



TERRA BRASILIIS
Arte Brasileira no Acervo Conceitual do MAC USP

Organização
CRISTINA FREIRE

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo





TERRA BRASILIS
Arte Brasileira no Acervo Conceitual do MAC USP

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo



CRISTINA FREIRE
(Organizadora)

e-book

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Museu de Arte Contemporânea
MAC USP
São Paulo
2019

São Paulo

2019 (Permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais)

© 2019 – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Av. Pedro Álvares Cabral, 1301 - 04094-050 - Ibirapuera - São Paulo/SP

tel.: 11 2648 0254 - email: mac@usp.br - www.mac.usp.br

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-94195-17-3



Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Terra Brasilis : arte brasileira no acervo conceitual do MAC USP / organização Cristina Freire. São Paulo : Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019. 366 p. ; il. – (MAC Essencial 9)

ISBN 978-85-94195-17-3

DOI: 10.11606/9788594195173

1. Museus de Arte – Brasil. 2. Acervo Museológico – Brasil. 3. Arte Conceitual – Brasil. 4. Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. I. Freire, Cristina. II. Série.

CDD – 759.0675

PROGRAMA PRESERVAÇÃO DE ACERVOS E PATRIMÔNIO CULTURAL DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA DA USP

Ficha do Livro

Textos: Adriana Palma, Arthur de Medeiros, Barbara Kanashiro Mariano, Bruno Sayão, Carmen Palumbo, Cristina Freire, Eduardo Akio Shoji, Emanuelle Schneider, Fernanda Porto, Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC), Heloisa Louzada, Jonas Pimentel, Luise Boeno Malmaçeda, Luiza Mader Paladino, Marina Freire da Cunha Vianna, Nadiesda Dimambro, Renata Poletto, Roberto Moreira S. Cruz e Talita Trizoli.

Entrevistas: Vera Chaves Barcellos, Gabriel Borba, Bené Fonteles, Falves Silva e Genilson Soares

Obra Capa: Luiz Alphonsus, Sem Título, 1973 (detalhe)

Registro Fotográfico: GEACC - MAC USP

Preparação Documentação: Alecsandra Matias de Oliveira e Sara Valbon

Revisão de Dados Catalográficos: Fernando Piola

Arquivo MAC USP: Silvana Karpinski

Revisão: Edméa Neiva, Luiza Mader Paladino e Marina Freire da Cunha Vianna

Tradução: International Alliances Academy of Native Speakers

Revisão de Tradução: Igor Guterres e Laura Porto

Projeto Gráfico/Edição de Arte: Elaine Maziero

Preparo de Editoração Eletrônica: Roseli Guimarães

Editoração Eletrônica: Brazil Publishing - Autores e Editores Associados

Organização: Cristina Freire

Realização



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

1957 - 2019

Carlos Roberto F. Brandão

Diretor MAC USP

É com grande satisfação que o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo retoma a coleção *MAC Essencial*, iniciada em 2010, que já publicou até o momento quatorze volumes, que servem como guias e como introdução ao universo de pesquisa no âmbito do MAC USP, em formato acessível e de fácil manuseio, pensados para ampliar o acesso público ao patrimônio sob a custódia do Museu. Divulgam ainda o rico pensamento construído no Museu sobre a arte moderna e contemporânea, destinando-se a pesquisadores e aos interessados em geral nas vertentes que compõem os programas da instituição.

A coleção é organizada em quatro temas: os volumes dedicados às *Exposições* divulgam mostras do acervo ou a ele relacionadas, com textos curatoriais e catalogação das obras expostas; *Seminários* enfeixam e comentam resultados de eventos, incluindo simpósios, congressos etc. Nos volumes que tratam da *Pesquisa*, busca-se difundir estudos sobre temas relacionados ao acervo do MAC USP ou à instituição; enquanto o tema *Acervo: Outras Abordagens* trata especificamente do acervo do MAC USP, seu estado, conservação, evolução e perspectivas.

Nesta oportunidade, o MAC USP apresenta seis volumes adicionais, com apoio da Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, à qual agradecemos. Entre esses novos títulos, estão: *Novas Aquisições do Acervo*, *Um Outro Acervo do MAC USP*, *Guia do Acervo MAC USP*, *Fronteiras Incertas: Arte e Fotografia no Acervo do MAC USP (1963-1978)*, *Terra Brasilis: Arte Brasileira no Acervo Conceitual do MAC USP* e *Sobre Exposições: Conceitualismos em Mostras no MAC USP (2000-2015)*.

A presente publicação *Terra Brasilis: Arte Brasileira no Acervo Conceitual do MAC USP*, organizada por Cristina Freire, docente e curadora do Museu, dá visibilidade a um segmento de acervo que, apesar de sua relevância, é ainda pouco conhecido do público. Há uma extensa pesquisa que vem sendo desenvolvida desde 1996, envolvendo o estudo sistemático dos artistas e das condições sociais, políticas e culturais da realização de tais obras, além da análise do contexto de suas eventuais exposições.

Em resumo, a coleção *MAC Essencial* ajudará o MAC USP a continuar atuando como um contraponto acadêmico crítico e atento frente às pressões do circuito artístico atual. Essas publicações, ao investigarem com maior profundidade a dimensão singular das obras que compõem nosso acervo, possibilitarão comparar o passado recente com o presente e determinar o que é genuinamente novo e contemporâneo na atualidade.

PESQUISAR PARA CURAR PARA ENSINAR PESQUISA DE ACERVO COMO PRÁXIS CURATORIAL E DE ENSINO

Cristina Freire

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado, mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação.

Walter Benjamin

... Uma imensa reconstrução das engrenagens sociais é necessária para fazer face aos destroços do Capitalismo Mundial Integrado. Só que essa reconstrução passa menos por reformas de cúpula, leis, decretos, programas burocráticos do que pela promoção de práticas inovadoras, pela disseminação de experiências alternativas, centradas no respeito à singularidade e no trabalho permanente de produção de subjetividade ...

Félix Guattari

Apresentamos, como contribuição à *Coleção MAC Essencial*, dois volumes interligados relacionados à pesquisa com o acervo conceitual do MAC USP. Esse, dedicado aos conceitualismos brasileiros a partir dos trabalhos de alunos e pesquisadores associados e outro, intitulado *Sobre Exposições. Conceitualismos em Mostras no MAC USP (2000-2015)*, expõe a linha de exposições que tem procurado tornar visível e, principalmente, público e inteligível artistas e obras do Museu. Ambos resultam da mesma pesquisa de longa duração que envolve ensino, curadoria, seminários e publicações.

Quase duas décadas se passaram desde a publicação do livro *Poéticas do Processo Arte Conceitual no Museu (1999)*, primeira ampla investigação do acervo conceitual no MAC USP. Esses volumes complementam as publicações anteriores¹ e apresentam a expansão da

1 Publicações: FREIRE, C. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999. 220p.; _____. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006. 82 p. (Coleção Arte+); _____. *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006. 272 p.; _____. (Org.). *Hervé Fischer no MAC USP: Arte Sociológica e Conexões: Arte-Sociedade-Arte-Vida*. São Paulo: MAC USP, 2012. 129 p.; _____. (Org.). *Não Faço Filosofia, Senão Vida: Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP*. São Paulo: MAC USP, 2012. 129 p.; _____. (Org.). *Walter Zanini: Escrituras Críticas*. São Paulo: Annablume/MAC USP, 2013. 420 p.; _____. (Org.). *Terra Incógnita: Conceitualismos da América Latina no Acervo do MAC USP*. São Paulo: MAC USP, 2015. 3 vols.

investigação iniciada na década de 1990², agora, com a participação de alunos e orientandos. A criação de um banco de dados³ com um perfil específico para atender essa coleção foi o ponto de partida para que outros arquivos se constituíssem integradamente (como as entrevistas com artistas, por exemplo), ampliando a fortuna crítica sobre essa parcela do acervo e, ao mesmo tempo, consolidando a prática da pesquisa de acervo junto ao corpo discente, tornando o museu uma plataforma privilegiada de ensino, pesquisa e crítica.

As vertentes atuais de trabalhos espelham os interesses de alunos de graduação do MAC USP e de pós-graduação do Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA USP); além de pesquisadores em nível de pós-doutorado participantes do Grupo de Estudos Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC CNPq) que coordeno.

Ao longo dos anos, muitos alunos de graduação, bolsistas de iniciação científica e alunos de pós-graduação, têm se voltado à pesquisa sistemática desse acervo e várias dissertações foram defendidas no PGEHA USP.

Em retrospecto, vale lembrar que meu encontro inicial com esse conjunto de obras da chamada coleção conceitual no museu não foi fortuito. Vinha de um longo trabalho de elaboração sobre a memória coletiva, voltada para os museus e os monumentos na cidade de São Paulo. Os resultantes dessa investigação levaram-me a compreender como a ausência de monumentos/documentos poderia ser eloquente como traço de uma memória compartilhada (não visível)⁴ a ser recorrentemente elaborada.

Essa espécie de atenção à ausência tem raízes na escuta psicanalítica, atenta às faltas, às memórias reprimidas, aos esquecimentos e aos desvios. Sua operação investe na (re)construção de histórias latentes por meio da interpretação histórica e crítica. É certo que o conceito de história que trabalhamos não é linear ou cronológico, mas irruptivo e sincrônico, e remete às margens do relato canônico. Está movido por

2 Bolsa de Pesquisa FAPESP. Projeto *A Estética do Processo. Arte conceitual no Museu. Levantamento e Pesquisa* (Processo 97/01847-2).

3 Essa iniciativa começou em 2005 com a participação voluntária da analista de sistema Vanice Reis de Campos Burani.

4 Ver: FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas: Os Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997. Originalmente apresentada como tese de doutorado, defendida no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, em 1995.

indagações mais amplas, como por exemplo: qual o limite do visível num país periférico “condenado ao moderno” (Mário Pedrosa)? Como ampliar o sentido de patrimônio no mundo contemporâneo? Qual o papel de um museu universitário de arte contemporânea no contexto político e social em que vivemos? Como sustentar o conflito e a dúvida como valores em um mundo completamente seduzido pela onipresença dos grandes museus, na engrenagem do capitalismo cognitivo-cultural atual?

Por outro lado, no contexto universitário, a curadoria (que etimologicamente remete à cura) nos museus significa e requer um exame crítico aprofundado sobre as condições de produção e circulação artísticas, em especial aos seus sentidos históricos, sociais e políticos no passado e no presente.

Nesse sentido, perceber a presença através da ausência enuncia um aparente paradoxo que tem servido de estímulo para a investigação das muitas narrativas que partem de obras e artistas invisibilizados no relato canônico. Nessa empreitada torna-se urgente rever valores e representações e voltar-se para as fontes primárias: arquivos, obras e documentos, a fim de ampliar os relatos.

Outros aportes teóricos buscam visibilizar essa coleção em exposições e publicações acadêmicas que almejam, sobretudo, incentivar uma perspectiva capaz de problematizar matrizes coloniais de valores e representações. Como sabemos, esse intuito tem mobilizado o pensamento crítico no Brasil e no continente latino-americano há várias gerações. Nesse sentido, o acervo de um museu universitário brasileiro de arte contemporânea reafirma-se como uma plataforma privilegiada para a pesquisa acadêmica, necessariamente distante dos interesses do mercado.

Como estratégia pedagógica buscamos provocar as tensões necessárias para estimular, a partir das inclinações e interesses expressos pelos investigadores e alunos, a ampliação de um repertório crítico mais heterogêneo e inclusivo, que se origina em artistas e obras presentes nessa coleção. Nessa medida, a orientação acadêmica articula uma escuta clínica, atenta às subjetividades, ou seja, como ensina o filósofo Jacques Rancière, “a inteligência é atenção e busca, antes de ser combinação de ideias. A vontade é potência de se mover, de agir, segundo movimento próprio antes de ser instância de escolha”.⁵

5 RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante. Cinco Lições sobre a Emancipação Intelectual*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2013, p. 83.

Essa abordagem considera também que a pedagogia deve conduzir a uma leitura mais dinâmica e inquietante do mundo ao redor. Dessa forma, concebe a reflexão sobre as obras e práticas artísticas, concomitantemente, à leitura da instituição e por extensão do mundo, compreendendo amalgamados passado, presente e futuro. Nessa medida, é inspiradora a pedagogia de Paulo Freire, para quem a educação para a liberdade é principalmente um exercício de autonomia, no qual ler as palavras e ler o mundo são conquistas integradas. Para Freire, a educação pauta-se no diálogo que se baseia no compartilhar de experiências de vida, fonte de qualquer processo pedagógico. Essa pedagogia é exemplar, pois afasta-se da prática da escola tradicional e do modelo hierarquizado da sala de aula. Trata-se assim de uma espécie de “antiescola”, portanto, contrária ao que chama de modelo bancário, que pressupõe que o educando nada sabe e torna-se objeto de uma transferência de valores, dos que têm para quem não tem. Segundo Paulo Freire, a leitura do mundo precede a leitura da palavra e a compreensão do texto, a ser alcançado por sua leitura crítica, implica primeiro a percepção das relações entre texto e contexto. Ler o mundo, para ler as palavras e vice-versa. Ou, em nosso campo, ver a obras para ler o museu e vice-versa.

Ampliar o espectro da pesquisa envolve a percepção de que “o museu é o mundo”, como sentenciou Hélio Oiticica. Procurar novas e outras comunidades de partilha intelectual e afetiva, articulando e consolidando redes de pesquisadores próximos e, frequentemente, mais distantes. A preservação de acervos congêneres em outros pontos do país, ou mesmo em outros países, tem mobilizado muito dessa prática curatorial⁶ compartilhada.

Lembro-me de uma conversa com o professor Zanini, em meados da década de 1990, antes de me dedicar à pesquisa desse acervo. Naquela ocasião, comentei sobre o planejado início de meu trabalho com esse conjunto de obras conceituais no MAC USP angariado por ele nos anos de sua gestão no Museu (1963-1978). Para mim, estava claro que seria necessário e decisivo contar com sua interlocução e apoio. De Zanini, veio imediatamente a advertência: “Cuidado! Isso pode tomar

6 Nesse caso inclui a participação no levantamento do diagnóstico de Clemente Padín, antes abrigado em sua residência no Uruguai e que junto à Rede Conceitualismos do Sul foi transferido para o Arquivo Nacional da Universidade da República (Udelar – Montevidéu, Uruguai). *Projeto Estudo e diagnóstico sobre a institucionalização pública do arquivo do artista uruguaio Clemente Padín*, com o apoio da Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) e o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS), Espanha, 2009.

toda uma vida!” Considerei seu parecer um tanto enfático e estranhei o tom grave do conselho. Passadas quase duas décadas dessa conversa, percebo que ele tinha razão e, na verdade, até mesmo modesto em sua análise prospectiva. Não apenas uma vida, mas seria desejável que novas gerações fossem tocadas pela potência irruptiva desse acervo capaz de mobilizar tantas questões. Para tanto, seria necessário e urgente envolver os alunos e orientandos nessa empreitada no Museu.

Nesse propósito, a consciência ética, poética e política do lugar é fundamental. A ênfase no local estimula uma forma de conhecer ancorada no lugar que implica vários níveis de pertinência: museu, universidade, cidade, país e continente. Nesse sentido, procuramos criar dispositivos específicos, crítica e historicamente situados, para refletir sobre os respectivos contextos. Ou seja, na expressão de Ulpiano Bezerra de Meneses, “preparamos as lâminas” para uma aproximação do acervo do MAC USP, buscando iniciar o aluno na singularidade e responsabilidade desse tipo de pesquisa na universidade pública brasileira.

O primeiro movimento para essa aproximação tem sido desautorizar noções prévias sobre artistas e obras, apreendidas no museu imaginário das reproduções e sobretudo nos programas educacionais historicistas que se autorreproduzem. Partir do acervo, nesse caso, do acervo conceitual, significa estimular o encontro com trabalhos e práticas que distam de uma expectativa de arte reproduzida acriticamente no ensino formal em todos os níveis. Incluem-se aqui, por exemplo, as publicações de artista, práticas artísticas que se valem de xerox, máquinas de escrever, fax, além de selos, carimbos, cartões-postais, ações efêmeras, etc. Nessa estratégia de choque contra o esperado, abandona-se, de saída, a expectativa de uma obra de arte aurática e autônoma, ao mesmo tempo que nos remetemos à história do MAC USP como lugar privilegiado da arte experimental na Universidade e no país nos anos de 1960 e 1970.

A propósito, Ulpiano Bezerra de Meneses⁷, que junto com Walter Zanini alavancou formas pioneiras e decisivas para a curadoria acadêmica e o ensino nos museus da USP, ressalta:

O que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida de informação que ele encerre, pronta para ser extraída como sumo de limão. O documento não tem em si sua própria identidade, propriamen-

7 MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Do Teatro da Memória ao Laboratório da História: A Exposição Museológica e o Conhecimento Histórico. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, vol. 2, n.1, pp.9-42, 1994.

te indisponível até o ósculo do metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. É, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala... Toda operação com documentos, portanto é de natureza retórica. Não há por que o museu deva escapar dessas trilhas, que caracterizam qualquer pesquisa histórica.

Assim, o museu e a sala de aula são condensados num só e mesmo lugar de formação, que extrapola o simples acúmulo de informações e pauta-se na experiência direta com obras no cotidiano da instituição.

Nessa plataforma de pesquisa, procuramos incentivar a horizontalidade das relações para alicerçar a investigação num modo de fazer coletivo, de maneira que seja estimulada a solidariedade nas trocas. A consciência da especificidade do trabalho num museu público, um dos poucos lugares onde a arte não é tomada como mercadoria, busca ampliar o senso de responsabilidade pelo patrimônio compartilhado a ser preservado e valorizado.

O retorno dos conteúdos reprimidos revela também, pelo menos no Brasil, que foram necessárias pelo menos três gerações⁸ para que essa elaboração se fizesse efetiva em nível institucional.

Hoje, a comodificação dos testemunhos é concreta, assim, emerge a questão: como seria possível reativar um potencial crítico, em outras palavras, como visibilizar seu conteúdo sem convertê-lo em item de espetáculo?

É certo que um acervo se compõe de muitos relatos que se entrelaçam, dando os contornos de uma realidade que envolve história, imaginário e ficção.

No caso do acervo do MAC USP, por exemplo, o relato canônico assentava-se numa comparação nas seguintes bases: O Museu de Arte Moderna tem no nome a palavra moderno, mas seu acervo é contemporâneo, ao passo que o Museu de Arte Contemporânea tem no nome o termo contemporâneo, mas seu acervo é moderno.

Nada parece mais distante do que se revelou nessa pesquisa. Se assim fosse, o que poderíamos dizer das publicações de artistas, dos vídeos pioneiros, dos registros de ambientes e situações, da atividade

dos artistas na rede de arte postal, incluindo ainda a poesia concreta, poema/processo, poesia visual, proposições expositivas de crítica institucional, instalações, experiências coletivas com as tecnologias emergentes como a videoarte, dos projetos de performances e ações estudadas a partir do MAC USP? Ou de trabalhos de artistas conhecidos por sua radicalidade, cujas práticas aglutinam arte e vida, sem distinções?

Importante dizer que a pesquisa revela também que muitos artistas, embora significativos na história da arte contemporânea, ficaram ausentes das exposições e de todo o processo museológico por várias décadas. Artur Barrio é um entre tantos outros exemplos. Sua obra, instigante, densa e coerente, é representante das mais significativas proposições do experimentalismo no Brasil, no entanto, afasta-se sistematicamente de qualquer convenção ou categoria museológica tradicional. Seus trabalhos permaneceram apartados dos processos de curadoria e exposição no MAC USP por quase três décadas, até o início dessa pesquisa. Diversos outros artistas, que também participaram das atividades no Museu nos anos 1970, estavam ausentes, até meados da década de 1990, da narrativa hegemônica da história da arte contemporânea no Brasil. Nesses últimos vinte anos, observamos mudanças bastante significativas nas trajetórias de alguns artistas e parece incontestemente a legitimação resultante do respaldo da pesquisa acadêmica. As pesquisas têm contribuído, definitivamente, para a catalogação da obra e consolidação histórico-crítica das trajetórias artísticas estudadas.

Paulo Bruscky é exemplar nesse sentido. Uma publicação pioneira resultante do estudo de sua obra⁹, bem como a primeira exposição individual *Paulo Bruscky Ars Brevis* (2007), realizada no MAC USP, demarcaram um ponto de inflexão em sua trajetória.

Não parece casual o movimento nessa última década, quando artistas são alçados para o *mainstream* e ganham visibilidade internacional. Os eventuais conflitos advindos desses deslocamentos podem mobilizar outras reflexões sobre as trajetórias artísticas no sistema da arte e mercado global.

8 Sobre esse tema ver: Suely Rolnik, Memória do corpo contamina Museu. In: Concinnitas. Revista del Instituto de Artes de la UERJ [Universidade do Estado do Rio de Janeiro]. Ano 9, vol. 1, n.12, julho de 2008.

9 FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2007.

Museu: oficina de pesquisa permanente

A pesquisa com o acervo conceitual do MAC USP estrutura-se como um projeto de trabalho coletivo, envolvendo vários alunos e pesquisadores do Brasil e do exterior. A metodologia de investigação é comum: isto é, pautar o acervo como ponto de partida das interrogações, em um processo contínuo de investigação e formação.

A participação dos estudantes e pesquisadores associados, em todas as etapas do processo museológico junto ao acervo conceitual, tem sido fundamental para a aprendizagem e também, como vimos, para a ampliação da fortuna crítica desse acervo. Como adendo às publicações, por exemplo, são inseridas as fichas catalográficas das obras estudadas nas publicações que organizamos para auxiliar novas pesquisas.

A proximidade com o docente-pesquisador-curador facilita a compreensão do alcance, do método e das implicações da práxis curatorial. O aluno é convocado a participar ativamente da construção do conhecimento, num processo cumulativo e colaborativo, que envolve várias atividades integradas até sua extroversão pública nas exposições, publicações, aulas e seminários. Nesse processo de formação compreende-se o trabalho de curadoria de acervos como uma plataforma privilegiada de produção e transmissão de um conhecimento transdisciplinar. Como princípio, buscamos desenvolver uma atitude crítica, autônoma e criativa para enfrentar os desafios do trabalho com arte e cultura num país colonizado. No contato com o acervo são compreendidas ainda as especificidades do trabalho em equipe, o perfil das diferentes atividades técnicas especializadas no museu. Em resumo, a pesquisa do acervo dá sustentação acadêmica e aprofunda as bases conceituais dos trabalhos técnicos realizados no museu.

Ademais, a presença de investigadores, docentes e alunos atualiza a noção de um museu-laboratório de criação e pesquisa, que articula um duplo eixo: sensível e institucional.

O contato direto com as obras de arte e com os artistas é um eixo fundamental do processo da formação sensível no museu de arte contemporânea. Essa proximidade é capaz de ativar um conhecimento intuitivo e afetivo. As entrevistas com artistas, algumas incluídas nessa publicação, reafirmam a importância da história oral para a história da arte contemporânea. As obras pertencentes ao acervo são o mote para as entrevistas. O (re)encontro do artista com seus trabalhos é com

frequência mobilizador e tem favorecido a ampliação do repertório de conteúdos levantados, não apenas sobre o acervo, mas também sobre o contexto político e social das obras em questão.

Além de dar fundamento à historiografia, as entrevistas com artistas têm colaborado na ampliação do acervo documental do museu, conjugando-o a outros arquivos que se complementam. O registro das entrevistas é capaz de transitar do arquivo à exposição como recurso de memória e de apoio à inteligibilidade das obras.

Ao tomar as obras como indícios, documentos de outros tempos e lugares, operamos o que Carlo Ginzburg chamou de “profecias retrospectivas”. Trata-se de um paradigma indiciário, comum à psicanálise, à medicina e às ciências humanas e tem correlação com o método desenvolvido pelo historiador da arte Giovanni Morelli no século XIX. Ginzburg¹⁰ a propósito desse saber conjectural, indireto e indiciário escreve: “quando as causas não são reproduzíveis, só resta inferi-las a partir dos efeitos”. Essa inferência, a partir dos indícios, dos resíduos, do que ficou à margem, parece ser uma boa estratégia para pensar o museu e o arquivo no sistema da arte contemporânea no Brasil. Nessa medida, as entrevistas com artistas são ainda mais decisivas para a análise de trabalhos processuais e efêmeros, pois as informações adicionais são necessárias para que se avance na compreensão de sentidos latentes. As entrevistas, ao trazerem à tona conteúdos de memória dos artistas evocam o lugar da experiência onde se conectam arte e vida que no Museu se separam.

A informação e a formação conjugadas incidem também na experiência do cotidiano da instituição, nesse caso, pelo entendimento da especificidade do MAC USP, um museu universitário no Brasil. Na prática da pesquisa vivencia-se o fardo da burocracia, as dificuldades advindas da limitação de recursos em contraste com a relevância do acervo e responsabilidade pública da instituição.

Nesse sentido, a presença de estudantes e pesquisadores nas atividades do Museu potencializa o fim educativo de uma instituição pública, onde devemos fomentar a reflexão crítica independente.

O conjunto de artistas e obras contemplados nessa publicação revela, por um lado, a multiplicidade desse acervo, e por outro, esboça algumas linhas de interesse das pesquisas. Configuram uma conste-

¹⁰ Ginzburg, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

lação, onde algumas zonas temáticas inter-relacionam artistas e obras a partir de distintos temas e abordagens.

A arte postal favorece o embaralhamento de certa geografia predominante na arte brasileira. Entre os artistas aqui apresentados estão Falves Silva, Jota Medeiros, Unhandeijara Lisboa e Paulo Bruscky, por exemplo. A presença de artistas baseados no Nordeste descentraliza a hegemonia do eixo Rio-São Paulo.

Assim, o mapeamento dos circuitos subterrâneos de trocas, à margem das instituições e da crítica, dá conta de uma comunidade alimentada na contracultura e sedimentada pelas relações de amizade que favoreciam as estratégias de distribuição direta, de mão em mão, como tática de resistência artística e política.

Várias publicações editadas nos anos de 1970, que foram distribuídas pela via postal, testemunham a expansão das práticas artísticas para além pólos instituídos de poder. Muitos *assembly magazines* e publicações de artistas pertencem a essa categoria de trabalhos capazes de articular na página impressa, documento histórico e proposição artística, texto e imagem, arquivo e exposição.

No MAC USP, a pesquisa com o acervo conceitual envolveu a observação de um lugar de trânsito entre a biblioteca e a reserva técnica¹¹.

Muitas publicações de artistas pavimentaram o caminho para uma atenção a esse outro lugar, híbrido e aglutinador, possível de ser aberto, não sem resistência, entre os sistemas classificatórios existentes. Buscamos, então, as frestas para a instauração de um outro tipo de registro e acesso.

Considero um memorável feito institucional, realizado junto com a bibliotecária Lauci Quintana do MAC USP, enfrentarmos os dispositivos burocráticos e logramos inserir uma nova categoria: *Publicação de Artista*, no sistema de classificação geral das bibliotecas da USP, a partir

11 FREIRE, Cristina. *Museus de Arte Contemporânea: Entre Bancos de Dados e Narrativas*. Belém: *Arteriais*, n.1, pp. 57-66, fev. 2015.

de 2011. Esse é um dos vários exemplos¹² dessa conexão entre os trabalhos de investigação e a atualização das práticas institucionais. A abertura para a incorporação das novas publicações de artistas contemporâneos no MAC e na USP, a efetiva inclusão no acervo da biblioteca de mais de três centenas de trabalhos até o momento são dados significativos sobre o êxito do acesso público dessa coleção nessa nova chave.

Nesse território de definições conceituais e decisões curatoriais, a categoria publicação de artista, tal como define Thurmman-Jajes¹³ mobiliza um instrumento teórico-prático fundamental:

Publicação de artista compreende aqueles trabalhos reproduzidos, lançados ou publicados por artistas, incluindo todas as formas de expressão empreendidas por artistas com potencial e a intenção de multiplicação como princípio [...]. Inclui livros de artista, revista e jornais de artista, edições de fotografias, cartões-postais, stickers, selos, cópias xerográficas, obras sonoras (editadas em discos, cassetes e áudios), radioarte, edições multimídia em CD-Rom e DVD, vídeos de artistas e filmes, e, por fim net art e computer art¹⁴

Em suma, não basta restaurar no museu os objetos em sua fisicalidade, muitas vezes precária, mas, sobretudo, investigar e dar a ver os enunciados que sustentam os espaços de legitimação e canais de acesso e revisitá-los para transformá-los.

Cabe ao curador de coleções de arte contemporânea não se esquivar, pelo contrário, orientar sua prática a partir dos embates críticos e epistemológicos provocados pelas obras, dirigindo assim sua atenção para as dúvidas que as práticas artísticas e as tecnologias provocam nas instituições.

12 Inclui-se ainda o projeto *Preservação e Acesso a Obras e Documentos Fonográficos e Audiovisuais do MAC USP*, processo n. 2013.1.214.32.3, Edital Preservação de Acervos Documentais, Memórias e Monumentos da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo; o seminário associado, *Sobre a Preservação da Arte Contemporânea* (ver Freire, Cristina. Org. *Arte contemporânea: Preservar o quê?* São Paulo, 2014), realizado no MAC USP, em outubro de 2014, com o apoio da CAPES e FAPESP; e as disciplinas ministradas pelos pós-doutorandos: Isis Baldini: *Fundamentos filosóficos da conservação e restauro – leituras e reflexões*, de abril a dezembro de 2017 e Roberto Moreira Cruz: *Filmes e vídeos de artistas – experiências curatoriais*, de setembro a outubro de 2017.

13 Diretora do Artist's Publication Research Center, referência no assunto e com quem vimos colaborando num convênio firmado entre o MAC USP e a Universidade de Bremen, desde 2010.

14 THURMANN-JAJES, Anne. *Manual for Artist's publication (MAP): Cataloging Rules, Definitions, and Descriptions*. Bremen: Research Centre for Artist's Publication at the Weserburg, 2010.

O enfoque de gênero também tem estimulado as pesquisas no acervo. Vale notar, que a presença feminina foi definitiva e marca a história do MAC USP, entre os colaboradores próximos de Zanini, estiveram presentes e atuantes desde os anos iniciais do Museu, as artistas: Regina Silveira, Carmela Gross, Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Vera Chaves Barcellos, Analívia Cordeiro, representadas nessa publicação, entre tantas outras mulheres.

Em sintonia com seu tempo, Zanini empenha-se na compra de um aparelho portátil de vídeo para que os artistas dessem vida ao museu como um *espaço operacional*. Cria-se o Setor de Vídeo e o Espaço B, voltados às mostras mais experimentais, com destaque para a videoarte. Incluem-se nesse contexto os trabalhos pioneiros realizados no Museu com a câmera adquirida por Zanini. A partir do trabalho conjugado com artistas (Regina Silveira e Muntadas) as fitas originais Portapak foram localizadas e digitalizadas em 2013. A visualização do conteúdo original integral tornou possível o exame mais detalhado da produção desses vídeos, onde o experimentalismo conjuga-se aos recursos técnicos de um passado recente. São investigados a partir desse material redescoberto os trabalhos pioneiros de videoarte de uma geração seminal de artistas.

Nesse mosaico de estudos, amalgamam-se diversos interesses de alunos, pesquisadores, profissionais técnicos que unidos às gerações daqueles que nos precederam, buscam contribuir para a ampliação do conhecimento sobre as obras e o legado de artistas brasileiros no acervo do MAC USP. Agradeço a todos pelo empenho e participação nesse projeto coletivo.

ALPHONSUS, Luiz

(Belo Horizonte, 1948)

Marina Freire da Cunha Vianna

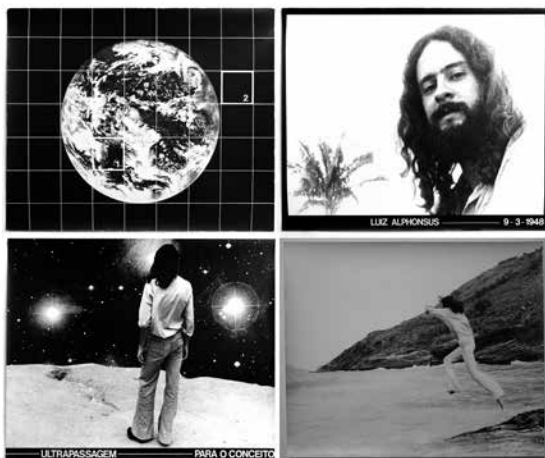
Artista de forte atuação experimental e catalisador na cena da arte contemporânea carioca da década de 1970, por meio do entrecruzamento de variadas linguagens, como desenho, pintura, fotografia, instalação, filmes em Super 8 e 16 mm e audiovisual. Ao longo de sua produção, as vivências na cidade de Brasília e Rio de Janeiro ressoam em diversas experimentações em torno do conceito da paisagem.

Inicia suas práticas artísticas durante os primeiros anos da nova capital do Brasil, Brasília, onde cursa o projeto vanguardista de formação universitária da UnB (Ciem e Instituto de Artes). Em Brasília, apresenta seus primeiros trabalhos no *IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal* (1967) e integra-se com os artistas Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Alfredo Fontes. Na transição para os anos de 1970, esses artistas se mudam para o Rio de Janeiro e dão continuidade ao “espírito de inventividade” vivido no planalto central, agora na antiga capital litorânea. Em 1969, Alphonsus participa do *Salão da Bússola* – e da fundação da Unidade Experimental do MAM RJ, juntamente com o crítico Frederico Morais e os artistas vindos do Distrito Federal, Vaz e Meireles.

Sua extensa produção é marcada pela pintura pelas diversas elaborações da imagem técnica, principalmente a imagem fotográfica e fílmica. O tema da paisagem também atravessa sua obra, seja pela interferência

no meio natural e a construção de ambientes (exploradas desde a vivência em Brasília), o corpo subjetivo na vivência urbana (especialmente pelas perspectivas popular e marginal cariocas) e as macrodimensões telúricas/galácticas/cósmicas. Parte de suas obras integra a coleção Gilberto Chateaubriand no MAM RJ. Ao longo dos anos de 1970, o artista participa da *Manifestação do Corpo à Terra, XI Bienal de São Paulo* (1971), na qual recebe o Prêmio Pesquisa com a instalação *Dedicado à Paisagem de Nosso Planeta* – remontada em 1998 no MAC Niterói, *Expoprojeção* (1973) e *Salão de Campinas* (1974), *IX Bienal de Paris* (1975), *Arte agora 1* (1976), *XV Bienal de São Paulo* (1979) e exposições nas galerias Veste Sagrada, Millan e Petite Galerie, além de duas individuais no MAM RJ (1977). Desde então, participa de mostras individuais e coletivas, a maioria delas no Rio de Janeiro e também, São Paulo. Publica o livro de fotografias *Bares Cariocas* (1980), no qual ativa um olhar fotográfico, que não recusa o mergulho visceral em busca de tipos e cenas periféricos da cidade. Em 1994, participa da *IX Bienal Ibero-americana de Arte*, na Cidade do México. Entre 1993 e 1998, dirige a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV). Entre seus filmes e experimentos de audiovisual estão *Túnel/desenho ao longo de Dois Planos* (1969), *Natureza ou Besame Mucho* (1973), *Rio de Janeiro* (1975) e *Nilton Bravo* (1979). Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Sem Título, 1973



Em 1973, o MAC USP adquire três obras do artista Luiz Alphonsus: dois desenhos da série *Corte na Paisagem* e uma série fotográfica, todas elas realizadas nesse mesmo ano. A série de fotografias situa-se nas imbricações conceituais entre livro de artista e registro de obras, cumprindo a função de um compêndio de uma trajetória artística. Consiste num invólucro de papel preto de gramatura espessa, que se abre em partes, desvelando em seu interior uma sequência de imagens fotográficas, soltas, reveladas em preto e branco. Na parte da frente do invólucro, como uma capa, está colada a imagem fotográfica do trabalho *O Lugar onde Estamos* (1970). Dentro do invólucro, além das fotografias, constam também duas folhas de papel, dobradas. Em uma delas, está datilografada a relação entre os créditos das fotografias e os nomes das obras (Integram como colaboradores fotográficos: Ceça, Reinaldo Lutti, Renato Lacleite, Luiz Carlos H. da Costa, Alfredo Fontes, Humberto Costa Barros e Sérgio Porto). Na outra, um breve texto de apresentação do trabalho, cujo título grafado em caixa alta é *Introdução*.

O trabalho, de exemplar único, é composto por 69 imagens fotográficas, ou colagens de fotocópias, de obras realizadas (ou idealizadas) pelo artista desde sua vivência em Brasília até os primeiros anos no Rio de Janeiro. As imagens datadas referem-se ao ano de 1966 até o ano de 1973, portanto, a obra compreende o arco temporal de sete anos. O verso das imagens está numerado à mão, evidenciando que, embora soltas, estão dispostas de modo a obedecer a um critério de ordenação. A sequência cria temporalidades e narrativas abertas, que ora se implicam na produção pessoal do artista, ora, tangem uma experiência universal, assim como enunciado numa passagem do texto datilografado que acompanha as imagens:

Falo por mim, e este trabalho muito mais se assemelha a um gráfico – comum a todos nós –, misterioso gráfico que nasce em um ponto e se desenvolve através de duas linhas paralelas. Falo por mim. A primeira linha significa vida. A segunda exprime nosso específico modo de tecê-la.

A série *O Lugar onde Estamos* (1970) dá início à sequência das imagens fotográficas, criando um movimento de aproximação em escalas. Na primeira fotografia (a mesma da capa), vemos a imagem do planeta Terra sobre fundo negro e sob uma grelha quadriculada. Estão numerados dois quadrados desta grelha: o número 1 refere-se à localização do Brasil (Brasília/Rio de Janeiro) e o número 2, a um espaço completamente negro, fora do corpo planetário. As imagens fotográficas

de cada quadrado numerado, isolado no fundo negro, aparecem em sequência. A fotomontagem *Entre o Cosmos e a Cosmo pólis* retrata o corpo do artista, em pé e de costas, disposto sobre um corpo planetário, como a admirar uma paisagem cósmica. O efeito de *zoom in* que a concatenação das primeiras imagens propõe faz as vezes de apresentação, a partir da escala cósmica até retratar o horizonte da paisagem do Planalto Central e em seguida, o próprio rosto do artista, junto de seu nome e data de nascimento¹⁵. Revelados personagem e cenário, seguem imagens fotográficas das experimentações artísticas dos tempos de Brasília: fotografias, esculturas, composições visuais de projetos de aparatos ambientais. As fotografias das primeiras experimentações construídas da série *Ambientes* (1969) instauram um novo território: Rio de Janeiro, demarcando a passagem dos projetos para a execução.

O registro de rastros no espaço e no tempo, a inserção de cortes/interferências na paisagem e a poética das tessituras de linhas (simbólicas e narrativas) são ideias recorrentes na obra de Alphonsus, ao longo da primeira década após sua chegada ao Rio de Janeiro. A experiência *Túnel/Desenho ao longo de Dois Planos* (1969) é uma metáfora dessas ideias. As travessias realizadas, concomitantemente, por dois grupos de pessoas através do Túnel Novo de Copacabana representam dois traços possíveis a partir do caminhar. Um tecido por dentro do túnel e ao lado do fluxo de carros; o outro, por cima, pelos percalços do morro da Babilônia. Um, austero, racional e objetivo, num ambiente opaco e tecnicamente antinatural; o outro, lascivo, imprevisível e instável, em vários sentidos. Não são apenas rotas diversas que saem do mesmo ponto, mas universos divergentes, contudo, simultâneos, da mesma cidade. A série fotográfica sobre essa experiência exhibe os “Grupos de Ultrapassagem Superior e Inferior” (GDU), um recorte de papel com uma breve apresentação da obra e por fim, a imagem de um cassete. Ruídos, vozes e texturas de som enunciados pela imagem. A farta produção de Alphonsus do início dos anos de 1970 apresenta-se fotograficamente na sequência. Estudos sobre o tempo, interferências no meio natural, na materialidade da fotografia, relações entre técnicas de revelação fotográfica e conceitos visuais de negativo-positivo, transparências, opacidades, linhas que se encontram na água, na rocha, horizontes moventes, cortes na paisagem, cortes na noite.

15 Essa sequência foi exibida na exposição *Por um museu público: Tributo a Walter Zanini*, sob curadoria de Cristina Freire, MAC USP, 2013-2015.

As duas últimas imagens fotográficas referem-se à obra *Um Salto sem Fim*. Primeiro, a composição de duas fotografias – o artista em perfil na beira da praia e no ato de um salto junto ao texto “Caminhando pela Praia Subo numa Pedra (...) E Pulo na Direção do Mar”. Por fim, na última imagem, a cena do salto aparece ampliada, revelando seu contexto expandido. Mar, pedra, céu, o corpo saltante para o infinito. O movimento de expansão, simulado pelo efeito de *zoom out*, contrário ao movimento sugerido pelas fotografias iniciais, insinua um tempo circular. *Um Salto sem Fim* dissolve a delimitação espacial e temporal, e pelo mergulho cósmico, implica no possível recomeço da obra e em outras leituras das imagens. O texto de introdução antecipa: “Falo por mim, e este trabalho não termina onde termina, ou principia”. Com essa série fotográfica, Alphonsus cria um olhar curatorial sobre sua própria trajetória, evocando cada trabalho como se fosse arcano ou símbolo, de modo a produzir novas montagens, outras relações de significância, inesgotáveis. Entre as fotografias e textos, Alphonsus nos lembra: “Sempre nascemos ontem, agora. Sempre”.

Luise Boeno Malmaceda

Artista multimídia e gestora, deixa de seguir a formação musical em piano para se dedicar às poéticas visuais ao final dos anos de 1950. Entre 1961 e 1962, após cursar dois anos do curso de Artes Plásticas no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRG), viaja para a Europa, onde frequenta escolas de arte em Londres, Paris e Rotterdam, ampliando seu conhecimento em desenho, pintura e gravura. De volta ao Brasil, começou a participar de mostras coletivas e individuais, trabalhando especialmente com as técnicas de xilogravura, litogravura e desenho, quase sempre seguindo uma linha figurativa de viés expressionista. A partir de 1964, sua obra adentra o campo da abstração e, em especial as xilogravuras, aumentam de formato e apresentam formas orgânicas que deixam transparecer os espaços brancos da superfície do papel. É nesse momento que a artista participa de importantes mostras pelo país, como as duas primeiras exposições *Jovem Gravura Nacional*, no MAC USP – então dirigido por Walter Zanini – o *XX Salão de Belo Horizonte*, no qual recebe o primeiro prêmio, além de realizar a sua individual no Rio de Janeiro, na Galeria Goeldi. Durante o período, mantém contato com as vanguardas brasileiras e internacionais por meio

de viagens frequentes a cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro e de visita às Bienais. Como ressonância de sua relação com o cenário carioca do período neoconcreto, cria a primeira obra participativa, em 1967, intitulada *Tríptico para permutações*, na qual utiliza a técnica da xilogravura para criar placas de madeiras manipuláveis e cambiáveis pelo público, como num jogo de quebra-cabeça.

Ao final da década, direciona sua produção para um viés conceitual, inspirando-se, entre outros, nas leituras de textos do artista Joseph Kosuth e da teórica Catherine Millet. A fotografia e a serigrafia tornam-se meios privilegiados na produção de Barcellos, que realiza o seu primeiro livro de artista em 1973, *Ciclo*, no qual conjuga imagens em serigrafia com textos. Tal procedimento de associação de linguagens está presente em um de seus mais importantes trabalhos, a série *Testarte*, que instiga a imaginação do público por meio de breves indagações sobre imagens fotográficas. Com a série, iniciada em 1974, a artista é convidada a participar de duas grandes mostras: a representação brasileira na Bienal de Veneza, de 1976, e a Bienal de São Paulo, de 1977.

De volta ao Brasil da Bienal de Veneza, a artista entra em contato com um grupo de estudantes do Instituto de Artes da UFRGS, com os quais funda o grupo Nervo Óptico (1976 – 1978), responsável por promover uma série de agitações no circuito artístico gaúcho, buscando romper com os preceitos modernos e regionalistas que regem as instituições. O grupo dedica-se às novas linguagens visuais, como a fotografia, livros de artista, filme, instalação e ações coletivas.

Além das muitas exposições realizadas no país e no exterior ao longo de seus sessenta anos de produção, a artista é fundamental para o estabelecimento de uma nova crítica no Rio Grande do Sul, por meio da criação de espaços culturais que acolhem as novas poéticas visuais, entre eles o Espaço N.O. (1979-1982), concebido e financiado pelos próprios artistas participantes, no qual são organizados eventos de artes plásticas, teatro, música e literatura. A Galeria Obra Aberta (1999-2002), ao lado dos artistas Carlos Pasquetti e Patrício Farias e, finalmente, a Fundação Vera Chaves Barcellos, instituída para difundir a sua obra, formar e preservar acervo e arquivo de arte contemporânea, além de estimular a produção artística por meio de exposições, debates e pesquisas. Atualmente, vive e trabalha entre Viamão e Barcelona.

Entrevista com Vera Chaves Barcellos (Realizada em 14 de julho de 2016, Viamão, Rio Grande do Sul)

LM: Luise Malmaceda

VB: Vera Chaves Barcellos

LM - Como se formou o grupo Nervo Óptico?

VB - Eu sou mais velha do que eles, que era um grupo de alunos que estava na graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Era um grupo que agitava muito, e nós ouvíamos que eles faziam coisas diferentes do que era feito até então, com ações, *performances* e fotografia. Eu já havia exposto na Bienal de Veneza, em 1976, onde havia mostrado a série *Testarte*, com fotografias e textos de teor projetivo. Eu já estava trabalhando com fotografia desde inícios dos anos 1970. Quando soube que eles estavam se reunindo para debater várias questões de seus trabalhos, minha amiga, a artista Romanita Disconzi, me apresentou a eles. Houve um estranhamento inicial, pois eu não pertencia ao mesmo contexto do Instituto de Artes, mas a relação foi evoluindo a partir de algumas sessões em que cada um falava do seu trabalho e fui me integrando ao grupo.

Essas discussões chegaram a debates sobre a situação do contexto cultural da cidade e logo resolvemos fazer um manifesto. Isso porque o Governo do Estado, que naquele tempo tinha uma Secretaria de Cultura e Turismo – que eu chamava de “culturismo” – estava indo para um lado que achávamos pouco sério. Eles tinham feito uma exposição com muita verba, de grande porte, que retomava certo regionalismo, exaltando os trabalhos do grupo de Bagé, que eram bons e tinham relevância histórica, principalmente na área da gravura no Rio Grande do Sul, em determinada época, mas cujos trabalhos, já em anos mais recentes, não eram tão interessantes, mas que também estavam presentes na mostra. Achamos isto um desperdício. Então, resolvemos fazer um manifesto contra a política cultural do Estado. Mas o mais engraçado é que éramos amigos do diretor do MARGS, e ele abriu as portas da instituição para fazermos uma exposição-manifesto contra o governo ao qual o museu pertencia. Foi uma coisa muito maluca, mas foi um sucesso.

Fizemos uma exposição relâmpago chamada *Atividades Continuadas*, que durou três dias. Como era uma época em que as pessoas não podiam se manifestar muito, tivemos um grupo interessado não só das artes plásticas, mas da música, do teatro, da literatura. Os debates foram fantásticos e a exposição causou um “auê” na cidade. Colocamos até faixas nas ruas. E o mais engraçado é que o museu não tinha um espaço específico, não tinha um edifício como hoje tem, ele funcionava num mezanino que antigamente fora um clube. Era uma arquitetura de clube, com teto baixo, não tinha relação com um espaço próprio para exposições. E foi ali que fizemos as *Atividades Continuadas*.

No momento em que assinamos o manifesto e fizemos essa exposição, o grupo contava com a participação de oito pessoas, incluindo Jesus Escobar, que era de El Salvador e que depois voltou para a sua terra natal, e a Romanita Disconzi, que saiu do grupo algum tempo depois. Portanto, ficamos em seis membros: Carlos Asp, Clóvis Dariano, Carlos Pasquetti, Mara Alvares e eu, e nós fizemos muita coisa.

Resolvemos fazer um cartazete para enviar como arte postal. E não era para vender, mas para distribuir em livrarias ou mandar pelo correio. Tínhamos um vasto *mailing*, não só no Brasil como no exterior, era uma época em que nos comunicávamos muito. Isso circulou de tal modo que, enquanto estava em Barcelona em 2001, vendo uma exposição da coleção documental de Guy Schraenen, denominada *Out of Print*, notei que havia exposto um dos nossos cartazetes da época.

Esse boletim, que não era um boletim, mas um cartazinho pouco maior que uma folha A4, mas não chegava a um A3, se chamava *Nervo óptico*. E um dia, Frederico Moraes escreveu uma crítica para o jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, referindo-se ao nosso trabalho como do *Grupo Nervo Óptico*. Foi então que começamos a chamar a nós mesmos como *Grupo Nervo Óptico*. Foi o Frederico que acabou oficializando o nosso nome.

LM - O que dizia o manifesto do grupo?

VB - O manifesto também era um papel distribuído e muito sucinto, que falava que o mercado não deveria reger o mundo da arte e sobre a necessidade de as políticas culturais visarem uma criatividade mais ampla e não tão regional.

LM - E como eram pensados os cartazetes do Nervo Óptico?

VB - No primeiro número do cartazete *Nervo Óptico*, havia uma colocação ideológica do grupo e várias imagens das *Atividades Continuadas*, do manifesto e também da exposição e ação que fizemos em Alegrete, em janeiro de 1977, inaugurando o centro cultural da cidade. Mas depois, do segundo até o número 13, ou eram de dois artistas que trabalhavam juntos, como o Telmo Lanes e o Clóvis Dariano, ou eram de trabalhos individuais de artistas do grupo ou de outros convidados. Nesse caso, o último número foi realizado com a artista argentina Liliana Porter, em que ela queima um livro com uma imagem de René Magritte.

LM - Vocês já trabalhavam com arte postal quando começaram a fazer os cartazetes?

VB - Em 1974 já havia feito trabalhos que enviava por correio, como o *Testarte*, um envelope com sete imagens. Eu já trabalhava com algumas coisas que enviava pelo correio, mas não estava preocupada se aquilo era *arte-correio*, *arte postal*, ou se era simplesmente veiculação de uma obra sem valor comercial. Isso era muito importante, muito claro, não havia valor comercial. Inclusive, poderia entregar na tua mão ou enviar para um amigo pelo correio. Creio que a arte postal, fora a distribuição do cartazete, não era o objetivo do grupo.

LM - E quanto às outras atividades do grupo, como as ações nas cidades de Alegrete e em Taquara?

VB - Em seguida da exposição *Atividades Continuadas*, quase imediatamente, a prefeitura de Alegrete, uma cidade do interior, nos convidou – não sabemos bem como – para inaugurar o seu Centro Cultural. Então fizemos uma exposição e uma ação com as crianças. Mas essas duas exposições são antecedentes, o grupo *Nervo Óptico* não existia, o nome não existia, surgiu posteriormente. Éramos artistas trabalhando juntos, não estávamos preocupados em ser um grupo.

Mas a exposição foi um sucesso, era um grupo de gaúchos vendo livros de artista, muito engraçado! Havia também um grupo de escoteiros visitando a exposição, enquanto um grupo de crianças participava de uma ação com papéis coloridos na rua, uma espécie de grande cobra que as crianças foram construindo e depois fizeram uma caminhada com ela.

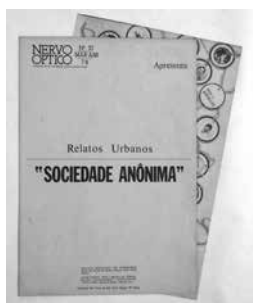
Uma ação na linha de atuação pública nas ruas como os *Domingos da Criação*, realizados no MAM RJ, no início dos anos 1970.

Já em Taquara, nós fizemos um filme de entrevistas, mas perdemos a fita de som, eles eram separados, por isso penso não ser um Super8, mas um filme em 8mm. Então não restou o som, somente as imagens ficaram como registro. Nessa ação, perguntávamos às pessoas comuns, transeuntes, o que era mais importante nas suas vidas. Íamos perguntando e filmando. Havia um carroceiro, pessoas que trabalhavam no campo, todos moravam nessa zona rural. E eu fotografei essas entrevistas, tem um registro fotográfico grande, um ensaio fotográfico, cujas imagens estáticas foram inseridas na montagem do filme, meio *nouvelle vague*. Já a câmera de filme era do Clóvis Dariano.

LM - Quando o grupo começou a dispersar?

VB - Primeiro saiu o Carlos Pasquetti e com isso o grupo enfraqueceu bastante, porque o Pasquetti tinha uma personalidade muito forte e é um excelente artista e, ao que lembro, pouco depois iria para Chicago com uma bolsa de estudos. Já não tínhamos mais aquele elã e em pouco tempo nos dispersamos. Na nossa última exposição o Pasquetti já não estava, foi no Instituto de Artes da UFRGS, em 1978. Mas todos os grupos são organismos vivos, que têm o seu auge e acabam terminando, e cada um seguindo seu próprio caminho. O *Espaço N.O.*, que veio depois do *Nervo Óptico*, foi um outro grupo que se reuniu para manter um espaço multidisciplinar, o qual também durou três anos. Mas isto é outra história.

Nervo Óptico 10, 1978 e Nervo Óptico 11, 1978



Inicialmente, o que surge para nomear a publicação-cartaz em *offset*, com medidas de 33cm x 22 cm, distribuído amplamente via correio ou em livrarias, torna-se referência a um coletivo de jovens atuantes

na cidade de Porto Alegre nos anos de 1970, o grupo *Nervo Óptico*. Esse grupo nasce da iniciativa de alunos do curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, a partir dos encontros que realizam para debater sobre o campo artístico e, eventualmente, formular ações coletivas, *performances*, instalações. A eles se junta a artista Vera Chaves Barcellos, que já alcançara reconhecimento nacional, naquele momento retornando da participação na Bienal de Veneza de 1976, em que apresenta a série *Testarte*, obras nas quais coloca em relação imagens e palavras, formulando enigmas para estimular a imaginação do público.

Assim como nos trabalhos de Barcellos daquele período, os artistas do grupo vinham empregando a imagem fotográfica como meio de criação artística em sua gama de possibilidades, como as fotocópias, imagens apropriadas, registros de ações ou *performances*. Será a fotografia, portanto, o meio privilegiado de atuação do grupo, utilizada também na confecção dos cartazes. Mas antes mesmo da criação da publicação, o grupo realiza uma série de ações e exposições, entre as quais a célebre *Atividades Continuadas* (1976), no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Nela, apresentam um manifesto contra o regimento da arte pelo mercado e ocupam o espaço do museu durante dois dias com um programa de debates e mostras com diversas linguagens atreladas à arte conceitual.

Dos artistas presentes nesse período inicial, estão Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares e Vera Chaves Barcellos, responsáveis pela criação do *Nervo Óptico*, que conta com treze exemplares publicados entre 1977 e 1978. Por meio dos cartazes que circulam em cerca de duas mil cópias por número, é possível veicular trabalhos concebidos coletiva ou individualmente. Dois desses exemplares integram hoje o acervo do MAC USP, as edições 10 e 11.

O *Nervo Óptico n. 10* (mar/abr. 1978), intitulado *Relatos urbanos: sociedade anônima*, um número especial em folha dupla que é também encarte da revista internacional *Ephemerá* (n. 9, ano 1, julho de 1978), voltada para arte postal e trabalhos efêmeros, editada pelo mexicano Ulises Carrión, em Amsterdam. Para o cartazete, os artistas do grupo produzem um ensaio performático, no qual se fantasiam como personagens comumente vistos pelas ruas das cidades, tidos como vagabundos ou andarilhos – e, portanto, vulneráveis tanto pela perseguição declarada do contexto de ditadura militar, quanto pelo imaginário comum – entre eles pessoas sem moradia, músicos e artistas de rua.

Já o *Nervo Óptico n. 11* (mai. 1978) reproduz quatorze registros da série fotográfica *On Ice*, de Vera Chaves Barcellos, realizada durante *performance* homônima com participação de Flávio Pons e Cláudio Goulart, artistas brasileiros que vivem em Amsterdam. É um lago gélido da cidade holandesa o local escolhido para *performance*, na qual os dois artistas mantêm equilíbrio frágil para caminhar e fazer poses, portando grandes cortes de tecidos que ora recobrem rostos e corpos e ora os transformam em puro objeto. As imagens, seja pela materialidade das vestes, que refletem a luz do dia, ou pela paisagem quase desértica em que o chão se torna liso e acinzentado, remetem a certa estética de filmes futuristas da década de 1970.

Testarte I, 1974 e Sinais do Homem, 1974



A década de 1970 acentua as transformações na produção de Vera Chaves Barcellos por sua aproximação com as vertentes da arte conceitual, o que faz com que deixe, gradualmente, a organicidade da xilogravura para centralizar seu interesse nas problemáticas da percepção, informação, comunicação e integração do indivíduo à obra. É nesse momento que a fotografia se torna um meio privilegiado pela artista, ainda que tenha desenvolvido uma obra múltipla e sem hierarquia de linguagens ao longo de sua trajetória. O meio fotográfico será intensamente utilizado pela capacidade de proporcionar uma observação mais direta do cotidiano, dando vazão ao desejo de aprofundamento das relações com aquilo que nos cerca e da análise de uma dada realidade.

Barcellos começa a fazer uso, inicialmente, da fotografia aliada à serigrafia, técnica que permanece de sua formação como gravadora, a exemplo de *Sinais do Homem* – impressões feitas a partir de registros fotográficos de grafismos deixados pelo ser humano na paisagem. Algumas cópias do trabalho que pertencem ao acervo do MAC USP serviram de inspiração para o livro de artista *Ciclo*, no qual a artista conjuga as duas técnicas ao uso de textos que intitulam as ordenações das imagens, divididas em quatro partes *A Natureza*, *Sinais do Homem*, *O Objeto Criado*, *A Ação do Tempo*.

Tal livro apresenta, por meio de serigrafias, informações a respeito de fenômenos da natureza e de interferências do homem sobre esta, criando tensão entre o fenômeno vivido e o que está representado. Essas imagens são como recortes que investigam naturezas diversas: a de fato natural, ou seja, não criada pelo homem, como a flora; os rastros deixados pelo homem em sua relação com a natureza, como a roda de carro que se projeta como imagem na areia; aquilo que é criado pelo homem, com seus padrões e signos comuns, como a forma de um bueiro; e, por fim, a ação do tempo sobre os objetos criados pelo homem, trazendo a natureza urbana em sua decrepitude, mostrando que mesmo o artificial está submetido, invariavelmente, às ordens da natureza, como uma escadaria enferrujada. De acordo com o texto de abertura do livro, datilografado pela artista, cada uma das imagens teria potencial de conter em si, de modo implícito, a sua história:

Cada coisa que vemos diante de nossos olhos é seu próprio gráfico. A imagem apreendida traz implícita a sua história. Provocar uma associação de pensamentos que levem à análise a respeito dos fatos que contribuíram para dar forma à imagem é o objetivo deste trabalho. Partindo da observação de pequenas coisas, por vezes totalmente natureza, por vezes situações onde se nota a interferência do homem, ou ainda, outras vezes,

objetos totalmente artificiais e a ação que sofrem com o tempo, o meu interesse é reunir dados e refazer mental e sensorialmente o que a representação gráfica traz de informação a respeito dos fenômenos vividos pela coisa representada. É um processo analítico da imagem que tende a uma maior consciência do mundo que nos cerca, e por isso mesmo, uma tentativa de uma maior conciliação com o próprio processo vital.

Em seguida, surgem os *Testartes*, série de imagens impressas em *offset* que incitam o público a responder indagações e imaginar o que está interdito na representação. Os *Testartes* são, em geral, fotografias de exteriores, como janelas, portas, muros ou escadas, acompanhadas de legendas com perguntas, por meio das quais a artista questiona sobre o que está além daquilo que conseguimos observar efetivamente. As perguntas são, em geral, sobre o que está dentro da porta, do outro lado do muro, no topo das escadas, solicitando, assim, uma tomada de consciência do que é visto e uma ação de projeção da ordem da imaginação ou do inconsciente.

Desse modo, o público é visto como ser ativo na construção de significados das fotografias, consideradas universos a serem constituídos pela subjetividade de quem as observa. Assim, o observador se torna interlocutor do trabalho, que não se encerra nas imagens, mas tem nelas pretexto para comunicação e abertura a sentidos heterogêneos. De acordo com a crítica e historiadora da arte Aracy Amaral, os trabalhos de Vera Chaves Barcellos do período se dão por imagens que impulsionam o “observador a se exteriorizar na medida em que a leitura da imagem pode conduzi-lo a um autodescarrar-se pela simbologia implícita”¹⁶.

Para além do ensejo em criar uma obra de caráter aberto, ponto fundamental da vanguarda brasileira de final da década de 1960, entende-se que a artista traz, com a criação do *Testarte*, a percepção da fotografia em sentido também contemporâneo. Isso porque ela não é vista como representação da verdade dos fatos, ou seja, como fim em si, mas como imagem a ser destrinchada e elaborada criativamente, a despeito do próprio título da série – uma brincadeira, jogo ou mesmo teste de arte que necessita de uma resposta, de ação. Na série, a fotografia toma partido pelo potencial de projetar o observador no referente, explorando processos mentais.

Dentro da busca por uma aproximação entre arte e vida, proposta e espírito da produção artística dos anos 1960-1970, tais obras de Barcellos se colocam como plenas somente pelo olhar do outro, como processos que se investem do engajamento para formulação de significados, uma vez que

se tem como interesse o aspecto lúdico das imagens, e não necessariamente a sua carga semântica enquanto obra a ser contemplada, ou menos ainda, como representação de realidade determinada.

Referências

AMARAL, Aracy. Perceber como forma de criação. In: VIGIANO, Cris. *Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre, Edição do Espaço NO – Arquivo, 1986.

VIGIANO, Cris. *Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre, Edição do Espaço NO – Arquivo, 1986.

SOULAGES, François. *Vera Chaves Barcellos: Obras Incompletas*. Porto Alegre, Zouk, 2009.

16 AMARAL, Aracy, Perceber como forma de criação. Em VIGIANO, Cris. *Vera Chaves Barcellos*, Porto Alegre, Edição do Espaço NO – Arquivo, 1986.

Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos (GEACC)

Integrante da vanguarda artística brasileira dos anos de 1960, é considerado um dos nomes mais destacados da arte contemporânea no Brasil. Nascido em Portugal, muda-se com a família para o Rio de Janeiro, em 1955. Ingressa na Escola de Belas-artes em 1967. Desde o fim da década de 1960, realiza performances e instalações, que denomina *Ambientes e/ou Situações* frequentemente originadas de projetos elaborados em livros de artista, chamados de *Cadernoslivros*. Em 1969, escreve um manifesto contestando as categorias tradicionais da arte e sua relação com o mercado, no qual critica o sistema de produção-circulação-consumo das sociedades capitalistas e a situação social do terceiro mundo. Realiza suas obras com materiais precários e transitórios, muitas vezes fluidos orgânicos e outros elementos não convencionais, sendo seus projetos frequentemente registrados em livros de artista, fotografias e filmes. A atividade artística de Artur Barrio parte de um sistema subterrâneo que vem, desde a sua origem, vigorosamente, desestabilizando o universo da arte em suas noções aceitas e naturalizadas. A precariedade de sua obra subverte procedimentos tradicionais e remete a uma crítica das condições do artista e da arte nos países periféricos. Em 1970, participa da exposição *Information*, no MoMA, em

Nova York. Tem integrado inúmeras exposições no Brasil e no exterior, entre as quais várias edições da Bienal de São Paulo, uma série de mostras que denomina *Experiências* realizadas a partir de 1987, *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Museum of Contemporary Art de Los Angeles (1998) e a 11ª *Documenta* de Kassel (2002). De suas exposições individuais, destaca-se *Metáfora dos Fluxos* (2000), no Paço das Artes, em São Paulo, no MAM RJ e no MAM Bahia, *Regist(R)os*, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, em Porto (2000). Entre as várias exposições retrospectivas já realizadas pelo artista estão *Retrospective Artur Barrio: actions after actions*, Moore College of Art and Design, na Philadelphia (2006) e a retrospectiva no museu Rufino Tamayo, na Cidade do México (2008) e no Museu Reina Sofia (2018). Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Artur Barrio: Sic Transit Gloria Mundi¹⁷

Cristina Freire

Em projetos, situações e experiências, a obra de Artur Barrio articula-se incessantemente ao seu tempo. De que tempo falamos quando nos referimos ao tempo de uma obra? Por certo não se trata de uma medida exata, como a permanência física de objetos sujeitos às ordenações de cronologias lineares e estanques. Aliás, a transitoriedade e precariedade dos materiais que Barrio elege em sua poética invalidam, logo de saída, qualquer noção perene ou estática de obra de arte. Em seus trabalhos é fator fundamental a dinâmica das substâncias. Materiais como sal, areia, farinha além de peixe, pedaços de carne e também lixo, papéis velhos, cordas e pregos, são frequentes em seus projetos. Inclui também, não raro, materiais orgânicos e fluidos corporais. A putrefação, os dejetos e humores do corpo, a violenta sensualidade da carne, faz com que o fluxo vital seja o ponto de apoio de uma poética da transformação. Não se alteram apenas os estados das substâncias, mas o que Barrio propõe por meio de sua obra é uma radical mudança da relação com a arte ao negar qualquer possibilidade de contemplação estética, introduzindo o choque como fator fundamental da percepção.

Em seu projeto *Situação... ORHHHHH...ou ...5000...TE em NY... City...ou simplesmente Situação TE – Trouxas Ensanguentadas* – realizado inicialmente em 1969, no MAM RJ, o artista utiliza o museu como nada mais do que um depósito de lixo. Este projeto catalisou, naquele momento, surpresas, indignações, dúvidas e polêmicas. O vermelho-sangue que impregna as trouxas traz a associação dos terrores da ditadura militar vivida no Brasil.

É revelador como na poética de Barrio manifesta-se, com intensidade, o duplo sentido de termo escatologia que se refere, então, não apenas aos dejetos do corpo, mas também à “doutrina sobre a consumação do tempo e da história”. Isso porque elementos orgânicos de putrefação garantida são, antes de mais nada, metáforas de dialética vida/morte inerente à condição humana. O contexto de forte repressão política fornece os parâmetros necessários para se compreender este trabalho, no momento da sua formulação. Da *adversidade vivemos*, conclui Hélio Oiticica em *Esquema geral da nova objetividade* (1967). Essa adversidade do contexto brasileiro e, nesse caso, carioca, aproxima o trabalho de Barrio de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Cildo Meireles e Antônio Manuel. O gesto toma o sentido da ação a ser francamente compartilhada por meio de obras, um ativismo que se faz pelo envolvimento das pessoas, subvertendo, definitivamente, a ideia institucionalizada e passiva de público de arte.

Se na história da arte do último século, é tênue e, sem dúvida, cambiante o traço entre a marginalidade e a oficialidade, a resistência que os trabalhos de Barrio impõe às instituições são reveladoras de princípios que se fundam numa ética bem definida. Isto porque sua atividade artística parte de um sistema subterrâneo que vem, desde sua origem, vigorosamente, desestabilizando o universo da arte em suas noções aceitas e naturalizadas. Dentro das convenções vigentes de *objeto de arte* só há pouco as instituições passam a assimilar a noção do efêmero e do transitório numa concepção de obra, até então, centrada em categorias burocráticas e mercadológicas. Essa hegemônica e institucionalizada ideia de arte traz consigo todas as sutis e elaboradas implicações de uma consciência estética forjada no modernismo.

Operando na contramão desta noção, o trabalho de Barrio é oriundo da intensidade de gestos que se concretizam em diversas ações e situações. O espaço é delimitado por uma experiência de tempo irruptiva, fragmentada e associativa, própria às elaborações da memória. A materialização dos projetos parte da ação do corpo do artista que ao ressignificar os espaços,

¹⁷ Publicado originalmente: FREIRE, Cristina. Artur Barrio: *sic transit gloria mundi*. Em BARRIO, Artur. *A metáfora dos fluxos: 2000/1968*, São Paulo, Paço das Artes, 2001. pp. 21-28. Catálogo de exposição.

revela as espessuras simbólicas dos lugares e das coisas operando uma reordenação subjetiva de sentidos. Os objetos que utiliza nas ações guardam histórias. Em *Áreas Sangrentas (primeira parte)*, por exemplo, realizado em 1975, logo depois da Revolução dos Cravos, em Portugal, utiliza pedras que estão submersas no mar e são deixadas, depois, num bosque ou na varanda de pequenas casas de madeira. Em outro projeto, *Rodapés de Carne (1978)*, realizada na França, uma galeria da cidade de Nice permanece fechada e pedaços de carne expostos à incandescência de uma lâmpada. Essa relação com a vida ou história de matéria inerte remete, à relação antropológica de Joseph Beuys com certos materiais como a parafina ou o feltro, por exemplo, assim como às antigas crenças celtas de memória do mundo inanimado e inorgânico. A obra de Barrio, apesar do interesse sobre o devir da matéria, diferencia-se tanto da mítica pessoal de Beuys como da Arte Povera italiana, pois tem como referência não uma mitologia própria ou um programa estético determinado, mas a dinâmica peculiar de sua relação com o contexto em que se inscreve cada trabalho. Isso porque em suas proposições Barrio toma o corpo como depositário de múltiplos sentidos. Sua ação parte de um gesto pessoal mas dirige-se ao *corpo social*, isto é, ao sistema político e institucional que, violentamente, interroga.

A recorrência ao sal, por exemplo, é elemento significativo no trabalho do artista. Torna-se quase uma assinatura sensível não mais uma marca de “autenticação” para o mercado, mas uma chave para os sentidos. O sal, como elemento simbólico, comporta dupla contradição: é conservador de alimento, mas também fator de destruição corrosiva. Ao lançar-se o sal ao solo, este é condenado à infertilidade. A operação é metafórica, sem dúvida, especialmente ao ser realizada nos inúmeros museus e exposições que acolheram projetos de Barrio nas últimas décadas.

No mais recente *Quase que... Situações Mínimas (2000)*, o sal é tomado em sua origem etimológica (sal)ário, isto é, porção mínima de dinheiro paga aos soldados romanos, uma referência ao mínimo necessário à manutenção da vida. Lançando o sal ao chão na galeria da Federação das Indústrias de São Paulo, o centro do capital financeiro nacional, a contradição do mínimo e do máximo ganha materialidade. No despojamento do espaço, as inscrições do artista nas paredes remetem às mensurações díspares dos valores de tempo e de dinheiro e desconcertam um espaço asséptico. A farinha, o sal e a água contida nos galões, apresentam-se como possíveis (porém não prováveis) catalisadores para o alimento básico em suas múltiplas metáforas.

Os projetos de Barrio não são passíveis de remontagem. Afeitos ao espírito de tempo (*Zeitgeist*) e distantes de ideais abstratos de espaços atemporais, seus projetos são sempre pontos de partida para outras criações tornando as repetições inviáveis. No entanto, diversas *Situações* criadas por Barrio têm projetos elaborados. São, muitas vezes, livros de artista que Barrio prefere chamar de *Cadernos-livros*.

A ideia do caderno, diferentemente do livro de artista, como se classificou, a partir dos anos de 1960 como produção análoga, acentua a dimensão processual de sua poética, isto é, são antes de tudo, registros de processos. O registro – como documento – não tem função de esvaziamento do trabalho realizado, mas remete à etimologia original da palavra documento, do latim *docere*; ensinar. Tais registros ensinam sobre a presença de outros tempos no presente da obra. O fluxo de escritos dos *cadernos-livros* de Barrio mistura orientações para a montagem de ambientes, às reflexões ligadas à realização de experiências e ações. Na forma de cadernos recusam uma visada instantânea, sugerindo a impossibilidade de se alcançar, por meio de um só olhar, a totalidade de um processo criativo que se estende, no caso dos *cadernos-livros* na sequência das páginas o que nos projetos pode representar dias, meses ou anos.

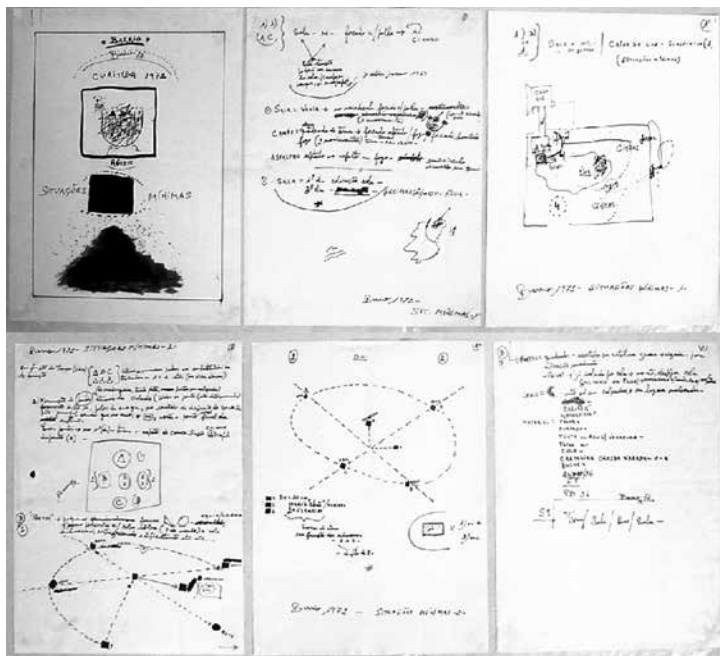
No entanto, esses *ateliers* de bolso, os *cadernos-livros*, guardam, muitas vezes, o momento inicial de um projeto. Sem qualquer apelo aos aparatos tecnológicos mais sofisticados, Barrio reafirma a possibilidade do exercício de criação ao alcance da mão. Sua liberdade, mais uma vez, impõe-se sobre um mundo cada vez mais seduzido pela tecnologia e seus artificios. Como fonte primária de seus projetos, os *cadernos-livros*, assim como as fotografias e filmes que registram suas ações e perenizam seus gestos, não são complementos de algo diverso, mas partes integrantes de uma mesma obra, que constantemente escapa e só se revela por fragmentos, instantes que testemunham um todo maior, inexoravelmente intangível. Essa metáfora, expressa na recusa de se oferecer ao olhar, ressurgue também em suas *telas* que se apresentam, muitas vezes, de forma negativa, enroladas. Ao desprezar a superfície da tela amarrando os chassis dos quadros, Barrio reafirma, mais uma vez, sua convicção, inabalável, da supremacia do gesto.

No projeto *Sonho de Arqueólogo*, realizado em 1998 no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Artur Barrio espalha sal no chão, mas dessa vez, não se trata de esteriliza-lo, pelo contrário, o sal aqui é

um convite à viagem. O caminhar pela sala escura é orientado por um pequeno fecho de luz. A escuridão, o sal e a luz do farolete, a distância, sugerem a experiência de quem constantemente navega. Os barcos são este espaço onde é possível recriar todas as relações. Exemplos privilegiados de que Michel Foucault chamou de heterotopias. “Pedaços flutuantes de espaço, fechados em si mesmos, e ao mesmo tempo abertos à vastidão do mar, fechados de porto em porto, de correnteza em correnteza, de bordel em bordel, [...] os barcos têm sido a grande reserva da imaginação [...] em civilizações sem barcos os sonhos secam, a espionagem toma o lugar da aventura e a polícia substitui os piratas”.

Obras de Referência

Situações Mínimas, 1972



Esse projeto foi realizado em 1972, na ocasião da exposição *Quatro Encontros de Arte Moderna*, no MAC de Curitiba. Essa obra fora registrada em vídeo Super 8 e enviada ao MAC USP para a expo-

sição *Poéticas Visuais. Situações Mínimas* faz parte da mostra *Arte Conceitual e Conceitualismos: Anos 70 no Acervo do MAC USP* (2000), com curadoria de Cristina Freire, no Centro Cultural FIESP.

Quase que ...Situações Mínimas, 2000



Sal, água, farinha, textos escritos nas paredes.

Instalação realizada na FIESP para a mostra *Arte conceitual e conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC USP*. A partir do convite de Cristina Freire, Barrio reativa a obra realizada em 1972.

Áreas Sangrentas (Primeira Parte), 1975¹⁸



18 BARRIO, Artur, *Áreas Sangrentas (primeira parte)*. Em BARRIO, Artur, *Regist(R)os*, Porto, Fundação de Serralves, 2000, p. 136. Catálogo de exposição.

Portugal.....4.8.75.....Viana do Castelo.

Praça da República.

Materialmente o trabalho é constituído por: uma pedra recolhida na praia de Valadares em 15/7/75 na maré baixa, sendo a pedra coberta por plâncton e outros resíduos marítimos; essa pedra, mesmo na maré baixa, estava submersa por aproximadamente 15 cm de água; seu peso = 20kg; a pedra ficou num bosque por um período de dezessete dias e dezessete noites.

Uma velha tábua de obra encontrada em Viana.

Uma pequena pedra recoberta por pontos bastante brilhantes; sendo que, também recolhida na maré baixa na praia de Valadares a 17/7/75, essa pequena pedra está durante cinco dias e cinco noites na varanda de uma pequena casa de madeira.

Uma corda de cânhamo estendida ao longo da tábua, amarrada à pequena pedra brilhante; a um pau transversal de uns 35 cm e a um pedaço de arame de 10 cm; na outra extremidade a um embrulho contendo pedaços de peixe, cedidos por uma vendedora de pescado.

Cravada no embrulho de peixe, uma pódoa (comprada na feira de Espinho a 8 km de Valadares) semicoberta por barbante de cânhamo, sendo o punho estrelado de pregos.

Sit...cidade...y...campo...,1970



Trata-se do registro de uma *Situação* em que feixes de pães são depositados anonimamente pelo artista em diversos lugares no Rio de Janeiro. Realizada no auge do período da repressão política no Brasil (1970), os feixes de pão amarrados provocam estranhamento nos transeuntes e são considerados pelo artista “um suporte efêmero de energia condensada”. Esse projeto foi registrado na forma de diapositivos em cores de 35 mm e fora adquirido pelo MAC USP no ano de 1973, pelo então diretor Walter Zanini. Em 2007, os diapositivos foram digitalizados.

Adriana Palma

Artista e arquiteto formado pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, Gabriel Borba transita por diferentes linguagens artísticas, tendo iniciado sua trajetória ainda na juventude com desenhos e pinturas. As vivências de Borba em Florença, na Itália, de 1961 a 1963, influenciaram sua produção pictórica, e marcaram presença em sua primeira exposição, realizada em 1966, na Faculdade de Arquitetura da USP. A posterior abertura ao pluralismo artístico promoveu certo distanciamento das concepções tradicionais do objeto de arte. A ativação do espectador em suas novas experiências e o sentido de transitoriedade das obras marcadas por proposições efêmeras, também direcionaram um caminho de novos paradigmas ao artista. Na esteira desse campo expandido de experimentações, Borba desenvolveu junto ao MAC USP grande gama de trabalhos. Dentre eles está *Ambiente de Confrontação*, de 1972 – que se configurou como um trânsito entre exposição e obra ambiental, ampliando a participação do público, dos artistas e de grupos de teatro e dança. No mesmo ano, esteve presente na mostra *VI Jovem Arte Contemporânea com À Brecht – A exceção e a regra*, que consistia na organização da documentação produzida pela burocracia do MAC. Com esse trabalho Borba problematizou os mecanismos de legitimação ou recusa de obras de arte

dentro do circuito artístico. Ainda no MAC, participou de outras exposições, como, *Prospectiva 74*, de 1974, *Poéticas Visuais e Vídeo MAC*, ambas de 1977. Esteve entre os pioneiros da videoarte no Brasil, produzindo diversas obras, entre as quais figuram *Nós, ME e O gato acorrentado a um só traçado*, todas de 1977. Também na década de 1970, começou a trabalhar como assistente do filósofo Vilém Flusser, junto à Fundação Armando Álvares Penteado. Fundou, com Maurício Fridman, a Cooperativa Geral para Assuntos da Arte, em 1976. Esteve entre os dirigentes e mentores da Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo, inaugurada em 1980. Nesse mesmo ano, participou do Ciclo de Performances da Pinacoteca do Estado de SP. Entre 1984 e 1985, foi diretor da Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo. Em sua gestão recebeu o acervo de arte postal da XVI Bienal Internacional de São Paulo, organizada por Walter Zanini. Foi diretor da Divisão de Museografia do MAC USP, de 2000 a 2012. Sua produção teve participação em mostras como *X Bienal de Paris, de 1979*; *XVI Bienal de São Paulo, de 1981*; *Situações: Arte Brasileira anos 70*, de 2000; *5° Festival de Cinema Brasileiro em Paris, em 2003*; *Filmes de Artistas: Brasil 1965/1980, de 2007*; *evento itinerante Cine a Contracorriente Latinoamérica y España* organizado pelo Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, em 2010; entre outras. Atualmente, vive e trabalha em Embu das Artes, São Paulo.

Entrevista com Gabriel Borba

(Realizada em março de 1998, editada com a colaboração do artista em 2017)

CF: Cristina Freire

GB: Gabriel Borba

CF - Você poderia falar um pouco sobre projetos de exposições suas no MAC USP na época do Prof. Zanini. Em que contexto você propõe Ambiente de Confrontação, por exemplo?

GB - Allan Meyer e eu colaboramos em uma apresentação no MAC USP que chamamos *Ambiente de Confrontação*. Na época eu estava participando do espetáculo *Gracias Señor* do Teatro Oficina, uma espécie de “criação coletiva”, conceito muito em voga, e importante para nós, na

época. O espetáculo era, também, ligado às inovações a que se aspiravam, em geral de cunho coletivo, libertário e de criatividade exacerbada. De modo geral agressivas às estruturas mesmas do modo artístico em que se manifestavam, com a tendência de união de todas as artes e com a vontade de aproximação imediata da arte com a vida, transformando, assim, o próprio modo de “estar no mundo”. Era a “arte-verdade” revolucionária e transformadora. Em particular, *Gracias Señor* agredia tanto os artistas e produtores não adeptos quanto o público que, em muitas passagens, era chamado ao palco para declarar sua escolha participando da encenação. Caso da cena *Muro de Confrontação*.

Minha participação não foi de entrega total. Fui um dos que topou a “discussão”, resguardando o direito à solidão e à decisão própria em todos os níveis. Numa das cenas de “chamamento”, por exemplo, enquanto o público decidia entre subir ao palco ou ficar na plateia, deixei a “troupe”, sentei na boca da cena de costas para o espetáculo. Olhando entre desafiadoramente e morto de tédio para a plateia. Acho que todos me odiavam.

A encenação teve repercussão enorme e artistas plásticos me procuraram para repetir o experimento no modo artes plásticas. Quem me propôs a coisa foram a Anésia Pacheco Chaves e Ely Bueno, que fizeram os arranjos para que acontecesse no MAC do Zanini. Acertamos, também que Allan Meyer, teórico filosofante, trabalharia comigo construindo o arcabouço justificatório para a coisa. Trabalhamos no ateliê da Ely Bueno, mas a construção do todo deu-se no meu ateliê e trabalhei sozinho.

É bom notar que éramos ligados a Vilém Flusser, que havia feito críticas muito incisivas ao *Gracias Señor*, dizendo, por exemplo, que “não se pode voltar antes dos gregos...” ao que o elenco respondeu sentado de frente para ele, olhando-o fixamente, emitindo um *aummmmmmm...* sonoro e demoradíssimo. Acho que até que se retirasse do teatro (era um ensaio geral e não havia público a não ser uns convidados). [...]

Ao conjunto resultante dei o nome de *Ambiente de Confrontação* e, estruturalmente era composto de três regiões circulares, concêntricas: à media chamei de *mater*; à central de *inter*, e à de fora *exter*. Fiz valer algumas relações extraídas da história da arte (o Zanini corrigiu algum engano de conceito meu, entre Renascimento e Barroco) e tudo isto consta no cartaz do evento, desenhado por mim. Materialmente cada camada concêntrica do *Ambiente de Confrontação*, a maior com uns dez metros ou menos de raio, era de folhas de plástico transparente, um

e pouco metros de largura, do chão até o teto do MAC USP Ibirapuera. Foi ubicado na região contígua da parede curva do auditório e ocupava quase tudo até a outra parede curva da antiga sala de instalações.

A tira de plástico central, *inter*, estava pintada de preto por quase tudo e, no rés do chão, desenhei uma flor. Um espaço e a camada *mater*, esta de plástico duplo, como um saco, continha trabalhos em papel de outros artistas: Baravelli, Tozzi, Anna Bella Geiger, Ely Bueno, Savério Castelano e Anésia Pacheco Chaves, esta fora do “envelope” de plástico, porquanto seu trabalho tinha volume e era autoportante. Os desenhos “ensacados” ficavam à altura convencional do olhar. Sobre os plásticos fiz intervenções pictóricas, ora cancelando coisas, ora dando a ver pontos de vistas que me pareceriam especiais, rabiscando tudo, enfim. A camada *exter*, de mesma confecção, portava silhuetas humanas em preto, com vermelhos (laranjas, direi) que escorriam dos olhos e de outras partes, em poses mais ou menos dramáticas, expressionistas. Eu não conhecia o cavalo do Marino Marini. Se tivesse conhecido teria tido, por assim dizer, excelente material de referência. Para a apresentação convidei o *Grupo Teatro Novo*, de criação coletiva, que tinha como “condutor” o Edélcio Mostaço. Com a plateia em volta, o grupo penetrou o *Ambiente* e exercitou um “laboratório” meio que psicanalítico, às vezes trazendo uma ou outra das pessoas que assistiam. Outros grupos se ofereceram para o trabalho e se bem me lembro havia uma pequena agenda de apresentações. A Maria Duschenes trouxe seu grupo de dança experimental em um dia. Em outro veio um grupo de músicos de vanguarda etc.

CF - Nos anos 1970, o artista se voltava para analisar o ambiente artístico e com ele, inclusive, o trabalho de outros artistas em suas criações, muitas vezes ambientais. Como você veria essa questão?

GB - Nesta ocasião, começo dos anos 1970, final dos 1960, havia uma preocupação com o circuito de arte, não importa em que fase, em que viés. Muitos dizem que eram alguns artistas contra o mercado apenas. Havia também. Mas em parte de conservadores e diretores de museus houve também uma preocupação em várias questões que eram colocadas pelo circuito de arte como um todo, uma delas a questão da premiação. Até onde eu sei, ou pelo menos foi através dele que eu aprendi isto, esta preocupação, foi o Walter Zanini que trouxe para o nosso meio. Deve ser da turma dele, [...] aprendi com ele que eu não devo aspirar prêmio. Basicamente, em artes, o que está envolvido é o conceito de História

da Arte, veja o Hervé Fischer, da nossa turma, seu *L'histoire de l'art est terminé* e em particular o conceito de vanguarda, *avant-garde*, a turma da frente: qual vanguarda é mais vanguarda? O *Gracias Señor*, irracional e anárquico ou os arranques concretistas, seu oposto, ambos sediados na mesma cidade numa parte do mundo que não é, exatamente, a mais de ponta? Da mesma forma o que é melhor em arte, o mais exemplar, diante de uma multiplicidade de modos e de confecções muitas vezes em oposição umas às outras? Como classificar opostos, em ordem de grandeza, e estabelecer posições hierárquicas e prêmios, a não ser fixando algumas arbitrariedades? Assim por diante [...]

CF - O que aconteceu na VI Jovem Arte Contemporânea (JAC)?

GB - O diretor do Museu, Walter Zanini, junto com Donato Ferrari, posicionou-se contra as seleções de artistas por júri, como de praxe, e determinou que os participantes fossem sorteados entre os presentes. Havia muita gente. Era uma época em que o museu era muito frequentado, no caso destes eventos principalmente, havia aquele auditório que estava lotado... Era uma coisa muito incrível, houve momentos como neste começo de MAC USP, houve, depois, quando a gente fez a cooperativa (Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo), em que se tinha alguma animação em torno de proposições artísticas ...

Bom... essa exposição, eu vou te contar o meu ponto de vista [...]. Chego lá, está o auditório cheio de gente animada, como sempre de gente que chora e gente que treme para falar, e era tudo muito radical. A palavra-chave é *visceral*. Aos sorteados caberia um lote de chão do salão, previamente determinado em planta e, ali, faria o que lhe ocorresse com a possibilidade de abandono, permuta, anexação. Havia, também, um calendário a ser preenchido com as ações em cada lote. Uma nova burocracia que se queria substituta de outra dita ultrapassada. A burocracia sem o burocrata.

Não fui sorteado e estaria de fora, se a crítica e curadora Radhá Abramo não tivesse proposto a compra do lote de um sorteado desinteressado. Eu falei: “está começado o meu trabalho”. Eu estava recém-formado, então estava lidando com documentos, diploma, CREA e uma confusão desgraçada. Assim recebi o lote em doação e fiz com que a transação fosse registrada com aparência de ordenação legal, copiando cheque, documento de autorização e documento de doação. Com isso passei a frequentar escritórios burocráticos da Universidade,

do Detran, do CREA e outros, fazendo demandas que, embora incompreensíveis, geravam novos documentos cujas cópias foram encadernadas em pasta na ordem orientada pelo texto *A Exceção e a Regra*, de Bertolt Brecht. Nessa época eu estava montando uma peça também do Brecht, uma coisa assim. Então eu acabei por pegar a estrutura da peça *A Exceção e a Regra*. A coisa é dedicada a Brecht. Aí tem a regra e tem a exceção. O espírito do trabalho era assumir a realidade presente, a JAC daquele jeito, e, usando procedimentos muito conhecidos configurar algo, também real, mas meio inusitado. No caso a aspiração de profissionalismo artístico, desprezada entre nós (muitas vezes repudiada). Somada à ironia de poder-se virar artista por procedimento burocrático.

O procedimento conhecido a que me apeguei foi aspectos da burocracia que envolvessem certificados de compra e venda e de propriedade e licenciamentos para o exercício de atividades e de profissões. A liberdade de exercício profissional como decorrência da propriedade me parecia tão estúpida quanto a relação entre a competência de fato e a competência de direito, adquirida pela posse, como Brecht desenvolve na peça *A Exceção e a Regra*.

O distanciamento didático ficava por conta de umas pequenas falsificações de documentos que o qualificavam para o passo seguinte, por mais absurda que fosse a passagem. Por exemplo, uma pequena alteração de letra ou sigla num recibo de recolhimento de taxa no departamento de trânsito autorizava a retirada de algum certificado em outro departamento que, quem sabe, nem existia.

Não se arriscava a contaminação dos nossos experimentalismos com as posturas tradicionais, ainda que de confecção vanguardeira. Se bem me lembro a própria palavra *vanguarda* era execrada em certos grupos, como pertencente a outro universo artístico. Tinha muito do dadaísmo nisto, quando o repúdio, muitas vezes, caiu sobre a palavra *arte*, ela mesma.

Pessoalmente, nunca participei deste sentimento e em algumas ocasiões escondi opiniões para estar em coisas que me interessavam. Nem fiz disto cavalo de batalha, como outros, nem repudiei a exclusividade do experimentalismo. Todos estávamos construindo um mundo novo e inusitado. No meu cabiam todas as formas de arte e o problema era, exclusivamente, determinar o formato da qualidade em um ou outro modo.

PGU 666, 1972/80



Meu procedimento sempre foi o de apanhar coisas que estão rolando em volta e manipulá-las de modo a devolvê-las para a roda, impregnadas de minha vontade, como na maioria dos trabalhos mencionados nesta pesquisa. O PGU 666 é exemplo cabal.

Apesar desta publicação ser conhecida por *Artista Profissional*, o seu título de origem é PGU 666. PGU é abreviação de Prontuário Geral Unificado e 666 é, para o cristão, o número da besta. Besta, o Diabo, entidade que dá início ao drama do tempo: a História (Vilém Flusser, *História do Diabo*). Paráfrase de pastas burocráticas, PGU 666 levou na capa remissão ao seu conteúdo, *Artista Profissional*, daí a distorção.

Compõe a *Biblioteca Burocrática* que imaginei na época, diante das conversas constantes sobre a burocracia que enfrentávamos e a visão muito particular, minha, distinguindo a boa burocracia daquela dos burocratas que dela fazem uso para exercer suas pequenas autoridades, auferir suas vantagens em nome da proteção do estado etc. PGU, um princípio dessa intenção, não chegou a ser claro diante dessas ideias. Outras manifestações seguiram-se mais tarde, mais amadurecidas. Com o debate e exposição *Arte e Burocracia* e o programa *Sessão Corrida*, organizados por mim quando diretor de Artes Plásticas do CCSP. Pessoalmente vejo

como desdobramento dessa coisa o Escritório de Arte Postal, no mesmo CCSP, mesma gestão. Nesse caso, baseei-me no “ateliê” do Ulisses Carrión, em Amsterdã, apoiado na coleção de arte postal enviada pela Bienal de São Paulo, de Walter Zanini. Desdobramentos mais próximos foram a edição *offset* da Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo, em 1980, e a tiragem de seis páginas do original, aquelas com imagens de carimbos em formato A3, algum tempo depois.

Pela Cooperativa foram feitas as edições *Offset SL* (Sem Luxo); *SL* (Semiluxo) e *SL* (Superluxo) idênticas umas às outras, diferenciadas exclusivamente pelo preço. Veio a propósito, porque na ocasião eu estava envolvido com a Escola Freudiana de São Paulo e os *Cadernos Freud Lacanianos*, nos quais se discutia a ideia de o psicanalista assumir-se, sem outra autoridade a orientá-lo como um Analista Supervisor ditado pela Sociedade de Psicanálise. Diante disso foi incluída em cada volume uma ficha/formulário em que, uma vez preenchida, um Artista Aspirante tornar-se-ia Artista Profissional.

Proposta Expositiva Ambiente de Confrontação



Registro fotográfico da exposição Ambiente de Confrontação, 1972
Arquivo MAC USP

Adriana Palma

Ambiente de Confrontação é uma experiência realizada no espaço expositivo do MAC USP com o objetivo de refletir acerca da exposição tradicional. Insere-se no momento em que a instituição busca abrir-se para que artistas e jovens estudiosos possam atuar e produzir ali com maior liberdade. Essa *manifestação* – conforme a define Walter Zanini – foi realizada entre 26 de setembro e 8 de outubro de 1972,

e tem como organizadores o artista e arquiteto Gabriel Borba Filho e Alan Meyer, os quais fazem uma composição, visando trocas críticas e estéticas, com os trabalhos dos demais artistas participantes: Anna Bella Geiger, Anésia Pacheco e Chaves, Luiz Paulo Baravelli, Ely Bueno, Savério Castellano e Claudio Tozzi. A *manifestação* – que está no limiar entre uma exposição de arte e um trabalho artístico – foi um espaço criado pelo próprio Museu para pensar a si mesmo, a sua condição com relação às novas ideias acerca do museu de arte. Essa reflexão é feita através da percepção de artistas que ocupam e organizam esse espaço, levando também em conta a participação do público visitante e grupos de teatro e dança convidados.

É a partir da peça teatral *Gracias Señor*, criada pelo grupo de José Celso Martinez Correa, que se iniciam as reflexões desenvolvidas na *manifestação*. Há um momento da peça, chamado de *A Confrontação* em que os atores cessam a atuação, anunciando o fim do teatro e o início da vida real. Encostados no fundo do palco convidam o público para ir até lá confrontar-se com eles. *Ambiente de Confrontação* estabelece uma relação direta com esse trecho da peça. Gabriel Borba faz parte do elenco e leva Alan Meyer e as artistas Anésia Chaves e Ely Bueno para uma das apresentações. A partir disso, o grupo começa a pensar em fazer algo que fosse mais dinâmico e vivo em artes plásticas. Borba e Meyer relacionam a proposição ao momento vivido naqueles anos, associando-a ao contexto de repressão da ditadura militar brasileira e ao cenário das artes, no qual se coloca em cheque a tradicional condição da obra de arte.

A montagem da *manifestação* é bastante distinta de outras exposições e atividades anteriormente concebidas no Museu. Obras que tradicionalmente eram presas nas paredes ou dispostas de maneira isolada no chão do espaço expositivo, ali aparecem fixadas entre folhas retangulares de plástico transparente, dispostas verticalmente entre o teto e o chão da sala, configurando um espaço labiríntico. Barras fixadas no teto da sala funcionam como suportes a partir dos quais pendem as várias folhas de plástico. Esses suportes ficam posicionados como eixos, compondo o formato aproximado de uma estrela. O público pode tanto circundar o seu conjunto, mantendo a condição de um observador externo a ela, quanto caminhar por entre os plásticos e obras.

Esse ambiente é estruturado em um esquema espacial concêntrico, dividido em três camadas: o que seria a camada mais central foi denominado de *inter*, a camada intermediária chamada de *mater* e a camada

BRUSCKY, Paulo

(Recife, 1949)

mais externa, *exter*. Borba explica que as obras são dispostas nessas camadas de acordo com suas “vocações”, ou seja, a camada *inter* é relativa ao “intimismo espiritual”, a *mater* refere-se ao “processo de materialização da forma expressiva” e a *exter* está associada ao mundo concreto e objetivo. As produções intimistas de Ely Bueno, de acordo com Borba, são postas na camada *inter* e as obras de Claudio Tozzi, por tratar-se de artista cujo olhar crítico volta-se ao mundo concreto a partir do referencial da arte pop, ficam na *exter*.

Borba faz desenhos em preto e vermelho em alguns dos plásticos, considerando a possibilidade de estabelecer diálogos/confrontações com os trabalhos dos demais artistas. Eles os chama de *Imagens de Urgência*, relacionando-os à denúncia e à revolta diante do cenário truculento vivido na época no Brasil e em outras partes do mundo.

O grupo de dança que se apresenta no espaço da *manifestação* – propondo uma ação de dançar com relação às obras – é o de Maria Duschenes, do qual Meyer é participante. Também há a apresentação do *Grupo Teatro Novo*. A ideia é realizar cenas resultantes de improvisações, baseadas em possibilidades de dramatização a partir de interações com o espaço da manifestação. Após a encenação ocorrem debates entre os atores e o público presente.

A proposta de questionar os padrões tradicionais de exibição da obra de arte daquela época, calcados na solidez das paredes, tornadas personagens fundamentais na contextualização da obra de arte em uma mostra, encontra uma importante solução na transparência dúbia do plástico: ao mesmo tempo em que permite a visão através dele, não permite que se veja de maneira completamente nítida. Há uma dinâmica de estímulos vindos por parte das instalações da *manifestação* que se sobrepõem como em uma rede e pode tanto integrar-se quanto desintegrar-se ou diluir-se em função do ambiente criado. Assim, não é possível controlar a interferência do olhar das pessoas. A compreensão ou a experiência por parte do visitante com relação às instalações é fruto de uma infinidade de combinações e/ou “des”combinações desses diversos estímulos. Dessa forma, cada indivíduo pode compor uma percepção peculiar daquele ambiente.

Bruno Sayão

Artista multimídia, inicia sua carreira na década de 1960 e desenvolve trabalhos em xerografia, mimeografia, heliografia, fax, carimbo, vídeo, performance e intervenção urbana. Ao longo de sua trajetória, aborda temas variados, frequentemente, com um tom de humor e provocação política. Também atua organizando eventos que promovem vertentes artísticas experimentais, principalmente em Recife, cidade onde vive e trabalha. Entre os latino-americanos, é um dos pioneiros na prática da arte postal (a qual prefere chamar de arte-correio), participando intensamente tanto no envio de trabalhos, como na realização de publicações e exposições coletivas. Entre essas, destacam-se duas grandes mostras de arte postal que figuram entre as primeiras no Brasil: a *Primeira Exposição Internacional de Arte Postal*, organizada em parceria com Ypiranga Filho, em 1975, e a *Segunda Exposição Internacional de Arte-correio*, organizada em parceria com Daniel Santiago, no ano seguinte. Além desses, realiza muitos outros eventos artísticos em Recife dedicados ao conceitualismo, como: a *Exponáutica e Expogente* (1970) em que, junto com Santiago, expõe objetos e pessoas na praia, a *1ª Exposição Internacional de Art-door* (1981), também em parceria com Santiago, em que *outdoors* concebidos por artistas são espalhados pela cidade e a *1ª Exposição*

Nacional de Livro de Artista (1983). Na década de 1970, Bruscky inicia uma profícua parceria criativa com o artista Daniel Santiago que dura mais de vinte anos.

O caráter evidentemente político da produção artística de Bruscky fez com que ele fosse alvo da ditadura militar brasileira. A despeito da censura, ameaças e prisões arbitrárias, mantém um discurso explícito de oposição e denúncia do regime golpista. Essa ampla trajetória na produção e circulação de trabalhos artísticos, especialmente através da rede de arte postal, permite a Bruscky reunir um dos maiores arquivos/acervos de arte conceitual na América Latina. Esse conjunto é exposto, em 2004, na XXVI Bienal de São Paulo. Tem sua primeira exposição individual em um museu, realizada no MAC USP, em 2007, *Paulo Bruscky Ars Brevis*. Essa exposição acompanha a primeira publicação que dá maior visibilidade à sua obra: *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*, organizada por Cristina Freire. Além da exposição de 2004, Bruscky participa de outras edições da Bienal de São Paulo (1981, 1989 e 2010), além de bienais de Havana, do Mercosul, de Paris e de Veneza. Possui trabalhos no acervo de diversas instituições no Brasil e no exterior.

Sem Título, 1975



Sem Título, 1975



O MAC USP possui duas versões desse envelope criado por Paulo Bruscky. Eles diferem nas cores, nos selos e nos carimbos adotados. Trata-se de um trabalho característico da rede de arte postal. Bruscky é um dos primeiros latino-americanos a conectar-se com essa rede internacional. Ao abrir esses envelopes, o destinatário é surpreendido por um autorretrato do artista impresso na parte interna. O tom informal presente nessas obras é

recorrente na produção de Bruscky. Além da clara referência à indissociabilidade entre artista e obra, é significativo que ele envie a imagem do seu rosto para os seus correspondentes, já que é comum que artistas postais troquem correspondências durante anos sem conhecer a face do seu interlocutor.

Em uma das versões desse envelope, aparece mais um autorretrato do artista entre os selos colados na face externa. Outro procedimento comum na arte postal é que os artistas criem seus próprios selos que, mesmo sem valor burocrático, misturam-se com os selos oficiais dos correios. Procedimento análogo é utilizado na criação de carimbos de artista, que também estão presentes nesses envelopes. Em sua maioria, os carimbos utilizados por Bruscky parecem retirados de conjuntos escolares e somente ilustram animais ou objetos cotidianos. A exceção ocorre no carimbo que representa uma mala de viagem fechada em que o artista fez a inscrição “arte”, possivelmente fazendo referência às viagens que os trabalhos de arte postal fazem até seus destinatários.

Outro aspecto da arte postal que pode ser observado nessa obra é o uso de técnicas de fácil reprodutibilidade, como carimbos, selos e xerografia. Elas permitiram aos artistas postais a criação de diversas versões da mesma obra que poderia ser enviada a dezenas de conexões na rede de arte postal. Um dos principais pontos de interesse nesses trabalhos de Bruscky é o uso do envelope como suporte, e não somente como embalagem da obra. A impressão do autorretrato, somada aos selos e carimbos, faz com que o canal seja decisivo nesse trabalho. O envio pelos correios torna-se parte fundamental da proposição do artista, sendo indissociável do conteúdo postado.

O destinatário dessas obras, o MAC USP, também é sintomático da intensa conexão dessa instituição com a rede de arte postal. Embora se trate de uma manifestação essencialmente marginal, ela é acolhida e promovida por esse Museu de forma precoce, principalmente pelas iniciativas do artista Julio Plaza e de Walter Zanini, então diretor do MAC USP. A data de envio do trabalho também é significativa: 1975 foi um ano marcante na consolidação da arte postal entre os latino-americanos. Foi nesse período em que foram realizadas as primeiras grandes exposições autodenominadas como de arte postal nessa região.

Referência

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. São Paulo, Companhia Editorial de Pernambuco, 2006.

Eduardo Akio Shoji

Formado em Direito pela Universidade de São Paulo, o tradutor, ensaísta e crítico de literatura e de música, Augusto de Campos é um dos mais importantes poetas do Brasil. Lançou, em edição independente, seu primeiro livro de poesia *O rei menos o reino*, em 1951.

Em 1952, surgiu o Grupo Noigandres, formado por Augusto de Campos, seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Com esse mesmo nome, o grupo editou a revista que teve cinco números, de 1952 a 1962. Um de seus objetivos foi apresentar projetos poéticos concretistas. Foi publicado, por exemplo, no quarto número de *Noigandres* (1958) o *Plano-piloto da Poesia Concreta*, estabelecendo diálogo com as propostas urbanistas e arquitetônicas do *Plano Piloto* (1957) de Brasília, de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. O nome do grupo e de sua revista, *Noigandres*, remete a uma palavra intraduzível que aparece em um poema do trovador provençal Arnaut Daniel (século XIII) e que foi citada em *Cantares* de Ezra Pound, uma das principais referências para os poetas concretos. No segundo número de *Noigandres* (1955), Augusto de Campos apresenta a primeira edição de *Poetamenos*, composta em 1953, obra considerada inaugural da Poesia Concreta no Brasil.

O grupo se estabeleceu no contexto internacional a partir do encontro de Décio Pignatari com o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, na Europa em 1956, e com a realização da 1ª. *Exposição Nacional de Arte Concreta* no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), ainda nesse mesmo ano. Posteriormente, integraram-se ao grupo Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald. Esses jovens poetas buscavam uma poesia de invenção *verbivocovisual*, na qual unem-se os efeitos verbais, sonoros e visuais. De 1952 a 1966, lançaram também cinco números da revista *Invenção*, que tinha como subtítulo *Revista de Arte de Vanguarda*, aberta às novas experimentações, além das propostas concretistas.

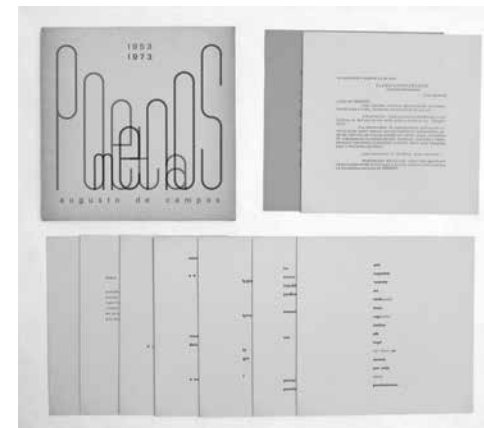
Na década seguinte, explorando principalmente a visualidade em seus poemas, Augusto de Campos publicou *Linguaviagem* (1970), *Equívocabulos* (1970), *Colidouescapo* (1971), *Poemóviles* (1974), *Caixa Preta* (1975), *Reduchamp* (1976) – essas três últimas publicações em parceria com Julio Plaza – e *Viva Vaia* (1979), uma antologia de sua produção de 1949 a 1979. Nos anos 1980 e 1990, o poeta avança na experimentação de novas mídias, como é o caso do vídeo clip poema *Pulsar* (1984), musicado por Caetano Veloso, da vocalização e animação gráfica de *Cidade/City/Cité*, *Poemabomba*, *Sos*, entre outros presentes no CD-Livro *Poesia é Risco* (1995), em colaboração de seu filho Cid Campos.

Como tradutor, Augusto de Campos recriou e transcreveu obras de autores de vanguarda como Ezra Pound, James Joyce, Gertrude Stein, e.e. Cummings, Vladimir Maiakóvski, Velimir Khliébnikov, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, entre outros. Como ensaísta, resgatou obras de poetas como Sousândrade e Pedro Kilkerry, além de aprofundar os estudos sobre a obra musical e poética de John Cage.

Seus poemas foram incluídos em importantes antologias internacionais, como *Concrete Poetry: an International Anthology*, organizada por Stephen Bann (London Magazine, 1967); *Anthology of Concrete Poetry*, por Emmet Williams (Something Else Press, 1967); *Concrete Poetry: a World View*, por Mary Ellen Solt (Indiana University Press, 1970); *The Oxford Book of Latin American Poetry*, por Cecilia Vicuña e Ernesto Livon Grosman (Oxford University Press, 2009). Uma antologia bilíngue português-húngaro intitulada *Poemas verbivocovisuais* foi organizada pelo tradutor Férénc Pál e distribuída em ocasião do Grande Prêmio Jannus Pannonius de Poesia, entregue ao autor na Hungria em setembro de 2017. Além desse prêmio, Augusto de Campos também foi o primeiro brasileiro a receber o Prêmio Iberoamericano de Poesia

Pablo Neruda. Sua produção poética mais conhecida está reunida nas coletâneas *Caixa Preta* (em colaboração com Julio Plaza), *Viva Vaia* (1979), *Despoesia* (1994) e *Não* (2003), que recebeu no ano seguinte de sua publicação o prêmio de Livro do Ano, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional. Atualmente, o poeta vive e trabalha em São Paulo.

Poetamenos, 1953



Composta entre janeiro e julho de 1953, uma série de poemas em cores foi publicada pela primeira vez no segundo número da revista *Noigândres* (1955), considerada obra inaugural da poesia concreta no Brasil, na proposta de produção *verbivocovisual*. Essa obra resultou de estudos feitos à mão pelo poeta, depois de transpostos à máquina de escrever, servindo-se de papéis-carbono coloridos, com sugestão do pintor Geraldo de Barros, integrante do Grupo Ruptura. O Acervo do MAC USP possui a 2ª. edição de *Poetamenos* (1973), já com o selo das Edições Invenção.

Os seis poemas intitulados *poetamenos*, *paraíso podendo*, *lygia fingers*, *nossos dias como cimento*, *eis os amantes* e *dias dias dias* compõem esta publicação. Dialogando com a obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), de Stéphane Mallarmé, a variação de cores é baseada na *Klanfbarbenmelodie* (melodia de timbres) do compositor austríaco Anton Webern. Campos explica, no texto publicado originalmente em *Noigândres 2*, depois em *Teoria da Poesia Concreta*, que se trata de “uma melodia contínua deslocada de um instrumento a outro, mudando constantemente sua cor”, sendo os “instrumentos”

o aspecto verbal (frases, palavras, sílabas e letras) e os “timbres”, a disposição gráfica e as cores. Por exemplo, em *eis os amantes*, o texto é composto nas cores primárias azul e vermelho intercaladas e preveem duas vozes, uma masculina e outra feminina. O poeta estava, assim, criando partituras em forma de poemas-objetos, a serem executadas por meio de leituras orais e entonações.

Para Julio Plaza, *poetamenos* é claramente um livro-poema, “visto que os poemas poderiam também existir em filme, diapositivo ou cartaz, sem perda estético-informacional”¹⁹. Dessa maneira, Plaza entende que esse é um livro como “suporte de arte significativamente ativo e não mero fundo passivo”.

CORDEIRO, Analívia

(São Paulo, 1954)

19 PLAZA, Julio. *Arte em Revista*, n.6, 1982.

Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos (GEACC)

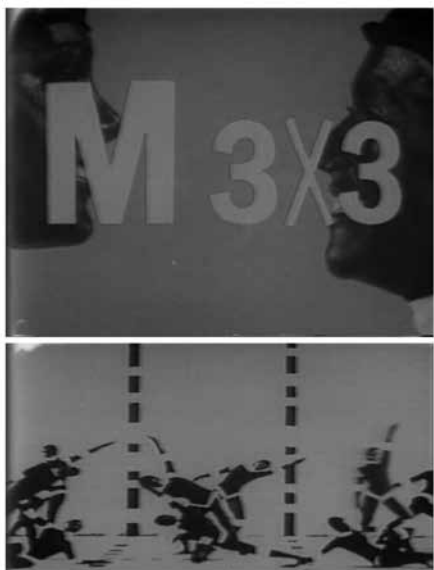
Pesquisadora, bailarina, videoartista e coreógrafa brasileira. Estuda no Colégio de Aplicação da Universidade de São Paulo (1965-1971). Cursa Arquitetura e Urbanismo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU USP (1972-1976), possui mestrado em Multimeios pelo Instituto de Artes da Unicamp (1996) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC SP (2004). Em seu livro, *Nota-Anna* (1998)²⁰, a artista afirma que sua formação se deu em três setores: dança, artes plásticas e música. Filha do artista Waldemar Cordeiro, tem contato com o cenário artístico nacional e internacional. Acompanha os movimentos da pintura concreta, o pop-creto, as obras cinéticas e o *computer art*.

Muito cedo inicia aulas de balé clássico com Ismael Guiser e dança moderna americana com Ruth Rachou. Após frequentar o curso sobre a técnica de Merce Cunningham, ministrado por Albert Reid, ela se interessa pela obra de Oskar Schlemmer, a produção da Bauhaus, os trabalhos fonográficos de Moholy-Nagy e as animações de dança de MacLaren. Com essa formação amparada em “uma abordagem sintática da arte e uma familiaridade com a matemática”²¹, programa-se o processo pioneiro mundial de dança por computador, em 1973, o *Computer Dance for TV*. Sua obra *M3x3* é apresentada em diferentes eventos em instituições, tais como: *International Edinburgh Festival* (1973); *XII Bienal de São Paulo*; *Arte de Sistemas in LatinoAmerica no Espace Cardin* (Paris); *International Cultureel Centrum* (Antuérpia); *Centro de Arte y Comunicación* (Buenos Aires); *Institute of Contemporary Arts* (Londres); *International Conference Computers & Humanities/2* (Los Angeles); *20th American Dance Guild Conference* (Cambridge), entre outros. No MAC USP, participa da *VII JAC* (1974); *Arte e Tecnología* (1985); *Arte Conceitual e Conceitualismos: Anos 70 no Acervo do MAC USP* (2000); *Um Dia Terá que Ter Terminado: 1969/1974* (2010); além de várias outras exposições em museus no Brasil. Vive e trabalha em São Paulo.

20 CORDEIRO, Analívia, *Nota-Anna: Uma Notação Eletrônica dos Movimentos do Corpo Humano Baseada no Método Laban*, São Paulo, Annablume, 1998.

21 Idem, p. 17.

M3x3, 1973



Produzida com Sílvio Zanchetti, a obra consiste em um sistema coreográfico que utiliza o computador para criar os movimentos dos dançarinos em função dos pontos de vista da câmera de vídeo, que são selecionados pelos programas de computador criados especialmente para o *M3x3*. Dentro dos parâmetros ditados pelo ponto de vista da câmera, as possibilidades de posições do corpo de cada dançarino são escolhidas ao acaso pelo computador, originando uma sequência de movimentos do corpo que não parece orgânica e flui de modo imprevisível. A coreografia acontece numa ambientação de alto-contraste, ao som das batidas de um metrônomo. Nove intérpretes são dispostos numa matriz 3x3 desenhada num cubo, cujos lados têm linhas tracejadas de acordo com o comprimento dos braços e das pernas dos dançarinos. Esses têm suas malhas negras interrompidas por faixas brancas, fazendo com que o dançarino se mimetize, transformando-se num cenário móvel. Essa obra reflete sobre a mecanização da sociedade atual e a padronização dos indivíduos, num tom de crítica à sociedade informatizada. *M3x3* estreia no *International Edinburgh Festival* (1973) e é apresentada pela primeira vez no Brasil na VII JAC (1974), no MAC USP. A obra é adquirida pelo MAC USP em 1973.

FONTELES, Bené

(Bragança, 1953)

Carmen Palumbo

Artivista²², xamã, poeta, compositor, editor de arte. O campo de atuação de Bené Fonteles não se resume ao campo das artes visuais e performativas, pois faz da transversalidade disciplinar o instrumento de uma prática artística baseada na interseção entre arte e pedagogia. Sua obra, centrada em questões sociais e ambientais, promove o debate acerca da necessidade de uma consciência ecológica individual e coletiva, propondo ações educativas por meio da arte. Entre elas, a criação do Movimento Artistas pela Natureza (MAPN) que incentiva projetos de arte e educação ambiental, ao reunir quinhentos artistas e pedagogos brasileiros que realizam atos simbólicos e manifestações em defesa dos direitos ambientais.

As experiências vividas com o MAPN, assim como as vivências com as comunidades das localidades onde o artista mora ou desenvolve projetos, desvelam um elemento recorrente na trajetória artística de Fonteles: o uso de um método etnográfico baseado no trabalho de campo e na imersão com os ritmos de vida das comunidades locais. Dentro de um discurso pós-colonial, a obra de Fonteles questiona as lógicas de dominação e opressão do “outro”, propõe outros caminhos, vai além da distinção entre arte e artefato, além da ideia de universalismo estético. Através do encontro com o “outro” (indígena, caboclo

22 Bené Fonteles explica o significado do neologismo “artivista”, uma mixagem de ativista político com artista poético, no *Manifesto antes Arte do que Tarde*, de autoria do artista.

etc.), realiza-se uma tensão entre antropólogo e artista, na qual o primeiro tenta apagar ao máximo sua própria presença e o segundo faz da manifestação artística alheia a fonte de inspiração da própria criação, apresentando-se como um facilitador, um mediador da realidade. Ao redor da figura desse “outro”, elemento constante na obra de Fonteles, vem se compondo o conhecimento do artista sobre o Brasil (e o mundo), constituído a partir das experiências, das vivências e das viagens realizadas desde os anos de 1970 e que levam o artista a morar em diferentes estados do país.

Durante as décadas de 1970 e 1980, Fonteles integra anualmente diversas exposições coletivas, nacionais e internacionais, ligadas à arte postal e a pesquisas de novos meios de expressão, tornando-se um dos mais atuantes artistas do xerox, unindo a xerografia à arte postal. No final dos anos de 1970, começa a própria atividade artística em Fortaleza. Em 1975, muda-se para Salvador, onde conhece o candomblé, no terreiro de Mãe Menininha do Gantois, no qual foi iniciado ao culto. Permanece na capital baiana até 1978, realizando duas importantes exposições no Instituto Cultural Brasil Alemanha: *Meio Ambiente/Situação do Espaço Urbano na Cidade de Salvador e Antes Arte do que Tarde*, cujas propostas poéticas discutem questões relacionadas à ecologia urbana e à mestiçagem brasileira.

Depois de uma breve estada em Fortaleza, em 1981, transfere-se para São Paulo, onde integra a sala especial de arte postal (com curadoria de Julio Plaza) da *XIV Bienal de São Paulo*. Sua curta estada nessa cidade é significativa por consolidar suas relações com artistas e críticos, como Walter Zanini, Olívio Tavares de Araújo, Frederico Morais, Jacob Klintowitz, Frederico Beuttenmüller. Em seguida, transfere-se para Cuiabá, onde funda uma das primeiras entidades ambientalistas de Mato Grosso e coordena exposições importantes, como *Artistas pela Natureza*, em defesa das nascentes e preservação das águas. Em 1986, funda o citado MAPN, lançado oficialmente em 1987, na *XIX Bienal de São Paulo*, com curadoria de Sheila Leirner. Desde então o Movimento atua na área da preservação ambiental, tendo conseguido alcançar importantes resultados, como a criação do Parque Nacional da Chapada dos Guimarães, na região central do país.

Nos anos de 1990, migra para Brasília, onde trabalha junto ao MAPN para a criação do Memorial dos Povos Indígenas. Entre 1992 e 1993, idealiza e organiza uma peregrinação pelo rio São Francisco, a

pé, pelas margens e de barco, procurando despertar o interesse público e coletivo em relação à preservação dos recursos hídricos da região. Em 1996, participa, na praça dos Três Poderes de Brasília, de um ato público organizado pelos representantes do Conselho de Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Brasil. Durante a manifestação, organizada em oposição a um decreto que permitia a contestação judicial da demarcação de reservas indígenas no país, Fonteles pôs um cocar carajá sobre a cabeça da escultura que, situada em frente ao Supremo Tribunal Federal, representa a Justiça. Além disso, adorna a estátua com arco e flechas, convocando-a, simbolicamente, para alinhar-se com os índios em sua luta e faz uma leitura pública do manifesto pela revogação da referida medida, responsabilizando o presidente e seu ministro da Justiça pelo processo de desapropriação das terras sofrido pelas comunidades indígenas. As fotos do registro da ação, realizado por Lêda Cavalcante, são exibidas na exposição *Adornos do Brasil Indígena: Resistências Contemporâneas*, realizada no SESC Pinheiros, com curadoria de Moacir dos Anjos (2016).

Em 2016, participa da *XXXII Bienal de São Paulo com a obra Ágora: Oca Tapera Terreiro*, uma construção de teto de palha e paredes de taipa (materiais usados em habitações indígenas e caboclas), onde o artista monta o próprio atlas: uma polifonia de objetos, lembranças, afetos, artefatos materiais simbólicos, provenientes de diferentes regiões, rastros das muitas viagens que levaram o artista a percorrer o Brasil ao longo de mais de quarenta anos de trajetória.

Entrevista com Bené Fonteles (Realizada por email, em junho 2017)

CP: Carmen Palumbo
BF: Bené Fonteles

CP: Qual é a relação entre arte e tecnologia em sua obra?

BF: Totalmente amalgamada. Quando comecei nos anos de 1970 com as colagens recriando as notícias de jornais e revistas, rediscutindo-as de forma política e poética, e reproduzindo em fotocópias para a arte postal e outros meios, esta tecnologia estava presente. Quando usei a máquina de xerox como prensa de gravura contemporânea, da

mesma forma. *A Ágora: Oca Tapera Terreiro* expõe a tecnologia indígena e cabocla como suporte das ativações na *Conversas para Adiar o Fim do Mundo*. Para tudo precisou de tecnologia de construção aliada à arte e suas subjetividades poéticas para ser. Fiz duas exposições com o título *Arte & Tecnologia* – uma no Museu de Arte do Pará, na década de 1980, e outra no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza, em 1990, para discutir e ampliar isso com oficinas que dei de xerografia e colagem para artistas e educadores que já vinham fazendo desde o começo dos anos de 1980.

CP: Como foi para o senhor fazer parte da rede de arte postal que se difundiu nas décadas de 1970 e 1980?

BF: Esta rede que começou muito com a arte postal, se amplia hoje nas redes sociais. Era bem limitado dos anos de 1970 a 1980, mas acho que era mais instigante e provocador do que agora. As mídias que tínhamos bem limitadas talvez provocassem mais nos processos criativos que eram mais artesanais mesmo utilizando as máquinas de fotocópias e o uso de carimbo, desenhos, colagens, adesivos e etc. e ainda o corpo como meio mais do que mesmo a questão da *performance*.

CP: Como foi a experiência de participar da exposição *Poéticas Visuais* (1977), a maior e última exposição ligada à arte postal na gestão de Zanini?

BF: Walter Zanini foi a primeira figura que conheci em São Paulo. Eu tinha 20 anos em 1973 e estava participando da Bienal de São Paulo com uma obra sem expressão. Procurei ele no MAC USP e mostrei as colagens com jornais e revistas e ele curtiu muito e viu ali uma promessa. Me convidou para a JAC, em 1974, que apresentei o filme *O Alvo*, com interferências de *letra set* sobre película de um filme em 16mm sobre uma exposição de artistas em Nova York, que está inclusive no acervo do MAC USP. E aí foram outros convites até o começo dos anos de 1980. A *Poéticas Visuais* eu tinha uma série de colagens sobre papel milimetrado com a figura de tesouras e paisagens em extinção, acho que tinha muito a ver com a questão ecológica. Tudo que se participava organizado por Zanini, era uma grande responsabilidade mas, ao mesmo tempo, havia uma liberdade experimental muito grande que ele nos dava. Fazia ponte entre artistas incrivelmente, não só em níveis estéticos. Ele fez muitas pontes entre os artistas do Rio de Janeiro e São Paulo, que nos anos de 1970

ainda estavam meio distantes e se estranhando. Trouxe os artistas experimentais fundamentais do Rio de Janeiro que São Paulo não conhecia, como Carlos Zilio, Cildo Meireles, Paulo Herkenhoff – sim ele era artista conceitual, fazia vídeo e colagens, Leticia Parente, Waltércio Caldas e etc. O que escrevi pode ser ampliado mil vezes pela extrema importância que Zanini teve para todos nós. Em 2004, quando fiz a mostra *Palavras e Obras* para inaugurar a Estação Pinacoteca de São Paulo, eu dediquei a mostra a ele. Zanini foi lá ver junto comigo e foi uma alegria e uma honra só. Seu livro *História Geral da Arte no Brasil*, em dois volumes, é a mais importante e definitiva publicação de arte no país. Quando vi meu trabalho lá foi que senti que estava na história e o que fazemos é importante para o que aconteceu na arte experimental.

CP: Segundo Mário Pedrosa: “o artista é sempre aquele que nunca perde o contato com a natureza”. Qual tipo de arte pode ativar o processo de re-invenção do lugar do homem na natureza?

BF: Todas! Desde que o artista como ser humano não esteja fragmentado, na separatividade, pensando que a natureza é lá. Somos todos parte e ser da natureza. Esse conflito natureza x cultura não deveria nunca existir. Sou um ser renascentista que não separa natureza da arte e nem ela da ciência e da espiritualidade. O xamã que há em mim desde o começo dos anos de 1970 é que move meu imaginário e inspira e instiga os de outros a ser integral e inteiro em tudo. Não à toa escrevi *O Livro do Ser*, pela editora Vozes, que saiu em 1991 e que dizem é o primeiro sobre ecologia do ser e que usa a subjetividade da poesia para expor minhas pequenas teses sobre o assunto.

CP: O filósofo Bruno Latour defende a ideia da arte como fator de sensibilização da sociedade. O senhor concorda com esta visão? De que forma a arte pode nos oferecer uma resposta à crise hídrica, ecológica, cultural que vivemos?

BF: Concordo e ainda mais, é a arte e o artista como *medium* que dando com a obra apenas 50% da questão – a outra parte é o público completando a obra com suas referências culturais, econômicas, espirituais... – fazendo ainda mais perguntas e sem respostas a qualquer ideia de que crise seja ecológica, política e até filosófica. A arte em si não serve para nada. Alguma coisa precisa não ter utilidade neste mundo já tão cheio do utilitário. Arte é coisa de delírio,

do reencantamento poético do mundo para despertar dimensões do invisível. Agora o artista como cidadão indignado pode fazer muito e nem precisa utilizar suas armas brancas estéticas, pois o perigo de uma arte demagógica e panfletária é muita. E aí nem seria arte. Eu corri este perigo e ainda bem que em 1980 fui avisado pelo crítico Frederico de Moraes, que viu uma mostra minha na Funarte no Rio. Gosto de uma frase de Modigliani que diz: “O real dever do artista é salvar o sonho”.

CP: Como é possível pensar, imaginar e problematizar o universal a partir de uma experiência e perspectiva regional?

BF: Sobre a questão de “a partir de uma experiência e perspectiva regional”, eu citaria o Tolstoi que disse: “Se você quer ser universal, cante sua aldeia”. Eu venho fazendo isso há mais de quarenta anos na minha trajetória artística, poética e política.

Fotos sobre papel de parede, 1982



A obra *Fotos sobre Papel de Parede* é uma instalação constituída por três fotografias montadas sobre cem folhas de papel (xerox) nas quais são impressas folhas de maconha. Com depoimento do próprio artista, as fotografias são realizadas no final da década de 1970, em

Salvador. As fotografias, de autoria de Fonteles e Vincente Sampaio, mostram cenas cotidianas do artista na própria casa, representando um registro intimista do artista/homem “em equilíbrio com o seu meio/ambiente, político/social/espiritual – enfim, o que se poderia chamar uma harmonia ecológica”²³. A obra se remete à exposição *Antes Arte que Tarde* apresentada por Fonteles no Instituto Cultural Brasil Alemanha da capital baiana, em 7 de junho de 1977. A mostra marca profundamente o percurso de Fonteles, que, a partir deste ano, começa a entender a própria prática artística como algo intrinsecamente ligado à vida. No *Manifesto antes Arte do que Tarde* o artista revela o significado mais profundo desta espécie de epifania que marcará definitivamente a própria poética: “O artista em relação corpo/paisagem/meio/ambiente, passa a registrar pelos objetos de seu ritual, toda uma relação com o tempo, suas identificações ecológicas – e, em comunicação com formas místicas de expressão, com a intuição, passa a desmistificar a arte dos princípios mais mentais.”

Como um artista conceitual, Fonteles não considera o objeto de arte preponderante e, como tal, usa a arte como um campo de experimentação, de significação, mais que de representação. Se, como afirmado por Claude Lévi-Strauss, “a função da obra de arte é significar um objeto”²⁴, se faz evidente na obra de Fonteles a tentativa de significar em vez de representar, de “elevator ao nível significativo algo que não existia nesse modo ou forma em seu estado cru”²⁵.

Nesse sentido, Fonteles aproxima-se à figura do xamã que a antropóloga Els Lagrou define como “tradutor dos mundos dos seres invisíveis”²⁶, um corpo-veículo capaz de tornar visível e audível o que foge aos olhos dos outros. Paralelamente, o que se torna importante na expressão artística de Fonteles não é a representação, a imitação do mundo real, mas a construção de uma ponte que une o visível ao mundo invisível. Como um xamã, Fonteles produz seu conhecimento sobre o mundo e organiza sua relação com ele, a partir dos sentidos, de relações sensoriais. Isto aparece evidente na obra *Fotos sobre*

23 Depoimento do artista extraído do *Manifesto antes Arte que Tarde*, de autoria de Benê Fonteles (1977).

24 LÉVI-STRAUSS, Claude, *Conversations with Georges Charbonnier*, London, Jonathan Cape, 1969, p. 109.

25 Idem, p. 123.

26 LAGROU, Els. Arte ou Artefato? Agência e Significado nas Artes Indígenas, *Revista Proa*, n. 2, vol. 1, 2010, p.9.

GEIGER, Anna Bella

(Rio de Janeiro, 1933)

Papel de Parede e, mais amplamente, nos outros desdobramentos do *Manifesto Antes Arte do que Tarde*, no qual a associação entre obra e corpo se manifesta ora em *performances*-rituais, ora em ações estético-políticas.

Parte da obra *Fotos sobre Papel de Parede* é apresentada na *Exposição Intercomunicável*, realizada, entre 22 de maio e 27 de junho de 1982, no MAC USP, pela diretoria de Wolfgang Pfeiffer. A exposição, com a participação de artistas italianos e brasileiros, é realizada a partir de um projeto do artista italiano Bruno Talpo, baseado na apresentação de propostas da arte contemporânea que utilizam novos sistemas simbólicos de comunicação visual. A obra é novamente exibida na exposição *Redes Alternativas*, que apresenta ao público trabalhos de artistas latino-americanos e do leste europeu, realizadas nas décadas de 1960 e 1970, com a curadoria de Cristina Freire.

Referências

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 32., 2016, São Paulo. *Incerteza Viva*. São Paulo, Fundação Bienal, 2016, pp. 106-109. Catálogo da exposição.

BRUNO, Maria Cristina (Cur.). *Adornos do Brasil Indígena: Resistências Contemporâneas*. São Paulo, SESC-SP, 2016. Catálogo de Exposição.

FONTELES, Bené. *Cozinheiro do Tempo*. Brasília, Petrobras, 2008, pp. 350-355. Catálogo de exposição.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e Significado nas Artes Indígenas. *Revista Proa*, Campinas, vol. 1, n. 2, 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

_____. Entre Xamãs e Artistas: Entrevista com Els Lagrou. *Revista Usina*, São Paulo, n. 20, 2015. Disponível em:< <https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Conversations with Georges Charbonnier*. London, Jonathan Cape, 1969.

Luiza Mader Paladino

Personalidade essencial na formação de uma geração de artistas e críticos brasileiros, tais como: Paulo Herkenhoff, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Sônia Andrade, Letícia Parente, entre outros. Sua obra é marcada pela pluralidade de técnicas, linguagens e materiais utilizados, transitando entre a gravura, desenho, fotografia, pintura, instalação, xerox e vídeo. Geiger inicia seus estudos em artes gráficas no Atelier Fayga Ostrower, na década de 1950. Nesse primeiro momento, sua obra gráfica orbita em torno de um abstracionismo lírico de “natureza introspectiva, idealista, senão mística”²⁷, segundo Mário Pedrosa, crítico que apoia Geiger ainda no começo de suas experiências artísticas. Impactada pela Nova Figuração, a artista mergulha na fase reconhecida como visceral (1965-1968), na qual realiza gravuras de órgãos do corpo humano. Gradualmente, afasta-se das demandas específicas de ordem formal, para incorporar em seu *locus* estético problemáticas relacionadas a tensões sociais, políticas e históricas, operando a questão identitária como ponto fundamental em muitas de suas obras. Ao longo da década de 1970, seu trabalho orientou-se para uma investigação acerca da natureza e função do objeto artístico, no qual nota-se uma diversidade de meios e técnicas, sobretudo, as de caráter reproduzível. É importante mencionar que Geiger é uma das pioneiras da videoarte no país, quando realiza o trabalho *Passagens I*, em 1974. A consciente postura crítica sobre o sistema e o mercado de arte,

27 PEDROSA, Mário, Anna Bella Geiger. Em COCCHIARALE, Fernando & INTERLENGHI, Luíza [orgs.]. *Anna Bella Geiger: Constelações*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996, p. 27. Catálogo de exposição.

superficialmente aquecidos pelo ilusório milagre econômico em plena ditadura militar, reflete-se no uso e alargamento de suportes como xerox, vídeo, mapas e cartões-postais. Na década de 1980, encontra o caminho imagético como nova força expressiva e nos anos posteriores, realiza uma série de objetos cartográficos com encáustica e metal. São “fronteiriços: quase-objetos, quase-gravuras, quase pinturas [...]”²⁸, indicando uma confluência de linguagens e técnicas nas quais a artista transita. Publica, em conjunto com Fernando Cocchiari, o livro *Abstracionismo Geométrico e Informal – A Vanguarda Brasileira dos Anos 50*, em 1987. Entre as centenas de mostras realizadas, destacam-se as individuais *Anna Bella Geiger*, MoMA, Nova York (1978); *Anna Bella Geiger: Constelações*, MAM RJ (1996). Participa do *I Salão Nacional de Arte Moderna* (1952) e *Salão da Bússola* (1969), ambos no MAM RJ, além de diversas edições da *Bienal de São Paulo* e da *XXXIX Bienal de Veneza* (1978). Por indicação de Walter Zanini, Geiger e outros artistas cariocas enviam os primeiros trabalhos de videoarte realizados no Brasil para a mostra *Video art*, no Institute of Contemporary Art, Filadélfia (1975). Expõe trabalhos na *Exoprojeção 73*, no Espaço Grife (1973), organizada por Aracy Amaral. Está presente, também, em diversas mostras do MAC USP, entre elas: *I Jovem Gravura Nacional* (1964), na qual foi premiada; *II Jovem Desenho Nacional* (1965); *Circumambulatio* (1973); *Prospectiva 74* e *VIII JAC* (1974) e *Poéticas Visuais* (1977).

Circumambulatio, 1973



28 COCCHIARALE, Fernando, O Sentido Constelar na Obra de Anna Bella Geiger. Em COCCHIARALE, Fernando & INTERLENGHI, Luíza [orgs.]. *Anna Bella Geiger: Constelações*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996, p. 15. Catálogo de exposição.

Circumambulatio, pesquisa conduzida por Anna Bella Geiger e uma equipe de artistas ligados ao MAM RJ, é uma instalação audiovisual formada por um conjunto de diapositivos, vinte fotografias, documentos, trechos de textos e músicas. A obra de Geiger é exposta no MAC USP, em 1973, quando foi adquirida por Walter Zanini para o acervo do Museu. A instalação é o desdobramento de uma experiência ecológica realizada no ano anterior, em terrenos da Barra da Tijuca, tendo o elemento terra como disparador. Geiger e o crítico Frederico Morais, entre outros, realizam uma série de cursos no MAM RJ que se distanciam de uma pedagogia tradicional, propondo atividades fora das salas de aula, com temáticas amplas e uma abordagem experimental. O desenvolvimento dessas pesquisas ecológicas iniciais leva a artista a propor um novo tema – a noção de centro e suas implicações simbólicas, psicológicas e religiosas. O principal referencial teórico de Geiger para estruturar o conceito de *Circumambulatio* é a obra do historiador das religiões Mircea Eliade. A artista se apropria da interpretação da simbologia e dos arquétipos de centro, manifestada em algumas tradições sagradas, para fundamentar suas experiências coletivas sobre e no espaço. A instalação exhibe uma série de fotografias, cujas imagens arquetípicas do círculo podem ser encontradas na natureza, no corpo humano e em construções arquitetônicas como, por exemplo, uma imagem aérea do Maracanã, um teatro de arena, uma mandala, a via láctea, a barriga de uma grávida etc. Há, ainda, uma sequência de diapositivos com trechos de músicas e textos de outros pensadores como Abraham Moles, Pitágoras, Platão e Jung. Ao final, os textos da instalação revelam que “cada povo, pode-se dizer cada homem, tem seu centro de mundo. É seu ponto de vista, seu ponto imantado. Lá, onde se juntam este desejo de saber, ou de amar, e de agir, e o poder sobre-humano capaz de satisfazer este desejo: lá é o centro do mundo”²⁹. Essa experiência não se limita apenas ao campo plástico e pode ser exposta a partir de uma multiplicidade de leituras. *Circumambulatio* se apoia em um campo interdisciplinar de conhecimento, transitando entre a antropologia, a psicologia e a história. Ao propor um campo ampliado de “investigações extra-artísticas e reflexivas”³⁰, apresenta, também, particularidades conceituais que extrapolam a função tradicional da arte.

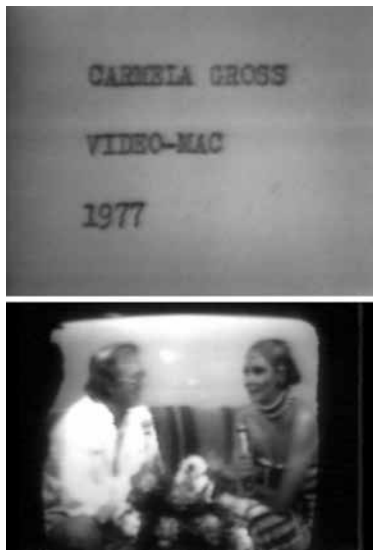
29 *Boletim Informativo*, São Paulo, MAC USP, n. 197, 23 maio 1973.

30 JAREMTCHUK, Dária, *Anna Bella Geiger: Passagens Conceituais*. São Paulo, Edusp, 2007, p. 85.

Roberto Moreira S. Cruz

Gradua-se pelo curso de Artes da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) (1965-1969), época em que realiza seus primeiros trabalhos de desenho, gravura e pintura. É professora de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP) desde 1972, mesma universidade onde obteve o mestrado de artes (1981) e o doutorado (1987), ambos sob a orientação de Walter Zanini. Em mais de cinquenta anos de trajetória artística, realiza exposições individuais nos principais museus e instituições culturais no país e participa de seis edições da Bienal de São Paulo. Seu interesse por novas formas de criação visual a faz participar em 1977 das atividades do Setor de Vídeo do MAC USP, exibindo seu trabalho na mostra no *Espaço B*, em dezembro do mesmo ano. Posteriormente, realiza ao lado de Julio Plaza, Regina Silveira e outros artistas, experimentações com a tecnologia do videotexto. A partir da década de 1980, sua obra se expande para outras linguagens, criando esculturas e instalações em espaço público. São obras de grandes dimensões que utilizam técnicas diversas, nas quais o sentido da relação entre o ambiente e a obra de arte é amplificado.

Sem título, 1977



O vídeo inicia-se com as imagens de um programa de TV. Em torno de cinco segundos, a mão da artista aparece no enquadramento e começa a desenhar com uma caneta de pincel atômico sobre a tela do monitor de TV que transmite essas imagens. Esse desenho se inicia no canto superior direito da tela. Com um gesto contínuo, acompanhando as linhas horizontais e verticais da TV, a artista vai ocupando com esses traços de tinta todo o campo da tela, passando a traçar linhas diagonais e criando uma grade visual sobre a imagem. O vídeo se encerra quando a imagem está praticamente toda coberta, terminando em *fade out*.

Na fita *portapack* original que está depositada no acervo do MAC USP é possível assistir além do vídeo, uma outra gravação em que este mesmo procedimento é realizado, no qual a artista realiza o mesmo gesto de desenhar sobre a tela de TV, mas dessa vez feito sobre uma folha de papel *glassine*. O diálogo que é possível ouvir em *off* revela a voz da própria Carmela Gross em conversa com outras pessoas, comentando como ela deve fazer o desenho para que este fique ajustado ao campo da tela. Nitidamente é uma espécie de teste, um exercício de preparação para a execução do trabalho que se daria logo na sequência da fita.

A recuperação desses originais produzidos no contexto do Setor de Vídeo do MAC USP, entre os anos de 1976 e 1978, período embrionário da história do vídeo no Brasil, só é efetuada em 2013, cerca de quatro décadas após a data de suas produções. O acesso a tais originais, agora devidamente remasterizados para o formato digital, constituiu-se, portanto, num dado relevante a ser considerado na análise dessas obras, pois permite entender mais fidedignamente os processos de criação em que foram realizadas.

Ressalta-se que em toda a bibliografia que faz referência a essas obras³¹, publicada até o período de resgate desses originais, os autores têm acesso às cópias em formatos diversos (VHS, U-Matic, Betacam), que circulam informalmente, muitas delas de origem desconhecida e de má qualidade. Essas análises se pautam exclusivamente sobre as obras e nos relatos dos artistas e pesquisadores remanescentes daquele período. Não consideram as peculiaridades do processo de criação nem tampouco as condições técnicas intrínsecas à sua produção, pois seus autores não têm acesso ao material original e a todo o conteúdo correlato presente nas fitas. Esses são aspectos que acrescentam informações pertinentes para um novo entendimento sobre esses trabalhos, passíveis de uma melhor compreensão à luz da contemporaneidade, na medida em que agora estão acessíveis em sua formatação original, acrescidos desses dados complementares relativos a essas produções, como atestam os próprios conteúdos gravados nessas fitas.

31 AGUIAR, Carolina Amaral de, *Videarte no MAC USP: O Suporte de Ideias nos Anos 1970*, 2007. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007; MACHADO, Arlindo, *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*, São Paulo, Iluminuras, 2007; MELLO, Christine, *Extremidades do Vídeo*, São Paulo, SESC, 2008.

Emanuelle Schneider

Inicia seus estudos na ECA USP, no ano de 1977, em jornalismo. Não tendo se identificado com o curso que julga ser um tanto maçante e pouco aberto a novos olhares, acaba por aceitar a sugestão do amigo e colega Walter Silveira para transferir-se para Rádio e TV, departamento no qual gradua-se em 1980³². É também por intermédio de Walter Silveira, que participa da mostra *Poéticas visuais* (1977), realizada no MAC USP, que Jungle entra em contato com a poesia visual, linguagem que explora durante os anos seguintes por meio de poemas adesivos, grafites poéticos, arte postal e impressos diversos. O cenário artístico brasileiro do período orienta-se pelas propostas das poéticas conceituais, para Jungle, no entanto, é preciso que as novas linguagens tecnológicas sejam trazidas para o centro das reflexões e das discussões do universo das artes, entre elas o vídeo, o cinema e, sobretudo, a televisão, um meio de comunicação de massa que era, segundo ele: “[...] absolutamente *mainstream* na época, onde nenhuma revolução parecia possível, provável ou desejável. A televisão era um meio difícil de se pensar, pois era um veículo do Estado, do *status quo*”³³. As iniciativas do artista, já no princípio da década de 1980, encaminham-se, portanto, para um percurso sem volta, no qual os mais diversos meios artísticos, tecnológicos e de comunicação passaram a ser explorados sem delimitações entre um território e outro, compondo um conjunto de obra bastante plural.

32 Entrevista de Tadeu Jungle concedida a Emanuelle Schneider, 18 abr. 2017.

33 Idem.

É no contexto de extrema experimentação e livre incorporação de novos meios na construção de narrativas artísticas que surge a TVDO, uma produtora de vídeos independentes, formada em 1980, por Jungle e seus colegas de ECA USP: Walter Silveira, Paulo Priolli e Ney Marcondes. A TVDO tem papel fundamental na consolidação da produção brasileira de vídeos experimentais e independentes. De acordo com seus integrantes, o pioneirismo da produtora encontra-se no fato de todos estarem de comum acordo em não fazer a *videoarte* propriamente dita, mas sim criar novos programas e conteúdos que possam revolucionar as formas de se produzir e assistir televisão por meio de novas propostas estéticas, formais e técnicas. O lema do grupo era “*Tudo pode ser um programa de televisão*”, evidenciando como prioridade da produtora a motivação em discutir possíveis parâmetros ainda inéditos no audiovisual no instante em que o país inicia o processo de abertura política e econômica pós-ditadura militar e, conseqüentemente, começa a se desvencilhar dos ditames do sistema de censura e total controle da produção artística, cultural e informacional.

Com a TVDO, Jungle dirige, em 1981, o programa musical *Mocidade Independente*, apresentado por Nelson Motta, na rede Bandeirantes de televisão e que se destaca em meio ao fluxo programático televisivo por ser o primeiro a conceder oportunidade às produções musicais e audiovisuais independentes. Com a TVDO Jungle ainda concebe, produz e atua até o final dos anos de 1980, em diversos programas e vídeos, muitos dos quais premiados no festival *Videobrasil*. Seu ímpeto de artista multimeios e sua verve experimentalista permitiram que, ao longo de toda sua carreira, atuasse ainda em projetos de instalação e *performances*; direção e produção de arte de campanhas publicitárias e de videoclipes; direção e apresentação de programas humorísticos, de variedades, educativos e jornalísticos e direção de documentários, curtas e longas metragens.

Jungle é um artista cuja produção não é passível de ser sintetizada em uma ou outra poética, mas sim por uma trajetória em constante e inquietante trânsito entre as mais diversas linguagens, meios, formatos e proposições estéticas.

Avesso “Circo”, 1984



Avesso é uma série de cinco programas realizados por Tadeu Jungle para a TV Cultura entre os anos de 1983 e 1984. A convite de Fernando Pacheco Jordão, então diretor de programação da emissora, o artista deveria conceber um material que presumisse “prazerosos de assistir e pertinentes para a TV Cultura atual”³⁴. Tendo recebido pleno aval para criar qualquer conteúdo, Jungle propõe que os programas visassem mostrar de outros ângulos as temáticas mais populares exibidas na televisão, em suas palavras “a televisão por trás da televisão”. Pacheco Jordão sugere então que o primeiro episódio fosse sobre o *Festa Baile*, um programa apresentado por Agnaldo Rayol e Branca Ribeiro, bastante popular e de grande audiência na emissora que concerne música e dança para um público mais maduro. A filmagem do *Avesso Festa Baile* inicia com um plano de sete minutos ainda na rua, em frente à entrada do Clube Piratininga, local onde o programa é gravado e evolui clube adentro até chegar aos bastidores, onde se encontram os técnicos montando os equipamentos, onde o cenário está sendo preparado e onde ficam os camarins e banheiros dos apresentadores. Aquela é uma proposta absolutamente inusitada para a televisão da época que se preocupa em manter a aura ilusória do maior meio de comunicação de massas em voga, onde o desejável é a retratação dos sonhos, do brilho, do maravilhoso e do puro entretenimento. Não existe, portanto, espaço para a manifestação de pessoas comuns, de coisas e acontecimentos reais. Em *Avesso Circo*, a proposta é apresentar o universo circense por

34 JUNGLE, Tadeu, *Videofotopoesia*, Rio de Janeiro, F10 Editora, 2014, p. 180.

um viés jamais imaginado pelo grande público. Ao contrário da alegria, da magia e do encantamento, tão caracteristicamente expressos nos picadeiros, o vídeo desvelaria a melancolia e a desolação dos artistas quando imersos em suas realidades áridas; as estruturas, as lonas das tendas, os *trailers* de moradia e os caminhões completamente sucateados; a tristeza no olhar dos animais confinados em espaços apertados, enfim, é uma provocação para o despertar de um desconforto e um estranhamento promovidos por uma realidade outra. Em quase 48 minutos de gravação, são apresentados planos longos, muitas vezes sobrepostos, enquadramentos enviesados, cores alteradas e aparições de escritos na tela. A frase *Televisão LongPlay* é projetada diversas vezes ao longo do vídeo, em outros momentos aparecem escritos com os nomes de personagens, tais como: Yuri, um hipopótamo de olhar e mastigar lentos, encerrado em um tanque; Nastassia, uma assistente de palco de sorriso forçado e roupas extravagantes; Bananinha, um anão vestindo fraldas infantis, peruca loura, *bustiê* feminino e nariz de palhaço, ora fazendo poses sensuais, ora fumando um cachimbo; Tatiana, uma chimpanzé amarrada a uma coleira, sendo segurada por alguém que não aparece e chamando a atenção de transeuntes em uma praia; Gorki, um mágico vestindo fraque, com sorriso igualmente forçado e de gestos exagerados que tira a moeda detrás da orelha, dentre alguns outros. Há no vídeo ainda a inserção de algumas cenas gravadas pela janela de um automóvel em movimento, a paisagem ao fundo é difusa, o rádio parece buscar alguma sintonia, sobre a tela os dizeres: “O que buscamos encontramos no caminho!” O filme todo, sem falas, é conduzido por uma trilha sonora eclética em cada quadro, cena e personagem retratados, contendo uma música diferente: *jazz*, música popular brasileira, rufar de tambores etc. Segundo *Jungle*, a realização é uma experimentação absolutamente livre em cima da temática circo, uma pintura de cenas com personagens que estão ali colocados em algumas situações específicas “[...] em referência ao cinema de Glauber Rocha”³⁵. Vale ressaltar que nenhum dos cinco programas (*Avesso Circo* e *Avesso Festa Baile*, *Avesso Punk*, *Avesso Futebol* e *Avesso VTV*) vai ao ar na época, pois Renato Ferrari, então diretor da Fundação Padre Anchieta, ao assisti-los veta suas exibições uma vez que “Não serviam aos propósitos de uma TV Educativa”³⁶.

35 Entrevista de Tadeu Jungle concedida a Emanuelle Schneider, 18 abr. 2017.

36 JUNGLE, Tadeu, *Videofotopoesia*, Rio de Janeiro, F10 Editora, 2014, p. 180.

KHOURI, Omar e MIRANDA, Paulo José Ramos de

(Pirajuí, 1948) e (Pirajuí, 1950)

Eduardo Akio Shoji

Poeta, artista gráfico, editor e crítico de arte e de poesia visual, Omar Khouri forma-se em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH USP) e torna-se mestre e doutor em comunicação e semiótica pela PUC SP. Ao lado de seu amigo de infância Paulo Miranda, fundam a Nomuque Edições, em 1974, editando desde então publicações individuais de artistas, como por exemplo, *Murograma* (1982) e *Infância* (1983), de Edgard Braga – e coletivas, como *Artéria* (1975), *Balalaica* (1979), *Zero à Esquerda* (1981), nas quais também encontramos trabalhos seus. Por essa plataforma editorial, Khouri também lança seus trabalhos autorais, como seu primeiro livro de poesia *Jogos e Fazimentos* (1974) e a edição autônoma do poema *Beth* (1974-1985). Com Luiz Antônio Figueiredo e Ênio Aluísio Fonda, Khouri publica *Epigramática Marcial* (1978-1979), com traduções/recriações dos poemas latinos de Marcial. E com Angelo Monaqueu, publica *Poemas: Sob a Égide de Eros* (2001). Também colabora em revistas de artistas, como *Qorpo Estranho/Corpo Extranho* (1976-1982), *Código* (1973-1989), *Muda* (1977), entre outras. Atualmente é docente e pesquisador do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” (IA UNESP) e da FAAP, ambas na capital de São Paulo³⁷.

³⁷ Uma parte significativa de sua produção poética e crítica pode ser conferida no site oficial da Nomuque Edições: <http://www.nomuque.net/>

Por sua vez, Paulo José Ramos de Miranda, poeta intersemiótico, artista gráfico e impressor serigráfico, frequenta os cursos de Letras na FFLCH USP, Comunicação Social na Faap e estuda na Universidade de Virgínia, onde aprofunda seus estudos literários de língua portuguesa e inglesa, como se pode notar em sua produção poética, que demonstra amplo repertório da tradição clássica e moderna. Para aprimorar a técnica de impressão serigráfica, Paulo Miranda e Júlio Mendonça frequentam os ateliês livres ministrados por Omar Guedes, no Aster (centro de estudos de arte, em São Paulo, entre 1978 e 1981, coordenado por Julio Plaza, Walter Zanini, Donato Ferrari e Regina Silveira), que funciona em Perdizes, bairro residencial da capital paulista. Além das publicações coletivas da Nomuque Edições, Miranda também veicula sua produção poética em *Qorpo Estranho/Corpo Extranho* (1976-1982), *Almanak 80* (1980), *Kataloki (Almanak, 1981)*, *Atlas (Almanak, 1988)*, entre outras. Atualmente, é professor, tradutor, editor, promotor de eventos e vive em São Paulo.

Nomuque Edições

Criada em 1974 pelos “fazedores” (artista-poeta-editores) Omar Khouri e Paulo Miranda em Pirajuí, cidade do interior de São Paulo, a plataforma editorial permanece em atividade até o momento, na capital do estado. Considerada editora e gráfica, a Nomuque Edições se serve de técnicas de reprodução artesanais e industriais: fotocópia, fotografia, mimeógrafo, serigrafia, *offset*, incluindo também formas de gravação sonora e do meio digital na *internet*. Sob a lógica dos *assemblings magazines*, as contribuições são copiladas pelos editores, responsáveis pelo arranjo gráfico geral, cujo processo conta com ajuda colaborativa de outros criadores: desde a concepção, a edição e a impressão até a distribuição, reforçando a ideia que dá nome ao selo editorial Nomuque (“no muque”, no braço, com esforço manual).

Em 1975, lançaram o primeiro número da revista *Artéria*. Apesar de operar à margem do sistema editorial oficial, essa publicação coletiva reúne importantes poetas, artistas visuais e *designers* gráficos em projetos experimentais, sendo representativa de um momento da poesia visual brasileira. O nome da revista é ideia do editor Omar Khouri. Além de conter a palavra “arte” em *Artéria*, os significados como “vaso que transporta oxigênio pelo sangue do coração para o resto do

corpo” e “via principal de comunicação por onde circula grande parte do tráfego” reforçam as características de uma revista, buscando ser uma obra periódica circulante, que comunica e transporta arte.

A edição inaugural de *Artéria* (1975) tem um formato de revista mais tradicional e nasce inspirada na poesia concreta e motivada pelo espírito de época, seguindo o surgimento de revistas, como *Código* (1973-1989) e *Polem* (1974). O segundo número, pronto em 1976 e distribuído em 1977, tem seu formato totalmente experimental: uma sacola plástica com um envelope, dentro do qual encontramos vários poemas-objetos soltos. Em um momento de impasse sobre a sua continuidade e um novo formato da revista, o editor Carlos Alberto Valero Figueiredo idealiza *Artéria 3* (1977), que é uma caixa de fósforos nas cores vermelha e branca, com seu nome ART3RIA impresso em dourado, tendo tiragem incerta, por volta de cem exemplares distribuídos aos amigos. Já na virada da década de 1970 para 1980, a Nomuque Edições publica suas revistas sonoras: *Balalaica* (1979) e *Artéria 4* (1980), essa também chamada de *ARTERIV*. Seus conteúdos são acessíveis por uma fita cassete e, atualmente, seus áudios estão disponíveis no *site* oficial da Nomuque Edições <[www. nomuque.net/arteria4/](http://www.nomuque.net/arteria4/)>. Em seguida, é publicada *Zero à esquerda* (1981), que se constitui de um invólucro de papelão que guarda onze poemas visuais soltos e um pequeno livreto. Após uma década, é publicada a *FANTASMA*, como fica conhecida a *Artéria 5* (1991), com lançamento no Museu de Arte de São Paulo (MASP), acompanhada de uma grande exposição comemorativa dos dezessete anos da Nomuque Edições. A seu lado, veio a *Artéria 6* (1992), realizada totalmente em serigrafia, de formato 31 x 31 cm, sendo assim apelidada de *QUADRADÃO*. Considerada uma edição de luxo, teve apenas 180 exemplares, é lançada na Livraria Augusto Augusta, no Museu da Imagem e do Som (MIS) e distribuída entre os colegas mais próximos da revista. A concepção desse número se dá em 1981, levando dez anos para sua impressão serigráfica e publicação. Depois disso, apenas em 2004 fica pronta *ARTERIASSET* ou *ARTERIA*, como grafam o título de *Artéria 7*, com poemas visuais em brochura inteiramente em preto e branco, publicada depois de *Artéria 8* (2003), que é a versão eletrônica da revista, acessível *online* no *site* <[www. nomuque.net/arteria8/](http://www.nomuque.net/arteria8/)>, com a colaboração editorial de Fábio Oliveira Nunes. Os últimos números da revista, *Artéria 9* e *10*, segundo os editores, são menos experimentais e voltam ao formato convencional do gênero periódico em brochura buscando, por vezes, aplicar cores em

alguns trabalhos, preservando a organização de uma exposição autoral por página. Em comemoração aos quarenta anos de *Artéria*, Omar Khouri e Paulo Miranda organizam uma exposição coletiva com poemas visuais, ampliados e todos os números anteriores publicados e lançaram *Artéria 11* (2016). O MAC USP conta com uma edição em seu acervo.

Artéria 1

Pirajuí-SP: Nomuque Edições, 1975.



Tamanho: 16 x 23 cm. Tiragem: 1232 exemplares. Brochura, *offset* sobre papel. Colaboradores: Arnaldo Caiche d'Oliveira, Augusto de Campos, Carlos Alberto Valero Figueiredo, Décio Pignatari, Ênio Aloísio Fonda, Gabriel Emídio Silva, Haroldo de Campos, Iumna Maria Simon, José Luiz Valero Figueiredo, Luiz Antônio Valero Figueiredo, Waldeyr de Oliveira, além dos trabalhos dos editores Omar Khouri e Paulo Miranda.

LISBOA, Unhandeijara

(João Pessoa, 1944)

Fernanda Porto

Na trajetória desse artista visual e professor, torna-se evidente a estreita relação do artista com a tradição – seja através dos seus antepassados, da cidade onde vive, das técnicas de gravação, da história da arte etc. Unhandeijara, inclusive, atribui sua familiaridade com a gravura ao ofício de ourives exercido por seu avô. Como entusiasta dessa linguagem, cria, em 1984, o Clube da Gravura da Paraíba. Esse, mantido sem incentivos públicos, funciona como espaço de resistência que busca manter viva a memória da cultura popular nordestina e servir de espaço para produção e experimentação gráfica. Ainda que sua produção seja diretamente relacionada à gravura, o artista também faz bastante uso da fotografia, da xerox e da colagem.

Em seus primeiros trabalhos de arte postal, além da gravura, o artista investe no uso do carimbo e em objetos do cotidiano – tampas de perfume, saleiro, lápis e até pedaços de ossos – como matrizes de impressão. Na rede internacional de arte postal, Unhandeijara promove, entre 1978 e 1979, a revista *Karimbada*. Com três edições, a publicação tem o carimbo como suporte principal. Para a organização da revista, Unhandeijara utiliza um procedimento bastante comum na arte postal, o de convocar artistas a colaborarem na revista, solicitando trabalhos em formato predeterminado e produzindo em tiragem limitada.

Diante de um país em plena ditadura militar, para Unhandeijara é urgente tratar da censura em seus trabalhos. Nesse período, o artista tem correspondência extraviadas pelos correios, além de ter sua casa invadida pelos militares que, na ocasião, apreendem a quarta edição da *Karimbada* que nunca chegou a ser publicada. Como contraponto a tantos cerceamentos, Unhandeijara promove na sua casa um espaço de resistência e liberdade. Localizada no bairro do Jaguaribe, conhecida como Vila 777, é ponto de encontro de diversos artistas plásticos do Nordeste e de outros estados, além de poetas, músicos etc. A presença constante de artistas postais na residência de Unhandeijara torna possível a criação do Centro de Arte Marginal Brasileira de Informação e União (Cambiú) que viabiliza a produção entre esses artistas e seu intercâmbio com o mundo. Por meio do impresso *Cambiú Informativo*, eles divulgam exposições, livros, revistas e promovem a troca entre a produção marginal do Nordeste e a rede internacional de arte postal. *Povis/Projeto*, de Jota Medeiros, *Multi Postais*, da equipe Bruscky & Santiago, *Gaveta*, editada por Marconi Notaro e Silvio Hansen, e *Karimbada* são algumas das produções realizadas nos encontros da Vila 777. No acervo MAC USP, encontram-se diversos cartões postais do artista endereçados ao diretor Walter Zanini. Em 1977, Unhandeijara participa da exposição *Poéticas visuais* no MAC USP; em 1979, da exposição *Multimedia Internacional*; e, em 1981, da exposição de arte postal na *XVI Bienal de São Paulo*.

Sem título, 1982



Nessa série composta por dezesseis fotocópias, o artista utiliza a reprodução como meio para obter diversas vezes uma mesma imagem e, a partir daí propor versões com outros recursos – carimbo, caneta hidrográfica etc. Em uma dessas imagens, um homem sem feições, sozinho, diante de um banquete, parece retratar a injusta concentração de renda – e comida – que existe no Brasil. A ação de carimbar sobre o rosto *viva, verde verde*, o desenho de um coração e de um envelope – simbolizando a arte postal – torna-se uma maneira de Unhandeijara interferir nesse contexto de desigualdade social e econômica.

Há também versões de uma colagem fotocopiada composta por três planos: o rosto de Unhandeijara, uma espécie de estampa e o recorte com rosto de uma mulher. Com caneta hidrográfica, o artista colore os olhos da mulher, os seus e desenha lágrimas que saem de seus olhos. As cores variam nas três folhas, mas as lágrimas sempre aparecem na cor vermelha. Além de o carimbo de autorretrato aparecer no verso das folhas desse conjunto de trabalhos, ele forma uma composição visual ao ser carimbado diversas vezes na superfície de uma folha e surge quando o artista experimenta diretamente com a máquina de xerox. Ele imprime suas mãos, partes do corpo (que não são possíveis de identificar), papéis amassados e interfere nestas com seus carimbos.

Nesse exercício, o artista compreende a máquina como “[...] uma espécie de coautora do trabalho visual”³⁸. Quem compartilha do mesmo pensamento é o artista Paulo Bruscky³⁹, que considera a máquina de xerox uma “parceira” de criação. Para Bruscky, a máquina é mais do que um meio de reprodução, mas de interferência. Com ela, é possível alcançar “distorções, superposições e outros efeitos, enfim, experimentações em geral, aliadas ao acaso e à ousadia”⁴⁰. Dessa série, o que se sobressai como material de cunho político é uma folha composta por quatro fotografias, nas quais um metrônomo e a palavra Brasil se repetem. A boca, afixada ao aparelho, é tapada por: *cuidado, confidencial* e um x. Com a ditadura militar vigente no país, o metrônomo pode ser compreendido como uma representação da censura, uma metáfora do ritmo (e silêncio) imposto não só à cena musical, mas cultural, restringindo letras, vozes e discursos contrários ao regime. No entanto, as palavras que devem ser

38 BRUSCKY, Paulo, *Xerografia Artística: Arte sem Original (da Invenção da Máquina ao Processo Xero/gráfico)*. Em ALVARADO, D. (org.). *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*, São Paulo, Faap, 2010, p. 275.

39 Idem, p. 133

40 Idem.

medidas ou silenciadas são muitas vezes subvertidas e usadas como forma de denúncia e protesto – como é o caso de canções, como: *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso (1967), *Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua* (1972), de Sérgio Sampaio, *Cálice*, de Chico Buarque e Gilberto Gil (1973) e *Primavera nos Dentes* (1973), do grupo Secos & Molhados.

Glub Glub Glub: Homenagem a Bruscky & Santiago, 1977



Bruno Sayão

O formato cartão-postal é muito utilizado na rede de arte postal, da qual Unhandeijara Lisboa é um importante animador em João Pessoa. Embora os trabalhos de arte postal não fiquem restritos a esse formato – abrangendo áudios, vídeos, objetos e os mais variados suportes bidimensionais –, o cartão-postal foi amplamente utilizado, tanto pela sua tradição nos correios como pelo seu baixo custo de produção e postagem.

Em maio de 1977, Unhandeijara Lisboa envia a Walter Zanini um cartão-postal em que a onomatopeia “GLUB” – que identifica o som de um líquido sendo engolido – aparece em destaque, na cor azul e repetida três vezes. Trata-se de uma referência ao telegrama que o artista Paulo Bruscky envia aos amigos com a inscrição “glub glub glub”. Essa mensagem trata da então recente inundação da casa de Bruscky. Ainda na parte frontal desse cartão, Lisboa escreve “Salvem Recife!” e “Homenagem a Bruscky & Santiago”, além das suas iniciais identificando a autoria da obra. No período em que esse trabalho é criado, Paulo Bruscky e Daniel Santiago fazem uma parceria artística atuando na cidade de Recife. Esse cartão testemunha a estreita relação estabelecida entre os artistas postais de Recife, Natal e João Pessoa na década

de 1970. Artistas, como Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Ypiranga Filho e Leonhard Frank Duch, em Recife, Falves Silva e Jota Medeiros, em Natal e Unhandeijara Lisboa, em João Pessoa, estão em intenso contato através da rede de arte postal e de eventos presenciais. Esse cartão-postal é realizado majoritariamente com carimbos, técnica utilizada com frequência na arte postal e de destaque na trajetória de Lisboa. O uso de carimbos é central na produção desse artista que, ainda na década de 1970, chega a organizar uma publicação chamada *Karimbada* que se dedica ao carimbo de artista e circula na rede de arte postal.

Outro índice presente no trabalho é a conexão entre os artistas no Nordeste brasileiro com o MAC USP. O cartão é endereçado a Walter Zanini, diretor desse museu entre 1963 e 1978, que promove exposições de arte postal nessa instituição. Nota-se que, mesmo nos primeiros anos da rede, já estão estabelecidos circuitos de trocas entre os núcleos de artistas do Nordeste e o núcleo que se desenvolve em torno do MAC USP.

Referências

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. São Paulo, Companhia Editorial de Pernambuco, 2006.

BRUSCKY, Paulo. Xerografia artística: arte sem original (da invenção da máquina ao processo xero/gráfico). In: ALVARADO, D. (org.). *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo, Faap, 2010.

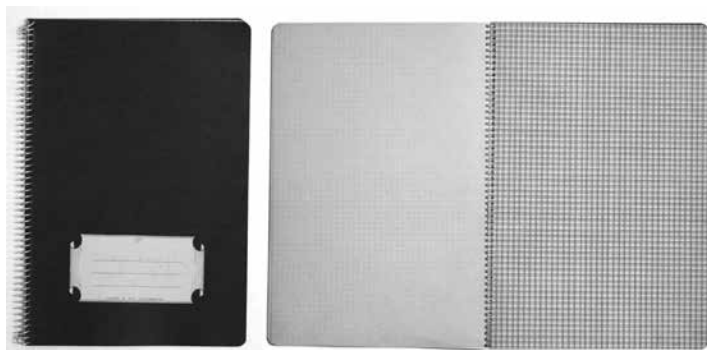
Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos (GEACC)

Artista catarinense, começa sua trajetória realizando xilogravuras e gravuras em metal. Estuda na Escolinha de Arte do Brasil (EAB), no Rio de Janeiro. É aluno de Anna Bella Geiger no MAM RJ. Ao longo dos anos de 1970, realiza obras em papel e publicações, nas quais cria interferências nas páginas pautadas, desestabilizando sua regularidade. Dedicar-se também à videoarte, realizando entre outras obras audiovisuais, *Escravidor-escravo* (1974), *Versus* (1974), e *Dissolução* (1974). Como escultor, é adepto à experimentação, criando novas possibilidades para a relação forma/espço, trabalhando especialmente com materiais próprios à construção civil, como madeira, ferro, concreto, tijolos, argila e cimento, valendo-se da rudeza dos materiais e explorando a irregularidade das superfícies. As formas brutas de suas esculturas ora evocam as construções anônimas e populares, ora remetem a fragmentos de corpos. Em 1973, é premiado no V *Salão de Verão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, com a instalação *Cerimônia em Três Tempos*. Sua primeira exposição individual é em 1974, na Central de Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro. Participa de importantes exposições no Brasil, como a VIII *JAC* e a *Prospectiva '74*, no MAC USP e de várias edições da Bienal de São Paulo (1973, 1981, 1987, 1994, 1998 e 2004), além de expor na XIII Bienal de Paris (1985), França e em outros países do exterior.

Caderno n. 1, 1974



Caderno n. 3, 1974



Fragmento com duração de 5´ 30” no dia 21/6/74 entre 12h15´ e 12h20´ e 30”, 1974



Caderno n.1 e *Caderno n.3* fazem parte de uma série de experimentações que Ivens Machado realiza nas pautas de cadernos no início da década de 1970. Em suas obras, o artista conserva o aspecto geral de um caderno escolar comum; contudo interfere na configuração das pautas que assume padrões inclinados, duplicados ou remendados. Esses trabalhos são inicialmente realizados de forma artesanal, mas, insatisfeito com as possibilidades da atuação gestual, o artista passa a trabalhar intervindo na própria máquina de impressão das pautas, obtendo um resultado que potencializa o caráter crítico da obra. A intervenção perturba a lógica seriada da produção industrial, a distorção inutiliza o produto e convida à reflexão. Para Ivens Machado, a imagem do “equilibrista” é definitiva para a representação de sua situação de artista. O acervo MAC USP possui dois cadernos de fatura manual do artista (*Caderno n.1* e *Caderno n.3*, ambos de 1974), bem como um exemplar de suas interferências diretamente na impressão das pautas (*Fragmento com duração de 5´ 30” no dia 21/6/74 entre 12h15´ e 12h20´ e 30”, 1974*).

Arthur de Medeiros

(Edição: Carmen Palumbo)

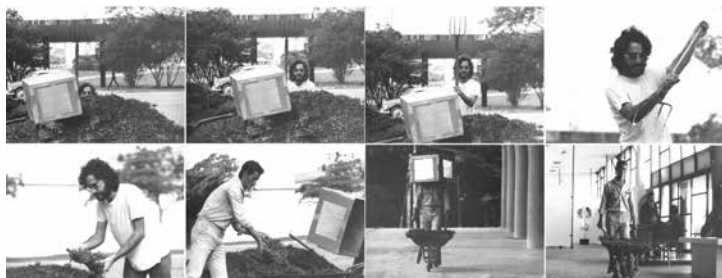
Gastão de Magalhães faz parte de um grupo de artistas atuantes nas décadas de 1970 e meados de 1980, vinculados a processos experimentais e que, no caso das artes visuais, se aproximam da arte conceitual. Nascido na cidade de São Paulo em 1953, onde atualmente reside, abandona em 1971, apenas um ano depois de seu ingresso, o curso de Artes Plásticas na Faap, após ter tido contato com Vilém Flusser que à época leciona no curso de Comunicação, na mesma instituição. Em 1972, Magalhães dá significado a esta ruptura como “tomada de consciência e abandono da experiência artesanal”⁴¹, de modo a deixar de lado uso das técnicas tradicionais. Essa afirmação, que se aproxima de uma revelação para o artista, está intimamente ligada à participação na VI JAC (1972) e sua consequente aproximação do diretor do Museu, Walter Zanini.

41 *Gastão de Magalhães: Registros e Ocupações de Ambientes*, São Paulo, SESC SP, 1978. Catálogo de exposição.

Entre as ideias de Flusser e as práticas de Zanini, Magalhães encontra um fértil terreno de exploração, alimentado pelas trocas com outros artistas e pelas questões que o próprio momento histórico vivido no Brasil e em outras periferias coloca. O espaço do MAC USP, nos anos de 1970, articulado com diversas outras instituições nacionais e internacionais, é um ambiente de criação, aglutinador de novas práticas e ideias artísticas tornando-o um espaço efetivamente público. É nesse contexto que se insere Magalhães e parte de suas obras, que podemos hoje encontrar no acervo de arte conceitual do Museu.

Durante o período de diretoria de Zanini, Gastão de Magalhães participou das JACs (1972, 1973 e 1974) e *Prospectiva'74*, enquanto sua participação na Bienal São Paulo se dá nas 12ª, 14ª e 16ª edição. Edita mil exemplares do catálogo *Desenhos-1* (1974) e, a partir do ano seguinte, em tiragem limitada, outros trabalhos e livros conceituais. Sua primeira grande exposição foi no MAM RJ, em 1975, com a mostra *Registros Fotográficos 72/74*. Em 1976, realiza o filme *Bexiga Estourada* e desenvolve o trabalho *Circulação Postal*, no qual utiliza o processo de comunicação da arte postal. Em 1978, participa do *1º Encontro Internacional de Video Art*, no MIS. Em 1985, realiza o cenário para a peça teatral *Diálogo de uma Prostituta com o Seu Freguês*, dirigida por Miroel Silveira; no ano seguinte, a Pinacoteca do Estado de São Paulo organiza a mostra *Interferências*. Entre 1990 e 1993, vive em Portugal. Em 2000, é um dos artistas apresentados na exposição *Arte Conceitual e Conceitualismos: Anos 70 no Acervo do MAC USP*, e, em 2011, participa da exposição *Redes alternativas*, ambas realizadas no MAC USP, com curadoria de Cristina Freire.

Atividade Operacional/Deslocamento, 1974



A primeira experiência artística formal de Magalhães concretiza-se na *VI JAC*, que acontece entre os dias 14 e 28 de outubro no ano de 1972, no MAC USP, ainda situado no terceiro andar do pavilhão Ciccillo Matarazzo (conhecido como prédio da Bienal), dentro do Parque Ibirapuera. Trata-se de um acontecimento único que marca a história expositiva do Museu. Apesar de não ter sido a primeira exposição a abrigar manifestações experimentais de arte efêmera e de mistura de linguagens (a *V JAC* já havia aberto espaço para elas), a *JAC de 72* é singular por sua proposta. Contando com a idealização de artistas junto com Walter Zanini, principalmente Donato Ferrari, a exposição mais se assemelha a uma manifestação vivencial coletiva. A aproximação entre instituição e artistas num ambiente intenso de trocas acontece desde o início do evento, marcado pelo sorteio dos espaços delimitados do Museu (lotes), eliminando assim qualquer critério de triagem dos participantes. São ao todo 84 lotes que podem ser compartilhados ou permutados por grupos ou artistas individuais. Os quatorze dias de evento não se restringem à exibição. Tendo por foco o processo de criação, o período da exposição inclui o sorteio dos lotes, as permutas, montagens, apresentações e debates.

Gastão de Magalhães participa da sexta edição da *JAC*, junto com Carlos Eduardo Vampré Vieira. Esse último teve seu nome sorteado para o lote n. 74 e convida Magalhães para compartilhá-lo. Como diz Magalhães em entrevista, sobre a participação no evento, “[...] na *VI JAC*, a própria exposição era o acontecimento, e não cada um em si. [...] Não era o objeto, mas a experiência vivencial...”⁴². Dentro desta perspectiva processual, os dois realizam uma série de ações. Em sua maior parte, Vampré Vieira as faz, enquanto Magalhães as fotografa. O lote apresenta, assim, uma série de fotografias realizadas ao longo de todo o tempo da exposição, dentro e fora do museu, inclusive no espaço urbano. Entre essas fotografias, pode-se ver uma sequência que registra a retirada de um pedaço do gramado do jardim do Parque Ibirapuera, nas imediações do Museu e seu transporte feito por um funcionário deste, não autorizado a fazê-lo. O funcionário é convencido por Magalhães a utilizar uma caixa de papelão na cabeça durante o transporte do gramado feito em um carrinho de mão. Junto das fotografias expostas, encontra-se o pedaço do gramado e diversos objetos que fazem parte das ações.

42 Entrevista de Gastão de Magalhães concedida a Cristina Freire. São Paulo, Banco de Dados GEACC.1 arquivo (mp4), ago, 2010.

Outra sequência de fotografias registra, em uma rua na cidade, a saída de Vampré de dentro de uma caixa de papelão em cuja tampa pode-se ler “cuidado”. Essas duas sequências são apresentadas futuramente como trabalhos individuais de registro fotográfico, sob os títulos de *Atividade Operacional/Deslocamento* (para a sequência do gramado) e *The box - in/out the Cube* (para a saída da caixa). No momento da VI JAC, no entanto, nenhuma sequência fotográfica é intitulada. A obra *Atividade Operacional/Deslocamento* é doada sucessivamente ao MAC USP por Gastão de Magalhães e hoje faz parte do acervo da instituição.

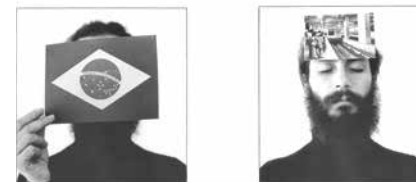
Quando Magalhães comenta a série fotográfica que depois recebe o nome de *Atividade Operacional/Deslocamento*, insiste que a arte é sempre feita por meio de referências. Nessa sequência, há a intenção de remeter ao *Autoenterro* de Keith Arnatt, ainda que de forma lúdica, como afirma o artista. Em *Autoenterro*, Arnatt realiza uma série fotográfica que é incluída, um quadro por dia, em meio à programação televisiva, por cerca de dois segundos, sem qualquer explicação prévia ou posterior para o telespectador. A sequência mostra o desaparecimento do artista, que se torna metáfora do desaparecimento do objeto de arte. Magalhães, em seu registro da ação de Vampré Vieira, propõe o inverso. O artista se desenterra. Como se não bastasse, convence um funcionário a vestir uma caixa na cabeça e transportar um pedaço de gramado do jardim para o interior do museu. O artista surge para transformar o cotidiano, desarticular o automatismo instituído pela sociedade, desinstitucionalizá-la.

Podemos entender a participação de Magalhães na VI JAC como o início da exploração de um novo terreno e que não poderia encontrar lugar mais fértil para se desenvolver. A VI JAC vem ao seu encontro. Sem a pretensão de concretizar uma obra enquanto objeto acabado, sua maior preocupação é com o registro de suas ações e projetos. Não se trata, no entanto, de um registro passivo, mas sim da proposição de ações que tensionam o cotidiano e sua instituição e que encontram na fotografia o suporte comunicativo dessas experiências. Apesar da importância revestida pela fotografia na própria prática artística, Magalhães, entretanto, não se considera um fotógrafo. Apesar de utilizar o aparelho (programado) como veículo de conceituação, sua preocupação, num primeiro momento, é a da construção da situação que será transformada em cena daquilo que será fotografado. Ainda assim, é possível entender a prática desse artista como um experimentalismo do aparelho técnico, que subverte seu programa, ainda que não seja este o seu objetivo.

Devemos ainda entender os trabalhos fotográficos de Magalhães como séries. Essa ideia se repete constantemente em sua produção, na qual a sequência é tão importante quanto o próprio conteúdo das fotos. Por vezes, a série é concebida como um movimento sequencial. Por outro lado, surge como possibilidade de romper com a linearidade temporal através da abertura à recombinação de sentidos, permitida pelo ressequenciamento de fragmentos.

Essa primeira experiência artística de Magalhães parece apresentar, de forma rudimentar, práticas e problemáticas extremamente pertinentes à leitura de nosso mundo e de nossa sociedade. Entre o A.I.-5 e a Revolução do Desejo, a oscilação entre o sonho de uma nova cultura e os duros golpes do autoritarismo, levam Magalhães a pensar em sua arte como uma forma de liberdade. Diante do meio tecnológico e do impulso ao consumo, fomentado pelos valores e atitudes disseminados pelo imperialismo norte-americano, o abandono das técnicas tradicionais (o que ele chama de artesanato) representa a possibilidade de explorar o mundo através da formação do imaginário. Tais questões serão recorrentes em seu percurso, influenciado pela teoria da comunicação e pela semiótica, mas que guarda em seu íntimo o ímpeto de transformação e da investigação do que pode ser a autonomia numa sociedade onde a experiência parece desaparecer.

Circulação Postal, 1976



A obra *Circulação postal* é apresentada no ano de 1976 no MAC USP, na exposição *Aquisições e Doações Recentes*, nesse mesmo ano na Itália

na exposição *Eighteen Modern Artists from Brazil*⁴³ e, juntamente à obra *Caixa de Articulação, na Bienal Nacional de 1976* e, em 1981, na *XVI Bienal de São Paulo*, com curadoria de Walter Zanini. A obra, que tem o mérito de marcar a participação de Magalhães no circuito informal da arte postal, é adquirida pelo MAC USP, em 1976. Nessa versão, é composta por cinco fotos sequenciais em preto e branco, de 24x18 cm cada uma. No entanto, no Museu existem apenas duas fotografias dessa série.

Sendo de simples reprodução e prática circulação, as imagens poderiam transitar irrestritamente, sem necessitar do suporte institucional museológico para a troca de ideias entre artistas e interessados nas novas discussões sobre o mundo, sobre a arte, sobre as novas linguagens, experimentações e tecnologias da comunicação. Era também uma maneira menos arriscada de circular informações, levando-se em conta o contexto mundial da época, muitas vezes repressivo, principalmente dos países periféricos que, por isso mesmo, têm pouco espaço institucional nas grandes exposições internacionais.

A utilização dos correios como meio de circulação, de trocas e de exibição vem ao encontro da desmaterialização dos objetos de arte, que se tornam por isso mais facilmente distribuídos enquanto formas de comunicação. Dessa forma, são evitadas diversas armadilhas institucionais, tornando eficiente a disseminação de proposições para além dos locais tradicionais de exposição – o que significa ter de passar pelo crivo de determinada narrativa histórica que as legitimasse. Ainda que essa perspectiva de desmaterialização não se realize por completo, afinal temos diante de nós documentos, fotografias, carimbos, livros etc., estes formatos priorizam a concepção, o processo ou a ideia, configurando assim uma linguagem que pode circular com grande facilidade.

O trabalho, como descreve o artista, é também a “exibição imaginária da trajetória percorrida pelos cartões-postais”, como uma viagem mental que se depara com processos-chave das transformações do país. O que vemos em *Circulação Postal* é, ao mesmo tempo, a construção de um “imaginário-fechado”, instituído pela história e pelo planejamento, característicos de nossos anos dourados: a bandeira, o metrô, o índio (como valorização da riqueza “natural” e não aquele massacrado pelo avanço do progresso), a catedral de Brasília e o fluxo de automóveis nas

43 A exposição, realizada pelo MAC USP, em parceria com a Galleria Spazio Alternativo 2 de Montecatini Terme, apresenta ao público italiano dezoito artistas expoentes das novas investigações e com participação relevante nas últimas atividades do Museu.

avenidas ao redor do Ibirapuera. O Brasil enquanto progresso de uma história única, rumo ao desenvolvimento, impregna de imagens não contraditórias a linearidade do caminho da modernização. A subversão contra o braço de ferro do Estado se dá no plano das imagens e, mais profundamente, na leitura da narrativa que lhes confere significado. O Estado, atuante também sobre a circulação das imagens da nação impõe um discurso, cujo único risco é o da contradição que pode surgir a partir do confronto com a parte oculta desses índices. Reside nesta possibilidade de recomposição das dimensões perdidas pela fotografia, das situações registradas, o convite do artista ao espectador para construir esse percurso imaginário, para além do itinerário geográfico.

This is Poem, 1975/2009



A exposição *Poéticas Visuais* é marcada pela presença de trabalhos de mais de duzentos artistas de diversos países. Além disso, os *media* utilizados são os mais variados e algumas vezes de forma inovadora, principalmente no que diz respeito à interação palavra-imagem. Visando intensificar a circulação da exposição para além dos círculos restritos, ela possui o caráter de insuflar novo fôlego, recolocando artistas em contato, assim como abrindo um canal mais acessível com o público, que poderia levar fotocópias de várias obras ali presentes.

Gastão de Magalhães apresenta para *Poéticas Visuais* a obra *This is Poem*, uma sequência de quatro fotografias, em preto e branco, da boca de um homem que em cada uma delas segura entre os dentes uma das letras “P”, “O”, “E”, “M”. A obra *This is Poem* é exibida novamente no MAC USP, entre junho de 2011 e fevereiro de 2012, em ocasião da mostra *Redes Alternativas*, com curadoria de Cristina Freire⁴⁴. A exposição conta com obras do acervo do MAC USP que explicitam o

44 Em 2009, o artista doa uma cópia de cada uma das fotografias ao MAC USP, a pedido de Cristina Freire, para integrar a exposição *Redes Alternativas*, realizada no mesmo museu, entre 2011 e 2012.

contato entre artistas da América Latina e da Europa Oriental, durante as décadas de 1960-1970, estabelecido fundamentalmente pela rede postal que tem o Museu como um de seus destinos. (Em 2011, o artista envia ao MAC USP um *e-mail* com detalhes sobre o sentido dessa obra).

A possibilidade concreta de recombinação das letras, aponta para uma miríade de alternativas de criação de novos sentidos. Se retomarmos o espírito do construtivismo, a ação de se utilizar elementos crus (como a letra) para a construção de sentidos não habituais – uma construção de imaginário – direciona-se à construção de uma realidade nova. Diferentemente de *This is Art, Isto é Poema* aproxima-se da linguagem verbal, ao referenciar-se ao gênero textual, produtor de discurso, gerador de sentidos imediatos. Apaga-se o limite entre arte visual e poesia. Ambos fazem parte de um mesmo universo: a letra, a palavra, enquanto símbolo e som, são concretos e significantes, assim como os trabalhos visuais. São criações culturais e, por isso, sociais.

This is Poem aponta para o engajamento, para a ação afirmativa do sujeito, ainda que anônimo, ainda que silencioso, num movimento de incontinência da boca que já se incomoda em segurar o seu grito. Coincidência ou não, em 1978/1979, o AI-5, assim como todos os outros atos institucionais criados durante a ditadura militar, são revogados. É o imaginário que intermedeia essa relação: esse mesmo que pode construir novos caminhos em uma ditadura que se produz pela imagem.

MEDEIROS, Jota

(João Pessoa, 1958)

Fernanda Porto

Jota Medeiros é considerado um artista da geração alternativa potiguar, envolto pelas ideias da contracultura. Em sua trajetória, Jota aposta no caminho possível entre a instituição e a radicalidade, e, assim, apropria-se do espaço institucional para convocar seus pares, experimentar linguagens e difundir um conhecimento que não está nas rotas usuais do ensino formal. Paraibano radicado em Natal desde 1967, Jota Medeiros tem formação em Educação Artística e, dentre as habilidades de desenho, teatro e música oferecidas no curso, ele optou pela primeira. Em seguida, tornou-se mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Teve uma atuação marcante como poeta visual e no circuito internacional de arte postal nos anos de 1970, organizando importantes exposições como a *I Mostra Internacional d'Arte por Correspondência*, realizada em 1977 na UFRN e a *I Exposição Internacional d'Arte Correio*, em 1978, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Coordenou junto com Falves Silva e Anchieta Fernandes, a *Expoética 77*, mostra internacional de poesia visual e arte correio, comemorativa dos 10 anos de poema/processo, que ocorreu na Galeria da Biblioteca Pública Câmara Cascudo, em 1977.

Inserido em um contexto em que a criação e difusão de diversas publicações internacionais estava em plena ebulição, Jota percebe o potencial do envelope como espaço de produção colaborativa e cria a *Povis/ Projeto*, uma revista-envelope que busca abarcar a produção internacional de poesia visual. O nome surge da junção do início das palavras poema e visualidade, ou seja, “po” e “vis”. No acervo do MAC USP, encontram-se as edições *Povis 1/Projeto 16* (1976), *Povis 2/Projeto 18* (1977), *Povis 3/Projeto 22* (1978) e *Projeto – Documento 4/5* (1977). Com *Povis 2/Projeto 18* (1977), Jota participou da exposição *Poéticas Visuais*, que ocorreu de 29 de setembro a 30 de outubro de 1977.

Tendo a semiótica como norteadora de sua prática e discurso, Jota organizou o *I Seminário de Semiótica e Arte* em 1981, junto a Francisco Ivan, Maria Lúcia Garcia e Ari Rocha. Dessa edição, participaram Décio Pignatari, Lúcia Santaella, Miriam Schnaiderman e Paulo Sérgio Duarte. Jota exalta como uma conquista daquela ocasião a criação da Associação Brasileira de Semiótica (ABS/RN), sendo a primeira do Nordeste brasileiro.

Além de uma poética híbrida que envolve múltiplas linguagens e passa pela poesia visual, xerox, performances, vídeos e instalações, Jota também atua como editor, curador e poeta. No campo editorial, Jota criou a *Timbredições*, um selo editorial de caráter artesanal e tipográfico que chegou a publicar *Elementos da Semiótica* (1982), livro de Falves Silva. Como autor publicou recentemente os livros *Geração Alternativa – Antologia Poética Potiguar* (1997), *Na Tal Futurista – um breve panorama sincrônico das artes visuais norte-rio-grandenses* (2001) e *Ars Poética*. Este último seria uma antologia do artista, apresentando sua produção entre 1975 e 2000. Até o presente momento, continua vinculado à UFRN, como membro da equipe de produção cultural do Núcleo de Arte e Cultura (NAC) e coordenando o Museu de Arte Abraham Palatnik, que abrange os acervos de arte multimídia do próprio artista e de Artes Visuais da UFRN.

Hoje/Dia Nacional da Poética, 1978



Com um pedaço de cartolina duplex laranja, Jota Medeiros cria um cartão-postal anunciando – à mão, com tinta preta e letras garrafais – “Hoje é dia da Poética”. Com um carimbo, ele marca a superfície laranja com o dia 14 de março de 1978 e convoca o destinatário com a frase “Trabalhe coletivamente e devolva”. A data anunciada é o Dia Nacional da Poesia – ou da Poética, como se refere o artista – que passou a ser comemorado desde 1977 em homenagem ao dia do nascimento do poeta romântico brasileiro Castro Alves. Essa data nunca chegou a ser oficialmente regulamentada e, em 2015, foi aprovada a proposta para que o Dia Nacional da Poesia seja comemorado em 31 de outubro, nascimento do poeta Carlos Drummond de Andrade.

Na parte de papelão da cartolina, que corresponde ao verso, Jota Medeiros endereça o cartão postal diretamente a Walter Zanini. Naquele período, tal prática era muito comum entre os artistas postais que, sob a figura do diretor, compreendiam o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) como agente ativo na rede internacional de arte postal. Ainda nesse espaço do postal, aparecem carimbados o endereço de correspondência do artista e o termo *mail art*.

Para Falves Silva⁴⁵, artista no qual Jota Medeiros afirma ter tido seu primeiro contato com a poesia visual, com a poesia concreta e com o poema/processo, o uso do carimbo *mail art* ou *arte correio* é uma maneira de confirmar que o material carimbado trata-se de uma ação de arte postal. Nessa situação, de acordo com Falves, o carimbo aparece com dupla função: de subverter seu uso e também reforçar a natureza de arte-correio.

Vale ressaltar, que a frase 'Trabalhe coletivamente e devolva' presente no cartão-postal é um recurso recorrente na arte postal. Na documentação do acervo do MAC USP, é possível encontrar outro exemplo com o cartão-postal enviado por Jota Medeiros e Falves Silva para divulgar a *Exposição Arte/Correio Postal: Brasil*, organizada pelos dois artistas, em 1981, na UFRN. Nessa situação, um quadrado em branco é oferecido como superfície de intervenção a partir da seguinte convocação: *Trabalhe o espaço em branco e devolva*. Ainda em 1978, para celebrar o Dia Nacional da Poesia, Jota Medeiros criou, em parceria com Eduardo Alexandre Garcia, o *Poema por Telefone*, que consistia em discar o número 136 para ouvir o poema sonoro *Florestas, animais, nuvens, concretos*. A companhia telefônica do Rio Grande do Norte, no entanto, ao considerar o conteúdo da proposta subversivo, proibiu sua transmissão.

Imagine, 1985



45 Em entrevista, realizada em 28 de novembro de 2015, na cidade de Natal, Rio Grande do Norte.

Renata Poletto

O livro de artista *Imagine* é produzido em 1985 para a *Mostra Tendências do livro de Artistas no Brasil*, organizada por Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris, no Centro Cultural São Paulo – CCSP. É uma obra de tiragem única, produzida por Jota Medeiros. Segundo relatos do artista multimídia, a inspiração para a produção surge quando o mesmo avista o papel branco de diagramação na lixeira de uma gráfica, recolhe o material e inicia a coloração dos pequenos espaços quadriculados do papel, fazendo a marcação, em caneta hidrocor, do que viria a ser a palavra *imagine* estilizada.

Após a concretização da palavra que gera a poética contida na obra, Jota Medeiros encomenda o livro com impressão em serigrafia da palavra *imagine* na capa e páginas de diagramação em branco. Ele parte, em seguida, para a exploração da forma física do conteúdo: com um estilete, realiza a *découpage* do papel de diagramação, explorando o material manualmente, ensaiando a lógica do uso de pequenos pontos de cor, que podem ser comparados aos *pixels* da era digital. Artesanalmente, colorido e talhado de maneira minuciosa, o livro é ressignificado pelo artista.

Unindo cor e forma, ele imprime a nova essência de interpretação, levando o leitor para uma experiência estética a cada página virada. [...] Jota Medeiros cita John Lennon (referência à música *Imagine*) para lembrar que as palavras Imagem/Imaginar tem a mesma raiz: a imagem é o resultado da ação de imaginar⁴⁶.

O jogo cognitivo proposto pelo artista, provoca e sensibiliza a imaginação do observador, proporcionando a formação de signos, ao mesmo tempo que a matriz da palavra I M A G I N E está a todo momento disponível no decorrer da leitura, porém, de forma ampliada e no espaço central, como lembra Jota Medeiros. No contraste entre páginas vazadas e cores do papel branco e amarelo surge a poesia visual que se desenvolve com a inversão passando do branco para o amarelo e do amarelo para o branco, sempre com uma das cores dominando o plano geral. A narrativa visual estende-se nas folhas de diagramação como um sistema binário, duas matrizes que possibilitam configurações inúmeras, diretamente ligadas ao campo visual do observador e sua criatividade.

46 MORAIS, F., *Crônicas de Amor à Arte*, Rio de Janeiro, Editora Revan, 1969, p. 25.

Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos (GEACC)

Um dos mais reconhecidos artistas brasileiros de sua geração. Suas experimentações incluem desenhos, esculturas, ambientes, objetos, instalações, performances, fotografias e projetos e tencionam, não raro, um desafio à percepção, atrelado às questões sociais e políticas brasileiras. Inicia seus estudos em arte na Fundação Cultural do Distrito Federal, durante os primeiros anos da nova capital, Brasília, e integra-se com os artistas Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus e Alfredo Fontes. Muda-se para o Rio de Janeiro em 1967 e a partir de então, suas experimentações artísticas ganham escalas ambientais. Em 1969, participa de eventos paradigmáticos para a arte experimental brasileira como as exposições *Salão da Bússola* e *Do Corpo à Terra*, culminando na fundação da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, juntamente com o crítico de arte Frederico Morais e os colegas artistas também vindos de Brasília, Vaz e Alphonsus.

Em 1970, participa da exposição *Information*, no MoMA, com *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Nessa emblemática obra de imbricamento estético e político, Meireles se apropria de objetos de franca circulação cotidiana, como garrafas de coca-cola ou cédulas de dinheiro, para imprimir e disseminar mensagens de caráter contestatário e subversivo à situação repressiva imposta pela ditadura militar. Nos anos seguintes, vive nos EUA.

Volta ao Brasil e em 1975, torna-se um dos diretores da revista de arte *Malasartes* e realiza várias exposições individuais, entre elas, destacam-se as retrospectivas no Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM), em 1995, e no New Museum of Contemporary Art, em 1999. Participa de diversas mostras no Brasil e no exterior: *Bienal de Veneza* (1976), *Bienal de Paris* (1977), *Bienal de São Paulo* (1981, 1989, 1998 e 2010) e *Documenta de Kassel* (1999 e 2002). Em 1999, a Phaidon Press Limited publica o livro *Cildo Meireles*, editado no Brasil pela Editora Cosac & Naify em 2000. Várias exposições retrospectivas de sua obra foram realizadas, com destaque a da Tate Gallery de Londres, em 2008. Cildo Meireles recebe diversos prêmios ao longo de sua trajetória artística, entre os quais, o Prince Claus Award, do governo holandês (1999) e o Prêmio Velásquez 2008 de Artes Plásticas, concedido pelo governo espanhol.

Sal sem Carne, 1974



Cristina Freire

As questões antropológicas e as tradições orais dão o perfil de *Sal sem Carne* (1974) de Cildo Meireles. O disco oscila entre duas fontes sonoras: uma observação de grupos e do comportamento de comunidades, e gabaritando os sons está o rádio-relógio como metáfora da cultura ocidental-cristã. O artista registra assim os sons conflitantes de duas comunidades culturais e sonoras. A ideia original para esse projeto é entrevistar um remanescente da comunidade indígena Kraô, criminosamente dizimada, que se entrelaça com uma história familiar. Seu

pai colabora com o marechal Rondon no Serviço de Proteção ao Índio e dedica sua vida à causa indígena. Indignado pelas atrocidades cometidas contra essa tribo, investiga os vários massacres impostos aos índios diante do poder de destruição dos fazendeiros locais. A ação que move resulta no primeiro caso de condenação por assassinato de indígenas no Brasil. Anos mais tarde, Cildo Meireles é impedido de entrar naquele Parque Nacional, criado por seu pai, onde pretendia entrevistar um índio remanescente daquele massacre. Com essa restrição, realiza, então, seu trabalho com as fotografias e gravação de sons em uma comunidade próxima, uma espécie de aldeia “urbana-rural-periférica-temporária”. A radionovela, como a considera o artista, é gravada em oito canais, que registram os sons dos componentes culturais em conflito.

As entrevistas ali realizadas pelo artista, invertem a direção do som, o artista não é mais aquele que faz e fala, enuncia, mas aquele que escuta e revela. Para o artista *Sal sem Carne* trata da questão do gueto e expõe uma cosmogonia. Explica: “no mundo da física sempre que você comprime alguma coisa, você atua no sentido da explosão. O princípio do gueto é esse, mas havia uma outra cosmogonia aí: pressupunha que nascer seria uma queda na solidão. Ao nascer se separava do irmão e a sociedade deveria caminhar em direção ao resgate dessa fraternidade original”⁴⁷.

O lugar investigado é esse território vivencial, definido por espaços e sons densos de sentidos, onde o psíquico e o social se fundem aos traços da memória individual e coletiva. Cildo Meireles interroga com *Sal sem Carne* as relações de pressão entre o gueto, formado pelas comunidades indígenas, e os colonizadores. Sua obra demarca esse território com fotografias e sons e o contexto desse trabalho é também revelador. Seus entrevistados são, em suas próprias palavras, “nem brancos, nem índios, mas todos miseráveis”. Para eles, explica Cildo, “eu fazia duas perguntas: Você é um índio? Você sabe o que é um índio? Eles respondiam que índio comia carne sem sal e essa resposta aparecia como um grande diferenciador”⁴⁸. Como observa o artista:

47 Entrevista concedida de Cildo Meireles a Cristina Freire, no ateliê do artista, Rio de Janeiro, abr. 2005.

48 HERKENHOFF, Paulo, *Cildo Meireles: Geografia do Brasil*, Rio de Janeiro, Artiva Produção Cultural, 2001.

[...] havia ali vários elementos que me interessavam. Era um acampamento provisório, um modelo que para mim é maravilhoso e recorrente. Essa ideia da “terceira margem do rio”, alguém que não é mais nem uma coisa nem outra, e que acaba marginal de duas culturas, ali não eram nem índios nem brancos e isso ficou como um eixo forte nesse trabalho: um terceiro canal.⁴⁹

Em entrevista, o artista continua:

No limite, essa situação intermediária e negativa, isto é, não ser branco nem índio, torna-se uma condição reveladora. De fato, essa lacuna instituída pela ausência absoluta de definições revela a inoperância de modelos explicativos, categorias ou conclusões. Um outro lugar passa a ser experimentado, mapeado e sondado na arte. Um lugar negativo e inquisidor que interroga a alteridade para mesclar-se à vida e incorporar seus mais profundos e insondáveis dilemas⁵⁰.

Registro fotográfico da exposição Modern Art in Brazil (Kresge Art Gallery - Michigan State University, 1976).

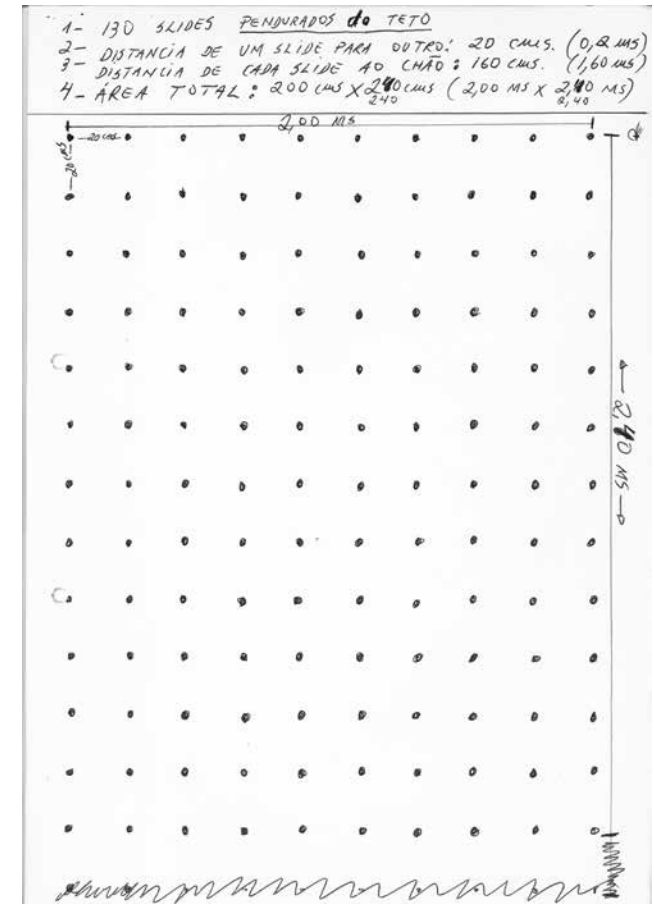


Arquivo MAC USP.

49 Entrevista ... op. cit.

50 FREIRE, Cristina, Contexturas: sobre artistas e/ou antropólogos. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 27ª, Como Viver Junto, São Paulo, Fundação Bienal, 2008, pp. 107-115. Catálogo de exposição.

Esquema de montagem dos monóculos a serem apresentados na exposição Modern Art in Brazil (Kresge Art Gallery - Michigan State University, 1976)



Arquivo Seção de Catalogação e Documentação do Acervo MAC USP.

A instalação *Sal sem Carne* integra a mostra *Modern Art in Brazil*, organizada por Walter Zanini e enviada pelo MAC USP aos EUA (Kresge Art Gallery, Universidade de Michigan), em 1976, com o intuito de circular por Universidades norte-americanas.

Eduardo Akio Shoji

Poeta, jornalista, letrista, crítico de arte, literatura e cinema, Torquato Neto transita por diversas mídias e tendências poéticas, como o tropicalismo, a contracultura, o cinema marginal e o concretismo. Aos 16 anos, muda-se para Salvador e, posteriormente, em 1963, resolve estudar jornalismo no Rio de Janeiro. Após o primeiro ano do curso, abandona os estudos para escrever em colunas de cultura dos jornais cariocas.

A partir de 1965, começa a compor letras de música em parceria com diversos cantores participantes dos festivais de música popular brasileira. Entre 1966 e 1968, Torquato divide-se em atividades profissionais no Rio de Janeiro e em São Paulo e passa a ser integrante do tropicalismo, que começava a se constituir como um forte movimento cultural e popular brasileiro com bases em referências nacionais e estrangeiras, propondo um novo comportamento, manifestando-se na música (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Tom Zé, Gal Costa, Os Mutantes), nas artes visuais (Hélio Oiticica), no cinema (Glauber Rocha) e no teatro (José Celso Martinez Corrêa). Com esse grupo, lança o disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), no qual encontramos a canção-manifesto *Geleia Geral*, que viria a se tornar o nome da coluna de crítica cultural de Torquato no jornal *Última Hora*. Outra letra emblemática foi *Marginália II*. Essas duas canções são compostas em parceria com Gilberto Gil. No final dos anos de 1960, viaja para a Europa com Hélio Oiticica, encontrando-se com Ronaldo Bastos e artistas que estão exilados.

Os anos de 1970 começam difíceis politicamente para o país e pessoalmente para Torquato Neto, que se isola cada vez mais e critica a apatia das pessoas diante do regime militar. Interna-se algumas vezes para tratar do alcoolismo e da depressão, sem deixar de escrever para suplementos de cultura e imprensa alternativa; e de criar canções com diversos músicos e compositores. No cinema, atua nos filmes *Nosferatu no Brasil* (1971) e *A Múmia Volta a Atacar* (1972) de Ivan Cardoso; *Helô e Dirce*, de Luiz Otávio Pimentel; *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo* (1972) de Edmar Oliveira e Carlos Galvão. Torquato Neto é diretor e ator em seu filme *O Terror da Vermelha* (1972), gravado em sua cidade natal.

Com Waly Salomão, cria a publicação coletiva *Navilouca*, considerada uma síntese da cultura alternativa da época, que sai apenas em 1974, sem que possa vê-la publicada. Suicida-se no final de 1972. No ano seguinte, Waly Salomão organiza a primeira edição da obra de Torquato Neto, intitulada *Os Últimos Dias de Paupéria* (1973), acompanhada de um disco com as canções *Todo Dia é Dia D* e *Três da Madrugada*, interpretadas por Gal Costa. A histórica antologia *26 Poetas hoje* (1976), organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, inclui poemas de Torquato Neto. Em homenagem ao amigo, Caetano Veloso compôs a canção *Cajuína* (1979).

Waly Salomão, poeta baiano, ensaísta, diretor de espetáculos, artista visual, homem político, assinando também Waly Sailormoon, considerado experimentador de toda linguagem, forma-se em Direito pela UFBA, em 1967, sem ter exercido profissão na área, e cursa a Escola de Teatro entre 1963 e 1964 na mesma universidade. Na década seguinte, estuda inglês por dois anos na Universidade de Columbia.

Acompanhando o movimento *Tropicália*, foi um expoente da contracultura. Sua primeira obra publicada é escrita na prisão, *Me Segura qu'eu Vou Dar um Troço* (1972), considerada um clássico da literatura contemporânea, “o grande marco da estética e da literatura pós-tropicalista e do movimento contracultural”, por Heloisa Buarque de Hollanda e Luciano Figueiredo; e “violentamente anticonvencional”, por Antonio Candido. Sobre esse livro, o autor fala: “ELE está ali inteiro integral tal qual uma rocha donde mina uma fonte d’água quem quiser saber do que ele trata não faça ardeios se chegue mais para perto bote as palmas da mão em concha arregace suas mangas e beba DIRETO sem intermediários sorva daquele manancial intacto”. Waly edita o único livro de seu amigo Torquato Neto, *Os Últimos Dias de Paupéria* (1973),

com quem é coeditor da revista *Navilouca* (1974), considerada uma síntese da produção cultural da época, reunindo poetas e artistas com tendências estéticas diversas, como o concretismo, a poesia marginal e o tropicalismo. Em 1997, seu livro *Algaravias: Câmara de Ecos* (1996) recebe o Prêmio Jabuti de melhor poesia.

No campo da música, dirigiu os espetáculos musicais e compôs letras musicadas e interpretadas por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Jards Macalé, Lulu Santos, Cazusa, João Bosco, Adriana Calcanhotto, Cássia Eller, entre outros. Também é diretor da Fundação Gregório de Matos, em Salvador. E atua como protagonista no filme *Gregório de Matos* (2002), de Ana Carolina, que narra a vida desse poeta barroco na Bahia do século XVII. Na função pública, trabalha como secretário nacional do livro, no início da gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura. Uma de suas propostas é a inclusão de um livro na cesta básica dos brasileiros. *Pescados Vivos* é sua última obra, publicada postumamente, em 2004.

Navilouca, 1974



Contrariando a própria definição de “revista” como um periódico, *Navilouca* é idealizada para ter apenas um número, como consta em sua capa “Primeira edição única”. Seu nome é inspirado na expressão *Stultifera Navis* (Nau dos Insensatos), retirada de *História da Loucura*, de Michel Foucault. Refere-se ao navio medieval que aparta da socie-

dade todos aqueles que têm um comportamento fora da ordem e do sistema institucional. E há um subtítulo para a revista, *Almanaque dos Aqualoucos*, reunindo jovens poetas, artistas visuais, músicos, cineastas, *performers*, de diversas tendências estéticas, como o concretismo, o construtivismo, o tropicalismo, a contracultura e a poesia marginal. Esse barco embriagado é considerado representativo de uma produção artística experimental do Brasil nos anos de 1970.

No artigo *Literatura Marginal e o Comportamento Desviante* (1979), a poeta Ana Cristina Cesar observa o espírito da publicação: “Na revista está presente a preocupação com uma ‘nova sensibilidade’, que incentivou um tipo de trabalho coletivo e múltiplo, empenhado fundamentalmente na experimentação radical de linguagens inovadoras como ‘estratégia de vida’, e na recusa das formas acadêmicas e institucionais da racionalidade”. Apesar da pluralidade dos projetos estéticos, observamos que todos estão engajados, cada um à sua maneira, com as questões culturais, sociais e políticas do país naquele período, ressaltando aos olhos o aspecto crítico da revista.

No contexto da censura ditatorial, a arte deseja estabelecer comunicação, por isso a necessidade de circulação e produção de textos artísticos e críticos, misturados e articulados em uma mesma publicação, como encontramos em *Navilouca*. O choque de imagens e o estranhamento textual servem como um deslocamento performático, para que seu sentido seja construído por meio da interação com público. As artes visuais saboreiam o poder comunicativo, reflexivo e sugestivo da palavra, considerando sua natureza ao mesmo tempo imaginativa e literal. Já a literatura se apropria dos efeitos imagéticos das artes visuais, de seu poder de concisão e dos impactos das imagens sobre o público.

A coordenação editorial de Waly Salomão e Torquato Neto em *Navilouca* transparece aspectos de suas obras, permeadas de linguagens e pelos jogos semânticos, transitando por diversas mídias e esferas culturais. Nos anos de 1960, eles se vinculam aos tropicalistas, sendo também citados como poetas experimentais da contracultura. Podem ser considerados construtores de sentidos, para fugir dos limites das definições de “artista” e “poeta”, que não dão conta de suas atividades tanto na revista como em seus projetos autorais individuais. A edição da revista tem início no final de 1971 e já está pronta no ano seguinte. Com o falecimento de Torquato Neto em novembro de 1972 e a falta de recursos financeiros, que abate ainda a continuação de muitas revistas alternativas,

Navilouca não pode ser publicada imediatamente naquele momento. Apenas com a intervenção de Caetano Veloso, conseguem financiamento da gravadora Polygram Philips, que distribui a revista a seus clientes como brinde de Natal em 1974. Nem todos concordam inicialmente com o patrocínio empresarial, pois isso poderia simbolizar uma submissão contrária à crítica ao sistema proposta na revista. Contudo, a publicação não perde força, nem brilho. *Navilouca* pode ser incluída na linhagem de célebres revistas de invenção, como a portuguesa *Orpheu* (1915), a modernista *Klaxon* (1922-1923) e as concretistas *Noigandres* (1952-1962) e *Invenção* (1962-1967); inspirando também a criação posterior de novas publicações coletivas, como *Pólem* (1974), *Artéria* (1975-), *Almanaque Biotônico Vitalidade* (1976-1977), *Qorpo Estranho/Corpo Extranho* (1976-1982), *Muda* (1977), entre outras. O MAC USP possui em seu acervo o número único de *Navilouca* (1974).

Referências

- BOSI, Viviana. *Poesia em Risco: Itinerários a partir dos Anos 60*, 2011. Tese de Livre-docência, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- CESAR, Ana Cristina. *Literatura Marginal e o Comportamento Desviante: Escritos no Rio*. In: _____. *Crítica e Tradução*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.
- COHN, Sérgio & COELHO, Frederico (orgs.). *Tropicália*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008. (Coleção Encontros).
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de & FIGUEIREDO, Luciano. Nota dos editores. In: SAILORMOON, Waly. *Me Segura qu’eu Vou Dar um Troço*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Aeroplano, 2003.
- PIRES, Paulo Roberto (org.). *Torquatália: Obra Reunida de Torquato Neto: Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004 (Vol. 2).
- SALOMÃO, Waly. *Poesia Total*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.
- SHOJI, Eduardo Akio. *Entre Práticas Artísticas e Editoriais: As Publicações Coletivas no Museu*. 2017. 139 f. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Versão corrigida.

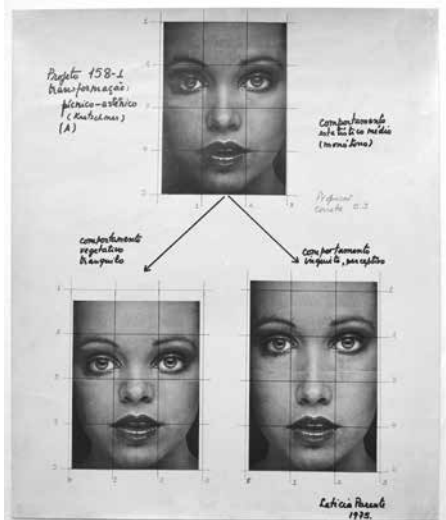
Barbara Kanashiro Mariano

Formada em Química pela UFBA em 1957, Letícia Parente exerce o magistério em diferentes universidades brasileiras, como a PUC RJ, onde faz mestrado em química analítica, e a Universidade Federal do Ceará (UFC), onde é professora titular. Juntamente a essa formação e profissão na área química, Letícia Parente alia o fazer artístico. Sua iniciação na arte ocorre tardiamente, em 1971, nas oficinas de Ilo Krugli e Pedro Dominguez. No mesmo ano, estuda no Núcleo de Artes e Criatividade do Rio de Janeiro (NAC), onde aprende a trabalhar com gravura sob técnicas variadas como xilogravura, monotipia e linotipia.

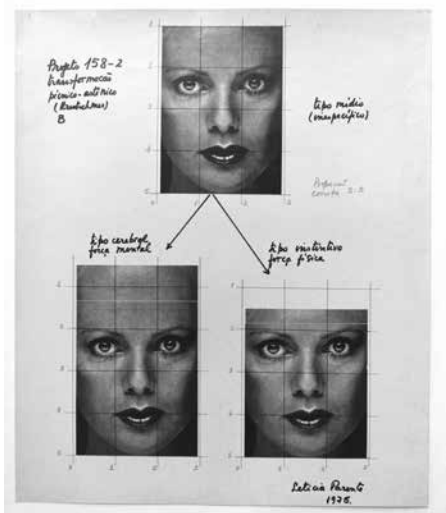
Letícia começa a expor sua produção artística em 1973, quando realiza sua primeira exposição individual de monotípias no Museu de Arte da Universidade do Ceará. No final de 1974, colegas e ex-alunos da artista carioca Anna Bella Geiger constituem um grupo, reconhecido como o pioneiro da videoarte no Brasil, *Os Conceituais do Rio*. Faziam parte dele, inicialmente, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado e Sônia Andrade, acrescido posteriormente por Paulo Herkenhoff, Miriam Danowski, Ana Vitória Mussi e Letícia Parente. A alcunha de conceituais diz respeito à valorização do grupo pela ideia pelo conceito do trabalho, mais próximos de seus pares internacionais do que a vertente tropicalista de origem antropófago-concreta de que são contemporâneos. No mesmo ano, Parente realiza seus primeiros vídeos *Preparação I*, *Marca Registrada* e *In*. Participa da *VIII JAC* no MAC USP. Em 1977, expõe em três mostras no MAC USP: *7 Artistas do Vídeo*, *Video MAC* e *Poéticas Visuais*. Produz os vídeos *Quem Piscou Primeiro* e *Especular*.

Embora seja conhecida principalmente pelos experimentos em videoarte, a artista transita por meios tão diversos como pintura, gravura, arte postal, fotografia, audiovisual e instalação. A instalação *Medidas*, exposta no espaço experimental do MAM RJ em 1976, reúne um conjunto de dispositivos interativos de medição do corpo, como estações para medir tipo sanguíneo, a atenção, a visão, a resistência à dor, o peso etc. O interesse em evidenciar os dispositivos de controle que atualizam o biopoder no e pelo corpo é uma estratégia recorrente no trabalho da artista, que não raro desloca aspectos banais do cotidiano, tais como medir, pentear e passar roupa.

Projeto 158-1 Transformação: Pícnico-astênico (Kretschmer) A, 1975



Projeto 158-2 Transformação: Pícnico-astênico (Kretschmer) B, 1975



Nesse trabalho, observamos três fotografias que são examinadas em doze quadrantes e medidas, conforme uma numeração de 1 a 5 e 0 a 3 em certa proporção. No caso do Projeto 158-1 Transformação: Pícnico-astênico (Kretschmer) A, um “comportamento estatístico médio (monótono)” pode originar um “comportamento vegetativo tranquilo” e “comportamento inquieto, perceptivo”. Já em Projeto 158-2 Transformação: Pícnico-astênico (Kretschmer) A, um “tipo médio (inespecífico)” pode derivar um “tipo cerebral força mental” e um “tipo instintivo força física”.

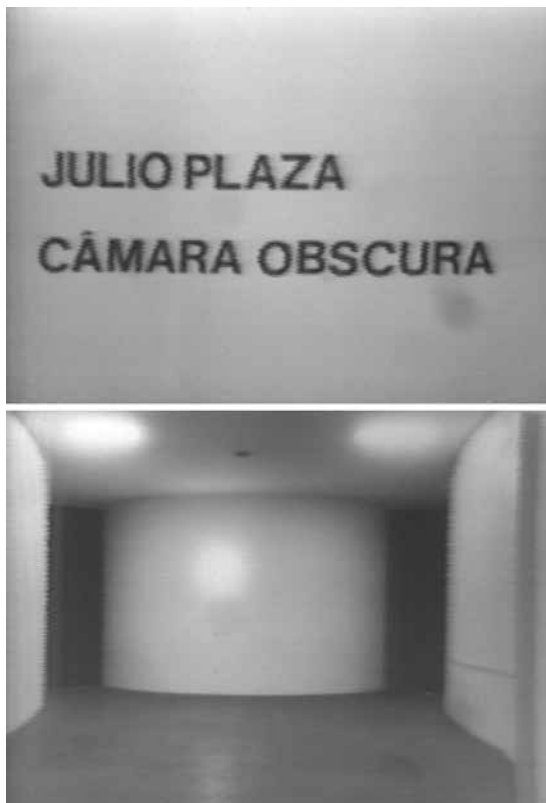
O título do trabalho faz alusão ao psiquiatra alemão Ernst Kretschmer. Ele estabelece uma correlação estatística entre determinados distúrbios psíquicos e certas características físicas, publicando em 1921 o resultado de suas investigações sobre tipologia no livro *Constituição e Caráter*. Kretschmer é conhecido por ter elaborado um sistema de classificação baseado em aspectos corporais, a partir de três tipos principais: astênico ou leptossômico (magro, pequeno, fraco); atlético (musculoso, ossos grandes) e pícnico (gordo, atarracado). De acordo com o autor, os indivíduos pícnicos são amigáveis, dependentes de relacionamentos interpessoais e gregários. Tipos magros seriam associados à introversão e timidez, que eram considerados como formas mais fracas dos sintomas negativos da esquizofrenia.

Ao analisar as características da face feminina em comportamentos e tipos, Parente evidencia o estudo das proporções em uma grade geométrica e se apresenta como forte crítica às taxonomias efetuadas pelos modelos biotipológicos. A artista discorre sobre esta obra em *Proposta de Seriação de Trabalho*, no trecho que segue: “PROJETO 158 – A interferência nas dimensões da face, alongando-a ou encurtando-a, indica através de uma ideologia, flagrada em caricatura, a relação de dominação do exterior sobre a interioridade das pessoas”. Como podemos observar nessa citação, a relação entre interior e exterior nesse trabalho é marcado por ideologias, notadamente pela chamada eugenia racial. Conforme explica Ana Carolina Vimeiro Gomes, um dos ideólogos da eugenia racial no Brasil na década de 1930, o sociólogo Oliveira Vianna, mobiliza sobretudo o modelo biotipológico do médico alemão Kretschmer para discorrer sobre o biotipo ariano e suas relações com o ambiente brasileiro. Assim, ao dar visibilidade aos pressupostos científicos que visam categorizar, diagnosticar e medicalizar os corpos, a obra problematiza a relação entre corpo e ciência, desvelando os pressupostos científicos que constituem a eugenia racial.

Roberto Moreira S. Cruz

Foi professor titular do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, da Faculdade Armando Álvares Penteado, da Pontifícia Universidade Católica e da Universidade Estadual de Campinas. Seu interesse pela poesia visual, *design* gráfico e novas tecnologias aproxima-o dos artistas brasileiros que trabalham com linguagens intermídia, no decorrer das décadas de 1970 e 1980. Em seus primeiros anos no Brasil, passa a atuar ativamente como pesquisador e curador, organizando as exposições *Prospectiva 74* (1974), no MAC USP; o setor de *Mail Art*, na *XVI Bienal de São Paulo* (1981) e *Arte pelo Telefone: Videotexto* (1982), no MIS. Sua pesquisa como acadêmico é publicada nos livros *Tradução Intersemiótica* (1987), *Videografia em Videotexto* (1986), *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais* (1998), obras de referência no campo da semiótica, arte e tecnologia. O MAC USP organiza duas mostras individuais com a obra de Julio Plaza. *Julio Plaza: Arte como Ideia*, em 2004, e *Julio Plaza. Indústria Poética*, em 2013, ambas com curadoria de Cristina Freire.

Câmara Obscura, 1977



Em setembro de 1977, Julio Plaza realiza no Espaço B, no MAC USP uma exposição de fotografias, na qual representa o próprio ambiente arquitetônico da exposição. As paredes arredondadas e os pilares que circundam a sala, localizada no prédio da Fundação Bienal, projetado por Oscar Niemeyer, sede principal do museu até sua transferência para o *campus* da USP, constituem-se no próprio objeto de referência do trabalho, criando uma reverberação metafórica daquilo que ele visualmente traduz em suas fotografias. No texto de apresentação da exposição, Julio Plaza afirmava: “*Câmara Obscura* é meu último trabalho, continuação das *Meninas*. Nele trato de estabelecer, por um lado, um diálogo entre o ‘mundo visual’ e o ‘campo visual’; por outro, uma

relação entre realidade e a representação. *Câmara Obscura* aproveita as características do próprio Espaço B. Integrando essa sua pesquisa com a imagem, o artista realiza no Setor de Vídeo o trabalho *Câmara Obscura*, gravado no ambiente do Espaço B e fazendo uma alusão direta ao conjunto de fotografias presentes naquela exposição. Não há registros de que esse vídeo é apresentado na exposição, tendo ele sido exibido na mostra *Vídeomac*, em dezembro de 1977 no próprio Espaço B. O vídeo apresenta um plano aberto que exhibe o ambiente do Espaço B. Ao fundo, uma parede em curva que se prolonga para dois corredores laterais, sem iluminação, dando a impressão de algo obscuro, não revelando o que está do outro lado deste corredor. As paredes laterais também são em curva, o que determina ao espaço certa simetria arredondada. Essa configuração desperta a curiosidade de Julio Plaza, representando o espaço como se fosse uma espécie de câmera obscura de grandes dimensões. Uma referência direta ao dispositivo utilizado por artistas renascentistas para recriar visualmente determinados parâmetros espaciais dimensionados pela observação da natureza. Além de *Câmara Obscura*, produz uma série de experimentos que relaciona a palavra escrita e a imagem. Em depoimento a Roberto Sandoval no vídeo *História da Vídeo-arte*, Plaza afirma não se interessar muito pelo vídeo como forma de expressão artística:

Eu tenho trabalhado pouco com o videotape, com VT, com vídeoarte. Fiz alguns trabalhos em 1974 motivado por um convite que Zanini fez para um grupo de artistas em São Paulo e no Rio para expor estes trabalhos em uma exposição na Filadélfia. Partimos na época à procura de quem tinha equipamentos de videotape em São Paulo⁵¹.

Nesse mesmo documentário, em um segundo momento ele afirma:

Eu acho o videotape um instrumental de comunicação essencialmente. Agora, a vídeoarte é um caso típico, sui generis dentro do universo da comunicação. Nem na época como agora eu tenho muito interesse no uso do videotape para fins artísticos. O campo da arte é tão vasto, tão amplo, tão complexo, que se torna difícil identificar os tipos de trabalho que podem ser feitos com videotape. Para mim, do ponto de vista da arte, eu acho excessivamente sociológico, enquanto filmagem por contiguidade, como documento⁵².

51 Depoimento de Julio Plaza extraído do vídeo *História da Vídeo-arte* (1984), dirigido por Roberto Sandoval.

52 Idem.

Objetos, 1969



Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos (GEACC)

Publicação de Julio Plaza, encomendada por Julio Pacello, em sua Editora Cesar, com tiragem de 100 exemplares mais 36 extras. Apresentam-se treze serigrafias executadas pelo próprio autor em cores primárias (azul, vermelho e amarelo). Nesse livro-objeto o manuseio modifica o jogo de cortes e vincos, projetando formas tridimensionais geométricas e orgânicas a partir do bidimensional. Convidado a escrever uma apresentação crítica para o livro, Augusto de Campos faz um poema inspirado nos objetos, utilizando um deles como suporte, constituindo o primeiro “objeto-poema”, o *PoemóBILE Abre e Fecha*, dando corpo ao próprio livro-objeto e inter-relacionando mídias distintas: a literatura e as artes plásticas. Nesse novo ambiente, o espectador deixa de ser passivo, apenas recebendo uma dada informação, e passa a ser ativo, apropriando-se das imagens. A percepção de cada objeto, devido a sua forma construtiva, constitui uma obra aberta, livre de direcionamentos arbitrários.

On-Off, 1973-1974

A publicação coletiva da qual participa Julio Plaza. É idealizada para ser distribuída diretamente a instituições e pessoas do meio artístico, consistindo numa investida contra os estreitos canais de circulação da arte. *On-Off* chega a contar com a participação de quase

duas dezenas de artistas e tem edições em formatos diversos, como folhas, cartões-postais, selos e cartazes. A precariedade dos meios e técnicas utilizados torna possível a descentralização dos circuitos de distribuição, por meio da democratização dos meios de reprodução.

On-Off 1, 1973



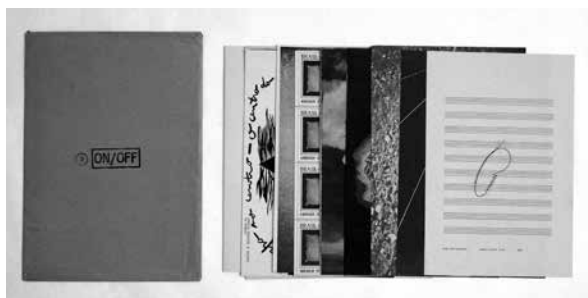
Composta por um envelope e 12 folhas em formato A4. Reúne técnicas de colagem e fotografia em impressões *offset* com a utilização de carimbo, adesivos e/ou madeira. Participantes: Julio Plaza, Regina Silveira, Mário Ishikawa, Claudio Tozzi, Flávio Pons, Cláudio Ferlauto, Guta, Amélia Toledo, Ubirajara Ribeiro, Evandro Carlos Jardim, Fábio M. Leite e Donato Chiarela.

On-Off 2, 1974



Composta por uma tira de jornal e 8 cartões postais em formato entre 9,5 x 15 cm. Contém trabalhos impressos em *offset* com a utilização de carimbo e fotografia. Participantes: Julio Plaza, Regina Silveira, Claudio Tozzi, Amélia Toledo, Evandro Carlos Jardim, Fred Forest, Anésia Pacheco Chaves e Vera Barcellos.

On-Off 3, 1974



Composta por um envelope e quatorze folhas em formato A4. Contém trabalhos com a utilização de *offset*, fotocópia, carimbo e fotografia. Participantes: Julio Plaza, Regina Silveira, Guta, Amélia Toledo, Artur Matuck, Fábio M. Leite, Fernando Lemos, Donato Chiarella, Gabriel Borba, Miriam Chiaverini, Anésia Pacheco Chaves, Mario Ishikawa, Gerson Zanini, Roberto Keppler, Ubirajara Ribeiro, Donato Ferrari e A.C. Sparapan.

SARFATY, Gretta

(Atenas, 1947)

Nadiesda Dimambro

Muda-se para São Paulo com a família em 1954, aos sete anos. Realiza sua formação artística na Faap e na Escola Panamericana de Artes quando já casada e mãe, no começo da década de 1970. Foi aluna de Ivald Granato e Walter Lewy, artistas que destaca, em entrevista concedida em fevereiro de 2017, como sendo grandes influências na sua formação e primeiros trabalhos. Assim que termina seus estudos, integra um coletivo de artistas mulheres chamado Graal, identificando-se cada vez mais com as temáticas feministas. Passa a ser representada por Franco Terranova e pelas galerias Petite Galerie e Global; com material de foto e vídeo de última geração à disposição, passa a experimentar novas linguagens, encontrando-se na fotografia, vídeo e performance. A partir de então, sua obra aborda consistentemente a expressão de sua experiência de vida enquanto mulher, destacando-se o uso do corpo e da autorrepresentação, com fins de questionamento dos padrões de beleza socialmente construídos e impostos.

O final da década de 1970 é marcado por exposições relevantes. Em 1975 participa da *XIII Bienal de São Paulo*, onde obtém espaço significativo de exposição de suas telas imensas feitas com grafite. Em 1976, participa da *Bienal Nacional*, da exposição *Aquisições e Doações Recentes*, no MAC USP e do *VIII Panorama de Arte Atual Brasileira*, no

MAM SP. Já em 1977, expõe novamente no MAM SP, no IX *Panorama de Arte Atual Brasileira* e também na grande exposição de arte conceitual, organizada por Walter Zanini no MAC USP, a *Poéticas Visuais*. Também tem exposições individuais realizadas em galerias na Itália e na França, bem como participações em exposições coletivas na Alemanha (Schloss Charlottenburg), Bélgica (ICC) e Argentina (CAYC). Em 1980, já entre frequentes idas e vindas entre Brasil e Europa, e pouco tempo antes de partir do Brasil por quase quarenta anos, tem exposição individual realizada no MAC USP sob a gestão de Wolfgang Peiffer. Atualmente, tem se dedicado ao mercado de arte com enfoque em artistas jovens; coordena sua própria galeria de arte em Londres entre 2005 e 2010, a Sartorial Contemporary Art. Hoje divide-se entre São Paulo e Nova York, onde tem dado continuidade a seus trabalhos com fotografia.

Série *Transformações V*, 1976



Realizada de 1976 a 1986, a série *Transformações* constitui-se de montagens fotográficas em preto e branco, em que a imagem do rosto da artista aparece repetida e, sempre, com feições deformadas. Gretta desenvolve seu próprio método de deformação das suas imagens fotográficas durante suas experimentações na câmara escura, indicando não apenas vontade de testar diferentes possibilidades colocadas pelo suporte da fotografia, mas, também, certa inconformidade com as formas e suportes tradicionais da arte.

Em *Transformações V*, observam-se olhos arregalados e boca aberta em expressão de susto ou horror, sendo que nas quatro imagens, colocadas de maneira a formar um quadrado, nos fica a dúvida sobre se são a mesma foto deformada de diferentes maneiras ou se são fotos diferentes com expressões faciais semelhantes. Esse jogo com as fotos nos gera dúvidas, mas, sobretudo, chama atenção para as deformações de seu rosto e, consequentemente, para a técnica utilizada para alcançar esse efeito.

Pode-se dizer que Gretta faz uso do grotesco, estratégia antiga adotada por diferentes artistas, verificáveis ao longo da História da Arte. Giulia Crippa, ao analisar diferentes artistas mulheres, mais especificamente pintoras modernistas, salienta que o que distingue, portanto, o uso do grotesco nas obras das artistas parece ser a função que ele assume. Sem perder de vista os limites históricos dos contextos moderno e contemporâneo, podemos indicar que o uso que Gretta faz do grotesco tem a ver com sua própria subjetividade, ou seja, passa pelo seu corpo, pela manipulação da sua imagem a fim de tornar-se veículo de uma mensagem específica⁵³.

A série *Transformações* dialoga com um momento social de reação às primeiras conquistas da chamada segunda onda feminista pelo mundo, iniciada na década de 1960. Gretta apropria-se do autorretrato e do grotesco com finalidade de tencionar o lugar da imagem feminina naquilo que ela tem de mais aparente e superficial: a beleza que captamos com a visão, mas que é normatizada por padrões culturais. Como descreve Naomi Wolf, após as diversas rupturas e ganhos do feminismo nas décadas de 1960 e 1970, o sistema capitalista de cunho patriarcal renova suas estratégias de controle dos corpos das mulheres, principalmente através das indústrias da beleza e da dieta⁵⁴.

A artista empenha, a partir do uso de séries fotográficas pautadas na autorrepresentação, recorrente crítica aos padrões de beleza femininos, usando sua própria imagem como instrumento gerador de questionamentos. A deformação de um rosto jovem e belo bem como as expressões faciais dadas, dissonantes daquelas esperadas de um objeto de contemplação do olhar masculino, geram desconforto. A recusa em exercer o papel de mulher objeto, da mulher que é apenas imagem sem profundidade subjetiva, é um elemento ressaltado pela artista em diferentes momentos da sua carreira.

53 CRIPPA, Giulia, O Grotesco como Estratégia de Afirmação da Produção Pictórica Feminina, *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 11, n. 1, jan.-jun. 2003.

54 WOLF, Naomi, *O Mito da Beleza: Como as Imagens da Beleza São Usadas contra as Mulheres*, Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

Após levar a série para ser exposta na galeria Diagramma na Itália, no final da década de 1970, o crítico de arte Giorgio Verzotti destacou que “estas imagens devem ser vistas como a exteriorização de uma revolta contra o padrão cultural do sexo masculino, destruindo o estereótipo do conceito feminino de beleza para uma dimensão de distorção de uma beleza abstrata e estética, onde a artista se opõe com uma visão de aversão, através de um corpo que é deformado, desfigurado e fragmentado”⁵⁵.

Série Transformações

Auto-Registro a, 1976



Auto-Registro b, 1976



55 Gretta Diagramma, *Magazine G7 Studio*, Itália, 1979. Ver mais em: <http://www.gretta.info/>

Auto-Registro c, 1976



Essa série representa a transição entre as *Autophotos*, um dos primeiros trabalhos da artista, e o início da série *Transformações*. O acervo do MAC USP também possui um livro de artista de Gretta que compila suas experimentações na série *Autophotos*. Nessa série em questão, Gretta Sarfaty dialoga com o lugar comum da tradicional foto 3x4 requerida em documentos pessoais, linguagem conhecida por todos, lançando mão da reprodução sequencial de seu rosto disposto em diferentes expressões e com uso de diversos acessórios (peruca, óculos, maquiagem), a fim de embaralhar as expectativas sociais sobre a imagem feminina. A repetição de sua figura é tema recorrente na obra da artista, visando a salientação do corpo como lugar de experiências e construção de subjetividade.

Na primeira montagem, observamos a disposição de nove fotos (3x3), enquanto que na segunda e na terceira temos doze (3x4) fotos em preto e branco, nos três casos temos o rosto e parte do tronco da artista representado. A roupa e o enquadramento não se alteram, as diferenças entre as fotografias ficam por conta das diferentes expressões faciais, ou mesmo caretas, realizadas pela artista. Nos três casos, a disposição das imagens possibilita-nos leituras em diferentes direções, seja na vertical, horizontal ou diagonal, gerando uma multiplicidade de narrativas de acordo com a sequência de feições escolhida pelo observador.

Diferentemente da série *Transformações V*, aqui o grotesco se torna cômico, uma vez que as caretas estão emparelhadas a feições de “boa moça”, expressões sérias, ou mesmo a poses que no conjunto penteado e olhar

podem ser consideradas sensuais. As expressões de horror que denotam deslocamento do rosto belo de mulher para uma imagem que gera desconforto permanecem, mas acompanhadas de várias outras possibilidades de emoções faciais que, juntas, geram curiosidade e graça ao espectador. Giulia Crippa destaca que o grotesco tem, sim, um forte viés de comicidade: “As noções do grotesco, do carnavalesco e do riso são uma fonte de primeira importância para analisarmos grande parte da produção artística feminina do século XX. O poder do riso assume uma conotação possível para essas mulheres encontrarem um espaço reconhecido”⁵⁶. Podemos notar ainda certo embaralhamento entre noções de foto e *performance*, uma vez que a produção dessas séries fotográficas se embaralha com a possibilidade de um registro de *performance* realizado em estúdio. Faz-se importante lembrar que a artista está realizando *performances* na época, portanto a noção de performatividade de suas ações perante a câmera não deve ser descartada. O acervo do MAC USP possui um livro de artista de Gretta e Becheroni, fruto da *performance Modificação e Apropriação de uma Identidade Autônoma*, realizada na Pinacoteca de São Paulo.

A propósito de uma exposição de Gretta em São Paulo, Annateresa Fabris destaca que:

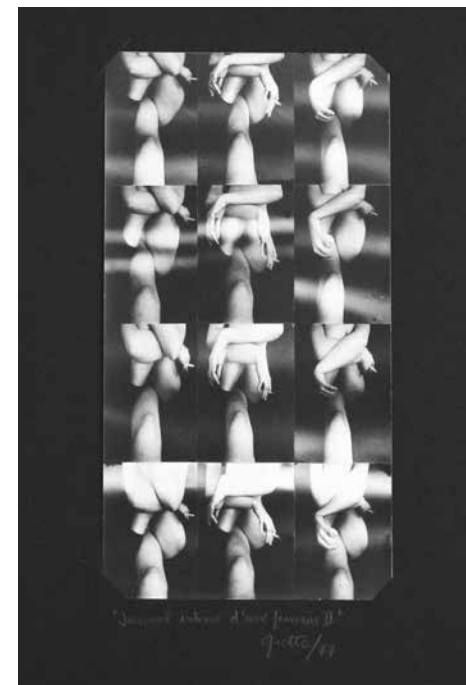
O confessional, o paródico, o diarístico despontam lado a lado na última produção de Gretta que, significativamente, tem seu ponto de partida nas Auto-photos, nas quais a distorção da “bela imagem” já é um elemento determinante. A reflexão geral transforma-se logo num olhar particular em que a humanidade cede lugar a mulher, o ser abstrato transforma-se numa mulher concreta de carne e osso a zombar da própria aparência, a propor sucessivamente caretas, máscaras, que rompem com a grande máscara da feminilidade fetichizada. *Pin-up*, intelectual, ingênua, bruxa: as várias máscaras vão caindo através do sorriso estereotipado tipo foto 3x4, dos olhos revirados, da língua mostrada num gesto de desaforo⁵⁷.

Por fim, cabe ressaltar que essa série participa da grande exposição de arte conceitual organizada por Walter Zanini no MAC USP, a *Poéticas Visuais*, em 1977, exposição paralela aos sistemas artísticos tradicionais da arte, como descrito em seu catálogo, e que convida os artistas a pensar na imagem como palavra. Gretta está em consonância com as experimentações de novos suportes, estéticas e temáticas propostas pelos outros artistas multimídia também presentes na exposição.

56 CRIPPA, Giulia, *O Grotesco como Estratégia de Afirmação da Produção Pictórica Feminina ...op. cit.*, p. 122.

57 O Olho do Objeto, *Folha de S. Paulo*, 23 jul. 1978.

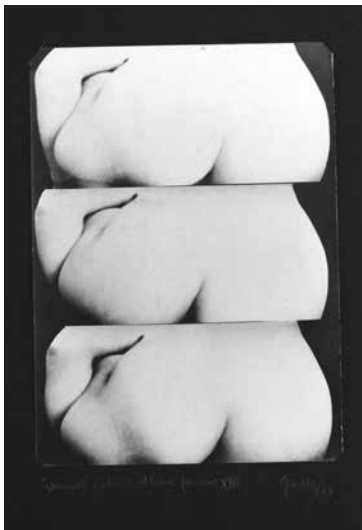
Diário íntimo de uma mulher II, 1977



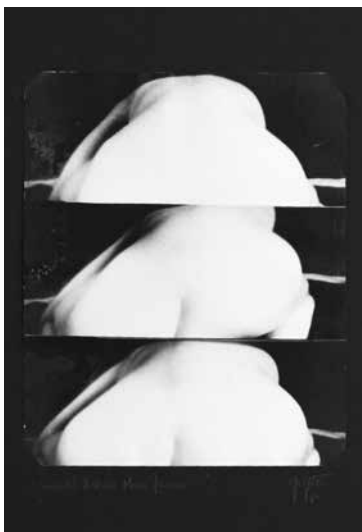
Diário íntimo de uma mulher, 1977



Diário íntimo de uma mulher XIII, 1977



Diário íntimo de uma mulher, 1977



Na série *Diário íntimo de uma mulher*, também exposta na *Poéticas Visuais*, em 1977, no MAC USP, a artista propõe outro olhar para o corpo feminino. A partir da reprodução triplicada de imagens iguais de seu corpo nu em poses difíceis de decifrar, a artista engaja o olhar do observador de maneira distinta daquela usual lançada sobre o corpo feminino desnudo. O recurso fotográfico da hiperaproximação da lente, estabelece ângulos e enquadramentos fora do olhar corriqueiro e erotizador sobre as mulheres. Gretta ressalta não possuir qualquer intenção erótica com a série. O convite para exercer um outro olhar se dá principalmente pelo não imediato reconhecimento das partes do corpo expostas, uma vez que o *superzoom* e as poses fora do esperado sugerem outra atividade de conexão entre aparelho visual e intelecto do espectador, tornando possível outras associações e ideias a respeito do corpo feminino. O *superzoom* nos instiga na medida em que tentamos decifrar em que posição se encontra a personagem da foto, e mais ainda, que parte do corpo aquela imagem retrata. Observamos que aquilo que à primeira vista parece ser nádegas quando olhadas por outro ângulo, podem ser pernas ou braços, ou seja, o corpo está dado como um conjunto de formas, retas e arredondadas, de ângulos, obtusos, agudos ou retos.

A construção da imagem se dá, portanto, a partir da perspectiva da mulher que possui aquele corpo e que o experimenta de maneira ativa, ou seja, que não está alheia a ele ou subjugada ao olhar reducionista do outro. O título da série nos suscita algumas indagações nesse sentido, pois um diário é, supostamente, algo que não deve ser lido por terceiros, no qual se encontram verdades sobre aquele(a) que o escreve e, mais ainda, que coloca uma lente de aumento sobre a personalidade e vida do(a) protagonista. O *superzoom* cumpre essa função de escanearamento que o diário implica, desvelando aparências na superficialidade do corpo e na profundidade do sujeito.

A professora Annateresa Fabris a respeito de uma exposição de Gretta na Galeria Bonfiglioli, salienta que:

[...] ao traçar as linhas gerais da produção artística feminina/feminista dos anos 70, Lucy Lippard notou que uma de suas diretrizes principais é constituída por trabalhos de caráter "confessional", "diarístico". Confissões e diários um tanto "*sui generis*", uma vez que a autoexpressão não se faz através da análise de sensações e percepções cerebrais e sim através duma realidade existencial bem tangível: o corpo. Um corpo que, no entanto, é suporte e veículo duma nova ideia de feminilidade⁵⁸.

58 Idem.

Gretta se encaixa na análise de Lippard descrita por Fabris, em sua crítica no jornal, não só no tocante ao tom diarístico de sua obra, mas também na frieza com que trata sua própria sexualidade:

[...] a visão emotiva (a mulher objeto) é substituída pela visão analítica (o objeto mulher): o receptáculo idealizado pela visão masculina impõe-se em sua concreticidade carnal. Despojado de apelos eróticos, apesar de incidir nos detalhes mais sensuais, apresentados sempre enquanto fragmentos (fetiches), o corpo que Gretta nos apresenta distancia-se radicalmente do corpo da visão masculina. As linhas sinuosas transformam-se em linhas retas, abruptas, as cores quentes são substituídas pelo preto, pelo cinza, pelo amarelo esbranquiçado, pelo ocre. Ao invés de ser acariciado pelo olhar, o corpo é dissecado: imperfeito, mas real. Objeto necessário, primeiro passo rumo ao sujeito⁵⁹.

No mesmo artigo, ainda temos um trecho do convite da exposição escrito por Gretta, em que a artista exprime suas intenções: “se no início, estas pesquisas visavam apenas o dissecamento da minha personalidade, via distorções, seu desenvolvimento natural me levou a uma nova direção como proposta: a condição feminina, onde sugiro uma série de rupturas”.

Refêrencias

CRIPPA, Giulia. O Grotesco como Estratégia de Afirmação da Produção Pictórica Feminina. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 11, n. 1, jan.-jun. 2003.

FABRIS, Annateresa. O Olho do Objeto. *Folha de S. Paulo*, 23 jul. 1978. Ilustrada.

GRETTA Sarfaty: site oficial. Disponível em <<http://www.gretta.info/>>. Acesso em: 15 maio 2017.

GRETTA Sarfaty: canal oficial da artista. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/ARTGRETTA>>. Acesso em: 13 maio 2017.

WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza: Como as Imagens da Beleza São Usadas contra as Mulheres*. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

Fernanda Porto

Falves Silva apresenta o papel como denominador comum ao longo de sua trajetória artística. Os desenhos realizados na infância, o trabalho em gráfica desde a adolescência e o interesse pelo universo dos quadrinhos são alguns dos fatores que fazem do papel o principal suporte de experimentação do artista. Soma-se a sua produção o interesse pela semiótica, pela geometria, pelos procedimentos gráficos, pelo erótico, pela colagem, atravessados muitas vezes pelo humor e por uma linguagem provocativa. Nascido na Paraíba, Falves tem a cidade de Natal no Rio Grande do Norte como sua cidade de origem e busca, sempre que possível, exaltar a produção de seus conterrâneos e fortalecer a cena artística da região. Seu caráter transgressor já se revela em sua primeira exposição, realizada em 1966, na Galeria de Artes da Praça Andrade de Albuquerque, na qual provoca a elite intelectual potiguar com suas colagens eróticas. Como consequência de sua “extravagância”, ao invés de um mês, a exposição permaneceu aberta somente durante uma semana.

A aproximação do artista com a Poesia Concreta se deu através de Moacyr Cirne, crítico e teórico importante para a cena artística potiguar. Ainda em 1966, Falves teve a oportunidade de acompanhar a chegada dos concretistas em Natal com a exposição *Dez Anos de Poesia Concreta*, edição comemorativa da *I Exposição Nacional de Arte Concreta* (MAM SP, 1956). Na ocasião, foram reapresentados poemas de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Wladimir Dias-Pino, Edgar Braga, Ronaldo Azeredo, Osmar Dillon e José Lino Grunewald. Esse contato com a Poesia Concreta foi o trampolim para o mergulho de Falves no poema/processo, movimento – no qual o artista foi integrante e fundador – que, em 1967, surgiu simultaneamente em Natal e no Rio de Janeiro e pretendia a separação radical entre a poesia e o poema, onde este poderia vir a ser modificado pelo seu receptor e aberto à criação de versões – ação recorrente na produção de Falves.

Por meio do poema/processo, Falves ingressou na rede internacional de arte postal no fim dos anos de 1960. Nesse contexto, para o artista, o carimbo foi um recurso utilizado para diferenciar o que seria ou não arte postal, dessa forma, ao carimbar mail art ou arte correio, tratava-se de atestar o tipo de material produzido. Seu primeiro contato por correspondência foi com o artista uruguaio Clemente Padín, que o convidou para participar da exposição *Festival de la Postal Creativa*, na Galeria U de Montevidéu, no Uruguai, em 1974. Quase dez anos depois, em 1983, Falves realiza a *Exposição Internacional de Arte Postal – Arquivo: Falves Silva*, organizada a partir de seu arquivo, conservado na sala de sua casa, no bairro da Candelária, em Natal. No acervo do MAC USP, encontra-se a *Povis 3/Projeto 22* (1978), projeto de Jota Medeiros, que no presente número Falves Silva atuou como editor. Além desta, envelopes e publicações produzidas por ele. Falves participou da exposição *Multimedia Internacional*, em 1979, e, em 1981, da exposição de arte postal na *XVI Bienal de São Paulo*.

Série Original Mail-Art, 1968-74



O uso da colagem e de formas geométricas básicas – triângulo, círculo, quadrado – presente nesse trabalho é um procedimento bastante recorrente na produção de Falves Silva. Composto por cinco lâminas de papel, os poemas visuais apresentam diferentes composições, que trazem a experimentação do artista a partir de elementos básicos da comunicação visual. De maneira geral, as folhas apresentam a linha, formada seja pelo preenchimento ou pela ausência entre duas formas. São colagens que evidenciam jogos de espelhamento, de combinações que se apresentam ora aleatórias, ora bem direcionadas para o efeito óptico e narrativo intencionado por Falves. A narrativa também se apresenta para além das formas geométricas com a inserção de uma tira de quadrinhos em uma das lâminas.

O carimbo *Original mail-art*, presente em quatro das cinco fotocópias, é bastante utilizado pelo artista em sua produção de arte postal. Neste trabalho, Falves acrescenta uma camada de sentido ao inserir a palavra *Original*, que nos leva quase de imediato ao ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1936, de Walter Benjamin, que traz o fim da aura e o caráter original e único de uma obra de arte – com o advento das novas formas de reprodução (como o cinema e a fotografia). Pode-se dizer que o carimbo, utilizado como linguagem artística, vem questionar esse lugar do original e da cópia a partir da possibilidade de reprodução mecânica e infinita. Procedimento característico do poema/processo, a criação de versões pode ser constatada tanto na produção de Falves como em seu discurso: “[...] no momento que a gente recebe uma correspondência a gente percebe que pode reutilizar, fazer uma espécie meta-plágio daquele trabalho, ou de outro,

termina que uma coisa fica parecendo com outra, ou não, isso depende de cada artista”. Segundo Dias-Pino, as versões surgem a partir da matriz de um poema. Ao ser ativada pelo movimento, a matriz que, a princípio, é uma estrutura imóvel, é levada à condição de processo.

Entrevista com Falves Silva⁶⁰

Concedida a Cristina Freire, em julho de 2013, Natal, Rio Grande do Norte.

CF: Cristina Freire

FS: Falves Silva

CF: Eu gostaria que você me contasse a sua atividade nesses últimos cinquenta anos. Como começou sua prática artística, qual foi o seu interesse, como você se vinculou à rede de arte postal e como desenvolveu o seu próprio trabalho com a poesia.

FS: Eu sou autodidata e trabalho no ramo de gráfica desde menino. Sempre me relacionei muito com o papel, tanto é que o meu trabalho tem como suporte o papel. Teve um período, lá pelos anos de 1960, que eu fiz um curso de desenho por correspondência. Nesse período, início dos anos 1960, Natal não tinha universidade, só havia cursos de medicina e direito e isso não me interessava.

CF: Você nasceu em que ano?

FS: Nasci em 1943, na Paraíba e vim para cá (Natal, RN) aos 10 anos. Trabalhando desde menino, sempre com aquela curiosidade... Sempre gostei de imagens. Comecei a ler história em quadrinhos, que era natural naquele tempo, depois passei a ler livros, mais naturalmente, sem nenhum critério. Eu sempre gostei de romance policial, desde da infância e senti que tinha uma vontade de aprender a desenhar, então fiz um curso por correspondência, entre 1962 e 1964. Já gostava de arte, mas sempre trabalhando em gráfica, pertenci a um grupo que se chamava Juventude Operária Católica (JOC). A partir dessa JOC nós criamos um cineclubes, o Cineclubes Tiró, que foi o segundo cineclubes

60 FREIRE, Cristina; SILVA, Falves, Poema/Processo In the Northeast: An Interview with Falves Silva by Cristina Freire. *OEI, Stockholm*, n. 66, pp 361-384, 2014. Entrevista concedida por Falves Silva a Cristina Freire, 24 jul. 2013, na residência do artista, em Natal.

aqui de Natal. Nessa idade eu já gostava muito de cinema. A partir da criação desse cineclubes, eu entrei em contato com vários amigos e eles tinham uma biblioteca mais robusta que a minha e eu comecei a ler outros livros e conhecer outros autores. E um deles, como eu sempre gostei de histórias policiais, foi Edgard Allan Poe.

Depois comecei a mostrar meu trabalho aqui. Fiz uma primeira exposição em 1966. Havia uma galeria aqui, na praça Andrade de Albuquerque. Essa primeira exposição estava planejada para ficar um mês, mas era o tempo da ditadura militar, meados de 1966. A exposição ficou só uma semana, porque foi proibida, fecharam a exposição. Tempos depois eu fiquei sabendo que essa galeria era em frente a uma igreja. E saiu uma nota de um jornalista muito conhecido que dizia que a minha exposição estava servindo de estímulo erótico para os estudantes... Foi a primeira exposição proibida, depois eu teria outras... Em 1967, o meu grupo já se interessava pela poesia concreta, principalmente o Moacyr Cirne (1943-2014), que eu acho que você deve conhecer. O Moacyr fazia parte desse grupo de jovens intelectuais, e o cinema começou a ter uma influência muito forte em nossa atividade. Não só na minha atividade, mas na de outros jovens, e chegamos a fazer três filmes aqui, curtas de dez minutos em 16 mm, preto e branco. Não tinha o Super 8 que era colorido. Natal nos anos de 1960 tinha de 100 a 120 mil habitantes, a cidade era pequena. No ano seguinte, o Moacyr, que viajava frequentemente para o Rio de Janeiro, trouxe numa de suas viagens, uma revista de poesia concreta, a revista *Invenção*. Passamos a conhecer Décio Pignatari, Haroldo de Campos, o trabalho de Ronaldo Azeredo. Nós estávamos nos formando, tendo uma visão um tanto quanto de vanguarda, ou pré-vanguarda. A cidade de Natal tem uma característica muito interessante: a gente aqui é sobrevivente da tradição e da modernidade. E isso já vem desde o princípio da colonização, porque Natal, por ser um porto, sempre recebeu muitas novidades. Ao mesmo tempo, Natal sempre teve essa constância de viver entre a tradição, porque o povo do Rio Grande do Norte, como o nordestino de um modo geral, é um povo muito tradicional. [...]

Depois da poesia concreta conhecemos o trabalho de Wladimir Dias-Pino, do início de 1966 e 1967, que foi quando nós deflagramos aqui o movimento do poema/processo e fizemos aqui uma exposição simultânea no Rio de Janeiro e em Natal, em 11 de dezembro de 1967. Foi já uma coisa planejada, estávamos vivendo um período de dita-

dura e era necessário muito cuidado, tínhamos aquele receio. Eu pelo menos tinha... Felizmente comigo nunca aconteceu nada, o pessoal do Rio enfrentou uma barra pesada, fizeram um rasga-rasga lá, a gente tentou fazer aqui algumas manifestações, mas enfim... Nesse momento tínhamos conhecimento de algumas teorias marxistas, assim como tínhamos informações do cinema mais de vanguarda do período e essas influências viriam a se casar com essa ideia do poema/processo.

CF: Como vê a diferença do poema/processo com a poesia concreta? O que isso mais lhe interessou no poema/processo?

FS: Me interessou muito porque eu via que a poesia concreta é uma poesia terminada. Ela está acabada, o poema/processo, tem o processo de deixar uma margem para o leitor ter uma participação e fazer uma versão. O grande momento do poema/processo é esse problema da versão. Na realidade a versão de uma obra de arte, isso não é coisa do poema/processo, já vem desde os tempos imemoriais, porque se a gente observar direito, toda a literatura vem de uma certa maneira de cópias. A Bíblia, por exemplo, foi muito, eu não diria plagiada, mas contada e recontada na história. Por exemplo, a obra de Joyce, o *Ulisses* de Joyce é uma releitura da *Odisséia* de Homero. A obra de Shakespeare, por exemplo, são reinvenções, noventa por cento da obra de Shakespeare é uma reinvenção de textos que já existiam antes, são versões. Da mesma maneira o poema/processo permite que o leitor, aquele que passa a ser um produtor, dê a sua contribuição, tornando-se ele poeta também. Essa é a diferença entre poesia concreta e poema/processo. No entanto, isso não quer dizer, no meu entender, que os poetas concretos não tenham nenhum significado e nem nenhum valor. Pelo contrário, eu acho que o poema/processo vem de uma continuidade da poesia concreta. E esse é o meu ponto de vista. Inclusive, eu conheci pessoalmente Décio Pignatari, Boris Schnaiderman, Haroldo de Campos, não conheci ainda o Augusto, mas são pessoas que eu tenho a maior admiração. No Rio de Janeiro, o Wladimir Dias-Pino e Álvaro de Sá tiveram um atrito com os irmãos Campos. Isso aí, eu não sei se você sabe, mas ficou patente essa coisa entre Rio de Janeiro e São Paulo, houve um racha. No entanto, não era o caso aqui de Natal, que era uma equipe livre. O poema/processo não tem dirigentes, é uma coisa livre, cada um participa, dá a sua participação, sem diretrizes. Apenas seguia a linha estética do movimento, o que é perfeitamente natural. Todo movimento tem essas características.

CF: Como foi o contato com o poema/processo?

FS: Foi Moacyr Cirne que trouxe a ideia e conversamos, não só eu, mas outros caras como Dário Varela, Anchieta Fernandes que é outro teórico e o próprio Moacyr, o Marcos Silva que é até professor na USP, também. Então fizemos essa primeira exposição aqui em Natal e depois fizemos essa mesma exposição em João Pessoa, em Recife.

CF: E como era seu trabalho nessa exposição?

FS: O meu trabalho nesse período foi um poema chamado *Ponto*. Esse poema depois seria reproduzido em vários livros e revistas, até no exterior também, em uma revista francesa *Doc(K)S*, do Julien Blaine e também em outras antologias, saiu na Espanha, em alguns livros de Álvaro de Sá. Então, na medida que íamos nos correspondendo com outras instituições, o movimento foi se alastrando pelo interior do Brasil. O que observamos foi que o pessoal da poesia concreta ficou nas capitais, por exemplo, de São Paulo para Belo Horizonte, de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro, de Rio de Janeiro para Nova York. Para as grandes cidades. Deixando uma lacuna no interior do Brasil. Então a gente disse: “Vamos ver se a gente encaixa o poema/processo nas correspondências com os outros artistas, pessoas que estavam surgindo no mesmo momento”. Começamos a publicar o nosso trabalho em folhas soltas, que era para diferenciar do livro. Primeiro porque o custo do livro é diferente de você imprimir dez páginas. Juntava dez páginas colocava dentro de um envelope e mandava para uma instituição.

CF: E foram publicadas revistas assim, em envelopes?

FS: Foram vários envelopes e criamos inclusive aqui, entre Rio de Janeiro e Natal uma publicação chamada *Projeto*. A publicação *Projeto* não tem aquela continuidade, número 1, 2, 3, 4... não é preciso isso. A pessoa faz, cria seu próprio projeto, seu número, e vai juntando as coisas. [...] O *Projeto 70* é em homenagem aos meus 70 anos, então *Projeto 70*.

CF: Mas você continua o *Projeto 70*?

FS: Continuo, o *Projeto 70* ainda não terminou.

CF: Quando se refere a publicação coletiva, isso era algo muito comum naquela época. Era a revista colaborativa...*assembling magazine*...

FS: Exatamente. Nesse momento ainda não tinha surgido a *xerox*, era feita ainda em tipografia. Eu mesmo trabalhava em tipografia e à medida que eu podia fazer os meus trabalhos eu fazia em tipografia. Não era ainda *offset*, era tipografia propriamente dita.

CF: Qual é a diferença?

FS: É que a tipografia usa o tipo e o *offset*, não, vai direto ao assunto. A tipografia usava o clichê, o clichê era feito de madeira com uma placa de zinco em cima com a imagem que você queria reproduzir. Era comum nos jornais do período, foi depois que apareceu o *offset* que mudou tudo.

CF: E como é que o seu trabalho na tipografia ajudou o seu pensamento visual e ao seu próprio trabalho?

FS: A curiosidade. Na minha família não tem nenhum intelectual, a não ser agora, meu filho é formado, é professor universitário... Anterior a mim, nunca teve ninguém com essa formação... É uma coisa intuitiva, a curiosidade, a intuição e a vontade de querer fazer e participar. Eu sempre achei bonito meu trabalho reproduzido. Eu sempre achei bonito isso. Eu lembro que, quando eu era menino, eu olhava livros e pensava que eu gostaria de fazer desenhos assim bonitos para serem publicados. [...]. E cresci e consegui, de uma certa maneira, fazer isso.

CF: Em relação ao poema/processo qual foi a dinâmica?

FS: Fizemos trabalhos coletivamente até 1972, quando resolvemos fazer uma parada tática, que ficou conhecida como a parada tática do poema/processo, cinco anos depois. Para fazer uma avaliação e para ver em que pé estava o poema/processo e se isso iria continuar [...]. Na realidade continuou, porque cada um continuou trabalhando à sua maneira, livre [...] passamos a publicar mais individualmente. [...] Eu continuei fazendo aqui individualmente e fiz um livro já no *Projeto*. Folhas soltas, mas em formato de livro. Também em gráfica, tipografia. Dei continuidade a esse trabalho e comecei a me corresponder com outros artistas, como Paulo Bruscky, a partir de década de 1970. Fizemos muitas reuniões em João Pessoa. Porque tinha um grupo aqui em Natal, mas aí ligado à arte correio. A convite de Clemente Padín, em 1974, que mandamos para o Uruguai os primeiros cartões-postais daqui de Natal para uma exposição internacional que ele estava organizando. E aí a gente já estava com um relacionamento com outros artistas. Havia o Joaquim Branco, de Minas Gerais e o irmão dele

[...], os dois ainda continuam se correspondendo. O próprio Clemente Padín, Paulo Bruscky, Unhandeijara Lisboa na Paraíba, Daniel Santiago, Leonard Frank Duch no Recife, também. E o pessoal do Rio, também, Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá, Neide de Sá, sempre nos correspondendo através de cartas. Tenho um monte de cartas deles.

CF: Então, a sua rede na arte postal foi via poema/processo?

FS: Foi, era a rede do poema/processo que migrou para a arte correio. E a partir da arte correio, comecei a me internacionalizar. Longe daqui, aqui mesmo, nunca saí daqui. A arte correio se caracteriza por ser uma coisa bem anárquica, livre, sem conceito de bom ou de ruim. O poema/processo já preconizava isso também.

CF: O que mais você vê de ligação com a rede?

FS: A coisa do intercâmbio, eu acho... No meu caso a arte correio começou com o poema/processo. Antes da arte correio, eu já me correspondia e fiquei conhecendo os artistas através do poema/processo. Depois é que surgiria a arte correio propriamente dita.

CF: E as exposições? Participava?

FS: Sempre participando de exposições, eu me arriscaria a dizer que eu sou o sujeito que mais participou de exposições aqui em Natal. Não só aqui em Natal, mas fora. Passei uns vinte ou trinta anos me correspondendo com gente de toda a parte, então, durante um ano, tinha vinte exposições ou mais. É uma quantidade enorme de exposições que eu fiz por meio da intercomunicação que tivemos, já nos anos 1970. Tinha um grupo aqui de Natal, eu, Jota Medeiros, Carlos Humberto Dantas. Tinha outros que no convívio a gente acaba influenciando, outros que participaram ou outros que desistiram. [...] Nós fazíamos reunião. Tinha um grupo em João Pessoa e tinha Paulo Bruscky, Daniel Santiago e Leonard Frank Duch no Recife e outros. A gente se reunia em João Pessoa, porque é metade do caminho. Criamos uma revista chamada *Gaveta*. Nessas reuniões, decidíamos o que publicar. [...] Tiramos uma série de vinte números desta publicação. Recentemente, eu comecei a observar e disse: “eu vou fazer a minha documentação porque esse tipo de arte é muito difícil de conseguir patrocínio”.

CF: E o trabalho era feito na gráfica, não?

FS: Não, esse a gente fazia no Recife. Na gráfica, depois, aí já nos anos 1980, eu criei um jornal que é o jornal *A Margem*, criei em 1986 e editei durante 15 anos para divulgar a arte correio e as artes de um modo geral. Durante 15 anos eu fiz essa publicação. Para essa publicação, eu já tinha coisas de vários lugares, vários países e publicava a partir do meu arquivo. Evidentemente, quando um cara enviava uma carta, eu já publicava também. Inclusive, nos Estados Unidos tem alguém que tem a coleção quase toda desse material.

CF: Quem são as pessoas no mundo que você teve contato e não conheceu pessoalmente?

FS: Tem o Jon Hendricks em Nova York, o Clemente Padín no Uruguai, o Julian Blaine que durante muito tempo nos correspondemos, na Alemanha tem a Angelica Smith, tinha Robert Rehfeldt, que é citado no seu livro (refere-se aqui a *Poéticas do Processo Arte Conceitual no Museu*, 1999) e tem a Ruth Reifeldt, a mulher dele. Me correspondi com muita gente, eu tenho todo esse material. Anna Banana, de Cleveland. Nos EUA, uma quantidade muito grande de gente fazia arte correio, teve um momento que lá o fluxo foi muito grande. O pessoal da Itália, o Cavellini, eu tenho quase todos os livros dele, que ele me mandou. Tem aquela coisa da interferência, a gente manda um trabalho, ele interfere, devolve... Fizemos isso durante muito tempo...

CF: E o que você lia nessa época?

FS: Eu sempre li muito, muito... O poeta mais interessante para mim é o Wladimir Dias-Pino, ligado ao poema/processo, mas na poesia linear, eu tenho uma admiração por João Cabral de Melo Neto, não sou muito fã de Drummond, mas respeito. Gosto de Manuel Bandeira e aqui de Natal tem um poeta chamado Jorge Fernandes que é um modernista de primeira categoria, dos anos 1930. Edgard Allan Poe é outro poeta que eu gosto e gosto também dos sonetos de Shakespeare, gosto da obra de Shakespeare, sou fã e admirador da obra de Joyce. E no romance eu gosto muito de Kafka, Dostoiévski. No Brasil, sou admirador da obra de João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos.

CF: E como vê o trabalho do antropólogo de Natal, Câmara Cascudo, em relação à cultura brasileira?

FS: Eu acho que é fundamental para estudar a tradição, mas aí quando você leva para a tradição, você esquece que nós estamos passando. Daqui a cem anos, quem foi que falou sobre o que está acontecendo hoje em 2013? Esse que é o problema do Câmara Cascudo (1898-1986), da tradição. Aqui no Rio Grande do Norte, a literatura é muito ligada a essa coisa da tradição. Se estuda muito a genealogia da família. [...] Eu acho que nessa coisa da tradição, nesse momento, eu acho que Câmara Cascudo perde um pouco. No meu entender. Agora eu observo também que concordam comigo outras pessoas, não estou sozinho [...]. Mas a gente sofre muito com isso aqui. [...] Porque a minha preocupação é relatar o que eu vejo hoje. Durante o período que eu estou vivendo. Isso aqui é até autobiográfico, porque de alguma maneira, eu estou vivendo esses acontecimentos. Essa coisa da moral, da política, da ignorância política, do reacionarismo do povo brasileiro. Então, eu acho uma mistura, um caldeirão, muito conflitante essa sociedade. Eu acho que os políticos se utilizam muito dos artistas, nesse momento de se ligar ao folclore. Que é folclorizar o folclore para não se dar continuidade ao conhecimento de novas pesquisas, de novos conhecimentos. O efeito é bloquear o novo. Porque quando eu estou fazendo formação de quadrilha junina, eu estou fazendo cultura [...]. Ora, você está fazendo cultura, mas você está fazendo uma subcultura. Você não está fazendo aquela cultura do descobrimento de linguagens. No meu caso é isso. Eu procuro descobrir linguagens, novas linguagens para dar sequência, para alguém dar continuidade ao assunto. Isso me interessa muito, a busca da nova linguagem.

CF: Por essas suas ideias, deve ter passado muita dificuldade aqui em um território meio árido [...].

FS: Minha querida, aqui é o inverno. É difícil, a gente sofre, especialmente eu que sou um cara de classe baixa. Eu sou um operário. Aí não tem maneira de entrar no esquema da elite cultural. Eu continuo fazendo as minhas coisas sem me envolver muito [...]. Tanto é que eu não gosto muito de me envolver com projeto de lei. Porque a gente faz o projeto, mas quem se dá bem é o próprio governo. Você vê esses protestos que estão acontecendo agora. Qual é o grupo de intelectual no Brasil que disse: “olha o povo está certo!”, como aconteceu anteriormente na época da ditadura? Sabe por quê? Porque todos eles têm projetos pagos pelo governo. Porque diz: “o cara está pagando meu disco, o cara está pagando meu livro, o cara está pagando a minha exposição... Eu não posso falar desse negócio, eu tenho que ficar calado”. É por isso que os intelectuais não se manifestam. Eu tenho observado isso.

SILVEIRA, Regina

(Porto Alegre, 1939)

CF: Vejo que você começou a compilar seu arquivo...Seria uma maneira de criar sua própria narrativa, sua própria história, uma maneira de auto-historicização?

FS:. Exatamente.... Em tudo tem que ter uma narrativa. A ideia de fazer esse livro veio da ideia do filme *Queime depois de Ler* dos irmãos Cohen. "Queime depois de ler" é uma referência ao *Manifesto Futurista* do início do século, do futurismo russo. Porque tem dois futurismos, tem o russo e tem o outro italiano. O *Manifesto Futurista* russo dizia nas últimas linhas: "os autores lineares deveriam colocar no final dos seus livros 'rasguem depois de ler'". Então esse filme tem a ver com esse manifesto. Quando eu vi esse filme, eu achei a ideia legal. Porque esse filme começa no espaço sideral e a câmera vai descendo, descendo, descendo, aí termina um sujeito andando. E aí começa o filme, aí eu pensei: vou fazer alguma coisa assim! Começa pelo universo, com explicações mesmo de revistas e jornais. Com os pés no chão, com a linguagem da história em quadrinhos.

CF: História em quadrinho é uma coisa que você gosta bastante.

FS: Gosto e, inclusive, fiz história em quadrinhos. É que eu não gosto muito da história em quadrinho linear, eu gosto mais dela como linguagem...

CF: E onde é a sua fonte para buscar suas imagens?

FS: Às vezes, eu vou na rua e vejo uma revista, pego e já tenho uma ideia. Às vezes, é em um filme... As ideias vão aparecendo de uma maneira diferente. Alguns trabalhos, em especial, livros, tem a característica de trazer a linguagem das histórias em quadrinhos e a linguagem do cinema e da poesia visual. É uma mistura de linguagens. Evidentemente com as coisas que eu gosto, com os atores que eu admiro, os filmes que eu admiro.

CF: E com as linguagens digitais, tem se interessado em trabalhar no computador?

FS: Não me interessa muito por computadores porque eu não tenho tempo... Tem que aprender a mexer com ele [...].

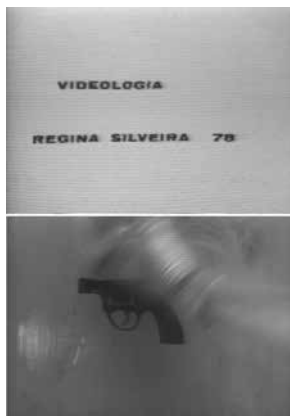
Roberto Moreira S. Cruz

Forma-se em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da UFRGS (1959). Entre os anos de 1969 e 1973, leciona como professora convidada na Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Porto Rico. Ao retornar para o Brasil, fixa residência em São Paulo, recebendo os títulos de mestrado (1980) e doutorado (1984) pela Escola de Comunicações e Artes ECA USP. Sua atividade acadêmica está vinculada à Faap e à ECA USP, onde se aposentou em 2000. Artista multimídia, gravadora e pintora, participa de diversas bienais internacionais, entre elas a *Bienal de São Paulo* (1983 e 1998), a *Bienal do Mercosul* (2001 e 2011), a *Bienal de Taipei* (2006), *Bienal de Cuenca* (2011), *Bienal de Poznan* (2012). Sua obra é internacionalmente reconhecida, tendo recebido prêmios, tais como: MASP – pela trajetória artística (2013), Gran Premio Del Grabado Latinoamericano, na *I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana*, Buenos Aires (2000), Civitella Ranieri Foundation Fellowship, Civitella Ranieri Center, Umbertide (1996), Fullbright Foundation, Washington, EUA (1994), Art Studio Grant, The Banff Centre, Banff, (1993) e The John Simon Guggenheim Foundation Fellowship, Nova York, (1990), entre outros.

Uma de suas séries de trabalhos mais conhecidos é a que recria as formas de objetos por meio de silhuetas sombreadas. Projetadas em larga escala e aplicadas frequentemente no espaço público ou em forma de instalações, essas obras utilizam materiais diversos como a fotografia, tinta ou látex, e são aplicados sobre as paredes, pisos ou até mesmo sobre as fachadas de prédios, criando uma dimensão anamórfica dos elementos figurativos representados. Em 1977, Walter Zanini colocou em prática no MAC USP um laboratório de experimentação ao

constituir o Setor de Vídeo, com o intuito de estimular a criação de obras em vídeo por um grupo de artistas convidados. A aquisição de um equipamento *portapack*, o modelo VC34500 da Sony, de meia polegada, em preto e branco, inaugura as atividades da instituição e contou com a coordenação de Cacilda Teixeira da Costa, Marília Saboya, Fátima Berch e com o apoio técnico de Hironie Ciafreis. Regina Silveira participa de uma dessas atividades e realiza quatro trabalhos: *Campo*; *Artifício*; *Objetoculto - versão 1*; *Objetoculto - versão 2* e *Videologia*.

Videologia, 1978



Uma sequência única, sem cortes, mostra uma mão ensaboando e lavando uma superfície aparentemente de vidro. A medida em que o material impregnado vai sendo retirado, revela-se o desenho de um revólver, em silhueta preta, graficamente demarcada. O vídeo dura 2min e 22s, inicia e termina através de um *fade*. Curiosamente este elemento gráfico aparece também na série *Topografias*, criada pela artista em 1978, composta por desenhos em *lito offset* com esquemas tridimensionais, em escala, compondo a forma de um revólver. Esse trabalho de Regina Silveira fica desaparecido por cerca de 35 anos e só é revisto pela artista em 2013. Não há cópias disponíveis. Ele faz parte do conjunto de vídeos produzidos no período do Setor de Vídeo do MAC USP, entre 1977 e 1978. Tais vídeos estão armazenados em dez fitas de formato meia polegada, *open reel*, utilizadas no equipamento *portapack* modelo VC34500 da Sony, pertencente ao Museu. Essas fitas são

encontradas em 2013 por Regina Silveira e Cristina Freire no acervo do MIS. As fitas são digitalizadas em formato *mov* pela própria Regina Silveira com a contribuição de Antoni Muntadas, que consegue efetuar a remasterização em um laboratório na Espanha e vem sendo apresentadas em exposições no MAC USP desde então.

Artifício, 1977



A artista utiliza o mesmo recurso de abertura de seus outros vídeos, realizados no laboratório do Setor de Vídeo do MAC USP. Uma mão escreve em um quadro-negro, utilizando giz, o título da obra e o nome da artista. Em *fade out* termina este plano e inicia-se a sequência seguinte, na qual se vê escrito sobre fundo branco a palavra ARTIFÍCIO, em caixa alta e sem serifa. Possivelmente, a artista utiliza um adesivo *letraset*, muito frequente naquela época para a composição de trabalhos gráficos de artistas e *designers*.

Aos três segundos iniciais, a palavra começa a ser desmanchada ao se retirar paulatinamente as várias fitas adesivas, sobre as quais está aplicada. A medida em que as fitas adesivas são retiradas no sentido horizontal, da direita para a esquerda e de cima para baixo, parte da palavra vai desaparecendo. Ao todo são onze linhas de fitas, que ao terminarem de ser retiradas implicam a exclusão integral da palavra, deixando como resultado final a tela em branco. O vídeo é encerrado em *fade out*.

Neste vídeo é possível ouvir parte significativa do diálogo entre a equipe de realização. Identifica-se a voz de Regina Silveira, Cacilda Teixeira da Costa e uma terceira voz feminina. O diálogo que se estabelece entre elas é o seguinte:

O:10 – Regina Silveira: “Só a mão dela que aparece?”

0:12 – Não identificada: “Termina em *fade out*?”

0:52 – Cacilda Teixeira da Costa: “Oi, tá boa?”

0:54 – Regina Silveira: “Tudo bem?”

0:56 – Não identificada: “Termina em *fade out*?”

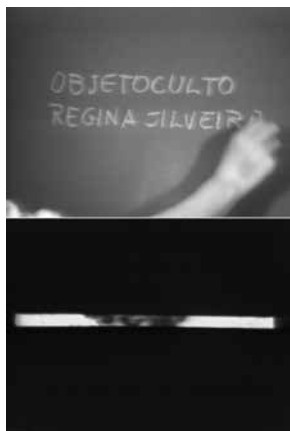
0:58 – Regina Silveira: “Quando acabar.”

0:59 – Não identificada: “Espera”.

1:01 – Não identificada: “Espera aí”.

Curiosamente, esse diálogo gravado durante a realização do vídeo é mais um elemento que nos informa sobre a casualidade artesanal na qual esses trabalhos são realizados. São exercícios de criatividade em que, à medida que são produzidos, intuía-se soluções, descobriam-se novas possibilidades. Mais do que a complexidade da fotografia, da iluminação ou da elaboração formal de uma possível narrativa, o que está mais evidente é a aplicabilidade do dispositivo videográfico para compor soluções visuais de caráter conceitualista.

Objetoculto (versão 1), 1977



Objetoculto (versão 2), 1977

O plano inicial do vídeo, em suas duas versões, mostra uma mão escrevendo com giz em um quadro-negro o título do trabalho e, logo na linha abaixo, o nome da artista. Um recurso de *fade out* é utilizado para interromper a gravação. Vale ressaltar que o equipamento *porta-pack* não permitia editar as imagens e, a mudança de um plano para outro, ou de uma sequência para outra, era efetuada desligando e ligando a própria câmera.

O plano seguinte enquadra a imagem exibida por um aparelho de TV. Trata-se de um programa de televisão de variedades exibido na época pela TV Bandeirantes de São Paulo, no horário das 15 horas e apresentado por Xênia Bier. Essa imagem está quase que integralmente coberta por uma cartela preta, deixando transparecer visualmente somente uma faixa no centro da tela de aproximadamente 25% de todo o campo da imagem, na qual se identifica a apresentadora e um outro interlocutor. Não é possível identificar o áudio da televisão. O mesmo procedimento é realizado na versão 1 e na versão 2. O que as diferem é que os trabalhos são realizados em sequência. Portanto, o conteúdo do programa de televisão é o mesmo, porém, em momentos diferentes.

Na versão 1, aos 29 segundos de duração do início da gravação, uma voz em *off* indaga: “Vamos fechar?” O plano prossegue sem cortes, mas a imagem é frequentemente danificada por interferências geradas pelo desgaste da fita original. Aos 54 segundos novamente em *off* uma voz pergunta sobre a imagem: “Tá boa?” E logo em seguida: “Vou fechar... Pode fechar”. Nesse momento, a faixa de imagem visível da tela de TV começa a ser bloqueada por uma tela preta que se desloca da direita para a esquerda. Cerca de alguns segundos depois não é mais possível ver a imagem de fundo e o vídeo termina com o desligamento da gravação.

Na versão 2, o tempo de duração da sequência é um pouco mais curto do que a versão 1, e nela aparece na imagem da TV, somente a apresentadora Xênia Bier. Devido ao desgaste, o vídeo apresenta interferências e ruídos e não é possível identificar nenhuma fala em *off* por parte dos realizadores. A mesma ação é realizada ao cobrir com uma tarja preta que se desloca da direita para a esquerda aquele fragmento de imagem visualizado pela abertura parcial.

Nesses trabalhos, Regina Silveira parte da tela da televisão, que está sendo gravada pela câmera, para contrapor um outro campo de significação que se sobrepõe a essa imagem, deixando-a parcialmente encoberta. O que se revela é um vestígio visual no qual é possível identificar o rosto de dois interlocutores num programa prosaico da TV. Esse objeto oculto, que intitula o vídeo, é a própria imagem da televisão, ressignificada pela sobreposição do plano que esconde e ao mesmo tempo revela fragmentos dessa imagem. Criando uma janela gráfica de intersecção entre o que se vê e o que se transmite na televisão, a artista interfere sobre este campo visual, introduzindo uma cartela que se desloca horizontalmente, cobrindo toda a imagem e escurecendo integralmente a tela.

O vídeo é resultado desse exercício de composição, realizado em tempo real, sem edição e incorporando todas as evidências casuais do processo de criação, inclusive o próprio diálogo em *off* dos seus realizadores – a própria artista e os demais participantes que colaboram na criação do vídeo. Essa informalidade é intrínseca ao modo de fazer, que está sendo praticado como um laboratório de invenção, naquele espaço de experiências primárias desenvolvidas no Setor de Vídeo do MAC USP. Todos aqueles artistas são iniciantes na prática do vídeo e operam o equipamento de gravação pela primeira vez. Os vídeos traduzem essa iniciativa de criar uma intermediação entre a imaterialidade do campo audiovisual e os aspectos formais, plásticos e manufatureiros de outras práticas artísticas como o desenho, a gravura, a pintura e a colagem. Como ferramenta desta interação está, em primeira instância, o dispositivo videográfico.

Campo, 1977



A mesma estratégia presente nos outros vídeos realizados pela artista no Setor de Vídeo do MAC USP se repete neste trabalho. O plano inicial apresenta o título do vídeo e o nome da artista escritos em giz em um quadro negro. Este se encerra em *fade out*. O plano seguinte exibe esta mesma superfície do quadro negro, sobre a qual a artista começa a delinear com o dedo de sua mão direita uma linha imaginária delimitada pelo campo da imagem, representada na tela da televisão.

É curioso observar que nos quatro cantos da tela, as linhas que delimitam a esquerda, a direita, a margem superior e a margem inferior da imagem, a artista marca com um pequeno traço de giz o limite da trajetória que seu dedo deveria perpassar para que não ultrapassasse as bordas do quadro. O vídeo, como também ocorre em outras realizações produzidas no Setor de Vídeo, é gravado com o áudio direto, captando os sons e ruídos do ambiente. É possível identificar, aos 2min01s, um diálogo entre Regina Silveira e Cacilda Teixeira da Costa:

Cacilda T da Costa: - Você vai me dizer quando vai chegar ao fim?

Regina Silveira: - O quê?

Cacilda T. da Costa: - Você me avisa quando vai chegar ao fim?

Regina Silveira: - Daqui a pouquinho.

Cerca de dez segundos depois Regina avisa com um Ok e o vídeo encerra em *fade out*.

O vídeo é construído formalmente a partir desta indicação dada pelo dedo da artista, que percorre um determinado trajeto no campo demarcado pela imagem, orientando o próprio olhar do espectador, na medida em que a performance vai se desenrolando, traçando linhas imaginárias horizontais, verticais e em diagonal. Interessa para a artista, portanto, este aspecto conceitual e propositivo, em que uma ideia se elaborava em função da gestualidade e da captura direta da imagem, sem cortes e sem movimentos de câmera, que interessa à autora, também, esta composição plástica, mimetizada do desenho e da reprodutibilidade da técnica da gravura, fosse representada diretamente no campo da imagem eletrônica, processada em tempo real e simultaneamente gravada pelo equipamento de vídeo, perpetuando no tempo a duração efêmera do gesto.

Heloisa Louzada

Realiza sua formação em desenho, pintura, escultura e gravura no Recife. Radicado em São Paulo, durante a década de 1970, tem intensa participação na cena artística paulistana, tendo participado de importantes exposições de arte conceitual no MAC USP e em duas edições da *Bienal de São Paulo*. Durante o período em que Walter Zanini dirige o MAC USP, Genilson tem presença constante no Museu, utilizando-o não apenas como local de exibição de suas obras, mas também como um laboratório de pesquisa e experimentação.

Em 1970, juntamente com Lydia Okumura e Francisco Iñarra, Genilson formou o *Grupo Conceitual*, que busca ao mesmo tempo questionar as estruturas tradicionais dos salões de arte, bem como explorar diferentes linguagens artísticas. O *Grupo Conceitual* participa, no MAC USP, da V e VI JAC, realizadas respectivamente em 1971 e 1972. Questionando as estruturas dos salões de arte, o trabalho do grupo na V JAC é realizar propostas de artistas que tenham ficado de fora da exposição. Nesse trabalho, chamado *Incluir os Excluídos*, o grupo executa propostas dos artistas Sérvulo Esmeraldo, Érika Steinberg, Jaques Castex e Jannis Kounellis. A partir de 1975, juntamente com Iñarra, Genilson atua no MAC USP, realizando intervenções e apropriações das obras do acervo do Museu.

Entre os trabalhos realizados com apropriações de obras do acervo, estão *Evento com a Pedra Event* e *Encontro da Pedra Event com De Chirico*, em que obras são clandestinamente levadas para fora do museu e fotografadas em um contexto e cenário cotidianos. Os trabalhos são feitos sem o conhecimento do diretor, mas os artistas mostram para ele, posteriormente, o registro das ações. Segundo Genilson Soares, Zanini fica, a princípio, assustado com sua atuação, mas depois compreende o significado das ações dentro do museu, inclusive, como fruto da abertura dada pela instituição para as pesquisas artísticas. A ação, ao final, é sintomática da postura empreendida pelo MAC USP de consolidar-se enquanto laboratório e museu vivo.

Estendendo essa lógica do museu como um ateliê e um laboratório de pesquisa, Genilson, juntamente com Lydia e Iñarra, participa da *XII Bienal de São Paulo*, realizada em 1973, e apenas com Iñarra na Bienal de 1977. Nessa última edição, os artistas utilizam o edifício da Bienal, durante três meses como ateliê, fazendo inúmeras experiências escultóricas com os materiais encontrados no prédio da Bienal, das quais expõem depois os registros fotográficos. Em 1977, no MAC USP, o artista participa da inauguração do Espaço B, local criado pelo museu para exposições de arte experimental, juntamente com Iñarra, realizando a exposição conjunta *Genilson & Iñarra, Iñarra & Genilson*. Por meio de xerox, fotografias e diapositivos, eles apresentam uma série de ações e obras criadas a partir de apropriações. Genilson Soares tem um papel ativo na contestação das instituições e do estatuto da arte durante a década de 1970, participando de diversas mostras dedicadas à arte experimental e conceitual, não apenas no Brasil, como na Europa e América Latina. Atualmente vive e trabalha em São Paulo.

Entrevista com Genilson Soares⁶¹ (Realizada em dezembro de 2011)

Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC)

GS - Genilson Soares

GEACC: Faça um depoimento sobre a sua experiência no MAC USP nos anos 1970.

GS: Eu tive uma formação quase que acadêmica, em ateliê. Me iniciei em um ateliê em Recife quando eu tinha 11 anos. Ele se chamava Sociedade de Arte Moderna, e para minha sorte tinha muita gente interessante lá, muitos amigos faziam parte desse ateliê. [...] Foi uma experiência maravilhosa, porque, inclusive, foi muito importante para a formação do grupo quando eu cheguei em São Paulo. [...]

GEACC: Você pintava na época?

GS: Eu desenhava. Mas eu fiz curso de pintura, desenho, escultura e gravura nesse ateliê. Eu vim para São Paulo já com essa exposição marcada, era numa loja de móveis no largo do Arouche [...]. Depois eu fiz mais algumas individuais, trabalhei com essa galeria até 1972, mas eu já estava não aguentando mais, porque eu queria encontrar uma linguagem. Eu não aguentava, eu achava que aquele período era um período de formação. [...] No final dos anos 1960, em 1967, 1968, eu encontrei com a Lydia e com o Francisco na praça da República, num movimento que tinha em São Paulo com alguns artistas. Lembro mais uma vez que era uma época muito barra pesada de repressão, então os artistas se reuniram e organizaram um movimento na praça da República como uma feirinha de arte. As pessoas iam lá, levavam trabalhos, a Lydia, por exemplo, fazia desenhos mesmo na própria praça... e foi lá que eu conheci os dois. Nós, conversando, tínhamos ideias semelhantes sobre procedimentos, a gente queria muito questionar os salões, porque eles tinham uma estrutura muito rígida, ou se mandava desenho, ou se mandava pintura, ou se mandava gravura... Se mandasse uma coisa que fosse híbrida não tinha jeito, acabava em artes decorativas, alguma coisa assim... Eles inventavam um setor para encaixar aquele trabalho, ou não, a maioria era recusado. Então a gente brigava, começou a pensar em juntar em grupo para brigar um pouco com isso, acabar com essas normas e entrar com outro tipo de trabalho nesses salões. Então, o primeiro trabalho que nós fizemos foi em 1970, chamava *Lanchonarte*, feito com módulos em papel em que a gente questionava a arte consumo. Esses módulos seriam distribuídos para as pessoas, funcionariam como uma grande lanchonete, uma lanchonete de arte, por isso o nome *Lanchonarte*.

GEACC: Distribuíram aonde?

GS: No salão, essa era uma proposta para um Salão. [...] E depois fomos seguindo... Em 1971, participamos da JAC com o trabalho que se chamava *A Cerca da Natureza* que eram três painéis fechando a rampa de acesso ao museu, os três descansos dessa rampa. [...] Esse trabalho era engraçado porque ele fechava a rampa, tinha umas portas embutidas no painel [...]. Foram criadas situações muito engraçadas, principalmente com o júri, no sobe-desce-sobe-desce, sempre que eles subiam, eles não sabiam de que lado estava a porta para entrar no museu.

61 Edição: Luiza Mader Paladino.

GEACC: Como você vê a ideia de poder trabalhar dentro do museu? Porque, na verdade, o museu seria um lugar de trabalho, de formação naquele momento.

GS: Naquele momento o museu era quase um ateliê. O acesso era muito tranquilo, tanto que fizemos uma série de trabalhos um pouco polêmicos, mas enfim, eram provocativos, na verdade. [...]. Então nós descobrimos que o museu ia deixar a sede, ia sair daquela sede e nós fomos conversar com a diretoria e perguntamos se poderíamos trabalhar no jardim e eles falaram que tudo bem, pois iam sair de lá mesmo. Então nós fomos para o jardim e foi ótimo, porque nós ganhamos o jardim inteiro do museu para fazer o trabalho. O trabalho cresceu em dimensão e mostramos o que queríamos, foi um trabalho muito interessante, também isso em 1972. Aí já começava a se firmar um pouquinho o meu procedimento, quer dizer, eu já estava me sentindo um pouco com o pé no chão.

GEACC: A sua perspectiva tem sempre essa relação com o espaço...

GS: É, a partir desse momento. Até então era um trabalho que usava o ser humano como referência, eram figuras. [...]. Em 1973 veio a Bienal Internacional, discutimos, discutimos e fizemos uma proposta diferente. Alguns artistas mandaram propostas para a Bienal e eram aprovados ou não para participar, não é como agora que é convite, convite, convite... Nós mandamos a nossa proposta, demorou um tempo pra responderem, teve até uma interferência do Zanini. Tem até uma carta do Zanini falando “você estão em dúvida sobre a aceitação do trabalho...” O trabalho acabou sendo aceito.

GEACC: Como você via essa extensão entre o MAC USP e a Bienal? O MAC USP como esse lugar de trabalho e a Bienal poder ser isso dentro de um espaço delimitado?

GS: Eu achava uma coisa natural, porque já tinha um acesso lá no MAC USP. O Zanini era muito aberto, nesse sentido. A gente vivia lá, eu saía à tarde e ia para lá, ficava lá a tarde inteira... Às vezes nem era pra fazer trabalho, a gente ficava conversando, discutindo, conversando com o Zanini quando sobrava um tempo. Eu ficava lá no museu porque era um ateliê, um ponto de encontro e de trabalho também. Depois foi se tornando um ponto de trabalho, porque começamos a interferir nas coisas, criando coisas lá. Então foi ficando quase como um ateliê.

GEACC: [...]. Então queria que você contasse como foi a VI JAC.

GS: A VI JAC começou tensa, porque tinha essa coisa do sorteio. No primeiro momento ninguém do nosso grupo tinha sido sorteado, depois a Lydia ganhou um lote que era o lote de número 50, reunimos ali no canto “o que vamos fazer?” Então surgiu essa ideia, a gente percebeu nas cartas... por causa dessa abertura do Zanini – se não fosse essa abertura, a gente não iria saber nunca – a gente ficou sabendo que tinham vários artistas que mandaram propostas e que não tinham sido sorteados. Então vimos o Sérvulo, a Érika Steinberg, o Daniel Buren, o Kounellis, o Arthur Piza...

GEACC: O Daniel Buren também?

GS: Ele mandou a carta falando que ia mandar uma proposta, então nós o incluímos, porque a nossa proposta chamava *Incluir os Excluídos*. Redigimos um texto sobre isso, fizemos essa proposta para o Zanini. A verba que seria de premiação foi exatamente a verba de montagem. Então nós pegamos propostas de cada um e saímos que nem loucos, porque era eu, o Francisco e a Lydia, e arranjávamos uns amigos para ajudar, aquela coisa. Saímos que nem loucos para fazer essa produção, no caso da Érika, para arranjar um motor de caminhão, arranjar uma pianista que pudesse tocar [Kounellis]... O trabalho do Piza era assim: tinha um cubo de madeira e uma projeção de *slide*, a pessoa olhava de uma janelinha fora. Então tivemos que montar esse aí também. E para tudo isso nós tivemos que negociar a ocupação de outros lotes com outros artistas que tinham sido sorteados e que tinham desistido, porque não tinham ideia. Nós negociamos esses lotes para ter onde montar.

GEACC: Como era a vivência? Como foi isso? Você vê o auditório lotado durante o sorteio, era uma vibração, parece até festival de música... Você vê as pessoas falando apaixonadamente, é um outro momento mesmo...

GS: Era muito maluco, tudo muito maluco... Ainda mais a gente que tinha muita coisa para fazer, não tinha tempo de ver e de conversar com ninguém. Tinha que ir para montagem, fazer...

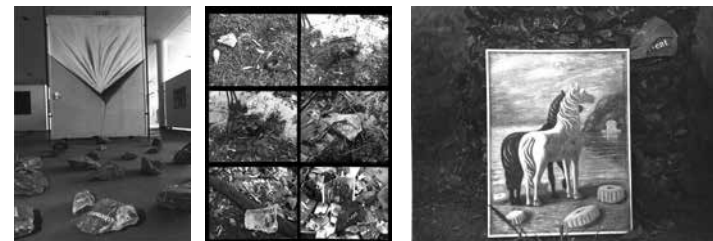
GEACC: É incrível, porque o museu como um lugar de convivência levado ao extremo... Aquilo só poderia acontecer ali. De repente esse tipo de manifestação...

GS: É, só com o Zanini. Tinha o Museu de Arte Moderna, mas não acontecia nada. O MASP também não acontecia nada de interessante, eram sempre exposições bem convencionais. Teve essa JAC, que para mim foi uma mara-

vilha. Para mim foi a melhor JAC da qual participei, porque a proposta era muito interessante e porque tinha todo esse clima. Era um negócio maluco. Era muita gente, muito interessante, muita coisa acontecendo...

GEACC: É interessante pensar como vocês estavam trabalhando, se formando na arte contemporânea e ajudando, no limite, o Zanini a inventar um museu de arte contemporânea, porque ele também não tinha muita ideia, estava formando junto com vocês...

GS: Esses trabalhos provocativos que aconteceram de 1974 para frente, o Zanini muitas vezes ficava muito assustado. Nós trabalhamos com o acervo. Em 1975 tinha um clima muito quieto de tudo, meio parado, a repressão estava muito forte, não acontecia muita coisa, o museu estava um pouco mais quieto também. Já não tinha mais JAC. [...]. Então, em 1975, nós resolvemos fazer um trabalho pegando uma pedra do Chihiro Shimotani, aquele artista japonês que imprimia serigrafia em cima de pedra. Primeiro fizemos umas brincadeiras usando a pedra, tentando montar, fazer conceitos, pegando pedras aleatórias e tentando montar conceito através dela. Pegávamos as pedras de dentro do museu, montávamos e fotografávamos... Acho que o Zanini nem via. [...]. Aí nós vimos uma pedra que se chamava *Event*. Nós pegamos essa pedra, a colocamos na mochila e saímos do museu, fomos dar um passeio com ela. Levamos pelo parque para fotografá-la em situação de pedra mesmo, como se fosse uma pedra comum no meio de outras pedras. Então fizemos toda essa documentação [...]. Daí nós fomos mostrar isso para o Zanini e ele, claro, ficou muito assustado. Então ele fez um comentário sobre valores que foi quase uma dica para a gente levar adiante a coisa. Ele falou "puxa, a gente não liga muito porque é uma pedra, mas imagina se fosse um De Chirico". Então nós resolvemos fazer um encontro do De Chirico com a pedra *Event* do lado de fora do museu. Essa foi uma ação muito rápida, tivemos que ter toda uma estratégia para poder fazer isso. Tem fotografia disso. Teve sequência de trabalhos, começou com isso, aí passou para esse encontro que era mais uma coisa de discutir valores – a pedra também tem valor. Colocamos embaixo, na rampa, levamos o quadro e colocamos a pedra e o quadro. A gente fotografou e devolveu o quadro por um atalho. Ninguém no museu viu, aí percebemos um outro lado: o lado da segurança. Então depois disso, o Zanini mandou o trabalho do passeio da pedra para uma exposição na Alemanha e depois para uma exposição no CAYC, tal...



Registros fotográficos das intervenções realizadas com as obras *Impresso Sobre Rocha*, 1973, Chihiro Shimotani e *Cavalos à Beira Mar*, Giorgio De Chirico, 1932/1933. MAC USP, 1975.

GEACC: Depois teve uma com o cavalo do Marini?

GS: O Zanini fez um local chamado Espaço B que era um local para trabalhos experimentais. Eu não lembro se nós fomos os primeiros, ou se teve alguma outra exposição antes. Foi feito exatamente por isso, tinha essa demanda de trabalhos [...]. No caso do Marini, foi no dia da abertura da exposição no Espaço B, foi quase uma performance porque foi um trabalho rapidíssimo, só deu para documentar, nós tivemos que desmontar no mesmo dia. A gente tinha uma ideia daquilo [do que fazer], mas decidimos na hora, no dia da abertura. Arranjamos uma corda e fizemos, enquanto estava abrindo a exposição. Amarramos o rabo na parede e colocamos um calço embaixo e levantamos a parte de trás e amarramos a corda. Era muito interessante. O nome desse trabalho era *Ênfase na Escultura* porque a corda era muito fina, uma corda normal, fina em relação à proporção da peça, do tamanho do cavalo, pesado, de ferro e tal.

Projeto para Serigrafia, 1974



VATER, Regina

(Rio de Janeiro, 1943)

A obra foi exposta na exposição *Prospectiva '74*, realizada no MAC USP, em 1974. Genilson produziu, por meio da fotocópia, uma obra em que integra a linguagem do desenho e da fotografia. A fotocópia, durante a década de 1970, é um meio de produção e reprodução de trabalhos de viés conceitual que facilita a circulação e divulgação dos trabalhos de jovens artistas, para além da lógica do mercado ou das instituições. Vale lembrar que, no contexto da Guerra Fria, muitos países da América Latina e do leste europeu se encontram sob o domínio de ditaduras, e que arte postal, nesse cenário, se configura como um importante meio de comunicação e troca entre artistas e instituições dedicadas à arte jovem, como o MAC USP, CAYC etc.

A exposição *Prospectiva '74* recebe obras de artistas de diversas partes do mundo por meio dos correios. Por esse motivo os trabalhos participantes da mostra têm dimensões pequenas e trabalhavam com materiais e técnicas simples e por vezes até mesmo precárias, porém frequentes na arte postal, entre elas, xerox, desenho, fotografia, carimbo etc. A precariedade dos meios, bem como a pequena dimensão da obra (aproximadamente do tamanho de uma folha A4), são características comuns também à obra de Genilson participante na exposição.

O título da obra também pode nos remeter a outra característica marcante na obra do artista, bem como na arte conceitual, que é a ideia da arte como processo e não como produto. A obra *Projeto para Serigrafia* deixa claro que é um projeto, ou seja, algo ainda inacabado ou que está por vir. A instituição, ao expor essa obra, reitera a posição de validar o pensamento artístico jovem e experimental do período, bem como suas redes alternativas de circulação, propondo ao espectador uma postura que vai além da apreciação visual, buscando compreender a arte e o objeto artístico dentro de um contexto social e político, para além da estética.

Talita Trizoli

De família alemã, basca e judia, é ex-aluna de Frank Schaffer e Iberê Camargo, respectivamente durante os anos de 1958-1962 e 1962-1965, na capital carioca. Ingressa na Faculdade Nacional de Arquitetura em 1960 (atual FAU UFRJ), mas abandona o curso para se dedicar integralmente ao campo artístico, por já estar inserida no circuito de salões e exposições em galeria. Entre 1970 e 1972, mora na cidade de São Paulo para trabalhar na agência publicitária DPZ e MPM como *designer* e assistente de direção, a fim de custear sua produção como artista, mas também por perceber que ocorrera uma mudança do eixo de produção e circulação do sistema das artes, agora mais centralizado na capital paulista. Ali, trava contato o crítico e professor da USP Mario Schenberg, e com os irmãos e poetas Haroldo e Augusto de Campos, com os quais estabelece troca produtiva a respeito da poesia-visual e cultura brasileira.

Em 1972, recebe o prêmio de viagem do *XVII Salão Nacional de Arte Moderna*, com *Nós*, tríptico que se encontra atualmente no acervo do Museu Nacional de Belas-artes do Rio de Janeiro. Como destino da viagem prêmio, opta primeiramente por Nova York (1973-1974) e depois Paris (1974-1975), retornando ao Rio de Janeiro em 1976. Muda-se para os EUA, em 1980 (Nova York e posteriormente Austin), por conta de uma bolsa de pesquisa da Fundação Guggenheim, onde permanece até 2012, quando volta à cidade do Rio de Janeiro com seu companheiro Bill Lundberg.

Trata-se de livro de artista editado e produzido por Massao Ohno, editor brasileiro conhecido por seus investimentos em literatura alternativa, poesia marginal e livros de artista. Na obra, Vater apresenta o resultado de entrevistas realizadas com transeuntes no centro da cidade de São Paulo nos arredores do Theatro Municipal, aberto gratuitamente para visita do público após longo período fechado. O questionário em folha datilografada, com perguntas nos moldes de levantamento estatístico, é entregue para o público variado do local, que devolve com respostas à mão corrida, deixando claro nesse gesto seu contexto social e cultural, seja pelas respostas emitidas ou pela caligrafia, que indica a intimidade com a escrita, um divisor social na época.

Essa proposição de pesquisa sociológica de Vater revela também seu interesse pela participação do “espectador” como elemento vital para a constituição de trabalhos com crítica social, assim como seu olhar distanciado dos vícios do sistema das artes. A pergunta “O que é Arte?”, tão simples e, ao mesmo tempo, tão complexa, possui a capacidade de evidenciar o abismo entre as formulações teóricas e acadêmicas a respeito da natureza desse campo, e as definições de caráter popular presentes no cotidiano de sujeitos fora do circuito e que lidam com outras referências para a ideia de Arte.

PlayFEUllagem, 1974



Super 8 realizado no Jardim de Luxemburgo, Paris, com o ator Antônio Pitanga, dentro da série *Cinematic Stills*, durante a temporada francesa da artista. Nesse trabalho em específico, Vater registra Pitanga, figura icônica do cinema nacional e de importante representatividade negra no meio cinematográfico, construindo de forma improvisada *storyboards*, por meio de tiras de papel preto e fita adesiva ao longo dos passeios e pavimentos do parque. O gesto de enquadramento da calçada do parque, com seu já prévio desenho do piso, efetua-se por duas vias: o registro em caráter irônico dos movimentos de luz e sombra pela câmera, dentro dos quadrados fixados no chão, que estabelecem medidas outras da passagem do tempo na linguagem fílmica, e a superposição desses gestos de captura e enquadramento cinematográficos em diferentes níveis (o da câmera de Vater, o do ator que constrói o *storyboard*, e o próprio *storyboard* que enquadra o jogo de luz e sombra das árvores do parque).

Postalixo: land(e)scape, 1974



Postalixo: land(e)scape é uma série de cartões-postais elaborados a partir de fotografias cotidianas que a artista realiza durante seu período de estada em Nova York, e que são enviados para participar da VIII JAC no MAC USP. Viver no período encontra-se envolvida com a rede de arte postal que toma força tanto como um modo de burlar o sistema de validação das artes, quanto o de intensificar a circulação e inserção de obras e artistas distantes dos regimentos de valor. Ao efetuar diversas incursões pela metrópole americana (sejam elas com destinos específicos como visitas a espaços culturais e encontro com amigos, sejam tais aventuras efetuadas dentro da metodologia do *flânerie* baudelairiano), a artista elabora uma observação subjetiva sobre o cenário da cidade e sua paisagem paradoxal: apontada como capital da cultura do Ocidente e núcleo primeiro de produção de arte de vanguarda, Nova York aparece nesses trabalhos também como um cenário distópico de urbanidade, onde seus dejetos, acúmulos e descartes da sociedade de consumo se sobressaem ao imaginário turístico e glamoroso. O título da obra remete ao envolvimento da artista com as práticas da poesia concreta, ao contrapor pelo jogo de palavras e o uso de fotografias de lixo e entulho urbano, uma burla da função idealizada do cartão-postal e sua possibilidade idílica em relação à realidade cotidiana das grandes cidades.

ZÍLIO, Carlos

(Rio de Janeiro, 1944)

Jonas Pimentel

Artista da geração dos anos de 1960-1970, Carlos Zílio tem como princípio de sua produção artística a partir da crítica social e do engajamento político. Em 1962, ingressa no Instituto de Belas-artes do Rio de Janeiro, onde estuda pintura com Iberê Camargo e torna-se aluno de psicologia no Instituto de Psicologia da Universidade do Brasil (atual UFRJ) em 1966, período em que inicia sua produção artística. Participa no ano de 1967 das exposições *Opinião 66, Nova Objetividade Brasileira e IX Bienal de São Paulo*, nas quais viés político de seus trabalhos tomam formas e conteúdos explícitos contra a repressão ditatorial. No final dos anos de 1960, ao mesmo tempo em que a ditadura militar amplifica a repressão, Zílio passa a questionar o papel revolucionário da arte e adere à militância política direta. Participa do movimento estudantil da UFRJ e passa a fazer parte do grupo de resistência à ditadura MR-8. Em 1970 é ferido em tiroteio, levado para o Hospital Central do Exército e preso por dois anos⁶², onde passa a desenhar a realidade vivida, através do que permitem entrar em sua cela. Segundo depoimento⁶³ do artista, após sua libertação, em 1972, e tendo como referências o brasileiro Antonio Dias, Marcel Duchamp e os construtivistas russos, ele retoma sua produção artística. Em 1973, inicia a organização da revista *Malasartes* que é uma espécie de “reagrupamento cultural”, mobilizando diversos artistas de concepções diferentes.

62 KLABIN, V. M. (cur.), *Carlos Zílio: Arte e Política: 1966-1976*, Rio de Janeiro, MAM RJ, 1996. Catálogo de exposição.

63 Idem, *ibidem*.

Devido às perseguições políticas do regime militar, o artista decide sair do país em 1976 e ir para Paris, onde escreve *A Querrela do Brasil: A Questão de Identidade na Arte Brasileira*, como tese de doutorado em Artes pela Universidade de Paris VIII. Ao retornar ao país inicia sua carreira como docente e coordena o Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil na PUC RJ. Em 1984, participa da fundação da revista *Gávea*, da qual é editor responsável até 1996. Em 2010, participa da *XXIX Bienal de São Paulo*, apresentando *Para um Jovem de Brilhante Futuro*. Participa de importantes exposições, organizadas pelo MAC USP, durante os anos de 1970 e também contemporaneamente: *Prospectiva 74* (1974); *Década de 70*, organizada com Centro de Arte y Comunicación CAYC (Buenos Aires) (1976); *Modern Art in Brazil*, na Kresge Art Gallery, Michigan State University, East Lansing, (1976); *Eighteen Modern Artists from Brazil*, Spazio Alternative 2, Montecatini Terme, (1976); *Arte-antropologia: Representações e Estratégias*, MAC USP (2007); *Arte Conceitual E Conceitualismos: Anos 70 no Acervo do MAC USP*, MAC USP/Sesi FIESP (2000). Participa ainda da mostra individual *Atensão, Sala Experimental*, no MAM RJ (1976), *X Bienal de Paris* (1977), *Bienal do Mercosul* (2005), *XX e XXIX Bienais de São Paulo* (1989 e 2010), entre outras. Em 1992, o artista conclui seu pós-doutorado na *Écoles des Hautes Études en Science Sociales*, Paris, e dois anos depois, passa a compor o corpo docente da Escola de Belas-artes da UFRJ. Em 2013, participa do evento *O MAC Encontra os Artistas*, organizado por Tadeu Chiarelli e segue participando de diversas exposições. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Para um Jovem de Brilhante Futuro, 1973/1974



Jonas Pimentel

Para além da experimentação de suportes, o artista expressa nesta obra sua busca pela relação entre forma e conteúdo, pois ao mesmo tempo em que se utiliza da materialidade da vida de um jovem pequeno burguês com terno, gravata e maleta, ele também ironiza esse mesmo perfil, que busca adaptar-se à estrutura individualista da sociedade capitalista.

Carlos Zílio compõe seu trabalho a partir de ações, representando o cotidiano de um jovem executivo, registradas pelo fotógrafo Paulo Rubens Fonseca. Tais registros fotográficos se transformam em diferentes linguagens (diapositivo, fotolivre e cartão-postal), criando uma relação dialética entre forma e conteúdo, na qual a maleta com pregos não será apenas uma maleta com pregos que remete à série de *boîtes-en-valise* de Marcel Duchamp, uma de suas principais influências. Sua atitude crítica no campo artístico se apoia tanto na escolha do tema a ser tratado quanto na materialidade, expressando assim sua revolta contra o estado de exceção que o Brasil e a América Latina passavam naqueles anos de torturas e assassinatos cometidos pelos aparelhos repressivos do Estado.

A valise (maleta), recheada de pregos com suas pontas para cima, compõe uma síntese de ideias críticas à ditadura militar e seu projeto para a juventude, revelando a ameaça contida na aparente estabilidade da vida pequeno burguesa. A utilização do cartão-postal como suporte potencializa o caráter de denúncia da obra artística, transpondo-a para circuito de arte postal, no qual a ameaça simbólica contida na maleta com pregos, remete aos tempos sombrios que o país passa naqueles tempos. A violência representada pelo artista por meio de diferentes objetos e signos como o prego é uma constante em seus trabalhos. Em outra obra do mesmo período, a imagem de um cadáver com uma etiqueta amarrada no dedão do pé com a frase “identidade ignorada”, título da obra, denuncia os milhares de mortos pela ditadura e demarca mais uma vez seu projeto de relacionar arte e política.

Sua expressão das diferentes linguagens e do próprio conceito de arte contesta qualquer tentativa de separação entre o tema tratado e a materialidade. A obra é a ideia que o artista constrói dentro de um contexto histórico e a partir de suportes que se relacionam – não são objetos separados individualmente e entendidos de forma autônoma.

Nesse trabalho, há ainda uma instrução do artista para a montagem da instalação com a disposição dos objetos e apresentação das imagens. Segundo ele, em carta enviada a Walter Zanini, em 17 de agosto de 1974, os *slides* (diapositivos) enviados “não possuem qualquer intenção de ser um audiovisual (o que deve ficar claro para o espectador, sendo assinado ao lado da projeção). O objetivo é apenas o de dar ambientação ao trabalho em xerox e ao cartão-postal”. E continua: “os *slides* devem ser exibidos pela ordem numérica assinalada neles, que é a mesma do álbum”. Sua preocupação concentra-se nas relações entre a ação realizada, o registro fotográfico e os suportes que compõem o conjunto da obra, deixando evidente a interligação das diferentes linguagens no mesmo trabalho. A operação de dar sequência ao conjunto de seis diapositivos gera movimento na obra, localizando esse suporte entre a imagem fixa (fotografia) e a imagem em movimento (filme e vídeo), funcionando como uma espécie de linguagem transicional.

O próprio projetor de diapositivos opera a partir de imagens consecutivas e na maioria dos trabalhos que utiliza esse suporte as imagens são numeradas pelo próprio autor. Para alguns trabalhos, o MAC USP chegou a produzir imagens de abertura com o título da obra, nome do artista e um último diapositivo, em preto, como *fade out*. É interessante notar que a sequência de seis diapositivos ou *slides* enviados pelo artista em 1974 e exibida na exposição *Prospectiva '74*⁶⁴, no MAC USP, só foi finalmente catalogada em 2014, quarenta anos depois de sua primeira exibição, durante pesquisa realizada no MAC USP.

A pesquisa de iniciação científica *A Origem da Videoarte no Acervo MAC USP: Levantamento e Pesquisa* (2013/2014), orientada por Cristina Freire, possibilita o levantamento e a catalogação de diversas obras em linguagens tecnológicas como filmes, vídeos e diapositivos. Nessa circunstância, também são encontradas obras em diapositivos dos artistas Jerzy Trelinsky (Polônia), Karl Vogt (Alemanha), entre outros trabalhos do mesmo período que ainda não constavam devidamente documentados no acervo do Museu. Ao final da pesquisa, foi possível constatar que cerca de 27 exposições no MAC USP, de 1971 a 1977, apresentaram trabalhos em filme

64 A sequência de *slides* consta na lista de exibições das *Sessões Especiais de Filmes e Diapositivos* da exposição *Prospectiva '74* (1974), juntamente com os artistas Peter Krueger (Alemanha), Claudio Tozzi (Brasil), Abraão Berman (Brasil), Alberto Camarero e Geraldo Porto (Brasil), Jorge Glusberg (Argentina), Antoni Muntadas (Espanha), Jerzy Trelinski (Polônia), Karl Vogt (Alemanha), Carlos Pasqueti (Portugal) e outros. As obras apresentadas por estes artistas utilizam suportes como o filme Super 8, 16 mm e diapositivos.

Super 8, 16 mm, *videotape* e diapositivos, num conjunto de 69 artistas de quinze países diferentes e mais de cem obras. Dentro deste conjunto de obras, 21 delas são em diapositivos, somando cerca de 814 unidades, conforme levantamento realizado pelo Museu.

Segundo Cristina Freire, em *Poéticas do Processo* (1999), o destino de trabalhos realizados em suportes não convencionais como era entendido o diapositivo, por exemplo, durante os anos de 1960 e 1970 é o limbo museológico. No caso das obras conceituais do MAC USP, estas ficam arquivadas em caixas de papelão, em pastas fichário e em meio aos livros da biblioteca por dificuldades, teórica e prática, de categorização, ou seja, “à margem, apesar dos esforços iniciais inconclusos, a coleção permaneceu vagando entre a biblioteca e corredores anódinos, no limbo”⁶⁵.

A questão que se coloca é: onde enquadrar livros de artista, cartões-postais, projetos, carimbos e outros suportes não convencionais, uma vez que os museus trabalham com conceitos rígidos das belas-artes (pintura, desenho, escultura, gravura)? Já as obras que se utilizam de meios eletrônicos (filmes, vídeos, diapositivos, fitas magnéticas de áudio), estas também estão perdidas na biblioteca, na reserva técnica ou até em outras instituições. Nesse caso, outras questões se acrescentam, tais como: a dificuldade de restauro, conservação, incluindo a falta de equipamentos adequados para a migração de suportes.

Porém, a questão que se apresenta diz menos sobre os problemas técnicos de um museu específico e mais sobre o próprio estatuto de obra compartilhado no sistema da arte. Nesse sentido, boa parte das problemáticas dos anos de 1960 e 1970, envolve o caráter do suporte utilizado pelos artistas: xerox, carimbo, cartão-postal, vídeo, filme, diapositivo etc. cujo uso tradicional era estranho ao mundo artístico e sua introdução causa resistências de artistas, críticos, pesquisadores e instituições de arte.

As reflexões apresentadas aqui não se referem exclusivamente aos museus brasileiros, mas à própria história da arte que delega à invisibilidade todo um conjunto de trabalhos que tinham como premissa a não mercantilização do objeto artístico e a contestação dos suportes tradicionais da arte. Em alguns casos, a crítica ao sistema da arte (entendido aqui como um conjunto de valores políticos, econômicos, sociais, estéticos) é tanto no sentido da subversão das formas como dos conteúdos.

65 FREIRE, Cristina, *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*, São Paulo, Iluminuras, 1999, p. 28.

Seja pela via do engajamento político ou pela crítica social como é o caso do artista Carlos Zílio, ou ainda pela via estética/visual ou pela pesquisa acadêmica estritamente, muitos artistas dos anos de 1960 e 1970 colocam em xeque as estruturas hegemônicas que determinam as artes. O estatuto de obra de arte e, sobretudo a lógica do sistema capitalista de transformar tudo em mercadorias fetichizadas seguem seu controle sob a produção artística. Os trabalhos e reflexões elaborados no decorrer da história, como a obra *Para um Jovem de Brillhante Futuro*, de Carlos Zílio, são chaves de análise muito importantes para se avançar a uma arte realmente livre, porque como diz Mário Pedrosa: “a arte é um exercício experimental de liberdade”⁶⁶.

Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC/CNPq)

Coordenadora: Profa. Dra. Cristina Freire

66 PEDROSA, Mário, Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica, 1965. Em OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, pp. 9- 13.

A partir de 2011, o Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC) organiza-se em torno do estudo da coleção de arte conceitual do MAC USP, sob a coordenação de Cristina Freire. As investigações desenvolvidas têm buscado colaborar para uma necessária revisão dos princípios e práticas museológicas convencionais no que tange à documentação, catalogação, preservação e exibição dessas práticas artísticas. Buscam desenvolver ainda ferramentas críticas e teóricas que deem conta dessa produção artística das décadas de 1960 e 1970. Artistas pouco conhecidos ou ausentes das narrativas canônicas são privilegiados para estudos mais aprofundados, buscando outras articulações entre história, teoria, crítica e curadoria da arte contemporânea. Em relação à história institucional, a ênfase é dada no papel fundador de Walter Zanini, primeiro diretor do MAC USP. Os projetos desenvolvidos desde a formação do GEACC visam dar visibilidade e inteligibilidade à coleção do MAC USP por meio de exposições, publicações e seminários. Até o momento já foram editados os livros: *Hervé Fischer. Arte Sociológica e Conexões* (2011); *Não Faço Filosofia senão Vida. Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP* (2012), *Walter Zanini: Escrituras Críticas* (2013) e *Terra Incógnita. Conceitualismos da América Latina no Acervo do MAC USP* (3 volumes) (2015). Foram organizadas as exposições *Hervé Fischer no MAC USP: Arte Sociológica e Conexões* (maio 2012); *A Cidade e o Estrangeiro: Isidoro Valcárcel Medina* (novembro 2012), *Julio Plaza. Indústria Poética* (2013); *Por um Museu Público: Tributo a Walter Zanini* (2013), *Vizinhos Distantes. Arte da América Latina no Acervo do MAC USP* (2015).

Autores participantes do GEACC a partir de 2010

Adriana Amosso Dolci Leme Palma; Arthur Vieira de Medeiros; Barbara Kanashiro Mariano; Bruno Sayão; Carmen Palumbo; Eduardo Akio Shoji; Emanuelle Schneider; Fernanda Porto; Heloisa Louzada; Isis Baldini; Jonas Pimentel; Luise Boeno Malmaceda; Luiza Mader Paladino; Marina Freire da Cunha Vianna; Nadiesda Dinambro; Renata Poletto; Roberto Moreira S. Cruz, Talita Trizoli, Igor Guterres e Laura Porto.;

Dissertações, Teses e Projetos de Referência

CRUZ, Roberto Moreira S. *Filmes e Vídeos de Artistas no Contexto da Arte Brasileira Contemporânea: Apurando Informações e Organizando um Banco de Dados*, Pós-doutoramento pelo Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, em andamento, 2017. (Bolsa Capes)

DINAMBRO, Nadiesda. *As Imagens de Greta Sarfaty: Fotografia, Performance e Gênero*. Projeto (Mestrado) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2016 (em andamento).

LOUZADA, Heloisa O. *Contrastes na Cena Artística Paulistana: MAC USP e MAM SP nos Anos 1970*. 140 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. (Bolsa Fapesp).

MALMACEDA, Luise Boeno. *Eixo Sul Experimental: Conceitualismos e Contracultura nos Cenários Artísticos de Curitiba e Porto Alegre – Anos 1970*. Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018 (Bolsa Capes).

MARIANO, Bárbara Kanashiro. *O Corpo, a Casa, a Terra: Por uma Arqueologia do Presente na Obra de Letícia Parente*. Relatório (Iniciação Científica). Museu de Arte Contemporânea (Divisão de Pesquisa, Teoria e Crítica de Arte), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. (Bolsa Pibic).

_____. *Artistas Brasileiras dos Anos 1960 e 70 no MAC USP*. Relatório (Iniciação Científica). Museu de Arte Contemporânea (Divisão de Pesquisa, Teoria e Crítica de Arte), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. (Bolsa Pibic)

MEDEIROS, Arthur Vieira de. *Gastão de Magalhães: Os Sentidos de uma Carreira Curta - Anos 1970/2014*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PALADINO, Luiza Mader. *Conceitualismos em Trânsito: Intercâmbios Artísticos entre Brasil e Argentina na Década de 1970 – MAC USP e CAYC*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. (Bolsa Capes)

_____. *Teses para o Terceiro Mundo: A Guinada Crítica de Mário Pedrosa e as Redes de Solidariedade na América Latina*. Projeto (Doutorado) - Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016 (em andamento).

PALMA, Adriana Amosso Dolci Leme. *Invenções Museológicas em Exposição: MAC do Zanini e MASP do Casal Bardí (1960-1970)*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. (Bolsa Fapesp)

PALUMBO, Carmen. *A Recepção do Manifesto do Naturalismo Integral de Pierre Restany no Brasil: Um Caso de “Equivocação não Controlada”*. Projeto (Mestrado) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015 (em andamento). (Bolsa Capes)

PIMENTEL, Jonas Rodrigues. *Origem da Videoarte no MAC USP: Levantamento e Pesquisa*. Relatório (Iniciação Científica) - Museu de Arte Contemporânea (Divisão de Pesquisa, Teoria e Crítica de Arte), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. (Bolsa Pibic)

POLETO, Renata. *Poéticas Itinerantes: Arte-correio no Arquivo multimídia de Jota Medeiros*. (Trabalho de Conclusão de Curso - Graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2017.

PORTO, Fernanda de Carvalho. *Triângulo Amoroso: O Uso do Carimbo como Dispositivo Gráfico e Político nas Práticas Artísticas do Nordeste Brasileiro*. 2016. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. (Bolsa Capes)

LISTA DE OBRAS

SAYÃO, Bruno. *Solidariedade em Rede: Arte Postal na América Latina*. 2015. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. (Bolsa Fapesp)

_____. *Arte, Educação e Liberdade: O Centro de Estudos ASTER*. Projeto (Doutorado) - Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017 (em andamento).

SCHNEIDER, Emanuelle. *Influxus. Ressonâncias. Fluxus no Acervo do MAC USP*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012 (Bolsa Capes).

_____. *Vídeos Independentes na Cena Vanguardista Paulistana dos Anos 1980*. Projeto (Doutorado) - Programa de pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP, 2017 (em andamento) (Bolsa Capes).

SHOJI, Eduardo Akio. *Entre Práticas Artísticas e Editoriais: As Publicações Coletivas no Museu*. 2014. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. (Bolsa Capes).

TRIZOLI, Talita. *Trajetórias de Regina Vater: Por uma Crítica Feminista da Arte Brasileira*. 2011. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. (Bolsa Capes).

VIANNA, Marina Freire da Cunha. *Cidade em Contraste: Nova Babilônia e Brasília nos Anos de 1950 e 1960*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. (Bolsa Fapesp).

_____. *Grupo de Brasília. Ecos e Inventividade*. Projeto (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017 (em andamento).

ALPHONSUS, Luiz

Belo Horizonte, MG, Brasil, 1948

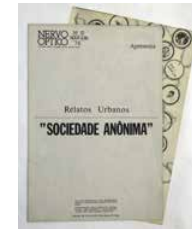


Sem título, 1973

fotografia pb e fotocópia sobre papel, 24 x 30 cm
Aquisição MAC USP

BARCELLOS, Vera Chaves

Porto Alegre, RS, Brasil, 1938



Nervo Óptico (Mara Alvares, Carlos Asp, Vera Chaves Barcellos, Fernando Cony, Clovis Dariano, Juliana Dariano, Telmo Lanes e Carlos Pasquetti)

Nervo Óptico 10, 1978

offset sobre papel, 45,2 x 32,7 x cm

Porto Alegre: Edição do autor, Nº 10, mar-abr 1978

Doação Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris



Nervo Óptico (Vera Chaves Barcellos, Claudio Goulart e Flavio Pons)

Nervo Óptico 11, 1978

offset sobre papel, 32,1 x 22,1 cm

Porto Alegre: Edição do autor, Nº 11, maio 1978

Doação Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris



Testarte I, 1974

fotografia pb e datilografia sobre papel, 31,4 x 21,5 cm
(cada prancha)

Doação artista



Sinais do Homem, 1974
offset sobre cartão, 10,9 x 14,9 cm
Doação artista

BARRIO, Artur

Porto, Portugal, 1945



Situações Mínimas, 1972
nanquim sobre papel, 44 x 33 cm (cada prancha)
Doação artista



Áreas Sangrentas (Primeira Parte), 1975
fotografia pb sobre papel e datilografia sobre envelope,
18,5 x 25,4 cm
Doação artista

CAMPOS, Augusto de

São Paulo, SP, Brasil 1931



Poetamenos, 1973
off set em cores sobre papel, 26,5 x 26,4 x 0,4 cm
São Paulo: Edições Invenção, 2ª edição. 500 exemplares,
26,5 x 26,4 cm, 9 pranchas
Doação Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris

CORDEIRO, Analívia

São Paulo, SP, Brasil, 1954



M3x3, 1973
filme 16 mm, mudo, pb, 12'53" [cópia digital de exibição:
sonoro, pb, 09'50"]
Aquisição MAC USP

FONTELES, Bené

Bragança, PA, Brasil, 1953



Fotos sobre papel de parede, 1982
3 fotografias pb 17,5 x 23,3 cm e fotocópias sobre papel,
100 folhas de 33 x 21,6 cm
Doação artista

GEIGER, Anna Bella

Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1933



Circumambulatio, 1973 (detalhe)
diapositivo em cores 35 mm, tinta de escrever e offset
sobre papel e fita magnética de 1/4 pol.
Aquisição MAC USP



Sit.....Cidade.....y.....Campo...., 1970
diapositivo em cores 35 mm, 2,4 x 3,5 cm
Aquisição MAC USP

BORBA, Gabriel

São Paulo, SP, Brasil, 1942



PGU 666, 1972/80

fotocópia sobre papel e offset sobre cartão,
31 x 21,3 cm

Doação Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris

BRUSCKY, Paulo

Recife, PE, Brasil, 1949



Sem título, 1975

fotocópia sobre papel, carimbo,
caneta hidrográfica e selo sobre
envelope, 10,2 x 23,4 cm

Doação artista



Sem título, 1975

fotocópia, carimbo, caneta hidrográfica
e selo sobre papel, 10,6 x 23,4 cm

Doação artista

GROSS, Carmela

São Paulo, SP, Brasil, 1946



Sem título, 1977

vídeo 1/2 pol., som, pb, 2'58"

Doação artista

JUNGLE, Tadeu

São Paulo, SP, Brasil, 1956



Avesse "Circo", 1984

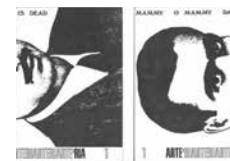
vídeo digital MOV, som, cor, 47'18" [original: vídeo VHS]

Doação artista

KHOURI, Omar; MIRANDA, Paulo José Ramos de

Pirajuí, SP, Brasil, 1948

Pirajuí, SP, Brasil, 1950



Artéria 1, 1975

off set sobre papel e capa plastificada, 23 x 16 x 0,2 cm

Pirajuí: Nomuque Edições. N° 1. 1000 exemplares,
23 x 16 cm, 28 p.

LISBOA, Unhandeijara

João Pessoa, PB, Brasil, 1944



Sem título, 1982

fotocópia, carimbo, lápis de cor e
caneta hidrográfica sobre papel

Doação artista



GLUB GLUB GLUB: Homenagem a Bruscky & Santiago, 1977
carimbo, caneta hidrográfica e selo sobre cartão postal, 15,1 x 10,9 cm
Doação artista

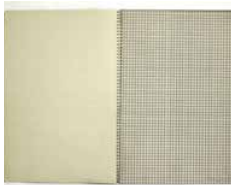
MACHADO, Ivens

Florianópolis, SC, Brasil, 1942

Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2015



Caderno nº 1, 1974
offset sobre papel encadernado com capa de papel cartão e espiral de metal, 29,3 x 20,6 cm
Aquisição MAC USP



Caderno nº 3, 1974
offset sobre papel encadernado com capa de papel cartão e espiral de metal, 29,3 x 20,6 cm
Aquisição MAC USP



Fragmento com duração de 5'30" no dia 21/6/74 entre 12h15' e 12h20' e 30", 1974
offset sobre papel, 40 x 1193,5 cm
Doação artista

MAGALHÃES, Gastão de

São Paulo, SP, Brasil, 1953



Atividade Operacional/ Deslocamento, 1972.
Fotografia pb sobre papel, 18,2 x 24 cm (cada fotografia)



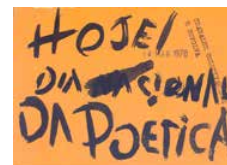
Circulação Postal, 1976
fotografia pb sobre papel, 24 x 18 cm
Doação artista



This is poem, 1975/2009
fotografia pb sobre papel, 10 x 14 cm
Doação artista

MEDEIROS, Jota

João Pessoa, PB, Brasil, 1950



Hoje é dia nacional da poética, 1978
nanquim, carimbo e caneta hidrográfica sobre cartão, 10,4 x 14,7 cm
Doação artista



Imagine, 1985
esmalte sobre couroino, recorte e xerografia
sobre papel, 14 x 16,3 x 1 cm
Doação Cacilda Teixeira da Costa e
Annateresa Fabris

MEIRELES, Cildo

Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1948



Sal sem Carne, 1974
disco LP em vinil com capa e encartes em
offset sobre papel, 31 x 31 cm
Doação artista

NETO, Torquato Neto (Org.) e SALOMÃO, Waly (Coord. Editorial)

Teresina, PI, Brasil, 1944 – Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1972

Jequié, BA, Brasil, 1943 – Rio de Janeiro, RJ Brasil, 2003

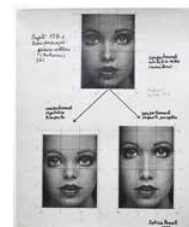


Navilouca, 1974
offset em cores sobre papel encadernado com grampos,
36,2 x 27,3 cm
Rio de Janeiro: Edições Gernasa e Artes Gráficas Ltda
Doação Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris

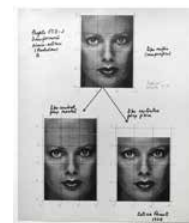
PARENTE, Lefícia

Salvador, BA, Brasil, 1930

Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1991



Projeto 158-1 Transformação: Pícnico-astênico (Kretschmer) A, 1975
fotografia pb sobre papel, 59,8 x 50 cm
Doação artista



Projeto 158-2 Transformação: Pícnico-astênico (Kretschmer) B, 1975
fotografia pb sobre papel, 59,8 x 50 cm
Doação artista

PLAZA, Julio

Madri, Espanha, 1938

São Paulo, SP, Brasil, 2003



Câmara Obscura, 1977
vídeo 1/2 pol., mudo, pb, 03'55"
Doação artista



Objetos, 1969
Serigrafia em cores sobre dobradura de papel
e serigrafia sobre tecido sobre papelão,
42,7 x 31,4 x 7,7 cm
doação artista

PLAZA, Julio; Donato Chiarella, Cláudio Ferlauto, Guta, Evandro Carlos Jardim, Mário Ishikawa, Fábio Moreira Leite, Julio Plaza, Flávio Pons, Ubirajara Ribeiro, Regina Silveira, Amélia Toledo e Claudio Tozzi



On/Off 1, 1973

São Paulo: Edição dos autores, 30,1 x 22,9 x 0,3 cm,
Doação Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris

PLAZA, Julio; Vera Chaves Barcellos, Anésia Pacheco e Chaves, Fred Forest, Mário Ishikawa, Evandro Carlos Jardim, Regina Silveira, Amélia Toledo e Claudio Tozzi



On/Off 2, 1974

São Paulo: Edição dos autores, 15,2 x 11,5 x 0,3 cm,
Doação Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris

PLAZA, Julio; Gabriel Borba, Anésia Pacheco e Chaves, Donato Chiarella, Míriam Chiaverini, Donato Ferrari, GUTA, Mário Ishikawa, Roberto Keppler, Fábio Moreira Leite, Fernando Cerqueira Lemos, Artur Matuck, Ubirajara Ribeiro, Regina Silveira, A. C. Sparapan, Amélia Toledo e Gerson Zanini



On/Off 3, 1974

São Paulo: Edição dos autores, 25 x 18 x 0,3 cm,
Doação Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris

SARFATY, Gretta

Atenas, Grécia, 1947



Série Transformações V, 1976

fotografia pb sobre papel, 50 x 59,8 x cm
Doação artista



Auto-Registro a, 1976

Série Transformações
fotografia pb sobre papel, 35 x 50 cm
Doação artista



Auto-Registro b, 1976

Série Transformações
fotografia pb sobre papel, 35 x 50 cm
Doação artista



Auto-Registro c, 1976

Série Transformações
fotografia pb sobre papel, 35 x 50 cm
Doação artista



Diário íntimo de uma mulher II, 1977

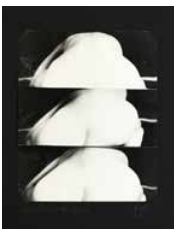
fotografia pb sobre papel, 50 x 34,8 cm
Doação artista



Diário íntimo de uma mulher, 1977
fotografia pb sobre papel, 50 x 34,8 cm
Doação artista



Diário íntimo de uma mulher XIII, 1977
fotografia pb sobre papel, 50 x 34,8 cm
Doação artista



Diário íntimo de uma mulher, 1977
fotografia pb sobre papel, 50 x 34,8 cm
Doação artista

SILVA, Falves

Cacimba de Dentro, PB, Brasil, 1943



Série Original Mail-Art, 1968-74
Fotocópia e carimbo sobre papel
Doação artista

SILVEIRA, Regina

Porto Alegre, RS, Brasil, 1939



Videologia, 1978
vídeo 1/2 pol., mudo, pb, 2'26"
Doação Artista



Artifício, 1977
vídeo 1/2 pol., mudo, pb, 1'21"
Doação Artista



Objetoculto, 1977
vídeo 1/2 pol., mudo, pb, 00'58"
Doação artista



Campo, 1977
vídeo 1/2 pol., mudo, pb, 2'33"
Doação artista

SOARES, Genilson

João Pessoa, PB, Brasil, 1940



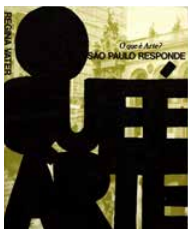
Projeto para Serigrafia, c. 1974
fotocópia sobre papel, 31,2 x 21,6 cm
Doação artista

VATER, Regina

Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1943



Parisse 2, 1974/75
fotografia em cores sobre papel, 10,5 x 20,8 x cm
Doação artista



O que é a Arte? São Paulo responde, 1978
offset sobre papel, 26,7 x 21,8 x cm
Doação Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris



PlayFEUllagem, 1974
fotografia pb sobre papel, 77,3 x 74,8 x cm
Doação artista



Postalixo: land(e)scape, 1974
offset, colagem, caneta esferográfica e carimbo sobre papel, 9,9 x 15,2 x cm
Doação Walter Zanini

ZILIO, Carlos

Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1944



Para um Jovem de Brilhante Futuro, 1973/74
valise com pregos de aço, offset sobre cartão, datilografia e fotocópia sobre papel e diapositivo pb 35mm, 200 x 150 x 150 cm
Doação artista

Carlos Roberto F. Brandão

Director MAC USP

It is with great pleasure that the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) returns to the *MAC Essential* collection, begun in 2010, which so far is composed of fourteen volumes. The series serves as a guide and as an introduction to the research produced at MAC USP, in an accessible and easy-to-use format, designed to increase public access to the heritage under the Museum's custody. It also divulges the rich thinking constructed in the Museum on modern and contemporary art, aimed at researchers and those interested in the aspects that make up the institution's programs.

The collection deals with four themes: the volumes dedicated to the *Exhibitions* show samples of the collection or related to it, with curatorial texts and the list of the exhibited works; *Seminars* combine and comment on the results of events, including symposia, congresses, etc. In the volumes that deal with *Research*, the aim is to disseminate studies on themes related to the MAC USP collection or to the institution; while the theme *Collection: Other Approaches* deals specifically with the MAC USP collection, its status, conservation, evolution and perspectives.

At this moment, MAC USP presents six additional volumes, sponsored by the Provost of Culture and University Extension of USP, which we would like to acknowledge. These new titles include: *New Acquisitions of the Collection*, *Another Collection of the MAC USP*, *Guide to the MAC USP Collection*, *Uncertain Boundaries: Art and Photography in the MAC USP Collection (1963-1978)*, *Terra Brasilis: Brazilian Art in the MAC USP Conceptual Collection* and *About Exhibitions: Conceptualism in Exhibitions at MAC USP (2000-2015)*.

The present publication *Terra Brasilis: Brazilian Art in the MAC USP Conceptual Collection*, organized by Cristina Freire, professor and curator of the Museum, gives visibility to a segment of collection that, despite its relevance, is still little known by the public and to extensive research that has been developed since 1996, involving the systematic study of the artists and the social, political and cultural conditions of the realization of such works, besides the analysis of the context of their eventual exhibitions.

In short, the *MAC Essential* collection will help the MAC USP continue to act as a critical and attentive academic counterpoint to the pressures of the current homogenizing art circuit. These publications, when they investigate in greater depth the singular dimension of the works in our collection, will make it possible to compare the recent past with the present and determine what is genuinely new and contemporary at present.

RESEARCHING, CURATING, TEACHING ISSUES ON CURATORIAL AND TEACHING PRACTICES

Cristina Freire

It's not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on the past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation.

Walter Benjamin

...An immense reconstruction of the social gears is necessary to face the wreckage of Integrated World Capitalism. But this rebuilding is less a matter of top-level reforms, laws, decrees, bureaucratic programs than the promotion of innovative practices through the dissemination of alternative experiences, centered on respect for singularity and permanent work for the production of subjectivity...

Félix Guattari

We present, as contribution to the MAC Essential Collection, two interlinked volumes related to the research with the MAC USP conceptual art collection. This one, dedicated to the Brazilian conceptualisms derived from the works of students and associate researchers; and another, entitled *Sobre Exposições: Conceitualismos em Mostras no MAC USP 2000-2015*, exposes the exhibition profile that has sought to turn visible, and mainly public and intelligible, Museum's artists and art works. Both come from the same long-term research that involves teaching, curating, the organization of seminars and publications.

Almost two decades have passed since the publication of the book *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu* (1999), first extensive investigation of the conceptual collection in MAC USP. These volumes complement the previous publications⁶⁷ and present the expansion of research begun in the 1990s⁶⁸, now with the participation of students and tutored students. The creation of a database⁶⁹ with a specific profile to serve this collection was the starting point for other archives to be integrally constituted (such as interviews with artists, for example), increasing the critical fortune on this part of the collection and, at the same time, consolidating the practice of collection research among the students turning the museum into a privileged platform for teaching, research and criticism.

67 Publications: FREIRE, C. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999. 220p.; _____. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006. 82 p. (Coleção Arte+); _____. *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006. 272 p.; _____. (Org.). *Hervé Fischer no MAC USP: Arte Sociológica e Conexões: Arte-Sociedade-Arte-Vida*. São Paulo: MAC USP, 2012. 129 p.; _____. (Org.). *Não Faço Filosofia, Senão Vida: Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP*. São Paulo: MAC USP, 2012. 129 p.; _____. (Org.). *Walter Zanini: Escrituras Críticas*. São Paulo: Annablume/MAC USP, 2013. 420 p.; _____. (Org.). *Terra Incógnita: Conceitualismos da América Latina no Acervo do MAC USP*. São Paulo: MAC USP, 2015. 3 vols.

68 Search FAPESP. Project A *Estética do Processo. Arte conceitual no Museu. Levantamento e Pesquisa* (Processo 97/01847-2).

69 This initiative began in 2005 with the voluntary participation of system analyst Vanice Reis de Campos Burani.

The current strands of work mirror the interests of MAC USP undergraduate and postgraduate students of the Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA USP); in addition to researchers at the postdoctoral level participating in the Grupo de Estudos Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC CNPq), which I coordinate.

Over the years, many undergraduates, interns, and postgraduate students have turned to the systematic research of this collection and several dissertations have been present at PGEHA USP.

In retrospect, it is worth remembering that my initial contact with this set of works of the so-called conceptual collection in the museum was not fortuitous. It came after a long period working about collective memory, directed towards the museums and the monuments in the city of São Paulo. The results of this investigation led me to understand how the absence of monuments/documents could be eloquent as a trace of a shared (not visible)⁷⁰ memory to be recurrently elaborated.

This kind of attention to absence has its roots in psychoanalytic listening, attentive to faults, repressed memories, forgetfulness and deviations. Its operation invests in the (re) construction of latent stories through historical and critical interpretation. It is true that the concept of history that we work is not linear or chronological, but irruptive and synchronous, and refers to the margins of the canonical account. It is driven by broader questions, such as: what is the limit of what is visible in a peripheral country "doomed to the modern" (Mário Pedrosa)? How to increase the sense of heritage in the contemporary world? What is the role of a university museum of contemporary art in the political and social context in which we live? How to sustain conflict and doubt as values in a world completely seduced by the omnipresence of the great museums, in the cogs of current cognitive-cultural capitalism?

On the other hand, in the university context curatorship (which etymologically refers to healing) in museums means and requires an in-depth critical examination of the conditions of artistic production and circulation, especially to their historical, social and political meanings in the past and present.

In this sense, to perceive the presence through absence enunciates an apparent paradox that has served as stimulus for the investigation of the many narratives that depart from works and artists made invisible in the canonical report. In this undertaking it becomes urgent to review values and representations and turn to the primary sources: archives, works and documents, in order to broaden the reports.

Other theoretical contributions seek to make this collection visible in exhibitions and academic publications that aim, above all, to encourage a perspective capable of problematizing colonial matrixes of values and representations. As we know, this intention has mobilized critical thinking in Brazil and in Latin American continent for many generations. In this sense, the collection of a Brazilian university museum of contemporary art reaffirms itself as a privileged platform for academic research, necessarily distant from the interests of the market.

70 See: FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas: Os Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997. Originally presented as a doctoral thesis, defended at the Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, in 1995.

As a pedagogical strategy we seek to provoke the necessary tensions to stimulate, from the inclinations and interests expressed by researchers and students, the expansion of a more heterogeneous and inclusive critical repertoire, which is based on artists and works present in this collection. To that extent, the academic orientation articulates a clinical listening, attentive to subjectivities, that is, as the philosopher Jacques Rancière teaches, "intelligence is attention and search, before being a combination of ideas. The will is the power to move, to act, according to its own movement before being an instance of choice".⁷¹

This approach also considers that pedagogy should lead to a more dynamic and disturbing reading of the surrounding world. In this way, it conceives the reflection on the artistic works and artistic practices, concomitantly, to the reading of the institution and by extension of the world, comprising past, present and future amalgamations. To that extent, Paulo Freire's pedagogy is inspirational. For him education for freedom is mainly an exercise of autonomy, in which reading the words and reading the world are integrated achievements. For Freire, education is based on the dialogue that is fundamental to the sharing of life experiences, source of any pedagogical process. This pedagogy is exemplary because it departs from the practice of the traditional school and the hierarchical model of the classroom. This is a kind of anti-school, therefore, contrary to what he calls a banking model, which presupposes that the pupil knows nothing and becomes the object of a transference of values from those who have to those who do not have. According to Paulo Freire, the reading of the world precedes the reading of the word and the comprehension of the text, to be reached by its critical reading, implies first the perception of the relations between text and context. Read the world, read the words and vice versa. Or in our field, see the works to read the museum and vice versa.

Broadening the spectrum of research involves the perception that "the museum is the world", as Hélio Oiticica stated. To seek new and other communities of intellectual and affective sharing, articulating and consolidating networks of researchers close and often more distant. The preservation of similar collections in other parts of the country, or even in other countries, has mobilized much of this shared curatorial⁷² practice.

I remember a conversation with Professor Zanini in the mid-1990s before I dedicated myself to the research of this collection. On that occasion, I commented on the planned beginning of my work with this set of conceptual works in MAC USP gathered by him in the years he directed in the Museum (1963-1978). For me, it was clear that it would be necessary and decisive to have his support. From Zanini, the warning came immediately: "Watch out! This can take a lifetime! "I considered his opinion too emphatic and I doubted about the grave tone of the council. After nearly two decades of this conversation, I realize that he was right and, indeed, even modest in his prospective analysis. Not only a life time, but it would be desirable for new generations to be touched by the irruptive power of this collection capable of mobilizing so many questions. For that, it would be necessary and urgent to involve the students and tutored students, in this undertaking at the Museum.

71 RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante. Cinco Lições sobre a Emancipação Intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 83.

72 In this case it includes the participation in the survey of the diagnosis of Clemente Padín, formerly sheltered in his residence in Uruguay and that next to the Conceitualismos do Sul Network was transferred to the National Archive of the University of the Republic (Udelar - Montevideo, Uruguay). Project Study and Diagnosis on the Public Institutionalization of the Archives of the Uruguayan artist Clemente Padín, with the support of the State Society for the Exterior Cultural Action (SEACEX) and the National Museum of Art Reina Sofia (MNCARS), Spain, 2009.

In this sense, the ethical, poetic and political consciousness of the place is crucial. The emphasis on the site stimulates a way of knowing anchored in the place that implies several levels of pertinence: museum, university, city, country and continent. In this sense, we seek to create specific, critical and historically situated devices to reflect on their respective contexts. That is, in the expression of Ulpiano Bezerra de Meneses, "we should prepare the sheets" for an approximation of the MAC USP collection, seeking to initiate the student in the singularity and responsibilities of this type of research in a Brazilian public university.

The first movement towards this approximation has been to disallow prior notions about artists and works, shaped in the imaginary museum of reproductions and especially in the historicist educational programs that reproduce themselves. From the collection, in this case, of the conceptual collection, means to stimulate the encounter with works and practices that deviate from an expectation of art reproduced uncritically in formal education at all levels. Included here are, for example, artist's publications, artistic practices using photocopies, typewriters, faxes, as well as seals, stamps, postcards, ephemeral actions, etc. In this strategy of shock against expectations, the expectation of an auratic and autonomous work of art is abandoned, while at the same time we refer to the history of MAC USP as a privileged place of experimental art in the University and in the country in the years 1960 and 1970.

By the way, Ulpiano Bezerra de Meneses⁷³, who along with Walter Zanini leveraged pioneering and decisive forms for academic curatorship and teaching at USP museums, points out:

What makes an object, a document is not, therefore, a latent, definite charge of information that it contains, ready to be extracted as lemon juice. The document does not have in it its own identity, properly unavailable until the historian's methodological kiss rescues the sleeping beauty from his programmatic slumber. It is, therefore, the question of knowledge that creates the documentary system. The historian does not make the document speak: it is the historian who speaks and the explication of his criteria and procedures is fundamental to define the scope of his speech ... Any operation with documents, therefore, is of a rhetorical nature. There is no reason why the museum should escape these trails, which characterize any historical research.

Thus, the museum and the classroom are condensed into one and the same place of formation, which goes beyond the simple accumulation of information and is based on direct experience with works in the institution's daily life.

In this research platform, we try to encourage the horizontality of relationships to support research in a collective way of doing so that solidarity in exchange is stimulated. The awareness of the specificity of work in a public museum, one of the few places where art is not taken as merchandise, seeks to broaden the sense of responsibility for shared heritage to be preserved and valued.

73 MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Do Teatro da Memória ao Laboratório da História: A Exposição Museológica e o Conhecimento Histórico. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, vol. 2, n.1, pp.9-42, 1994.

The return of the repressed content also reveals, at least in Brazil, that it took about three generations⁷⁴ for this elaboration to become effective at the institutional level.

Today, the commodification of the testimonies is concrete, so the question arises: how could one reactivate a critical potential, in other words, how to visualize its contents without converting it into a spectacle item?

It is true that a collection is composed of many stories that intertwine, giving the contours of a reality that involves history, imaginary and fiction.

In the case of the MAC USP collection, for example, the canonical report was based on a comparison on the following bases: The Museum of Modern Art is modern in its name, but its collection is contemporary, while for the Museum of Contemporary Art the term contemporary is in name, but its collection is modern.

Nothing seems more distant of what was revealed in this research. If so, what could we say about the publications of artists, pioneering videos, records of environments and situations, the activity of artists in the mail art network, including concrete poetry, poem/process, visual poetry, institutional criticism, installations, collective experiences with emerging technologies such as video art, performance projects and actions studied from MAC USP collection? Or works by artists known for their radicalism, whose practices agglutinate art and life without distinction?

It is important to say that the research also reveals that many artists, although significant in the history of contemporary art, have been absent from the exhibitions and the entire museological process for several decades. Artur Barrio is one of many other examples. His intriguing, dense and coherent work is representative of the most significant propositions of art experimentalism in Brazil; however, he systematically stayed away from any convention or traditional museological category. His works remained separate from the curatorship and exhibition processes at MAC USP for almost three decades, until the beginning of this research. Several other artists, who also participated in the Museum's activities in the 1970s, were absent until the mid-1990s from the hegemonic narrative of the history of contemporary art in Brazil. In the last twenty years, we can note quite significant changes in the trajectories of some artists and the legitimacy resulting from the support of academic research seems incontestable. Academic research has definitely contributed to the historical-critical consolidation of some artistic trajectories.

Paulo Bruscky is exemplary in this sense. A pioneering publication resulting from the study of his work⁷⁵, as well as the first solo exhibition *Paul Bruscky Ars Brevis* (2007), held at MAC USP, are turning points in his career.

The movement does not seem casual in the last decade, when artists are raised to the mainstream and gain international visibility. The eventual conflicts arising from these displacements can mobilize other reflections on the artistic trajectories in the art system and global market.

74 About this topic, see: Suely Rolnik, Memória do corpo contamina Museu. In: *Concinnitas. Revista del Instituto de Artes de la UERJ* [Universidade do Estado do Rio de Janeiro]. Ano 9, vol. 1, n.12, julho de 2008.

75 FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2007.

Museum: permanent research workshop

The research within the conceptual art collection of MAC USP is structured as a collective project, involving several students and researchers from Brazil and abroad. Research methodology is common: that is, to guide the collection as a starting point for questions, in a continuous process of research and training.

The participation of students and associate researchers in all stages of the museological process with the conceptual collection has been fundamental for learning and also, as we have seen, for the expansion of the critical fortune of this collection. As an addition to the publications, for example, cataloging list of the works studied are included in the publications we organize to assist in even new researches.

The proximity to the professor-researcher-curator facilitates the understanding of the scope, method, and implications of curatorial praxis. The student is invited to participate actively in the construction of knowledge, in a cumulative and collaborative process, which involves several integrated activities until its public extroversion in exhibitions, publications, classes and seminars. This process of formation considers the work of curatorship of collections as a privileged platform for the production and transmission of a transdisciplinary matters. As a principle, we seek to develop a critical, autonomous and creative attitude to face the challenges of working with art and culture in a colonized country. In the everyday work the collection are understood the specificities of the teamwork, the profile of the different specialized technical activities in the museum. In summary, the research of the collection gives academic support, and deepens the conceptual bases of the technical works carried out in the museum.

In addition, the presence of researchers, teachers and students updates the notion of a museum-laboratory of creation and research, which articulates a double axis: sensitive and institutional.

Direct contact with works of art and with artists are fundamental axis of the process of sensitive formation in the museum of contemporary art. This closeness is capable of activating an intuitive and affective knowledge. Interviews with artists, some included in this publication, reaffirm the importance of oral history for contemporary art history. The works belonging to the collection are the motto for the interviews. The artist's (re) encounter with his works is often a mobilizing and has favored the expansion of the repertoire of contents raised, not only on the collection, but also on the political and social context of the works in question.

In addition to supporting historiography, the interviews with artists have collaborated in the expansion of the documentary collection of the museum, combining it with other files that complement each other. The recording of the interviews is able to move from the archive to the exhibition as a memory resource and to support the intelligibility of the works.

By taking works as evidence, documents from other times and places, we operate what Carlo Ginzburg called "retrospective prophecies". It is an indicative paradigm, common to psychoanalysis, medicine and human sciences, and correlates with the method developed by the historian of art Giovanni Morelli in the 19th century. Ginzburg⁷⁶ on the subject of this conjectural, indirect and indicial knowledge, writes: "when the causes are not reproducible, we can only infer them from the effects". This

76 Ginzburg, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

inference, from the evidence of residues, of what was left on the sidelines seems to be a good strategy for thinking about the museum and the archive in the system of contemporary art in Brazil. To this extent, artists' interviews are even more decisive for the analysis of procedural and ephemeral works, since the additional information is necessary to advance the understanding of latent meanings. The interviews, bringing to the fore the contents of the artists' memories evoke the place of the experience where art and life are connected, which are separated in the Museum.

The information and training combined also focus on the daily experience in the institution, in this case, by understanding the specificity of MAC USP, a university museum in Brazil. In the practice of research, one experiences the burden of bureaucracy, the difficulties arising from the limitation of resources in contrast to the relevance of the collection and public responsibility of the institution.

In this sense, the presence of students and researchers in the activities of the Museum enhances the educational purpose of a public institution, where we must foster independent critical reflection.

The set of artists and works included in this publication reveals, on the one hand, the multiplicity of this collection, and on the other, it outlines some lines of research interest. They form a constellation, where some thematic zones interrelate artists and works from different themes and approaches.

Mail art favors the shuffling of certain geography prevalent in Brazilian art. Among the artists presented here are F Alves Silva, Jota Medeiros, Unhandejira Lisboa and Paulo Bruscky, for example. The presence of artists based in the Northeast decentralizes the hegemony of the Rio-São Paulo axis.

Thus, the mapping of underground exchange circuits, on the margins of institutions and criticism, manages a community fed on the counterculture and settled by friendly relations that favored direct distribution strategies, from hand to hand, as a tactic of artistic and politic resistance.

Several publications published in the 1970s that were distributed by mail testify to the expansion of artistic practices beyond established poles of power. Many assembly magazines and artists publications belong to this category of art works capable of articulating on the printed page, historical document and artistic proposition, text and image, archive and exhibition.

At MAC USP, the research with the conceptual collection involved the observation of a transitional point between the library and the storage area⁷⁷.

Many artist publications have paved the way for the attention to this other place, hybrid and condensed, which can be opened, not without resistance, between existing classificatory systems. We then seek the gaps for the establishment of another type of registration and access.

I consider it a memorable institutional achievement, made with the MAC USP librarian Lauci Quintana, to confront the bureaucratic devices and succeed in inserting a new category: *artist publication*, in the general classification system of

77 FREIRE, Cristina. *Museus de Arte Contemporânea: Entre Bancos de Dados e Narrativas*. Belém: *Arteriais*, n.1, pp. 57-66, fev. 2015.

USP's libraries, in the year 2011. This is one of several examples⁷⁸ of this connection between research work and the updating of institutional practices. The openness to incorporate the new contemporary artists publications in the MAC and at USP, including the effective inclusion in the library of more than three hundred works to date are significant data on the success of the public access of this collection in this new key.

In this territory of conceptual definitions and curatorial decisions, the category of *artist publication*, as defined by Thurmann-Jajes⁷⁹ mobilizes a fundamental theoretical-practical instrument:

Artist publication comprises those works that are reproduced, launched or published by artists, including all forms of expression undertaken by artists with potential and the intention of multiplication as a principle [...]. It includes artist's books, magazine and artist's newspapers, photo editions, postcards, stickers, stamps, xerographic copies, sound works (edited on discs, cassettes and audios), radioart, multimedia editions on CD-Rom and DVD, videos of artists and films, and, finally, net art and computer art⁸⁰

In short, it is not enough to restore at the museum, objects in their often precarious physicality, but, above all, to investigate and to critically think about the statements that support the spaces of legitimization and channels of access and revisit to transform them.

The curator of contemporary art collections should not shy away, on the contrary, should orient every practice from the critical and epistemological crises provoked by the works, thus directing the attention to the doubts that the artistic practices and the technologies provoke in the institutions.

The gender focus has also stimulated research on the collection. It is worth noting that the female presence was definitive and marks the history of MAC USP. Among the close collaborators of Zanini, these artists have been present and active since the early years of the Museum: Regina Silveira, Carmela Gross, Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Vera Chaves Barcellos, Analívia Cordeiro, represented in this publication, among many other women.

78 Also included is the project "*Preservação e Acesso a Obras e Documentos Fonográficos e Audiovisuais*" (Preservation and Access to Works and Phonographic and Audiovisual Documents) of MAC USP, process n. 2013.1.214.32.3, "*Editais Preservação de Acervos Documentais, Memórias e Monumentos da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo*" (*Editais Preservation of Documentary Collections, Memories and Monuments of the Pro-Rector of Culture and University Extension of the University of São Paulo*); the associated seminar "*Sobre a Preservação da Arte Contemporânea*" (*On the Preservation of Contemporary Art*), (see Freire, Cristina. *Org. Arte contemporânea: Preservar o quê?* São Paulo, 2014), held at MAC USP, in October 2014, with the support of CAPES and FAPESP; and disciplines taught by postdoctoral students: Isis Baldini: Philosophical Foundations of Conservation and Restoration - Readings and Reflections, from April to December 2017 and Roberto Moreira Cruz: Movies and videos of artists - curatorial experiences, from September to October 2017.

79 Director of the Artist's Publication Research Center, a reference in the subject and with whom we have collaborated in an agreement signed between MAC USP and the University of Bremen, since 2010.

80 THURMANN-JAJES, Anne. *Manual for Artist's publication (MAP): Cataloging Rules, Definitions, and Descriptions*. Bremen: Research Centre for Artist's Publication at the Weserburg, 2010.

In tune with his time, Zanini is engaged in the purchase of a portable video device for artists to bring the museum to life as a operational space. He created the Video Sector and Space B, focused on the most experimental shows, especially video art. Included in this context are the pioneering works presented at the Museum with the camera acquired by Zanini. From the conjugated work with artists (Regina Silveira and Muntadas) the original Portapak tapes were located and digitalized in 2013. Visualization of the original content made possible a more detailed examination of the production of these videos, where experimentalism combines with the technical resources of a recent past. The pioneering works of video art by a seminal generation of artists are investigated from this previously rediscovered material.

In this mosaic of studies, many interests of students, researchers, and technical professionals who, together with the generations of those who have preceded us, seek to contribute to the expansion of knowledge about the works and legacies of Brazilian artists in the MAC USP collection. I thank you all for your commitment and participation in this collective project.

ALPHONSUS, Luiz (Belo Horizonte, 1948)

Marina Freire da Cunha Vianna

Artist with a strong experimental and catalytic role in the contemporary art scene of Rio de Janeiro in the 1970s, through the intertwining of various languages such as drawing, painting, photography, installation, Super 8/16mm films and audiovisual.

He began his artistic practices during the first years of the new Brazilian capital, Brasília, where he studied the avant-garde project of university education at UnB. In Brasília, he presented his first works in the *IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal* (1967) and integrated with the artists Cildo Meireles, Guilherme Vaz and Alfredo Fontes. In the transition to the 1970s, these artists moved to Rio de Janeiro and continued the “spirit of inventiveness” lived on the Planalto Central, now in the former coastal capital. In 1969, Alphonsus participated in the *Salão da Bússola* – and the founding of the Experimental Unit of MAM RJ, together with the critic Frederico Morais and the artists from the Distrito Federal District, Vaz and Meireles.

His extensive production is marked by painting by the various elaborations of the technical image, mainly the photographic and filmic image. The landscape theme also goes through his work, either through interference in the natural environment and the construction of environments (explored since living in Brasília), the subjective body in urban living (especially by the popular and marginal perspectives of Rio de Janeiro) and the telluric/galactic/cosmic macro dimensions. Part of his works belongs to the Gilberto Chateaubriand collection at MAM RJ. Throughout the 1970s, the artist participated in the *Manifestação do Corpo à Terra, XI Bienal de São Paulo* (1971), in which he received the Research Prize with the installation *Dedicado à Paisagem de Nosso Planeta* (Dedicated to the Landscape of Our Planet) - reassembled in 1998 at MAC Niterói, *Expoprojeção* (1973) and *Salão de Campinas* (1974), *IX Paris Biennial* (1975), *Arte agora 1* (1976), *XV São Paulo Biennial*) and exhibitions at galleries Veste Sagrada, Millan and Petite Galerie, as well as two solo exhibitions at MAM RJ (1977). Since then, he has participated in individual and collective exhibitions, most of them in Rio de Janeiro and also, São Paulo. He published photographs the *Bares Cariocas* (1980), in which he activated a photographic look, which does not refuse the visceral dive in search of types and peripheral scenes of the city (Rio de Janeiro). In 1994, he participated in the *IX Bienal Ibero-americana de Arte*, in Mexico City. Between 1993 and 1998, he directed the *Escola de Artes Visuais do Parque Lage* (EAV). Between his films and audiovisual experiments are: *Túnel/Desenho ao Longo de Dois Planos* (1969), *Natureza ou Besame Mucho* (1973), *Rio de Janeiro* (1975) and *Nilton Bravo* (1979). Lives and works in Rio de Janeiro.

Untitled, 1973

In 1973, MAC USP acquired three works by the artist Luiz Alphonsus: two drawings from the series *Corte na Paisagem* and a photographic series, all of them produced that same year. The photographs series is situated in the conceptual overlaps between artist book and recording works, fulfilling the function an artist trajectory compendium.

It consists of a black paper casing with thick grammage, which opens into parts, unveiling a sequence of loose, black and white photographic images. On the front of the casing, like a cover, is the photographic image of the work *O Lugar onde Estamos* (1970). Inside the casing, besides the photographs, there are also two sheets of paper, folded. In one of them, the relationship between the photographs credits and the names of the works is typed. (They integrate as photographic collaborators: Ceça, Reinaldo Lutti, Renato Laclette, Luiz Carlos H. da Costa, Alfredo Fontes, Humberto Costa Barros and Sérgio Porto). In the other, a short text the work presentation which title written in uppercase is *Introduction*.

The work, unique issue, is composed of 69 photographic images, or photocopies collages, of works carried out (or idealized) by the artist from his experience in Brasília until his early years in Rio de Janeiro. The dated pictures refer to the year 1966 until the year 1973, therefore, the work comprises the temporal arc of seven years. The back of the images is numbered by hand, showing that, although loose, they are arranged so to obey a criterion of ordination. The sequence creates open temporalities and narratives, which are now implicated in the personal production of the artist, and thus a universal experience, as well as a passage in the typed text accompanying the images:

I speak for myself, and this work much more resembles a chart - common to all of us - mysterious chart that is born at one point and develops through two parallel lines. I speak for myself. The first line means life. The second one expresses our specific way of weaving it.

The series *O Lugar onde Estamos* (1970) starts the sequence of the photographic images, creating a movement in scales. In the first photograph (the same rom the cover), we see the image of the planet Earth on a black background and under a checkered grid. Two squares of this grid are numbered: the number 1 refers to the location of Brazil (Brasília/Rio de Janeiro) and the number 2, to a completely black space, outside the planetary corps. The photographic images of each numbered square, isolated on the black background, appear in sequence. The photomontage *Entre o Cosmos e a Cosmos Polis* depicts the body of the artist, standing and back, disposed on a planetary body, as if she was admiring a cosmic landscape. The zoom in effect that the concatenation of the first images proposes makes the times of presentation, from the cosmic scale to portraying the landscape horizon of the “Planalto Central” and then the artist’s own face, next to his name and date of birth⁸¹. The revealed the character and scenery, follow photographic images of the artistic experiments of the times of Brasília: photographs, sculptures, visual compositions of projects of environmental apparatuses. First experiment photographs constructed from the series *Ambientes* (1969) establish a new territory: Rio de Janeiro, marking the passage of projects for execution.

The recording of traces in space and time, the insertion of cuts/interferences in the landscape and the tessituras of lines poetics (symbolic and narrative) are recurrent ideas in the Alphonsus’s work, during the first decade after his arrival in Rio de Janeiro. The experience *Túnel/Desenho ao longo de Dois Planos* (Tunnel/drawing along Two Plans) (1969) is a metaphor for these ideas. The crossings carried out, concomitantly, by two groups of people through the New Tunnel of Copacabana

81 This sequence was exhibited at the *Por um museu público: Tributo a Walter Zanini*, sob curadoria de Cristina Freire, MAC USP, 2013-2015.

represent two possible traits from the walk. A fabric inside the tunnel and next to the flow of cars; the other, above, by the mishaps of the Babilônia hill. One, austere, rational and objective, in an opaque and technically unnatural environment; the other, lascivious, unpredictable, and unstable in many ways. It is not just different routes that comes from the same point, but divergent, yet simultaneous, universes of the same city. The photographic series on this experience shows the *Grupos de Ultrapassagem Superior e Inferior* – GDU (Upper and Lower Overlap Groups), a paper cut with a brief presentation of the work, and finally the image of a cassette. Noises, voices and textures of sound stated by the image. Alphonsus's 1970s early production presents himself photographically in the sequence. Studies on time, interferences in the natural environment, the materiality of photography, relationships between photographic development techniques and negative-positive visual concepts, transparencies, opacities, bind in water, rock, moving horizons, cuts at night.

The last two photographic images refer to the work *Um Salto sem Fim*. First, the composition of two photographs - the artist in profile at the edge of the beach and in the act of jumping next to the text *Caminhando pela Praia Subo numa Pedra (...) E Pulo na Direção do Mar*. Finally, in the last image, the jump scene appears enlarged, revealing its expanded context. Sea, stone, sky, the body jumping to infinity. The expansion movement, simulated by the zoom out effect, contrary to the movement suggested by the initial photographs, implies a circular time. *Um Salto sem Fim* dissolves the spatial and temporal delimitation, and by the cosmic dive, implies in the possible resumption of the work and in other readings of the images. The introductory text anticipates: "I speak for myself, and this work does not end where it ends, or begins." With this photographic series, Alphonsus creates a curatorial look about his own trajectory, evoking each work as if it were arcane or symbol, in order to produce new montages, other relations of significance, inexhaustible. Among the photographs and texts, Alphonsus reminds us: "We were always born yesterday, now. Ever".

BARCELLOS, Vera Chaves

(Porto Alegre, 1938)

Luise Boeno Malmaceda

Multimedia artist and manager, she abandoned her musical training in piano to dedicate herself to visual poetry in the late 1950s. Between 1961 and 1962, after two years of the Visual Arts course at the Institute of Arts of the Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRG), she traveled to Europe, where she attended art schools in London, Paris and Rotterdam, increasing her knowledge of drawing, painting and engraving. Back in Brazil, she began to participate in collective and individual exhibitions, working especially with the techniques of woodcut, lithography and draw, almost always following a figurative line of expressionist bias. Since 1964, her work entered the field of abstraction and, especially the woodcuts, increasing in size and present an instigated citizen, with stars as organic forms which reveal the white spaces of the paper surface. It is at this moment that the artist participates in significant exhibitions throughout the country, such as the first two *Jovem Gravura*

Nacional exhibitions, at MAC USP - then directed by Walter Zanini - the 20th Salon of Belo Horizonte, where she received the first prize, as well as her solo show in Rio de Janeiro, at Galeria Goeldi. During the period, she maintained contact with the Brazilian and international vanguards through frequent trips to cities such as São Paulo and Rio de Janeiro and to visit the Biennials. As a resonance of her relation with the Rio scene of the Neoconcrete period, she created the first participative work, in 1967 titled *Triptych* for permutations, in which she uses the woodcutting technique to create boards of wood manipulable and changeable by the public, like playing with a puzzle.

At the end of the decade, she directed her production towards a conceptual bias, inspired by, among others, the readings of texts by the artist Joseph Kosuth and the theoretician Catherine Millet. Photography and serigraphy become privileged means in the production of Barcellos, who produced her first artist book in 1973, *Ciclo*, in which she combines images in serigraphy with texts. This procedure of association of languages is present in one of her most important works, the series *Testarte*, which instigates the imagination of the public through brief questions about photographic images. With the series, begun in 1974, the artist was invited to participate in two major exhibitions: the Brazilian representation at the 1976 Venice Biennial and the 1977 Bienal de São Paulo.

Back in Brazil after the Venice Biennale, the artist gets in touch with a group of students from the UFRGS Institute of Arts, with whom she founded the *Nervo Óptico* group (1976 - 1978), responsible for promoting a series of agitations in the artistic circuit in South Brazil, seeking to break with the modern and regionalist precepts that govern institutions. The group is dedicated to the new visual languages, such as photography, artist books, film, installation and collective actions.

In addition to the many exhibitions held in the country and abroad throughout her sixty years of production, the artist is fundamental for the establishment of a new critique in Rio Grande do Sul, through the creation of cultural spaces that welcome the new visual poetry, among them *Espaço N.O.* (1979-1982), conceived and financed by the participating artists themselves, in which arts, theater, music and literature events are organized. The *Obra Aberta Gallery* (1999-2002), alongside the artists Carlos Pasquetti and Patrício Farias, and finally the Vera Chaves Barcellos Foundation, established to disseminate her work, to form and preserve the collection and archives of contemporary art, as well as to stimulate artistic production through exhibitions, debates and research. She currently lives and works between Viamão and Barcelona.

INTERVIEW WITH VERA CHAVES BARCELLOS

(On July 14, 2016, Viamão, Rio Grande do Sul)

LM: Luise Malmaceda

VB: Vera Chaves Barcellos

LM - How was the *Nervo Óptico* group formed?

VB - I am older than them, they were a group of undergraduate students at the Institute of Arts of the Federal University of Rio Grande do Sul. It was a group that stirred much, and we heard that they used to do things different from what was done until then, with actions, performances and photography. I had already exhibited at the Venice Biennial in 1976, where I showed the series *Testarte*, with photographs and texts with projective

content. I had been working with photography since the early 1970s. When I heard that they were meeting to discuss various issues of their work, my friend, the artist Romanita Disconzi, introduced me to them. There was an initial strangeness, since I did not belong to the same context of the Institute of Arts, but the relationship evolved from a few sessions in which each one spoke about his work and I joined the group.

These discussions turned into debates about the situation of the cultural context of the city and soon we decided to produce a manifesto. That's why the State Government, which at that time had a Secretariat of Culture and Tourism - was tending to a side that we thought was not serious. They had held an exhibition with a large amount of money, which returned to a certain regionalism, extolling the works of the Bagé group, which were good and had historical relevance, especially in the area of engraving in Rio Grande do Sul, at a certain time, but whose works, in more recent years, were not so interesting, but which were also present in the show. We consider this a waste. So we decided to produce a manifesto against the cultural policy of the state. But the funniest thing was that we were friends of the director of MARGS, and he opened the doors of the institution to make a clear statement against the government to which the museum belonged. It was a very crazy thing, but it was a success.

We did a pop up exhibition called *Atividades Continuadas* that lasted three days. It was a time that people could not demonstrate, we had a group interested not only in the visual arts, but in music, theater, literature. The debates were fantastic and the exhibition caused a "wow" in the city. We even put banners on the streets. And the funny thing is that the museum did not have a specific space, it did not have a building like it does today, it was in a mezzanine that used to be a club. It had club architecture, with a low ceiling, unrelated to an exhibition space. And that's where we did the *Atividades Continuadas*.

At the time we signed the manifesto and held this exhibition, the group had eight people, including Jesus Escobar, who was from El Salvador and then returned to his native land, and Romanita Disconzi, who left the group some time later. So six members remained: Carlos Asp, Clovis Dariano, Carlos Pasquetti, Mara Alvares and myself, and we did a lot.

We decided to make small a poster to send as mail art. And it was not to sell, but to distribute in bookstores or mail. We undertook a vast mailing, not only in Brazil but abroad, it was a time when we used to communicate a lot. This circulated in such a way that, while I was in Barcelona in 2001, seeing an exhibition of Guy Schraenen's documentary collection called *Out of Print*, I noticed that he had exhibited one of our posters of the time.

This bulletin, which was not a bulletin, but a small poster larger than an A4 sheet, but not even A3, was called *Nervo Óptico*. And, one day, Frederico Morais wrote a review for *O Globo* newspaper, in Rio de Janeiro, referring to our work as Grupo Nervo Óptico. It was then that we began to call ourselves Nervo Óptico. It was Frederico who finally made our name official.

LM - What did the group's manifesto stated?

VB - The manifesto was also a widely distributed very succinct paper, which said that the market should not govern the art world and the need for cultural policies aimed at a wider and not so regional creativity.

LM - And how did you come up with the idea for the Nervo Óptico posters?

VB - In the first issue of the *Nervo Óptico*, there was an ideological placement of the group and several images of the *Atividades Continuadas*, the manifesto and also the exhibition and action in Alegrete in January 1977, inaugurating the city's cultural center. But then, from the second to the 13th, they were by two artists who worked together, such as Telmo Lanes and Clóvis Dariano, or were individual works by group artists or other guests. In this case, the last issue was produced with the Argentine artist Liliana Porter, in which she burns a book with an image of René Magritte

LM - Had you already worked with mail art when you started to make the posters?

VB - In 1974 I had already done works that I sent by mail, such as *Testarte*, an envelope with seven images. I was already working on some things I sent in the mail, but I was not worried about whether it was mail art, or whether it was simply the placement of a work which had no commercial value. This was very important, very clear, there was no commercial value. In fact, I could deliver it in your hand or send it to a friend by mail. I believe that mail art, apart from the poster distribution, was not the objective of the group mail.

LM - What about the other group activities, such as the actions in the cities of Alegrete and Taquara?

VB - After the *Atividades Continuadas* exhibition, almost immediately, the city hall of Alegrete invited us - we do not know exactly how - to inaugurate its Cultural Center. So we did an exhibition and an action with children. But these two exhibitions are antecedent, the *Nervo Óptico* group did not yet exist, the name did not exist, it appeared later. We were artists working together, we were not worried about being a group

But the exhibition was a success, it was a group of southern locals looking at artist books, very funny! There was also a group of boy scouts visiting the exhibiting, while a group of children participated in an action with colored papers on the street, a kind of snake that the children were building and then took a walk with it. An activity in the line of public action in the streets like *Domingos da Criação*, held in MAM RJ, in the early 1970s.

In Taquara, we made a film of interviews, but we lost the tape of the sound, they were separate, so I think it is not a Super8, but an 8mm film. So there was no sound, only the images remained as a record. In this action, we asked ordinary people, passers-by, what the was most important thing in their lives. We were asking and filming. There was a carter, people working in the countryside, everyone lived in this countryside. And I photographed these interviews, there's a large photographic record, a photographic essay, the static images of which were inserted in the film's set-up, half *nouvelle vague*. The film camera belonged to Clóvis Dariano.

LM - When did the group begin to disperse?

VB - First Carlos Pasquetti left and with that the group weakened a lot, because Pasquetti had a very strong personality and is a great artist and, I remember, shortly after he went to Chicago with a scholarship. We no longer had that élan, and soon we dispersed. In our last exhibition, Pasquetti was no longer present, he was at the UFRGS Institute of Arts in 1978. But all groups are living organisms that have their boom and end, and each one goes his own way. The *Espaço N.O.*, which came after the *Nervo Óptico*, was another group that was brought together to maintain a multidisciplinary space, which also lasted three years. But that is another story

Nervo Óptico 10 (Optic Nerve 10), 1978

Nervo Óptico 11 (Optic Nerve 11), 1978

Initially, what emerges to name the offset poster-publication, measuring 33cm x 22cm, widely distributed by mail or in bookstores, becomes a reference to a group of young people working in the city of Porto Alegre in the 1970s, the *Nervo Óptico* group. This group was born of the initiative of students of the Visual Arts course of the UFRGS Institute of Arts, based on meetings they held to discuss the artistic field and eventually formulate collective actions, performances, installations. To them is joined the artist Vera Chaves Barcellos, who had already achieved prestige recognition, at that moment returning from participation in the 1976 Venice Biennial, where she presented the series *Testarte*, works in which she puts images and words in relation, formulating puzzles to stimulate the imagination of the public.

As in the works of Barcellos of that period, the artists of the group were employing the photographic image as a means of artistic creation in its range of possibilities, such as photocopies, appropriated images, records of actions or performances. Photography, therefore, would be the group's privileged means of acting, also used in the making of posters. But even before the creation of the publication, the group carried out a series of actions and exhibitions, among them the celebrated *Atividades Continuadas* (1976), at the Rio Grande do Sul Art Museum. In it, they present a manifesto against art governed by the market and occupy the museum space for two days with a program of debates and shows with several languages linked to conceptual art.

Among the artists present in this initial period are Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares and Vera Chaves Barcellos, responsible for the creation of the *Nervo Óptico*, which had thirteen editions published between 1977 and 1978. Through the posters that circulate around two thousand copies per edition, it is possible to move works designed collectively or individually. Two of these copies are now part of the MAC USP collection, editions 10 and 11.

Nervo Óptico n. 10 (March/April 1978) entitled *Relatos Urbanos: Sociedade Anônima*, a special double-sheet issue that is also part of the international journal *Ephemera* (No. 9, Year 1, July 1978), focused on mail art and ephemeral works, edited by the Mexican artist Ulises Carrión, in Amsterdam. For the poster, the group produced a performance essay, in which they dressed themselves as characters commonly seen on the streets, regarded as vagabonds or tramps - and therefore vulnerable both by the declared persecution of the context of military dictatorship and by the imaginary among homeless people, musicians and street performers.

Nervo Óptico n. 11 (May 1978), reproduces fourteen records of Vera Chaves Barcellos' series *On Ice*, produced during the same performance with the participation of Flávio Pons and Cláudio Goulart, Brazilian artists living in Amsterdam. It is an icy lake in the Dutch city, the place chosen for performance, in which the two artists maintain a fragile balance to walk and make poses, carrying large pieces of fabric that sometimes cover faces and bodies and sometimes turn them into pure object. The images, whether by the materiality of the vestments, reflecting the daylight, or the almost deserted landscape in which the ground becomes smooth and grayish, refers to a certain aesthetic of futuristic films of the 1970s.

Testarte I, 1974

Sinais do Homem, 1974

The 1970s accentuated transformations in the production of Vera Chaves Barcellos through its approach to the aspects of conceptual art, gradually leaving the organicity of woodcutting to centralize its interest on problems of perception, information, communication and integration of the individual to the work. It is at this moment that photography becomes a privileged medium for the artist, although she has developed multiple work without hierarchy of language throughout her trajectory. The photographic medium will be intensely used for its ability to provide a more direct observation of daily life, giving vent to the desire to deepen relations that surrounds us and analysis of a given reality.

Barcellos begins to make use, initially, of photography allied to serigraphy, technique that remains of her training as an engraver, like *Sinais do Homem* (1973) - impressions made from photographic records of graffiti left by humans on the landscape. Some copies of the work that belong to the collection of MAC USP served as inspiration for the artist book *Ciclo* (1973), in which the artist combines the two techniques with the use of texts that title the ordinations of the images, divided into four parts: *Nature*, *Signs of Man*, *The Created Object*, *The Action of Time*.

This book presents, through serigraphy, information about the phenomena of nature and of man's interference in it, creating tension between the phenomenon experienced and what is represented. These images are like cut outs that investigate diverse natures: the of natural fact ones that is not created by the man, such as flora; the traces left by man in his relation to nature, like the wheel of a car projecting itself as an image in the sand; that which is created by man, with its common patterns and signs, such as the form of a manhole; and, finally, the action of time made by man, objects, bringing urban nature into its decrepitude, showing that even the artificial is invariably submitted to the orders of nature, like a rusty staircase. According to the opening text of the book, typed by the artist, each of the images would have the potential to contain in itself, implicitly, its history:

Everything we see before our eyes is its own graphic. The captured image implies its history. To provoke an association of thoughts that leads to analysis of the facts that contributed to shape the image is the objective of this work. Starting from the observation of small things, sometimes totally natural, sometimes situations which one notices the interference of man, or at other times, totally artificial objects and the action they suffer over time, my interest is to gather data and mentally and sensorially redo what the graphic representation contributes in terms of information about the phenomena experienced by the thing represented. It is an analytical process of the image that tends to a greater awareness of the world around us, and for this reason, an attempt to reconcile with the vital process itself.

Next, the *Testartes* appeared, a series of images printed in offset that incite the public to answer questions and to imagine what is prohibited in the representation. *Testartes* are usually exterior photographs, such as windows, doors, walls or stairs, accompanied by questioning captions, through which the artist questions what is beyond what we can actually observe. The questions are usually about what is behind the door, on the other side of the wall, at the top of the stairs, thus asking for an awareness of what is seen and an action of projection of the imagination or the unconscious.

In this way, the public is seen as being active in the construction of meanings of photographs, considered universes to be constituted by the subjectivity of those who observe them. Thus, the observer becomes interlocutor of the work, which does not end in the images, but has in them the pretext for communication and openness to heterogeneous senses. According to the critic and art historian Aracy Amaral, the works of Vera Chaves Barcellos of the period are through images that impel the “observer to exteriorize to the extent that the reading of the image can lead to a self-closing by the implicit symbology”⁸².

In addition to the opportunity to create a work of open character, a fundamental point of the Brazilian vanguard of the late 1960s is to understand that the artist brings, with the creation of *Testarte*, the perception of photography in a contemporary sense. This is because it is not seen as a representation of the factual truth, that is, as an end in itself, but as an image to be exploded and creatively elaborated, despite the very title of the series - a play, game or even an art test that needs a response, an action. In the series, photography takes advantage of the potential of projecting the observer into the referent, exploring mental processes.

Within the search for an approximation between art and life, the proposal and the spirit of the artistic production of the 1960s and 1970s, such works by Barcellos are seen as full only by the gaze of the other, as processes that are invested from engagement with the formulation of meanings, since the interest is in the playful aspect of the images and not necessarily their semantic load as a work to be contemplated, or even less, as a representation of a certain reality.

References

AMARAL, Aracy. Perceber como forma de criação. In: VIGIANO, Cris. *Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre, Edição do Espaço NO – Arquivo, 1986.

VIGIANO, Cris. *Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre, Edição do Espaço NO – Archive, 1986.

SOULAGES, François. *Vera Chaves Barcellos: Obras Incompletas*. Porto Alegre, Zouk, 2009.

82 AMARAL, Aracy, Perceber como forma de criação. In VIGIANO, Cris. *Vera Chaves Barcellos*, Porto Alegre, Edição do Espaço NO – Archive, 1986.

BARRIO, Artur (Porto, 1945)

Grupo de Estudos Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC)

Member of the Brazilian artistic avant-garde of the 1960s, he is considered one of the most prominent names in contemporary art in Brazil. Born in Portugal, he moved with his family to Rio de Janeiro in 1955. He entered the School of Fine Arts in 1967. Since the end of the 1960s, he has held performances and installations, often called *Ambiences* and/or *Situations*, often originating from projects prepared in artist's books, called *Cadernoslivros*. In 1969, he wrote a manifesto contesting traditional categories of art and their relation to the market, in which he criticized capitalist societies' production-circulation-consumption system and the social situation of the third world. He creates his works with precarious and transient materials, often organic fluids and other unconventional elements, his projects often being recorded in artist's books, photographs and films. Artur Barrio's artistic activity is part of an underground system that has from its origins, been vigorously destabilizing the universe of art in its accepted and naturalized notions. The precariousness of his work subverts traditional procedures and refers to a critique of the conditions of the artist and art in peripheral countries. In 1970, he participated in the exhibition: *Information*, at MoMA, in New York. He has participated in numerous exhibitions in Brazil and abroad, including several editions of the Bienal de São Paulo, a series of exhibitions he calls *Experiences* from 1987, *Out of Actions: Between Performance and the Object*, 1949-1979, Museum of Contemporary Art of Los Angeles (1998) and the 11th Documenta of Kassel (2002). Among individual exhibitions are: *Metaphor of the Flows* (2000), in Paço das Artes, in São Paulo, MAM RJ and MAM Bahia, *Regist(R)os*, in the Museum of Contemporary Art of Serralves, in Porto (2000). Several retrospective exhibitions already held on the artist include *Artur Barrio: actions after actions*, Moore College of Art and Design in Philadelphia (2006), retrospective at the Rufino Tamayo Museum, Mexico City (2008) and Reina Sofia Museum in Madrid (2018). He lives and works in Rio de Janeiro.

Artur Barrio: Sic Transit Gloria Mundi⁸³

Cristina Freire

In projects, situations and experiences, the work of Artur Barrio articulates constantly to his time. What time do we speak of when we refer to the time of a work? Certainly, this is not an exact measure, such as the physical permanence of objects subject to the ordinations of linear and watertight chronologies. In fact, the transience and precariousness of the materials that Barrio chooses in his poetics invalidate, from the outset, any perennial or static notion of a work of art. In his work, the dynamics of substances are fundamental. Materials such as salt, sand, flour as well as fish, pieces of meat and also rubbish, old papers, ropes and nails, are frequent in his projects. It also includes, not infrequently, organic materials and body fluids. The putrefaction, wastes and humors of the body, the violent sensuality of the flesh, makes the vital

83 Originally published: FREIRE, Cristina. Artur Barrio: *sic transit gloria mundi*. In BARRIO, Artur. The metaphor of the flows: 2000/1968, São Paulo, Paço das Artes, 2001. pp. 21-28. Exhibition Catalog.

flow the underpinning of a poetics of transformation. Not only do the substance states change, but what Barrio proposes through his work is a radical change of relationship with art by denying any possibility of aesthetic contemplation, introducing shock as a fundamental factor of perception.

In his project *Situação... ORHHHHH...or ...5000...TE em NY... City...or simply Situação TE – Trouxas Ensanguentadas* - first performed in 1969 at MAM RJ, the artist uses the museum as nothing more than a garbage dump. This project catalyzed, at that time, surprise, indignation, doubt and controversy. The red blood that impregnates the piles brings the association of the terrors of the military dictatorship experienced in Brazil.

It is revealing how in Barrio's poetics the double meaning of eschatology is expressed with intensity, which refers not only to the waste of the body but also to the "doctrine on the consummation of time and history". This is because organic elements of guaranteed putrefaction are, first and foremost, metaphors of life-death dialectics inherent to the human condition. The context of heavy political repression provides the necessary parameters to understand this work at the time of its formulation. From adversity we live, concludes Hélio Oiticica in *General Scheme of the New Objectivity* (1967). This adversity of the Brazilian context and, in this case, Rio, brings Barrio's work closer to that of Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Cildo Meireles and Antônio Manuel. The gesture takes the meaning of the action to be frankly shared by means of works, an activism that is effected through people's involvement, definitively subverting the institutionalized and passive idea of art audiences.

If, in the last history century, there is a tenuous and undoubtedly changing trait between marginality and officially, the resistance that Barrio's works impose on institutions are revealing of principles that are based on a well-defined ethic. This is because his artistic activity starts from an underground system that has from its origins, been vigorously destabilizing the universe of art in its accepted and naturalized notions. Within the current conventions of an art object, institutions have only recently assimilated the notion of the ephemeral and transitory into a conception of a work centered on bureaucratic and market categories. This hegemonic and institutionalized idea of art brings with it all the subtle and elaborate implications of an aesthetic consciousness forged in modernism.

Working against this notion, Barrio's work stems from the intensity of gestures that take shape in various actions and situations. Space is delimited by an irruptive, fragmented and associative experience of time, proper to the elaborations of memory. The materialization of the projects is based on the action of the body of the artist, which, by re-signifying spaces, reveals the symbolic thicknesses of places and things by operating a subjective reordering of the senses. The objects he uses in actions hold stories. In *Bloody Areas* (part one), for example, carried out in 1975, shortly after the Carnation Revolution in Portugal, he uses stones that are submerged in the sea and are then left in a wood or on the porch of small wooden houses. In another project, *Meat Footnotes* (1978), held in France, a gallery in the city of Nice remains closed and pieces of meat exposed to the incandescence of a lamp. This relationship with life or history of inert matter refers to the anthroposophical relationship of Joseph Beuys with certain materials such as paraffin or felt, for example, as well as to the ancient Celtic beliefs of memory of the inanimate and inorganic world. Barrio's work, despite the interest in the becoming of matter, differs as much from the mythical personal of Beuys as from the Italian Povera Art, because it takes as reference not a proper mythology or a specific aesthetic program, but the peculiar dynamics of its relation with the context in which each work is registered. This is because in his propositions Barrio

takes the body as a depository of multiple senses. His action starts from a personal gesture but is directed at the social body, that is, at the political and institutional system which he, violently, interrogates.

The recurrence of salt, for example, is a significant element in the artist's work. It becomes almost a sensitive signature no longer a mark of "authentication" for the market, but a key to the senses. Salt, as a symbolic element, bears two contradictions: it is a food preserver, but also a corrosive destruction factor. When earth is salted, it is condemned to infertility. The operation is metaphorical, no doubt, especially when it is carried out in the numerous museums and exhibitions that have hosted Barrio projects in the last decades.

In the latest *Almost ... Minimum Situations* (2000), salt is taken in its etymological source (sal)ary, that is, the minimum portion of money paid to Roman soldiers, a reference to the minimum necessary for the maintenance of life. Throwing the salt to the floor in the gallery of the Federation of Industries of São Paulo, the center of national financial capital, the contradiction of the minimum and the maximum gains materiality. In the stripping of space, the artist's inscriptions on the walls refer to the disparate measurements of the values of time and money and disconcert an aseptic space. The flour, salt and water contained in the barrels are presented as possible (but not likely) catalysts for the staple food in its multiple metaphors.

Barrio's projects are not able to be reassembled. Affected by the spirit of time (Zeitgeist) and distant from abstract ideals of timeless spaces, his projects are always starting points for other creations rendering repetition unfeasible. However, several *Situations* created by Barrio have elaborate projects. They are, often, artist books that Barrio prefers to call *Cadernos-livros*.

The idea of the book, unlike the artist book, as it was classified, from the 1960s onward as an analogous production, accentuates the procedural dimension of his poetics, that is, they are, above all, records of processes. The record - as document - has no function of emptying the work done, but refers to the original etymology of the word document, from Latin *docere*; to teach. Such records teach about the presence of other times in the present work. The flow of writings from Barrio's *cadernos-livros* mixes guidelines for setting up environments, reflections linked to the realization of experiences and actions. In the form of notebooks they deny an instantaneous view, suggesting that it is impossible to achieve, through a single glance, the totality of a creative process that extends, in the case of *cadernos-livros* following the pages which in the projects can represent days, months or years.

However, these pocket ateliers, the *cadernos-livros*, often save the initial moment of a project. Without any appeal to more sophisticated technological devices, Barrio reaffirms the possibility of the exercise of creation at hand. His freedom, once again, imposes itself on a world increasingly seduced by technology and its artifices. As a primary source of his projects, the *cadernos-livros* as well as the photographs and films that record his actions and perpetuate his gestures are not complements of something diverse, but integral parts of one single work that constantly escapes and is only revealed by fragments, moments that witness a greater whole, inexorably intangible. This metaphor expressed in the refusal to offer oneself to the eye also reappears in his canvases, which are often, in a negative way, tangled. Disregarding the surface of the canvas by tying the fabric to the frame, Barrio once again reaffirms his unswerving conviction of the supremacy of the gesture.

In the project Dream of the Archaeologist, held in 1998 at the Museum of Contemporary Art of Niterói, Artur Barrio spreads salt on the floor, but this time, it is not about sterilizing it, on the contrary, the salt here is an invitation to travel. The walk through the dark room is guided by a small beam of light. The darkness, the salt, and the light from the small lighthouse, from a distance, suggest the experience of one constantly navigating. The boats are this space where it is possible to recreate all relationships. Privileged examples that Michel Foucault called heterotopias. "Floating pieces of space, enclosed in themselves, and at the same time open to the vastness of the sea, depart from port to port, from current to current, from brothel to brothel [...] boats have been the great reserve of imagination [...] in civilizations without boats dreams dry up, espionage takes the place of adventure and police replace pirates".

Reference works

Situações Mínimas, 1972

This project was realized in 1972, on the occasion of the exhibition Four Encounters of Modern Art, at the MAC Curitiba. This work was recorded using Super 8 video and sent to MAC USP for the exhibition *Poéticas Visuais. Minimal Situations* is part of the exhibition Conceptual Art and Conceptualism: 1970s in the MAC USP Collection (2000), curated by Cristina Freire, at the FIESP Cultural Center.

Quase que ...Situações Mínimas, 2000

Salt, water, flour, texts written on the walls

Installation held at FIESP for the show Conceptual art and conceptualisms: 1970s in the MAC USP collection. At the invitation of Cristina Freire, Barrio reactivates the work from 1972.

Áreas Sangrentas (Primeira Parte), 1975⁸⁴

Portugal.....4.8.75.....Viana do Castelo

Praça da República

Materially the work consists of: a stone collected on the beach of Valadares on 15/7/75 at low tide, the stone being covered by plankton and other marine residues; this stone, even at low tide, was submerged about 15 cm of water; its weight = 20kg; the stone stayed in a wood for a period of seventeen days and seventeen nights.

An old board found in Viana.

A small stone covered by very bright spots; also collected at low tide on the beach of Valadares on 7/17/75, this little rock stayed for five days and five nights on the porch of a small wooden house.

84 BARRIO, Artur, Áreas Sangrentas (primeira parte). In BARRIO, Artur, *Regist(R)os*, Porto, Fundação de Serralves, 2000, p. 136. Exhibition Catalog.

A hemp rope stretched out along the board, tied to the small shiny stone; to a transverse stick of about 35 cm and to a 10 cm piece of wire; at the other end to a parcel containing pieces of fish, given by a fish vendor.

Embedded in the fish package, a plane (bought at Espinho fair 8 km from Valadares) half-covered by hemp string, with the grip studded with nails.

Sit. . . cidade . . . y . . . campo . . . , 1970

This is the record of a Situation in which bundles of bread are deposited anonymously by the artist in several places in Rio de Janeiro. Held at the height of the period of political repression in Brazil (1970), the bundles of bread bound together cause puzzlement in passers-by and are considered by the artist "an ephemeral support of condensed energy". This project was recorded in the form of 35 mm color slides and was purchased by MAC USP in the year 1973 by then director Walter Zanini. In 2007, the slides were scanned.

BORBA, Gabriel

(São Paulo, 1942)

Adriana Palma

Artist and architect graduated from the Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP), Gabriel Borba transits through different artistic languages, having started his career in his youth with drawings and paintings. Borba's experiences in Florence, Italy, from 1961 to 1963, influenced his pictorial production and were present in his first exhibition, held in 1966 at the FAU USP. The later opening to artistic pluralism promoted a certain distance from the traditional conceptions of the art object. The activation of the spectator in his new experiences and the sense of transience of his works marked by ephemeral propositions, also directed a path of new paradigms to the artist. In the wake of this expanded field of experimentation, Borba has developed a wide range of works together with MAC USP. Among them is *Ambiente de Confrontação*, 1972 – that was configured as a transit between exhibition and environmental work, increasing the participation of the public, the artists and groups of theater and dance. In the same year, he was present at the *VI Jovem Arte Contemporânea* with *À Brecht – A exceção e a regra* which consisted in organizing the documentation produced by the MAC bureaucracy. With this work, Borba problematized the mechanisms of legitimization or refusal of works of art within the artistic circuit. Still in the MAC, participated in other exhibitions, such as, *Prospectiva 74*, 1974, *Poéticas Visuais* and *Vídeo MAC*, both of 1977. He was among the pioneers of video art in Brazil, producing several works, among which are *Nós*, *ME* and *O gato acorrentado a um só traçado*, all of 1977. Also in the 1970s, he began working as an assistant to the philosopher Vilém Flusser together to the Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). He founded, with Maurício Fridman, the Cooperativa Geral para Assuntos da Arte in 1976. He was among the directors and mentors of the Cooperativa de Artistas Plásticos

de São Paulo, inaugurated in 1980. In the same year, he participated in the Ciclo de Performances da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Between 1984 and 1985, he was director of the Plastic Arts Division of Centro Cultural São Paulo. In his management, he received the postcard art collection of the XVI *Bienal Internacional de São Paulo*, organized by Walter Zanini. He was director of the Museography Department of MAC USP, from 2000 to 2012. His production took part in exhibitions such as the X Biennial of Paris, 1979; XVI *Bienal de São Paulo*, 1981; *Situações: Arte Brasileira anos 70*, 2000; 5° *Festival de Cinema Brasileiro em Paris*, 2003; *Filmes de Artistas: Brasil 1965/1980*, 2007; itinerant event *Cine a Contracorriente Latinoamérica y España* organized by the Center of Contemporary Culture of Barcelona, in 2010; among others. He currently lives and works in Embu das Artes, São Paulo.

INTERVIEW WITH GABRIEL BORBA

(Held in March 1998, edited with the artist's collaboration in 2017)

CF: Cristina Freire

GB: Gabriel Borba

CF - You could talk a little about your exhibit projects at MAC USP at the time of Prof. Zanini. In what context do you propose *Ambiente de Confrontação*, for example?

GB - Allan Meyer and I collaborated on a presentation at MAC USP that we call *Ambiente de Confrontação*. At the time I was participating in the spectacle *Gracias Señor of Teatro Oficina*, a kind of "collective creation", a concept in vogue, and important to us at the time. The spectacle was also linked to the innovations they intended to, generally of collective, libertarian and exacerbated creativity. In general, they were aggressive to the very structures of the artistic mode in which they manifested themselves, with the tendency of union of all the arts and with the will of an immediate approach of art with life, thus transforming the very way of life. It was the revolutionary and transforming "art-truth." In particular, *Gracias Señor* assaulted both, artists and non-supporters, as well as the audience that, in many places, were called to the stage to declare their choice by participating in the staging. Scene case *Muro de Confrontação*.

My participation was not total delivery. I was one of those who came across the "discussion", safeguarding the right to solitude and self-determination on all levels. In one of the "call-out" scenes, for example, while the audience decided to take the stage or to stand in the audience, I left the "troupe", I sat in the mouth of the scene with my back to the spectacle. Looking between defiantly and dying of boredom to the audience. I think everyone hated me.

The staging had huge repercussions and visual artists came to me to repeat the experiment in plastic arts mode. Who proposed the thing to me were Anésia Pacheco Chaves and Ely Bueno, who made the arrangements for it to happen on the MAC of directed by Zanini. We also agreed that Allan Meyer, a philosophical theorist, would work with me by building the justifying framework for the thing. We worked at Ely Bueno's studio, but the construction of the whole took place in my studio and I worked alone.

It is good to note that we were connected to Vilém Flusser, who had made very incisive criticisms to *Gracias Señor*, saying, for example, that "one cannot go back before the Greeks..." to which the cast replied sitting facing him, gawking at him, emitting an "aummmmm..." sonorous and very time consuming. I think until he retired from the theater (it was a rehearsal and there were no audiences except guests). [...]

To the resulting set I gave the name *Ambiente de Confrontação* and, structurally, it was composed of three circular, concentric regions: to the mean I called *mater*; to the central of *inter*, and to the outside *exter*. I made use of some relations extracted from the history of art (the Zanini corrected some conceptual mistake of mine, between Renaissance and Baroque) and all this appears in the event poster, designed by me. Materially each concentric layer of the *Ambiente de Confrontação*, the largest one about ten meters of radius, was of transparent plastic sheets, and a few meters wide, from the floor to the ceiling of MAC USP Ibirapuera. It was located in the contiguous region of the curved wall of the auditorium and occupied almost everything up to the other curved wall of the old hall.

The central plastic strip, *inter*, was painted black for almost everything, and on the ground floor I drew a flower. A space and the *mater* layer, made of double plastic like a bag, contained paper works by other artists: Baravelli, Tozzi, Anna Bella Geiger, Ely Bueno, Savério Castelano and Anésia Pacheco Chaves, this outside the plastic "envelope", because his work had volume and was self-supporting. The "bagged" designs were at the conventional height of the look. On the plastics, I made pictorial interventions, sometimes canceling things, sometimes giving points of view that would seem special to me, scribbling everything, anyway. The *exter* layer, of the same making, carried human silhouettes in black, with reds (oranges, I said) flowing from the eyes and elsewhere, in more or less dramatic Expressionist poses. I did not know Marino Marini's horse. If he had known, he would have had, so to speak, excellent reference material. For the presentation, I invited the *Grupo Teatro Novo*, of collective creation, that had as "conductor" Edécio Mostaço. With the audience around, the group entered the Environment and practiced a "psychoanalytic" laboratory, sometimes bringing one or other of the people they attended. Other groups volunteered for the job and if I remember correctly, there was a small agenda of presentations. Maria Duschenes brought her experimental dance group in one day. In another came a musicians vanguard group etc.

CF - In the 1970s, artists turned to analyze the artistic environment and with it, including the work of other artists in their creations, often environmental. How would you see this question?

GB - On this occasion, beginning of the 1970s, late 1960s, there was a concern with the art circuit, no matter in which phase, in which bias. Many say they were some artists against the art market only. There was too. However, partly conservative and museum directors there was also a concern on several issues that were posed by the art circuit as a whole, one of them the issue of awards. As far as I know, or at least it was through him that I learned it, this concern, it was Walter Zanini who brought it to our context. Must be from his group, [...] I learned from him that I should not aspire to prize. Basically, in arts, what is involved is the concept of Art History, see Hervé Fischer, our group, his *L'histoire de l'art est terminé* and in particular the vanguard concept, *avant-garde*, the group from the front: which vanguard is more vanguardist? The *Gracias Señor*, irrational and anarchic or the concretist starters, its opposite, both based in the same city in a part of the world that is not exactly the most cutting edge? In the same way, what is best in art, the

most exemplary, in the face of a multiplicity of modes and confections, often in opposition to one another? How to classify opposites, in order of magnitude, and to establish hierarchical positions and prizes, but to fix some arbitrariness? So on [...]

CF - What happened at O que aconteceu na VI Jovem Arte Contemporânea –JAC (VI Young Contemporary Art)?

GB - The director of the Museum, Walter Zanini, along with Donato Ferrari, positioned himself against the selections of artists by jury, as usual, and determined that the participants were drawn among those present. There were a lot of people. It was a time when the museum was very frequented, in the case of these events mainly, there was that auditorium that was crowded ... It was a very incredible thing, there were moments like in this beginning of MAC USP, there was, later, when we made the cooperative (Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo), in which there was some animation around artistic propositions...

Well ... this exhibition, I'll tell you my point of view [...]. I get there, there is the auditorium full of lively people, as always, with people who cry and people who tremble to speak, and everything was very radical. The keyword is visceral. Those who were drawn would fit a lot of floor of the hall, previously determined in plan and, there, would do what happened to him/her with the possibility of abandonment, exchange, annexation. There was also a calendar to be filled with the actions in each batch. A new bureaucracy that should be the substitute for another, said outdated. The bureaucracy without the bureaucrat.

I was not drawn and would be out if the critic and curator Radhá Abramo had not proposed to buy the lot of a disinterested drawn. I said, "My job is beginning" I was freshly formed, so I was dealing with documents, diploma, CREA (Brazilian Regional Council of Engineering and Architecture) and a disgraceful mess. Thus I received the lot in donation and made the transaction registered with the appearance of legal order, copying check, authorization document and donation document. With this I began to attend bureaucratic offices of the University, DETRAN (State Traffic Department), CREA and others, making demands that, although incomprehensible, generated new documents whose copies were bound in paste in the order guided by the text *The Exception and The Rule*, by Bertolt Brecht. At that time I was making a Brecht piece too, something like that. So I ended up getting the structure of *The Exception and The Rule*. The thing is dedicated to Brecht. There is the rule and there is the exception. The spirit of the work was to assume the present reality, the JAC in that way, and, using well-known procedures to configure something, also real, but rather unusual. In the case the aspiration of artistic professionalism, despised among us (often repudiated). This added to the irony of being able to become an artist by bureaucratic procedure.

The known procedure to which I attached myself was aspects of the bureaucracy that involved certificates of purchase and sale and of property and licenses for the exercise of activities and professions. The freedom to exercise professionally as a result of property seemed to me as stupid as the relation between the indeed competence and the competence of law, acquired by the possession, as Brecht develops in the play *The Exception and the Rule*.

The didactic distance was due to a small falsification of documents that qualified him for the next step, however absurd the passage. For example, a small change of letter or acronym on a tax receipt in the transit department authorized the withdrawal of a certificate from another department that, perhaps, did not even exist.

We did not risk the contamination of our experimentalism with the traditional postures, although of vanguard making. If I remember correctly the word vanguard was deprecated in certain groups, as belonging to another artistic universe. There was much of Dadaism in this, when repudiation often fell upon the word art, itself.

Personally, I never participated in this feeling and on some occasions I hid opinions to be in things that interested me. I did not make this a "warhorse", like others, nor repudiate the exclusiveness of the experimentalism. We were all building a new and unusual world. In my world, all forms of art fit in, and the problem was solely to determine the shape of quality in one way or another.

PGU 666, 1972/80

My procedure has always been to pick up things that are rolling around and manipulate them so as to return them to the wheel, impregnated with my will, as in most of the works mentioned in this research. The PGU 666 is a prime example.

Although this publication is known by *Artista Profissional*, its title of origin is PGU 666. PGU is short of Unified General Record and 666 is, for the Christian, the number of the beast. Beast, the Devil, entity that gives rise to the drama of time: History (Vilém Flusser, *História do Diabo*). Paraphrase of bureaucratic folders, PGU 666 took on the cover, remission to its content, *Artista Profissional*, hence the distortion.

It composes the *Biblioteca Burocrática* that I imagined at the time, in the face of constant conversations about the bureaucracy we faced and the very particular view of mine, distinguishing the good bureaucracy from that of the bureaucrats that make use of it to exercise their small authorities, to gain their advantages in the name of the protection of the state, etc. PGU, a principle of this intention, was not made clear by these ideas. Other manifestations followed later, more matured. With the debate and exhibition *Arte e Burocracia* and the program *Sessão Corrida*, organized by me as Director of Plastic Arts of the CCSP. Personally I see how this thing unfolds the *Escritório de Arte Postal*, in the same CCSP, same management. In this case, I relied on the "studio" of Ulisses Carrión in Amsterdam, supported in the mail art collection sent by the Bienal de São Paulo, by Walter Zanini. Closer developments were the offset edition of the *Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo* in 1980, and the six-page print run of the original, those with A3-format stamp images some time later.

By the Cooperative were made the editions Offset SL (Without Luxury); SL (Semiluxo) and SL (Superluxo) identical to each other, differentiated exclusively by price. This came about because at the time I was involved with the *Escola Freudiana de São Paulo* and the *Cadernos Freud Lacanianos*, which discussed the idea of the psychoanalyst taking over, with no other authority to guide him as a Supervisor Analyst dictated by the Society of Psychoanalysis. In view of this, a form was included in each volume where, once completed, an Aspiring Artist would become a Professional Artist.

Exhibition Project of Ambiente de Confrontação

Photographic record of the exhibition Ambiente de Confrontação, 1972 MAC USP archive

Adriana Palma

Ambiente de Confrontação is an experience held in the MAC USP exhibition space with the objective of reflecting on the traditional exhibition. It is inserted at the moment when the institution seeks to open itself so that artists and young scholars can act and produce there with greater freedom. This manifestation - as defined by Walter Zanini - was held between September 26 and October 8, 1972, and has as organizers the artist and architect Gabriel Borba Filho and Alan Meyer, who make a composition, aimed at critical and aesthetic exchanges, with the works of the other participating artists: Anna Bella Geiger, Anésia Pacheco and Chaves, Luiz Paulo Baravelli, Ely Bueno, Savério Castellano and Claudio Tozzi. A *manifestação* (The Manifestation) - which is on the threshold of an art exhibition and an artwork - was a space created by the Museum itself to think of itself, its condition in relation to new ideas about the art museum. This reflection is made through the perception of artists that occupy and organize this space, also taking into account the participation of the visiting public and invited theater and dance groups.

It is from the play *Gracias Señor*, created by the group of José Celso Martinez Correa, that begins the reflections developed in the manifestation. There is a moment in the play, called The Confrontation in which the actors cease acting, announcing the end of the theater and the beginning of real life. Lying on the back of the stage invite the public to go there and confront them. *Ambiente de Confrontação* establishes a direct relationship with this part of the play. Gabriel Borba is part of the cast and takes Alan Meyer and the artists Anésia Chaves and Ely Bueno for one of the presentations. From this, the group begins to think about doing something that is more dynamic and alive in the plastic arts. Borba and Meyer relate the proposition to the moment lived in those years, associating it with the context of repression of the Brazilian military dictatorship and the scenery of the arts, in which the traditional condition of the work of art is put in check.

The assembly of *Manifestação* is quite distinct from other exhibitions and activities previously conceived in the Museum. Works that were traditionally attached to the walls or arranged in an isolated manner on the floor of the exhibition space, are there fixed between rectangular sheets of transparent plastic, arranged vertically between the ceiling and the floor of the room, forming a labyrinthine space. Fixed bars in the ceiling of the room function as supports from which hang the various sheets of plastic. These brackets are positioned as axes, making up the approximate shape of a star. The public can either go around their set, maintaining the condition of an observer outside it, or walk through plastics and works.

This environment is structured in a concentric spatial scheme, divided into three layers: what would be the most central layer was called *inter*, the middle layer called the *mater* and the outermost layer, *exter*. Borba explains that works are arranged in these layers according to their "vocations", that is, the *inter* layer is relative to "spiritual intimacy", the *mater* refers to the "process of materialization of the expressive form" and the *exter* is associated with the concrete and objective world. The intimate

productions of Ely Bueno, according to Borba, are placed in the *inter* layer and the works of Claudio Tozzi, being an artist whose critical eye turns to the concrete world from the reference of the pop art, are in the *exter*.

Borba makes black and red designs on some of the plastics, considering the possibility of establishing dialogues/confrontations with the works of other artists. He calls *Imagens de Urgência* (Images of Urgency), relating them to denunciation and revolt in the face of the truculent scenario lived then in Brazil and in other parts of the world.

The dance group that presents itself in the space of the *manifestação* - proposing a dance action in relation to the works - is that of Maria Duschenes, of which Meyer is a participant. There is also the presentation of Grupo Teatro Novo. The idea is to perform scenes resulting from improvisations, based on possibilities of dramatization from interactions with the space of manifestation. After the staging, there are debates between the actors and the audience present.

The proposal of questioning the traditional patterns of exhibition of the work of art of that time, based on the solidity of the walls, become fundamental characters in the contextualization of the work of art in a show, finds an important solution in the dubious transparency of the plastic: at the same time allows the view through it, does not allow it to be seen in a completely clear way. There is a dynamic of stimuli coming from the manifestation installations that overlap as in a network and can either integrate or disintegrate or dilute in function of the created environment. Thus, it is not possible to control the interference of people's eyes. The visitor's understanding or experience in relation to the installations is the fruit of a multitude of combinations and/or "de" combinations of these various stimuli. In this way, each individual can compose a peculiar perception of that environment.

BRUSCKY, Paulo
(Recife, 1949)

Bruno Sayão

Multimedia artist who began his career in the 1960s and develops works in xerography, heliography mimeography, fax, stamp, video, performance and urban intervention. Throughout his career, he has tackled varied themes, often with a tone of humor and political provocation. He also works organizing events that promote experimental art, mainly in Recife, where he lives and works. Among Latin Americans, he is one of the pioneers in the practice of mail art (which he prefers to call *arte-correio*), participating intensely in both the sending of works and in the making of publications and collective exhibitions. These include two major mail art exhibitions that are among the first in Brazil: the First International Mail art Exhibition, organized in partnership with Ypiranga Filho in 1975, and the Second International Art-Mail Exhibition organized in partnership with Daniel Santiago, the following year. In addition to these, he has held many other artistic events in Recife dedicated to conceptualism, such as: *Exponáutica* and *Expogente* (1970) in which, together with Santiago, he exhibited objects and people on the beach, the 1st International Art-Door Exhibition (1981), also in partnership with

Santiago, where billboards designed by artists are scattered throughout the city and the 1st National Artist Book Exhibition (1983). In the 1970s, Bruscky began a fruitful creative partnership with the artist Daniel Santiago which lasted more than twenty years.

The evidently political character of Bruscky's artistic production made him a target of the Brazilian military dictatorship. In spite of censorship, threats and arbitrary arrests, he maintained an explicit discourse of opposition and denunciation of the coup regime. This broad trajectory in the production and circulation of artistic works, especially through the mail art network, has enabled Bruscky to bring together one of the largest archives/collections of conceptual art in Latin America. This set was exhibited in 2004 at the XXVI Bienal de São Paulo. He had his first solo exhibition in a museum, at MAC USP, in 2007, Paulo Bruscky Ars Brevis. This exhibition accompanied the first publication that gave greater visibility to his work: *Paulo Bruscky - art, archive and utopia*, by Cristina Freire. Bruscky has participated in other editions of the Bienal de São Paulo (1981, 1989 and 2010), as well as the Havana, Mercosur, Paris and Venice (2017) Biennials. His works are in the collections of several institutions in Brazil and abroad.

Untitled, 1975

Untitled, 1975

MAC USP has two versions of this envelope template created by Paulo Bruscky. They differ in the colors, stamps and seals used. This is a work characteristic of the mail art network. Bruscky is one of the first Latin Americans to connect with this international network. When opening these envelopes, the recipient is surprised by a self-portrait of the artist printed on the inside. The informal aspect of these works is recurrent in Bruscky's production. Besides the clear reference to the indissociability between artist and work, it is significant that he sends the image of his face to his correspondents, since it is common for mail artists to exchange in correspondence for years without knowing the face of their interlocutor.

In one of the versions of this envelope, there appears another self-portrait of the artist between the postage stamps glued on the outer face. Another common procedure in mail art is for artists to create their own postage stamps that, even without bureaucratic value, are mixed with official postage stamps. An analogous procedure is used in creating artist stamps, which are also present in these envelopes. For the most part, the stamps used by Bruscky seem to be taken from school sets and only illustrate animals or everyday objects. The exception is in the stamp that represents a closed suitcase in which the artist made the inscription "art", possibly referring to the trips that the works of mail art make to their recipients.

Another aspect of mail art that can be observed in this work is the use of easily reproducible techniques, such as stamps, postage stamps and xerography. They allowed the mail artists to create several versions of the same work that could be sent to dozens of connections in the mail art network. One of the main points of interest in these works of Bruscky is the use of the envelope as a support, and not only as packaging of the work. The impression of the self-portrait, added to the postage stamps and stamps, makes the channel decisive in this work. The sending by the post office becomes a fundamental part of the proposition of the artist, being inseparable from the content posted.

The addressee of these works, MAC USP, is also symptomatic of the intense connection of this institution with the mail art network. Although it is an essentially marginal manifestation, it was welcomed and promoted by this museum early on, mainly by the initiatives of the artist Julio Plaza and Walter Zanini, then director of MAC USP. The date of sending the work is also significant: 1975 was a remarkable year in the consolidation of mail art among Latin Americans. It was during this period that the first major exhibitions, known as mail art, were held in this region.

References

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. São Paulo, Companhia Editorial de Pernambuco, 2006.

CAMPOS, Augusto de.

(São Paulo, 1931)

Eduardo Akio Shoji

Graduated in Law from the Universidade de São Paulo, translator, essayist and critic of literature and music, Augusto de Campos is one of the most important poets in Brazil. He released, in independent edition, his first book of poetry *O rei menos o reino*, in 1951.

In 1952, the Group Noigandres was formed by Augusto de Campos, his brother Haroldo de Campos and Décio Pignatari. With that same name, the group edited the magazine that had five numbers, from 1952 to 1962. One of its objectives was to present concretist poetic projects. For example, in the fourth issue of *Noigandres* (1958) the *Plano-piloto da Poesia Concreta* was published, establishing dialogue with the urban and architectural proposals of the *Plano Piloto* (1957) of Brasília by Lúcio Costa and Oscar Niemeyer. The group's name and their magazine, *Noigandres*, refers to an untranslatable word that appears in a poem by the Provençal troubadour Arnaut Daniel (13th century) which was quoted in *The Cantos* by Ezra Pound, one of the main references for concrete poets. In the second issue of *Noigandres* (1955), Augusto de Campos presents the first edition of *Poetamenos*, composed in 1953, the inaugural piece of Concrete Poetry in Brazil.

The group established themselves in the international context since the meeting of Décio Pignatari with the Swiss-Bolivian poet Eugen Gomringer, in Europe in 1956, and with the accomplishment of the 1^o. *Exposição Nacional de Arte Concreta* no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM SP, that same year. Later, joined the group Ronaldo Azeredo and José Lino Grünewald. These young poets considered poetry a *verbivocovisual* invention, in which the verbal, sound and visual effects were united. From 1952 to 1966, they also published five issues of the magazine *Invenção*, which had as its subtitle: *Revista de Arte de Vanguarda*, opened to new experiments, and concrete proposals.

In the following decade, exploring mainly the visuality in his poems, Augusto de Campos published *Linguaviagem* (1970), *Equivocábulo* (1970), *Colidouescapo* (1971), *Poemóbiles* (1974), *Caixa Preta* (1975), *Reduchamp* (1979), – these last three publications in partnership with Julio Plaza and *Viva Vaia* (1979), an anthology of his production from 1949 to 1979. In the 1980s and 1990s, the poet advanced in the experimentation of new media, as is the case of video clip poem *Pulsar* (1984), with music and singing by Caetano Veloso and graphic animation of *Cidade/City/Cité*, *Poemabomba*, *Sos*, among others present in the CD-Book *Poesia é Risco* (1995), in collaboration with his son Cid Campos.

As a translator, Augusto de Campos recreated and transcreated works by avant-garde authors such as Ezra Pound, James Joyce, Gertrude Stein, e.e. cummings, Vladimir Maiakovsky, Velimir Khliébnikov, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, among others. As an essayist, he rescued works by poets such as Sousândrade and Pedro Kilkerry, as well as deepening his studies about the musical and poetic work of John Cage.

His poems were included in important international anthologies, such as *Concrete Poetry: an International Anthology*, organized by Stephen Bann (London Magazine, 1967); *Anthology of Concrete Poetry*, by Emmet Williams (Something Else Press, 1967); *Concrete Poetry: a World View*, by Mary Ellen Solt (Indiana University Press, 1970); *The Oxford Book of Latin American Poetry*, by Cecilia Vicuña and Ernesto Livon Grosman (Oxford University Press, 2009).

A Portuguese-Hungarian bilingual anthology entitled *Poemas verbivocovisuais* was organized by the translator FÉRENC PÁL and distributed on the occasion of the Jannus Pannonius Prize of Poetry, delivered to the author in Hungary in September 2017. In addition to this prize, Augusto de Campos was also the first Brazilian to receive the *Prêmio Iberoamericano de Poesia Pablo Neruda*. His most well-known poetry production is assembled in the publications *Caixa Preta* (in collaboration with Julio Plaza), *Viva Vaia* (1979), *Despoesia* (1994) and *No* (2003), which received The Prize Book of the Year, granted by the National Library Foundation. Currently, the poet lives and works in São Paulo.

Poetamenos, 1953/1973

Composed between January and July 1953, a series of color poems was published for the first time in the second issue of *Noigandres Magazine* (1955), considered the inaugural work of concrete poetry in Brazil, in the proposal of verbivocovisual production. This work resulted from studies done by hand by the poet, after being transposed to the typewriter, using colored carbon paper, with the suggestion of the painter Geraldo de Barros, a member of Grupo Ruptura. The MAC USP Collection owns the 2nd edition of *Poetamenos* (1973), already with the seal of the Edições Invenção.

The six poems entitled *poetamenos*, *paraíso pudendo*, *lygia fingers*, *nossos dias como cimento*, *eis os amantes* and *dias dias dias* compose this publication. Dialoging with the work *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) by Stéphane Mallarmé, the color variation is based on the *Klanfbarbenmelodie* (sound-colors melody) by the Austrian composer Anton Webern. Campos explains in the text originally published in *Noigandres 2*, and later in *Teoria da Poesia Concreta*, that it is a “continuous melody displaced from one instrument to another, constantly changing its color”, the “instruments” being the verbal aspect (phrases, words, syllables and letters) and the

“timbres”, the graphic layout and the colors. For example, in *eis os amantes*, the text is composed of the primary colors blue and red interspersed with two voices, one male and one female. Thus, the poet was creating scores in the form of poems-objects, to be performed in readings and by intonations.

For Julio Plaza, *Poetamenos* is clearly a poem-book, “since the poems could also exist on film, slide or poster, without aesthetic-information loss”⁸⁵. In this way, Plaza understands this book as a “significantly active art support and not mere passive background”.

CORDEIRO, Analívia (São Paulo, 1954)

Grupo de Estudos Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC)

Researcher, dancer, video artist and Brazilian choreographer. She studied at the College of Application of the Universidade de São Paulo (1965-1971) and later them Architecture and Urbanism at the Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU USP) (1972-1976), holds a Master's degree in Multimedia from the Art Institute of the Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) (1996) and a PhD in Communication and Semiotics from the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC SP) (2004). In her book, *Nota-Anna* (1998)⁸⁶, the artist states that her training took place in three sectors: dance, visual arts and music. Daughter of Waldemar Cordeiro, she has contact with the national and international artistic scene. She accompanies the movements of concrete painting, pop-creto, kinetic works and computer art.

She began classical ballet classes with Ismael Guiser and modern American dance with Ruth Rachou at an early age. After attending a course on Merce Cunningham's technique, taught by Albert Reid, she became interested in Oskar Schlemmer's work, Bauhaus production, Moholy-Nagy's phonographic works and MacLaren's dance animations. With this training, based on “a syntactic approach to art and a familiarity with mathematics”⁸⁷, the world's pioneering computer dance process was programmed in 1973, Computer Dance for TV. Her work M3x3 is presented in different events at institutions, such as: International Edinburgh Festival (1973); XII Bienal de São Paulo; Art of Systems in Latin America in *Espace Cardin* (Paris); International Cultureel Centrum (Antwerp); Center of Art and Communication (Buenos Aires); Institute of Contemporary Arts (London); International Conference Computers & Humanities/2 (Los Angeles); 20th American Dance Guild Conference (Cambridge), among others. At MAC USP, she participated in VII JAC (1974); Art and Technology (1985); Conceptual Art and Conceptualisms: 1970s in the MAC USP Collection (2000); *Um Dia Terá que Ter Terminado: 1969/1974* (2010); besides several other exhibitions in museums in Brazil. She lives and works in São Paulo.

85 PLAZA, Julio. *Arte em Revista*, n.6, 1982.

86 CORDEIRO, Analívia, *Nota-Anna: Uma Notação Eletrônica dos Movimentos do Corpo Humano Baseada no Método Laban*, São Paulo, Annablume, 1998.

87 *Idem*, p. 17.

M3x3, 1973

Produced with Silvio Zanchetti, the work consists of a choreographic system that uses the computer to create the movements of the dancers according to the points of view of the video camera, which are selected by the computer programs specially created for the M3x3. Within the parameters dictated by the camera's point of view, the possibilities of positions of the body of each dancer are randomly chosen by the computer, giving rise to a sequence of body movements that does not appear organic and flows in an unpredictable way. The choreography takes place in a high-contrast setting, to the beat of a metronome. Nine interpreters are arranged in a 3x3 matrix drawn in a cube, the sides of which have dashed lines according to the length of the dancers' arms and legs. The black meshes are interrupted by white bands, making the dancer mimetized, turning into a moving scenario. This work reflects on the mechanization of current society and the standardization of individuals, in a tone of criticism of computerized society. M3x3 premiered at the International Edinburgh Festival (1973) and was presented for the first time in Brazil at VII JAC (1974) at MAC USP. The work is acquired by MAC USP in 1973.

FONTELES, Bené (Bragança, 1953)

Carmen Palumbo

Artist⁸⁸, shaman, poet, composer, art editor. The field of action of Bené Fonteles is not limited to the scope of the visual and performative arts, because he makes disciplinary transversality the instrument of an artistic practice based on the intersection between art and pedagogy. His work, centered on social and environmental issues, promotes debate about the need for an individual and collective ecological conscience, proposing educational actions through art. Among them, the creation of the Artists for Nature Movement (MAPN), which encourages art and environmental education projects, bringing together five hundred Brazilian artists and pedagogues who carry out symbolic acts and demonstrations in defense of environmental rights.

The experiences with the MAPN, as well as the experiences with the local communities, in which the artist lives or develops projects, reveals a recurrent element in Fonteles's artistic trajectory: the use of an ethnographic method based on field work and immersion in the rhythms of life of local communities. Within a post-colonial discourse, Fonteles's work questions the logics of domination and oppression of the "other", proposes other ways, goes beyond the distinction between art and artifact, and the idea of aesthetic universalism. Through the encounter with the "other" (indigenous, *caboclo*, etc.), there is a tension between anthropologist and artist, in which the former tries to erase his own presence to the maximum and the second makes the artistic manifestation unrelated to the source of inspiration itself, presenting itself as a facilitator, a mediator of reality. Around the figure of this "other", a constant element in Fonteles' work, the artist's knowledge of Brazil (and the world) has been composed, based on experiences and trips since the 1970s and that have led the artist to live in different states of the country.

88 Bené Fonteles explains the meaning of the "artist" neologism, a mixture of political activist and poetic artist, in the artist's Manifesto *Antes Arte do que Tarde*.

During the 1970s and 1980s, Fonteles participated annually in several national and international collective exhibitions related to mail art and research on new means of expression, becoming one of the most active artists of the xerox, joining xerography to mail art. In the late 1970s, he started his own artistic activity in Fortaleza. In 1975, he moved to Salvador, where he became familiar with *candomblé* in Mãe Menininha do Gantois's *terreiro* and where he was initiated into the worship. He remained in the capital of Bahia state until 1978, holding two important exhibitions at the Brazil Germany Cultural Institute: *Meio Ambiente/Situação do Espaço Urbano na Cidade de Salvador* and *Antes Arte do que Tarde*, the poetic proposals of which discuss issues related to urban ecology and Brazilian miscegenation.

Following a brief stay in Fortaleza in 1981, he moved to São Paulo, where he was part of the special mail art gallery (curated by Julio Plaza) of the XIV Bienal de São Paulo. His short stay in this city is significant for consolidating his relationships with artists and critics, such as Walter Zanini, Olívio Tavares de Araújo, Frederico Morais, Jacob Klintonowiz, Frederico Beuttenmüller. He then moved to Cuiabá, where he founded one of the first environmental entities in Mato Grosso state and organized important exhibitions, such as *Artists for Nature*, in defense of springs and water preservation. In 1986, he founded the aforementioned MAPN, officially launched in 1987, at the XIX Bienal de São Paulo, curated by Sheila Leirner. Since then, the Movement has been working in the area of environmental preservation, achieving important results, such as the creation of the Chapada dos Guimarães National Park in the central region of the country.

In the 1990s, he moved to Brasília, where he worked with MAPN to create the Memorial of the Indigenous Peoples. Between 1992 and 1993 he conceived and organized a pilgrimage along the São Francisco River, on foot, along the banks and by boat, seeking to arouse public and collective interest in the preservation of the region's water resources. In 1996, he participated, in the *Praça dos Três Poderes*, in Brasília, a public event organized by representatives of the Council of Articulation of Indigenous Peoples and Organizations in Brazil. During the demonstration, organized in opposition to a decree that allowed the judicial challenge of the demarcation of indigenous reserves in the country, Fonteles put a *carajá* headdress on the head of the sculpture which, situated in front of the Supreme Federal Court, represents Justice. In addition, he adorned the statue with bows and arrows, symbolically summoning it to align itself with the Indians in their struggle and made a public reading of the manifesto for repealing that measure, holding the president and his minister of justice responsible for the process of expropriation of lands suffered by indigenous communities. The photos of the record of the action, by Iêda Cavalcante, were exhibited at the exhibition *Adornos do Brasil Indígena: Resistências Contemporâneas*, held at SESC Pinheiros, curated by Moacir dos Anjos.

In 2016, he participated in the XXXII Bienal de São Paulo with the work *Ágora: OcaTaperaTerreiro*, a construction of thatched roof and mud walls (materials used in the indigenous and *cabocla* dwellings), where the artist set up his own atlas: a polyphony of objects, memories, affections, material and symbolic artifacts from different regions, traces of the many journeys that led the artist to travel through Brazil during more than forty years.

INTERVIEW WITH BENÉ FONTELES

(By email, June 2017)

CP: Carmen Palumbo

BF: Bené Fonteles

CP: What is the relationship between art and technology in your work?

BF: Totally amalgamated. When I started in the 1970s with collages recreating news from newspapers and magazines, rediscussing them politically and poetically, and reproducing in photocopies for mail art and other media, this technology was present. When I used the xerox machine as a contemporary engraving press in the same way. The *Ágora: OcaTaperaTerreiro* shows indigenous and *cabocla* technology as a support for the activations in *Conversations to Postpone the End of the World*. For everything it needed construction technology coupled with art and its poetic subjectivities in order to exist. I held two exhibitions entitled *Art & Technology*, one at the Museu de Arte do Pará in the 1980s and another at the Museum of Art of the Universidade Federal do Ceará, in Fortaleza, in 1990, to discuss and expand this with workshops that I gave of xerography collage for artists and educators who have been doing it since the early 1980s.

CP: How did you become part of the mail art network that spread in the 1970s and 1980s??

BF: This network that started a lot with mail art is now expanding in social networks. It was quite limited from the 1970s to the 1980s, but I think it was more thought-provoking and provocative than it is now. The fairly limited media that we had could provoke more in creative processes that were more handcrafted even using the photocopy machines and the use of stamps, drawings, collages, stickers and the like, and even the body as media more than even the issue of performance

CP: How was the experience of participating in the exhibition *Poéticas Visuais* (1977), the largest and last exhibition linked to mail art under the management of Zanini?

BF: Walter Zanini was the first figure I met in São Paulo. I was 20 years old in 1973 and was attending the Bienal de São Paulo with a work without prestige. I looked him up at MAC USP and showed him the collages with newspapers and magazines and he liked them a lot and saw promise there. He invited me to JAC in 1974 where I presented the film *The Target* with letter interferences set on 16mm film about an artist exhibition in New York that is even in the MAC USP collection. And there were other invitations until the early 19 years. At *Poéticas Visuais* I had a series of collages on paper with the figure of scissors and landscapes in extinction, I think it had a lot to do with the ecological issue. Everything I participated in that was organized by Zanini was a great responsibility, but at the same time, there was a great experimental freedom that he gave us. It bridged artists incredibly, not only at aesthetic levels. He built many bridges between the artists of Rio de Janeiro and São Paulo who in the 1970s were still a little distant and estranged. He brought in the fundamental experimental artists of Rio de Janeiro who São Paulo did not know, such as Carlos Zilio, Cildo Meireles, Paulo Herkenhoff - yes he was a conceptual artist, he made video and collages, Letícia Parente, Waltércio Caldas and so on. What I have written can be magnified a thousand

times because of the extreme importance that Zanini had for all of us. In 2004, when I did the Show *Palavras e Obras* to inaugurate the Pinacoteca São Paulo Station, I dedicated the show to him and Zanini went there to see me and it was a joy and an honor. His book *General History of Art in Brazil*, in two volumes, is the most important and definitive publication on art in the country. When I saw my work there it was I felt I part of the story and that what we do is important to what happened in experimental art.

CP: According to Mario Pedrosa: "the artist is always the one who never loses contact with nature." What kind of art can activate the process of re-inventing man's place in nature?

BF: All of it! Provided that the artist as a human being is not fragmented, in separateness, thinking that nature is there. We are all part of nature. This nature vs. civilization conflict should never exist. I am a Renaissance that does not separate nature from art and nor from science and spirituality. The shaman in me, since the early 1970s, is what moves my imagination, inspires and instigates those of others to be integral and complete in everything. No wonder I wrote *The Book of Being* published by Vozes, which came out in 1991 and is said to be the first on the ecology of being and uses the subjectivity of poetry to show my little theses on the subject

CP: The philosopher Bruno Latour argues the idea of art as a factor of society's awareness. Do you agree with this view? How can art give us an answer to the water, ecological and cultural crisis we are experiencing?

BF: I agree, and moreover, the art and the artist as medium of the work are only 50% of the issue - the other part is the audience completing the work with their cultural, economic, spiritual references ... - asking even more questions without answers about any idea of crisis, whether ecological, political or even philosophical. Art itself is useless. Something must be useless in this world so full of utility. Art is a delirium, the poetic re-enchantment of the world to awaken other dimensions of the invisible. Now the artist as an indignant citizen can do much and does not need to use his aesthetic white weapons because the danger of a demagogic and pamphleteer art is too great. And then it would not be art. I ran this risk and I'm glad that in 1980 I was warned by the critic Frederico de Moraes that he saw a show of mine at Funarte in Rio. I like a phrase by Modigliani that says: "The real duty of the artist is to save the dream."

CP: How is it possible to think, imagine and discuss the universal from a regional perspective and experience?

BF: On the question of "from a regional perspective and experience," I would cite Tolstoy who said, "If you want to be universal, sing your village." I have been doing this for over forty years in my artistic, poetic & political trajectory

Fotos sobre papel de parede, 1982

The work *Fotos sobre Papel de Parede* is an installation consisting of three photographs mounted on one hundred sheets of paper (xerox) on which marijuana leaves are printed. With the artist's own testimony, the photographs were taken in the late 1970s in Salvador. The photographs, by Fonteles and Vincente Sampaio, show daily scenes of the artist in his own house, representing an intimate record of the artist/man "in balance with his political/social/spiritual surroundings - what could be called

ecological harmony⁸⁹. The work refers to the exhibition *Antes Arte que Tarde* presented by Fonteles at the Brazil Germany Cultural Institute of the capital of Bahia on June 7, 1977. The exhibition marks the course of Fonteles, who, from this year, begins to understand artistic practice itself as something intrinsically linked to life. In the *Manifesto antes Arte do que Tarde* the artist reveals the deeper meaning of this kind of epiphany that will definitively mark his own poetics: “The artist in body/landscape/surroundings/environment relation, begins to record his ritual through objects, a whole relation in time, his ecological identifications - and, in communication with mystical forms of expression, with intuition, begins to demystify the art of the most mental principles.”

As a conceptual artist, Fonteles does not consider the preponderant art object and, as such, uses art as a field of experimentation, meaning, rather than representation. If, as Claude Lévi-Strauss, “the function of the work of art is to mean an object”⁹⁰, it is evident in Fonteles’ work the attempt to signify rather than represent, to “elevate to a significant level something that did not exist in that way or form in its raw state”⁹¹.

In this sense, Fonteles approaches the figure of the shaman that the anthropologist Els Lagrou defines “translator of the worlds of the invisible beings”⁹², a vehicle-corp capable of making visible and audible what escapes the eyes of others. At the same time, what is important in Fonteles’ artistic expression is not the representation, the imitation of the real world, but the construction of a bridge that unites the visible to the invisible world. Like a shaman, Fonteles produces his knowledge about the world and organizes his relationship with it, based on the senses, on sensory relations. This is evident in the work *Fotos sobre Papel de Parede*, and more broadly in the other developments of the *Manifesto Antes Arte do que Tarde*, in which the association between work and body manifests itself sometimes in ritual performances, sometimes in aesthetic-political actions.

Part of the work *Fotos sobre Papel de Parede* was presented at the Intercommunication Exhibition, held between May 22 and June 27, 1982, at MAC USP, under the direction of Wolfgang Pfeiffer. The exhibition, with the participation of Italian and Brazilian artists, is based on a project by the Italian artist Bruno Talpo, based on the presentation of contemporary art proposals that use new symbolic systems of visual communication. The work was once again shown in the exhibition *Alternative Networks* exhibition, which presents works by Latin American and Eastern European artists, performed in the 1960s and 1970s, curated by Cristina Freire.

References

SÃO PAULO INTERNATIONAL BIENNIAL, 32., 2016, São Paulo. *Incerteza Viva*. São Paulo, Fundação Bienal, 2016, pp. 106-109. Exhibition Catalog.

BRUNO, Maria Cristina (Cur.). *Adornos do Brasil Indígena: Resistências Contemporâneas*. São Paulo, SESC-SP, 2016. Exhibition Catalog.

89 Statement by the artist extracted from *Manifesto antes Arte que Tarde*, by Bené Fonteles (1977).

90 LÉVI-STRAUSS, Claude, *Conversations with Georges Charbonnier*, London, Jonathan Cape, 1969, p. 109.

91 Idem, p. 123.

92 LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e Significado nas Artes Indígenas, *Revista Proa*, n. 2, vol. 1, 2010, p.9.

FONTELES, Bené. *Cozinheiro do Tempo*. Brasília, Petrobras, 2008, pp. 350-355. Exhibition Catalog.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e Significado nas Artes Indígenas. *Revista Proa*, Campinas, vol. 1, n. 2, 2010. Available at: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa>>. Accessed on: June 30. 2017.

_____. Entre Xamãs e Artistas: Entrevista com Els Lagrou. *Revista Usina*, São Paulo, n. 20, 2015. Available at:< <https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-la-grou>>. Accessed on: June 30. 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Conversations with Georges Charbonnier*. London, Jonathan Cape, 1969.

GEIGER, Anna Bella (Rio de Janeiro, 1933)

Luiza Mader Paladino

An essential figure in the formation of a generation of Brazilian artists and critics, such as: Paulo Herkenhoff, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Sônia Andrade, Leticia Parente, among others. In her work is recurrent the plurality of techniques, languages and materials used, transiting between engraving, drawing, photography, painting, installation, xerox and video. Geiger began her studies in graphic arts at the Fayga Ostrower Atelier in the 1950s. At this early stage, her graphic work orbits around a lyrical abstractionism of “introspective, idealistic, even mystical nature”⁹³, according to Mário Pedrosa, a critic who supported Geiger still at the beginning of her artistic experiences. Impacted by the *New Figuration*, the artist immersed herself in the phase recognized as visceral (1965-1968), in which she performs engravings of organs of the human body. Gradually, she moved away from the specific demands of a formal order, to incorporate into her aesthetic locus issues related to social, political and historical tensions, using the identity issue as a fundamental point in many of her works. Throughout the 1970s, her work was oriented to an investigation of the nature and function of the artistic object, in which a diversity of means and techniques, mainly, those of reproducible character is noted. It is important to mention that Geiger was one of the pioneers of video art in the country when she carried out the work *Passagens I*, in 1974. The conscious critical stance on the art system and the art market, superficially heated by the fallacy of the economic miracle in the midst of the military dictatorship, in the use of multiple media such as xerox, video, maps and postcards. In the 1980s, she found the pictorial path as a new expressive force, and later she performed a series of cartographic objects with encaustic and metal. They are “frontiers: quasi-objects, quasi-engravings,

93 PEDROSA, Mário, Anna Bella Geiger. In COCCHIARALE, Fernando & INTERLENGHI, Luiza [orgs.]. *Anna Bella Geiger: Constelações*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996, p. 27. Exhibition Catalog.

almost paintings [...]”⁹⁴, indicating a confluence of languages and techniques in which the artist transits. Together with Fernando Cocchiarella, she published the book *Geometric and Informal Abstractionism - The Brazilian Vanguard of the 50s*, in 1987. Among the hundreds of exhibitions held are Anna Bella Geiger, MoMA, New York (1978); *Anna Bella Geiger: Constellations*, MAM RJ (1996). She participated in the 1st National Salon of Modern Art (1952) and Salão da Bússola (1969), both at MAM RJ, as well as several editions of the Bienal de São Paulo and the XXXIX Venice Biennial (1978). At the recommendation of Walter Zanini, Geiger and other artists from Rio sent the first video artworks made in Brazil to the Video art show at the Institute of Contemporary Art, Philadelphia (1975). She exhibited works in *Expoprojção 73, Espaço Grife* (1973), organized by Aracy Amaral. She was also present in several MAC USP exhibitions, including *I Jovem Gravura Nacional* (1964), where she won a prize; *II Jovem Desenho Nacional* (1965); *Circumambulatio* (1973); *Prospective '74 and VIII JAC* (1974) and *Poéticas Visuais* (1977).

Circumambulatio, 1973

Circumambulatio, research conducted by Anna Bella Geiger and a team of artists linked to MAM RJ, is an audiovisual installation formed by a set of slides, twenty photographs, documents, excerpts of texts and music. Geiger's work was exhibited at MAC USP in 1973, when it was acquired by Walter Zanini for the museum's collection. The installation was the unfolding of an ecological experiment held in the previous year, in Barra da Tijuca, with the earth element as a trigger. Geiger and the critic Frederico Moraes, among others, undertook a series of courses at the MAM RJ that distance themselves from a traditional pedagogy, proposing activities outside classrooms, with broad themes and an experimental approach. The development of this initial ecological research leads the artist to propose a new theme, the notion of center and its symbolic, psychological and religious implications. The main theoretical reference of Geiger to structure the concept of *Circumambulatio* is the work of the historian of religions Mircea Eliade. The artist appropriates the interpretation of the symbology and the center archetypes, manifested in some sacred traditions, to ground her collective experiences about and in space. The installation displays a series of photographs, whose archetypal images of the circle can be found in nature, in the human body and in architectural constructions, such as an aerial image of the Maracanã, a theater arena, a mandala, the Milky Way, the belly of a pregnant woman etc. There is also a sequence of slides with excerpts from songs and texts by other thinkers such as Abraham Moles, Pythagoras, Plato and Jung. In the end, the texts of the installation reveal that “every people, we could say every man, has the center of its world. It is your point of view, your magnetic north. There, where this desire to know, or to love, and to act, and the superhuman power capable of satisfying this desire come together: there is the center of the world”⁹⁵. This experiment is not limited only to the plastic field and can be exposed from a multiplicity of readings. *Circumambulatio* is supported on an interdisciplinary field of knowledge, transiting between anthropology, psychology and history. In proposing an expanded field of “extra-artistic and reflective investigations”⁹⁶, it also presents conceptual peculiarities that go beyond the traditional function of art.

94 COCCHIARALE, Fernando, O Sentido Constelar na Obra de Anna Bella Geiger. In COCCHIARALE, Fernando & INTERLENGHI, Luíza [orgs.]. *Anna Bella Geiger: Constelações*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996, p. 15. Exhibition Catalog.

95 *Informative Bulletin*, São Paulo, MAC USP, n. 197, 23 May 1973.

96 JAREMTCHUK, Dária, *Anna Bella Geiger: Passagens Conceituais*. São Paulo, Edusp, 2007, p. 85.

GROSS, Carmela

(São Paulo, 1946)

Roberto Moreira S. Cruz

A Graduate from the Art School of the Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) (1965-1969), at which time she made her first works of drawing, engraving and painting. She has been a professor of Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP) since 1972, the same university from which she obtained a Master (1981) and a PhD (1987) degree in art, both under the supervision of Walter Zanini. In more than fifty years of artistic career, she has held individual exhibitions in the main museums and cultural institutions in the country and has participated in six editions of the São Paulo Biennial. Her interest in new forms of visual creation led to her participation, in 1977, in the activities of the Video Sector of MAC USP, exhibiting her work at the *Espaço B* exhibition in December 1977. Later she performed alongside Julio Plaza, Regina Silveira and other artists, experimenting with videotext technology. From the 1980s, her work expanded to other languages, creating sculptures and installations in public space. They are large works that use different techniques, in which the sense of the relationship between the environment and the work of art is amplified.

Untitled, 1977

The video starts with images from a TV show. After about five seconds, the artist's hand appears in the frame and begins drawing with an atomic brush pen on the TV monitor screen that broadcast these images. This drawing starts in the upper right corner of the screen. With a continuous gesture, accompanying the horizontal and vertical lines of the TV, the artist will occupy the whole field of the screen with these lines of paint, starting to draw diagonal lines and creating a visual grid over the image. The video ends when the image is almost completely covered, ending in fade out.

On the original portapack tape in the MAC USP collection, it is possible to watch another recording in which this same procedure is realized, in which the artist makes the same gesture of drawing on the TV screen, but this time done on a sheet of glassine paper. The dialogue that can be heard off screen reveals the voice of Carmela Gross herself talking to other people, commenting on how she should do the drawing so that it is adjusted to the field of the screen. Clearly it is a kind of test, an exercise in preparation for the execution of the work that would on the tape.

These originals, produced in the context of the MAC USP Video Sector between 1976 and 1978, the embryonic period of the history of video in Brazil, were only recovered in 2013, about four decades after the date of their production. Access to such originals, now properly remastered for the digital format, is therefore relevant data to be considered in the analysis of these works, as it allows a more reliable understanding of the creation processes through which they were made.

It is worth noting that throughout the bibliography referring to these works⁹⁷, published until the period of retrieval of these originals, the authors have access to copies in various formats (VHS, U-Matic, Betacam), circulating informally, many of them of unknown origin and poor quality. These analyses are based exclusively on the works and on the reports of the artists and researchers that remained from that period. They do not consider the peculiarities of the process of creation nor the technical conditions intrinsic to their production, since their authors did not have access to the original material and to all the related content present on the tapes. These are aspects that add pertinent information to a new understanding of these works, which can be better understood in the light of contemporaneity, insofar as they are now accessible in their original format, plus the complementary data related to these productions, as the content of the tapes.

JUNGLE, Tadeu (São Paulo, 1956)

Emanuelle Schneider

He began his studies at ECA USP in 1977 in journalism. Having failed to identify with the course, which he found rather dull and not open to new approaches, he ended up accepting the suggestion of his friend and colleague Walter Silveira to transfer to Radio and TV, department from which he graduated in 1980⁹⁸. It was also through Walter Silveira, who participated in the *Poéticas Visuais* show (1977), held at MAC USP, that Jungle came into contact with visual poetry, a language that he explored over the following years through adhesive poems, poetic graffiti, mail art and miscellaneous forms. The Brazilian artistic scene of the period was oriented by the proposals of conceptual poetics, for Jungle, nevertheless, it was necessary that the new technological languages be brought to the center of the reflections and the discussions of the universe of the arts, among them video, cinema and, above all, television, a means of mass communication that was, according to him: “[...] totally mainstream at the time, where no revolution seemed possible, probable or desirable. Television was a difficult medium to think about, for it was a vehicle of the state, of the status quo”⁹⁹. The artist’s initiatives, beginning in the early 1980s, were therefore aimed at a journey without return, in which the most diverse artistic, technological and communication means began to be explored without delimitations between one territory and another, composing a rather plural set of work.

It was in the context of extreme experimentation and free incorporation of new media in the construction of artistic narratives that TVDO emerged, an independent video production company formed in 1980 by Jungle and his colleagues from ECA

97 AGUIAR, Carolina Amaral de, *Videarte no MAC USP: O Suporte de Ideias nos Anos 1970*, 2007. Master’s Dissertation, Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and History of Art, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007; MACHADO, Arlindo, *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*, São Paulo, Iluminuras, 2007; MELLO, Christine, *Extremidades do Vídeo*, São Paulo, SESC, 2008.

98 Interview with Tadeu Jungle by Emanuelle Schneider, 18 April. 2017.

99 Idem.

USP: Walter Silveira, Paulo Priolli and Ney Marcondes. TVDO played a key role in consolidating the Brazilian production of experimental and independent videos. According to its members, the producer’s pioneerism lay in the fact that everyone agreed not to make video art itself, but rather to create new programs and content that could revolutionize the way we produce and watch television through new aesthetic, formal and technical proposals. The motto of the group was “Everything can be a television program”, demonstrating the priority of the producer as the motivation to discuss possible parameters still unpublished in the audiovisual at the moment the country began the process of political and economic opening after military dictatorship and, consequently, beginning to get rid of the dictates of the system of censorship and total control of artistic, cultural and informational production.

With TVDO, in 1981, Jungle directed the music program *Mocidade Independente*, presented by Nelson Motta, on the Bandeirantes television network, which stands out in the midst of the programmatic flow of television because it was the first to grant opportunities for independent musical and audiovisual productions. With TVDO Jungle also conceived, produced and acted until the end of the 1980s, in several programs and videos, many of which were awarded at the Videobrasil festival. His impetus as a multimedia artist and his experimentalist verve allowed him, throughout his career, to work in installation projects and performances; directing and producing art from advertising campaigns and video clips; direction and presentation of humorous, variety, educational and journalistic programs and directing documentaries, short films and feature films.

Jungle is an artist whose production cannot be synthesized in one or another poetic, but by a trajectory in constant and disturbing transit between the most diverse languages, means, formats and aesthetic propositions.

Avesso “Circo”, 1984

Avesso is a series of five programs by Tadeu Jungle for TV Cultura between 1983 and 1984. At the invitation of Fernando Pacheco Jordão, until then director of programming of the station, the artist conceived material that presumed “[...] being pleasurable to watch and relevant to current TV Cultura”¹⁰⁰, having received a full endorsement to create any content, Jungle proposed that the programs aim to show the most popular themes exhibited on television from other angles, in his words “the television behind television”. Pacheco Jordão then suggested that the first episode be about *Festa Baile*, a show presented by Agnaldo Rayol and Branca Ribeiro, a popular and high-profile audience on the music and dance network for a more mature audience. The filming of *Avesso Festa Baile* begins with a seven-minute plan still in the street, in front of the Piratininga Club entrance, where the program was recorded and goes inside the club until it reaches the backstage, where technicians are assembled, and the set is being prepared and the presenters’ dressing rooms and restrooms are located. That was an absolutely unprecedented proposition for the television that time was which concerned with maintaining the illusory aura of the greatest means of mass communication in vogue, where the desire was to portray dreams, brightness, marvelous and pure entertainment. There was, therefore, no room for the manifestation of ordinary people, real things and events. In *Avesso Circo*, the proposal

100 JUNGLE, Tadeu, *Videofotopoesia*, Rio de Janeiro, F10 Editora, 2014, p. 180.

was to present the circus universe from a view never imagined by the general public. Contrary to the joy, magic and enchantment so characteristically expressed in the arena, the video would unveil the melancholy and desolation of artists when immersed in their arid realities; the structures, the tarpaulins of the tents, the trailers of dwelling and the trucks completely scrapped; the sadness in the eyes of animals confined in tight spaces, in short, it was a provocation for the awakening of a discomfort and estrangement promoted by another reality. Nearly 48 minutes of recording, long, often superimposed planes, skewed frames, altered colors, and appearances of screen appearances were displayed. The phrase Long Play Television is projected several times throughout the video, at other times it appears written with the names of characters, such as: Yuri, a slow and slow-chewing hippopotamus, enclosed in a tank; Nastassia, a stage assistant with a forced smile and extravagant clothes; Banana, a dwarf wearing children's diapers, blond wig, female bustier and clown nose, sometimes making sexy poses, sometimes smoking a pipe; Tatiana, a chimpanzee tied to a leash, being held by someone who does not appear and attracting the attention of passers-by on a beach; Gorky, a magician wearing a frock coat, with an equally forced smile and exaggerated gestures who pulls the coin from behind his ear, among a few others. In the video there is also the inclusion of some scenes recorded from the window of a moving car, the landscape in the background is diffuse, the radio seems to seek some harmony, on the screen the words: "What we are looking for we find on the way!" The entire film, without words, is guided by an eclectic soundtrack for each frame, scene and person portrayed, a different music, jazz, Brazilian popular music, drums drumming etc. According to Jungle, the realization is an absolutely free experimentation on the circus theme, a painting of scenes with characters that are placed there in some specific situations "[...] in reference to Glauber Rocha's cinema"¹⁰¹. It is worth mentioning that none of the five programs (*Avesso Circo* and *Avesso Festa Baile*, *Avesso Punk*, *Avesso Futebol* and *Avesso VTV*) would be on the air at the time, because Renato Ferrari, then director of the Fundação Padre Anchieta, upon viewing them, prohibited their being shown since "They did not serve the purposes of educational TV"¹⁰².

KHOURI, Omar and MIRANDA e Paulo José Ramos de (Pirajuí, 1948) and (Pirajuí, 1950)

Eduardo Akio Shoji

Poet, graphic artist, editor and art critic in visual poetry, Omar Khouri graduated in History in the Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH USP) and holds a master and doctorate in communication and semiotics from PUC SP. Alongside his childhood friend Paul Miranda, he founded Nomuque Editions in 1974, which printed things ranging from individual publications of artists, such as *Murograma* (1982) and *Infância* (1983), Edgard Braga - and collectives, such *Artéria* (1975), *Balalaica* (1979), *Zero à Esquerda* (1981), in which we also find his

101 Interview with Tadeu Junglea granted to Emanuelle Schneider, April, 18, 2017.

102 JUNGLE, Tadeu, *Videofotopoesia*, Rio de Janeiro, F10 Editora, 2014, p. 180.

work. For this editorial platform, Khouri also launched his own works, such as his first poetry book *Jogos e Fazimentos* (1974) and the autonomous edition of the poem *Beth* (1974-1985). With Luiz Antônio Figueiredo and Ênio Aluísio Fonda, Khouri published *Epigramática Marcial* (1978-1979), with translations/recreations of Latin poems by Marcial. And with Angelo Moneaque, he published *Poemas: Sob a Égide de Eros* (2001). He also collaborated in artist magazines, like *Qorpo Estranho/Corpo Extranho* (1976-1982), *Código* (1973-1989), *Muda* (1977), among others. He is currently a professor and researcher at the Instituto de Artes da Universidade do Estado de São Paulo Júlio Mesquita Filho (IA UNESP) and FAAP, both in the capital of São Paulo state¹⁰³.

In turn, Paulo José Ramos de Miranda, an intersemiotic poet, graphic artist and serigraphic printer, attended Literature courses at FFLCH USP, Social Communication at FAAP and studied at the University of Virginia, where he deepened his studies in Portuguese and English, literature as can be seen in his poetic production, which demonstrates a broad repertoire of classical and modern tradition. In order to improve the serigraphy printing technique, Paulo Miranda and Júlio Mendonça attended free workshops given by Omar Guedes at Aster (art studies center in São Paulo between 1978 and 1981, coordinated by Julio Plaza, Walter Zanini, Donato Ferrari and Regina Silveira), which operated in Perdizes, a residential neighborhood in the state capital. In addition to the collective publications of Nomuque Editions, Miranda also published his poetic production *Qorpo Estranho/Corpo Extranho* (1976-1982), *Almanak 80* (1980), *Kataloki (Almanak, 1981)*, *Atlas (Almanak, 1988)*, among others. He is currently a professor, translator, publisher event promoter and lives in São Paulo.

Nomuque Edições

Created in 1974 by the "fazedores (doers)" (artist-poet-editors) Omar Khouri and Paulo Miranda in Pirajuí, a city in the countryside of São Paulo state, the editorial platform remains in operation to this day in the state capital. Considered a publisher and graphic designer, Nomuque Edições uses artistic and industrial reproduction techniques: photocopying, photography, mimeograph, serigraphy, offset, also including forms of sound recording and the digital medium on the Internet. Under the logic of assemblings magazines, contributions are compiled by the editors, responsible for the general graphic arrangement, the process of which relies on the collaborative help of other creators: from conception, edition and printing to distribution, reinforcing the idea that gives name to editorial stamp Nomuque ("no muque", in the arm, with manual effort).

In 1975, they released the first issue of *Artéria* magazine. Although operating outside the official publishing system, this collective publication brought together important poets, visual artists and graphic designers in experimental projects, being representative of a moment of Brazilian visual poetry. The name of the magazine was an Khouri's idea. In addition to containing the word "art" in *Artéria*, meanings such as "vessel that carries oxygen through the blood of the heart to the rest of the body" and "main way of communication through which much traffic circulates" reinforce the characteristics of a magazine, seeking to be a circulating periodical work that communicates and transports art.

103 A significant part of his poetic and critical output can be found at the Nomuque Edições official website: <http://www.nomuque.net/>

The inaugural issue of Artery (1975) had a more traditional magazine format and was inspired by concrete poetry and motivated by the spirit of the period, following the emergence of magazines such as *Código* (1973-1989) and *Polem* (1974). The second issue, ready in 1976 and distributed in 1977, has a totally experimental format: a plastic bag with an envelope, inside which we find several poems-loose objects. In a moment of impasse regarding its continuity and a new format of the magazine, the editor Carlos Alberto Valero Figueiredo came up with the idea of Artery 3 (1977), which is a box of matches in red and white colors, with its name ART3RIA printed in gold, having uncertain circulation, around a hundred copies distributed to friends. At the turn of the decade 1970s to 1980s, Nomuque Editions published its sonorous magazines: *Balalaica* (1979) and *Artéria 4* (1980) also called ARTERIV. Its contents are accessible by a cassette tape and, currently, its audios are available at the official site of the <www.nomuque.net/arteria4/>. Then, *Zero à esquerda* (1981) was published, consisting of a cardboard wrapper holding eleven loose poems and a small booklet. After a decade, FANTASMA, as *Artéria 5* (1991) was known, was published, with a launch at the Museu de Arte São Paulo (MASP), accompanied by a large exhibition commemorating seventeen years of Nomuque Editions. Next came *Artéria 6* (1992), made totally through serigraphy, in a 31 x 31 cm format, being thus dubbed QUADRADÃO. Considered a luxury edition, it only had 180 copies, it was launched at the Augusto Augusta Bookstore, in the Museum of Image and Sound (MIS) and distributed among the magazine's closest colleagues. The idea for this issue occurred in 1981, taking ten years for its serigraph printing and publication. After that, it was only in 2004 that *ARTERIASSET* or *AR7ERIA* was ready, as the title of *Artéria 7*, with visual poems in a booklet entirely in black and white, published after *Artéria 8* (2003), which is the electronic version of the magazine, accessible online at the site <www.nomuque.net/arteria8> with the editorial collaboration of Fábio Oliveira Nunes. According to the editors, the last issues of the journal, *Artéria 9* and *10*, were less experimental and returned to the conventional format of the periodical in paperback, sometimes seeking to apply colors in some works, preserving the organization of an authorial exhibition per page. In celebration of the forty years of *Artéria*, Omar Khouri and Paulo Miranda organized a collective exhibition with visual poems, enlarged and all previous issues published and launched *Artéria 11* (2016). MAC USP has an edition in its collection.

Artéria 1 Pirajuí-SP: Nomuque Edições, 1975.

Size: 16 x 23 cm. Print run: 1232 copies. Booklet, offset on paper. Collaborators: Arnaldo Caiche d'Oliveira, Augusto de Campos, Carlos Alberto Valero Figueiredo, Décio Pignatari, Ênio Aloísio Fonda, Gabriel Emídio Silva, Haroldo de Campos, Iumna Maria Simon, José Luiz Valero Figueiredo, Luiz Antônio Valero Figueiredo, Waldeyr de Oliveira, besides the works of the editors Omar Khouri and Paulo Miranda.

LISBOA, Unhandeijara (João Pessoa, 1944)

Fernanda Porto

In the trajectory of this visual artist and teacher, the artist's close relationship with tradition is evident - whether through his ancestors, the city where he lives, recording techniques, art history, etc. Unhandeijara even attributes his familiarity with the engraving to the goldsmith work exercised by his grandfather. As an enthusiast of this language, he created, in 1984, the Paraíba Engraving Club. Maintained without public incentives, this worked as a space of resistance seeking to keep alive the memory of Northeastern popular culture and serving as a space for graphic production and experimentation. Although his production is directly related to engraving, the artist also makes much use of photography, xerox and collage.

In his early works of mail art, besides engraving, the artist invested in the use of stamps and everyday objects - perfume bottle caps, salt shakers, pencils and even bits of bone - as printing matrices. In the international network of mail art, Unhandeijara promoted the magazine *Karimbada* between 1978 and 1979. With three editions, the publication's main support is the stamp. To organize the magazine, Unhandeijara used a procedure quite common in mail art, calling on artists to collaborate in the magazine, requesting works in a predetermined format and producing a limited print run.

Faced with a country in the middle of a military dictatorship, Unhandeijara was urgently concerned with dealing with censorship in his work. In this period, the artist had correspondence misplaced by the post office, in addition to having his house invaded by the military who, at the time, took the fourth edition of *Karimbada*, which was never published. As a counterpoint to so many constraints, Unhandeijara promoted in his house a space of resistance and freedom. Located in the Jaguaribe neighborhood, known as Vila 777, it was a meeting point for several artists from the Northeast and other states, as well as poets, musicians, etc. The constant presence of mail artists in Unhandeijara's residence made possible the creation of the Center of Brazilian Marginal Art of Information and Union (Cambiu) which enabled the production between these artists and their interchange with the world. By printing *Cambiu Informativo*, they advertised exhibitions, books, magazines and promoted the exchange between the marginal production of the Northeast and the international network of mail art. *Povis/Projeto*, by Jota Medeiros, *Multi Postais*, by the Bruscky & Santiago team, *Gaveta*, edited by Marconi Notaro and Silvio Hansen, and *Karimbada* are some of the productions made at Vila 777 meetings. The MAC USP collection contains several postcards by the artist addressed to director Walter Zanini. In 1977, Unhandeijara participated in the exhibition *Poéticas visuais* at MAC USP; in 1979, in the exhibition *Multimedia Internacional*; and, in 1981, in the mail art exhibition at the XVI Bienal de São Paulo.

Untitled, 1982

In this series consisting of sixteen photocopies, the artist uses reproduction as a means to obtain the same image several times and, from there, to propose versions with other resources - stamp, felt tip pen etc. In one of these images, a man without

features, alone, before a banquet, seems to portray the unjust concentration of income - and food - that exists in Brazil. The action of stamping on the face *viva, verde verde*, the drawing of a heart and an envelope - symbolizing mail art - becomes a way for Unhandejara to interfere in this context of social and economic inequality.

There are also versions of a photocopied collage composed of three planes: the face of Unhandejara, a kind of print and the cutout with a woman's face. With a felt tip pen, the artist colors the woman's eyes, his own and draws tears that come out of his eyes. The colors vary on the three sheets, but the tears always appear in red. In addition to the self-portrait stamp on the back of the worksheets, it forms a visual composition by being stamped several times on the surface of a sheet and appears when the artist experiments directly with the xerox machine. He prints his hands, parts of the body (which are not possible to identify), crumpled papers and interferes with these with his stamps.

In this exercise, the artist sees the machine as “[...] a kind of coauthor of visual work”¹⁰⁴. Someone who shares the same thought is the artist Paulo Bruscky¹⁰⁵, who considers the xerox machine a “partner” of creation. For Bruscky, the machine is more than a medium of reproduction, but of interference. With it, it is possible to achieve “distortions, overlaps and other effects, in short, experiments in general allied to chance and daring”¹⁰⁶. From this series, what stands out as political material is a sheet composed of four photographs, in which a metronome and the word Brazil are repeated. The mouth, attached to the device, is covered by: *careful, confidential* and an x. With the military dictatorship in force in the country, the metronome can be understood as a representation of censorship, a metaphor of rhythm (and silence) imposed not only on the musical but the cultural scene, restricting letters, voices and discourses contrary to the regime. However, words that must be measured or silenced are often subverted and used as a form of denunciation and protest - as is the case of songs, such as: *Alegria, Alegria*, by Caetano Veloso (1967), *Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua* (1972), by Sérgio Sampaio, *Cálise*, by Chico Buarque and Gilberto Gil (1973) and *Primavera nos Dentes* (1973), by the group Secos & Molhados.

Glub Glub Glub: Homenagem a Bruscky & Santiago, 1977

Bruno Sayão

The postcard format is widely used in the mail art network, of which Unhandejara Lisboa was an important animator in João Pessoa. Although mail art works are not restricted to this format - encompassing audios, videos, objects and the most varied two-dimensional media - the postcard was widely used, both for its tradition in the post office and for its low cost of production and posting .

In May 1977, Unhandejara Lisboa sent Walter Zanini a postcard in which the onomatopoeia “GLUB” - which identifies the sound of a liquid being swallowed - appears prominently in blue color and repeated three times. It is a reference to the telegram that the artist Paulo Bruscky sent to the friends with the inscription “glub glub

104 BRUSCKY, Paulo, Xerografia Artística: Arte sem Original (da Invenção da Máquina ao Processo Xero/gráfico). In ALVARADO, D. (org.). *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*, São Paulo, Faap, 2010, p. 275.

105 Idem, p. 133

106 Idem.

glub”. This message deals with the then recent flood in Bruscky's house. Also on the front of this card, Lisbon writes “*Salvem Recife!*” And “Homage to Bruscky & Santiago”, in addition to his initials identifying the authorship of the work. In the period in which this work was created, Paulo Bruscky and Daniel Santiago had made an artistic partnership working in the city of Recife. This card testifies to the close relationship established between the mail artists of Recife, Natal and João Pessoa in the 1970s. Artists such as Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Ypiranga Filho and Leonhard Frank Duch, in Recife, Falves Silva and Jota Medeiros, in Natal and Unhandejara Lisboa, in João Pessoa, were in intense contact through the network of mail art and face-to-face events. This postcard was made mostly with stamps, a technique frequently used in mail art and prominent in the Lisboa's trajectory. The use of stamps is central to the production of this artist who, back in the 1970s, even organized a publication called *Karimbada* dedicated to artists stamp and circulated in the mail art network.

Another index present in the work is the connection between artists in the Brazilian Northeast with MAC USP. The card is addressed to Walter Zanini, director of this museum between 1963 and 1978, who promoted mail art exhibitions at this institution. It is noteworthy that, even in the early years of the network, there were already established circuits of exchange between the nuclei of artists in the Northeast and the nucleus that developed around MAC USP.

References

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. São Paulo, Companhia Editorial de Pernambuco, 2006.

BRUSCKY, Paulo. Xerografia artística: arte sem original (da invenção da máquina ao processo xero/gráfico). In: ALVARADO, D. (org.). *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo, FAAP, 2010.

MACHADO, Ivens

(Florianópolis, 1942 – Rio de Janeiro, 2015)

Grupo de Estudos Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC)

An artist from Santa Catarina, he began his career by making wood engravings and engraving in metal. He studied at the Escolinha de Arte do Brasil (EAB), in Rio de Janeiro. He was a student of Anna Bella Geiger at MAM RJ. Throughout the years of 1970, he realized work on paper and made publications in which he created interferences in the ruled pages, destabilizing its regularity. He was also dedicated to video art, with his audiovisual works including *Escravidador-escravo* (1974), *Versus* (1974), e *Dissolução* (1974). As a sculptor, he was adept at experimenting, creating new possibilities for the form/space relationship, working especially with materials specific to the construction industry, such as wood, iron, concrete, bricks, clay and cement, using the raw materials and exploring the irregularity of surfaces. The crude forms of his sculptures sometimes evoke the anonymous and popular constructions, sometimes refer to fragments of bodies. In 1973 he won a prize at the *V no V Salão de Verão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, with the installation *Cerimônia em Três Tempos*. His first solo exhibition

was in 1974 at the Central de Arte Contemporânea in Rio de Janeiro. He participated in Brazilian important exhibitions, such as VIII JAC and *Prospectiva'74*, at MAC USP and several editions of the Bienal de São Paulo (1973, 1981, 1987, 1994, 1998 and 2004), as well he exhibited his works at the XIII Paris Biennial (1985), and in other countries.

Caderno n. 1, 1974

Caderno n. 3, 1974

Fragmento com duração de 5´ 30" no dia 21/6/74 entre 12h15´ e 12h20´ e 30", 1974

Caderno n.1 and *Caderno n.3* are part of a series of experiments that Ivens Machado carried out in notebooks in the early 1970s. In his works, the artist preserves the general appearance of a common school notebook; however, he interferes with the configuration of guidelines that assume sloping, duplicate, or patched patterns. These works are initially carried out in an artisan way, but, dissatisfied with the possibilities of gestural performance, the artist started to work intervening in the printing of the lines, obtaining a result that enhances the critical character of the work. The intervention disturbs the serial logic of industrial production, distortion renders the product unusable and invites reflection. For Ivens Machado, the image of the "equilibrist" is definitive for the representation of his situation as an artist. The MAC USP collection has two notebooks made by of the artist (*Caderno n.1* and *Caderno n.3*, both from 1974), as well as a copy of his interferences directly in the printing of the lines (Fragment lasting 5min 30s', on the day 21/6/74, between 12:15 p.m. and 12:20:30 p.m., 1974).

MAGALHÃES, Gastão de (São Paulo, 1953)

Arthur de Medeiros
(Editing: Carmen Palumbo)

Gastão de Magalhães was part of a group of artists working in the 1970s and the mid-1980s, linked to experimental processes and, in the case of the visual arts, approaching conceptual art. Born in 1953 in the city of São Paulo, where he currently resides, in 1971, just one year after his admission, he dropped out of the course of Plastic Arts at Faap, after having had contact with Vilém Flusser who at the time taught the Communication course at the same institution. In 1972, Magalhães gave meaning to this rupture as "awareness and abandonment of the artisanal experience"¹⁰⁷, so as

¹⁰⁷ *Gastão de Magalhães: Registros e Ocupações de Ambientes*, São Paulo, SESC SP, 1978. Exhibition Catalog.

to leave aside the use of traditional techniques. This statement, which approaches a revelation for the artist, was closely linked to the participation in VI JAC (1972) and his consequent approximation to the director of the Museum, Walter Zanini.

Between Flusser's ideas and Zanini's practices, Magalhães found fertile ground for exploration, fueled by exchanges with other artists and by the questions that the historical moment in Brazil and in other peripheries posed. The MAC USP space, in the 1970s, articulated with several other national and international institutions, was an environment of creation, bringing together new practices and artistic ideas making it an effectively public space. It was in this context that Magalhães inserted himself and part of his works, which we can find today in the Museum's collection of conceptual art.

During Zanini's direction in the Museum, Gastão de Magalhães participated in the JACs (1972, 1973 and 1974) and *Prospectiva'74*, while his participation in the Bienal de São Paulo took place in the 12th, 14th and 16th editions. He published a thousand copies of the catalog *Desenhos-1* (1974) and, from the following year, in limited edition, other works and conceptual books. His first major exhibition was at MAM RJ, in 1975, with the exhibition *Registros Fotográficos 72/74*. In 1976, he made the film *Bexiga Estourada* and developed the *Circulação Postal* work, in which he uses the mail art communication process. In 1978, he participated in the 1st International Meeting of Video Art, at the MIS. In 1985, he made the scenery for the play *Diálogo de uma Prostituta com Seu Freguês*, directed by Miroel Silveira; in the following year, the Pinacoteca of the State of São Paulo organized the *Interferências* show. Between 1990 and 1993, he lived in Portugal. In 2000, he was one of the artists presented at the exhibition *Arte Conceitual e Conceitualismos: Anos 70 no Acervo do MAC USP*, and in 2011, he participated in the exhibition *Redes Alternativas*, both held at MAC USP, curated by Cristina Freire.

Atividade Operacional/Deslocamento, 1974

Magalhães's first formal artistic experience took place at the VI JAC, held between October 14 and 28, 1972, at MAC USP, still located on the third floor of the Ciccillo Matarazzo pavilion (known as the Biennial building) inside Ibirapuera Park. This was a unique event that marked the Museum's exhibitionary history. Although it was not the first exhibition in which they encountered experimental manifestations of ephemeral art and of mixing languages (V JAC had already opened space for them), the JAC of 72 was unique in its proposal. Counting on the idealization of artists along with Walter Zanini, mainly Donato Ferrari, the exhibition more resembled a collective experiential manifestation. The approach between institution and artists in an intense environment of exchanges happened from the beginning of the event, marked by the draw of the delimited spaces of the Museum (lots), thus eliminating any screening criteria of the participants. Altogether, there were 84 lots that could be shared or exchanged by individual groups or artists. The fourteen-day event was not restricted to the exhibit. Focusing on the creation process, the exhibition period included lots, swaps, assemblies, presentations and debates.

Gastão de Magalhães participated in the sixth edition of JAC, along with Carlos Eduardo Vampré Vieira. The latter had his name drawn for lot n. 74 and invited Magalhães to share it. As Magalhães says in an interview about participation in the event, “[...] VI JAC, the exhibition itself was the event, not each one in itself [...] It was not the object, but the experiential experience”¹⁰⁸. Within this procedural perspective, the two carried out a series of actions. For the most part, Vampré Vieira made them, while Magalhães photographed them. The lot thus presented a series of photographs taken throughout the exhibition time, inside and outside the museum, including in urban space. Among these photographs, one can see a sequence that records the removal of a piece of lawn from the garden of the Ibirapuera Park, in the vicinity of the Museum and its transportation by an official of the park, not authorized to do so. The employee was convinced by Magalhães to use a cardboard box on his head while transporting the lawn in a wheelbarrow. Next to the exposed photographs is the piece of lawn and various objects that were part of the actions.

Another sequence of photographs registers, in a street in the city, the exit of Vampré from inside a cardboard box in whose cover one can read “caution”. These two sequences would be presented in the future as individual photographic records as *Atividade Operacional/Deslocamento* (for the lawn sequence) and *The box - in/out the Cube* (for coming out of the box). At the time of the VI JAC, however, no photographic sequence was titled. The work *Atividade Operacional/Deslocamento* was later donated to MAC USP by Gastão de Magalhães and today is part of the institution's collection.

When Magalhães comments on the photographic series that later received the name *Atividade Operacional/Deslocamento*, he insists that art is always done through references. In this sequence, it is intended to refer to the *Autoenterro* by Keith Arnatt, albeit in a playful way, as the artist claims. In *Autoenterro*, Arnatt performs a photographic series that is included, one frame per day, in the middle of television programming, for about two seconds, without any previous or later explanation for the viewer. The sequence shows the disappearance of the artist, who becomes a metaphor for the disappearance of the art object. Magalhães, in his record of Vampré Vieira's action, proposes the reverse. The artist unburies himself. As if that were not enough, he persuaded an official to wear a box on his head and carry a piece of lawn from the garden into the museum. The artist emerged to transform everyday life, to dismantle the automatism instituted by society, to deinstitutionalize it.

We can understand Magalhães's participation in VI JAC as the beginning of the exploration of a new terrain and that could not have found a more fertile place to develop. VI JAC came to meet him. Without the pretense of accomplishing a work as a finished object, his main concern was with the recording of his actions and projects. However, it is not a passive record, but rather a proposition of actions that stress daily life and its institution and that find in the photograph the communicative support of these experiences. Despite the importance of photography in artistic practice, Magalhães, however, does not consider himself a photographer. In spite of using the (programmed) device as a conceptualization vehicle, his concern, at first, was the construction of the situation that would be transformed into the scene of what will be photographed. Even so, it is possible to understand the practice of this artist as an experimentalism of the technical apparatus, which subverts his program, although this is not his objective.

¹⁰⁸ Interview with Gaston de Magalhães by Cristina Freire. São Paulo, GEACC.1 database file (mp4), Aug. 2010.

We many also understand Magalhães's photographic works as series. This idea is repeated constantly in his production, in which the sequence is as important as the content of the photos themselves. Sometimes the series is conceived as a sequential movement. On the other hand, it appears as a possibility to break with the temporal linearity through opening to the recombination of meanings, possible through the resequencing of fragments.

This first artistic experience of Magalhães appears to present, in a rudimentary way, practices and problems extremely pertinent to the reading of our world and of our society. Between A.I.-5 and the *Revolução do Desejo*, the oscillation between the dream of a new culture and the hard blows of authoritarianism leads Magalhães to think of his art as a form of freedom. In the face of the technological environment and the impulse to consumption, fostered by the values and attitudes spread by US imperialism, the abandonment of traditional techniques (what he calls handicrafts) represents the possibility of exploring the world through the formation of the imaginary. Such questions will recur in his career, influenced by the theory of communication and semiotics, but which hold within them the impetus for transformation and investigation of what autonomy can be in a society where experience seems to disappear.

Circulação Postal, 1976

The work *Circulação Postal* was presented in the year 1976 at MAC USP, at the exhibition *Aquisições e Doações Recentes*, that same year in Italy at the exhibition *Eighteen Modern Artists from Brazil*¹⁰⁹ and, along with the work *Caixa de Articulação*, at the National Biennial of 1976 and, in 1981, at the XVI São Paulo Biennial, curated by Walter Zanini. The work, which has the merit of marking Magalhães's participation in the informal circuit of mail art, was acquired by MAC USP in 1976. In this version, it consists of five sequential photos in black and white, each measuring 24x18 cm. However, in the Museum there are only two photographs from this series.

Being simple to reproduce and practical to circulate, the images could move unrestrictedly, without requiring the institutional support for the exchange of ideas between artists and those interested in new discussions on the world, on art, on new languages, experiments and communication technologies. It was also a less risky way of circulating information, taking into account the world context of the time, often repressive, especially of peripheral countries which, for that very reason, had little institutional space in the large international exhibitions.

The use of the post office as a means of circulation, exchange and exhibition is in keeping with the dematerialization of objects of art, which are therefore more easily distributed as forms of communication. In this way, several institutional traps are avoided, making efficient the dissemination of propositions beyond the traditional places of exhibition - which means having to pass through the sieve of a certain historical narrative that legitimizes them. Although this perspective of dematerialization is not fully realized, after all we have before us documents, photographs, stamps, books, etc., these formats prioritize the conception, the process or the idea, thus configuring a language that can circulate with great ease.

¹⁰⁹ The exhibition, held by MAC USP, in partnership with the Galleria Spazio Alternativo 2 of Montecatini Terme, presents to the Italian public eighteen artists who are exponents of the new investigations and with relevant participation in recent Museum activities.

The work, as the artist describes it, is also the “imaginary exhibition of the trajectory traversed by postcards”, like a mental journey that is faced with key processes of the transformations of the country. What we see in *Circulação Postal* is, at the same time, the construction of an “closed imagery”, instituted by history and planning, characteristic of our golden years: the flag, the subway, the Indian (as valorization of the “natural” wealth, not the one who was massacred by the advance of progress), the cathedral of Brasília and the flow of automobiles in the avenues around Ibirapuera. Brazil, as the progress of a single history, towards development, permeates non-contradictory images of the linearity of the path of modernization. The subversion against the iron arm of the state occurs on the plane of the images and, more deeply, in the reading of the narrative that gives them meaning. The State, also active in the circulation of the nation’s image, imposes a discourse whose only risk is that of the contradiction that can arise from confrontation with the hidden part of these indices. It resides in this possibility of recomposition of the dimensions lost by photography, of recorded situations, the invitation of the artist to the spectator to construct this imaginary route, beyond the geographical itinerary.

This is Poem, 1975/2009

The exhibition *Poética Visuais* is marked by the presence of works by more than two hundred artists from different countries. In addition, the media used are the most varied and sometimes in an innovative way, especially with regard to word-image interaction. Aiming to intensify the circulation of the exhibition beyond the restricted circles, it was a breath of fresh air, placing artists into contact again, as well as opening a more accessible channel with the public, who could take photocopies of several works present there.

For *Poéticas Visuais*, Gastão de Magalhães presented the work *This is Poem*, a sequence of four photographs, in black and white, from the mouth of a man who holds in each of his teeth one of the letters “P”, “O”, “E”, “M”. This is Poem was re-shown at MAC USP between June 2011 and February 2012 on the occasion of the show *Alternativas Redes*, curated by Cristina Freire¹¹⁰. The exhibition featured works from the MAC USP collection that explained the contact between artists from Latin America and Eastern Europe during the 1960s and 1970s, established mainly by the postal network of which the Museum was one of its destinations. (In 2011, the artist sent an email to MAC USP with details about the meaning of this work).

The concrete possibility of recombining the letters, points to a myriad of alternatives of creation of new meanings. If we retake the spirit of constructivism, the action of using raw elements (such as the letter) for the construction of unaccustomed meanings - an imaginary construction - is directed towards the construction of a new reality. Unlike *This is Art*, *This is Poem* approaches verbal language, when referring to the textual genre, producer of discourse, generator of immediate meanings. The boundary between visual art and poetry is erased. Both are part of the same universe: the letter, the word, as a symbol and sound, are concrete and significant, as are visual works. They are cultural and, therefore, social creations.

¹¹⁰ Em 2009, o artista doa uma cópia de cada uma das fotografias ao MAC USP, a pedido de Cristina Freire, para integrar a exposição *Redes Alternativas*, realizada no mesmo museu, entre 2011 e 2012.

This is Poem indicates engagement, the affirmative action of the subject, although anonymous, although silent, in a movement of incontinence of the mouth that is already uncomfortable in holding back its cry. Coincidence or not, in 1978/1979, AI-5, as well as all other institutional acts created during the military dictatorship, were revoked. It is the imaginary that mediates this relationship: the same that can build new paths in a dictatorship that is produced by the image.

MEDEIROS, Jota (João Pessoa, 1958)

Fernanda Porto

Jota Medeiros is an artist from Rio Grande do Norte of the alternative generation, surrounded by the ideas of the counterculture. In his career, Jota is interested in the possible path between institution and radicalism, and thus appropriates the institutional space to summon his peers, to experiment with languages and to spread knowledge that is not on the usual routes of formal education. From Paraíba, he has been living in Natal since 1967. Jota Medeiros has a degree in Art Education and, among the drawing, theater and music skills offered in the course, he opted for the first. He then took a master’s in Language Studies at the Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). He was a striking visual poet and in the international circuit of mail art in the 1970s, organized important exhibitions such as the *I Mostra Internacional d’Arte por Correspondência*, held in 1977 at UFRN and the *I Exposição Internacional d’Arte Correio* in 1978, at the Federal University of Paraíba (UFPB). Together with Falves Silva and Anchieta Fernandes, he coordinated *Expoética 77*, an international exhibition of visual poetry and mail art, commemorating the 10 years of poem/process, which took place in the Câmara Cascudo Public Library Gallery in 1977.

Inserted in a context in which the creation and diffusion of several international publications was at full boil, Jota realized the potential of the envelope as a space of collaborative production and created *Povis/Projeto*, an envelope magazine that sought to cover the international production of visual poetry. The name comes from the junction of the beginning of the words poem and visuality, that is, “po” and “vis”. In the MAC USP collection, there are *Povis 1/Projeto 16 (1976)*, *Povis 2/Projeto 18 (1977)*, *Povis 3/Projeto 22 (1978)* and *Projeto - Documento 4/5 (1977)*. With *Povis 2/Projeto 18 (1977)*, Jota participated in the exhibition *Poéticas Visuais*, which took place from September 29 to October 30, 1977.

With semiotics as the guiding principle of his practice and discourse, Jota organized the First Semiotics and Art Seminar in 1981, together with Francisco Ivan, Maria Lúcia Garcia and Ari Rocha. This edition was attended by Décio Pignatari, Lúcia Santaella, Miriam Schnaiderman and Paulo Sérgio Duarte. Jota extolled the creation of the Brazilian Association of Semiotics (ABS/RN) as an achievement of that occasion, being the first in the Brazilian Northeast.

In addition to a hybrid poetic that involves multiple languages and passes through visual poetry, xerox, performances, videos and installations, Jota also acted as editor, curator and poet. In the editorial field, Jota created *Timbredições*, an artisanal and typographic

publisher that even published *Elementos da Semiótica* (1982), a book by Falves Silva. As an author, he recently published the books *Geração Alternativa – Antologia Poética Potiguar* (1997), *Na Tal Futurista – um breve panorama sincrônico das artes visuais norte-rio-grandenses* (2001) e *Ars Poética*. This last would be an anthology of the artist, presenting his production between 1975 and 2000. To this day, he continues to be linked to the UFRN, as a member of the cultural production team of the Núcleo de Arte e Cultura (NAC) and coordinating the Abraham Palatnik Art Museum, which covers the collections of multimedia art by the artist himself and the Visual Arts of UFRN.

Hoje/Dia Nacional da Poética, 1978

With a piece of orange duplex cardboard, Jota Medeiros created a postcard announcing - by hand, in black ink and bold letters - "Today is National Poetic Day". With a stamp, he marked the orange surface with the day March 14, 1978 and summons the recipient with the phrase "Work collectively and return". The date announced is National Poetry Day - or Poetics, as the artist refers to - which has been celebrated since 1977 in honor of the birth day of the Brazilian romantic poet Castro Alves. This date was never officially regulated and in 2015 the proposal was approved for National Poetry Day to be celebrated on October 31, the birth of the poet Carlos Drummond de Andrade.

In the card part of the cardboard, which corresponds to the verse, Jota Medeiros addresses the postcard directly to Walter Zanini. At that time, such practice was very common among mail artists who, under the director, viewed the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP) as an active agent in the international network of mail art. Also in this space of the postcard, the artist's mailing address and the term mail art appear stamped.

For Falves Silva¹¹¹, in which artist Jota Medeiros claims to have had his first contact with visual poetry, concrete poetry and the poem/process, the use of the mail art stamp or mail art is a way of confirming that the stamped material is a postcard art action. In this situation, according to Falves, the stamp appears with a double function: to subvert its use and also to reinforce the nature of art-mail.

It is worth mentioning that the phrase 'Work collectively and return' on the postcard is a recurring feature of mail art. In the documentation of the MAC USP collection, it is possible to find another example on the postcard sent by Jota Medeiros and Falves Silva to announce the *Arte/Correio Postal: Brasil* Exhibition, organized by the two artists in 1981 at UFRN. In this situation, a blank square is offered as an intervention surface from the following call: Work the blank space and return. Also in 1978, to celebrate National Poetry Day, Jota Medeiros created, in partnership with Eduardo Alexandre Garcia, the *Poema por Telefone*, which consisted of dialing the number 136 to hear the sound poem *Forests, animals, clouds, concrete*. The telephone company of Rio Grande do Norte, however, considering the content of the subversive proposal, prohibited its transmission.

¹¹¹ In an interview, on November 28, 2015, in the city of Natal, Rio Grande do Norte.

Imagine, 1985

Renata Poletto

The *Imagine* artist book is produced in 1985 for *Mostra Tendências do livro de Artistas no Brasil*, organized by Cacilda Teixeira da Costa and Annateresa Fabris at Centro Cultural São Paulo - CCSP. It is a single print run, produced by Jota Medeiros. According to reports by the multimedia artist, the inspiration for the production arose when he saw the white graph paper in the trash, he collected the material and began coloring the small squares of the paper, marking, in felt tip pen which would become the stylized word *imagine*.

After consolidating the word that generates the poetics contained in the work, Jota Medeiros ordered the book with screen printing of the word *imagine* on the cover and pages of blank layout. He then goes on to explore the physical form of content: with a stylus, he performs the decoupage of the graph paper, exploring the material manually, rehearsing the logic of using small dots of color, which can be compared to the pixels of digital age. Handcrafted, colored and carved in detail, the book is given a new meaning by the artist.

By combining color and form, it impresses the new essence of interpretation, taking the reader to an aesthetic experience with each facing page. [...] Jota Medeiros quotes John Lennon (reference to the song *Imagine*) to remember that the words Image/Imagine have the same root: the image is the result of the action of imagining¹¹².

The cognitive game proposed by the artist provokes and sensitizes the imagination of the observer, providing the formation of signs, at the same time that the matrix of the word IMAGINE is available at all times during the reading, but in an enlarged form and in the central space. In the contrast between blank pages and colors of white and yellow paper appears the visual poetry that develops with the inversion going from white to yellow and from yellow to white, always with one of the colors dominating the general plane. The visual narrative extends in the diagrams as a binary system, two matrices that enable numerous configurations, directly linked to the visual field of the observer and his creativity.

MEIRELES, Cildo

(Rio de Janeiro, 1948)

Grupo de Estudos Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC)

One of the most recognized Brazilian artists of his generation. His experiments include drawings, sculptures, environments, objects, installations, performances, photographs and projects, and are often a challenge to perception, linked to Brazilian social and political issues. He began his studies in art at the Cultural Foundation of the Federal District, during the first years of the new capital, Brasília, and joined with the artists Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus and Alfredo Fontes. He moved to Rio de Janeiro in 1967 and from then on his artistic experiments gained environmental

¹¹² MORAIS, F., *Crônicas de Amor à Arte*, Rio de Janeiro, Editora Revan, 1969, p. 25.

scales. In 1969, he participated in paradigmatic events for Brazilian experimental art, such as the *Salão da Bússola* and *Do Corpo à Terra* exhibitions, culminating in the founding of the Experimental Unit of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, together with art critic Frederico Morais and the fellow artists from Brasília, Vaz and Alphonsus.

In 1970, he participated in the *Information* exhibition at MoMA, with *Inserções em Circuitos Ideológicos*. In this emblematic work with aesthetic and political overlap, Meireles appropriates objects of daily free circulation, such as coca cola bottles or money bills, to print and disseminate messages of an oppositional and subversive character to the repressive situation imposed by the military dictatorship. Following this, he lived in the USA.

He returned to Brazil and in 1975 became one of the directors of the *Malasartes* art magazine and held several solo exhibitions, including retrospectives at the Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM) in 1995 and the New Museum of Contemporary Art in 1999. He participated in several exhibitions in Brazil and abroad: *Venice Biennial* (1976), *Paris Biennial* (1977), *Bienal de São Paulo* (1981, 1989, 1998 and 2010) and *Kassel Documenta* (1999 and 2002). In 1999, Phaidon Press Limited published the book *Cildo Meireles*, published in Brazil by Editora Cosac & Naify in 2000. Several retrospective exhibitions of his work were held, especially at the Tate Gallery in London in 2008. Cildo Meireles has received several awards throughout his artistic career, including the Prince Claus Award from the Dutch government (1999) and the Velasquez Prize for Fine Arts, awarded by the Spanish government.

Sal sem Carne, 1974

Cristina Freire

Anthropological issues and oral traditions give the profile of *Sal sem Carne* (1974) by Cildo Meireles. The disc oscillates between two sound sources: a group observation and community behavior, and jiggling the sounds is the clock radio as a metaphor of Western-Christian culture. The artist thus records the conflicting sounds of two cultural and sound communities. The original idea for this project was to interview a remnant of the Kraô indigenous community, criminally decimated, that intertwines with a family history. His father collaborated with Marshal Rondon in the Indian Protection Service and dedicated his life to the indigenous cause. Outraged at the atrocities committed against this tribe, he investigated the various massacres of the Indians by the destructive power of local ranchers. The case resulted in the first case of conviction for murder of indigenous people in Brazil. Years later, Cildo Meireles was prevented from entering that National Park, created by his father, where he intended to interview an Indian survivor of that massacre. With this restriction he performed his work with photographs and recording sounds in a nearby community, a sort of “urban-rural-peripheral-temporary” village. The soap opera, as the artist considers it, was recorded on eight channels, which recorded the sounds of conflicting cultural components.

The interviews undertaken there by the artist reverse the direction of sound, the artist is no longer the one who does and talks, enunciates, but the one who listens and reveals. For the artist *Sal sem Carne* deals with the ghetto issues and exposes a cosmogony. He explains: “In the world of physics, whenever you compress something, you act towards

the explosion. The ghetto principle is this, but there was another cosmogony there: it assumed that being born would be a fall into loneliness. At birth he is separated from his brother and society should move towards the recovery of this original fraternity”¹¹³.

The place investigated is this experiential territory, defined by spaces and dense sounds of senses, where the psychic and the social merge with the traces of individual and collective memory. With *Sal sem Carne* (1974) Cildo Meireles questions the relations of pressure between the ghetto, formed by the indigenous communities, and the colonizers. His work demarcates this territory with photographs and sounds and the context of this work is also revealing. His interviewees are, in his own words, “neither white nor Indian, but all miserable.” To them, Cildo explains, “I asked two questions: Are you an Indian? Do you know what an Indian is? They answered that Indian ate unsalted meat and this response appeared to be a great differentiator”¹¹⁴. As the artist observes:

[...]there were several elements that interested me. It was a temporary camp, a model that to me is wonderful and recurrent. This idea of the “third bank of the river,” someone who is neither one nor the other, and who ends up marginal to two cultures, neither Indian nor white, and this was a strong axis in this work: a third channel.¹¹⁵

In an interview, the artist adds:

At the limit, this intermediate and negative situation, that is, not being white or Indian, becomes a revealing condition. In fact, this gap created by the absolute absence of definitions reveals the inoperability of explanatory models, categories, or conclusions. Another place comes to be experienced, mapped and probed in art. A negative and inquisitive place that questions alterity to merge with life and incorporate its deepest and most unfathomable dilemmas¹¹⁶.

Photographic record of the exhibition *Modern Art in Brazil* (Kresge Art Gallery - Michigan State University, 1976) MAC USP Archive

Assembly schemata of the *Modern Art in Brazil* exhibition (Kresge Art Gallery - Michigan State University, 1976) Archive Section of the Cataloging and Documentation, MAC USP Archive

The *Sal sem Carne* installation is part of the *Modern Art in Brazil* show, organized by Walter Zanini and sent by MAC USP to the USA (Kresge Art Gallery, University of Michigan) in 1976, with the intention of circulating through North American universities

113 Interview with Cildo Meireles by Cristina Freire, in the artist's studio, Rio de Janeiro, Apr. 2005.

114 HERKENHOFF, Paulo, *Cildo Meireles: Geografia do Brasil*, Rio de Janeiro, Artviva Produção Cultural, 2001.

115 Interview ... *op. cit.*

116 FREIRE, Cristina, *Contexturas: sobre artistas e/ou antropólogos*. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 27, *Como Viver Junto*, São Paulo, Fundação Bienal, 2008, pp. 107-115. Exhibition catalog.

NETO, Torquato Pereira de Araújo
(Teresina, 1944 – Rio de Janeiro, 1972)

SALOMÃO, Waly Dias
(Jequié, 1943 – Rio de Janeiro, 2003)

Eduardo Akio Shoji

Poet, journalist, song writer, critic of art, literature and cinema, Torquato Neto from Piauí transits through diverse media and poetic tendencies, such as tropicalism, counterculture, marginal cinema and concretism. At age 16, he moved to Salvador and later, in 1963, he decided to study journalism in Rio de Janeiro. After the first year of the course, he abandoned his studies to write columns of culture for the Rio de Janeiro newspapers.

Beginning in 1965, he started composing lyrics in partnership with several singers participating in the Brazilian popular music festivals. Between 1966 and 1968, Torquato was dividing his professional activities between Rio de Janeiro and São Paulo, and became a member of *tropicalismo*, which began to constitute itself as a strong Brazilian cultural and popular movement based on national and foreign references, proposing a new behavior, manifested in music (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Tom Zé, Gal Costa, Os Mutantes), the visual arts (Hélio Oiticica), the cinema (Glauber Rocha) and theater (José Celso Martinez Corrêa). With this group, he released the album *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), which we find the song-manifesto *Geleia Geral*, that would later become the name of Torquato's cultural criticism column in the newspaper *Última Hora*. Another emblematic lyric was *Marginália II*. These two songs were composed in partnership with Gilberto Gil. In the late 1960s, he traveled to Europe with Hélio Oiticica, meeting with Ronaldo Bastos and artists in exile.

The beginning of the 70's difficult was politically for the country and personally for Torquato Neto, who increasingly isolated himself and criticized peoples' apathy to the military regime. He was institutionalized several times to deal with alcoholism and depression, while continuing to write culture supplements and alternative press; and to create songs with various musicians and composers. In the movies, he was in the films *Nosferatu no Brasil* (1971) and *A Múmia Volta a Atacar* (1972) by Ivan Cardoso; *Helô e Dirce*, by Luiz Otávio Pimentel; *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo* (1972) by Edmar Oliveira and Carlos Galvão. Torquato Neto directed and acted in his film *O Terror da Vermelha* (1972), filmed in his hometown.

With Waly Salomão, he created the collective publication *Navilouca*, considered a synthesis of the alternative culture of the time, which only came out in 1974, without being able to see it published. He committed suicide at the end of 1972. The following year, Waly Salomão organized the first edition of the work of Torquato Neto, titled *Os Últimos Dias de Paupéria* (1973), accompanied with an album with the songs *Todo Dia é Dia D* and *Três da Madrugada*, interpreted by Gal Costa. The historical anthology *26 Poetas hoje* (1976), organized by Heloisa Buarque de Hollanda, includes poems by Torquato Neto. In honor of his friend, Caetano Veloso composed the song *Cajuína* (1979).

Waly Salomão is a Bahian poet, essayist, director of shows, visual artist, political figure, who also used the name Waly Sailormoon, was considered an experimenter of all language. He graduated in Law from Universidade Federal da Bahia (UFBA) in 1967,

without ever practicing in the area, and from the School of Theater between 1963 and 1964 at the same institution. In the following decade, he studied English for two years at Columbia University.

Accompanying the *Tropicália* movement, he was an exponent of the counterculture. His first published work was written in prison, *Me Segura qu'eu Vou Dar um Troço* (1972), considered a classic of contemporary literature, "the great landmark of aesthetics and post-tropicalist literature and the countercultural movement", by Heloisa Buarque de Hollanda and Luciano Figueiredo; and "violently unconventional," by Antonio Candido. On this book, the author says: "It is there fully complete just like a rock with a spring of water from which whoever wants to understand what it is about does not mess about but comes close, cups the palms of the hands and drinks from it DIRECTLY, without intermediaries, drinking from that intact wellspring". Waly published the only book of his friend Torquato Neto, *Os Últimos Dias de Paupéria* (1973), with whom he was co-editor of the magazine *Navilouca* (1974), considered a synthesis of the cultural production of that time, bringing together poets and artists with diverse aesthetic tendencies, such as concretism, marginal poetry and tropicalism. In 1997, his book *Algaravias: Câmara de Ecos* (1996) received the Jabuti Prize for best poetry.

In the field of music, he directed musical shows and lyrics composed a interpreted by Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Jards Macalé, Lulu Santos, Cazusa, João Bosco, Adriana Calcanhotto, Cássia Eller, among others. He was also director of the Gregório de Matos Foundation in Salvador. And assumed the protagonist role in the film *Gregório de Matos* (2002), by Ana Carolina, which tells the life of this baroque poet in Bahia in the 17th century. In the public function, he worked as national secretary of books, at the beginning of Gilberto Gil's administration in the Ministry of Culture. One of his proposals was the inclusion of a book in the Brazilian donation help. *Pescados Vivos* was his last work, published posthumously, in 2004.

Navilouca, 1974

Contrary to the very definition of "magazine" as a periodical, *Navilouca* was idealized to have only one issue, as it appears on its cover "First and only issue". Its name is inspired by the expression *Stultifera Navis* (ship of fools), from History of Madness, by Michel Foucault. It refers to the medieval ship that separates from society all those who have a behavior outside the order and the institutional system. And there is a subtitle for the magazine, *Almanaque dos Aqualoucos*, bringing together young poets, visual artists, musicians, filmmakers, performers, of various aesthetic tendencies, such as concretism, constructivism, tropicalism, counterculture and marginal poetry. This enraged ship is considered representative of an experimental artistic production of Brazil in the 1970s.

In *Literatura Marginal e o Comportamento Desviante* (1979), the poet Ana Cristina Cesar observes the spirit of the publication: "In the magazine there is a concern with a 'new sensitivity, which encouraged a kind of collective and multiple work, radical experimentation of innovative languages as 'life strategy', and in the refusal of the academic and institutional forms of rationality". Despite the plurality of aesthetic projects, we observe that everyone is engaged, each in his own way, with the cultural, social and political issues of the country in that period, highlighting the critical aspect of the magazine.

In the context of dictatorial censorship, art wants to establish communication, are that is why the circulation and production of artistic and critical texts, which mixed and articulated in the same publication, as we find in *Navilouca*. The clash of images

and textual estrangement serve as a performative shift, so its meaning is constructed through an interaction with the public. The visual arts relish the communicative power, reflective and suggestive of the word, considering its nature imaginative and literal at the same time. Literature, however, appropriates the visual effects of the visual arts, their concise power, and the impact of images on the public.

The editorial coordination of Waly Salomão and Torquato Neto in *Navilouca* reveals aspects of their work, permeated by languages and semantic games, transiting through diverse media and cultural spheres. In the 1960s, they were associated with the tropicalists, and were also cited as experimental poets of the counterculture. They can be considered as constructors of meanings, to escape the limits of the definitions of “artist” and “poet”, which do not account for their activities either in the magazine or in their individual projects. Issuance of the magazine began at the end of 1971 and was ready the following year. With the death of Torquato Neto in November of 1972 and the lack of financial resources, which also abated the continuation of many alternative magazines, *Navilouca* could not be published immediately at that moment. Only with the intervention of Caetano Veloso did they obtain funding from the Polygram Philips label, which distributed the magazine to its customers as a Christmas gift in 1974. Not everyone agreed initially with business sponsorship, as this could symbolize submission that was contrary to the criticism of the proposed system in the magazine. However, the publication did not lose strength or brilliance. *Navilouca* can be included in the line of famous magazines of invention, such as the Portuguese *Orpheu* (1915), the modernist *Klaxon* (1922-1923) and the concretist *Noigandres* (1952-1962) and *Invention* (1962-1967); also inspiring the later creation of new collective publications, such as *Polem* (1974 *Artéria* (1975-), *Almanaque Biotônico Vitalidade* (1976-1977), *Qorpo Estranho/Corpo Estranho* (1976-1982), *Muda* (1977), among others. MAC USP has in its collection the sole issue of *Navilouca* (1974).

References

- BOSI, Viviana. *Poesia em Risco: Itinerários a partir dos Anos 60*, 2011. Professorship Thesis Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- CESAR, Ana Cristina. *Literatura Marginal e o Comportamento Desviante: Escritos no Rio*. In: _____. *Crítica e Tradução*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.
- COHN, Sérgio & COELHO, Frederico (orgs.). *Tropicália*. Rio de Janeiro, Beca do Azougue, 2008. (Coleção Encontros).
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de & FIGUEIREDO, Luciano. Nota dos editores. In: SAILORMOON, Waly. *Me Segura qu'eu Vou Dar um Troço*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Aeroplano, 2003.
- PIRES, Paulo Roberto (org.). *Torquatália: Obra Reunida de Torquato Neto: Geleia Geral*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004 (Vol. 2).
- SALOMÃO, Waly. *Poesia Total*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.
- SHOJI, Eduardo Akio. *Entre Práticas Artísticas e Editoriais: As Publicações Coletivas no Museu*. 2017. 139 f. Master's dissertation, Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Corrected version.

PARENTE, Letícia

(Salvador, 1930 - Rio de Janeiro, 1991)

Barbara Kanashiro Mariano

Graduated in Chemistry from UFBA in 1957, Letícia Parente taught in different Brazilian universities, such as PUC RJ, where she held a master's degree in analytical chemistry, and the Universidade Federal do Ceará (UFC), was full professor. Together with this education and her profession in the chemical area, Letícia Parente combined artistic work. Her initiation into art took place late in 1971, in the workshops of Ilo Krugli and Pedro Dominguez. In the same year, she studied at the Nucleus of Arts and Creativity of Rio de Janeiro (NAC), where she learned to work with engraving in various techniques such as woodcut, monotype and linotype.

Letícia began to exhibit her artistic production in 1973, when she held her first individual exhibition of monotypes at the Museum of Art of the University of Ceará. At the end of 1974, colleagues and alumni of the artist Anna Bella Geiger, from Rio, constituted a group, recognized as the pioneer of video art in Brazil, *Os Conceituais do Rio*. Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado and Sônia Andrade, later with Paulo Herkenhoff, Miriam Danowski, Ana Vitória Mussi and Letícia Parente. The term conceptual refers to the group valorization by the idea of the concept of work, closer with their international peers than the tropicalist aspect of anthropophagous-concrete origin of which they are contemporaries. In the same year, Parente made her first videos *Preparação I*, *Marca Registrada* and *In*. She participated in VIII JAC at MAC USP. In 1977, she exhibited in three shows at MAC USP: *7 Artistas do Vídeo*, *Video MAC* and *Poéticas Visuais*. She produced the videos *Quem Piscou Primeiro* and *Especular*.

Although she is known mainly for the experiments in video art, the artist orbit around diverse medias such as painting, engraving, mail art, photography, audiovisual and installation. The *Medidas* installation, exhibited in the experimental space of MAM RJ in 1976, brought together a set of interactive body measurement devices, such as centers to measure blood type, attention, sight, resistance to pain, weight etc. The interest in highlighting the control devices that update biopower in and through the body is an appellat strategy in the artist's work, which often displaces mundane aspects of everyday life, such as measuring, brushing hair, and ironing.

Projeto 158-1 Transformação: Pícnico-astênico (Kretschmer) A, 1975

Projeto 158-2 Transformação: Pícnico-astênico (Kretschmer) B, 1975

In this work, we observe three photographs that are examined in twelve quadrants and measurements, according to a numbering of 1 to 5 and 0 to 3 in a certain proportion. In the case of *Projeto 158-1 Transformação: Pícnico-astênico (Kretschmer) A*, a “mean statistical behavior (monotonous)” can lead to “quiet vegetative behavior” and “restless, perceptive behavior”. In *Projeto 158-2 Transformação: Pícnico-astênico (Kretschmer) A*, a “mean type (non-specific)” can originate a “cerebral type mental force” and an “instinctive type physical force”.

The title of the work alludes to the German psychiatrist Ernst Kretschmer. He establishes a statistical correlation between certain psychic disturbances and certain physical characteristics, publishing in 1921 the result of his investigations on typology in the book *Constitution and Character*. Kretschmer is known to have developed a classification system based on body aspects, from three main types: asthenic or leptosomal (lean, small, weak); athletic (muscular, big bones) and pyknic (fat, stocky). According to the author, pyknic individuals are friendly, dependent on interpersonal and gregarious relationships. Lean types would be associated with introversion and shyness, which were considered as weaker forms of the negative symptoms of schizophrenia.

When analyzing the characteristics of the female face in behaviors and types, Parente evidences the study of the proportions in a geometric grid and shows herself as a strong critic to the taxonomies carried out by such biotype models. The artist elaborates on this work in *Proposta de Seriação de Trabalho*¹¹⁷, in the following excerpt: "PROJECT 158 - The interference in the dimensions of the face, lengthening or shortening it, indicates through an ideology, caught in a caricature, the relationship of domination of the exterior on the interiority of people". As we can see in this quotation, the relation between interior and exterior in this work is marked by ideologies, notably by so-called racial eugenics. According to Ana Carolina Vimieiro Gomes¹¹⁸, one of the ideologists of racial eugenics in Brazil in the 1930s, sociologist Oliveira Vianna mainly mobilized the biotype model of the German physician Kretschmer to discuss the Arian biotype and its relations with the Brazilian environment. Thus, by giving visibility to scientific assumptions aimed at categorizing, diagnosing and medicalizing bodies, the work problematizes the relationship between body and science, revealing the scientific assumptions that constitute racial eugenics.

PLAZA, Julio

(Madrid, 1938 – São Paulo, 2003)

Roberto Moreira S. Cruz

He was full professor of the Department of Visual Arts of ECA USP, FAAP, PUC SP and UNICAMP. His interest in visual poetry, graphic design and new technologies brought him closer to the Brazilian artists who worked with intermedia languages during the 1970s and 1980s. In his early years in Brazil, he became active as a researcher and curator, organizing exhibitions *Prospectiva 74* (1974), in MAC USP: the Mail Art sector, in the XVI Bienal de São Paulo (1981) and *Arte pelo Telefone: Videotexto* (1982), at the MIS. His scholarly research has been published in the books *Tradução Intersemiótica* (1987), *Videografia em Videotexto* (1986), *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais* (1998), reference works in the field of semiotics,

117 PARENTE, André e MACIEL, Kátia (orgs.), *Leticia Parente*, Rio de Janeiro, +2 Editora, 2011. p. 95.

118 GOMES, Ana Carolina Vimieiro, *Imagens de Corpos: Normas na Biotipologia Brasileira durante a Primeira Metade do Século XX*. In Simpósio Nacional de História, 26, 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo, ANPUH, 2011.

art and technology. The MAC USP organized two individual shows with Julio Plaza's work. *Julio Plaza: Arte como Ideia*, em 2004, e *Julio Plaza. Indústria Poética*, in 2013, both curated by Cristina Freire.

Câmara Obscura, 1977

In September of 1977, in Espaço B, at MAC USP, Julio Plaza held an exhibition of photographs, in which the architectural environment of the exhibition itself is represented. The rounded walls and pillars that surround the room, located in the building of the Biennial Foundation, designed by Oscar Niemeyer, the main headquarters of the museum until its transfer to the campus of USP, constitute the reference object of the work, creating a metaphorical reverberation of what he visually translates into his photographs. In the exhibition text introduction, Julio Plaza affirmed: "*Câmara Obscura* is my last work, continuation of *Meninas*. I tried to establish, on the one hand, a dialogue between the 'visual world' and the 'visual field'; on the other hand, a relation between reality and representation. *Câmara Obscura* takes advantage of the characteristics of Espaço B itself. Integrating this research with the image, in the Video Sector the artist performs the work *Câmara Obscura*, recorded in the Espaço B environment, making a direct allusion to the set of photographs present in that exhibition. There is no record that this video was presented at the exhibition, and it was shown in the *Videomac* exposition in December 1977 in Espaço B itself. The video features an open plan that shows the Espaço B space. In the background, a curved wall which extends to two side corridors, without lighting, giving the impression of something obscure, not revealing what is at the other end of this corridor. The side walls are also curved, which gives a certain symmetry to the rounded space. This configuration awakened the curiosity of Julio Plaza, representing the space as if it were a kind of dark room of large dimensions. A direct reference to the device used by Renaissance artists to visually recreate certain spatial parameters sized by the observation of nature. In addition to *Câmara Obscura*, he produced a series of experiments that relate the written word and the image. In testimony to Roberto Sandoval in the video *History of Video-art*, Plaza says he does not take much interest in video as a form of artistic expression:

I have worked little with videotape, with VT, with video art. I did some work in 1974 motivated by an invitation that Zanini extended to a group of artists in São Paulo and Rio to exhibit these works in an exhibition in Philadelphia. We started at the time looking for those who had videotape equipment in São Paulo¹¹⁹.

In the same documentary, at a different moment he states:

I think videotape is essentially a communication tool. Now, video art is a typical case, sui generis within the universe of communication. Even at this time right now I don't have much interest in the use of videotape for artistic purposes. The world of art is so vast, so broad, so complex, that it becomes difficult to identify the kinds of work that can be done with videotape. For me, from the point of view of art, I find it excessively sociological, while filming by contiguity, as document¹²⁰.

119 Statement by Julio Plaza from the video *História da Vídeo-arte* (1984), directed by Roberto Sandoval.

120 Idem.

Objetos, 1969

Grupo de Estudos Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC)

A Julio Plaza publication, commissioned by Julio Pacello, in his Editora Cesar, with a print run of 100 copies plus 36 extras. There are thirteen serigraphs executed by the author himself in primary colors (blue, red and yellow). In this object book, manipulation modifies the play of cut outs and creases, projecting three-dimensional geometric and organic forms from the two-dimensional. Invited to write a critical introduction to the book, Augusto de Campos created a poem inspired by the objects using one of them as support, constituting the first "object-poem", the *Poemóble Abre e Fecha*, increasing consistence to the object book itself and interrelating distinct media: literature and the visual arts. In this new environment, the viewer ceases to be passive, receiving only a certain information, and becomes active, appropriating images. The perception of each object, due to its constructive form, constitutes an open work, free of arbitrary directions.

On-Off, 1972-1974

This assembly collectively organized with the participation of Julio Plaza along with other artists, was designed to be distributed directly to institutions and people of the art world, consisting of an attack against the narrow channels of the circulation of art. On-Off counted on the participation of almost two dozen artists and had editions in various formats, such as sheets, postcards, postage stamps and posters. The precariousness of the means and techniques used made it possible to decentralize the distribution circuits through the democratization of the means of reproduction.

On-Off 1, 1973

Composed of an envelope and 12 sheets in A4 format. It combines techniques of collage and photography in offset printing with the use of stamps, adhesives and/or wood. Participants: Julio Plaza, Regina Silveira, Mário Ishikawa, Claudio Tozzi, Flávio Pons, Cláudio Ferlauto, Guta, Amélia Toledo, Ubirajara Ribeiro, Evandro Carlos Jardim, Fábio M. Leite and Donato Chiarella.

On-Off 2, 1974

Composed of a strip of newspaper and 8 postcards in format between 9.5 x 15 cm. It contains works printed in offset with the use of stamp and photograph. Participants: Julio Plaza, Regina Silveira, Claudio Tozzi, Amélia Toledo, Evandro Carlos Jardim, Fred Forest, Anésia Pacheco Chaves and Vera Barcellos.

On-Off 3, 1974

Composed of an envelope and fourteen sheets in A4 format. Contains works with the use of offset, photocopy, stamp and photograph. Participants: Julio Plaza, Regina Silveira, Guta, Amélia Toledo, Artur Matuck, Fábio M. Leite, Fernando Lemos, Donato Chiarella, Gabriel Borba, Miriam Chiaverini, Anésia Pacheco Chaves, Mario Ishikawa, Gerson Zanini, Roberto Keppler and Ubirajara Ribeiro, Donato Ferrari and A. C. Sparapan.

SARFATY, Gretta (Athens, 1947)

Nadiesda Dimambro

She moved to São Paulo with her family in 1954, at the age of seven. She completed her artistic training at FAAP and at the Escola Pan Americana de Artes, already a wife and mother, in the early 1970s. She was a student of Ivald Granato and Walter Lewy, artists who, in an interview granted in February of 2017, she highlights as major influences on her education and early work. As soon as she finished her studies, she joined a collective of female artists called Graal, identifying herself increasingly with feminist themes. Represented by Franco Terranova and by the Petite Galerie and Global galleries; with high-tech photo and video material, she was now experimenting with new languages, found in photography, video and performance. From then on, her work consistently expose the expression of her life experience as a woman, highlighting the use of body and self-representation, with the purpose of questioning socially constructed and imposed beauty standards.

The late 1970s were marked by relevant exhibitions. In 1975 she participated in the XIII Bienal de São Paulo, where she obtained significant exhibition space for her immense paintings made with graffiti. In 1976, she participated in the *National Biennial*, the exhibition *Aquisições e Doações Recentes*, at MAC USP and the VIII *Panorama de Arte Atual Brasileira*, at MAM SP. In 1977, she exhibited again at MAM SP, IX *Panorama de Arte Atual Brasileira* and also in the great exhibition of conceptual art, organized by Walter Zanini in MAC USP, *Poéticas Visuais*. She also had individual exhibitions held in galleries in Italy and France, as well as she participated in collective exhibitions in Germany (Schloss Charlottenburg), Belgium (ICC) and Argentina (CAYC). In 1980, between frequent journeys between Brazil and Europe, and shortly before leaving Brazil for almost forty years, there was an individual exhibition held at MAC USP under the management of Wolfgang Peiffer. Currently, she has been dedicated to the art market with a focus on young artists; coordinating her own art gallery in London between 2005 and 2010, the Sartorial Contemporary Art. Nowadays she spends her time between São Paulo and New York, where she has continued her work with photography.

Série Transformações V, 1976

Made between 1976 and 1986, the *Transformações* series consists of photographic montages in black and white, in which the image of the artist's face appears repeated and always with deformed features. Gretta develops her own method of deformation of her photographic images during her experiments in the darkroom, indicating not only the will to test different possibilities posed by the photography support, but also a certain nonconformity with the traditional forms and supports of art.

In *Transformações V*, there are wide-eyed and open-mouthed expressions of fright or horror, and in the four images, placed to form a square, we are left in doubt as to whether the same photo is deformed in different ways or whether different pictures with similar facial expressions. This game with the photos gives us doubts, but above all, it calls attention to the deformations of her face and, consequently, to the technique used to achieve this effect.

One can say that Gretta makes use of the grotesque, a long-standing strategy adopted by different artists, verifiable throughout the History of the Art. Giulia Crippa, when analyzing different female artists, more specifically modernist painters, points out that what distinguishes, therefore, the use of the grotesque in the works of the artists seems to be this proposal. Without losing sight of the historical limits of modern and contemporary contexts, we can assume that Gretta's use of the grotesque has to do with her own subjectivity, that is, through her body, through the manipulation of her image in order to become the vehicle of a specific message¹²¹.

The *Transformações* series dialogues with a social moment of reaction to the first conquests of the so-called second feminist wave around the world, begun in the 1960s. Gretta appropriates self-portrait and grotesque in order to take the place of the feminine image in what it is most apparent and superficial about it: the beauty that we perceive with the vision, but which is normalized by cultural standards. As Naomi Wolf describes, after the various ruptures and gains of feminism in the 1960s and 1970s, the patriarchal capitalist system renews its strategies for controlling the bodies of women, mainly through the beauty and diet industries¹²².

Through the use of photographic series based on self-representation, the artist strives to critique women's beauty standards, using her own image as a tool to generate questioning. The deformation of a young and beautiful face as well as the facial expressions given, dissonant of those expected from an object of contemplation of the masculine gaze, generate discomfort. The refusal to exercise the role of woman as object, of the woman who is only image without subjective depth, is an element emphasized by the artist in different moments of her career.

After taking the series to be exhibited at the Diagramma Gallery in Italy in the late 1970s, art critic Giorgio Verzotti emphasized that "these images should be seen as the outgrowth of a revolt against the male cultural pattern, destroying the stereotype of the feminine concept of beauty to a dimension of distortion of an abstract and aesthetic beauty, in which the artist opposes with a view of aversion, through a body that is deformed, disfigured and fragmented"¹²³.

121 CRIPPA, Giulia, O Grotesco como Estratégia de Afirmação da Produção Pictórica Feminina, *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 11, n. 1, Jan.-Jun. 2003.

122 WOLF, Naomi, *O Mito da Beleza: Como as Imagens da Beleza São Usadas contra as Mulheres*, Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

123 Gretta Diagramma, *Magazine G7 Studio*, Itália, 1979. For further information see: <http://www.gretta.info/>

Série Transformações

Auto-Registro a, 1976.

Auto-Registro b, 1976

Auto-Registro c, 1976

This series represents the transition between *Autophotos*, one of the artist's earliest works, and the beginning of the *Transformações* series. The MAC USP collection also features a Gretta artist book that compiles her experiments in the *Autophotos* series. In this series, Gretta Sarfaty dialogues with the commonplace of the traditional 3x4 photo required in personal documents, a language known by all, using the sequential reproduction of her face arranged in different expressions and using various accessories (wig, glasses, makeup), in order to blur social expectations about the female image. The repetition of her figure is a recurring theme in the artist's work, aiming at emphasizing the body as a place of experiences and construction of subjectivity.

In the first montage, we see the layout of nine photos (3x3), while in the second and third we have twelve (3x4) black and white photos, in all three cases we have the face and part of the represented artist's torso. The clothes and the framing do not change, the differences between the photographs are due to the different facial expressions, or even grimaces, made by the artist. In the three cases, the arrangement of the images allows us to read in different directions, either vertically, horizontally or diagonally, generating a multiplicity of narratives according to the sequence of features chosen by the observer.

Unlike the *Transformações V* series, here the grotesque becomes comic, since the grimaces are paired with features of "good girl", serious expressions, or even poses that in the grooming and look can be considered sensual. The expressions of horror that indicate the displacement of the beautiful face of a woman to an image that causes discomfort remain, but accompanied by several other possibilities of facial emotions that together generate curiosity and grace to the viewer. Giulia Crippa points out that the grotesque does have a strong comical bias: "The notions of the grotesque, carnival, and laughter, are a prime source for analyzing much of the 20th century's feminine artistic production. The power of laughter assumes a possible connotation for these women to find a recognized space"¹²⁴. We can also notice a certain blurring between notions of photo and performance, as the production of these photographic series is mixed together with the possibility of a record of performance performed in the studio. It is important to remember that the artist is performing at the time, so the notion of performativity of her actions before the camera should not be discarded. The MAC USP collection features an artist book by Gretta and Becheroni, as a result of the performance *Modificação e Apropriação de uma Identidade Autônoma*, held at the Pinacoteca of São Paulo.

124 CRIPPA, Giulia, O Grotesco como Estratégia de Afirmação da Produção Pictórica Feminina ...op. cit., p. 122.

Regarding an exhibition of Gretta in São Paulo, Annateresa Fabris highlights that:

The confessional, the parody, the diaristic appear side by side in Gretta's last production which, significantly, has its starting point in Auto-photos, in which distortion of the "beautiful image" is already a determining element. The general reflection becomes, then, a particular look in which humanity gives way to woman, the abstract being becomes a specific flesh and blood woman mocking her own appearance, proposing successively grimaces, masks, which break with the great mask of fetishized femininity. Pin-up, intellectual, naive, witch: the various masks are falling through the stereotyped smile type 3x4 photo, the eyes turned, the tongue shown in a gesture of outrage¹²⁵.

Finally, it is worth mentioning that this series participated in the great exhibition of conceptual art organized by Walter Zanini in MAC USP, *Poéticas Visuais*, in 1977, a parallel exhibition to the traditional art systems of art, as described in its catalog, and which invited artists to think of image as word. Gretta is in line with the experiments of new supports, aesthetic and thematic proposed by the other multimedia artists also present in the exhibition.

Diário íntimo de uma mulher II, 1977

Diário íntimo de uma mulher, 1977

Diário íntimo de uma mulher XIII, 1977

Diário íntimo de uma mulher, 1977

In the series *Diário íntimo de uma mulher*, also exhibited in *Poéticas Visuais*, in 1977, at MAC USP, the artist proposes another look at the female body. From the triplicate reproduction of equal images of her naked body in poses difficult to decipher, the artist engages the observer's gaze in a aberrant way from the usual one directed toward the naked female body. The photographic feature of hyperapproximation of the lens, establishes angular and frames outside the ordinary and erotic look at women. Gretta points out that she has no erotic intent with the series. The invitation to take another look is mainly due to the non-immediate recognition of exposed body parts, since superzoom and poses unexpectedly suggest another connection activity between the visual apparatus and the spectator's intellect, making possible other associations and ideas about the female body. The superzoom instigates us as we try to decipher the position of the character in the photo, and even more, what part of the body that image portrays. We observe that what at first glance seems to be buttocks when looked from another angle, may be legs or arms, that is, the body is given as a set of shapes, straight and rounded, angular, obtuse, sharp or straight.

The construction of the image is therefore from the perspective of the woman who possesses that body and who experiences it in an active way, that is, that is not unrelated to it or subjugated to the reductionist look of the other. The title of the series raises some questions to us, since a diary is supposed to be something that should

not be read by third parties, in which truths are found about the one who writes it and, moreover, that puts a increasing lens on the personality and life of the protagonist. The superzoom fulfills this gaping function that the diary implies, revealing appearances in the superficiality of the body and in the depth of the subject.

Talking about an exhibition by Gretta at the Bonfiglioli Gallery, Professor Annateresa Fabris stresses that:

[...] while outlining the feminine/feminist artistic production in the 1970s, Lucy Lippard noted that one of the main directives of her work is "confessional", "diaristic". Confessions and journals are somewhat "sui generis", since self-expression is not accomplished through the analysis of sensations and perceptions of the brain, but through a very tangible existential reality: the body. A body that, however, is the support and vehicle of a new idea of femininity¹²⁶.

Gretta fits within the Lippard's analysis described by Fabris's criticism in the newspaper, not only about the diaristic tone of her work but also about the coolness with which she treats her own sexuality:

[...] the emotional view (the object woman) is replaced by the analytic view (the woman object): the receptacle idealized by the male view imposes itself in its fleshly concreteness. Stripped of erotic appeal, despite incriminating in the most sensual details, always presented as fragments (fetishes), the body that Gretta presents us is radically distanced from the body of male vision. Sinuous lines become straight, abrupt lines, hot colors are replaced by black, gray, whitish yellow, ocher. Instead of being caressed by the gaze, the body is dissected: imperfect, but real. Necessary object, first step towards the subject¹²⁷.

In the same article, we also have an excerpt from the invitation of the exhibition written by Gretta, in which the artist expresses her intentions: "In the beginning, this research aimed only at the dissection of my personality, through distortions, its natural development led me to a new direction as a proposal: the feminine condition, from which a series of ruptures arises".

REFERENCES:

CRIPPA, Giulia. O Grotesco como Estratégia de Afirmação da Produção Pictórica Feminina. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 11, n. 1, Jan.-Jun. 2003.

FABRIS, Annateresa. O Olho do Objeto. *Folha de S. Paulo*, 23 Jul. 1978. Illustrated.

GRETTA Sarfaty: official website. Available at <<http://www.gretta.info/>>. Accessed on: 15 May 2017.

GRETTA Sarfaty: artist's official channel. Available at: <<https://www.youtube.com/user/ARTGRETTA>>. Accessed on: 13 May 2017.

WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza: Como as Imagens da Beleza São Usadas contra as Mulheres*. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

126 Idem.

127 Idem.

125 O Olho do Objeto, *Folha de S. Paulo*, 23 Jul. 1978.

SILVA, Falves (Cacimba de Dentro, 1943)

Fernanda Porto

Falves Silva presents paper as a common denominator through his artistic trajectory. The drawings made in childhood, work in graphics since adolescence and interest in the universe of comics are some of the factors that make paper the main support of the artist's experimentation. To this production is added interest in semiotics, geometry, graphic procedures, eroticism, collage, often crossed by humor and provocative language. Born in Paraíba, Falves's hometown is Natal, fellow Rio Grande do Norte and he seeks, whenever possible, to exalt the production of his countrymen and to strengthen the artistic scene of the region. His transgressive character was already revealed in his first exhibition, held in 1966, at the Galeria de Artes in Praça Andrade de Albuquerque, in which he provoked the local (from Rio Grande do Norte) intellectual elite with his erotic collages. As a consequence of his "extravagance", instead of a month, the exhibition remained open for only one week.

The artist's approach to Concrete Poetry was through Moacyr Cirne, an important critic and theoretician of the local art scene. Also in 1966, Falves had the opportunity to accompany the arrival of concretists in Natal with the exhibition *Dez Anos de Poesia Concreta*, commemorative edition of the *I Exposição Nacional de Arte Concreta* (MAM SP, 1956). On the occasion, poems by Augusto and Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Wladimir Dias-Pino, Edgar Braga, Ronaldo Azeredo, Osmar Dillon and José Lino Grunewald were reprinted. This contact with Concrete Poetry was the springboard for Falves to dive into poem/process, a movement - of which the artist was a member and founder - which, in 1967, appeared simultaneously in Natal and in Rio de Janeiro and intended the radical separation between poetry and poem, where this could be modified by its receiver and open to the creation of versions - action recurrent in the production of Falves.

Through poem/process, Falves joined the international network of mail art in the late 1960s. In this context, for the artist, the stamp was a resource used to differentiate what would or would not be mail art, thus stamping mail art was a question of attesting to the type of material produced. His first correspondence was with the Uruguayan artist Clemente Padín, who invited him to participate in the exhibition *Festival de la Postal Creativa*, at Galeria U in Montevideo, Uruguay, in 1974. Almost ten years later, in 1983, Falves *Exposição Internacional de Arte Postal - Arquivo: Falves Silva* exhibition organized from his archive, kept in the living room of his house, in the Candelaria neighborhood of Natal. In the MAC USP collection is *Povis 3/Projeto 22* (1978), a project by Jota Medeiros, for which issue Falves Silva acted as editor. In addition to this are envelopes and publications produced by him. Falves participated in the *Multimedia Internacional* exhibition in 1979 and in 1981 the exhibition of mail art at the XVI Bienal de São Paulo.

Série Original Mail-Art, 1968-74

The use of the collage and basic geometric forms - triangle, circle, square - present in this work is a very recurrent procedure in the production of Falves Silva. Composed of five slides of paper, the visual poems present different compositions, which bring

the artist experimentation based on basic elements of visual communication. In general, the sheets present the line, formed either by filling or absence between two forms. They are collages that show mirroring games, combinations that are sometimes random, and sometimes well directed toward the optical and narrative effect intended by Falves. The narrative also presents itself beyond geometric shapes with the insertion of a comic on one of the slides.

The original mail-art stamp on four of the five photocopies is widely used by the artist in his production of mail art. In this work, Falves adds a layer of meaning when inserting the word Original, which takes us almost immediately to the essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, published in 1936 by Walter Benjamin, which brings the end of aura and the original and unique character of a work of art - with the advent of new forms of reproduction (such as cinema and photography). It can be said that the stamp, used as artistic language, comes to question this place of the original and the copy from the possibility of mechanical and infinite reproduction. As a characteristic procedure of the poem/process, the creation of versions can be seen both in the production of Falves and in his discourse: "[...] the moment one receives a correspondence one realizes that one can reuse, conduct a type of meta-plagiarism of that work, or another, in the end one thing resembles another, or not, it depends on each artist". According to Dias-Pino, the versions emerge from the matrix of a poem. When activated by motion, the matrix which, at first, is an immobile structure, is taken to the condition of a process.

INTERVIEW WITH FALVES SILVA¹²⁸

By Cristina Freire, (July 2013, Natal, Rio Grande do Norte)

CF: Cristina Freire

FS: Falves Silva

CF: I would like you to tell me about your activities over the last fifty years.

How did your artistic practice start, what were your interests, how did you connect with the network of mail art and how did you develop your own Poetry work.

FS: I am self-taught and have been working in the field of printmaking since my childhood. I Always had a Strong relationship with paper, so my work constantly uses paper as its support. There was a period in the 1960s when I took a correspondence course in drawing. During this period Natal had no university, there were only courses in medicine and law, and I was not interested in that.

CF: When were you born?

FS: I was born in 1943 in Paraíba and came to Natal when I was 10 years old. Working as a child, always with that curiosity...I've always liked pictures. I started reading comics, it was normal at the time, and then I started reading books, at the beginning.

128 FREIRE, Cristina; SILVA, Falves, Poema/Processo In the Northeast: An Interview with Falves Silva by Cristina Freire. *OEI, Stockholm*, n. 66, pp 361-384, 2014. E An Interview with Falves Silva by Cristina Freire, 24 Jul. 2013, at the artist's residence in Natal.

of course, without any (critical) criteria. I always liked detective stories and felt a desire to learn to draw, so I took this correspondence course between 1962 and 1964. I liked art, but was always working printmaking; I belonged to a group that called itself Juventude Operária Católica (JOC) (Young Christian Workers). There we created a JOC film club the Tiró Cineclub, which was the second film club here in Natal. At that age I loved film. Through this filmclub I came in contact with people who had a more robust library than mine, and I started reading other books and other authors. One of them, as I always liked detective stories, was Edgar Allan Poe.

Then I began to show my work here. My first exhibition was in 1996. There was a gallery on the Andrade de Albuquerque square. The show was supposed to be up for a month, but it was the time of the military dictatorship, mid 1966, so it was up for only a week and was then closed down. The gallery was in front of a church, and a well-known journalist proclaimed that my exhibition was stimulating students erotically... It was the first exhibition of mine that was closed down, others would follow.

In 1967 my group became interested in concrete Poetry, mainly through the work of Moacyr Cirne (1943-2014). Moacyr was part of this group of Young intellectuals, and cinema began to have a very strong influence on our work. We made three short (then minutes) black and white films on 16mm. We had no color super 8 film stock. In the 1960s Natal only had between 100 000 and 120 000 inhabitants, so the city was small. Moacyr, who often traveled to Rio de Janeiro, brought back a magazine of concrete Poetry, *Invenção*, and we got to know Décio Pignatari, Haroldo and Augusto de Campos, the work of Ronaldo Azeredo... We were starting to have a somewhat avant-garde, or pre-avant-garde, vision. The city of Natal has a very interesting feature, which is that we are survivors of modernity. Since the beginning of colonization, Natal, as it is a port, has always received much news. But at the same time the people of Rio Grande do Norte, as the Northeast in general, are very traditional people.

After concrete Poetry we got to know the work of Wladimir Dias-Pino, which triggered the poema/processo movement here, and we organized the opening of a simultaneous exhibition in Rio de Janeiro and Natal on December 11 in 1967. It was very well planned. We are experiencing a period of dictatorship and great care was necessary. We were a bit afraid, but luckily nothing ever happened to us, while the group in Rio faced repression, and made a rasga-rasga [a public book tearing] there. We tried to do some demonstrations here, but... Anyway, at that moment we knew of some Marxist theories and had some information on the avant-garde cinema of the period and these influences fused in our understanding of poema/processo.

CF: How do you see the difference between poema/processo and concrete poetry? What interested you most in poema/processo?

FS: I was interested because I considered concrete poetry to be a dead end. It was closed in on itself, while in poema/processo, the process leaves a margin for the input of the reader, who is stimulated to make a version of the poem. This idea of the version is a great element of poema/processo. In reality, though, the idea is not unique to poema/processo, but has existed time immemorial. If you think about it, literature somehow stems from the idea of copying. The Bible, for example, was, I would not say plagiarized, but repeatedly told and retold during history. Joyce's *Ulysses* is a retelling of Homer's *Odyssey*. The Works of Shakespeare are reinventions, ninety percent of them is a reinvention of already existing texts. So they are versions. Likewise poema/processo allows the reader, who happens to also be a producer, to make his own contribution, to become

a poet as well. This is the difference between concrete poetry and poema/processo. However, as I see it, this does not mean that concrete poetry has no meaning or value. Rather, poema/processo comes as a continuation of some aspects of concrete Poetry. I personally met Décio Pignatari, Boris Schneiderman and Haroldo de Campos; they are people that I have the greatest admiration for. In Rio de Janeiro Wladimir Dias-Pino and Álvaro de Sá had a clash with the Campos brothers. I don't know if you were aware of it, but this thing was evident between Rio de Janeiro and São Paulo; there was a rift. However this was not the case here in Natal, where we had an independent group. Poema/processo has no leaders, it is a free thing, and each one participates without guidelines. You just follow the aesthetic line of the movement.

CF: How was your first contact with poema/processo?

FS: My work at that time was a poem called "Ponto" ("Point"). This poem would later be reproduced in many books and magazines; even abroad, in Julien Blaine's magazine *Doc(k)s* in France and in different anthologies, and also in Spain and in some books of Álvaro de Sá. We observed that the concrete Poetry groups kept to the big cities, e.g., from São Paulo to Minas Gerais, from Minas Gerais to Belo Horizonte, from Belo Horizonte to Rio de Janeiro, from Rio de Janeiro to New York. This left a gap in Brazil's interior. So we said, let's include poema/processo in our correspondence with other emerging artists. We started publishing our work in single sheets, to differentiate from the book. First of all because the printing cost of a book was much higher than that of ten pages. So we gathered ten pages in an envelope and sent it to an institution. And as we corresponded with different institutions the poema/processo movement was spreading around the interior of Brazil.

CF: And so your magazines were published in envelopes?

FS: There were several envelopes, and we even created a publication called *Projeto* in collaborative correspondence between Rio de Janeiro and Natal. This publication does not have a regular continuity, #1,2,3,4 etc. Each person creates his own design, his own issue, by assembling things. *Projeto 70* is a tribute to my 70 years of age, that's why it's called *Project 70*.

CF: But *Projeto 70* is still in the making?

FS: Yes, it continues, *Projeto 70* is not yet finished ...

CF: To think about collective publication was something very common back then. Collaborative magazines, assembling magazines ...

FS: Exactly. At that moment there was no Xerox yet, everything was still produced typographically. I myself worked in typography, and as much as I could I also made my aesthetic work using typographical means. There was no offset; it was proper letterpress.

CF: What's the difference?

FS: It's just that typography uses the type and offset is not going straight to the point. Typography used the cliché. Which was made of wood with a zinc plate on top with the image you wanted to reproduce. It was common in the newspapers of the period – only when offset appeared everything changed.

CF: And how did your work in typography connect to visual thinking in your own aesthetic work?

FS: By curiosity. There was no intellectuals in my family; my son is the first one, being a university professor. But I had this curiosity, intuition and the desire to participate. I always enjoyed seeing my work reproduced. I always thought that it looked beautiful. I remember that when I was a boy I looked at books and felt the desire to make such beautiful artworks, published artworks. And I grew up and managed, in a certain way, to do it.

CF: And in relation to the poema/processo, what were the dynamics?

FS: We worked collectively until 1972, when we decided to make a tactical stop. The idea was to make an assessment and analyze the status quo of poema/processo, what it had achieved and how it would continue. In fact it continued, as each of us continued to work on his own, in a free way, more individually. I continued working and began to correspond with other artists like Paulo Bruscky from the 1970s onwards. Many meetings were organized in João Pessoa. Also in the 1970s, I had a group here in Natal dedicated to mail art. And in 1974 we started, at the invitation of Clemente Padín, to send cards for an international exhibition that he was organizing in Uruguay. And there were other connections with artists: Joaquim Branco and his brother from Minas Gerais, Unhandeijara Lisboa in Paraíba, Daniel Santiago, Leonard Frank Duch in Recife... And the group from Rio, Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá, Neide de Sá was always sending letters to us. I have a huge amount of letters from them.

CF: So your mail art network was connected to poema/processo?

FS: It was the poema/processo network that migrated into mail art. And through the mail art network I began to work more internationally, with people far away, though I never left Natal. Mail art is a very anarchic and free thing, without concepts of good or bad. And poema/processo already advocated this freedom.

CF: What else do you see in this connection with the network?

FS: I think it's about Exchange. My involvement with mail art began with poema/processo. I already corresponded before the advent of mail art and got to know many artists through poema/processo. Mail art as such would only appear later.

CF: And did you participate in exhibitions?

FS: Yes, I would venture to say I'm the guy in Natal who exhibited the most. Not only here in Natal, but also outside. I spent about 20 or 30 years corresponding with people from everywhere, and during one year I participated in 20 exhibitions or more. I did an enormous number of exhibitions.

During the 1970s intercommunication already existed here in Natal: myself, Jota Medeiros, Carlos Humberto Dantas. And there were others that we ended up influencing. We organized meetings. There was a group in João Pessoa, there was Paulo Bruscky, Daniel Santiago and Leonard Frank Duch in Recife, and there were still others. We met in João Pessoa and created a magazine called *gaveta*. During the meetings we were deciding what to publish, and we produced a series of 20 issues.

CF: And the work was done in your printmaking workshop?

FS: We did *gaveta* in Recife. I created the newspaper *A margem* in the printmaking workshop. I began in 1986 and published it over the course of 15 years to promote

mail art and the arts in general. In this publication I featured works from many different places, various countries and also published works from my archive. And of course when someone would send a letter, it was also published. There is someone in the US who has almost the entire collection of this material.

CF: Which international artists did you have contact with?

FS: There was Jon Hendricks in New York, Clemente Padín in Uruguay, Julian Blaine in France, with whom I corresponded for many years, Angelika Schmidt in Germany, Robert Rehfeldt, who is quoted in this book (Silva refers to *Poéticas do Processo Arte Conceitual no Museu*, 1999) and Ruth Rehfeldt, Robert's wife. I corresponded with many people and I still have all that material. Anna Banna in Cleveland, USA. In the United States a very large number of people were doing mail art. Cavellini, from Italy, sent me almost all of his books... There is this idea of interference; we send a work, it's interfered with and returns... We kept doing this for a long time.

CF: Did you have contact with Walter Zanini?

FS: Yes, I have a letter from him when he organized a presentation on mail art. I have the catalog here. This was at the time of Bienal de São Paulo with Julio Plaza.

CF: Did you know Julio Plaza?

FS: No, no, it was all by mail. Personally I only met Álvaro de Sá, Neide de Sá, Décio Pignatari... They were the ones who came here.

CF: And you have noticed that in recent years there has been a resurgence of interest around the 1960s and 1970s?

FS: Exactly, there is a group of researchers from Rio de Janeiro, *Brasil Visual*, coming back here next week to do a film shoot. I've found some material for them on an international exhibition I organized in 1978, entitled *Olho Mágico*.

CF: Can you tell me more about this exhibition?

FS: The *Olho Mágico* was a postcard with a black circle in the center. And enclosed there was an invitation for you to interfere with the card and then return to sender. And people did that. It was excellent!

CF: And you mounted this exhibition somewhere?

FS: I mounted it in Natal (1978) and in Recife during the Winter festival (1979). Then we installed it in João Pessoa in 1980 and finally here in Natal again during 1982. And also in Mossoró. I have the exhibition here...

CF: And in Natal where did you set up it up?

FS: First, through a personal friend at the journalist's cooperative, which was leftist. The exhibition had that spirit of insurrection. When I did the second installment of the show, during the Winter festival, Regina Vater was there, and Hélio Oiticica, too. In the 200s Vater then organized the exhibition *Brazilian Visual Poetics* at the University of Austin. The show included 56 Brazilian poets. From Rio Grande do Norte alone there were 8 participants, so you see how much was happening.

CF: What were you reading at the time?

FS: I always read a lot. The most interesting poet connected to poema/proceso is Wladimir Dias-Pino, but I also greatly admire João Cabral de Melo Neto. I'm not a big fan of Drummond, but I respect him. I like Manuel de Bandeira, and here in Natal there's a poet called George Fernandes, who was an early 1930s modernist. Edgar Allan Poe is another poet that I like, and I also enjoy the sonnets of Shakespeare. I'm a fan and admirer of Joyce, and I really like Kafka, Dostoyevsky... I also admire the works by the Brazilians João Guimarães Rosa and Graciliano Ramos.

CF: And how do you see the work of the Natal anthropologist Câmara Cascudo in relation to Brazilian culture?

FS: I think it's essential to study the tradition, but when you take on the tradition you also risk forgetting that we are in progress. 100 years from now, who will be talking about what is happening today in 2013? This is the problem of Câmara Cascudo (1898-1986), and the problem of tradition. Here in Rio Grande do Norte literature is very tied to tradition. There are a lot of studies on genealogy, for instance. We suffer a lot from this here. My concern is to think about what I see today, in this time I'm living in. And I see morality, politics of ignorance, the reactionary nature of the Brazilian people. I think that a lot of politicians are now using artists to connect to folklore. They romanticize folklore, which impedes research and the production of the new knowledge. The effect is a blockage. Because when you are teaching a Festa Junina (June Festival) group you are producing culture, but you're also producing a subculture. You are not discovering the language of that culture. I seek to discover languages, new language to produce a pattern for someone to pursue something. This is what interests me a lot, the pursuit of new languages.

CF: You must have had a lot of trouble in developing these ideas, here in this arid territory.

FS: Yes, here it's winter! It's difficult and I suffer, especially because I'm a guy from a lower class. I'm a worker. There is no way to enter the cultural elite. I keep doing my stuff without involving myself too much... So much so that I do not like to get involved with the open funding calls. Because we do the work but the government gets all the glamour. And the intellectuals don't care to protest. You know why, because they all have projects paid by the government: "this guy is paying for my record, this guy is paying for my book, my presentation, I can't speak about this business, I have to keep quiet"... This is why the intellectuals don't make a statement.

CF: I can see that you have started archiving your work. Is that a way to create your own narrative, your own history, a way of self-historicization?

FS: Exactly. And this book... Watching the Coen Brothers' movie *Burn After Reading* (2008) gave me an idea. *Burn After Reading* is a reference to Russian Futurism. In Khlebnikov and Kruchenykh's 1913 pamphlet "The Word as Such" it is stated that true poets "should write on their books: after reading, tear it up". When I saw the film I found it a cool idea, because it begins in outer space and then the camera goes down, down, down, and ends filming a guy walking around. And I thought: I will do something like that! With my feet on the ground using the language of comics.

CF: History in comics is something that you like a lot.

FS: Yes, and I even made a comic. I just don't like comics more as a language.

CF: And how do you find your images?

FS: Sometimes I go down the streets and see a magazine, and it inspires me. Sometimes it's in a movie... The ideas appear in different ways. Some Works, particularly my books, now contain the languages, of elements that I enjoy, actors or films that I admire.

SILVEIRA, Regina

(Porto Alegre, 1939)

Roberto Moreira S. Cruz

She got a degree in Fine Arts from the UFRGS Institute of Arts (1959). Between 1969 and 1973, she taught as an invited professor at the Faculty of Arts and Sciences of the University of Puerto Rico. Upon returning to Brazil, she settled in São Paulo, receiving master (1980) and doctorate (1984) degrees from ECA USP. Her academic activity was linked to FAAP and ECA USP, from which she retired in 2000. Multimedia artist, engraver and painter, she participated in several international biennials, among them the Bienal de São Paulo (1983 and 1998), the Mercosur Biennial (2001 and 2011), the Taipei Biennial (2006), the Cuenca Biennial (2011), the Poznan Biennial (2012). Her work is internationally recognized, having received awards such as: MASP - for artistic trajectory (2013), Latin American Engraving Grand Prix, at the 1st Argentine Biennial of Latin American Graphics, Buenos Aires (2000), Civitella Ranieri Foundation Fellowship, Civitella Ranieri Center, Umbertide (1996), Fullbright Foundation, Washington, USA (1994), Art Studio Grant, The Banff Center, Banff, (1993) and The John Simon Guggenheim Foundation Fellowship, New York, (1990), among others.

One of her most well-known series of works is that which recreates object shapes through shaded silhouettes. Designed on a large scale and often applied in public spaces or in the form of installations, these works use various materials such as photography, paint or latex, and are applied on walls, floors or even on the facades of buildings, creating an anamorphic dimension of the figurative elements represented. In 1977, Walter Zanini put into practice at MAC USP an experimentation laboratory by creating the Video Sector, with the purpose of stimulating the creation of video works by a group of invited artists. The acquisition of a portapack equipment, Sony's VC34500 model, half-inch in black and white, inaugurated the activities of the institution and was coordinated by Cacilda Teixeira da Costa, Marília Saboya, Fátima Berch and with the technical support of Hironie Ciafreis. Regina Silveira participated in one of these activities and performed four works: *Campo; Artificio; Objetoculto - versão 1; Objetoculto - versão 2* and *Videologia*.

Videologia, 1978

A single, uncut sequence shows a hand lathering and washing a seemingly glassy surface. As the impregnated material is withdrawn, the design of a revolver is revealed in black silhouette, graphically demarcated. The video lasts about 2mins and 22s,

starting and ending with a fade. Interestingly this graphic element also appears in the series *Topografias*, created by the artist in 1978, composed by offset drawings with three-dimensional schemes, in scale, composing the shape of a revolver. This work by Regina Silveira was missing for about 35 years and was only reviewed by the artist in 2013. There are no copies available. It is part of the set of videos produced during the MAC USP Video Sector in 1977. These videos are stored on ten half-inch open reel tapes used on Sony's museum-owned VC34500 portapack. These tapes were found in 2013 by Regina Silveira and Cristina Freire in the MIS collection. The tapes were digitized in mov format by Regina Silveira herself with the contribution of Antoni Muntadas, who managed to remaster them in a laboratory in Spain been presented in exhibitions in and abroad since then.

Artificio, 1977

The artist uses the same feature for opening her other videos, made in the laboratory of Video Sector of MAC USP. A hand writes on a chalkboard, using chalk, the title of the work and the name of the artist. In fade out, this plane ends and the next sequence begins, in which the word *ARTIFÍCIO* is displayed on the white background, in upper case and sans serif. Possibly, the artist uses a letraset sticker, very frequent at that time for the composition of graphic works of artists and designers.

After the first three seconds, the word begins to be dismantled by gradually removing the various adhesive tapes on which it is applied. As the tapes are pulled horizontally, from right to left and from top to bottom, part of the word disappears. In all, there are eleven lines of tape, which when finished being removed imply the total exclusion of the word, leaving as a final result the blank screen. The video ends in fade out.

In this video we can hear a significant part of the dialogue between the realization team. The voices of Regina Silveira, Cacilda Teixeira da Costa and a third female can be identified. The dialogue between them is as follows:

- 0:10 – Regina Silveira: “Just her hand shows, right?”
- 0:12 – Unidentified: “Does it end in *fade out*?”
- 0:52 – Cacilda Teixeira da Costa: “Hey, are you ok?”
- 0:54 – Regina Silveira: “Everything ok?”
- 0:56 – Unidentified: “Does it end in *fade out*?”
- 0:58 – Regina Silveira: “When it’s finished.”
- 0:59 – Unidentified: “Wait”.
- 1:01 – Unidentified: “Wait there”.

Curiously, this dialogue recorded during the making of the video is another element that informs us about the casualness with which these works were realized. They are creative exercises in which, as they are produced, solutions are intuited, new possibilities are discovered. More than the complexity of photography, lighting or the formal elaboration of a possible narrative, what is most evident is the applicability of the videographic device to compose visual solutions of a conceptual character.

Objetoculto (versão 1), 1977

Objetoculto (versão 2), 1977

The initial plane of the video, in both versions, shows a hand writing in chalk on a blackboard the little of the work and, on the line below, the name of the artist. A fade-out feature is used to stop recording. It is worth mentioning that the portapack equipment did not allow images to be edited and changing to one plane to another, or from one sequence to another, was done by turning the camera on and off.

The next frame fits the image displayed by a TV set. It is a television program of sort shown at the time by TV Bandeirantes of São Paulo, at 3pm and presented by Xênia Bier. This image is almost completely covered by black cardboard, leaving only a strip in the center of the screen of approximately 25% of the entire field of the image, in which the presenter and another interlocutor are identified. It is not possible to identify the audio of the television. The same procedure is performed in version 1 and version 2. What sets them apart is that the works are performed in sequence. Therefore, the content of the television program is the same, however, at different times.

In version 1, at 29 seconds into the recording, a voice off camera asks: “Shall we finish?” The plane proceeds without cuts, but the image is often damaged by interference from the original tape. At 54 seconds again a voice asks about the image: “Ok?” And then: “I’ll finish ... you can finish.” At this time, the visible image range of the TV screen starts to be blocked by a black screen that moves from right to left. A few seconds later it is no longer possible to see the background image and the video ends when the recording is turned off.

In version 2, the duration of the sequence is a little shorter than version 1, and in the TV image, only the presenter Xênia Bier appears. Due to wear and tear, the video presents interference and noise so it is not possible to identify any speech on the part of the directors. The same action is performed by covering with a black stripe that shifts from right to left that fragment of image visualized by the partial aperture.

In these works, Regina Silveira leaves the television screen, which is being recorded by the camera, to counter another field of meaning that overlaps this image, leaving it partially covered. What is revealed is a visual vestige in which it is possible to identify the face of two interlocutors in a prosaic TV program. This hidden object, which the video entitles, is the very image of television, re-signified by the superimposition of the plane that hides and at the same time reveals fragments of that image. By creating a graphical window of intersection between what you see and what is transmitted on television, the artist interferes in this visual field, introducing a card that moves horizontally, covering the whole image and completely darkening the screen.

The video is the result of this composition exercise, done in real time, without editing and incorporating all the casual evidence of the creation process, including the off-camera dialogue of its directors - the artist herself and the other participants who collaborate in the creation of the video. This informality is intrinsic to the way of doing things, which was being practiced as a laboratory of invention, in that space of primary experiences developed in the Video Sector of MAC USP. All those artists were beginners to the video and operate the recording equipment for the first time. The videos translate this initiative to create an intermediation between the immateriality

of the audiovisual field and the formal, plastic and manufacturing aspects of other artistic practices such as drawing, engraving, painting and collage. As a tool of this interaction is, in the first instance, the videographic device.

Campo, 1977

The same strategy present in the other videos made by the artist in the MAC USP Video Sector is repeated in this work. The initial plan shows the video title and artist's name written in chalk on a blackboard. This ends in fade out. The next plane displays this same surface of the blackboard, on which the artist begins to delineate with her right finger an imaginary line delimited by the field of the image, represented on the television screen.

It is curious to note that in the four corners of the screen, the lines that delimit the left, the right, the upper margin and the lower edge of the image, the artist marks with a small trace of chalk the limit of the trajectory that her finger should pass so as not to exceed the edges of the frame. Video, as it also occurs in other outputs produced in the Video Sector, is recorded with direct audio, capturing the sounds and noises of the environment. It is possible to identify a dialogue between Regina Silveira and Cacilda Teixeira da Costa at 2:01:

Cacilda T da Costa: - Will you tell me when you finish?

Regina Silveira: - What?

Cacilda T. da Costa: - Will you tell me when you finish?

Regina Silveira: - Very soon.

About ten seconds later Regina says Ok and the video ends in fade out.

The video is formally constructed from this indication given by the artist's finger, which traverses a certain path in the field marked by the image, orienting the viewer's own gaze as the performance unfolds, drawing horizontally, vertically and diagonally. It is therefore interesting for the artist the conceptual and propositional aspect, in which an idea was elaborated in function of the gesture and the direct capture of the image, in one take and without camera movements. As well, is interesting to artist. That this plastic composition, mimicked from the drawing and reproducibility of the engraving technique, was represented directly in the field of electronic image, processed in real time and simultaneously recorded by the video equipment, perpetuating in time the ephemeral duration of the gesture.

SOARES, Genilson (João Pessoa, 1940)

Heloisa Louzada

He completed his studies in drawing, painting and sculpture and engraving in Recife. Based in São Paulo, during the 1970s, he participated in important art exhibitions at MAC USP and two editions of the Bienal de São Paulo. During the period when Walter Zanini was the director of MAC USP, Genilson was a constant presence at the Museum, using it not only as a place to exhibit his works but also as a laboratory for research and experimentation.

In 1970, along with Lydia Okumura and Francisco Iñarra, Genilson formed the *Grupo Conceitual*, which sought at the same time to question the traditional structures of the art salons, as well as to explore different artistic languages. At MAC USP, the *Grupo Conceitual* participated in V and VI JAC, respectively in 1971 and 1972. Questioning the structures of the salons of art, the work of the group in V JAC is to make proposals of artists that have been left out of the exhibition. In this work, called *Incluir os Excluídos*, the group executes proposals by the artists Sêrvulo Esmeraldo, Érika Steinberg, Jaques Castex and Jannis Kounellis. From 1975, together with Iñarra, Genilson worked at MAC USP, performing interventions and appropriations of the works of the Museum's collection.

Among the works carried out with appropriations of works from the collection were *Evento com a Pedra Event* and *Encontro da Pedra Event com De Chirico*, in which works were clandestinely taken outside the museum and photographed in an everyday context and scenario. The works were done without the knowledge of the director, but the artists later showed him the record of the actions. According to Genilson Soares, Zanini was at first shocked by his performance, but later understood the meaning of the actions within the museum, including as a result of the institution's opening for artistic research. The action, in the end, was symptomatic of the posture taken by MAC USP to consolidate itself as a living laboratory and museum.

Extending this logic of the museum as a studio and a research laboratory, Genilson, together with Lydia and Iñarra, participated in the XII Bienal de São Paulo, held in 1973, and only with Iñarra at the 1977 Biennial. In this last edition, the artists used the building of the Biennial as a studio for 3 months, making numerous sculptural experiences with the materials found in the Biennial building, of which they later exhibit the photographic records. In 1977, at the MAC USP, the artist participated in the inauguration of Espaço B, a place created by the museum for experimental art exhibitions, together with Iñarra, performing the joint exhibition Genilson & Iñarra, Iñarra & Genilson. Through xerox, photographs and slides, they presented a series of actions and works created from appropriations. Genilson Soares played an active role in contesting the institutions and status of art during the 1970s, participating in several exhibitions dedicated to experimental and conceptual art, not only in Brazil, but also in Europe and Latin America. He currently lives and works in São Paulo.

INTERVIEW WITH GENILSON SOARES¹²⁹ (December 2011)

GEACC – Grupo de Estudos Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu

GS – Genilson Soares

GEACC: Could you make a statement about your experience at MAC USP in the 1970s?

GS: I had an almost academic training in a studio. I started a studio in Recife when I was 11 years old. It was called the Sociedade de Arte Moderna, and fortunately for me

129 Edited: Luiza Mader Paladino.

there were lots of interesting people there, many friends were part of that studio. [...] It was a wonderful experience, because it was very important for the formation of the group when I arrived in São Paulo. [...]

GEACC: Do you used to print at that time?

GS: I drew. But I did a course in painting, drawing, sculpture and engraving in this studio. I came to São Paulo with this exhibition already scheduled, it was at a furniture store in the Arouche area [...]. Afterwards I had a few more solo ones, I worked with this gallery until 1972, but I was already unable to stand it anymore because I wanted to find a language. I could not bear it, I thought that period was a period of formation. At the end of the 1960s, in 1967, 1968, I met with Lydia and Francisco in República square, in a movement that I had in São Paulo with some artists. I remember once again that it was a very tough time of repression, so the artists got together and organized a movement in the República Square as an art fair. People went there, took jobs, Lydia, for example, made drawings right in the square itself ... and that's where I met them both. Talking, we had similar ideas about procedures, we wanted very much to question the salons, because they had a very rigid structure, you sent a drawing, or you sent a painting, or you sent an engraving ... If I sent something that was hybrid there was no way, it ended up in decorative arts, something like that ... They invented a sector to fit that work, or not, most were refused. Then we would fight, began to think about joining together to fight a little with this, to end these rules and to enter type of work in these salons. So, the first work we did was in 1970, called *Lanchonarte*, made with paper modules in which we questioned art consumption. These modules would be distributed to people, would function as a large cafeteria, an art cafeteria, thus the name *Lanchonarte*

GEACC: Where did you distribute it?

GS: In the salon, this was a proposal for a Salon ... And then we continued ... In 1971, we participated in the JAC with the work called *A Cerca da Natureza*, composed by panels closing the ramp to access the museum, the three exits from this ramp. [...]. This work was funny because it closed the ramp, there were some doors built into the panel [...]. Very funny situations were created, especially with the jury, in the up-down-up-down, whenever they went up, they did not know which side was the door to enter the museum.

GEACC: How do you see the idea of being able to work inside the museum? Because, in fact, the museum would be a place of work, of training at that moment.

GS: At that moment the museum was almost a studio. The access was very easy, so we did a series of somewhat controversial works, but finally, they were provocative, in fact. [...]. Then we found out that the museum was going to quit, it was going to leave that place and we went to talk to the board and we asked if we could work in the garden and they said okay, because they were going to leave there. Then we went to the garden and it was great because we got the whole garden of the museum to do the work. The work grew in size and we showed what we wanted, it was a very interesting job, also in 1972. Then I started to establish a little bit my procedure, I mean, I was already feeling a bit established.

GEACC: Has your perspective always been related with space?

GS: Yeah, from that moment on. Until then it was a work that used the human being as reference, they were figures. [...]. In 1973 came the International Biennial, we discussed, discussed and came up with a different proposal. Some artists sent proposals for the

Biennial and were approved or not to participate, it is not like now that is invitation, invitation, invitation ... We sent our proposal, they took some time to respond, it even had a Zanini interference. There is even a letter from Zanini saying "you are in doubt about the acceptance of the work ..." The work ended up being accepted

GEACC: How did you see this extension between the MAC USP and the Biennial? The MAC USP as this place of work and the Biennial can be this within a limited space?

GS: I thought it was a natural thing, because I already had access there at MAC USP. Zanini was very open in that regard. We used to live there, I would go out in the afternoon and go there, I would stay there all afternoon ... Sometimes it was not even to do work, we kept talking, arguing, talking to Zanini when there was time. I stayed in the museum because it was a studio, a meeting point and a work place too. Then it became a point of work, because we started to interfere in things, creating things there. So it was getting almost like a studio.

GEACC: [...]. Could you tell us about VI JAC.

GS: The VI JAC started tense because it had this thing of the draw. At first, nobody in our group had been drawn, then Lydia won a lot which was lot number 50, we gathered there in the corner "what are we going to do?" Then came this idea, we noticed in the letters ... because of this opening by Zanini - if it were not for that opening, we would never know - we learned that there were several artists who sent proposals and who had not been drawn. Then we saw Sérvulo, Érika Steinberg, Daniel Buren, Kounellis, Arthur Piza...

GEACC: Daniel Buren too?

GS: He sent the letter saying that he was going to send a proposal, so we included it, because our proposal called *Incluir os Excluídos*. We wrote a text about it, we made this proposal to Zanini. The money that would be awarded was exactly the budget for assembly. So we got proposals from each one and we ran about like crazy, because it was me, Francisco and Lydia, and we got some friends to help. We ran about like crazy to do this production, in the case of Érika, to get a truck engine, to get a pianist who could play [Kounellis] ... Piza's work was like this: it had a wooden cube and a slide projection, the person was looking out of a little window. So we had to set up that too. And for all this we had to negotiate the occupation of other lots with other artists who had been drawn and who had given up because they had no ideas. We negotiated these lots to have somewhere to set up.

GEACC: How was the experience? How was that? You saw the auditorium crowded during the draw, there was a vibration, it sounded like a music festival ... You saw people talking passionately, it's another moment...

GS: It was very crazy, all very crazy ... Even more for us who had a lot to do, there was no time to see and talk to anyone. I had to go to set up, to do things...

GEACC: It is incredible, because the museum as a place of coexistence taken to the extreme ... That could only happen there. Suddenly this type of manifestation...

GS: Yeah, just with Zanini. There was the Museum of Modern Art, but nothing happened. At MASP too, nothing at all interesting happened, they were always very conventional exhibitions. There was this JAC, which for me was a marvel. For me it was the best JAC I participated in, because the proposal was very interesting and because it had all that climate. It was a crazy deal. It was a lot of people, very interesting, a lot going on...

GEACC: It is interesting to think about how you were working, getting a degree in contemporary art and helping Zanini to invent a museum of contemporary art, because he also had not much idea, was learning along with you...

GS: Zanini these provocative works that happened from 1974 onwards, often got very shocked about we worked with the collection. In 1975 it was very quiet all the time, kind of slow, the repression was very strong, nothing much happened, the museum was a little quieter too. There was no more JAC. [...]. Then, in 1975, we decided to do a job picking up a stone from Chihiro Shimotani, that Japanese artist that printed silkscreen on stone. First we played around a bit using the stone, trying to assemble, make concepts, picking up random stones and trying to build concept through it. We took the stones from inside the museum, mounted and photographed ... I think Zanini did not even see. [...] there we saw a stone called Event. We took this stone, put it in the backpack and left the museum, went for a walk with it. We took it to the park to photograph it in the same stone situation, as if it were an ordinary stone in the middle of other stones. So we did all this documentation [...]. From there we went to show this to Zanini and he, of course, was very shocked. So he made a comment about values that was almost a tip for us to push forward the thing. He said "Well, we do not care much because it's a stone, but imagine if it was a De Chirico". So we decided to make a De Chirico encounter with the Event stone outside the museum. That was a very quick action, we had to have a whole strategy to do that. There's a picture of that. There was a sequence of works, it started with that, then it went to that meeting which was more a matter of discussing values - the stone also has value. We put it down, on the ramp, we brought the picture and put the stone and the picture there. We photographed it and returned the painting by a shortcut. No one in the museum saw, then we perceive another side: the security side. Then after that, Zanini sent the stone's trip out work to an exhibition in Germany and later to an exhibition at CAYC and such...

Photographic records of the interventions made with the works *Impresso Sobre Rocha*, 1973, Chihiro Shimotani and *Cavalos à Beira Mar*, Giorgio De Chirico, 1932/1933. MAC USP, 1975.

GEACC: Then there was one with a horse by Marini?

GS: Zanini made a place called espaço B that was a place for experimental work. I do not remember if we were the first, or if there was any other exhibition before. It was done precisely because of this, it had this demand for works [...]. In the case of Marini, it was on the opening day of the exhibition in espaço B, it was almost a performance because it was a very fast work, only to document, we had to dismount it the same day. We had an idea of what to do, but we decided at the time, on opening day. We got a rope and we did it while opening the show. We tied the tail on the wall and put a shim underneath and lifted the back and tied the rope. It was very interesting. The name of this work was *Ênfase na Escultura* because the rope was very thin, a normal rope, thin compared to the proportion of the piece, the size of the horse, heavy, iron and such

Projeto para Serigrafia, 1974

The work was shown at the exhibition *Prospectiva'74*, held at MAC USP in 1974. Genilson produced, through photocopy, a work that integrated the language of drawing and photography. Photocopy during the 1970s was a means of producing and

reproducing works of conceptual bias that facilitated the circulation and dissemination of works by young artists, beyond the logic of the market or institutions. It is worth remembering that, in the context of the Cold War, many countries in Latin America and Eastern Europe were under dictatorship, and that mail art, in this scenario, was an important means of communication and exchange between artists and institutions dedicated to young art, such as MAC USP, CAYC etc.

The exhibition *Prospectiva'74* received works by artists from various parts of the world through the post. For this reason, the works participating in the exhibition were of small size and worked with simple and sometimes even precarious materials and techniques which, however, is frequent in mail art, including xerox, drawing, photography, stamp, etc. The precariousness of the media, as well as the small size of the work (about the size of an A4 sheet), were also common features of the work of Genilson participating in the exhibition.

The title of the work can also refer us to another striking feature in the artist's work, as well as in conceptual art, which is the idea of art as a process and not as a product. The work *Projeto para Serigrafia* makes clear that it is a project, that is, something still unfinished or to come. The institution, in exhibiting this work, reiterated the position of validating the young and experimental artistic thought of the period, as well as its alternative circulation networks, proposing to the viewer a posture that goes beyond visual appreciation, seeking to understand art and the artistic object within a social and political context, beyond aesthetics.

VATER, Regina

(Rio de Janeiro, 1943)

Talita Trizoli

From a German, Basque and Jewish family, she was a pupil of Frank Schaffer and Iberê Camargo, respectively, during the years 1958-1962 and 1962-1965, in the capital of Rio de Janeiro. She entered the National Faculty of Architecture in 1960 (current FAU UFRJ), but left the course to dedicate herself fully to the artistic field, as she was already part of the circuit of salons and gallery exhibitions. Between 1970 and 1972, she lived in the city of São Paulo to work in an advertising agency called DPZ e MPM as a designer and assistant director in order to finance her production as an artist, but also because she realized that there had been a change in the axis of production and circulation of the art system centralized in the state capital. There, she contacted the critic and professor of USP Mario Schenberg, and the brothers and poets Haroldo and Augusto de Campos, with whom she established productive exchanges regarding visual poetry and Brazilian culture.

In 1972, she received the travel prize of the *XVII Salão Nacional de Arte Moderna*, with *Nós*, a triptych that is currently in the collection of the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro. As a destination for the travel prize, she opted first for New York (1973-1974) and then Paris (1974-1975), returning to Rio de Janeiro in 1976. She moved to the United States in 1980 (New York and later Austin) through a research grant from the Guggenheim Foundation, where she remained until 2012, when she returned to Rio de Janeiro with her partner Bill Lundberg.

Vater's production has wide variety of form, but it maintains a certain conceptual line and critical preoccupations with daily life. Starting from a figurative strand at the beginning of her career, with profound influence of *nouveau réalisme*, pop art and new figuration - in which, day-to-day apprehensions share space with feminist themes and studies of the imagery of consumer society - the artist went on to conceptual experiments and interventions, acting between the fields of performance, happening, installations and other productions of documentary character, highlighting in the pieces concerns about the use and limits of language in poetic key as tools of scrutiny of common life. Later, mainly from the long stay in the USA, the artist began to merge her production with religious themes and syncretism of Brazilian and Native American popular culture, with the ecological movement. She lives and works in Rio de Janeiro.

Parisse 2, 1974/75

The melancholic photographs by Vater of her hotel room in Paris during her stay in the French capital due to the travel prize received in 1972 are also part of her insertions in the mail art system in force. This time, due to her emotional condition provided by the Parisian experience, the images fail to show a look at the external world with social and ecological criticism, in order to confront private spaces and inmates of hotel rooms.

In this postcard, addressed to the Brazilian poet Carlos Drummond de Andrade, the artist makes a play of words with the name of Mallarmé, French poet and reference to Drummond. In the cut outs, overlappings, inversions and oscillations of the name, Vater leaves traces of her impatience and affective anguish, which are imperatives of her days of melancholy in the city of light. The junction JourNADA, the word Day in French with the word Nothing in Portuguese, which phonetically refers to the word *Jornada*, condition in which the artist was at that moment, opens the concrete poetry inscribed in the postcard and marks the tone of lament of the work and abandonment of affections.

In Drummond's response to his artist friend, the poet cites the privilege of entering an intimate and private space based on the photographic record - however, there is a misconception in the private conception indicated there, if we consider the impersonality, transience and standardization of hotel rooms, limiting some installation of signs of subjectivity at the same level as residences. This postcard is part of an extensive series called *Camas ao redor do Mundo*, in which Vater elaborates narratives of intimacy and prostration of cultural and affective exile from her nomadic trajectory in hotels and inns, thus unveiling the artificiality of tourist happiness and again intending a subversion of the idealized and romantic character of the circulation of false landscapes.

O que é a Arte? São Paulo responde, 1978

Is an artist book edited and produced by Massao Ohno, Brazilian publisher known for its investments in alternative literature, marginal poetry and artist books. In the work, Vater presents the result of interviews with passers-by in the downtown of São Paulo, in the vicinity of the Municipal Theater, open to visit by the public for free after a long hiatus. The questionnaire on a typed sheet, with statistical survey questions, is delivered to the varied public of the place, which returns with answers by hand, making clear in this gesture its social and cultural context, either by the answers emitted or by the calligraphy, which indicates intimacy with writing, a social divisor at the time.

Vater's sociological research proposition also reveals her interest in the participation of the "spectator" as a vital element for the constitution of works with social criticism, as well as her gaze distanced from the vices of the art system. The question "What is Art?", so simple and at the same time so complex, has the capacity to highlight the gap between theoretical and academic formulations about the nature of this field and the definitions of popular character present in everyday life of subjects outside the circuit and whose deal with other references to the idea of Art.

PlayFEUllagem, 1974

Super 8 performed in the Luxembourg Gardens, Paris, with the actor Antônio Pitanga, within the series *Cinematic Stills*, during the French season of the artist. In this specific work, Vater records Pitanga, an iconic figure in national cinema and an important black representation in the cinematographic medium, improvising storyboards by means of strips of black paper and tape along the walks and pavements of the park. The gesture of framing the pavement of the park, with its already previous floor plan, is carried out in two ways: the ironic recording of light and shadow movements by the camera, inside the squares fixed on the floor, which establish other measures than the passage of time and the superposition of these cinematic capturing and framing gestures at different levels (Vater's camera, the storyboard builder, and the storyboard itself that frames the light and shadow play of the park trees).

Postalixo: land(e)scape, 1974

Postalixo: land(e)scape is a series of postcards based on daily photographs that the artist took during her stay in New York, and were sent to participate in VIII JAC at MAC USP. Vater in the period is involved with the network of mail art that took force both as a way to circumvent the system of validation of the arts, and to intensify the circulation and insertion of works and artists distant from the value regiments. In making several incursions into the American metropolis (whether with specific destinations such as visits to cultural spaces and meeting with friends, such adventures are carried out within the methodology of the Baudelairean *flânerie*), the artist elaborates a subjective observation of the scenery of the city and its paradoxical landscape: considered the capital of Western culture and the first nucleus of avant-garde art production, New York appears in these works as a dystopian scenario of urbanity, where its waste, accumulation and discarding of the consumer society stands out for the touristic and glamorous imaginary. The title of the work refers to the artist's involvement with the practices of concrete poetry, countered by the wordplay and the use of photographs of rubbish and urban waste, a mockery of the idealized function of the postcard and its idyllic possibility in relation to the reality of the daily life of large cities.

ZÍLIO, Carlos
(Rio de Janeiro, 1944)

Jonas Pimentel

Carlos Zílio is an artist from 1960s-1970s generation, his artistic production principle the principle of Carlos Zílio's artistic production is based on social critique and political engagement. In 1962, he entered the Instituto de Belas-Artes in Rio de Janeiro, where he studied painting with Iberê Camargo and became a psychology student at the Instituto de Psicologia da Universidade do Brasil (current UFRJ) in 1966, when he began his artistic production. In 1967, he participated in the exhibitions *Opinião 66*, *Nova Objetividade Brasileira* and IX São Paulo Biennial, where the political bias of his works took explicit forms and contents against the dictatorial repression. In the late 1960s, at the same time that the military dictatorship amplified repression, Zílio began to question the revolutionary role of art and adhered to direct political militancy. He participated in the UFRJ student movement and became part of the resistance group against the MR-8 dictatorship. In 1970 he was injured in a shootout, taken to the Hospital Central do Exército and imprisoned for two years¹³⁰, where he began to draw the reality he experienced with whatever they allowed to enter his cell. According to the artist's testimony¹³¹, after his liberation in 1972, and having as reference the Brazilian Antonio Dias, Marcel Duchamp and the Russian constructivists, he resumed his artistic production. In 1973, he began organization of the magazine *Malasartes*, which was a kind of "cultural regrouping" that mobilized several artists of different conceptions.

Due to the political persecutions of the military regime, the artist decided to leave the country in 1976 and go to Paris, where he wrote *A Querela do Brasil: A Questão de Identidade na Arte Brasileira*, as his doctoral thesis Art from the University of Paris VIII. Upon returning to the country he began his career as a teacher and coordinated the Specialization Course in History of Art and Architecture in Brazil at PUC RJ. In 1984, he participated in the foundation of *Gávea* magazine, of which he was editor until 1996. In 2010, he participated in the XXIX Bienal de São Paulo, presenting *Para um Jovem de Brilhante Futuro*. He participated in important exhibitions, organized by MAC USP, during the 1970s and also contemporaneously: *Prospectiva '74* (1974); *Década de 70*, organized with Center of Art and Communication CAYC (Buenos Aires) (1976); *Modern Art in Brazil*, Kresge Art Gallery, Michigan State University, East Lansing, (1976); *Eighteen Modern Artists from Brazil*, Spazio Alternative 2, Montecatini Terme, (1976); *Arte-antropologia: Representações e Estratégias*, MAC USP (2007); *Arte Conceitual E Conceitualismos: Anos 70 no Acervo do MAC USP*, MAC USP/Sesi FIESP (2000). He also participated in the solo show *Atensão, Sala Experimental*, MAM RJ (1976), X Paris Biennial (1977), Mercosur Biennial (2005), XX and XXIX São Paulo Biennials (1989 and 2010), among others. In 1992, he completed his postdoctoral studies at the Écoles des Hautes Etudes en Science Sociales, Paris, and two years later he joined the Faculty of Fine Arts at UFRJ. In 2013, he participated in the event *MAC Encontra os Artistas*, organized by Tadeu Chiarelli and continues to participate in several exhibitions. He lives and works in Rio de Janeiro.

130 KLABIN, V. M. (cur.), *Carlos Zílio: Arte e Política: 1966-1976*, Rio de Janeiro, MAM RJ, 1996. Exhibition catalog.

131 Idem, *ibidem*.

Para um Jovem de Brilhante Futuro, 1973/1974

Jonas Pimentel

In addition to experimentation with media, the artist expresses in this work his search for the relation between form and content, since at the same time as he uses the materiality of the life of a young bourgeois with a suit, tie and briefcase, he also mocks the same profile, which seeks to adapt to the individualist structure of capitalist society.

Carlos Zílio composes his work from actions, representing the daily life of a young executive, recorded by photographer Paulo Rubens Fonseca. Such photographic records are transformed into different languages (slide, photobook and postcard), creating a dialectical relationship between form and content, in which the case with steel nails is not just a briefcase with nails that refers to Marcel Duchamp's series *boîtes-en-valise*, one of its main influences. His critical attitude in the artistic field rests both on the choice of the subject to be treated and on materiality, thus expressing his revolt against the state of exception that Brazil and Latin America spent in those years of torture and murder committed by the state's repressive apparatus.

The valise, stuffed with nails with their tips up, composes a synthesis of ideas critical of the military dictatorship and its project for youth, revealing the threat contained in the apparent stability of petty bourgeois life. The use of the postcard as a support enhances the denunciatory character of the artistic work, transposing it to a mail art circuit, in which the symbolic threat contained in the valise with nails, refers to the dark times through which the country passed in those times. The violence represented by the artist through different objects and signs like the nail is a constant in his works. In another work of the same period, the image of a corpse with a label tied to the toe with the phrase "identity unknown", title of the work, denounces the thousands of dead by the dictatorship and once again demarcates his project of relating art and politics.

His expression of the different languages and the very concept of art disputes any attempt at separation between the subject dealt with and materiality. The work is the idea that the artist constructs within a historical context and from supporting media that are related - they are not individually separated objects and understood in an autonomous way.

In this work, there is also an instruction by the artist for the assembly of the installation with the arrangement of objects and presentation of the images. According to him, in a letter sent to Walter Zanini on August 17, 1974, the sent slides "have no intention of being an audiovisual (which should be clear to the viewer, being pointed out next to the projection). The goal is only to give ambiance to the work in xerox and the postcard". He continues: "The slides should be displayed in the numerical order marked on them, which is the same as the album". His concern is focused on the relations between the action taken, the photographic record and the supports that make up the work as a whole, making evident the interconnection of the different languages in the same work. The operation of sequencing the set of six slides generates movement in the work, locating this support between the still image (photography) and the moving image (film and video), functioning as a kind of transitional language.

The slide projector itself operates from consecutive images and in most works that use this media the images are numbered by the author himself. For some works, MAC USP even produced opening images with the title of the work, artist's name and a final

slide, in black, as fade out. It is interesting to note that the sequence of six slides sent by the artist in 1974 and exhibited at the exhibition *Prospectiva'74*¹³², at MAC USP was only finally cataloged in 2014, forty years after its first exhibition, during research conducted at MAC USP.

The scientific initiation research *A Origem da Videoarte no Acervo MAC USP: Levantamento e Pesquisa* (2013/2014), directed by Cristina Freire, enables the collection and cataloging of several works in technological languages such as films, videos and slides. In this circumstance works in slides are also found of the artists Jerzy Trelinsky (Poland), Karl Vogt (Germany), among other works from the same period that are not yet included in the collection of this Museum. At the end of the research, it was possible to verify that about 27 exhibitions at MAC USP, from 1971 to 1977, presented works in Super 8, 16 mm, videotape and slides, in a group of 69 artists from fifteen different countries and more than one hundred works. Within this set of works, 21 of them are on slides, totaling about 814 units, according to examination carried out by the Museum.

According to Cristina Freire, in *Poéticas do Processo* (1999), the fate of works realized in unconventional supports as slides were seen, for example, during the years of 1960 and 1970 is the museological limbo. In the case of the conceptual works of the MAC USP, these are stored in cardboard boxes, in binders and in the midst of the library books due to difficulties, both theoretical and practical, of categorization, that is, "marginalized, despite the initial unfinished efforts, the collection remained wandering between the library and anodyne corridors, in limbo"¹³³.

The question is: where artist's books, postcards, projects, stamps, and other unconventional media fit in, since museums work with rigid concepts of the fine arts (painting, drawing, sculpture, engraving)? Works that use electronic media (films, videos, slides, audio tapes) are also lost in the library, in the technical reserve or even in other institutions. In this case, other issues are added, such as: the difficulty of restoration, conservation, including the lack of adequate equipment for the migration of support.

However, the exhibition presented says less about the technical problems of a specific museum and the status itself of shared works in the art system. In this sense, most of the problems of the 1960s and 1970s involve the character of the medium used by the artists: xerox, stamp, postcard, video, film, slide, etc. the traditional use of which was foreign to the artistic world and its introduction caused resistance from artists, critics, researchers and art institutions.

The reflections presented here do not refer exclusively to Brazilian museums, but to the history of art itself that delegates to invisibility a whole set of works that had as their premise the non-commodification of the artistic object and challenging the traditional supports of art. In some cases, criticism of the art system (understood here as a set of political, economic, social, aesthetic values) is both in the sense of the subversion of forms and of content.

¹³² The sequence of slides is included in the list of Special Film and Slide Show exhibitions at *Prospectiva'74* (1974), together with artists Peter Krueger (Germany), Claudio Tozzi (Brazil), Abraham Berman (Brazil), Alberto Camarero Geraldo Porto (Brazil), Jorge Glusberg (Argentina), Antoni Muntadas (Spain), Jerzy Trelinski (Poland), Karl Vogt (Germany), Carlos Pasqueti (Portugal) and others. The works presented by these artists use supports such as Super 8, 16 mm and slides.
¹³³ FREIRE, Cristina, *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*, São Paulo, Iluminuras, 1999, p. 28.

Whether through political engagement or social criticism, as in the case of the artist Carlos Zilio, or through aesthetic/visual or academic research, many artists from the 1960s and 1970s challenge the hegemonic structures that determine the arts. The status of work of art and, above all, the logic of the capitalist system of transforming everything into fetishized goods continues its control of artistic production. The works and reflections elaborated in the course of history such as Carlos Zílio's work *Para um Jovem de Brillante Futuro* are very important analysis keys to advancing to a truly free art, because as Mario Pedrosa said: "Art is an exercise experimental of freedom"¹³⁴.

Grupo de Estudos Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC/CNPq)

Coordinator: Prof. Cristina Freire PhD.

From 2011 onwards, the Grupo de Estudos Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC/CNPq) has been organized around the study of the conceptual art collection of MAC USP. The research undertaken seeks to collaborate for a necessary revision of conventional museological principles and practices regarding the documentation, cataloging, preservation and exhibition of these artistic practices. It also seeks to develop critical and theoretical tools that account for this artistic production from the 1960s and 1970s. Little known artists or those absent from canonical narratives are privileged for further study, seeking other articulations between history, theory, criticism and curation of contemporary art. Regarding institutional history, the emphasis is on the founding role of Walter Zanini, the first director of MAC USP. The projects developed since the formation of the GEACC aim to bring visibility and intelligibility to the MAC USP collection through exhibitions, publications and seminars. So far, the following books have been published: *Hervé Fischer. Arte Sociológica e Conexões* (2011); *Não Faço Filosofia senão Vida. Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP* (2012), *Walter Zanini: Escrituras Críticas* (2013) and *Terra Incógnita. Conceitualismos da América Latina no Acervo do MAC USP* (3 volumes) (2015). Hervé Fischer exhibitions have been organized at MAC USP: *Arte Sociológica e Conexões* (maio 2012); *A Cidade e o Estrangeiro: Isidoro Valcárcel Medina* (November 2012), *Julio Plaza. Indústria Poética* (2013); *Por um Museu Público: Tributo a Walter Zanini* (2013), *Vizinhos Distantes. Arte da América Latina no Acervo do MAC USP* (2015).

Authors participating in the GEACC

Adriana Amosso Dolci Leme Palma; Arthur Vieira de Medeiros; Barbara Kanashiro Mariano; Bruno Sayão; Carmen Palumbo; Eduardo Akio Shoji; Emanuelle Schneider; Fernanda Porto; Heloisa Louzada; Jonas Pimentel; Luise Boeno Malmaceda; Luiza Mader Paladino; Marina Freire da Cunha Vianna; Nadiesda Dinambro; Renata Poletto; Roberto Moreira S. Cruz, Talita Trizoli, Igor Guterres e Laura Porto.

¹³⁴ PEDROSA, Mário, *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica, 1965*. In *OITICICA, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, pp. 9- 13.

Dissertations, Theses and Reference Projects

CRUZ, Roberto Moreira S. *Filmes e Vídeos de Artistas no Contexto da Arte Brasileira Contemporânea: Apurando Informações e Organizando um Banco de Dados (Movies and Videos of Artists in the Context of Contemporary Brazilian Art: Finding Information and Organizing a Database)*, Postdoctoral Program by the Postgraduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, in progress, 2017. (Capes grant)

DINAMBRO, Nadiesda. *As Imagens de Gretta Sarfaty: Fotografia, Performance e Gênero (The Images of Gretta Sarfaty: Photography, Performance and Gender)*. Projeto (Mestrado) – Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, 2016 (in progress).

LOUZADA, Heloisa O. *Contrastes na Cena Artística Paulistana: MAC USP e MAM SP nos Anos 1970 (Contrasts in the São Paulo Artistic Scene: MAC USP and MAM SP in the 1970s)*, 140 f. Dissertation (Master's) – Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. (Fapesp Grant).

MALMACEDA, Luise Boeno. *Eixo Sul Experimental: Conceitualismos e Contracultura nos Cenários Artísticos de Curitiba e Porto Alegre – Anos 1970 (Experimental South Axis: Conceptualisms and Counterculture in the Artistic Scenarios of Curitiba and Porto Alegre - 1970s)*. Project (Master's) – Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. (Capes Grant).

MARIANO, Bárbara Kanashiro. *O Corpo, a Casa, a Terra: Por uma Arqueologia do Presente na Obra de Leticia Parente (The Body, the House, the Earth: For an Archeology of the Present in Leticia Parente's Work)*. Report (Scientific Initiation). Museum of Contemporary Art (Division of Research, Theory and Art Criticism), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. (Pibic Grant).

_____. *Artistas Brasileiras dos Anos 1960 e 70 no MAC USP (Brazilian Artists of the 1960s and 1970s in MAC USP)*. Report (Scientific Initiation). Museum of Contemporary Art (Division of Research, Theory and Art Criticism), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. (Pibic Grant)

MEDEIROS, Arthur Vieira de. *Gastão de Magalhães: Os Sentidos de uma Carreira Curta - Anos 1970/2014 (Gastão de Magalhães: The Meaning of a Short Career - 1970/2014)*. Dissertation (Master's) – Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PALADINO, Luiza Mader. *Conceitualismos em Trânsito: Intercâmbios Artísticos entre Brasil e Argentina na Década de 1970 – MAC USP e CAYC (Conceptualisms in Transit: Artistic Exchanges between Brazil and Argentina in the 1970s - MAC USP and CAYC)*. Dissertation (Master's) – Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. (Capes Grant)

_____. *Teses para o Terceiro Mundo: A Guinada Crítica de Mário Pedrosa e as Redes de Solidariedade na América Latina (Theses for the Third World: The Critical Turn of Mario Pedrosa and the Networks of Solidarity in Latin America)*. Project (PhD) - Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, 2017 (in progress).

PALMA, Adriana Amosso Dolci Leme. *Invenções Museológicas em Exposição: MAC do Zanini e MASP do Casal Bardi (1960-1970) (Museological Inventions in Exhibition: MAC do Zanini and MASP do Casal Bardi (1960-1970))*. Dissertation (Master's) – Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. (Fapesp Grant)

PALUMBO, Carmen. *A Recepção do Manifesto do Naturalismo Integral de Pierre Restany no Brasil: Um Caso de “Equivocação não Controlada” (The Reception of the Pierre Restany Integral Naturalism Manifesto in Brazil: A Case of “Uncontrolled Misunderstanding”)*. Project (Master's) – Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015 (in progress). (Capes Grant)

PIMENTEL, Jonas Rodrigues. *Origem da Videoarte no MAC USP: Levantamento e Pesquisa (Origin of Videoarte in MAC USP: Survey and Research)*. Report (Scientific Initiation) - Museum of Contemporary Art (Division of Research, Theory and Art Criticism), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. (Bolsa Pibic)

POLETO, Renata. *Poéticas Itinerantes: Arte-correio no Arquivo multimídia de Jota Medeiros (Itinerant Poetics: Mail art in the multimedia archive of Jota Medeiros)*. (Final paper - Degree). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2017.

PORTO, Fernanda de Carvalho. *Triângulo Amoroso: O Uso do Carimbo como Dispositivo Gráfico e Político nas Práticas Artísticas do Nordeste Brasileiro (Love Triangle: The Use of the Stamp as a Graphic and Political Device in the Artistic Practices of the Brazilian Northeast)*. Dissertation (Master's) - Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. (Capes Grant)

SAYÃO, Bruno. *Solidariedade em Rede: Arte Postal na América Latina (Solidarity in Network: Mail art in Latin America)*. Dissertation (Master's) - Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. (Fapesp Grant)

SCHNEIDER, Emanuelle. *Influxus. Ressonâncias. Fluxus no Acervo do MAC USP (Influxus. Resonances. Fluxus in the USP MAC Collection)*. Dissertation (Master's) - Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. (Capes Grant)

_____. *Vídeos Independentes na Cena Vanguardista Paulistana dos Anos 1980 (Independent videos in the avant-garde São Paulo Scene of the 1980s)*. Project (PhD) – Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History da USP, 2017 (in progress). (Capes Grant).

SHOJI, Eduardo Akio. *Entre Práticas Artísticas e Editoriais: As Publicações Coletivas no Museu (Between Artistic and Editorial Practices: The Collective Publications in the Museum)*. Dissertation (Master's) - Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. (Capes Grant).

TRIZOLI, Talita. *Trajatórias de Regina Vater: Por uma Crítica Feminista da Arte Brasileira (Regina Vater's Trajectories: For a Feminist Critique of Brazilian Art)*. Dissertation (Master's) - Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. (Capes Grant).

VIANNA, Marina Freire da Cunha. *Cidade em Contraste: Nova Babilônia e Brasília nos Anos de 1950 e 1960 (City in Contrast: New Babylon and Brasília in the 1950s and 1960s)*. Dissertation (Master's) – Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. (Fapesp Grant).

_____. *Grupo de Brasília. Ecos e Inventividade (Group of Brasília. Echoes and Inventivity)*. Project (PhD) – Postgraduate Program in Aesthetics and Art History, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017 (in progress).



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo



PROGRAMA PRESERVAÇÃO DE
ACERVOS E PATRIMÔNIO CULTURAL
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PRÓ-REITORIA DE CULTURA E
EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA DA USP

COLEÇÃO MAC ESSENCIAL



Exposição



Seminários,
simpósios, congressos, etc



Pesquisa



Acervo

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor *President* Vahan Agopyan

Vice-Reitor *Vice-President*
Antonio Carlos Hernandes

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

CONSELHO DELIBERATIVO

BOARD

Ana Magalhães; Carlos

Roberto F. Brandão

(**Presidente** *President*);

Cristina Freire; Edson

Leite; Eugênia Vilhena;

Helouise Costa; Katia

Canton; Mônica Nador;

Rejane Elias; Ricardo

Fabbrini; Rosani

Bussmann; Rodrigo

Queiroz

DIRETORIA *EXECUTIVE BOARD*

Diretor *Director*. Carlos

Roberto F. Brandão

Vice-diretora *Vice-director*

Ana Gonçalves Magalhães

Assessorias *Consulting*

Beatriz Cavalcanti e

Vera Filinto

Secretaria *Secretary*

Carla Augusto

PESQUISA, DOCENCIA E

CURADORIA *RESEARCH,*

TEACHING AND CURATORSHIP

Chefia *Head* Helouise Costa

Docentes *Teaching and Research*

Ana Magalhães; Cristina

Freire; Edson Leite;

Helouise Costa; Katia

Canton; Carmen Aranha

(**Professor Sênior** *Senior*

Professor) e Rodrigo Queiroz

(FAU USP vínculo MAC

USP *Secondary link*).

Secretaria *Secretaries* Andréa

Pacheco; Sara V. Valbon

ACERVO *COLLECTION*

Chefia *Head* Paulo

Roberto Barbosa

Arquivo *Archive*

Silvana Karpinski

Catálogo e

Documentação *Registrar Section*

Cristina Cabral; Fernando

Piola; Marília Lopes e

Michelle Alencar

Conservação e Restauração

- **Papel** *Conservation and*

Restoration - Paper Rejane

Elias; Renata Casatti e

Aparecida Caetano

(**apoio** *assistant*)

Conservação e Restauração

- **Pintura e Escultura**

Conservation and Restoration -

Painting and Sculpture Ariane

Lavezzo; Marcia Barbosa

e Rozinete Silva

(**apoio** *assistant*)

Conservação Preventiva

Preventive Conservation

Silva Meira

Montagem *Art handling* Fabio

Ramos e Mauro Silveira

Secretaria *Secretary*

Regina Pavão

BIBLIOTECA E

DOCUMENTAÇÃO LOURIVAL

GOMES MACHADO *LIBRARY*

AND DOCUMENTATION SERVICE

Chefia *Head* Lauci

B. Quintana

Documentação Bibliográfica

Bibliographic Documentation

Anderson Tobita;

Mariana Queiroz e

Liduína do Carmo

COMUNICAÇÃO *PRESS*

Chefia *Head* Sérgio Miranda

Equipe *Team* Beatriz Berto e

Dayane Inácio

EDUCAÇÃO *EDUCATION*

Chefia *Head* Renata

Sant'Anna

Educadores *Art Educators*

Andrea Biella;

Evandro Nicolau e

Maria Angela Francoio

Secretaria *Secretary*

Ana Lucia Siqueira

PLANEJAMENTO E

PROJETOS: EXPOSIÇÕES

E DESIGN PLANNING AND

PROJECTS: EXHIBITIONS

AND DESIGN

Chefia *Head*

Ana Maria Farinha

Editoria de Arte, Projeto

Gráfico, Expográfico e

Sinalização *Art Editor, Graphic*

Design, Exhibition and Signage

design Elaine Maziero

Editoria Gráfica *Graphic*

Editor Roseli Guimarães

Produção Executiva

Executive Producer

Alecsandra Matias de

Oliveira

Projetos *Projects*

Claudia Assir

SECRETARIA ACADÊMICA

ACADEMIC OFFICE

Equipe *Team* Neusa

Brandão e Paulo

Marquezini

Programa de Pós-graduação

em Estética e História da

Arte *Postgraduate Program*

in Aesthetics and History of Art

Joana D'Arc Figueiredo

SERVIÇO ÁUDIOVISUAL,

INFORMÁTICA E TELEFONIA

AUDIOVISUAL, COMPUTER AND

TELEPHONE SERVICE

Chefia *Head*

Marilda Giafarov

Equipe *Team*

Bruno Ribeiro; Marta

Cilento e Thiago Santos

SERVIÇO ADMINISTRATIVO E

OPERACIONAL *ADMINISTRATIVE*

AND OPERATIONAL SERVICE

Chefia *Head*

Juliana de Lucca

Apoio Operacional *Operational*

Support Júlio Agostinho

Engenharia *Engineering*

José Eduardo Sonnewend

Secretaria *Secretary*

Sueli Dias

ALMOXARIFADO E

PATRIMÔNIO *STOREROOM*

AND ASSETS

Chefia *Head*

Thiago de Souza

Equipe *Team* Clei Natalício

Junior; Marilane dos

Reis; Nair Araújo; Paulo

Loffredo e Waldireny

Medeiros

CONTABILIDADE *ACCOUNTING*

Contadores *Accountants*:

Francisco Ribeiro Filho

e Silvio Corado

Apoio *Assistant*

Eugênia Vilhena

PESSOAL *PERSONNEL*

Chefia *Head*

Marcelo Ludovici

Apoio *Assistant*

Nilza Araújo

PROTOCOLO, EXPEDIENTE E

ARQUIVO *REGISTER, EXPEDITION*

AND ARCHIVE

Chefia *Head* Maria Sales

Equipe *Team* Maria dos

Remédios do Nascimento

e Simone Gomes

SERVIÇOS GERAIS

OPERATIONAL SERVICES

Chefia *Head*

José Eduardo da Silva

Copa *Kitchen* Regina de

Lima Frosino

Manutenção Predial

Maintenance André Tomaz;

Luiz Antonio Ayres e

Ricardo Caetano

Transporte *Transport*

Anderson Stevanin

VIGILÂNCIA *SECURITY*

Chefia *Head* Marcos Prado

SPPU USP Rui de Aquino e

José Carlos dos Santos

Equipe *Team* Acácio da Cruz;

Alcides da Silva; Antoniel

da Silva; Antonio Marques;

Clóvis Bomfim; Edson

Martins; Elza Alves; Emílio

Menezes; Geraldo Ferreira;

José de Campos; Laércio

Barbosa; Luís Carlos de

Oliveira; Luiz Macedo;

Marcos de Oliveira; Marcos

Aurélio de Montagner

TESOURARIA *TREASURY*

Responsável *Responsible*

Rosineide de Assis