

XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



[Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas

Outubro 2011

Artistas Brasileiros na Exposição *Information*: primeiras investigações

Marco Antonio Pasqualini de Andrade

Membro do CBHA

UFU – Universidade Federal de Uberlândia

Resumo

Trata da exposição *Information*, realizada por Kynaston McShine no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1970, e dos artistas brasileiros que participaram do evento: Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Artur Barrio e Guilherme Vaz. Diferencia a mostra de outras realizadas na época reunindo artistas da arte conceitual. Comenta a revisão crítica sobre a exposição. Destaca o contexto do convite aos artistas brasileiros e as obras que apresentam. Propõe que seja pensada nova chave de leitura para a produção brasileira.

Palavras-chave: Arte conceitual. Arte Brasileira. Exposições de arte. Cildo Meireles. Hélio Oiticica.

Abstracts

It talks about *Information*, exhibition organized in 1970 by Kynaston McShine at the Museum of Modern Art of New York, and also about the Brazilian artists that have participated in that event: Helio Oiticica, Cildo Meireles, Artur Barrio and Guilherme Vaz. It differentiates the show of other ones carried out in the same period that reunited artists of conceptual art movement. It comments the critical revision about the exhibition, the context of the invitation to the Brazilian artists and the works that they have presented in that show. Finally, it proposes that we should think about new keys of reading for Brazilian art.

Keywords: Conceptual art. Brazilian art. Exhibitions. Cildo Meireles. Hélio oiticica.

Os últimos anos da década de 1970 trouxeram para a arte contemporânea uma série de novas propostas experimentais que, amparadas pelo movimento revolucionário da chamada “contracultura”, ajudaram a desestabilizar e, em certo modo superar, a dominância da idéia de uma arte moderna.

A crítica norte-americana Lucy Lippard denominou tal conjunto como uma “desmaterialização da arte”, que poderia ser vista como encabeçada ou liderada pela proposta de uma arte conceitual, ou seja, a obra sendo substituída por uma proposição artística, a idéia da obra ou seu projeto.

Dentro de tal proposta, Lippard e outros críticos e galeristas, como Seth Sieglaub, instalaram novas maneiras de organizar e montar exposições, de modo mais democrático, processual, experimental.

Harald Szeemann, diretor do museu Kunsthalle em Berna, Suíça, realizou em 1969, uma grande exposição, remontada em várias cidades, chamada *When Attitudes Become Form: Works-Processes-Concepts-Situations-Information*, conhecida por uma frase publicada na primeira página do catálogo: *Live in Your Head*. A mostra reunia sessenta e nove artistas de várias tendências, como anti-forma, *Arte Povera*, arte conceitual e *Land Art*, com trabalhos dentro ou fora do espaço do museu, materiais ou imateriais. O catálogo desta exposição continha textos críticos e uma apresentação, relatando o próprio desenvolvimento de curadoria da mostra, entendida como um período de processo, dentro do qual os artistas fariam

atividades, transformando o museu e a cidade em um grande ateliê de portas abertas.

Tal nova forma de curadoria aparece em sintonia com o pensamento de vários artistas, para os quais, como Joseph Kosuth, o crítico poderia ser dispensável.

Ursula Meyer¹ explicita a razão pela qual a arte conceitual deseja dispensar o mediador (ou crítico) que interpreta a obra de arte: uma vez que as idéias ou intenções do artista encontram-se colocadas na própria obra, de modo objetivo, diferentemente de outras reduzidas à sua aparência, fica o juízo de valor sem sentido, na medida em que possibilita equívocos ou interpretações diversas daquelas estabelecidas pelo artista.

Dentro das premissas da arte conceitual, está inserida uma contestação geral ao circuito de arte instituído, e representado pelas galerias, museus, críticos, revistas de arte, colecionadores, que fazem uma intermediação entre o artista, sua obra e o público. Victoria Combalia² comenta o fato, lembrando que, evitando a mercantilização da arte como produto, e sua devoração pelas instituições, deveriam ser atacadas todas formas de dotação de valor, no qual o museu é visto como um aparelho ideológico do Estado, assim como a crítica, pretensamente livre, portadora das normas impostas pelo sistema.

Pensando desse modo, das muitas exposições e mostras que apresentam tais novos postulados, uma em

¹ MEYER, Ursula. (org.) *Conceptual Art*. New York: E. P. Hutton, 1972.

² COMBALIA Dexeus, Victoria. *La poética de lo neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.

particular merece atenção especial, pois leva para o centro de um dos maiores templos da afirmação do moderno, o Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, o debate e os questionamentos da profunda mudança que se anunciava.

A mostra *Information* aconteceu entre os dias 02 de julho a 20 de setembro de 1970 e foi organizada por Kynaston McShine, então curador associado do Departamento de Pintura e Escultura do MoMA. McShine, um curador negro, nascido em Trinidad e Tobago, já havia passado dois anos no Jewish Museum, onde organizou *Primary Structures*, em 1967, exposição fundamental para a *Minimal Art*.

Em um memorando a Arthur Drexler, datado de 05 de fevereiro de 1970, McShine descreve a exposição:

Como é de seu conhecimento, a exposição “Information” tem a ver primariamente com o forte movimento da arte internacional ou “estilo” do momento que é chamado de “arte conceitual”, “arte povera”, “earthworks”, “sistemas”, “arte processual”, etc em sua mais larga definição. A exposição irá demonstrar a qualidade não-objetual de tal obra e o fato de que esta transcende as categorias tradicionais de pintura, escultura, fotografia, filme, desenho, gravura, etc.³

Ou seja, McShine sabia e enunciava que sua proposta expositiva minava o próprio sistema adotado pelo museu, separado em “departamentos” especializados nas categorias artísticas tradicionais, e que guardariam as especificidades identificadas por Clement Greenberg como tendência predominante da arte moderna.⁴

³ MCSHINE, Kynaston *Information Exhibition Research*, The Museum of Modern Art Archives, New York. Disponível em: < moma.org/learn/resources/archives>. Acesso em: 06 ago. 2011.

⁴ GREENBERG, Clement, A pintura modernista. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 101-110.

A revisão crítica e histórica de *Information* tem visto a mostra por vários aspectos de abordagem. Eve Meltzer percebe na mostra os efeitos sócio-econômicos do processo de informatização da sociedade, cujo sonho de um mundo informatizado desenha um imaginário pleno de sensações codificadas pela transmissão de dados, e que criariam a fantasia de que as tecnologias de comunicação potencializariam uma revolução política do mundo.⁵ Mary Anne Staniszewski considera *Information* como a inauguração da fase atual de um intensivo e visível patrocínio corporativo dos museus a artistas contemporâneos e experimentais.⁶ Já Ken Allan constata seu inédito escopo internacionalista e um foco geopolítico, além da mistura foto/textual de documentação e matérias jornalísticas presentes no catálogo, e a inovadora estratégia curatorial.⁷

Michael Archer destaca o fato de que, na apresentação do catálogo, McShine faz questão de ressaltar a presença de artistas fora do eixo EUA-Europa, citando o Brasil, Canadá e Argentina, e entende que os discursos dos brasileiros Cildo Meireles e Hélio Oiticica, impressos no catálogo, evidenciavam seu caráter internacional, acima de representações locais.⁸

Ao selecionar obras para *Information*, acaba por optar pela inclusão de um pequeno grupo bastante particular e

⁵ MELTZER, Eve. The dream of the information world. *Oxford Art Journal*, 29, n. 1, 2006, p. 115-135.

⁶ STANISZEWSKI, Anne. *The Power of display: a history of exhibition instalations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press, 1998.

⁷ ALLAN, Ken. Understanding Information. In: CORRIS, Michael (org.). *Conceptual theory, myth and practice*. Cambridge: MIT Press, 2004, p. 144-168.

⁸ ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 87.

peculiar de artistas brasileiros: Hélio Oiticica, o artista mais maduro e experiente, e uma nova geração, ainda bastante jovem, mas que se havia destacado em alguns eventos recentes, entre eles o *Salão da Bússola*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Kynaston McShine esteve no Brasil, em dezembro de 1969, e visitou o *Salão da Bússola*. Cildo Meireles declara:

Em janeiro de 70, recebi uma carta dele me convidando para a exposição *Information*. Ele viu Caixas de Brasília, [...], Volumes Virtuais e os Cantos Virtuais e resolveu me convidar para a mostra. [...] Enviei as Inserções em Circuitos Ideológicos, a Coca-cola e as cédulas.⁹

Promovido pela agência de propaganda do publicitário Aroldo Araújo, como aniversário dos cinco anos da empresa, o Salão da Bússola teve a participação de um grande número de artistas, a maioria jovens, e ligados às tendências neo-figurativas da época, no entanto, um grupo pequeno de obras destacou-se e provocou polêmica entre alguns membros do júri. Vários prêmios de aquisição e estágios foram concedidos por empresas, sendo que o prêmio mais importante acabou sendo atribuído justamente a Cildo Meireles.

Além de Meireles, McShine seleciona também Guilherme Vaz e Artur Barrio, também presentes no Salão da Bússola.

Evidentemente, em relação à representação norte-americana e europeia, presente na mostra, o conjunto brasileiro parecia colocar em primeira instância de suas

⁹ TEJO, Cristina. Arte tem que seduzir: Cristina Tejo entrevista Cildo Meireles. *Diário de Pernambuco*, Recife, 6 jan. 2002.

propostas não um fator puramente cerebral e programático, mas uma ênfase em questões relacionais, participativas e sensoriais.

Oiticica e Meireles ocupam pólos opostos quanto à finalidade de suas proposições, ambas, todavia, extremamente subversivas: os *Ninhos* demonstravam o alcance de sua proposta de “crelazer”, criando um lugar de aconchego, “curtição”, troca de experiências, meditação, relaxamento, descanso, esconderijo, permissividade, contravenção; já as *Inserções em Circuitos Ideológicos* geravam a possibilidade de uma intervenção sutil, porém concreta, e eminentemente política, por parte de uma população mais abrangente do que o público freqüentador de exposições de arte. **[Figura 1 e 2]**

Em abril, Cildo Meireles havia participado do debate “Perspectivas para uma arte brasileira”, realizado no Museu de Arte Moderna. Nesse encontro apresenta o texto *Inserções em Circuitos Ideológicos*.

Discutindo as idéias de Marcel Duchamp, especialmente a proposta de liberar “a arte do domínio da mão”, Meireles questiona como o problema se situa na contemporaneidade, em que as mãos foram substituídas por um “artesanato cerebral”. Contra a lógica desse fenômeno, propõe uma interferência, não a nível estético na arte, como Duchamp, mas a nível político na cultura. Descreve então os projetos coca-cola e cédula: gravar informações e opiniões e devolvê-las à circulação.¹⁰ É este projeto que Meireles enviará para a *Information*.

¹⁰ MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 264-265.



Figura 1 - OITICICA, Hélio. *Ninhos*, 1970. Ambiente instalado em *Information*. MoMA – NY.

O fluxo das intervenções nas garrafas de coca-cola de Meireles independe do grau de adesão da sociedade, pois carrega latente, como uma faísca, sua propagação em escala geométrica e infinita. Não é por acaso que o



Figura 2 - MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos – projeto Coca Cola*, 1970. Proposição enviada para Information. MoMA – NY.

complemento da obra, no catálogo da exposição, seja o texto *Cruzeiro do Sul*.

Meireles escreve um texto intenso, no qual claramente toma posição por um território “a oeste de Tordesilhas”,



Figura 3 - BARRIO, Artur. *Situação T/T1*, 1970. Documentação fotográfica.

ao qual a cultura ocidental não atinge, o “lado selvagem”, isento de raciocínios e habilidades, e também de estilos e movimentos artísticos, quaisquer que sejam. Preconizando que “a selva se alastrará” até cobrir todo o lado ocidental, propõe que se extingam as metáforas, e em seu lugar fiquem lendas e fábulas, recordações de “conquistas reais e visíveis”.¹¹

Guilherme Vaz e Arthur Barrio, por outro lado, situavam-se em posições intermediárias: Vaz representando a tensão de um campo invisível; Barrio trazendo a efemeridade do precário como provocação pontual e visceral.

Vaz participa de *Information* com uma instalação chamada *Solos Ardentes*, na qual uma área seria determinada, sem limites visuais, por linhas de calor em altas temperaturas. Para o artista, “arte não é tarefa de

¹¹ MEIRELES, Cildo. Cruzeiro do Sul. In: _____. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 106.



construção de expedientes nem de objetos, ela é a tarefa da construção de um território”.

Barrio mostrou as intervenções realizadas no Brasil por meio de sua documentação fotográfica. **[Figura 3]**

Em uma exposição bastante controlada, de fato, e que se tornou conhecida como consagradora da arte conceitual, as propostas brasileiras ficam como que em suspenso, solicitando outras chaves de análise, diversas daquelas pelos quais se vê uma “proposição conceitual”.

Referências Bibliográficas:

- ALLAN, Ken. Understanding Information. In: CORRIS, Michael (org.). *Conceptual theory, myth and practice*. Cambridge: MIT Press, 2004, p. 144-168.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 87.
- COMBALIA Dexeus, Victoria. *La poética de lo neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.
- GREENBERG, Clement, A pintura modernista. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 101-110.

MCSHINE, Kynaston *Information Exhibition Research*, The Museum of Modern Art Archives, New York. Disponível em: < moma.org/learn/resources/archives>. Acesso em: 06 ago. 2011.

MEIRELES, Cildo. Cruzeiro do Sul. In: _____. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 106.

MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.264-265.

MELTZER, Eve. The dream of the information world. *Oxford Art Journal*, 29, n.1, 2006, p. 115-135.

MEYER, Ursula. (org.) *Conceptual Art*. New York: E.P.Hutton, 1972.

STANISZEWSKI, Anne. *The Power of display: a history of exhibition instalations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press, 1998.

TEJO, Cristina. Arte tem que seduzir: Cristina Tejo entrevista Cildo Meireles. *Diário de Pernambuco*, Recife, 6 jan. 2002.