

## O MoMA em transe: subversões da matéria a partir da documentação de *Information*

**Marco Antonio Pasqualini de Andrade**, Universidade Federal de Uberlândia

Trata da exposição *Information*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1970 a partir da pesquisa em seu arquivo de documentos. Tendo como foco a presença brasileira na mostra, procura-se demonstrar as possibilidades de novos pontos de vista que reforçam seu caráter complexo, pioneiro e desconcertante. Examina-se a documentação referente a Guilherme Vaz de modo a tentar desvendar sua efetiva (ou não) participação no evento.

**Palavras-chave:** Exposições. *Information*. Guilherme Vaz. Documentação.

\*

The article talks about the exhibition *Information*, held at New York's Museum of Modern Art in 1970, analyzing it according to the research in its document archive. Focusing on the Brazilian presence in the show, it aims to demonstrate the possibilities of new points of view that reinforce its complex, pioneering and disconcerting character. It examines the documentation regarding to the artist Guilherme Vaz, in order to try to unveil his effective (or not) participation in the event.

**Keywords:** Exhibitions. *Information*. Guilherme Vaz. Documentation.

## Introdução

A proposta de comunicação visou examinar alguns aspectos da exposição *Information*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1970, a partir do acervo documental reunido pelo seu curador, Kynaston McShine, e depositado no arquivo do museu<sup>1</sup>.

O arquivo reúne uma documentação variada que apresenta desde artigos de jornais e revistas, e catálogos de exposições, que foram utilizados como prospecção por parte do curador, assim como cartas, formulários padrão preenchidos pelos artistas selecionados, material enviado pelos artistas, fotos da montagem da mostra, e outros documentos.

Examinando tal documentação, é possível construir um mosaico de ideias que permite reconstruir em parte a situação desconcertante deflagrada pela exposição, e, portanto, seu pioneirismo no sentido de confrontação com a instituição museu e com o circuito de arte moderna instituídos durante o século XX pela denominada “arte ocidental”.

Embora domesticado pelos relatos consagradores da própria História da Arte, a documentação demonstra como havia contradições, subversões, situações imaginadas e proposições que tornavam o discurso museal tradicional lacônico, ou seja, o museu havia sido tomado temporariamente por um “transe” que visava desestabilizar as narrativas da arte, lançando mão de incertezas, instabilidades e imaterialidades.

## Documentos sobre o Brasil e os artistas brasileiros

Dentro da documentação incorporada ao arquivo de *Information*, e que se refere ao Brasil, há por exemplo, um artigo assinado por Frederick Tuten, publicado no jornal *The New York Times*, denominado “Bienal Down in Brazil”, cuja texto é comentado no livro de James Green<sup>2</sup>, e que trata da X Bienal de São Paulo de 1969, a chamada “bienal do boicote”, de onde o autor declara ter retornado “atordoado por uma banalidade intransigente”<sup>3</sup>. Ele diz, (preconizando nossa situação atual):

A Bienal foi tomada por problemas desde o começo, quando a delegação dos Estados Unidos desistiu de sua mostra de arte e tecnologia como protesto contra a censura brasileira de uma exposição de pintura na Bahia, que as autoridades consideraram ser

---

<sup>1</sup> Kynaston McShine *Information* Exhibition Research, [series.folder]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

<sup>2</sup> GREEN, 2010, p.123.

<sup>3</sup> TUTEN, 1969. (Tradução nossa)

pornográfica. Também houve rumores de problemas com uma exposição em um museu no Rio, mas obviamente o protesto contra a Bienal se fortaleceu por uma reação a situação política brasileira e a repressão de importantes compositores, intelectuais, e figuras políticas. [...] Muitos dos artistas mais importantes do Brasil também foram indesejados, impedidos de participar, ou não foram convidados.<sup>4</sup>

E mais adiante, comenta sobre o grupo de jovens artistas participantes, especialmente sobre os brasileiros:

A performance da maioria dos países latino-americanos e da Noruega, Polônia, Bulgária foi abismal, e, por comparação, faz com que a mostra anual de arte de Greenwich Village pareça com a revolucionária Armory Show de 1913. O que os brasileiros perdem em qualidade, eles atentam em compensar com ambição juvenil. Uma seção da exposição brasileira foi devotada a 28 novos, jovens talentos, 15 dos quais nasceram depois de 1940. [ou seja tinham menos de 20 anos] Este foi um valoroso experimento dedicado a encorajar artistas dentro do país. Em seu melhor, entretanto, o nível dos trabalhos dificilmente alcançaram o calibre de escolas de arte, embora dentro do contexto da representação brasileira de 62 outros artistas, os jovens nem sempre fiquem mal.<sup>5</sup>

Documentos como esse são importantes para a compreensão do contexto e recepção desta polêmica edição da bienal, mas também indica pontos significativos sobre a visita do curador ao Brasil para escolha dos artistas que participariam da mostra.

Como lembrou o colega Paulo Silveira em sua fala durante este colóquio, quatro artistas são convidados a participar de *Information*, a partir da visita do curador ao Brasil em dezembro de 1969: Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Barrio e Guilheme Vaz.

Há contudo, nos arquivos, uma carta de Rubens Gerchman endereçada a McShine, datada de 3 de abril de 1970, na qual o artista diz ter conhecimento de que o curador teria visitado seu ateliê antes de viajar ao Rio, mas não o teria encontrado<sup>6</sup>. Gerchman fala de algumas de suas obras, especialmente aquelas recentes que lidavam com palavras e linguagem, e envia um texto de Hélio Oiticica sobre seu trabalho. No entanto, Gerchman acabou não participando da mostra.

---

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> TUTEN, 1969. (Tradução nossa)

<sup>6</sup> GERCHMAN, 1970.

A documentação de Oiticica é significativa, e consta de várias cartas e do projeto detalhado de sua proposta, os ninhos, cujas pranchas estão depositadas no arquivo. A documentação de Cildo Meireles também revela detalhes de interesse, que serão tratadas em outra oportunidade.

Porém, a participação do brasileiro Guilherme Vaz exemplifica bem a condição desconcertante instaurada na exposição e refletida no arquivo.

### **A participação de Guilherme Vaz**

Quando este autor abordou os quatro artistas, no colóquio de 2011, fez referência ao enigma da participação de Vaz. Naquele momento, por conta de uma breve informação em uma cronologia de eventos citada em um artigo de Aracy Amaral, e também a partir de um diálogo travado por email com o artista por ocasião da pesquisa para a tese de doutorado<sup>7</sup>, acreditava que a obra exposta teria o título de “Solos Ardentes”:

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.<sup>8</sup>

Essa informação havia sido declarada pelo artista em uma entrevista com Ana Paula Conde, na qual afirmava:

No MoMA apresentei "Solos ardentes, instalação demarcada por áreas em altíssimas temperaturas sem nenhum tipo de indicação no chão<sup>9</sup>

Tal imaginário sobre a obra ainda reverberou para outros pesquisadores:

Guilherme Vaz representava a tensão de um campo invisível e Arthur Barrio levou a efemeridade do precário como provocação pontual e visceral. Vaz participa com uma instalação chamada Solos ardentes, na qual uma área era determinada, sem limites visuais, por linhas de calor em altas temperaturas.<sup>10</sup>

Guilherme Vaz apresentou a instalação Solos Ardentes, que segundo o artista representava o conceito relacional de instalação: tratava-se de um pedaço de solo em alta temperatura, mas que só se sentia o calor da peça ao chegar perto, como a presença de um fogo invisível

---

<sup>7</sup> VAZ, 2006.

<sup>8</sup> ANDRADE, 2011.

<sup>9</sup> VAZ, 2005.

<sup>10</sup> MEDEIROS, 2013, p.470

numa área de alta temperatura. No catálogo apenas a expressiva foto de um grupo de índios, nus, olhando para o solo.<sup>11</sup>

Por mais que tivesse tentado desvelar com o artista a natureza de tal obra, a dúvida sobre o que de fato teria sido exposto permanecia, constando do catálogo da mostra norte-americana apenas uma imagem de um grupo de índios, cujo original foi encontrado no arquivo do MoMA, quando o visitei em junho de 2016.



Imagem 1. Imagem de recorte de jornal enviado por Guilherme Vaz, publicada no catálogo de *Information*. Fonte: MANATA, 2016, p.207.

---

<sup>11</sup> RUIZ, 2013.

Felizmente, a retrospectiva recente do artista organizada por Franz Manata em 2016, no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro e no SESC Pompeia em São Paulo, e seu respectivo catálogo, vieram esclarecer alguns pontos.

De um lado, “Solos Ardentes” é exposta na mostra como um conjunto de fotografias idênticas repetidas, datada de 1999. Pela descrição do curador, trata-se de um:

O trabalho consiste em 16 fotografias feitas com uma câmera amadora, em que uma criança da tribo Gavião-Ikolen de Rondônia está em frente a uma pilha de carvão retirada da selva, dentro do escritório da Sociedade Pro-Arte (Pro Amo) em Ji-Paraná, Rondônia<sup>12</sup>

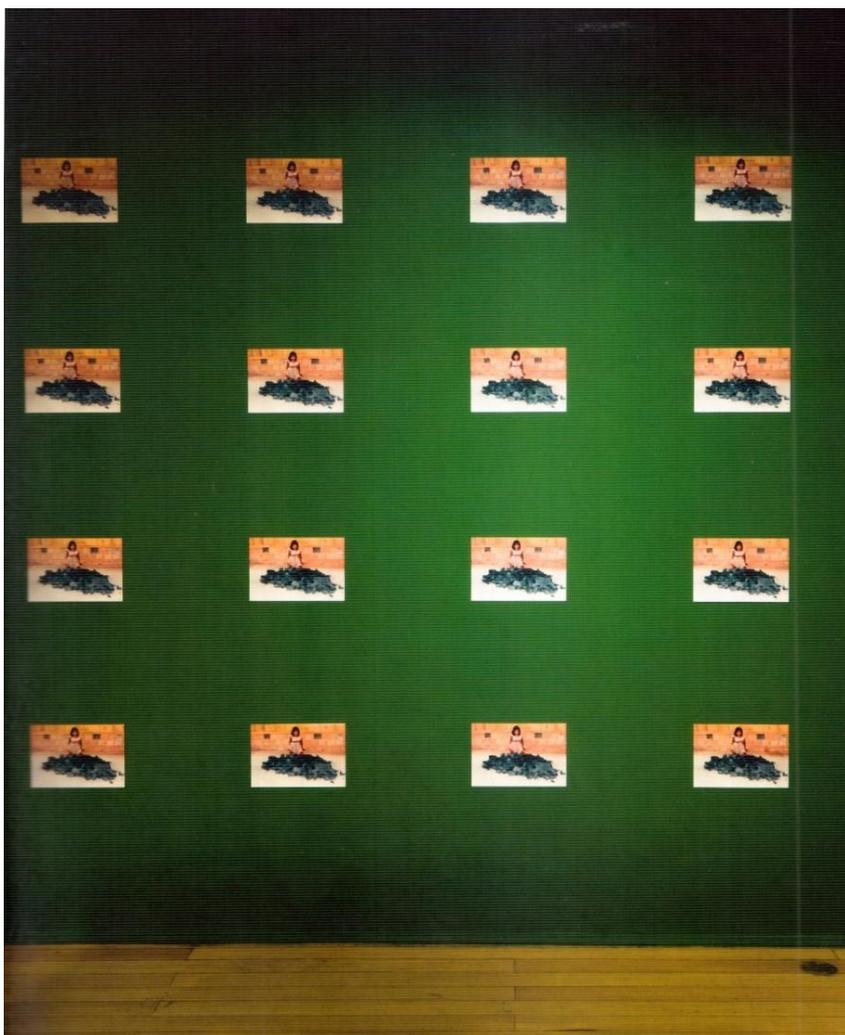


Imagem 2. Guilherme Vaz. “Solos Ardentes”, 1999.  
Fonte: MANATA, 2016, p.125.

---

<sup>12</sup> MANATA, 2016, p.126.

Em outro ponto do catálogo, é esclarecido, através de uma correspondência eletrônica de Manata com Michelle Harvey, arquivista do museu, que o artista de fato não teria trabalhos expostos nas paredes do museu, mas teria publicado uma imagem no catálogo<sup>13</sup>. Por outro lado, comenta que o artista teria produzido “três instruções sonoras”, com locução em inglês de Vera Terra, imitando voz de uma máquina:

Walk to anywhere, during anytime, for any distance, anyway.  
Step this area, feel the heart of the future.  
The following minutes are reserved for you to open your front door as slow as you can.<sup>14</sup>

Embora as gravações tenham sido realizadas, não teriam sido enviadas a tempo para exposição, sendo substituídas por uma proposição, *Facts*, que deveria ter sido executada pela equipe do museu, mas que de fato também não o foi.

Encontramos um conjunto de pranchas no arquivo, assim como uma carta de 20 de abril na qual o artista lamenta não ter prestado atenção a data estipulada (6 de abril) para o envio das obras, e indica a alternativa proposta, já que suas obras estariam no Rio e o artista estaria na Bahia<sup>15</sup>.

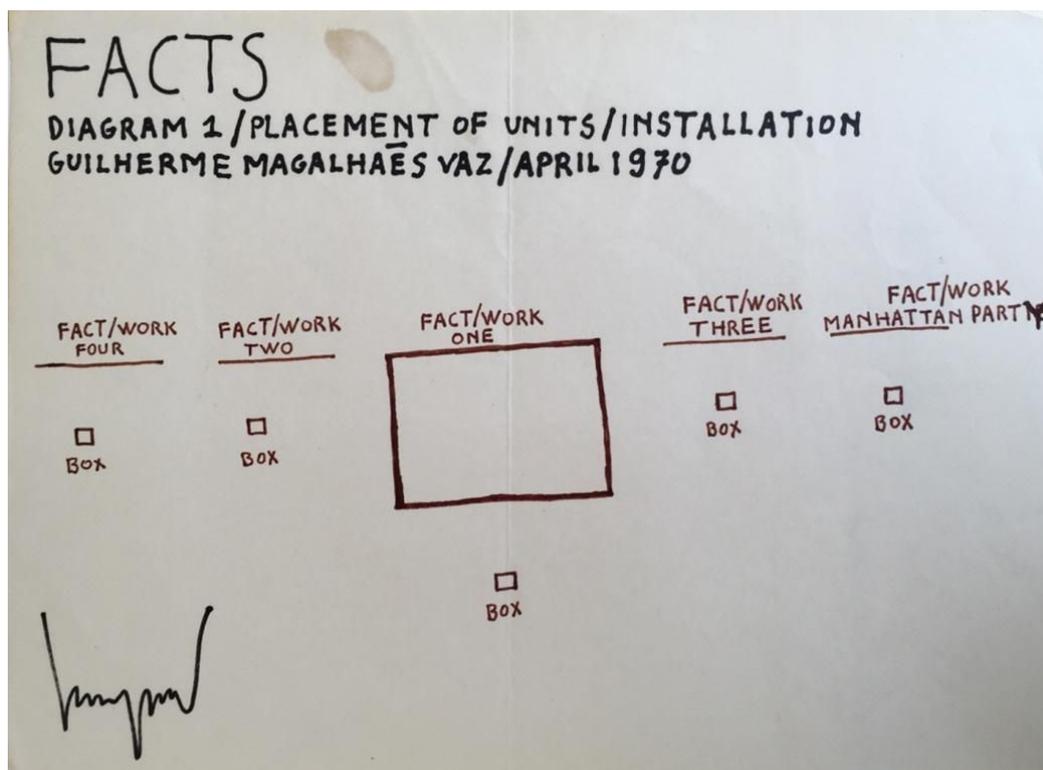


Imagem 3. Guilherme Vaz. Diagrama de montagem de Facts, 1970.  
Fonte: MANATA, 2016, p.210.

<sup>13</sup> MANATA, 2016, p. 40.

<sup>14</sup> MANATA, 2016, p. 39.

<sup>15</sup> VAZ, 20 abr. 1970.

A pasta de Vaz exibe outros documentos sintomáticos.

Todos artistas participantes tiveram que preencher duas fichas padrão: a primeira constava de uma biografia do artista (estudos, viagens, prêmios, quando começou a trabalhar como artista, experiências, exposições, meios de trabalho, escritos e bibliografia). E a segunda tratava da proposta para a exposição, através de perguntas: "Como você seria representado na mostra? Descreva seus componentes. Instruções de instalação. Como seria representado no catálogo? Fotografias."

Tomando a ficha respondida pelo artista, datada de 20 de abril, verifica-se como o mesmo foi desconstruindo livremente e caoticamente cada tópico ou questão, respondendo em um estilo *stream of conscience* com palavras ou frases que vão se sucedendo encadeadas, como incorporado por um espírito surrealista.

Perguntado quando tinha começado a trabalhar como artista, responde que "o estranho momento em que cruzou o ponto de fazer tudo, para fazer tudo intencionalmente não era exatamente memorável". Perguntado qual meio já havia utilizado em seu trabalho, responde com uma enxurrada de termos, incluindo "estradas, aeroplanos, cozinha, natação, guerra e ovos", entre outros. Perguntado se teria trabalhado em outros campos além das artes visuais, diz que "os símbolos expressos por todo campo de criação específico estão perdendo há muito tempo seu poder de mediação e a saúde de agressividade teria morrido, mas o que cresce em interesse e o apaixona é linguagem dos fatos que os símbolos atraem". Sobre informações adicionais, diz que, "sendo necessárias, gostaria que Mr McShine as fizesse ele próprio"<sup>16</sup>.

Sobre a proposta, descreve *Facts*, como "situações totais" (devido a sua síntese imperceptiva de todos parâmetros de linguagem) e diz que seria importantíssimo que a foto enviada fosse impressa pura, sem palavras<sup>17</sup>.

Há também uma carta manuscrita na qual fala de um grupo performático denominado WART – art and war – que poderia fazer performances coletivas, como jogar vinho de um edifício de nova York.<sup>18</sup>

A ausência dialética de Guilherme Vaz na exposição é ainda reforçada por um convite para o coquetel de pré-abertura da mostra, que seria realizada em 30 de junho, assinalado como "não poderá comparecer".

---

<sup>16</sup> VAZ, 20 abr. 1970 [formulário].

<sup>17</sup> VAZ, 20 abr. 1970 [formulário].

<sup>18</sup> VAZ, s.d. [1970].

Enfim, a descrição de sua proposta, a imagem enviada para o catálogo, e as informações que foram registradas de sua participação são desconcertantes e incertas, impossibilitando qualquer afirmação concludente que possa construir uma história da arte coerente e tranquila.

### Considerações finais

Se o MOMA, naquele momento, através da proposta de curadoria de Kynaston McShine para *Information*, estaria modificando e abalando seu eixo de atuação e instauração artística, rever essa significativa exposição, a partir da eleição de seu arquivo documental como matéria de pesquisa, subverte sua condição de simples fonte de investigação, de modo a potencializar seu entendimento enquanto obra, nos colocando "em xeque" e em transe alucinógeno.

Por outro lado, também podemos pensar que os diálogos travados entre os agentes (curadores e artistas) e entre os documentos, mais do que instantes fluidos e voláteis, constituam de fato um singular imaginário imaterial capaz de construir e alimentar a produção simbólica da história da arte.

### Referências bibliográfica

AMARAL, Aracy Abreu. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo : Nobel, 1983.

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. Artistas brasileiros na exposição *Information*: primeiras investigações. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 31., 2011, Campinas. *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: [Com/Con] tradições na História da Arte*. Campinas, CBHA, 2011. p. 629-640.

GERCHMAN, Rubens. [Carta] 3 abr. 1970, New York [para] McSHINE, Kynaston, New York. Envia informações adicionais sobre seu trabalho artístico. [inglês]

GREEN, James N. Defending artistic and academic freedom. In: \_\_\_\_\_. *We can't remain silent: opposition to the Brazilian military dictatorship in the United States*. Durham: Duke University Press, 2010.

MANATA, Franz. *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: EXST, 2016.

MEDEIROS, Jacqueline. Institucionalização internacional de Cildo Meireles. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 22, 2013, Belém. *Anais*. Belém: ANPAP, 2013, p. 467-482. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/htca/Jacqueline%20Medeiros.pdf>>.

RUIZ, Giselle. *Arte/cultura em trânsito: o MAM/RJ na década de 1970*. Rio de Janeiro: Mauad Editora / FAPERJ, 2013.

TUTEN, Frederick. Biental Down in Brazil. New York, *The New York Times*, 1969.

VAZ, Guilherme Magalhães. [Carta] 20 abr. 1970, Salvador [para] McSHINE, Kynaston, New York. Responde ao convite para participar de exposição. [inglês]

VAZ, Guilherme Magalhães. [Carta] s.d. , Rio de Janeiro [para] McSHINE, Kynaston, New York. Pergunta sobre seus trabalhos na exposição e apresenta o grupo de performance WART [Manuscrito em inglês].

VAZ, Guilherme. [Formulário]. 20 abr. 1970.

VAZ, Guilherme. Contra o som-alma-penada. Entrevista concedida a Ana Paula Conde. *Trópico*. Seção a.r.t.e. 29 jun. 2005. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2605,1.shl>>. Acesso em: 24 out. 2018.

VAZ, Guilherme. Entrevista concedida por email a Marco Antonio Pasqualini de Andrade. Brasília, jun. 2006.