

Information: a presença sul-americana em uma exposição de arte conceitual internacional

Allan André Lourenço¹

Resumo: Este trabalho é uma reflexão sobre a participação de artistas sul-americanos na exposição *Information*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Acompanhada de uma revisão teórica da noção de conceitualismo, essa pesquisa aponta as dificuldades em se criar um repertório apropriado para articular as noções de identidade e diferença na arte sul-americana.

Palavras-chave: *Arte sul-americana. Conceitualismo. Information. MoMA.*

Information: South American presence in an international conceptual art exhibition

Abstract: This paper is a reflection on the participation of South American artists in the exhibition *Information*, held at the Museum of Modern Art in New York. Accompanied by a theoretical review of the notion of conceptualism, this research points out the difficulties in creating an appropriate repertoire to articulate the notions of identity and difference in South American art.

Keywords: *South American Art. Conceptualism. Information. MoMA.*

1 Doutorando em artes visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestre em Artes Visuais no Instituto de Artes da Unicamp. Graduado em Ciências Sociais pela PUC-Campinas. Aluno da Unicamp, Cidade Universitária Zeferino Vaz, Barão Geraldo, Campinas – SP, 13083-970. E-mail: allan.al@outlook.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1035-5959>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0437411398687498>. São Paulo, BR.

A exposição *Information*, que completou cinquenta anos em 2020 desde a sua inauguração, é considerada um marco entre as exposições de arte contemporânea norte-americanas. Segundo a crítica de arte Lucy Lippard, amiga próxima do curador da exposição, Kynaston McShine, a importância desta mostra não se justifica exatamente pelo seu pioneirismo, visto que exposições de “arte conceitual” já ocorreram anteriormente em outros espaços. Com efeito, a relevância desta mostra se explica muito mais pela instituição que a sediou, o MoMA (*Museum of Modern Art*), em Nova York. Em sua entrevista para Hans Obrist, Lippard discorreu sobre alguns detalhes da movimentação política em torno do museu e do seu interesse por esse movimento a partir do final dos anos 1960. Dentre esses momentos, são dignos de nota: a atuação do grupo *Art Workers Coalition*, os protestos nos jardins do museu reivindicando os direitos dos artistas e também os protestos contra a instituição pelo impedimento categórico da sindicalização dos seus funcionários e pelas denúncias de chantagens a artistas para a concessão de obras.¹

Na visão de sua curadoria, *Information* aspirava um caráter internacionalista. Havia uma percepção por parte de seus organizadores de que o movimento em torno da “arte conceitual” acontecia em um nível global. Para tanto, McShine realizou uma pesquisa em torno da produção artística de quinze diferentes países, dos quais 93 artistas foram convidados a participar da mostra.² O “estilo forte” desse movimento internacional na arte continuava, por norma, centralizado no eixo Estados Unidos/Europa. Do total de artistas participantes, apenas 26 deles eram originários de outras partes do mundo, com destaque a participação de dez artistas argentinos, oito artistas brasileiros, um artista uruguaio e um venezuelano. Ainda que a participação de artistas latino-americanos estivesse limitada a esses países, *Information* rompeu com uma tradição corrente nas retrospectivas sobre arte conceitual, caracterizadas por ignorar ou minimizar a contribuição latino-americana a essa tendência:

1 LIPPARD, 2010, p. 218.

2 Não há um consenso sobre a quantidade de artistas que, de fato, participaram da exposição. Esse problema advém do fato de que muitos artistas participaram apenas do catálogo, com registros fotográficos ou declarações/documentações sobre o seu trabalho. Além disso, não se sabe ao certo quantas das indicações audiovisuais do catálogo realmente foram exibidas durante a exposição.

Na maior parte do restante das exposições, quando se inclui artistas latino-americanos, o que frequentemente se enfatiza é o trabalho mais recente destes artistas, distorcendo assim a sequência dos fatos. [...] Dando uma nova cara a uma ideia conhecida, a mensagem é que a arte conceitual latino-americana só ocorreu como consequência das versões *mainstream*, sendo mais uma vez um produto derivado da arte originada nos centros culturais. (CAMNITZER, 2021, p. 3.).

Para além do seu recorte temporal e geográfico, *Information* foi pensada a partir de dois eixos importantes, observáveis em maior ou menor grau em boa parte das obras expostas. São eles: a preocupação com as mídias de massa – tais como a TV, a imprensa e o filme – e a ênfase no registro e documentação das obras como forma de apresentá-las ao público – com especial atenção ao seu registro fotográfico. Seguindo a apresentação escrita por McShine, uma das principais características que mobilizou as propostas diz respeito ao impacto dos meios de comunicação em massa na sociedade e de como os artistas responderam a essa questão. A velocidade da transmissão de informações não somente alterou profundamente a cultura de uma geração de novos artistas, como também permitiu “um intercâmbio intelectual e uma comunidade internacional de artistas.” (McSHINE, 1970, s.d.)³. É interessante de se notar que, por mais que o ano de 1970 estivesse tomado por questões de ordem política e social e que o MoMA enquanto instituição de arte passasse por inúmeras críticas, a leitura que McShine realizou das obras da mostra era, de modo geral, bastante positiva e conciliadora:

A atitude geral dos artistas nesta exposição não é certamente hostil. É simples, amigável, envolvente, e permite experiências que são revigorantes. Permite-nos participar, muitas vezes como num jogo; outras vezes parece quase terapêutico, fazendo-nos questionar a nós próprios e as nossas respostas a estímulos desconhecidos. A procura constante é uma relação mais consciente com os nossos ambientes naturais e artificiais. Há sempre o sentido da comunicação. Estes artistas estão a questionar os nossos preconceitos, pedindo-nos que renunciemos às nossas inibições, e se estão a reavaliar a natureza da arte, estão também a pedir-nos que reavaliemos o que sempre tomámos por garantido como a nossa resposta estética aceita e culturalmente condicionada à arte. (Ibidem).

Embora o ano de 1970 fosse caracterizado por uma conjuntura sociopolítica bastante tumultuada – a exemplo da Guerra do Vietnã e das ditaduras latino-americanas –, a dimensão política de parte considerável das obras

3 Tradução livre.

da exposição é deixada em segundo plano pela curadoria, que concebeu a mostra seguindo critérios semelhantes aqueles adotados pelos artistas conceituais norte-americanos, privilegiando o domínio da documentação das obras sobre a sua existência, duração ou exposição enquanto obras de artes: “são os desenhos e projetos das obras que permanecem quando sua existência é temporária. São obras a ser constantemente refeitas, isto é, não tem permanência física no tempo, a não ser por meio desses projetos.” (FREIRE, 2006, p. 40.).

Tendo em vista essas observações e a proeminente participação de artistas norte-americanos em *Information*, é compreensível porque a exposição tenha dado tanta ênfase na ausência das obras a partir dos seus registros fotográficos. No primeiro release da exposição, publicado no dia de sua abertura, são mencionadas algumas características comuns entre as obras expostas, a exemplo do seu caráter interativo, a ênfase na documentação (fotografada, escrita ou desenhada) de obras que não tem lugar ou que não ocupam um lugar, e a reação ao desenvolvimento dos serviços de postagem, telegramas e máquinas telex⁴. Em outro release da exposição, publicado no mês de agosto de 1970, o destaque ao registro documental de obras desmaterializadas é ainda mais pronunciado, dando ênfase para a fotografia: “a fotografia como evidência é proeminente na exposição de verão do Museu de Arte Moderna, *Information*. [...] Muitas das obras de earth art destes artistas, ou exemplos de ‘arte conceitual’, existem apenas em forma de fotografia.” (MUSEUM, 1970b, p. 1.).

De acordo com a historiadora Mari Carmen Ramírez, a dimensão “desmaterializada” da arte conceitual possui duas diferentes abordagens, sendo uma delas a desenvolvida pelos artistas norte-americanos e europeus, baseada em uma proposta tautológica – voltada a uma abordagem analítica e linguística do fazer artístico –, e outra, denominada de conceitualismo, desenvolvida por artistas latino-americanos e caracterizada pela sua abordagem ideológica. A dimensão política da arte latino-americana se tornou aos poucos uma diferença histórica face ao “reducionismo formalista” no qual a produção *mainstream* era definida.

A exposição *Information* ocorreu poucos anos antes do começo deste debate sobre a arte contemporânea latino-americana. O uso da dimensão

4 Cf. MUSEUM, 1970a.

política como um caractere capaz de distinguir duas produções conceituais específicas é reiterado por outros estudiosos do tema, como o artista Luis Camnitzer. Segundo o autor, enquanto a produção *mainstream* se dedicava a uma “busca metafísica da invisibilidade”, a produção conceitualista latino-americana se voltava para a criação de situações subversivas e urgentes, comprometida com o seu contexto de desenvolvimento e interessada no rompimento com as formas estabelecidas de se fazer arte⁵. Ramírez, em alguns momentos, trabalhou com a ideia de *antecipação*, argumentando que a produção dos artistas do Sul era dotada de certas características que só tardiamente seriam incorporadas pelos artistas norte-americanos entre as décadas de 1980 e 1990. Para a autora, a produção conceitualista do Sul se aproxima e se distancia, simultaneamente, da produção conceitual dos países centrais, na medida em que ela “antecipou de muitas maneiras as formas de conceitualismo ideológico desenvolvidas nos finais dos anos 70 e 80 por artistas feministas e outros artistas politicamente empenhados na América do Norte e na Europa.” (RAMÍREZ, 1993, p. 156.). Como forma de corroborar sua crítica à arte conceitual norte-americana e europeia, Ramírez se apoiou no exemplo de duas exposições importantes para a história da arte conceitual *mainstream*, sendo elas *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* (1969) e *Information* (1970). Ao olhar retrospectivamente para ambas as exposições, Ramírez identificou uma ausência do discurso e da prática política em suas propostas que apenas seria corrigida pela produção artística posterior de artistas feministas e de outros nomes da arte contemporânea norte-americana e europeia, tais como Daniel Buren e Hans Haacke. (Ibid., p. 167.)

Decerto, *Information* foi anunciada pela sua curadoria e pela instituição como uma exposição conciliadora e harmoniosa, onde uma comunidade internacional de artistas se preocupava com as mesmas questões ligadas à ausência da materialidade da obra de arte e à uma reflexão sobre os meios de comunicação. Contudo, algumas questões podem ser levantadas a partir de uma perspectiva historiográfica: haviam obras de arte “ideológicas” em *Information*? Todas as obras de artistas sul-americanos da exposição eram politicamente engajadas? Todas as obras de artistas norte-americanos eram autorreferenciadas e analíticas? Os critérios desenvolvidos para distinguir o

5 CAMNITZER, op. cit.

conceitualismo latino-americano da arte conceitual *mainstream* foram suficientes? Tendo em vista essas problematizações, *Information* tem seu mérito em nos permitir reavaliar, em alguma medida, se os consensos e a unidade afirmada na arte latino-americana (a partir de seu estereótipo subversivo) são reais ou apenas esquemas para criar uma certa legibilidade sobre o que era produzido nos países do Sul entre as décadas de 1960 e 1970.⁶

Artistas argentinos em *Information*

Dentre os dez artistas argentinos convidados para expor em *Information*, o destaque foi certamente dado ao Grupo Frontera, composto pelos artistas Adolfo Bronowski, Carlos Espartaco, Mercedes Esteves e Inês Gross. Dos mais de noventa artistas participantes, apenas três tiveram a permissão para apresentar obras de caráter ambiental, que além de envolver a participação ativa do público, ocupavam um espaço de destaque entre um corpo de obras quase constituído inteiramente por fotografias e pequenos objetos. Para a exposição, o grupo participou com a sua instalação *Especta*, formada por seis monitores de televisão acoplados em uma parede. Atrás dessa instalação havia uma pequena cabine em que o visitante poderia entrar e gravar um *tape* respondendo a algumas perguntas pré-estabelecidas. Essas perguntas oscilavam entre questões banais, como “o que você comeu no almoço?”, até questões de caráter político, como “qual sua opinião sobre a legalização do aborto?”. Após responder algumas dessas questões, o visitante poderia sair da cabine e visualizar nos televisores a sua gravação. Segundo a explicação realizada pelo Grupo Frontera no catálogo da exposição, o intuito desta instalação era evidenciar a dimensão que a televisão desempenhava na construção da cultura de uma sociedade e de como nós, espectadoras, ocupávamos um papel passivo nesse processo. Através de *Especta*, uma crítica era estabelecida sobre os meios de comunicação em massa, reivindicando a introdução e a participação de mais indivíduos na construção dessa cultura.

Antes de *Information*, a instalação do Grupo Frontera fez parte da *Exp. 69 – I*, realizada em 1969 no *Instituto Di Tella*, em Buenos Aires. Desde 1967, este instituto realizou uma série de ações das quais foram chamadas *Experiencias*. Organizada pelo diretor do departamento de artes visuais do

6 Cf. LÓPEZ, 2010.



Figura 01

Grupo Frontera, *Especta*, 1970. Arquivo fotográfico, s.d..
Fonte: The Museum of Modern Art Archives, Nova Iorque. Fotografia: James Mathews.

Instituto, Jorge Romero Brest, o intuito da Experiência 69 era apresentar propostas em torno da ideia de “comunicação”:

Quebra de realidades objetivas e materiais, elementos armados, ativação do espectador, remoção da observação passiva, mensagens em nível mental, arte não negociável e uma totalidade de elementos que libertaram o artista da sela da técnica, se unem nestas “Experiências 1969, I” e que JRB decidiu este ano fazer um testemunho de sua teoria de que a arte - em seu aspecto contemporâneo - é “comunicação”. (VIGO, 1969, p. 4.).

Tanto em sua exposição na Argentina como em Nova York, a ênfase no caráter conceitual desta obra a partir de seu vínculo com a comunicação e a crítica às mídias de massa se sobrepõem a qualquer conotação ideológica específica. Como apontou a historiadora Daniele Machado, *Especta* é uma proposta que abrange muito mais do que a conturbada situação política da Argentina, que em 1966 passava pela sua quinta ditadura militar. Trata-se de uma obra com uma temática “que afetava pessoas em todos os países que já vinham passando por uma transformação através da comunicação de massas, e que sofre uma radicalização com a chegada da televisão.” (MACHADO, 2016, p. 239.). *Especta* funcionava segundo a lógica da televisão, em uma espécie de indistinção entre quem aparecia nas telas, sejam ricos ou pobres, sejam intelectuais ou não. Ao operar dessa forma, seu aspecto

crítico e irônico era evidenciado, propondo que a busca incessante pela novidade não se limitava apenas à lógica televisiva, mas também ao próprio espaço do museu enquanto lugar de exibição constante de novidades e tendências artísticas.⁷

Em um processo reflexivo muito semelhante, mas deslocado da imagem para o som, encontra-se o trabalho do artista e compositor argentino Carlos D'Alessio. Sua ação na exposição, que não tem necessariamente um nome (pelo menos não se encontra nenhuma referência nos documentos da exposição), ocorreu no espaço externo do MoMA. Durante um dos coquetéis realizados nos jardins da instituição, D'Alessio instalou quatro gravadores em lugares distintos, de modo a captar o barulho produzido pelas pessoas. Após coletar esse material sonoro, o artista editou uma peça com uma música eletrônica ao fundo e a exibiu durante a exposição. Esse concerto dentro de um concerto, tal como descreveu sua ação, expunha algumas afinidades com *Especta*, a exemplo da interação do público na obra e da necessidade da participação dos visitantes para que a dinâmica e a finalidade da obra se completassem. Além disso, ambas as propostas dialogavam ironicamente com os processos de construção e reconstrução dos bens culturais – de um lado a lógica televisiva, do outro os concertos musicais –, tornando os dispositivos de circulação cultural (produtores *versus* consumidores) inoperantes.

O alinhamento dos trabalhos de artistas argentinos com a proposta curatorial de *Information* também é perceptível na participação da artista Marta Minujin, ainda que sua colaboração tenha ocorrido apenas no catálogo da exposição. Minujin é uma artista que durante os anos 1960 conseguiu se inserir de uma maneira bastante produtiva nos circuitos de arte internacional, especialmente entre Paris e Nova York. É digno de nota, por exemplo, sua participação na exposição *New Art of Argentina*, realizada no *Walker Art Center*, em Minneapolis, ao lado de outros importantes nomes da arte contemporânea argentina, como Antonio Berni e Ruben Santantonin. Segundo Jan van der Mark, o curador da exposição, sua mostra destacou importantes nomes da arte contemporânea argentina que representavam a forte tendência à abertura internacional que aquele país oferecia. Tal abertura podia ser percebida não somente pela influência dos estilos internacionais (lê-se, norte-americanos e europeus), como também pelo intenso processo de migração de artistas argentinos para o centro. (GIUNTA, 2007, p. 216-217).

7 Ibid., op. cit.

Marta Minujin participou de *Information* com dois registros fotográficos de dois trabalhos desenvolvidos em Nova York entre 1967 e 1968. O primeiro deles, *Minuphone*, foi apresentado na *Howard Wise Gallery*. Com esse trabalho, a artista pretendia transformar uma ação cotidiana e trivial, como falar em um telefone público, em um *happening*. A cabine telefônica projetada pela artista era similar as demais, contudo, quando o usuário a acessava, ele era surpreendido por uma série de eventos e efeitos acionados aleatoriamente. Esses efeitos incluíam alterações de voz, luzes e até a aparição da imagem do usuário em um monitor no chão da cabine. Na instalação *Minucode*, realizada no *Center for Inter-American Relations*, a artista explorou os códigos sociais de quatro grupos distintos da sociedade, ligados à arte, à moda, à política e aos negócios. Através do registro de imagem e som de coquetéis e festas desses grupos, a artista produziu um ambiente eletrônico criado a partir dos registros destes ambientes distintos.

Na seção dedicada à mostra de filmes em *Information*, o artista argentino David Lamelas contribuiu com um dos trabalhos mais importantes e exibidos da sua carreira: *Time as activity – Düsseldorf*, de 1969. Trata-se de um trabalho realizado durante quatro décadas em diferentes cidades ao redor do mundo, pelas quais o artista passou algum momento de sua vida. A edição de Düsseldorf foi a primeira da série. Nela, o artista posicionou uma câmera em três diferentes localidades da cidade. Enquanto uma imagem era exibida, Lamelas informava o tempo exato de duração e o local da próxima imagem. Dessa forma, o artista investigava criticamente a noção de tempo real e a ideia de representação do mundo “tal como ela é”, expondo a impossibilidade de criar representações imediatas da realidade. É interessante de se notar que Lamelas possuía outras produções artísticas com investigações similares, a exemplo da *Oficina de información sobre la guerra del Vietnam a tres niveles: la imagen visual, el texto y el audio*, apresentada na Bienal de Veneza em 1968. No entanto, a produção escolhida para *Information* apresentava uma entonação política mais sutil que sua criação anterior. (Cf. CAMNITZER, 2007, p. 152.).

Como se nota, todos os trabalhos de artistas argentinos até o momento giravam em torno de propostas semelhantes, em que a comunicação e/ou a participação ativa do público se colocavam como fundamentais para a realização da proposta. Todavia, a instalação do artista Alejandro Puente era a contribuição mais distante dessa reflexão. *Todo vale*, de 1968, consistia na apresentação de quatro cores (branco, amarelo, vermelho, azul e preto) em quatro diferentes suportes – tecidos, tinta líquida, cartolina e pó. No

catálogo da mostra, Puente defende a ideia de que a cor pode ser entendida como uma linguagem, podendo ser analisada a partir das suas estruturas particulares. Ao lado de artistas como César Paternosto, Puente foi um importante artista ligado ao fenômeno da abstração geométrica. Na época da exposição, ele vivia em Nova York e estava em contato com importantes nomes do círculo artístico norte-americano, como o artista Sol LeWitt⁸ e a curadora Lucy Lippard, o que em partes pode justificar seu diálogo mais próximo com as tendências *mainstream* da arte conceitual.

Artistas brasileiros em *Information*

Dos artistas brasileiros que participaram de *Information*, Hélio Oiticica foi o primeiro nome a ser levantado pelo curador Kynaston McShine. Parte disso se deve a sua exposição individual na Galeria Whitechapel, em Londres, realizada no ano anterior. Com base em algumas das correspondências trocadas entre eles, é possível visualizar os planos de viagem de McShine para a Argentina e ao Brasil em 1969, este último com a intenção de acompanhar a X Bienal de São Paulo e o Salão da Bússola. Alguns nomes importantes da arte contemporânea brasileira foram indicados por Oiticica, a exemplo de Lygia Clark, Lygia Pape, Antonio Manuel, Nelson Leirner e Rubens Gerchman, no entanto, nenhum deles participou de *Information*, sugerindo que a escolha dos demais artistas ocorreu, de fato, entre os nomes que participaram do Salão da Bússola, organizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro naquele mesmo ano.⁹

Ao lado do Grupo Frontera e do artista alemão Joseph Beuys, Oiticica foi um dos poucos artistas que recebeu a concessão e orçamento para produzir uma obra ambiental. Intitulada Ninhos, sua instalação era tida como um desdobramento das suas pesquisas com a cama bólide na Universidade de Sussex. Tratava-se de um conjunto de 28 células distribuídas por três andares. O visitante podia habitar a instalação, aninhando-se em uma das células ou mesmo se deslocando entre elas na medida do possível, já alguns nichos

8 É interessante de se notar como o entendimento das cores como linguagem na obra de Puente se assemelha às ideias apresentadas por Sol LeWitt em seu texto de 1969, *Sentenças sobre arte conceitual*, no qual afirma que a execução da obra seria um mero processo mecânico, ao passo que a concepção (ideia) passaria ser o núcleo central da atividade artística. Cf. LEWITT, 2006, 205-207.

9 Cf. RUGGIERO, 2014, p. 8-9.

eram conectados entre si e outros não. Pelo seu caráter ambiental, preocupado com a criação de um espaço público em que as pessoas podiam se deitar, a obra de Oiticica contrastava com as demais propostas apresentadas pelos artistas brasileiros do Salão da Bússola. Nesta fase, o artista também buscou se afastar da sua produção mais lembrada: Tropicália, mencionando no catálogo da exposição que Tropicália era uma tentativa de representar sinteticamente a imagem do Brasil, proposta segundo a qual ele não estava



Figura 02
Hélio Oiticica, *Ninhos*,
1970. Arquivo foto-
gráfico, s.d. Fonte:
The Museum of
Modern Art Archives,
Nova Iorque. Fotogra-
fia: James Mathews

mais preocupado. Parte disso se deve, presumivelmente, ao contexto autoritário que o país estava submetido desde 1964, em que ele se referiu nos termos de uma “lavagem cerebral”.

Cildo Meireles foi outro artista brasileiro que se preocupou em apresentar um texto de caráter manifesto no catálogo de *Information*. Assim como Oiticica, Meireles não queria ter sua participação lembrada na exposição como um representante brasileiro. Pelo contrário, sua intenção era falar sobre o “Cruzeiro do Sul”, uma região que, segundo o artista, não fazia parte dos mapas oficiais, cuja fronteira foi demarcada pelo Tratado de Tordesilhas. Assim, o artista se coloca como alguém que fala para quem da linha do equador, alguém que fala, ironicamente, sobre o povo selvagem, um povo

marcado pelo seu vínculo com a terra, em contraste com os arranha-céus ocidentais. (Cf. McSHINE, 1970, p. 85.).

O ano de 1970 marcou o início das suas *Inserções em circuitos ideológicos*. Nesse período, Meireles se apropriou de produtos comerciais de alta circulação, como garrafas de Coca-Cola e cédulas de dinheiro, embutiu mensagens políticas nesses objetos e os recolocou em circulação. Para *Information*, o artista apresentou seu célebre *Projeto Coca-Cola*, composto por duas garrafas do refrigerante que, apenas quando preenchidas com o produto sua mensagem se tornava legível – no caso, em uma dessas garrafas se encontrava instruções de como preparar um coquetel molotov, enquanto outra garrafa explicava o conceito da sua criação.

Em contraste com a proposta de Oiticica, que oferecia ao público uma obra performativa e participativa, a produção artística de Barrio foi orientada entre o final dos anos 1960 e começo dos anos 1970 pela criação de situações a partir do uso de materiais perecíveis capazes de criar uma oposição aos excessos das potências ocidentais e industriais. No Salão da Bússola, Barrio apresenta as primeiras situações com suas trouxas ensanguentadas, que ficaram em exposição nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na intenção de expandir seu trabalho apresentado em 1969, Barrio produziu outras quinhentas sacolas plásticas contendo dejetos orgânicos e outros materiais que foram espalhadas pela cidade do Rio de Janeiro e Belo Horizonte¹⁰ em abril de 1970. Por se tratarem de objetos com uma duração limitada devido a sua decomposição, o artista se valeu de registros fotográficos dessas situações, documentando tanto a distribuição dessas trouxas pela cidade, como também a reação das pessoas ao se depararem com esses objetos. Parte desses registros realizados em Belo Horizonte foram expostos em *Information*, em um total de seis fotografias tiradas no Parque Municipal de Belo Horizonte.

10 As situações desenvolvidas em Belo Horizonte compunham a participação de Barrio em outra importante exposição de arte contemporânea brasileira, intitulada *Do corpo à Terra*. Cf. CALIRMAN, 2013, p. 85-91.

The New York Graphic Workshop

José Guillermo Castillo, Liliana Porter e Luis Camnitzer começaram a trabalhar juntos em 1965 sob o nome The New York Graphic Workshop. Seu trabalho colaborativo se estendeu por cinco anos, encerrando-se em 1970, logo depois da participação do grupo em *Information*. Através de um trabalho de impressão em série, que rejeitava a ideia de “originais”, esses artistas de origem sul-americana propunham a criação de “imagens burras” (*imágenes boludas*), isto é, imagens descarregadas de qualquer referencial simbólico para que pudessem ser preenchidas com algum significado pelo observador – são imagens deste tipo, por exemplo, que o grupo disponibilizou no catálogo da exposição. Durante seu período de atividade, havia uma preocupação entre o grupo de serem engolidos pelo termo “arte conceitual”, exigindo de seus membros a criação de estratégias para lidar tanto com os dilemas impostos por um sistema de arte hegemônico, como também para lidar com um contexto politicamente tumultuado:

Também refletíamos politicamente nosso compromisso com as condições de subdesenvolvimento e resistíamos ao que estávamos vendo ao nosso redor como uma estética da riqueza. Uma preocupação menor foi o desejo de romper as formas de arte estabelecidas ou para ampliar as experiências do minimalismo. Por meio de uma palavra, um pedaço enrugado papel, uma panela de água, pretendemos evocar e comentar o contexto e aumentar a conscientização. (CAMNITZER, op. cit., p. 240).

Ainda que o grupo tenha participado de outras exposições antes de *Information*, foi nessa mostra que a obra mais importante do NYGW foi apresentada. Trata-se de uma instalação composta por um pôster que anunciava uma exposição de arte postal no MoMA no final daquele ano, além de um aviso que, caso o visitante quisesse receber uma cópia do pôster da exibição, bastava ele deixar anotado seu nome e endereço para correspondência. Havia, contudo, uma alteração entre o pôster da exposição e o recebido pelo visitante. Enquanto na exposição o grupo “anuncia” sua próxima exibição, no pôster endereçado aos visitantes a exibição aparece como “anunciada”:

Ao anunciar uma exposição falsa e fazer dessa exibição o próprio anúncio, o NYGW zombou do status sacrossanto das exposições de arte que acontecem em locais estabelecidos, como o MoMA. Ao mesmo tempo, ao fazerem com que o museu arcasse com o custo do envio de todos os pôsteres às partes interessadas, eles também traçaram uma pequena campanha, embora simbolicamente carregada, para impactar as finanças do museu. (HALART, 2018, s.p.).



Figura 03
 NYGW, Instalação da
 exibição postal, 1970,
 arquivo fotográfico,
 s.d. Fonte: Arquivo
 Liliana Porter.

Tomadas em conjunto, a participação dos artistas do NYGW ao lado de outros artistas sul-americanos introduziu em *Information* uma preocupação com a instituição de arte como matéria para de um estudo crítico e, algumas vezes, irônico. É de se notar, contudo, que a investigação crítica – e política – dos espaços institucionais de circulação e legitimação da arte (como o mercado e o museu) já era um tema de investigação em vários países do globo, motivados tanto por desdobramentos históricos, como o Maio de 1968, como também pela inovação das abordagens filosóficas de Michel Foucault e Louis Althusser. (Cf. WOOD, 2002, p. 57.).

Considerações finais

A análise da participação de artistas sul-americanos em *Information* possibilitou esclarecer alguns aspectos, ainda que limitados, sobre as interpretações criadas sobre os artistas do Sul e sua produção conceitualista do final dos anos

1960. Ainda que haja uma literatura sobre o conceitualismo latino-americano que estabelece esquemas de diferenciação entre a produção contemporânea latina e a *mainstream*, *Information* se apresenta como uma contraposição a esse consenso. O conceitualismo ideológico, formulado por Ramírez, fundamenta-se em um processo de distinção que, segundo o historiador Miguel López, transforma os estudos e a crítica sobre a produção latino-americana em um consenso estabelecido por um estereótipo subversivo – aliás, que em boa parte encontra seu apoio no legado da historiografia sobre a *Tucumán Arde* e a *Tupamaros*. Ao enfatizar que a produção conceitualista latino-americana se caracterizava por um “perfil fortemente ideológico”, resultado de uma “reinterpretação das estruturas sociais e políticas nas quais se inscrevia” e que, além disso, os artistas latino-americanos se utilizavam de teorias da comunicação e da informação “para investigar os mecanismos através dos quais os significados são transmitidos ao observador” (RAMÍREZ, 2007, p. 1880), Ramírez produziu uma cartografia que, de alguma forma, pode ter conferido uma legibilidade para um corpo de produções que, em última instância, mantém uma narrativa historiográfica baseada em certas oposições pré-estabelecidas, como ideologia, de um lado, e tautologia, de outro.

Considerando esses pontos, *Information* foi uma exposição que apresentou ao menos dois contrassensos em relação a noção de conceitualismo ideológico. Em primeiro lugar, as obras mais polêmicas do ponto de vista político da exibição eram de artistas europeus que, já nos anos 60, preocupavam-se tanto com a investigação dos meios de comunicação, como também com uma intervenção direta em um contexto sociopolítico específico (Cf. SKREBOWSKI, 2008, p. 65-66). Em segundo lugar, a maioria das obras de artistas sul-americanos exibidas, independente se viviam em Nova York ou em seus países de origem, não faziam referências às situações políticas específicas que se desenrolavam na América do Sul, especialmente no Brasil e na Argentina. No geral eram obras que, quando estavam comprometidas com alguma abordagem mais crítica, limitavam-se às instituições de arte. Em suma, análises mais aprofundadas de exposições de arte, a exemplo de *Information*, possibilitam uma nova perspectiva historiográfica sobre a arte contemporânea dos países do Sul, dando evidências que contestam (ainda que sob uma perspectiva local) muitas das ideias gerais e aproximações que foram dadas para certas produções artísticas (Cf. GOUBERT, 1988, p. 74).

De todo modo, exposições como *Information*, cuja participação sul-americana é colocada lado a lado com uma produção hegemônica contribuem para a proliferação de “interrupções e descontinuidades na superfície de representação do poder cultural”, nas palavras de Nelly Richard, que possibilitam vislumbrar uma fratura na imagem do centro como ponto zero de poder e controle ho-

mogêneo (RICHARD, 1998, p. 186). A expansão do conceitualismo para além das fronteiras norte-americanas e europeias, mais do que um conceito fixado em um suposto plano de fundo ideológico, deve ser cada vez mais pensado pela historiografia como uma categoria interseccional, móvel e provisória, fazendo da política de representação (a exemplo das exposições) um espaço para que as categorias identitárias mantenham sua abertura para a indefinição e incompletude (Ibid., p. 203).

Referências

CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar*: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

CAMNITZER, Luis. Uma genealogia da arte conceitual latino-americana. *Periódico Permanente*, n. 9, 2021, p. 1-42.

_____. *Conceptualism in Latin American art: didactics of liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GIUNTA, Andrea. *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties*. Durham, London: Duke University Press, 2007.

GOUBERT, Pierre. História local. *Revista Arrabaldes*, ano 1, n. 1, 1988, p. 69-82.

HALART, Sophie. The New York Graphic Workshop, 1964–70. In: HALART, Sophie. (Org.). *In Focus: Wrinkle 1968* by Liliana Porter. London: Tate Research Publication, 2018. Disponível em: < <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/wrinkle/new-york-graphic-workshop> >. Acesso em: 11/10/2021.

LEWITT, Sol. Sentenças sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 1960-70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 205-207.

LIPPARD, Lucy. Lucy Lippard. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Breve historia del comisariado*. Madri: Exit, 2010, p. 213-255.

LÓPEZ, Miguel A. How do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?. *Afterall*, n. 23, 2010, p. 5-21.

MACHADO, Daniela. Des-Especta: arte conceitual entre a ditadura argentina e a Nova York democrática. In: *Anais do XI Ciclo de Investigações PPGAV/ UDESC*, 2016, p. 235-242.

McSHINE, Kynaston. Acknowledges. In: _____ (Org.). *Information*. New York: Museum of Modern Art, 1970.

_____. (Org.). *Information*. New York: Museum of Modern Art, 1970.

MUSEUM of Modern Art. *Release no. 69* (02/07/1970), 1970a.

MUSEUM of Modern Art. *Release no. 69I* (08/1970), 1970b.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Blue print circuits: conceptual art and politics in Latin America. In: RASMUSSEM, Ado. (Org.). *Latin American artists of the twentieth century – Exhibition catalogue*. New York: MoMA, 1993, p. 156-169.

_____. Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina. *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ*, ano XIV, n. 15, 2007, p. 184-195.

RICHARD, Nelly. Intersectando latinoamerica con el latinoamericanismo: discurso academico y critica cultural. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MENDIETA, Eduardo. (Orgs.). *Teorias sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998, p. 185-204.

RUGGIERO, Amanda. Information: Hélio Oiticica no MoMA de Nova York em 1970. In: *Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus: museologia e patrimônio*, 2014, p. 1-18.

SKREBOWSKI, Luke. All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art. *Grey Room*, n. 30, 2008, p. 54–83.

VIGO, Eduardo A. Exp. 69 – I / Di Tella. *Ritmo (La Plata)*, n. 4, 1969, p. 4.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Recebido em 28 de março de 2022 e aceito em 23 de abril de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

