entendia como uma arte genuinamente nacional – brasileira – podemos reconhecer que se tratava de uma arte experimental, participativa e de resistência. Uma arte que não se valia da obra como objeto final, estético, mas da vivência do artista e do público, e que se pretendia desvinculada de qualquer tipo de dominação estrangeira repressiva. O momento era propício para o reconhecimento da arte brasileira, com isso o artista não deveria “copiar” modelos estrangeiros e nem cair em padrões de fácil agradabilidade, e sim criar novas maneiras adequadas à nossa realidade. Essa perspectiva de que as artes plásticas junto a resistência cultural confundiram-se com a própria radicalização de uma poética de vanguarda, operando no próprio circuito de exposições da segunda metade da década de 1960 e culminando com a explosão que propunha uma nova arte de guerrilha, contra o regime e contra o sistema de artes em si, vem sendo estudada pela historiografia mais recente (Freitas, 2007; Reis, 2008). Essas proposições artísticas ganharam um espaço público notável, configurando uma operação não linear e consensual, mas demarcando um intenso debate⁴⁴, na forma de textos críticos e obras de

⁴⁴ No campo das vanguardas, debatiam-se duas correntes principais, disputando estatuto de arte de resistência: uma tendência figurativa, reunida em torno da pop-arte brasileira e uma tendência construtiva-abstrata, sintetizada pela *Nova Objetividade*. Segundo Paulo Reis, o debate entre Ferreira Gullar e Hélio Oiticica pode ser visto como a síntese dos debates e interações entre as duas tendências. Para Gullar, a vanguarda poderia ser aceita como espaço de resistência desde que não abrisse mão da possibilidade de comunicação representada pela figura. Para Gullar, a operação antropofágica do *pop* brasileiro, incorporando uma tendência que se queria “universal” pelo viés das

arte, entre diversas concepções de vanguarda e participação. A partir desses breves apontamentos iniciais, partiremos para a fase seguinte, de forma a buscar a presença de tais fatores na crítica de Morais à utilização de novas tecnologias por artistas contemporâneos.

2. Por que não as novas tecnologias?

Através do tópico anterior, pudemos vislumbrar as principais noções de “obra” e do ideário crítico de Frederico Morais. É importante lembrar que seus fundamentos sobre arte e crítica de arte encontram-se entrelaçados e intrínsecos ao momento histórico vivenciado no Brasil daquele período, por isso as noções de arte e crítica de guerrilha foram exploradas, destacando seu aspecto de militância. Morais se utilizou de sua posição como crítico dos jornais *Diário de Notícias* e, posteriormente, *O Globo*, para difundir seu ideário sobre a arte e a *nova crítica*, concebida por ele. Ademais, Morais era constantemente convidado para atuar como jurado ou organizador de salões e exposições durante as décadas de 1960 e 1970 – além daquelas citadas e concebidas por ele, podemos citar salões de arte moderna e contemporânea em diversas cidades do Brasil, como Belo Horizonte, São Paulo, Campinas; o Salão Esso, o IV Salão de Brasília e as edições das Bienais de São Paulo, entre outras – e sua opinião sobre essas exposições de arte também é encontrada em seus artigos publicados nos periódicos. Ao analisar algumas dessas exposições, é possível encontrar as bases dos fundamentos sobre arte de Morais manifestos na escolha das obras, quando atuava como júri ou organizador. Dessa forma, ele fazia proposições, conhecia novos artistas, escrevia sobre eles e o circuito dessa estrutura impulsionava outras propostas e críticas e assim por diante.

Assim, destacamos que a imprensa tem papel fundamental nesse período, visto que é a partir desse meio que é possível reconstruir não só a fortuna crítica da época, mas a historiografia da arte voltada para a história das exposições. Nesse ínterim, Morais alcançou destaque no sistema da arte justamente devido a sua atuação como crítico de jornais. Como vimos, foi a partir daí que foi convidado para atuar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por exemplo.

Por conseguinte, nesse segundo momento, procuraremos demonstrar o posicionamento de Frederico Morais perante os debates acerca dos novos meios e novas tecnologias em produções artísticas. O crítico que apoiava a ideia de uma arte militante, experimental, produzida a partir de materiais perecíveis, efêmeros e desejos, mostra-se entretanto resistente ao emprego de novas tecnologias. É importante iniciarmos os debates pontuando que a crítica de Frederico Morais é reativa somente à utilização das “novas tecnologias” das décadas de 1960 e 1970. Nessas décadas, entendemos “novas tecnologias” da comunicação ou “novos mídia”, de acordo com aquilo que é considerado emergente de cada período, em relação com aquilo que o deixa de ser (Mello, 2008). Quando falamos em novas tecnologias nesse contexto estamos tratando da *computer art* ou das artes do vídeo, meios mais criticados pelo autor e de grande novidade para o fazer artístico. É sabido que o crítico trabalhou com áudio-visuais desde finais de 1960 e durante a década de 1970 e teceu teorias sobre essa forma de produção artística. Abaixo, de acordo com seu discurso,

tenções políticas e demandas históricas às quais deveria responder o artista brasileiro, era o exemplo de conciliação entre experimentação e participação, sob o signo da vanguarda. Para Oiticica, a figuração deveria ser substituída por uma operação mais radical, mergulhando na dimensão “objetual” da arte, chave para reposicionar o artista diante do cotidiano, do público e da própria tradição. A tradição construtiva (concretismo e neoconcretismo) era a base para uma vanguarda brasileira, permitindo, ao mesmo tempo um outro nível de diálogo com a realidade nacional, bem como a superação de impasses criativos do próprio campo artístico. Esta posição era validada por importantes críticos, como Mário Pedrosa e Frederico Morais (Cfr. Reis, 2008; Zilio, 1982).

podemos perceber o motivo pelo qual ele avalia que o áudio-visual⁴⁵ se constituía de uma ferramenta melhor que o cinema (super-8, 16 mm e 35 mm) para criação artística⁴⁶.

Um slide constitui, em si, unidade de tempo e de espaço. Mas, ao relacionar-se com outros slides, cria novo ritmo espaço-temporal. Cada slide contém, portanto, seu próprio tempo. E um tempo virtual estruturado livremente - o que é feito pelo sincronizador de som e imagem. No cinema, cada fotograma supõe desdobramento no próximo, o que estabelece uma sequência, da qual emerge o significado. Não há, digamos assim, surpresa. No áudio-visual, entretanto, a próxima imagem é sempre imprevista. E pode até mesmo não existir, substituída pelo foco de luz e/ou escurecimento. A descontinuidade é parte da estrutura do áudio-visual, como da imagem do mundo moderno. Em ambos os casos, exigindo de nós participação mental ativa (Morais, 1985: 62-63).

A partir do discurso de Moraes, compreende-se que o áudio-visual seria um veículo “melhor” para as artes plásticas devido à exigência de uma participação mental ativa do público, ou seja, inclui em seu modo de exibição a interação com o que está sendo exibido. Já no cinema, a exibição em sequência é desprovida de surpresa. O cinema então, segundo o crítico, é o meio por excelência para veicular uma história narrativa, e não como artifício para criação artística. Em entrevista a Francisco Bittencourt, crítico do *Jornal do Brasil*, ao ser perguntado sobre o evento *Do corpo à terra* Moraes expõe a base de sua crítica, separando aquilo que desconsiderava nas produções artísticas:

Mário de Andrade, em conferência comemorativa dos 20 anos de realização da Semana de 1922, afirma: “nós éramos os filhos finais de uma civilização que acabou”. Nós somos mais pretensiosos: se a nossa civilização está apodrecida, voltemos à barbárie. Somos os bárbaros de uma nova raça. Os imperadores da velha ordem que se guardem. Trabalhamos com fogo, sangue, ossos, lama, terra ou lixo. O que fazemos são celebrações, ritos, rituais sacrificatórios. Nosso instrumento é o próprio corpo – contra os computadores. Usamos a cabeça – contra o coração. E as vísceras, se necessário. Nosso problema é ético – contra o onanismo estético. [...] Vanguarda não é atualização dos materiais, não é a arte tecnológica. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É o precário como norma, a luta como processo de vida. Não estamos preocupados em concluir, e dar exemplos. Em fazer História-ismos. (Morais In Bittencourt, 1970: 2)

Nesse trecho, como um manifesto, deixa claro sua aversão pelo uso das novas tecnologias, incitando a utilização do corpo contra o uso de máquinas na formulação artística, no caso o computador. Em artigo publicado no jornal *O Globo* em 29 de janeiro de 1976, intitulado “Vídeo-arte: Revolução Cultural ou um título a mais no currículo dos artistas?”, ao fazer um levantamento da história desse recente modo de produção, questiona o distanciamento crítico dos artistas brasileiros do vídeo em relação às características tecnológicas e fenomenológicas do meio. Para o crítico, na época, as produções estariam se reduzindo a meras performances, sobrando apenas a ação, o evento e o ritual, sendo a reação do público, em seu ponto de vista, algo importante a ser discutido:

A reação diante da videoarte é geralmente negativa. Consideram-na monótona devido à repetição exaustiva da mesma imagem, ao seu caráter estático (contra o dinamismo da TV comercial) devido, enfim, ao desconforto que regra geral acompanha suas

⁴⁵ Áudio-visual aqui, diz respeito a produções realizadas com imagens fotográficas que são exibidas por projetor com acompanhamento de som.

⁴⁶ Artistas brasileiros já vinham utilizando de forma experimental estes meios desde os anos 1960. Estes experimentos ficaram conhecidos como “quase cinema”, termo cunhado por Hélio Oiticica.

projeções, desconforto que é, na verdade, mais psicológico que real, tendo em vista a maneira descontraída ou à vontade com que vemos TV em casa (Morais, 1976: 37).

A crítica que Moraes dedica à videoarte acusa os realizadores de estarem trabalhando com um modelo de expressão importado e não relacionado com a nossa realidade, que, como vimos é de suma importância para o conceito de arte que ele defende na época. A crítica condena a sofisticação e o alto custo de produção do trabalho. Assim como Moraes, os artistas também se queixavam da carência de infraestrutura necessária para a apresentação dos vídeos ao público, o que poderia ser associado com algumas das causas da videoarte não ter encontrado seu público na época. Em 14 de junho do mesmo ano, Moraes (1977a) já havia anunciado que a vídeo-arte era uma moda que estava chegando ao fim. O ano de 1977 para a videoarte foi um ano de amadurecimento da prática, momento em que o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) disponibilizou uma câmera de vídeo aos artistas, tendo os artistas do Rio de Janeiro comprado também uma para uso compartilhado. Esse fator proporcionou um maior contato de artistas interessados com o suporte. Os esforços empregados pelo Setor de Vídeo do MAC-USP⁴⁷, em levantar debates que aperfeiçoaram a prática, fez com que o ano de 1978 partisse para uma nova fase, que não tinha pretensão nenhuma de anunciar o seu fim.

No ano seguinte, após o acontecimento do “I Encontro Internacional de Vídeo-Arte”, em São Paulo, Luiz Henrique Romagnoli expõe os debates que ocorreram no evento no Jornal do Brasil. De acordo com ele, Zanini pronunciou-se contra tudo aquilo que impugnava a prática do vídeo até então. Várias questões foram levantadas antes e durante o encontro e houve contestação até mesmo quanto ao veículo, considerado colonizador. O professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea, Walter Zanini, entra no debate:

Isto é uma colocação falaciosa. O mídia não é colonizador por si. É uma caretece que serve a ideologias ultra-regionalistas.

Para o professor Zanini, a vídeo-arte não é alienante, ao contrário combate a alienação da TV comercial, que é um canal sem *feed-back*. Com o vídeo, é possível a participação do público na obra.

(...) O professor Zanini acredita que o mídia se transforme de acordo com cada situação e ambiente, mas prefere não falar em vídeo nacional.

- A boa arte é universal. (Romagnoli, 1978: 02).

As críticas de Moraes na imprensa no ano de 1977 se tornam tão frequentes em relação a videoarte, que disponibilizam um espaço no jornal para que os artistas tivessem direito a resposta⁴⁸. Muitos de seus argumentos, principalmente que rotularam a videoarte brasileira como

⁴⁷ Em 1976, ao obter o aparelho, o MAC-USP destinou um pequeno espaço para se constituir um setor de videoarte, disponibilizando o equipamento para os artistas. O encargo em ativar o setor fora destinado a Cacilda Teixeira da Costa, Marília Saboya de Albuquerque e Fátima Berch, tendo sido auxiliadas por Hironie Ciafreis, montador de exposições do museu. Como consequência dele, surgiram vídeos de vários artistas, como de Regina Silveira, Gabriel Borba Filho, Sônia Andrade, Carmela Gross, Marcello Nitsche, Julio Plaza, Flávio Pons e Gastão de Magalhães. De acordo com Cacilda Teixeira da Costa (2007), elas organizaram um núcleo para seguir e executar as indicações de Zanini, que constituía de três facas: realizar um estudo histórico do vídeo desde suas primeiras aplicações como mensagem artística e organizar um centro de informação e documentação; produzir exposições dedicadas especificamente a trabalhos em vídeo; e formar uma área operacional para a pesquisa dos artistas em colaboração com o museu. (Costa, 2007).

⁴⁸ Talvez a crítica tenha se intensificado nesse ano devido à ampla inserção em espaços expositivos que as obras em vídeo ganharam, graças ao MAC-USP. No início de 1977, foram criados dois lugares distintos no museu, o “Espaço A” e o “Espaço B”. O primeiro era destinado à exibição de técnicas mais consagradas, e o segundo àquelas ainda em desenvolvimento, onde eram exibidos os trabalhos em vídeo e outras mídias ou formas de artes emergentes. No período de funcionamento, a videoarte ganhou destaque nos eventos do Espaço B, em que se totalizaram sete

um modelo estrangeiro importado, incomodaram muitos artistas, fazendo com que abrissem um espaço no próprio jornal para o qual o crítico escrevia dando espaço para aqueles que foram atacados responderem. Em defesa, Anna Bella Geiger, em entrevista concedida a Alberto Mara (que substituiu Moraes em *O Globo*), publicada em 11 de junho de 1977, quando questionada sobre o fator, citou a presença norte-americana de artistas do vídeo na XII Bienal de 1975, e explicou o motivo:

Eu cito esse fato para contestar um tipo de argumento que insinua que nós vamos ver na Bienais o que é que se faz no estrangeiro, para que se adotem certos meios de trabalho. Quando nossos vídeos foram para os Estados Unidos nós não tínhamos nem idéia do sucesso deles. Nós nem sequer viajamos. Eu quero deixar claro que não estamos traduzindo em verde e amarelo aquilo que foi pintado originalmente em azul, vermelho e branco com estrelinhas. (Geiger, 1977: 33).

Isto é, basta nos atermos ao fato de que essas primeiras produções foram realizadas antes da vinda da mostra *Video Art USA* presente na Bienal de São Paulo em 1975. Na mesma reportagem, Fernando Cocchiarale também expõe a sua opinião:

A crítica a vídeo-arte é mal feita, porque reduz essa manifestação a uma concepção somente formal. [...] No entanto a crítica que eles fazem aquilo que consideram importação de modelo, passa por uma abordagem formalista. Então há uma contradição, porque eu me defino brasileiro porque minha temática o é. A vídeo-arte seria um modelo importado só mesmo segundo uma abordagem formal e superficial. A contradição dos nossos críticos reside em que eles procedem conteudisticamente em relação aos seus trabalhos e são tão ciosos dos modelos formais em relação aos nossos. Há uma cisão flagrante entre forma e conteúdo e isso não existe. (Cocchiarale, 1977: 33).

A crítica de Moraes pode parecer injusta ao contemplarmos as dificuldades que os artistas brasileiros pioneiros do vídeo passavam para produzir suas obras, mas talvez muito por incômodo da crítica e impulsionados por tais comentários ou também interessados em vencer as dificuldades técnicas e da escassez de equipamentos, os artistas iniciaram vários esforços para oferecer cursos técnicos, criar setores ou montar produtoras para enfrentar a falta de familiaridade e levantar reflexões sobre o suporte. Em 1977, começam os esforços para a profissionalização desse meio, que irá se efetivar na década de 1980, passando por uma renovação intensa dessa linguagem.

De acordo com Cacilda Teixeira da Costa em depoimento a Fernando C. Lemos em 26 de junho de 1977 ao jornal Folha de S. Paulo, percebemos que o oferecimento, pelo MAC-USP, de cursos técnicos para dar suporte aos artistas na utilização da aparelhagem foi muito importante para o amadurecimento da prática pelos artistas brasileiros. As ações foram mais eficazes ainda, considerando-se que o MAC-USP dispôs aos interessados um equipamento, que fora adquirido por eles em finais de 1976. O cenário posterior a isso, que envolve as práticas com o vídeo, muda radicalmente, abrindo o campo para novas experimentações com a linguagem. Em relato sobre esse período, e em relação às contribuições proporcionadas pelo MAC-USP, Cacilda Teixeira da Costa constata:

No MAC/USP, a compreensão de sua operacionalidade foi aprofundada e contribuiu para que uma nova geração surgisse nos anos 80, incorporando com muito pique as conquistas dos pioneiros. Afinal, como lembra Regina Silveira, “no fundo as

mostras exclusivas de VT, sendo elas: 7 artistas do vídeo; José Roberto Aguilar e Gabriel Borba; 8 vídeos de Sônia Andrade; Rita Moreira e Norma Bahia; Vídeos Canadenses; VIDEOPPOST e Vídeo MAC.

dificuldades são as da linguagem, não as do meio. Fala-se muito das dificuldades e dos custos de fazer videoarte e isso mascara o verdadeiro problema, que é o da comunicação artística". Um problema que os verdadeiros artistas sempre se encarregam de resolver (Costa, 2007: 73).

Ainda em finais do ano de 1977, Frederico Morais taxou as produções como uma "forma de expressão bem tediosa". O crítico de arte muitas vezes liquidou a videoarte de forma premeditada, não percebendo o desenvolvimento — com a expansão do suporte e a reformulação da linguagem — que este teria nos anos 1980. Abaixo, trecho de uma crítica publicada em 9 de dezembro de 1977:

A vídeo arte, tudo indica, não tem condições de sobreviver. Como forma de arte é profundamente tediosa e, seja pelo conteúdo, seja pela maneira como é apresentada, obrigando as pessoas a permanecerem estáticas diante do aparelho, em salas semi-obscuras, não consegue comunicar-se com o público. Ademais, não sei por que cargas d'água, os criadores de vídeo-arte, entendem que seus filmes devem ser monótonos, longos, em situações (às vezes uma única imagem) que se repetem exaustivamente. Não conseguiu ser atraente nem tampouco se constituir como alternativa para a TV comercial, sendo, portanto, sua ação crítica muito pequena. Incapacitados de manter o "espectador" preso diante do aparelho de TV, os autores de vídeo-arte partiram para soluções "escultóricas" ou ambientais, envolvendo outras mídias (audio-visuais e filmes em super-8) e várias situações paralelas (Morais, 1977b: 36).

A principal crítica de Morais à videoarte, como podemos perceber, é a não-participação do espectador, e a imposição ao assistir a obra de maneira forçosa e não participativa. A sua crítica condiciona os artistas a saírem da normatividade presente nas obras, legado que havia firmado até então, como vimos através de seus textos críticos e sua trajetória. Sintetizando, para Morais, o meio tecnológico traz a ausência, algo impensável e incondizente com seu pensamento, que propunha aos artistas manifestações que envolviam a arte vivencial, conceitual ou efêmera, em uma tentativa de eliminar a distância entre a arte contemporânea, seu significado social e as massas urbanas. O uso do próprio corpo, para o crítico, é que deveria estar na pauta de experimentação por artistas brasileiros, e não a utilização de tecnologias importadas, que segundo ele alienam, distanciam e coisificam o homem. De acordo com Morais, no caso brasileiro, o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza. O que está em pauta é a ideia e a proposta, e não o suporte mais avançado para se passar a mensagem. O corpo é o motor da obra, o corpo deve combater a máquina.

Portanto, de acordo com Tamara Silva Chagas:

"A constatação da mudança da noção mais ortodoxa de obra e a abertura da arte para um diálogo com o contexto e com o espectador foram temáticas recorrentes na atuação crítica, artística e curatorial de Frederico Morais no âmbito da arte brasileira das décadas de 1960 e 1970. Se a obra, por um lado, se tornou — por meio das ações dos artistas das vanguardas — situação, experimentação e processo, o espectador, por outro, transformou-se em agente ativo constituinte dela." (Chagas, 2012: 51)

Por isso, a passividade do espectador perante a vídeoarte é o argumento mais claro na crítica de Morais naquele momento. Dessa maneira, destacamos ainda a reflexão de Chagas (2012) a respeito do público para o crítico, como "corpo coletivo" e "agente na arte" que atua como "agente político":

"O público como agente na arte é, portanto, também agente político: ele, desperto para a criação, interfere em sua realidade, modificando-a. O espectador assume-se, por meio da experiência artística, como ser atuante no mundo. Dessa forma, ele se

situa, no pensamento do crítico Frederico Morais, como elemento ativo constituinte do trabalho artístico. Ele é agente transformador do significado de uma proposta que, sendo o artista apenas seu proponente – e não detendo o controle dos desdobramentos da situação que inicia –, necessita do público para existir." (Chagas, 2012: 58)

Por outro lado, embora o crítico se opusesse a esse tipo de produção, percebemos que os debates na imprensa foram calorosos nesse período e se desenvolviam em um sentido de diálogo, em que o próprio jornal para o qual Morais escrevia concedeu espaço aos artistas que produziam com o suporte do vídeo, para que pudessem manifestar de forma democrática as suas visões acerca das dificuldades e pensamentos em relação ao uso do suporte na produção artística. Dentre os meios aos quais Morais demonstrou-se contrário, de forma militante, foi em relação à videoarte que ele mais teceu considerações, tanto em escritos para periódicos como para a imprensa, deixando um legado com ricas contribuições a serem ainda desvendadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amaral, Aracy (2001). Mario Pedrosa: um homem sem preço. In José Castilho Marques Neto (Org.). *Mario Pedrosa e o Brasil* (pp. 51-56). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- Arantes, Otília Beatriz Fiori (2004). Mario Pedrosa: Itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify.
- Bittencourt, Francisco (1970, maio 09). A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, s/p.
- Campomizzi, Clarissa Spigiorin (2015). Arte, guerrilha e experiência: Frederico Morais e suas propostas em *Do Corpo à Terra*. ANPUH, 28, pp. 1-10. Acedido em http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434409667_ARQUIVO_artigoanpuhfinal.pdf
- Chagas, Tamara Silva (2012). *Da crítica à nova crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Morais*. Dissertação de mestrado em Artes. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo.
- Cocchiarale, Fernando (1977, junho 11). Video-arte em debate, três artistas se defendem criticando quem os ataca: depoimento. *Jornal O Globo*, Entrevista concedida a Alberto Mara, p. 33.
- Costa, Cacilda Teixeira da (1977, junho 26). Vídeo-arte - uma história que está começando: depoimento. *Jornal Folha de S. Paulo*, Entrevista concedida a Fernando C. Lemos, p.62.
- Costa, Cacilda Teixeira da (2007). Videoarte no MAC. In: *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro* (pp. 69-73). São Paulo: Ed. Iluminuras.
- CPDOC - Fundação Getúlio Vargas (s/data). Biografias: Mário Pedrosa. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/PEDROSA,%20M%C3%A1rio.pdf>>. Acesso em: 06 abr. 2019.
- Erber, Pedro (2009). Políticas da abstração: pintura e crítica no Brasil e Japão, anos 1950. *Poiésis, Rio de Janeiro*, v. 10, n. 14, pp. 46-59
- Fabris, Annateresa (1997). Sem título. In Elza Ajzenberg (Org.). *Schenberg: arte e ciência* (pp. 41-42). São Paulo: ECA/USP.
- Ferreira, Glória & Cotrim, Cecília (2009). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Foster, Hal (2014). *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify.
- Freitas, Artur (2013). *Arte de Guerrilha: Vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP.
- Freitas, Artur (2007). *Contraarte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969/1973*. Tese de Doutorado em História. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
- Geiger, Anna Bella (1977, junho 11). Video-arte em debate, três artistas se defendem criticando quem os ataca: depoimento. *Jornal O Globo*, Entrevista concedida a Alberto Mara, p. 33.
- Mara, Alberto (1977, junho 11). Video-arte em debate: Três artistas se defendem criticando quem os ataca. *O Globo*, p.33.
- Mari, Marcelo (2009). Mário Pedrosa e Cândido Portinari nos Estados Unidos (1942). *Poiésis, Rio de Janeiro*, v. 10, n. 14, pp. 34-45
- Mari, Marcelo (2012). *Frederico Morais: a crise da vanguarda construtiva no Brasil (1960-70)*. *Revista Palíndromo*, 8, pp. 83-98.
- Mello, Christine (2008). *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo.
- Morais, Frederico (1970). Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra". *Revista de Cultura Vozes*, 64, pp. 45-59.
- Morais, Frederico (1975). *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A.
- Morais, Frederico (1976, janeiro 29). Vídeo-arte: Revolução cultural ou um título a mais no currículo dos artistas. *O Globo*, p. 37.
- Morais, Frederico (1977a, junho 14). A vídeo-arte, moda que está chegando ao fim. *O Globo*, p. 32.
- Morais, Frederico (1977b, dezembro 09). Uma forma de expressão bem tediosa. *O Globo*, p. 36.

- Morais, Frederico (1985). Áudio-visuais. In: Daisy Peccinini (org.). *Arte: novos meios / multimeios* (pp. 61-63). São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado.
- Morais, Frederico (2013). A arte não pertence a ninguém: depoimento [Entrevista concedida a Marília Andrés Ribeiro]. *Revista UFMG*, 1, pp. 336-351. Disponível em: <<https://seer.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/1885/1357>>. Acesso em: 06 abr. 2019.
- Oliva, Fernando Augusto (2017). *Um crítico em mutação: Frederico Moraes e a arte brasileira em três momentos (1966-1973; 1974-1984; 1985-2012)* (Tese de doutorado). São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo.
- Reis, Paulo (2008). *A arte de Vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Romagnoli, Luiz Henrique (1978, dezembro 31). Video-arte: A TV contra a TV. *Jornal do Brasil*, p. 2.
- Sant'Anna, Sabrina Parracho (2009). A crítica de arte brasileira: Mário Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão. *Poiésis, Rio de Janeiro*, v. 10, n. 14, pp. 17-33
- Schenberg, Mário(1997). Currículo artístico de Mário Schenberg. In Elza Ajzenberg (Org.). *Schenberg: arte e ciência* (pp. 44-45). São Paulo: ECA/USP.
- Villas Bôas, Gláucia (2008). A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo Social*, vol. 20, n.2, pp.197-219.
- Villas Bôas, Gláucia (2009). Vida da crítica: percursos de Mário Pedrosa. *Poiésis, Rio de Janeiro*, v. 10, n. 14, pp. 11-16.
- Zilio, Carlos (1982). Da antropofagia à tropicália. In Carlos Zilio & João Luiz Lafeté (Orgs.). *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes Plásticas e Literatura* (pp. 11-56). São Paulo: Editora Brasiliense.

Thamara Venâncio de Almeida. Doutoranda e Mestra do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Atua como curadora pela Pró-reitoria de Cultura da mesma universidade. Campus da Universidade Federal de Juiz de Fora, S/n - São Pedro, Juiz de Fora - MG, 36036-900, Brasil. E-mail: thamaravenancio@live.com. ORCID: 0000-0001-8892-9145.

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago. Professora de História da Arte do Instituto de Artes e Design e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. Foi pesquisadora da Fundação Bienal de São Paulo. Campus da Universidade Federal de Juiz de Fora, S/n - São Pedro, Juiz de Fora - MG, 36036-900, Brasil. Email: renatamaiazago@gmail.com. ORCID: 0000-0003-2047-7407.

Financiamento: O estudo que subjaz este artigo teve como financiamento uma bolsa de pesquisa concedida pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

Agradecimentos: Este texto foi produzido a partir da Dissertação de Mestrado de Thamara Venâncio de Almeida defendida em 2017 e teve como integrante da banca examinadora a Professora Doutora Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, atualmente sua orientadora de doutorado.

Receção: 21-11-2018

Aprovação: 12-07-2019

Citação:

Almeida, Thamara Venâncio de & Zago, Renata Cristina de Oliveira Maia (2019). A crítica de arte de Frederico Moraes ao uso de novos mídia nos anos 1960 e 1970. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(2), pp. 69-80. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n2a5