



SOBRE EXPOSIÇÕES
Conceitualismos em mostras no MAC USP
(2000-2015)

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

CRISTINA FREIRE
Organização



SOBRE EXPOSIÇÕES
Conceitualismos em mostras no MAC USP
(2000-2015)

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 978-85-94195-05-0



9 788594 195050

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

Sobre Exposições: Conceitualismos em Mostras no MAC USP (2000-2015)/ organização Cristina Freire. São Paulo : Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019.

391 p. ; il. – (MAC Essencial 10)

ISBN 978-85-94195-05-0

DOI: 10.11606/9788594195050

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: Cristina Freire e Anne Thurmman-Jajes

Registros Fotográficos das Exposições: Rômulo Fialdini (Arte Conceitual e Conceitualismos/Paulo Brusky-Ars Brevis), Juan Guerra (Redes Alternativas/Hervé Fischer no MAC USP/ A Cidade e o Estrangeiro: Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP), Flávio Demarchi (Julio Plaza Indústria Poética/Por um Museu Público:

Tributo a Walter Zanini), Elaine Maziero (Vizinhos Distantes) e Cristina Freire (Subversive Practices/Clemente Padín: Word, Action and Risk)

Foto Capa: Exposição Vizinhos Distantes

Registro Fotográfico Foto Capa: Elaine Maziero

Preparação Documentação: Alecsandra Matias de Oliveira

Arquivo MAC USP: Silvana Karpinski

Revisão: Edméa Neiva

Tradução: International Alliances Academy of Native Speakers

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
da Universidade de São Paulo

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 *Sobre Exposições: Conceitualismos em Mostras no MAC USP (2000-2015)*, organizada por Cristina Freire, docente e curadora do Museu, evidencia as exposições que foram organizadas pela curadora com o acervo conceitual, a partir da mostra emblemática *Arte Conceitual e Conceitualismos. Anos 70 no Acervo do MAC USP*, realizada em 2000, na Galeria Sesi, até sua produção mais recente *Vizinhos Distantes – Arte da América Latina no MAC USP*, inaugurada em 2015.

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.

SUMÁRIO

PESQUISAS, PROCESSOS E EXPOSIÇÕES NOTAS SOBRE ALGUMAS EXPERIÊNCIAS CURATORIAIS	9	HERVÉ FISCHER NO MAC USP: Arte Sociológica e Conexões - 2012	185
ARTE CONCEITUAL E CONCEITUALISMOS Anos 70 no Acervo do MAC USP - 2000	27	A CIDADE E O ESTRANGEIRO: Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP - 2012	203
JULIO PLAZA Arte como Ideia - 2004	61	JULIO PLAZA, INDÚSTRIA POÉTICA - 2013	227
PAULO BRUSCKY Ars Brevis - 2007	65	POR UM MUSEU PÚBLICO Tributo a Walter Zanini - 2013	273
SUBVERSIVE PRACTICES Art under Conditions of Political Repression 60s-80s South America /Europe - 2009	97	VIZINHOS DISTANTES: Arte da América Latina no Acervo do MAC USP - 2015	311
PAISAGEM CONCEITUAL: Publicações de Artistas e a Imagem da Cidade Europeia - 2009	129	ENGLISH	337
CLEMENTE PADÍN: Palavra, ação e risco - 2010	137		
REDES ALTERNATIVAS - 2011	151		

PESQUISAS, PROCESSOS E EXPOSIÇÕES NOTAS SOBRE ALGUMAS EXPERIÊNCIAS CURATORIAIS

Cristina Freire

A curadoria de exposições no museu compreende uma etapa do processo museológico que envolve atividades tão laboriosas quanto complexas, invisíveis aos olhos do público, como a pesquisa e as atividades técnicas de catalogação, documentação e conservação, entre outras. A exposição é uma das muitas possibilidades de extroversão do acervo que se complementa, num museu universitário, com as atividades de ensino, orientação de alunos, publicações, entre outras atividades acadêmicas. Assim, a curadoria mescla-se com a atividade de docência e pesquisa e o acervo é seu ponto de partida. Nesse processo busca-se compreender as obras no seu contexto institucional e histórico para uma análise mais abrangente e crítica das condições de sua (in)visibilidade.

A coleção de arte conceitual do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) pode ser considerada a mais importante coleção pública do gênero no continente latino-americano, por sua representatividade internacional. Inclui trabalhos que se distanciam dos padrões convencionais de obra de arte e tem demandado uma outra práxis museológica.

Desde o início, vislumbramos a necessidade de operar em pelo menos duas direções; por um lado implantar, em caráter experimental, um banco de dados para tornar possível o próprio trabalho de curadoria desse acervo, por outro lado, repensar o próprio museu frente aos desafios (materiais e conceituais) colocados pela arte contemporânea.

São muitos os alunos de graduação que iniciam sua formação e trajetória profissional no campo da arte e da cultura orientados por docentes no Museu, e muitos seguem para um projeto acadêmico em nível de pós-graduação. No Programa de Pós-Graduação Interunidades Estética e História da Arte (PGEHA USP), procuramos encaminhar os alunos que demonstram interesse para a pesquisa de nosso acervo, para o trabalho comum junto ao Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC) para que possam compartilhar com outros pesquisadores temas de investigação e participar de uma comunidade de estudos e afetos. A extroversão da pesquisa é realizada por meio de exposições regulares desse acervo assim como nas publicações que buscam dar subsídios para uma história da arte escrita no Brasil¹.

¹ O livro *Arte conceitual*, insere-se nesse objetivo de atender um público mais amplo de estudantes de graduação. Ver: FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Nessa medida, procuramos estimular o trabalho a partir do estudo de artistas pouco conhecidos ou ausentes das narrativas canônicas, fomentando uma visada mais crítica e plural na construção das narrativas da história da arte, tão fundamental em nosso continente.

Em relação à história institucional a ênfase das investigações aponta para o papel fundador do primeiro diretor do MAC USP, Walter Zanini. A história das exposições no Museu tem sido também tema de interesse nas pesquisas de nossos alunos². Como sabemos em várias exposições do MAC USP nos anos 1970, artistas trabalhavam no espaço do museu e, ali permaneciam, como na 6ª Jovem Arte Contemporânea (1972), durante todo o período da mostra. A ideologia naturalizada que cerca a divisão dos espaços, entre espaço de recepção, espaço de criação e espaço de formação, se desfaz.

A possibilidade de articular diferentes abordagens nos estudos define o perfil e a identidade de um museu universitário de arte contemporânea. Com o fim da autonomia moderna da arte, a pesquisa tem o potencial de aproximar distintos saberes e competências.

Por meio de atividades didáticas, de maneira artesanal e não quantitativa, a formação pretende dar subsídios para a percepção crítica da arte e o entendimento de seus sistemas de legitimação. Nessa medida, o museu universitário representa um lugar privilegiado de resistência onde a docência e a pesquisa têm papel fundamental. No museu, os cursos vinculam não apenas dois, mas três polos: o docente, os alunos e os acervos que não devem ser desconsiderados sob o risco de abstrair-se o diferencial dessa situação de ensino.

O caráter documental da proposição conceitual foi sublinhado por Walter Zanini em sua reivindicação de um tipo distinto de museu, diferente do museu moderno. A obra-documento, que compreende obras de arte com um caráter documental híbrido como textos, palavras impressas, fotografias de ações, registros, publicações de artistas é o

2 Ver: LOUZADA, Heloisa Olivi. *Contrastes na cena artística paulistana: MAC USP e MAM SP nos anos 1970*. 2013. 140 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. PALADINO, Luiza Mader. *Conceitualismos em trânsito: intercâmbios artísticos entre Brasil e Argentina na década de 1970 – MAC USP e CAYC*. 2015. 210 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PALMA, Adriana Amosso Dolci Leme. *Invenções museológicas em exposição: MAC do Zanini e MASP do casal Bardi (1960-1970)*. 2014. 205 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

meio no qual o museu ativa-se como arquivo, isto é, como centro operativo para a investigação experimental. Esse caráter de obra-documento propõe desafios para a documentação, a preservação e a exposição e representa o antecedente pré-digital dos desafios que a arte digital vem impondo aos museus e à memória social.

Se no volume *Terra Brasilis. Arte Brasileira no Acervo Conceitual do MAC USP* mobilizamos um trabalho coletivo focado em obras e artistas individualmente, privilegiamos aqui o pensamento retrospectivo para um conjunto de projetos curatoriais convergentes realizados nos últimos quinze anos no MAC USP.

Para muitos teóricos e críticos é consenso que a história da arte, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, não se constrói apenas como uma história de obras de arte ou de artistas isoladamente, mas a partir das histórias multifacetadas e complexas de exposições.

No Brasil, muito dessa história ainda está por ser escrita, apesar de importantes iniciativas recentes.³ Vale lembrar que o núcleo principal da coleção conceitual do MAC USP resulta de duas exposições antológicas (*Prospectiva'74* e *Poéticas Visuais*, 1977) realizadas no Museu⁴. Tais exposições partiram de convocatórias internacionais abertas e testemunham o incentivo dado por Zanini ao sistema de trocas artísticas pela via postal, sem qualquer relação com o mercado. Mais de 150 artistas de distintos países participaram da exposição *Prospectiva'74*. A significativa presença internacional foi também uma resposta à proposta dos organizadores de que cada participante convidasse outro artista para a exposição. Exposições como essas são exemplos do princípio da comunicação ilimitada, alheia ao mercado e à censura; tática que tornou possível a um museu universitário e periférico ao sistema artístico metropolitano angariar no Brasil, naquele momento, a mais importante coleção pública de arte conceitual do continente.

Nesse sentido, a história das exposições do MAC USP torna-se uma referência fundamental nessa cartografia onde vem se sobrepondo outras mostras e iniciativas. Ao reunirmos um conjunto de ações curatoriais mais recentes nessa publicação, busca-se apresentar as diretrizes de um projeto acadêmico mais extenso.

3 Ver: CAVALCANTI, Ana. et al. (Org.). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

4 Incluem-se ainda obras provenientes da exposição *Tendências do livro de artista no Brasil*, organizada por Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris no Centro Cultural São Paulo (CCSP), 1985, doações de artistas e aquisições realizadas por Zanini.

É certo que a relação arquivo-acervo-exposição-publicação cresce no mesmo movimento em que a história da arte contemporânea é revisada e passa a incluir artistas, obras e práticas menos conhecidas e mesmo, até então, desprezadas.

Como sabemos, a demarcação de muitos desses trabalhos como artísticos se dá apenas por sua inclusão num contexto de arte, como prenunciou Marcel Duchamp há um século.

Essas mostras, que articulam pesquisa e docência, têm mobilizado algumas perguntas ainda não totalmente respondidas, que mantêm sua atualidade mesmo depois de conceitualismos terem entrado para o cânone da arte contemporânea e figurar em alta no mercado da arte. São elas: como apresentar os indícios de práticas artísticas de outros tempos e lugares? Qual o dispositivo exibicionário capaz de tornar público, sem feiticizar, documentos e práticas artísticas dos anos de 1960 e 1970, legadas ao esquecimento, até os anos de 1990 pela lógica moderna do museu? Como apresentar a dialética entre passado e presente, arte e vida no museu? Como conciliar a proximidade e participação do público e a preservação física das obras? Como reativar, isto é, atualizar a potência crítica que tais trabalhos testemunham? De que maneira as questões relativas à documentação e conservação incidem sobre a transformação de problemas que serão retomados com o trato das obras digitais? Qual o aparato crítico necessário para exibir as práticas artísticas dos anos de 1960/1970 que reuniram vida e arte em revoluções micro e macro-políticas? Como reativar um potencial crítico e político, em outras palavras, como mobilizar o conteúdo desses arquivos sem convertê-los em itens de espetáculo? Como esses arquivos reunidos podem garantir a sua presença na história da arte contemporânea que se escreve nos museus, por meio de suas exposições? Como apresentar, pela retórica das exposições, documentos e obras de diferentes naturezas, histórias de vida, como a de Walter Zanini que se mistura com a origem do Museu? Como ver o futuro do Museu a partir do legado de seus muitos tempos passados?

Como já notei anteriormente⁵, entendo que essa proposta de curadoria-pesquisa sugere uma arqueologia do contemporâneo no Museu, pois as obras são expostas e estudadas *in situ*, ou seja, no museu onde foram preservadas (o MAC USP) tornando possível refletir o que falam do presente e de onde estiveram em outros tempos e espaços.

5 Ver: VALCÁRCCEL MEDINA, Isidoro. *A cidade e o estrangeiro: três exercícios de aproximação*. São Paulo: MAC USP, 1976. Folder de exposição.

Bruce Altshuler, autor de obra referencial sobre a história das exposições como método de investigação privilegiado na história da arte, escreve: “As forças sociais, políticas e econômicas dão forma à produção e distribuição artísticas e todas juntas exercem suas pressões em artistas, críticos, colecionadores, galeristas, instituições e o público”⁶.

Por meio da prática curatorial temos delineado alguns princípios nesse processo que se reinventa a cada novo projeto juntamente com alunos, artistas, pesquisadores e funcionários no museu.

Arquivos e Exposições

Os projetos curatoriais como estratégias de produção de conhecimento, extrapolam o espaço-tempo da exposição, voltam-se para outros arquivos como plataformas complementares de trocas.

No tempo/espaço em que vivemos as redes de troca vêm sendo reconfiguradas pela tecnologia digital. As cópias e a distribuição dos trabalhos digitais, ao contrário do Xerox e dos mimeógrafos de um passado recente, tem custo zero.

Como observa Boris Groys⁷, a digitalização, inicialmente pensada como meio de escapar do espaço expositivo volta triunfante e o sistema expositivo exhibe cópias digitais ao invés de originais. A digitalização cria a ilusão de que não há diferença entre original e cópia, mas não há cópia sem original. O que se passa com as imagens digitais (cujos originais são arquivos invisíveis) é que essas devem ser *performadas* ou seja, realizadas em ato, passando da partitura à música, cada vez que são exibidas. Indo mais além, podemos pensar que o documento se torna obra de arte quando se agrega a ele o valor de exibição. Do ponto de vista da curadoria as cópias digitais estão reorientando práticas como a conservação e a exibição. A presença de cópias digitais em mostras de arte contemporânea, por exemplo, reinsere no âmbito do museu a questão da autenticidade e do valor da cópia.

Publicar, Ensinar, Expor

Em meados da década de 1990, no início da pesquisa com o acervo conceitual do MAC USP, o acesso à *internet* estava começando no Brasil e a bibliografia sobre muitos artistas desse acervo bem como sobre os conceitualismos era escassa e estranha.

6 Ver: ALTSULER, Bruce. *Salon to Biennial: exhibitions that made art history*. London: Phaidon, 2008.

7 Ver: GROYS, Boris. *Art power*. Cambridge: MIT Press, 2008.

Ao confrontar-se com a carência de textos publicados e acessíveis para o ensino, o professor é estimulado a escrever para suprir essa falta. No seu belo texto sobre o colecionador, o filósofo Walter Benjamin ensina⁸ que o escritor é um tipo singular de colecionador de livros e essa vocação se manifesta quando ao não encontrar o livro procurado nas estantes, trata de escrevê-lo para que se complete tal lacuna.

No que diz respeito às estratégias de acesso às obras e ao museu, em que pesem as imensas barreiras geradas pelas desigualdades sociais e educacionais no Brasil, a dificuldade de publicar, isto é, produzir memória, é mais um fator importante que conspira contra o nosso patrimônio e nossa história.

O apoio para as publicações realizadas no MAC USP tem sido eminentemente verba pública, o que mais uma vez, demonstra a necessidade desse apoio para a produção autônoma de conhecimento e de cultura independente dos interesses imediatos do mercado.

Museus em trânsito

Ao investigar, inicialmente, os monumentos públicos, como referência de um legado cultural na cidade, o museu foi tomado como monumento, lugar de memória⁹. Como expressão tangível da permanência articula o real ao imaginário, condensa tempos da memória individual e coletiva. Das falas dos entrevistados, visitantes de distintos museus em São Paulo, uma cidade desaparecida com o tempo emerge, reconstruída pela memória.

O que se manifesta é o sentido da falta, da ausência resultante do deslocamento dos lugares de memória. Isto porque os monumentos na cidade são considerados pelos poderes públicos como um mobiliário capaz de ser deslocado aleatoriamente. Esse deslocamento cria lacunas, fragiliza os pontos de referência da memória coletiva ao desorientar a memória topográfica e embaralhar as lembranças e os lugares simbólicos.

Paradoxalmente, quase como um sintoma social, a ausência é a principal característica da relação com o patrimônio no Brasil. Ao indagar os entrevistados sobre os monumentos significativos as respostas apontaram para o ausente, como um anti-museu onde se percebe antes de tudo, a falta.

8 Ver: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

9 Ver: FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997.

Imaginário, percepção, memória misturam museus, monumentos e exposições. A interpretação das falas recolhidas naquelas entrevistas revelou a existência de um patrimônio intangível compartilhado na memória coletiva, de onde advém a noção de percepção pela ausência. Esse conceito foi operatório nas minhas investigações que se seguiram, a partir do final da década de 1990, no acervo do MAC USP. Nessa dialética que desloca presenças, reúne passado, presente e futuro sobressai a importância do que foi deixado à margem, despercebido, invisibilizado nas narrativas hegemônicas.

Se os temas vinham antes para inquirir o acervo, doravante seria o próprio acervo, em suas lacunas, afasias e invisibilidades, que iria fornecer as coordenadas para a pesquisa e experiência curatorial.

Além disso, a constatação que os monumentos se deslocam pela cidade causando desarranjos na ordem simbólica pode ser verificado nas mudanças de sede do próprio Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo nas últimas décadas. A impossibilidade da construção de uma sede própria para o Museu, provocou várias mudanças, sempre instáveis, precárias e incompletas do MAC USP. O Museu como ponto de referência físico, identitário e simbólico na cidade/universidade se desestabiliza nesse trânsito por diferentes espaços. Desde sua fundação, em 1963, o MAC USP ocupou, de maneira provisória, o terceiro piso do Pavilhão da Bienal no Parque do Ibirapuera até meados da década de 1990 quando é transferido, quase totalmente, para a cidade Universitária.

Em 2012, em nova mudança, o MAC USP retorna para o Parque do Ibirapuera para ocupar, dessa vez, o Palácio da Agricultura, um dos cinco edifícios grandiosos, projetados para o Parque do Ibirapuera por Oscar Niemeyer e sua equipe e que abrigou por muitos anos a sede da burocracia do departamento público de trânsito. Com a adaptação desse edifício/monumento para receber o Museu, concretiza-se assim mais uma rotação do Museu nessa espiral que gira sempre no eixo de uma precária estabilidade. Os projetos expográficos que acompanham algumas exposições apresentam documentos das exposições em seus diversos espaços.

Acervo Conceitual do MAC USP: pesquisa em exposições

Nesse trânsito entre lugares e edifícios, a pesquisa com esse acervo inicia-se em 1996. O primeiro passo foi realizar uma primeira apresentação pública do acervo conceitual do Museu, indicando os vetores e áreas de trabalho a serem mais investigadas. O livro

Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu (1999) foi publicado com a primeira exposição da pesquisa desse acervo: *Arte Conceitual e Conceitualismos. Anos 70 no Acervo do MAC USP* (2000). Vale notar que essa exposição teve lugar na galeria do Edifício da FIESP, na Avenida Paulista, devido às reformas nos espaços do MAC USP na Cidade Universitária na ocasião.

Nessa exposição procuramos identificar distintas práticas artísticas apresentadas como núcleos da exposição: *livros de artista e publicações associadas, poesia concreta e outras poéticas visuais, arte postal: comunicação marginal, fotografias de performances, memória fotográfica e espaço, arte e crítica social, arte sociológica: da prática à teoria e instalações: do projeto à recriação*. No contexto da discussão proposta no núcleo da mostra dedicado às instalações, convidamos o artista Artur Barrio para vir ao Museu e, em diálogo conosco, reativar seu projeto *Situações Mínimas* (1972), cujos diagramas, projetos e anotações pertencem ao acervo conceitual. Nesse diálogo com o artista para a recriação do projeto original no Museu, sua potência crítica e disruptiva vêm à tona no espaço institucional. Não por acaso, diferente do MAC USP nos anos de 1970, quando os artistas eram incentivados a tomar o Museu como um laboratório de criação, o momento era outro, e as ações do artista no preparo da instalação *Quase que..... Situações Mínimas* (2000) pareciam notas dissonantes no cotidiano da instituição.

Naquele momento, ficava claro que o MAC USP não era mais o território livre para os artistas da era Zanini. As molduras e as vitrines nas exposições, necessárias para obras legitimadas pela história e preservadas no Museu, representam a inexorável distância espaço-temporal das proposições.

Outros espaços na cidade ocuparam esse lugar de laboratório para os artistas. O papel acadêmico do MAC USP consolida-se como um diferencial de seu perfil, o que não parece pouco no contexto das imposições do mercado no atual sistema da arte.

Exposições e publicações foram organizadas, além de dissertações de mestrado e teses de doutorado defendidas no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA USP) a partir desse acervo, atualizando, desse outro modo, um território acadêmico de experimentação e investigação no Museu. Nessa empreitada, necessariamente coletiva, a documentação de parcelas significativas da coleção, pouco ou nada conhecidas seguiu-se voltada à coleção latino-americana¹⁰. A publicação *Terra Brasilis* (2018), junta-

10 Ver: FREIRE, Cristina (Org.), *Terra incógnita: conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*. São Paulo: MAC USP, 2015. 3 v.

mente com a anterior *Terra Incógnita* (2015), testemunha a ação conjunta dos pesquisadores do Grupo de Estudos de Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC).

A compilação de textos de referência para a utilização em aulas e a busca de uma sedimentação do legado de Zanini e seu pensamento sobre museus, exposições e arte contemporânea mobilizou a realização do livro *Walter Zanini. Escrituras Críticas* cuja pesquisa iniciou-se em 2007. Contou com a ativa participação do Prof. Walter Zanini e sua publicação em 2013, realiza-se concomitante à exposição *Por um Museu Público. Tributo a Walter Zanini no MAC USP* e um seminário internacional.

Com a consciência de que como curadores de museu fazemos muito por poucos artistas e muito pouco por muitos; alguns artistas catalisaram nossa atenção pela intensa e original atividade, a despeito do escasso material interpretativo e crítico disponível em publicações. Nas dissertações e teses acadêmicas parece-me fundamental questionar as narrativas hegemônicas e certos nomes, recorrentemente presentes nos estudos. Isto não significa que artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, por exemplo, não mereçam a atenção a eles dispensada, mas num museu público e universitário, nosso espectro de referências deve, necessariamente, ir mais além; ser mais plural e inclusivo.

Um artista que se revelou significativo nessa primeira avaliação e pouco conhecido de nosso acervo foi o pernambucano Paulo Bruscky.

A quantidade e prolixidade de trabalhos no acervo do Museu eram índices de uma obra a ser mais bem investigada. Sua presença no circuito alternativo de exposições de arte postal, por exemplo, contrastava com a ausência de lastro historiográfico e crítico.

Juntamente com o artista tomamos como propósito a publicação de um livro que pudesse dar inteligibilidade a tão vasta obra que naquele momento não figurava em nenhuma publicação mais abrangente.

O trabalho de pesquisa foi acompanhado de perto por Bruscky. Algumas vezes estive em seu ateliê, no Recife, pesquisando no labirinto de revistas, papéis, fotografias, obras e objetos. Organizar significa muitas vezes, inventar outras categorias que possam dar conta de poéticas absolutamente divergentes. Consideramos que sua obra poderia se tornar de fato mais conhecida e acessível, por meio de duas estratégias conjugadas: a publicação de livro com um estudo aprofundado de sua poética e de uma exposição antológica de sua obra no Museu.

Tais estratégias, em nível acadêmico, mobilizam muitos esforços não apenas pela necessidade de buscar parceiros que viabilizem sua concretização, mas, sobretudo, por apresentar 'outros possíveis' para além das trilhas habituais do pensamento e das escalas de valor já consolidadas.

Assim, o livro *Paulo Bruscky - Arte, Arquivo e Utopia*, concluído em 2003, teve que aguardar quase três anos para ser publicado (2006) com o apoio, não por acaso, de recursos públicos do governo do Estado de Pernambuco. A exposição *Paulo Bruscky. Ars Brevis*¹¹, sua primeira mostra individual em museu, foi realizada no MAC USP.

A Articulação Ler e Ver

Uma outra vertente que acompanha nossos estudos monográficos de artistas é o interesse por artistas-teóricos que unem suas especulações conceituais à prática artística.

Entre os artistas estudados para exposições individuais está o espanhol Julio Plaza, colaborador de Zanini no MAC USP. Como professor universitário, incentivou a reflexão intersemiótica, colaborou com o poeta concreto Augusto de Campos e sedimentou parceria de vida e arte com a artista Regina Silveira por muitos anos. Em seus textos, Julio Plaza busca introduzir e explicar o funcionamento, os usos e o alcance dos instrumentos tecnológicos dos quais se valia em sua atividade artística: holografias, videotexto, livro de artista, arte postal etc.

Nessa empreitada, inserem-se também os projetos de pesquisa e exposição com as obras de Isidoro Valcárcel Medina (Espanha) e Hervé Fischer (França), artistas seminais para a história do conceitualismo na Europa que se apartam da herança anglo-saxônica, tão difundida no Brasil com a obra do norte-americano Joseph Kosuth, por exemplo. Ambos têm significativas passagens pelo MAC USP nos anos de 1970 e suas obras compõem parte importante da coleção conceitual do Museu. As exposições e livros publicados em 2012 sobre cada um deles¹² inauguram os primeiros volumes da coleção MAC Essencial, idealizada por Tadeu Chiarelli. Nessas publicações, procuramos apresentar de forma condensada e de maneira sistemática estudo-arquivo-documentação. Nesse propósito incluímos textos críticos sobre artistas e obras elaborados pelos alunos (estudos), cartas selecio-

11. Exposição *Paulo Bruscky Ars Brevis*, realizada no Museu de Arte Contemporânea da USP, de 08 de novembro de 2007 a 28 de abril de 2008.

12. FREIRE, C. (Org.), *Hervé Fischer no MAC USP: arte sociológica e conexões: arte-sociedade-arte-vida*. São Paulo: MAC USP, 2012. _____. (Org.). *Não faço filosofia, senão vida*: Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP. São Paulo: MAC USP, 2012.

nadas referentes à relação dos artistas com o MAC USP, traduções de textos críticos selecionados pelo GEACC, entrevistas realizadas junto aos artistas (arquivo), além da catalogação completa de suas obras (documentação).

No intuito de disponibilizar em português textos de artistas seminais e inéditos a tradução é uma premissa que acompanha nosso projeto de edições associada à pesquisa com o acervo conceitual. Hervé Fischer, artista e filósofo francês é considerado pioneiro da arte multimídia no Canadá, onde vive desde 1980. Incluímos na publicação textos e manifestos importantes da década de 1970, como os *Manifestos da Arte Sociológica*, por exemplo.

Com algumas passagens por São Paulo e vários livros publicados¹³, seu texto *Teoria da Arte Sociológica* faz parte dos ensaios¹⁴ referenciais de artistas do século XX, e a contribuição do Coletivo de Arte Sociológica, é reconhecida internacionalmente, porém, pouco assimilada no Brasil. Fischer participou de várias exposições no MAC USP e na Bienal de São Paulo nas décadas entre 1970 e 1980 e desenvolveu com Zanini laços de amizade. Na recente exposição, no Centro Pompidou em Paris, intitulada *Hervé Fischer et l'art sociologique* (2017) vê-se a maioria dos trabalhos que participaram da individual do artista realizada em 2012, no MAC USP. A trajetória de Fischer inicia-se no conceitualismo e envolve uma discussão sobre o digital em sua prática artística mais atual.

13. Publicações de Hervé Fischer incluem: FISCHER, Hervé. *Art sociologique: hygiène de l'art* (repères). Paris: J. Peithory, 1974; _____. *Grupo de arte sociológica, arte e comunicação marginal*: carimbos de artistas, Farmácia Fischer & Cia. São Paulo: MAC USP, 1975. Folder de exposição; _____. *Théorie de l'art sociologique*. Tournai: Casterman, 1977; _____. *Citoyens-sculpteurs: une expérience d'art sociologique au Québec*. Paris: Segedo, 1980; _____. *Expériences de presse: communications entre villes*. Bad Honnef: Service de Presse et d'Information de l'Office Franco-Allemand pour la Jeunesse, 1981; _____. *L'histoire de l'art est terminée*. Paris: Balland, 1981; _____. *La calle, adonde llega?:* monografia de un evento social imaginario. Ciudad de México: Arte y Ediciones, 1984; _____. *L'Outaouais imaginaire: enquête sur l'Outaouais imaginaire: catalogue d'artistes*. [S.l.]: [s.n.], 1986; _____. *CyberProméthée: ou l'instinct de puissance à l'âge du numérique*. Montréal: VLB éditeur, 2003; _____. *Hervé Fischer en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2003. Catálogo de exposição; _____. *Le déclin de l'empire hollywoodien*. Montréal: VLB éditeur, 2004; _____. *El retorno paradójico a la pintura en la era digital*. Concepción: Pinacoteca de la Universidad de Concepción, 2007; _____. *La société sur le divan: éléments de mythanalyse*. Montréal: VLB éditeur, 2007; _____. *Un roi américain*. Montréal: VLB éditeur, 2009; _____. *L'avenir de l'art*. Montréal: VLB éditeur, 2010; _____. *Nouvelle nature, Hervé Fischer*. Céret: Musée d'art moderne de Céret, 2011. Catálogo de exposição;

14. FISCHER, Hervé. *Theory of Sociological Art* (1979). In: STILES, Kristine. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Oakland: University of California Press, 2010. p. 884-886.

As dificuldades encontradas para apresentar a obra de Fischer no Museu explicitam a resistência ativa que impõe à lógica museológica e nos obrigam a rever, mais uma vez, paradigmas que ainda regem suas práticas. A vinda de Hervé Fischer ao MAC USP congregou um conjunto de ações: entrevistas, aulas, performances e a remontagem da obra *Higiene da Arte*, pertencente à coleção do Museu. Esse trabalho insere-se no conjunto de ações voltadas a uma prática artística de cunho sócio-pedagógico e crítico. Nos anos de 1970, Fischer funda a *École Sociologique Interrogative* em Paris.

No Seminário, realizado no MAC USP, em 2012, intitulado *O Porvir da Arte*, o artista procurou reafirmar, em português fluente, a necessidade do desenvolvimento de uma inteligência coletiva contra-hegemônica ao capitalismo cognitivo global atual.

O artista conceitual espanhol Isidoro Valcárcel Medina publicou vários textos e realiza livros de artista¹⁵ e tal como Hervé Fischer, viaja para a América do Sul nos anos de 1975/1976. O mapa que Medina trilha nessa viagem inclui Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai. Levando uma bagagem leve, viaja disposto a aprender sobre os diferentes lugares que visita. No Brasil, intitula sua exposição *A Cidade e o Estrangeiro: Três Exercícios de Aproximação*, composta por uma série de ações que realiza na cidade de São Paulo no inverno de 1976. Nessas ações, Medina investigou os limites da comunicação exercendo epistemologia de fronteira. Como estrangeiro, escolheu explorar as semelhanças dos idiomas português e espanhol, registrando as mais divertidas conversas falando espanhol com passantes anônimos, nas ruas de São Paulo.

O *Dicionário da Gente*, por exemplo, foi o segundo momento desse *Exercício da Aproximação*, quando ofereceu aos visitantes do Museu um pedaço de papel, no qual se podia ler: “Sou um artista estrangeiro que visita o Brasil. Eu não falo português, por favor, escreva aqui qual-quer palavra do seu idioma”. Como resultado, uma lista de palavras surgiu em português em uma coluna e sua tradução para o espanhol, não editada, ao lado. Não há nenhuma ordem lógica na lista, algumas palavras são repetidas, outras grafadas erradas, algumas pessoas

15 Entre as publicações de Isidoro Valcárcel Medina incluem-se: VALCÁRCCEL MEDINA, Isidoro. *2.000 d. de J.C.* Madrid: Entrecascos, 2001. 3 v. Exemplar numerado 491/1000; _____. *Rendición de la hora*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2002. Catálogo de exposição; _____. *La colección del Museo Nacional de Arte Reina Sofía en Otoño de 2009*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009; _____. *Ley del arte: ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte*. Valencia: Sala Parpalló, 2010; _____. *Intonso*. Madrid: Entrecascos, 2011; _____. *18 pictures and 18 stories*. Amsterdam: Idea Books, 2013.

incluíram desenhos e as sequências das palavras não permitem qualquer organização lógica. A palavra amor, por exemplo, aparece seis vezes, e liberdade duas vezes, nesse dicionário do artista.

O terceiro *Exercício de Aproximação* no projeto de São Paulo foi a *Visita Turística*. O registro desse último exercício foi mantido nos arquivos do Museu no formato de uma breve nota publicada em um jornal local, convidando pessoas a acompanhar o artista em uma visita turística à cidade. Ninguém apareceu, lembrou o artista na entrevista que realizei com ele em sua residência em Madri. Os registros, as fitas magnéticas onde ele gravou a *Entrevista*, a nota do jornal referente à visita turística e as folhas de papel soltas do *Dicionário* não encontraram localização adequada por muitos anos dentro da coleção MAC USP e vagaram, entre a biblioteca e os arquivos, não sendo reconhecidos como obras de arte. A partir do sentido que emerge da pesquisa, foi possível apresentá-los digitalizados na exposição (2012) do trabalho do artista no mesmo Museu que realizou a ação, quarenta anos antes. O seminário *Arte+Documento=Ficção* completa o projeto com a pesquisa sobre a obra do artista no MAC USP.

Como Boris Groys adverte, “a obra de arte não exibida deixa de ser uma obra de arte, torna-se documentação de arte. As obras de arte se manifestam plenamente como tal apenas na exposição”¹⁶. Essa é a performatividade do acervo. Nesse sentido, os acervos são imagens dialéticas, pois são capazes de conectar o passado com o presente em relação a outros futuros possíveis.

A mostra de Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP se complementa com o projeto *18 Fotografias e 18 Histórias*.

Concebido e organizado por um conjunto de iniciativas independentes na Europa: Bulegoa (Espanha), *If I Can't Dance* (Holanda), a proposta envolvendo a reativação do arquivo de Isidoro Valcárcel Medina, em especial as fotografias de performances nos interessou de imediato. O artista foi fotografado realizando as mesmas ações, nos mesmos locais que havia realizado quatro décadas antes, anos 1960 e 70. Essas fotografias são o mote disparador de distintas narrativas inventadas por intérpretes atuais em vários países, inclusive no Brasil. Essa proposta foi ativada no MAC USP e teve a participação do Bulegoa, e da artista Carla Zaccagnini e do GEACC¹⁷.

16 GROYS, Boris. *Art power*. Cambridge: MIT Press, 2008.

17 Ver: VALCÁRCCEL MEDINA, Isidoro. *18 Pictures and 18 Stories*. Amsterdam: Idea Books, 2013.

Processo Curatorial e Ensino no Museu

Atualmente não mais falamos da desmaterialização da arte, como nos anos de 1970, mas da virtualidade do próprio mundo em que vivemos. Nesse cenário desmaterializado, complexo e desigual multiplicam-se cursos à distância e as tecnologias da informática avançam em todos os níveis de ensino. A sensorialidade e a corporalidade nas relações com as coisas e entre as pessoas é desmobilizada pelas redes sociais e pela fragmentação nas torrentes de informações que circulam pelas telas que atraem o olhar incessantemente, em qualquer lugar: TVs, computadores, celulares etc.

Na contracorrente dessa experiência fragmentada e virtual, no museu, o aluno é convidado a uma experiência sensível e situada, ao acompanhar o docente-curador nas atividades de pesquisa do acervo. Ao longo dos anos, estudantes de graduação das mais diferentes áreas (Letras, Filosofia, Educação, Geografia, História, Psicologia, Arquitetura, *Design* etc.) têm tido a oportunidade de realizar estágios e pesquisas no Museu sendo esse, muitas vezes, o primeiro contato estabelecido com a arte contemporânea e onde aprendem sobre artistas e obras; auxiliam e encontram formas de colaborar a partir de sua própria formação e competências. Estudantes de arquitetura, por exemplo, encontram no museu uma oportunidade para propor estudos de museografia para as exposições, refletir a partir da vivência na arquitetura do museu-monumento; estudantes de artes conhecem o museu em seus bastidores, compreendendo, no cotidiano dos trabalhos, os processos de valorização e legitimação artística, ou ainda se iniciam nos conhecimentos ligados à preservação e restauro, elaboram projetos de catálogos virtuais ou exercitam-se em projetos editoriais, entre outras possibilidades abertas aos estudantes.

Essa formação, de perfil mais artesanal, não se mostra nas cifras da Universidade, atenta aos dados quantificáveis de cursos formalizados e às disciplinas de graduação oferecidos nas escolas e faculdades. No entanto, por seu caráter transversal, inventivo e aberto propõe outros modelos de ensino-aprendizagem mais pautados na experiência e na resolução de problemas.

Quanto às pesquisas discentes em nível de pós-graduação, o arquivo e acervo são norteadores de trabalhos individuais e compartilhados em seminários e exposições.

O Programa Ação-Passeio, por exemplo, concebido e realizado pelo GEACC, a partir de 2013, tem realizado esforços nessa direção,

no intuito de encontrar novas estratégias para aproximar as pesquisas acadêmicas da sociedade e ampliar o sentido e alcance das exposições para distintos públicos.

Exposições como Plataformas Internacionais de Diálogo

Uma das estratégias para o avanço da pesquisa acadêmica é buscar interlocução internacional para ampliar o espectro do tema investigado, desenvolver plataformas dialógicas e comuns de interpretação, além de consolidar redes de colaboração.

Temos encontrado bons interlocutores entre artistas, curadores, pesquisadores e alunos em distintos países a partir do campo de trabalho comum. A colaboração constante com Anne Thurmann-Jajes, diretora do *Research Center for Artists' Publication do Neues Museum de Bremen*, por exemplo, inicia-se em 2007 e se consolida com um convênio de cooperação acadêmica em 2010, tendo gerado também alguns projetos curatoriais no Brasil e na Alemanha apresentados nesta publicação.

Considerando que o arquivo de Bremen tem semelhança com o acervo de arte conceitual do MAC USP, buscamos construir e consolidar formas de intercâmbio e cooperação, sobretudo por meio de exposições das coleções, assim como promover instrumentos para tornar públicos os resultantes da pesquisa em publicações, palestras, cursos e seminários. Nesse intercâmbio Alemanha-Brasil consolidam-se relações não hierarquizadas na prática curatorial internacional. Isto é, para além de empréstimos pontuais de obras de arte, consideramos importante implementar relações curatoriais horizontais enviando para o exterior não apenas as obras do nosso extraordinário acervo, mas também resultados das pesquisas acadêmicas por meio das curadorias. Nessa perspectiva, foi organizada no MAC USP (2009) com curadoria de Anne Thurmann-Jajes a mostra *Paisagem Conceitual: Publicações de Artistas e a Imagem da Cidade Europeia*. Em contrapartida, realizamos no Museu de Bremen, a exposição *Clemente Padín, Word Action and Risk* (2010) dedicada ao artista conceitual uruguaio que investigamos a partir do acervo do Museu.

A mostra *Redes Alternativas (Alternative Nets)*, realizada no *Kunstverein de Stuttgart, Alemanha* (2009) e depois no MAC USP (2011) condiz com esse esforço de horizontalidade nas relações de curadoria internacionais. Essa mostra integrou a exposição mais ampla *Subversive Practices. Art Under Conditions of Political Repression: 60's-80's/South America/Europe*, que reuniu diversos curadores de países da América Latina e do leste da Europa. Minha opção não foi realizar

uma mostra de representação nacional, mas enfatizar as estratégias artísticas de liberdade em contextos políticos de repressão, apresentando o MAC USP como plataforma de acolhimento dessas práticas na América do Sul, enfatizando suas relações com o leste europeu.

Nos anos de ditadura, a vinda dos trabalhos pelo correio para o MAC USP de diferentes partes do mundo driblava a censura pela via postal e artistas de países assolados por ditaduras de esquerda, nos casos dos países comunistas, e de direita, no caso das ditaduras militares latino-americanas, poderiam tornar-se presentes, sem que tivessem de viajar, o que, em muitos casos, era proibido.

As estratégias de circulação, e sobretudo, a vontade de comunicação para além das barreiras impostas pelas condições políticas opressoras são reveladoras. Isso significa que cada vez mais, apesar da *web* e demais meios de democratização alguns artistas imigrados para o Ocidente foram se solidificando como nomes referenciais e aceitos no mercado de arte global .

O sul como norte

Como instrumento ótico a serviço da modernidade, o museu de arte no Brasil tem invisibilizado os processos da colonialidade. A herança eurocêntrica naturalizada conforma valores e representações que se reproduzem na educação. O desconhecimento sobre artistas e obras da América Latina não parece ser prerrogativa apenas do Brasil. A repressão e a ditadura dão o pano de fundo comum de muitas dessas obras presentes nos anos de 1960 e 1970 e as pesquisas com artistas na Argentina, Chile, Uruguai, México, buscam identificar os artistas e as redes de relações que os mobilizaram na década de 1970, para além da censura e o processo de trabalho na região envolve atualmente a identificação de outros arquivos para novas pesquisas.

A necessidade de outras estratégias de diálogo motivou a construção de uma rede de trocas de experiências como plataforma de pensamento e intervenção comum a diversos investigadores da região. A *Rede Conceitualismos do Sul* instaura-se a partir de 2007 como uma plataforma de discussão e realização de projetos comuns articulando pesquisadores envolvidos com as práticas artísticas conceituais para repensar instituições como os museus e arquivos diante das pressões do mercado global. O *Seminário*

*Conceitualismos do Sul*¹⁸, reuniu pesquisadores e artistas do Continente no MAC USP. O tema dos arquivos mobilizou, entre outras ações, uma estratégia coletiva com a *Rede Conceitualismos do Sul* para que os arquivos de artistas pudessem permanecer em seus locais de origem, em especial num momento em que os museus metropolitanos começaram a manifestar interesse em adquiri-los. O risco para a memória cultural latino-americana parecia significativo. Afinal, a perda de traços da memória coletiva, pode provocar o desenraizamento de conteúdos e práticas artísticas das décadas de 1960 e 70, ainda por ser conhecida em seus próprios países.

Essa situação nos remete às *Teses sobre o Conceito de História* de Walter Benjamin, em especial quando reflete: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (...)

Para enfrentar criticamente o desconhecimento sobre artistas e obras da América Latina procuramos incentivar nos alunos o interesse pela pesquisa de arquivo e de campo. Na coleção conceitual do MAC USP, por exemplo, encontramos artistas fundamentais para o estudo da nova poesia latino-americana; da história das ações e performances para as publicações coletivas, para a rede de arte postal, entre outros eixos significativos para a análise das práticas artísticas no continente.

Resulta desse esforço coletivo do GEACC a catalogação geral das obras conceituais latino-americanas e o estudo sobre artistas do acervo publicado em *Terra Incógnita. Conceitualismos da América Latina no Acervo do MAC USP* (3 vols.) que se complementa com a exposição *Vizinhos Distantes. Arte da América Latina no Acervo do MAC USP* (2015), iniciativas conjugadas para dar inteligibilidade aos trabalhos onde o papel mais amplo da pesquisa é fundamental. No caso da América Latina a história política do continente dá subsídios para o trabalho de recuperação da função da política do museu, ao reinventar suas práticas, para que ele possa representar o lugar privilegiado e estratégico onde se formula, cotidianamente, a visibilidade do nosso tempo.

A pesquisa tem confirmado o que críticos como Mário Pedrosa, Frederico Morais, Tício Escobar, Marta Traba, Nelly Richards, Aracy Amaral, Juan Acha, entre outros, já constataram anteriormente. Ou

18 FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

seja, é preciso conhecer mais sobre a história da arte no continente, seus artistas e obras, assim como são necessárias novas elaborações teóricas capazes de dar sentido às suas proposições.

Como ensina Walter Mignolo,

O ponto de intersecção entre histórias locais e desenhos globais dá lugar às epistemologias fronteiriças como conhecimento crítico local que deveria restituir aos agentes locais o espaço para a produção de conhecimento suprimida pelos processos de colonização¹⁹.

Considerando que a matriz de sentido das coisas são as práticas sociais, o museu e suas exposições ocupam um lugar privilegiado para estimular essa reflexão, crítica e situada, sobre arte num museu universitário do Brasil frente à dinâmica contemporânea do mundo.

ARTE CONCEITUAL E CONCEITUALISMOS

Anos 70 no Acervo do MAC USP

Período: de 26 de junho a 20 de agosto 2000

Local: Galeria de Arte do Sesi

São Paulo/SP

¹⁹ MIGNOLO, Walter. *Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas o la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos*. *GEOgraphia*, Niterói, v. 7, n. 13, p. 7-18, 2005.

Cristina Freire

Nessa exposição partimos de um desafio: como exibir ideias ao expor trabalhos que, em muitos casos, são os registros de uma ação no tempo, signos diáfanos de processos e de situações?

O *Conceito Espacial* (1965) de Lucio Fontana é obra paradigmática. O gesto do artista, que corta a superfície da tela, desloca o sentido da operação artística do espaço da representação confinado ao quadro, para a vastidão do mundo. Como observa Argan “... quando Fontana faz do quadro um campo de cor, em seguida fendendo-o com um corte nítido, ele demonstra que o signo (o corte) é incompatível com uma delimitação do espaço: é a destruição simbólica da pintura, com sua ambiguidade de espaço duplo, o fora e o dentro, o além e o aquém do quadro”²⁰.

A exposição *Arte conceitual e Conceitualismos. Anos 70 no Acervo do MAC USP* é parte de um amplo projeto de pesquisa, iniciado em 1996, que contou com o auxílio da Fapesp²¹ em suas várias etapas. O acervo pesquisado, apesar de sua relevância, é praticamente desconhecido do público. Para que essa exposição se efetivasse foi necessário um amplo trabalho de reorganização dessa coleção conceitual²².

20 ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 551.

21 Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

22 As questões metodológicas do trabalho de pesquisa que realizei junto ao acervo de arte conceitual do MAC USP são apresentadas no livro *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*, São Paulo, Editora Iluminuras, 1999.

Entendemos arte conceitual num sentido estendido, ou seja, o que se faz relevante para nós são: as estratégias utilizadas na elaboração das obras (preponderância da ideia), algumas características frequentes nas proposições (especialmente a transitoriedade dos meios de precariedade dos materiais utilizados), a atitude crítica frente às instituições artísticas (notadamente o museu), assim como as particularidades nas formas de circulação e recepção de certo universo de obras, numa determinada época. Os atributos das obras de arte tradicionais como peso, tamanho, permanência e unicidade confrontam-se com a efemeridade, multiplicidade e precariedade. Essas características antagônicas colocam em xeque o estatuto do objeto de arte.

A coleção de obras conceituais do MAC USP testemunha um período (especialmente os anos de 1970) em que as definições da obra de arte, assim como as instituições que as vinham legitimando foram abaladas. Hoje, o desconhecimento que o público tem dessas proposições reflete uma lacuna na história da arte recente no Brasil. A exposição desses trabalhos, relegados por mais de duas décadas ao esquecimento, não deixa de ser extremamente reveladora neste momento. Essa retomada expõe e contradiz uma certa noção (já naturalizada e consensual) de obra de arte como um bem objetual definido a partir de categorias fixas formuladas há mais de um século. Tal noção justifica-se pelo valor (muitas vezes entendido apenas em sua determinação econômica) das *obras-primas*, mais do que na impalpável dinâmica da criação. O museu consolida-se, hoje, como um palco de espetáculos para massas atraídas pela distração que oferece.

Na conta corrente dessa vaga, as obras *conceituais* pertencem àquela categoria de obras do século XX que abandona o espectador na ansiedade da dúvida, sendo o museu mais um fórum de debates do que um tempo de valores eternos.

O que pensar da arte como ideia, o que fazer com noções difundidas e aceitas de obra de arte? Quem afinal eram os artistas nessas exposições que acolhiam trabalhos efêmeros e proposições como obras, sem maiores restrições?

No plano internacional, as várias exposições de orientações conceitualistas ocorridas na última década – *L'art conceptuel une perspective* (Musée D'Art Moderne de la Vile de Paris, 1990), *Reconsidering the Object of Art* (Museum of Contemporary Art, MoCA, 1995), *Out of Actions. Between Performance and the Object 1949-1979* (MoCA, Los Angeles, 1998), e a mais recente, *Global Conceptualism. Points*

of Origins 1950-1980's (Queens Museum, NY 1999) retomam, com a devida perspectiva temporal, as questões das poéticas conceituais, especialmente dos anos de 1970.

A distância temporal nos permite lançar novas luzes num momento recente da história da arte que tem como importante chave de decifração o contexto social e político mais amplo. Em nosso país, como em muitos outros países latino-americanos, a ordem da ditadura militar era “apagar os rastros”.

Com efeito, talvez a amnésia seja a lacuna mais sombria do período de exceção por que passou o Brasil e outros países latino-americanos nos anos de 1970. Um dos derivados disso é que pouco se conhece da efervescência e multiplicidade das proposições lançadas pelos artistas na época. No entanto, apesar da forte repressão política que vivia o país, naquele momento, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, sob a direção do Prof. Walter Zanini, acolheu artistas e projetos conceituais tornando-se um importante polo de difusão para a produção nacional e internacional.

Vale observar que nesses difíceis anos de 1970 talvez tenha sido a arte conceitual que mais tenha facilitado a participação de artistas, especialmente latino-americanos, no sistema hegemônico de circulação de informações artísticas, centralizado na Europa e nos Estados Unidos, do qual, em geral, foram excluídos.

Nessa perspectiva internacionalista não parece acertada qualquer divisão por nacionalidade dos trabalhos apresentados. Parece, isto sim, relevante esboçar certas aproximações e distanciamentos entre as proposições dos artistas. Privilegiamos, então, a apresentação de obras realizadas na década de 1970 até o início dos anos de 1980, incluindo alguns outros trabalhos também significativos no debate conceitual daquele momento.

A transitoriedade dos meios utilizados pelos artistas para a realização de suas proposições ou a fugacidade do próprio projeto fez com que muito dessa memória cultural não fosse preservada. No entanto, centenas de fotografias, vídeos, projetos de instalações, envios postais, livros de artistas, realizados em sua maioria na década de 1970, são parte da coleção conceitual do MAC USP, único museu no Brasil a manter uma coleção dessa natureza com representatividade internacional tão significativa.

Muitos artistas que participaram das exposições no Brasil mandando seus trabalhos como envios postais para o MAC USP têm, hoje, lugar de destaque no cenário internacional da arte contemporânea. Assim, o MAC USP tem em seu acervo projetos e livros dos integrantes do Fluxus, do Coletivo francês de Arte Sociológica ou ainda dos artistas Kzysstof Wodiczko, Antoni Muntadas e Klaus Rinke. Nesse conjunto é também notória a participação de artistas do leste europeu, como por exemplo Petr Stembera, Jaroslaw Kozlowski, Juraj Melis, Anna Kutera, entre outros.

Se a arte conceitual é circunscrita a um determinado momento histórico, as estratégias de que se valeu e as questões que lançou no campo das artes, das publicações ou da museologia contemporânea são definitivas e fundamentais. Não parece casual a retomada dessas questões. Os conflitos levantados pela produção conceitual trazem para o centro do debate o papel do museu, em sua dimensão social e política, frente ao objeto de arte e suas relações mais amplas como o contexto das sociedades nesse século que se inicia.

No limite, novas categorias são acrescentadas ao vocabulário corrente da catalogação de obras e indicam novas formas de apresentá-las ao público. Vale lembrar que quase a totalidade dos trabalhos da coleção conceitual chegaram ao museu como envio postal nos anos de 1970.

É relevante o envolvimento de muitos artistas com outros campos de conhecimento em especial as Ciências Sociais, a Psicologia, a Linguística e a Semiótica. Ou seja, a tão aclamada *interdisciplinaridade* já fazia parte dessas proposições para as quais a mescla das diversas operações artísticas foi fator definitivo.

O coletivo francês Art Sociologique, por exemplo, teve presença marcante entre nós nos anos de 1970. São projetos que se valem de instrumentos da pesquisa sociológica e revertem o propósito científico em prática artística. Hervé Fischer, por exemplo, no trabalho *Higiene da Pintura* (1971) refere-se criticamente ao interdito de tocar, parte do comportamento reverencial exigido do visitante de museu.

Na arte conceitual é frequente a utilização de questionários que reclama a participação direta do público. Vera Chaves Barcellos, por exemplo, no projeto *Testarte* (1974), solicita aos visitantes que respondam o que haveria por detrás de uma porta, cuja fotografia lhes era apresentada. O conteúdo da imaginação individual, recolhidos por meio de questionários elaborados pela artista, são parte desse projeto. Essa operação é análoga a outros trabalhos nos quais a enquete

sociopsicológica insere-se, programaticamente, no campo artístico. Muitas dessas proposições têm uma resultante híbrida que articula vários meios e técnicas misturando os tradicionais cânones da arte.

Fotografia

A fotografia tem papel de destaque nos trabalhos conceituais como registro dos mais variados projetos e também, não raro, como elemento de constituição da proposta artística. Assim, surge a questão: como se definem as fotografias de *performances* realizadas naquele período? Lembramos que pela transitoriedade no tempo e no espaço, a documentação fotográfica é, com frequência, seu único testemunho.

Pela precariedade e transitoriedade de muitos materiais e técnicas utilizados naquele momento, a fotografia (e sua posterior digitalização) tem papel preponderante na permanência da ideia da obra no tempo. Aliás, vale lembrar, que as técnicas de reprodução (em especial o *offset*, a fotografia e o xerox) são os meios privilegiados pelos artistas na época.

Sem dúvida, a fotografia tornou-se uma alternativa importante durante o período de repressão política nos países do leste europeu e também na América Latina, época em que os meios de reprodução mais corriqueiros como o mimeógrafo, por exemplo, foram proibidos. Facilmente remetidas como envio postal, possibilitaram que artistas das mais diversas latitudes pudessem enviar trabalhos para o Brasil, sedimentando, não raro, um contato que, em muitos casos, duraria vários anos. Enviados pelo correio foram também projetos de *performances* e de instalações.

Núcleos da Exposição

Os trabalhos em exposição representam uma parcela limitada do acervo de arte conceitual do MAC USP. Todavia, seria inadequada para sua apresentação qualquer homogeneização por características estilísticas dos trabalhos ou por nacionalidade dos artistas. Afinal, nos anos de 1970, a arte conceitual investe numa crítica aos tradicionais paradigmas da visualidade que são constantemente reafirmados nessas formas correntes de exposição. Optamos, então, por privilegiar as *estratégias* utilizadas pelos artistas, seja em suas operações (técnicas, meios), seja pelas características de suas poéticas ou ainda das táticas que se valeram para a circulação de suas proposições, naquele momento.

Nesse sentido, os segmentos ou núcleos sugerem certa *ordem* dentro da multiplicidade de projetos e na diversidade dos trabalhos. E, nesse caso, é esclarecedora uma definição do filósofo Michel Foucault²³: “a ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem, e é somente nas casas brancas desse quadriculado que ela se manifesta em profundidade como já presente, em silêncio esperando por ser enunciada”.

Livros de Artista e Publicações Associadas

Do artista alemão Joseph Beuys, o MAC USP guarda uma coleção de litografias (*Codices Madrid*) que poderia fazer parte da coleção conceitual do museu. As litografias em questão originaram-se de uma sequência de esboços do artista surgida em 1974/1975 por ocasião da publicação do *Codices Madrid*, obra homônima de Leonardo da Vinci, encontrada por acaso na Biblioteca Nacional de Madri, em 1965.

O conjunto de trinta litografias de Joseph Beuys é apresentado junto ao fac-símile da obra de Leonardo da Vinci que inspirou a realização desse múltiplo pelo artista alemão. Durante os anos de 1970, o entusiasmo de Beuys por essa edição de seu *Codices Madrid* foi impulsionado pelo desejo de estender o alcance de sua obra para além das galerias e museus. Os *Codices Madrid* concretizaram, naquele momento, um propósito importante na poética de Beuys, isto é, o projeto voltado à transformação política através da arte, reproduzida e disseminada.

Nos anos de 1970 são também frequentes no Brasil publicações feitas por grupos de artistas reunidos em cooperativas e associações. Gabriel Borba e Maurício Fridman criaram a Cooperativa Geral de Assuntos de Arte enquanto Julio Plaza e Regina Silveira organizaram as edições *On-off* e no Nordeste a *Pois* teve ampla participação de artistas brasileiros.

Em Nova York, Dick Higgins, do Fluxus, fundaria sua própria editora e enviaria ao MAC USP várias de suas publicações. Ulises Carrión, em Amsterdã, organizou publicações através do *Other books and so*, que reuniu trabalhos de artistas de todo o mundo.

23 FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas, uma Arqueologia das Ciências Humanas*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 10.

Poesia Concreta e Outras Poéticas Visuais

De maneira geral, o território *intermedia*, isto é, aquele das relações entre as diferentes poéticas artísticas que desfaz as divisões rígidas entre os meios e técnicas é privilegiado na arte conceitual. A produção conceitualista, por exemplo, articula de maneira significativa artistas plásticos e poetas.

Vale observar que as investigações plásticas das letras como signos visuais, que têm como paradigma a poesia concreta, é marcante no acervo do MAC USP.

Afinal, os poetas concretos exploraram, de maneira exemplar, as potencialidades visuais da página do livro configurando-a como superfície de uma estética pictórica dando às letras autonomia plástica. É fator digno de nota as inter-relações da poesia concreta com os demais movimentos artísticos. Vários artistas, em especial Mira Schendel, também exploraram as letras em seu potencial plástico acrescentando à vanguarda artística paulistana dos anos de 1970 reflexões filosóficas e linguísticas.

A parceria entre Augusto de Campos e Julio Plaza foi significativa naquele momento. Essa exposição inclui publicações como *Poemóviles* (1968), *Objetos* (1969), *Caixa Preta* (1975), entre outros, resultantes da colaboração desses artistas.

Sobre os livros de artistas, observa Julio Plaza:

Estamos aqui no território da transcrição e transformação criativa do livro para outras linguagens. Essa categoria sai fora dos livros de artista e penetra em outras áreas, assim como os livros de artista penetram e se diluem no fluxo da comunicação como “conteúdo” de uma estrutura espaço-temporal maior e mais abrangente: a *mail-art*²⁴.

Arte Postal: Comunicação Marginal

O intercâmbio de trabalhos pela via postal era prática corrente entre os poetas desde os anos de 1950. No entanto, na arte postal (*mail art*) o correio passa a ser o suporte privilegiado da arte. Não parece elucidativo identificar isoladamente cada artista, uma vez que toda a rede de comunicação, emissor-receptor, mensagem e suporte constituem um único sistema. A figura do criador isolado dilui-se com frequência. A produção é coletiva e compõe-se do conjunto das mensagens

24 PLAZA, Julio, O livro como forma de arte. Em *Arte em São Paulo*, São Paulo, maio, 1982, p. 11

enviadas e recebidas por meio dos correios. Para os artistas brasileiros, na década de 1970, a experimentação de novos meios como o xerox, pela sua possibilidade de reprodução rápida e fácil, aliou-se à abrangência e universalidade da arte postal. Os carimbos e cartões-postais são frequentemente recriados e distribuídos em redes alternativas.

Muitas vezes, especialmente na América Latina, o conteúdo desses trabalhos, nos difíceis anos de 1960 e 1970, é eminentemente político. A arte postal constitui-se, naquele momento, numa estratégia de liberdade diante do contexto político opressor. Clemente Padín e Jorge Caraballo no Uruguai; Ulises Carrión no México e em Amsterdã; Klaus Groh na Alemanha; Ben Vautier na França; Antoni Muntadas e Antoni Miralda na Espanha. No Brasil, Gabriel Borba, Julio Plaza, Regina Silveira em São Paulo; Paulo Bruscky e Daniel Santiago no Recife; Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Regina Vater, no Rio de Janeiro, entre muitos outros, alimentam essa ampla rede de troca de informações artísticas.

Instalações do Projeto à Recriação

O projeto como parte integrante da obra é próprio da arte contemporânea. Na arte conceitual os projetos têm a forma de textos, desenhos, diagramas, colagens ou mapas. É notório como, muitas vezes, são apenas os projetos que permanecem no tempo, resultantes dos trabalhos, frequentemente transitórios, como aqueles do artista búlgaro Christo, por exemplo. Dos objetos embrulhados aos projetos de intervenção no ambiente, o gesto de ocultar, realizado pelo artista, lança as coisas, sejam elas objetos cotidianos como um telefone, por exemplo, numa dimensão sempre nova de percepção.

Outras vezes, o projeto estrutura-se no imaginário coletivo sugerindo outras estruturas de tempo e espaço para sua realização. As serigrafias de Jozef Jankovic são projetos de monumentos utópicos e expressam forte crítica à situação política vivida na ex-Tchecoslováquia. No limite, os projetos do artista sugerem a possível recriação de todo um espaço político e social. Realizados na década de 1970, antecipam as mudanças geopolíticas que ocorreriam naquela região, décadas depois.

Quando se trata de instalações no tempo/espaço definido de um museu, as várias etapas de elaboração do trabalho são permeadas de interrogações. São indagações como, por exemplo, que restaria da obra, quando uma instalação e desmontada? É legítimo remontar uma instalação em um lugar diverso do proposto inicialmente? Seria ainda o mesmo trabalho? Os projetos de instalações enviados pelos artistas

tornar-se-iam obras ao serem expostos? O museu deveria aceitar em suas coleções fragmentos de instalações como obras autônomas? Tais perguntas norteiam o trabalho cotidiano em museus de arte contemporânea.

É interessante observar que pelo princípio das instalações (ligadas intrínseca e originalmente a um espaço/tempo) a possibilidade de remontagem se dá por meio de uma nova leitura ou reinterpretações da ideia original.

Dentro desse universo de interrogações está *Situações Mínimas* (1972), de Artur Barrio. Trata-se de um projeto de instalação composto de desenhos e anotações. O projeto foi enviado para o MAC USP e a instalação foi realizada, na época, no Museu de Arte Contemporânea de Curitiba. Naquela ocasião uma *performance* do artista, no espaço da instalação, foi registrada em vídeo.

A possibilidade de remontar aquela instalação hoje, a partir dos projetos originais, em outro momento e lugar, traz à tona questões como: existiria uma autonomia da instalação em relação ao tempo e ao espaço em que foi criada? A equação de espaço/tempo inerente à sua criação não deve ser redimensionada em uma possível remontagem? Ou seja, a remontagem de uma instalação como *Situações Mínimas*, de Artur Barrio, por exemplo, em outro momento e lugar não seria sempre, uma reinterpretação, no limite, uma completa recriação? Caso contrário, não se estaria negando o *contexto* como elemento operante da instalação ao tratá-la como obra autônoma, desistoricizada, autossuficiente e descontextualizada?

Fotografia de Performances Registro/Obra

A fotografia, sem dúvida, ocupa lugar de destaque nos trabalhos e projetos conceituais. Dentro das diferentes propostas, o uso da imagem fotográfica é particularizado. Há uma diferenciação na intenção que mobilizou o registro fotográfico e tal intenção é fator definitivo na diferenciação de propostas congêneres. Assim, a fotografia para fins de documentação de uma *performance* difere, por conseguinte, de um trabalho de *body art*, cuja fotografia é feita pelo próprio artista e se dá concomitante ao trabalho como processo.

Nas *performances*, as fotografias registram o ocorrido ali, naquele momento. Lembramos que o papel inicial da fotografia na arte conceitual foi o de documentar ações ou fenômenos. Como obra do instante ou do desenrolar de um processo, *performances* podem, de certo modo, permanecer no tempo pela documentação fotográfica, pelos vídeos e filmes que

perenizam o gesto fugaz. Muitas *performances*, no entanto, perderam-se pela inexistência de registros. Fotografias de *performances*, ao serem enviadas pelos artistas ao Museu na década de 1970, com a intenção de exibição, tornaram o registro, obra de arte. Os rituais de alimentação de Antoni Miralda, as práticas ascéticas de Stembera, o curioso veículo, construído e utilizado por Wodiczko, são alguns exemplos em exposição.

Retratos e Autorretratos Conceituais

Se o retrato na arte conceitual é raro, o autorretrato é frequente. Aliás, o autorretrato é significativamente recorrente nas diversas poéticas contemporâneas. O rosto ou o próprio corpo, muito frequentemente, é tomado pelo artista como suporte de exercícios experimentais, cuidadosamente registrados.

O artista Luigi Ontani, ligado à *transvanguarda* italiana, por exemplo, utiliza no projeto *Emafrodita* (1974) o próprio corpo como elemento de um quadro vivo inspirando-se numa releitura da iconografia clássica. O falo centraliza a imagem fotográfica aparecendo como símbolo do poder gerador. Na tradição Antiga, o pênis ereto, verticalizado, é comparado às colunas e considerado base e ponto de equilíbrio entre o céu e a terra.

Já o espanhol Carlos Pazos e o inglês Philip Parker, além de Félix Podsiadly, Gretta e Maria Michalowska, tomam o rosto como espaço de sua própria re(a)apresentação. O pernambucano Paulo Bruscky, por sua vez, reproduz a radiografia do próprio crânio. A identidade torna-se aqui elemento de identificação policial. Esse referente é próprio da situação vivida por muitos artistas no Brasil nos difíceis anos de 1970, quando se misturava polícia com política.

Memória Fotográfica e Espaço: Fotografia, Ambiente e Experiência

A intervenção direta do artista no ambiente supõe o testemunho da imagem. Isto é: a imagem fotográfica percorre a distância do espaço externo ao interno, ou seja, da ação do artista na natureza à exibição do seu registro em espaços institucionais. Essa distância sugere um intervalo entre a *experiência* e a *informação* do ambiente. As fotografias são essas zonas de passagens e, portanto, não se esgotam numa existência autônoma. Supõem uma relação com o entorno, seja ele a natureza ou o posterior contexto de exibição que confere às imagens sentido e significação.

Assim, muitas vezes, a fotografia tem papel central de testemunho, tornando projetos realizados em lugares longínquos acessíveis ao público. Em *Relação de Espelhos de Horizontes Opostos* (1973) de Dalibor Chantný, trata-se de expor os limites da natureza (o céu e a terra), como os elementos centrais da operação do artista.

Cenas ou situações urbanas cotidianas são revestidas de novos significados através da intervenção na imagem fotográfica. O espaço abstrato torna-se ponto de convergência de sentidos políticos, sociais, psicológicos e antropológicos. O artista português Manuel Casimiro no *Projeto Porto de Nice* (1976), por exemplo, mescla o real à fantasia ao colorir os blocos de cimento retratados. Realidade e ilusão fundem-se no olhar do observador. Fotomontagens valendo-se do ambiente natural são também relevantes nesse acervo. Juraj Melis constrói por meio de uma fotomontagem a imagem fotográfica de seu protesto (*Help*). Miroslav Klivar fotografa letras recortadas emprestando às paisagens uma dimensão poética.

Arte e Crítica Social

A relação do artista com o público passou, nos anos de 1960 e 1970, também, por novas definições. Pauta-se pela atividade, participação e *engajamento*, como se dizia na época. Muitos trabalhos propõem uma participação direta do observador. Alguns objetos, entre muitos projetos, articulam a esfera artística a um universo de interrogações mais amplo. Frequentemente aludem a certa estética do cotidiano por meio de elementos evocativos dos mais diferentes contextos sociais. Carlos Zílio no trabalho *Para um Jovem de Brilhante Futuro* (1974), por exemplo, ironiza o perfil do jovem burguês e sua maleta 007. A caixa acrílica dos japoneses Kenzo Tabe e Yoshi Yoshida expõe máscaras mortuárias com relíquias. O título do trabalho *Bomba Meskalina* (1975) é inequívoco para o contexto histórico. O argentino Alfredo Portillos com sua *Caixa com Sabonetes para Classes Sociais Distintas* (1971) tece, de maneira prosaica, seu comentário sobre o contexto social e econômico em que vive.

Arte Sociológica da Prática à Teoria

O coletivo francês *Art Sociologique* teve presença significativa no Brasil nos anos de 1970. Criado por artistas de formação heterodoxa como Fred Forest, Hervé Fischer e Jean Paul Thenot, tinha como programa básico organizar ações coletivas que procurassem aliar a teoria socioló-

gica da arte à prática artística, revelando seus pressupostos ocultos ou naturalizados. São apresentados na exposição alguns projetos realizados pelos membros do grupo no Brasil como o *Passeio Estético-sociológico* de Fred Forest e projeto *Higiene da Pintura* de Hervé Fischer.

Vários artistas como Mario Ishikawa, Antoni Muntadas, Regina Vater, entre outros, também se ocuparam, de maneiras distintas, de temas correlatos. Valendo-se de questionários e entrevistas em seus projetos contaram com a participação do público. O museu é tomado por esses trabalhos como um laboratório, um centro de pesquisas.

Alguns filmes e especialmente os vídeos pioneiros, muitos deles exibidos ou mesmo realizados no MAC USP são testemunhos desse tempo/lugar de investigação experimental. Para a inteligibilidade dos trabalhos conceituais/oriundos de um espaço/tempo singular, a consideração do contexto originário de criação é fator determinante. Assim, procuramos oferecer informações sobre os artistas e as proposições apresentadas. Vale lembrar, por exemplo, que na América Latina o contexto político é aspecto de fundamental importância naquele momento.

É claro que os contextos de exibição atualmente são outros, definidos por outros interesses e programas. No entanto, são os museus e galerias que podem oferecer hoje, por meio da exposição, a possibilidade de legitimação desse acervo peculiar que resistiu ao esquecimento. Sem dúvida, trata-se de um conjunto de trabalhos que em muitos aspectos é seminal para muitas poéticas contemporâneas.

Vale aqui, por fim, duas ressalvas. A primeira nos faz lembrar que a fruição dos trabalhos de natureza conceitual não é imediata, sensível, mas liga-se ao pensamento. O prazer estético transmuta-se em fruição intelectual o que, não raro, causa desconforto naquele espectador acostumado a uma relação desinteressada com a arte. A segunda articula nosso passado recente ao presente. A sugestão vem do filósofo Walter Benjamin²⁵, que em suas *Teses sobre o Conceito de História* anota: “O passado traz consigo um índice misterioso que o impele à redenção. Não seríamos nós tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Se assim é, existe um encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está a nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Este apelo não pode ser rejeitado impunemente ...”

25 BENJAMIM, Walter, *Sobre o Conceito de História*. Em *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*, vol. 1, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 223.









QUASE QUE... SITUAÇÕES MINIMAS ...
 SA (RIO...)
 1972 1774 20000
 1972
 3.716

Ly... (de l...)

Venda varejo









Barragem 1972 - SIVAGUAS MINIMAS - 2 -

em função do tempo (3 km) de duração $\left\{ \begin{matrix} \Delta B C \\ \downarrow \downarrow \downarrow \end{matrix} \right\}$ letras e números podem ser substituídos trocados - 1 = A etc (em vice-versa)

(de madrugada, tinte pita, ~~ou~~ pintar na calçada)

a) Formação de Pontos através da circulação (todos os pontos (muito determinados) entre si, pelo de energia, no sentido de dispersão da ~~em~~ principal, sendo que no caso, o (m) , seria o ponto ^{inicial} final do ~~em~~ ~~colônias~~.

Esses pontos \rightarrow no 1º (4) - tem o aspecto de concentrações $\Delta = a$ dispersões (B) -

Barragem

"PONTOS" \rightarrow pequenos ~~construtores~~ formas Δ \circ - ~~ou~~ AZUL
 e/pequenos peixes? - e/cola sobre (4 de manhã) a cola
 endurecena; Nitrofilando e difícultando etc. etc.....

AZUL

AZUL

AZUL

VERME

(m)

SE (que... SITUAÇÕES MÍNIMAS ...
SA (A RIO...)
1972 1320 240000
1972 3376
... também por compra Sal ... Sal ...
... pagamento de trabalhada ...



VISITAS COMENTADAS

Arte Conceitual e Conceitualismos

Anos 70 no acervo do MAC USP

18 de Agosto - 17h

Walter Zanini

diretor do MAC (1963-1978)

19 de Agosto - 15h 30'

Cristina Freire

curadora da exposição

Obra em Contexto **A Negra e O Caipira**

19 de Agosto - 15h

Jorge Coli

curador da exposição

Galeria de Arte do Sesi

Avenida Paulista, 1313 - tel. 284.3639

Terça a domingo, das 10h às 19h - entrada gratuita

As exposições permanecem até 10 de setembro

MAC

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

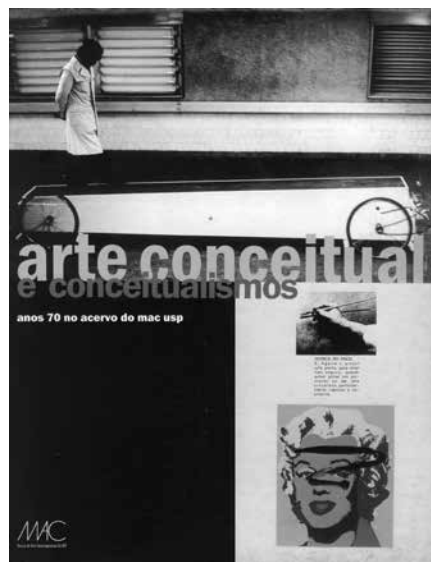




JULIO PLAZA

Arte como Ideia

Período: de 11 de maio a 13 de junho de 2004
Local: MAC USP Cidade Universitária - São Paulo/SP



Cristina Freire

Experimentação constante define a obra de Julio Plaza presente no acervo do MAC USP. São trabalhos que se valem da reprodutibilidade de todas as técnicas sem original, da fotografia à serigrafia, e acentuam o deslocamento do interesse dos meios de produção para os diferentes canais de circulação da informação artística.

São serigrafias, livros de artistas, filmes e arte postal a compor um conjunto que desmitifica a figura do artista e propõe um outro circuito de distribuição de consumo de arte. Nos difíceis anos 1970 no Brasil, período privilegiado nessa exposição, são significativos os experimentos em meios alternativos, vide livros de artistas e publicações coletivas que circularam pelas margens do sistema oficial. De produção simples e realizados com materiais precários são distribuídos de mão em mão por meio de uma rede de arte postal internacional, cuja sequência hoje é a internet. A colaboração direta com o então diretor do MAC USP Walter Zanini, nesse período, bem com a parceria com artistas como Regina Silveira ou o poeta Augusto de Campos é digna de nota. Julio Plaza intitula *I Ching Change* (1978) um de seus livros de artista. Foi John Cage que introduziu o I Ching na arte para sugerir a importância do acaso na criação e como técnica para distanciar a arte do egocentrismo do artista. Nas cenas do filme *Luz Azul* (1981) vemos imagens das ondas do mar que se alternam com hexagramas do I Ching, essa milenar técnica divinatória chinesa. O mar sugere a amplitude da visão. Como metáfora de navegação, antecipa o que viria a ser o meio privilegiado de comunicação na era da informação digital.

Julio Plaza como artista multimídia, investigador e professor universitário, desde sua chegada ao Brasil, ampliou horizontes. Agente fomentador de novas linguagens forçou o horizonte do possível para além dos limites impostos pela estética em direção ao campo mais abrangente do artístico em constante recriação nos novos *mídia*.

Nascido em Madri, fundou em 1963 o Grupo Castilha. Foi professor da Universidade de Porto Rico, onde realizou várias exposições individuais. Em 1973 fixou-se em São Paulo e, juntamente com os artistas locais, introduziu o conceitualismo no meio artístico paulistano. Realizou sua obra artística paralela à atividade docente. Lecionou na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP), na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) e na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Suas obras mesclam diversas técnicas e mídias, tais como: serigrafia, fotografia, vídeo, filmes e computadores, explorando as possibilidades expressivas em diferentes poéticas, níveis de linguagem e percepção. Foi

autor de várias publicações, como os livros: *Videografia em Videotexto* (1986), *Tradução Intersemiótica* (1987) e *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais* (1998), publicado em coautoria com Mônica Tavares. No período de 1973 a 1988 organizaram exposições no Brasil e no exterior; destacaram-se *Mail art: Arte pelo Correio*, na XVI Bienal de São Paulo (1981); *Arte e Videotexto*, na XVII Bienal de São Paulo (1985); *Arte e Tecnologia*, no MAC USP (1985). Entre as exposições que participou destacaram-se as mostras individuais *Luz Azul* (1984) e *Hologramas* (1992), na Cooperativa Diferença, em Lisboa, e *Hologramas e Videopoemas* (1994), na Galeria Municipal de Vila Franca de Xira, bem como as exposições coletivas *Arte Conceitual E Conceitualismos: Anos 70 no Acervo do MAC USP*, na Galeria Sesi; *Livros de Artistas Contemporâneos*, na Yale University, Nova York e *Situações: Arte Brasileira Anos 70*, na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, todas no ano de 2000.



PAULO BRUSCKY

Ars Brevis

Período: de 08 de novembro de 2007 a 28 de abril de 2008

Local: MAC USP Cidade Universitária - São Paulo/SP

Cristina Freire

O meu interesse pela obra do artista Paulo Bruscky surgiu há exatamente uma década quando iniciei a pesquisa do acervo de arte conceitual nesse Museu. A falta de informações disponíveis sobre seu trabalho contrastava com a riqueza de relações sugeridas pela grande quantidade de livros de artista, cartões, projetos de instalações e *performances* enviados para o MAC USP, pelo correio, nos anos de 1970. Essa circulação da informação artística própria à arte postal anunciou o princípio da rede, por meio de um circuito subterrâneo internacional muito ativo durante os anos difíceis da ditadura militar no Brasil. Como membro atuante desse circuito, as experimentações de Paulo Bruscky têm sua realização plena nos meios de reprodução amplamente acessíveis como fotografia, mimeógrafo, xerox, fax, carimbo etc.

A trajetória do artista não é linear e os núcleos dessa exposição: *Eu Comigo*, *Poesia Visual*, *Arte Postal*, *Máquinas Poéticas*, *Biblioteca*, *Cotidiano* e *Hospital-estúdio* procuram veredas nesse percurso labiríntico que se estende desde o final dos anos de 1960 até o presente.

Distante dos padrões convencionais da chamada “obra de arte” a sua poética evoca temas pertinentes à confluência entre obra de arte e documentação e reafirma a indissolubilidade entre arte e vida. O estatuto artístico dessa arte efêmera, que se faz permanente na história da arte, remonta aos anos de 1950/1960. Está presente aqui a influência do grupo de vanguarda Fluxus: interdisciplinar, internacional, multimídia e articulado em rede, sugerindo um sentido utópico para a prática artística. O transitório-permanente da obra desse artista pernambucano, e sua assumida precariedade, revelam outros sentidos para o decurso da nossa história da arte contemporânea.

Cotidiano

O estranhamento do cotidiano passa pela subversão dos usos dos objetos. O que mais interessa para esse artista é a ironia resultante de sua inutilidade. O ferro de passar roupa, por exemplo, torna-se matriz de gravura, as placas de circuitos eletrônicos são folhas em seus livros, as caixas de remédio são coladas formando estranhos relevos e as cadeiras escolares coladas provocam situações insólitas. Com a consciência da perda de um encantamento originário do mundo, Bruscky tenta ressuscitar o *homo ludens* adormecido em cada um de nós. Destrona o hegemônico valor econômico e elege, como guia de sua poética, a imaginação e o lúdico aliados à irreverência e ao humor.

Hospital-estúdio

Na rotina como funcionário do Hospital Agamenon Magalhães, em Recife, o entorno foi tomado como fonte de experimentação. Os carimbos e o papel timbrado do hospital são utilizados como material para poesia visual e realiza experimentos artísticos com aparelhos eletroencefalógrafos, eletrocardiogramas e raio X. Ao tomar os registros dos aparelhos como recurso gráfico subverte os lugares e sentidos da ciência e da arte. Transforma o hospital em seu laboratório de criação para buscar aí correspondências entre o mundo da tecnologia moderna e as emoções e sentimentos humanos mais profundos.

Máquinas Poéticas

Paulo Bruscky envolve-se com as mais diferentes máquinas numa cumplicidade criativa. Incorpora, nessa parceria, os acasos, os sobresaltos e as idiossincrasias de aparelhos como máquinas de xerox e de fax ou ainda daqueles de uso doméstico e cotidiano. No processo de reprodução eletrográfico realiza experiências com a luz do sol e outras fontes luminosas obtendo em suas cópias cores estranhas ao processo como verde, dourado e marrom. Introduz também, como fez com a xerox, outros elementos: faz experimentações com radiografias, papéis metalizados e tecidos, obtendo perspectivas bastante diferenciadas do processo convencional da máquina. As experiências do artista com a máquina de xerox têm um pioneiro caráter multimídia e articulam o filme (xerofilmes) às performances (xeroperformances).

Poesia Visual

Frases sintéticas, caligramas, colagens e textos circulam em cartões-postais e livros de artistas nos quais a palavra poética é uma mensagem sucinta. As palavras, sem seus jogos de sonoridades, sentidos e mensagens ocultas ganham relevância nas várias dimensões em que se identifica também uma íntima relação entre o visual e o verbal. Os aspectos visual, sonoro e verbal, em muitos casos, são coincidentes. Trata-se de um trabalho *intermedia* que passa da *performance* (como na poesia sonora) ao livro de artista e à poesia visual.

Arte Postal

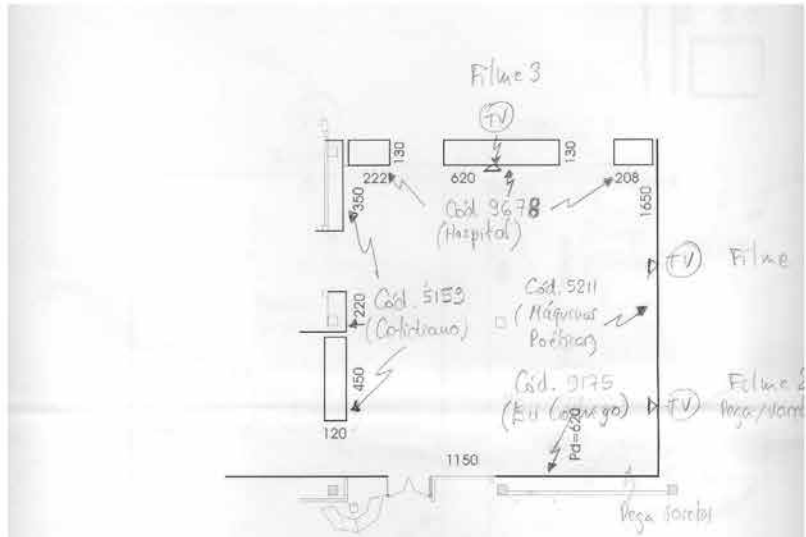
A partir da segunda metade do século XX, a distribuição e a circulação, próprias ao universo da comunicação, são fatores importantes na arte contemporânea. Na arte postal, a autoria não se afirma individualmente, mas na esfera coletiva; é uma atitude política. A posição política não está necessariamente no conteúdo, mas nas estratégias e práticas, nas formas de distribuição e circulação da arte. A arte postal anuncia não apenas uma mudança nos canais de circulação, mas também no perfil de instituições como o museu, em suas funções de preservação, guarda e exibição de obras de arte.

Biblioteca

Os livros de artista são parte importante na obra de Paulo Bruscky que constrói com o cotidiano uma espécie de enciclopédia mágica. O aspecto lúdico e as experimentações de toda ordem: sensível, tátil, olfativa e sinestésicas são significativas. Seus livros de artista documentam ações enquanto seus livros-objetos interpelam o lugar da arte na leitura do mundo sensível. A biblioteca fantástica, aqui reunida, faz-nos ler o mundo sensível na superfície das coisas banais.

Eu Comigo

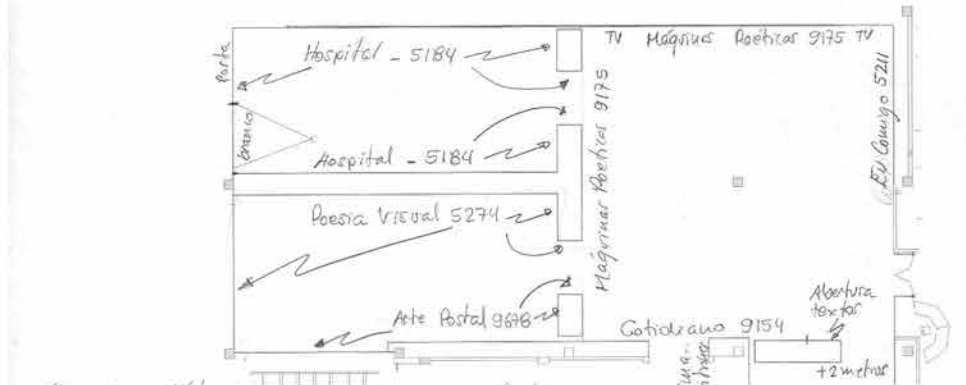
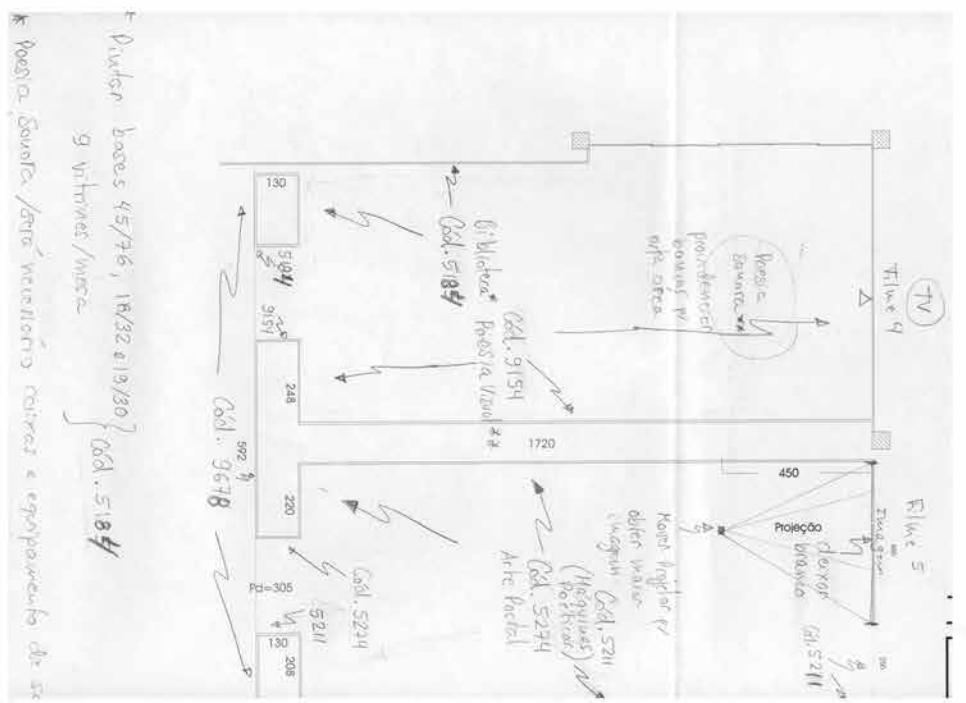
Numa constante autorreferência Paulo Bruscky faz-se personagem de si mesmo. Nas *performances* que realiza para a câmera e nas suas anônimas ações de rua, vale-se da parceria com as máquinas para tudo registrar e reproduzir. Como nos laboratórios de ações do grupo Fluxus, muito desses projetos ensinam de que modo o humor pode funcionar como um artifício de memória e uma alavanca para a consciência do presente. Sua ironia questiona tudo, mas, principalmente o papel do artista e as próprias premissas da arte.



Galeria G2

Planta	
ESCALA	1:200
DATA	2003

colidiano: ± 15 metros lineares
 Cód.: 5159 (+1 vitrine/mesa, bases: 49/69, 72/82, 83/33)
 Hospital: de 10 a 12 metros lineares
 parede vermelha Cód. 9678 (+1 vitrine/mesa)
 Máquina Poética: ± 25 unts a 35 metros lineares Cód. 5211
 Eu Comigo: ± 10 unts lineares Cód. 9175 (+1 vitrine/mesa)



Códigos cor - Nódos:
 5159 Biblioteca: 12 vitrines
 5211 Eu Comigo: base → 90x100x100 cm
 9175 Máquina Poética: n tem vitrines/bases
 Colidiano: bases → 49, 69, 82, 33, 80
 Hospital: 1 vitrine + bases → 32, 30, 57, 76
 Poesia Visual: 2 vitrines
 Arte Postal: vitrine
 Setor Informaçoes: 3 vitrines brancas

Galerias G2 G3 G4

Sede	
Planta	
ESCALA	1:200
DATA	Jan 2006

ii
02

PAULO BRUSCKY

ars brevis

1968 - 1970

Em 1968, Paulo Bruscky funda o grupo "Pau-Brasil" e inicia a produção de obras em madeira, utilizando técnicas tradicionais e modernas. Seu trabalho é caracterizado pela simplicidade e pela busca de uma linguagem visual que dialogue com a cultura popular brasileira. Em 1970, ele se muda para São Paulo e continua a desenvolver sua obra, explorando diferentes materiais e técnicas.

1971 - 1975

Nesta fase, Bruscky amplia sua produção para incluir obras em metal e vidro. Ele continua a explorar a linguagem visual simples e funcional, influenciado pela cultura popular e pela arte contemporânea. Suas obras são caracterizadas pela simplicidade e pela busca de uma linguagem visual que dialogue com a cultura popular brasileira. Em 1975, ele se muda para Rio de Janeiro e continua a desenvolver sua obra, explorando diferentes materiais e técnicas.

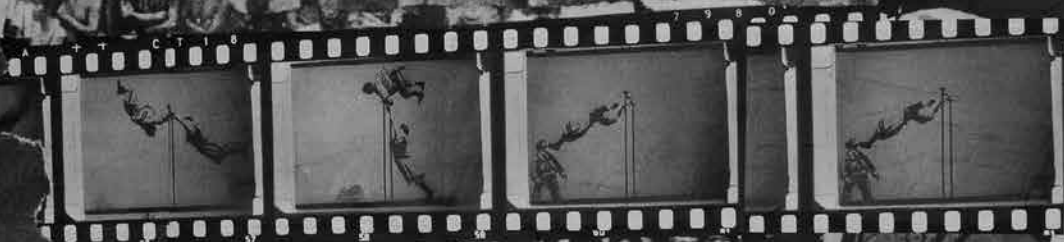


OS PASSAGEIS



APOIO CULTURAL
CENTRO DE OUTDOOR

Adaptado para a edição
de 2005 do Guia de Turismo
de Curitiba, Paraná, Brasil.
www.curitiba.pr.gov.br



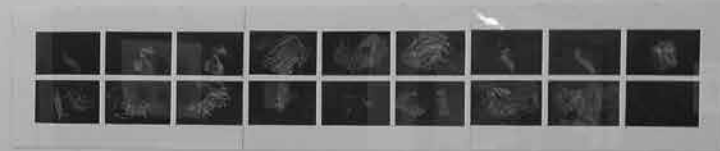
Pablo Buschke
85

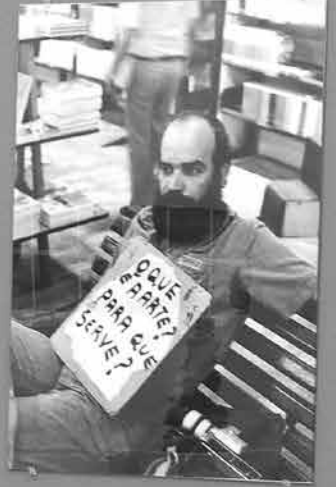




EL CUERPO
El cuerpo humano es un objeto de estudio que ha fascinado a artistas y científicos por igual. En esta obra, el artista explora la relación entre el cuerpo y el espacio, utilizando fotografías y dibujos para crear una serie de composiciones que desafían la percepción visual.









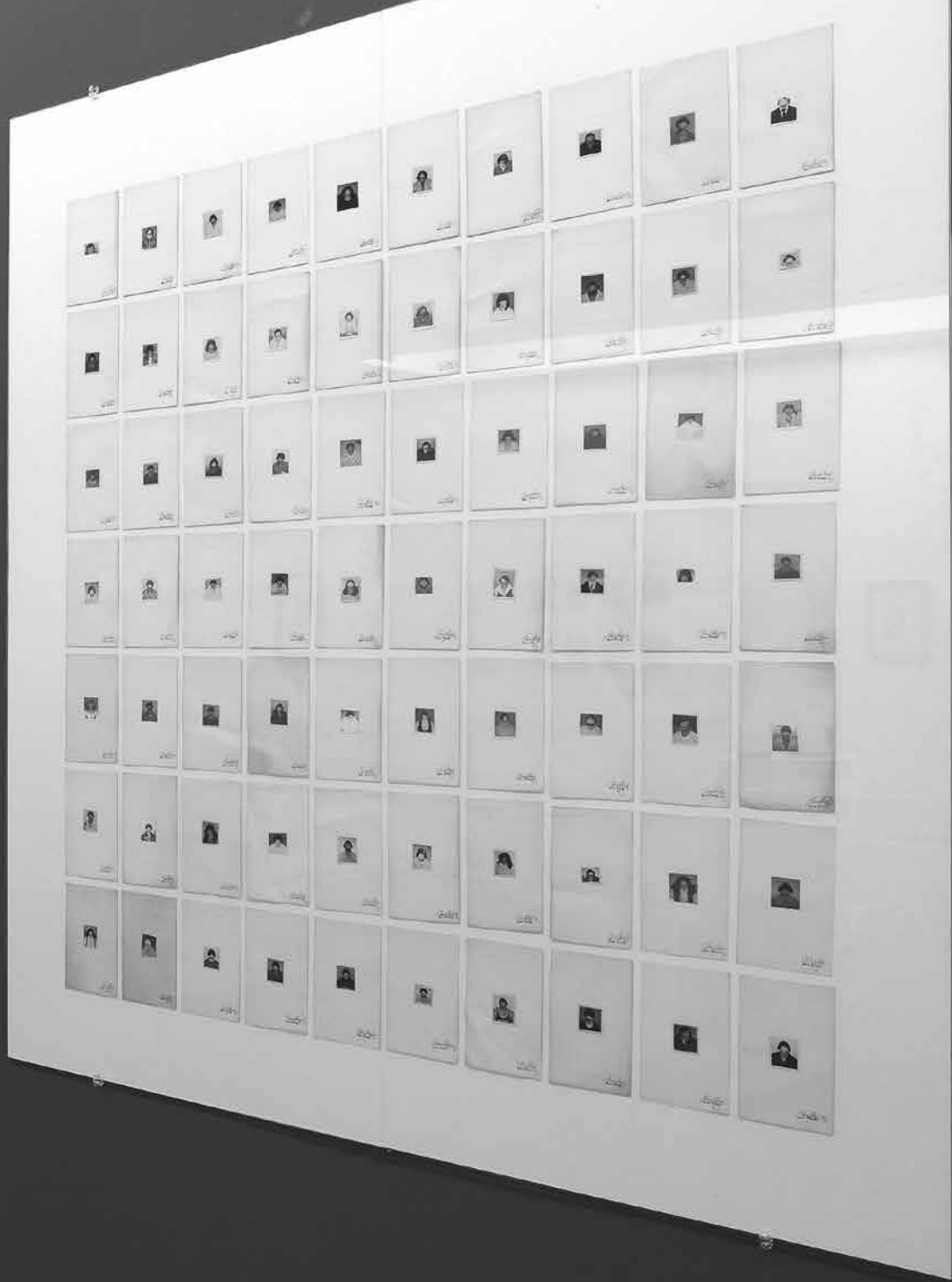


THESE OBJECTS ARE PART OF A SERIES OF WORKS THAT EXPLOR THE MATERIALITY OF THE OBJECT AND THE WAY IT IS PERCEIVED. THE OBJECTS ARE DESIGNED TO BE SEEN AND TOUCHED, AND TO BE EXPERIENCED AS A SERIES OF SENSATIONS. THE OBJECTS ARE DESIGNED TO BE SEEN AND TOUCHED, AND TO BE EXPERIENCED AS A SERIES OF SENSATIONS.





Small text label on the dark wall, possibly identifying the framed photo.





WALTER ZAHIMI
MUSEU DE ARTE CONTEMPORANEA
RUA DA USP
PARQUE IBIRAPOEIRA, CP 22051
SÃO PAULO - SP

PAULO BRUSCKY



AUTUM RADIUM RETRATUM

IMPRESSOS

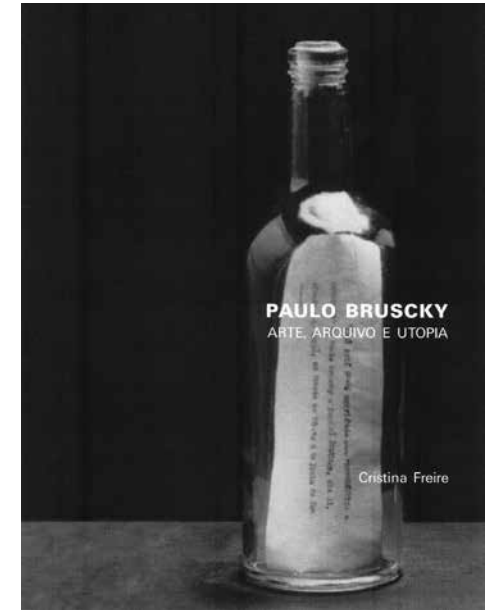
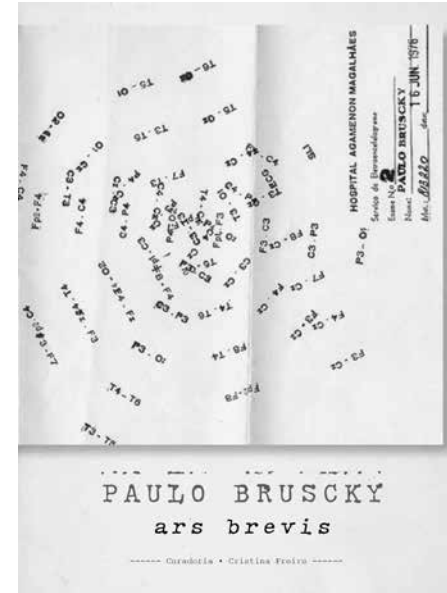
PAO AUDON
VIN ACREA

ARTE
CONTEMPORANEA









SUBVERSIVE PRACTICES
Art under Conditions of Political Repression
60's - 80's South America /Europe

Período: de 30 de maio a 02 de agosto de 2009
Local: Württembergischer Kunstverein Stuttgart (Alemanha)

Redes Alternativas²⁶

Cristina Freire

Em um passado recente apagar os rastros, desativar arquivos, desaparecer com pessoas e corpos foi norma vigente em países da América Latina, assolados por ditaduras. No Brasil, no final dos anos de 1960 e durante a década seguinte, o regime de exceção implantado pelos militares em 1964 exacerbou-se. Com o recrudescimento da ditadura, muitos artistas e intelectuais foram perseguidos e presos. Frente a tal panorama social e político opressivo algumas estratégias e táticas são reveladoras da busca de espaços de liberdade no campo da arte. Mais do que problemáticas identidades nacionais, *Redes Alternativas* enfoca um determinado fluxo de trocas artísticas. No Brasil, o espaço mais importante de confluência desses fluxos foi o MAC USP, um museu público e universitário que operou como um espaço operacional e arquivo ativo de um manancial de urgências durante as difíceis décadas de 1960-1970. Trabalhos eram enviados por artistas das mais diversas partes do mundo para o Museu, atendendo suas convocatórias fora das regras e leis do mercado.

Foi por conta do empenho apaixonado de seu primeiro diretor, o acadêmico e vanguardista professor Walter Zanini, que o Museu se abriu à experimentação, acolheu exposições de jovens artistas tornando-se o principal polo aglutinador de proposições artísticas nacionais e internacionais inovadoras. Para Zanini, a arte postal, desde seu início representa “uma poética surgida na urgência de estruturas de substituição em nível internacional”²⁷.

²⁶ Publicado em: *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression. 60s-80s South America /Europe*, 1 ed. Stuttgart, Baden-Wurtemberg, 2010, vol. 1, p. 252-288. Em 2011, uma versão ampliada e revisada desta pesquisa foi apresentada na exposição *Redes Alternativas*, apresentada no MAC USP.

²⁷ ZANINI, Walter, A Arte Postal na Busca de uma Nova Comunicação Internacional. *Jornal O Estado de S. Paulo*, 27 mar. 1977.

O corpo artístico construído pela arte postal é internacional por princípio e as barreiras políticas e sociais não representam limites. Nesse *ethos* vale mais a agregação que a competição, em vez do direito do autor, a solidariedade na multiplicação de informações.

Vale notar que trocas postais entre artistas, especialmente entre os poetas, ocorrem há muito tempo, mas na arte postal é o próprio meio, o correio, que se torna o ponto de apoio dessa prática artística. Segundo o crítico italiano Giovanni Lista, o uso do correio como meio para ação/intervenção dos artistas remonta ao Futurismo italiano. Da colaboração entre pintores e editores de cartões-postais aos papéis de carta impressos por Marinetti, o que se nota, de uma maneira até então inédita, é “uma concepção ativista de arte acompanhada de uma organização coletiva de trabalho artístico dando início ao nascimento da vanguarda”²⁸.

A relação arte/vida também é fundamental para os artistas envolvidos com a arte postal. Artistas do Fluxus e, antes, os dadaístas também tomaram ações cotidianas como núcleos de suas proposições.

Para vários artistas no Brasil e em diferentes países da América Latina foi necessário, nesse momento, estabelecer a relação entre o valor econômico dos materiais utilizados em seus trabalhos e sua relação com círculos de privilégio. A transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados pelos artistas eram alternativas críticas frente à realidade socioeconômica local. O uso das técnicas mais acessíveis de reprodução, incluindo a fotografia, foi forma corrente de transmitir e/ou trocar informações artísticas para além da censura política e das imposições do mercado. Naquele momento, a precariedade e, sobretudo, a reprodutibilidade dos meios privilegiados por muitos artistas colocavam em xeque o estatuto do objeto de arte único e os sistemas correlatos de distribuição e circulação, assim como sua institucionalização. Aí não era possível identificar isoladamente cada artista, uma vez que o todo do sistema de comunicação: emissor-receptor, mensagem e suporte (correio) formavam o sistema no qual tal rede se constituiu e se reproduziu.

A fotografia, como registro de *performances* e instalações provisórias tem presença significativa nessa rede de trocas em que a reprodutibilidade técnica é modelo operativo e crítico. Como operação técnica, semântica e simbólica, a fotografia guarda analogias com outras técnicas de reprodução. O fato é que estamos, há muito, imersos num mundo permeado pela imagem fotográfica que assume o papel de uma inescapável hiper-realidade. Com o bombardeio de imagens a

que estamos sujeitos, o valor perene do objeto dá lugar ao valor de informação. O receptor descarta a fotografia de jornal, por exemplo, tão logo a informação é consumida. Essa é a característica central da sociedade pós-industrial: busca-se antes a informação e não mais os seus próprios objetos. Aliás, a palavra “informação” remete a uma pluralidade de sentidos: físicos, biológicos, técnicos, políticos e simbólicos. Na arte contemporânea, o estatuto da obra de arte como documento, isto é; como testemunho, torna central o valor informacional e critérios como originalidade e autenticidade perdem lugar.

Em consonância com o que vinha ocorrendo nos países do leste europeu, a fotografia torna-se no Brasil e em outros pontos da América Latina esse lugar de encontro seguro e protegido das mais variadas experiências nos anos de 1970. Era possível a qualquer pessoa ter um laboratório clandestino em casa, e as fotografias podiam ser enviadas pelo correio para o mundo todo. A reprodução torna possível a circulação da fotografia na rede de arte postal como objeto palpável e liga-se ao sentido do tato. A percepção tátil é um diferencial importante, sobretudo num tempo em que os arquivos físicos migram para o registro digital das redes virtuais. O tato é elemento característico da divulgação de *performances* e ações naquele momento quando ainda chegavam pelo correio e documentavam projetos transitórios. Fotografias de *performances* reproduzidas, sem qualquer apuro técnico, em livros de artistas ou outras publicações similares, tornaram a percepção tátil e manipulatória inerente a esse tipo de proposição. Muitas dessas imagens, oriundas da década de 1970, não foram realizadas no intuito de serem expostas em galerias e museus, mas para circularem pelas margens do sistema oficial, reproduzidas e enviadas pelo correio, passando de mão em mão. Atualmente, no acervo do MAC USP, essas imagens são testemunhos palpáveis de um passado recente, vestígios da concretização de um projeto de trocas para além do mercado e da censura.

Sem dúvida, a questão política é relevante nessa produção de orientação conceitual tanto na América Latina como nos países do leste europeu. A abertura da rede de arte postal, pela sua capacidade inerente de furar bloqueios, era inversamente proporcional ao fechamento político e ideológico vivido nesses países, naquele momento. Como estratégia, a reprodutibilidade é um *modus operandi* que torna a ideia de originalidade problemática.

A rede reuniu artistas das mais distantes partes do mundo sendo bastante reveladora a presença dos artistas tchecos, poloneses, húngaros e da Alemanha Oriental nesse fluxo de trocas.

28 LISTA, Giovanni, *L'art postal futuriste*, Paris, Jean-Michel Place, 1979.

Na América Latina a rede criou vínculos de solidariedade artística entre vários artistas, como os argentinos Antonio Vigo e Horácio Zabala, os uruguaios Clemente Padín e Jorge Caraballo, Ulises Carrión, mexicano residente em Amsterdã, Felipe Ehrenberg do México, Damaso Ogaz da Venezuela/Chile, Diego Barbosa da Venezuela, Guillermo Deisler do Chile, no Brasil Ângelo de Aquino, Gastão de Magalhães, Paulo Bruscky, Julio Plaza, Regina Silveira, Regina Vater, entre outros. Na Alemanha, Klaus Groh, publica listas de artistas e edições marginais que furavam o bloqueio imposto pelo muro e alcançavam os poloneses Jaroslaw Kozlowski, Ana e Romuald Kutera, Krzysztof Wodiczko, entre muitos outros.

As restrições impostas pelos regimes ditatoriais sugerem aqui uma análise das brechas, cismas cavados dentro de instituições onde fluxos de trocas são como anúncios da vitalidade das plataformas móveis de intercâmbio capazes de revelar, ainda hoje, o anacronismo de uma definição de arte centrada em objetos autônomos.

Nos anos de 1970, a divulgação exterior das atrocidades cometidas pelos regimes ditatoriais, bem como a mobilização pela rede de arte postal, foi responsável pela pressão da opinião pública chegando mesmo à revisão de processos contra artistas perseguidos nas ditaduras latino-americanas. Na rede de arte postal circularam as informações do exílio a que foi forçado o artista chileno Guillermo Deisler com o golpe à Pinochet, da tortura e prisão dos artistas uruguaios Jorge Caraballo e Clemente Padín, bem como do desaparecimento de Palomo Vigo, filho do artista argentino Edgardo Antonio Vigo, entre outros.

Embora, preso pela ditadura, Clemente Padín envia um projeto de ação para o MAC USP em 1977. O nome do projeto esclarece todo um programa de ação: “O artista a serviço da comunidade”. Como um corolário da poética explícita em sua teoria da *Poesia Inobjetual*, para esse artista é fundamental a ação do público espectador/leitor no gesto poético. Francisco Iñarra, artista espanhol exilado no Brasil, foi quem executou a ação que consistia em conduzir e explicar a exposição para os visitantes.

Muitas dessas ações são realizadas na natureza. Essa opção pelo ambiente natural sugere um distanciamento físico e simbólico das restrições impostas pela sociedade repressora. Assim, esse é o contexto das ações realizadas na República Tcheca por Dalibor Chatrný, Jirí Kocman e Petr Stembera ou no Brasil por Artur Barrio, Ângelo de Aquino e Roberto Evangelista.

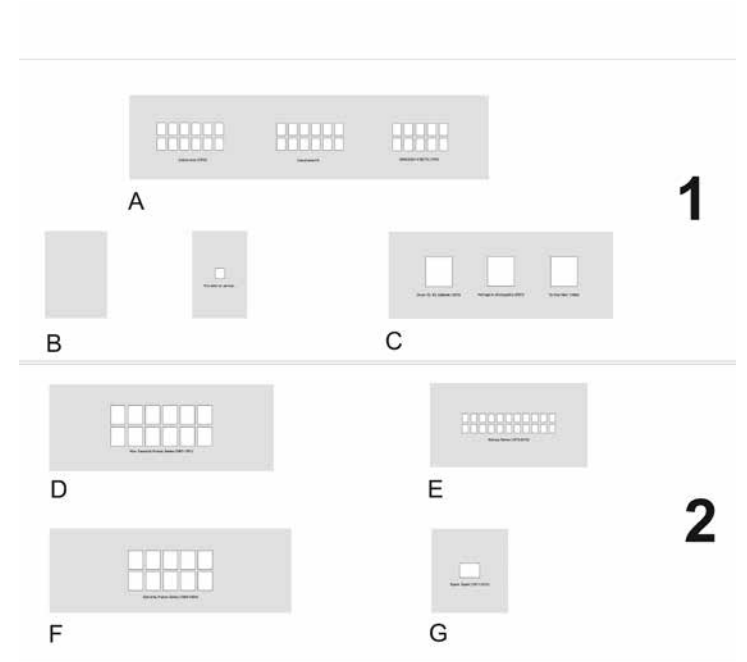
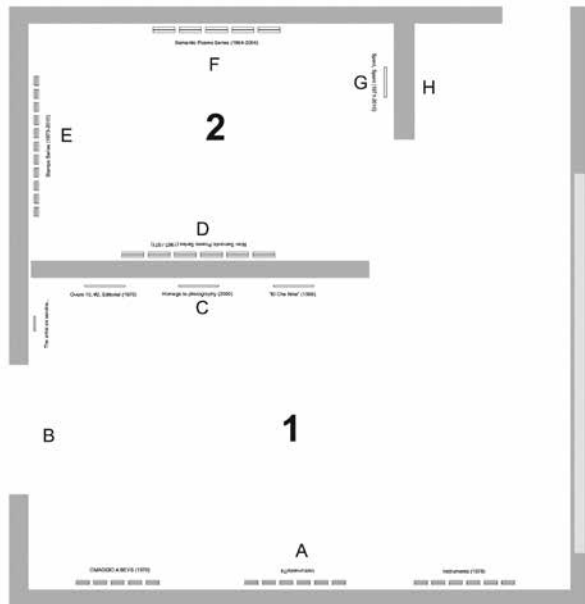
Por outro lado, no contexto institucional, Zanini estava sempre atento à noção de museu como laboratório, no qual os artistas poderiam criar com as novas tecnologias. Adquire um aparelho de vídeo e convida os artistas interessados em trabalhar com o novo equipamento no MAC-USP. Organiza ainda uma primeira mostra de videoarte brasileira enviada pelo correio para os Estados Unidos em 1975. Nessas experiências pioneiras, o vídeo testemunha o corpo do artista em suas estratégias e táticas de resistência.

Se tomarmos como referência a produção brasileira, especialmente esses primeiros vídeos realizados entre 1974-1977, observamos que, de fato, outros referenciais são necessários para sua interpretação. O corpo, no caso dos pioneiros artistas do vídeo brasileiro, muito frequentemente, significa corpo social. Esse corpo é marcado, costurado, deglutido e rejeitado. Sem o recurso da edição, que não era tecnicamente viável naquele momento, os artistas valem-se da filmagem direta, sem cortes, onde as falhas são significativamente incorporadas à narrativa, o que aproxima os trabalhos sem edição desses vídeos pioneiros das técnicas psicanalíticas de sondagem do inconsciente, como a associação livre, por exemplo.

Isto é, não se trata de um jogo especular narcisista que a câmera registra, mas é o corpo político, marcado pela ditadura que ganha o primeiro plano em cenas, não raro, contundentes. Em *Estômago Embrulhado* (1975), de Paulo Herkenhoff, a câmera registra o artista que recorta notícias que remetem à censura e as enfia na boca. As páginas de jornal que o artista mastiga lentamente provocam náuseas no espectador.

O resgate de muitas proposições de orientação conceitual vem ocorrendo nas últimas décadas. Do ponto de vista institucional da memória da arte contemporânea, vivemos na América Latina uma espécie de retorno do reprimido.

Redes Alternativas apresenta linhas convergentes nos trabalhos de artistas da América Latina e Leste da Europa no mesmo período. Pontos correlatos numa geografia subterrânea sem fronteiras são reunidos para tornar visível um programa artístico capaz de ainda estimular um sentido de utopia no presente.



TURKISH

26.9.2009
**STUTTART
 FREILICHTBÜHNE
 KILLESBERG**
 BEGINN 19:30 UHR
 Tickets im Internet www.stuttgart.de
 Telefonische Kartenbestellung: 07141 101 03 21 und Easy Tickets 07141 255 65 55

Kat Dandini
 03. - 06. Juni, 20 Uhr
 10. - 13. Juni, 20 Uhr
 02. | 09. Juni, 18 Uhr

6 and the City 3
 Kulturprojekt auf den Festweiden
 01. - 04. Juni, 20 Uhr
 Star-Open-Air-Stage



SUBVERSIVE PRAKTIKEN

KUNST UNTER BEDINGUNGEN POLITISCHER REPRESSION GOER-ROER / SÜDAMERIKA / EUROPA

VIATROGALERIE
 STUTTGART

viatorische kryptik
**wiener
 aktionismus**
 1. März - 5. Juli '09

Kunst unter Bedingungen politischer Repression
 Goer-Roer / Südamerika / Europa
 30. Mai - 2. August 2009
 Württembergischer Kunstverein Stuttgart

SCHAUSPIELBÜHNEN IN STUTTART



SPIELPLAN
 2009/2010

Jetzt Abos buchen!

WISSENSPLAN
 KOMÖDIE IM MARQUARDT
 WILDFÄHNER IM PARADIES
 ALCHERBERGKÖNIGIN
 VERBODEN IM SCHWEL
 DIE ANSTRECKER
 DIE FÄHNER
 DIE FÄHNER

Stuttgarter
**Kultursommer
 2009**
 im Innenhof des Alten Schlosses
 10. bis 26. Juli 2009

Theater:
Friedrich Schiller: „Die Räuber“
 Inszenierung: die „Schauspielbühnen in Stuttgart“

Konzert:
Paul Kuhn Trio mit Gaby Goldberg
 Stuttgarter Philharmoniker
 Stuttgarter Kammerorchester
 Württembergischer Kammerchor
 City Brass Stuttgart
 Die Filianf

Solvent
 mit Stephan Langhoff

Flavor
 Fester Jakt
 die Legende

Premiere: 26. Juli

The Phone House

The Phone House The Phone



Württembergischer Kunstverein
Eingang / Entrance

Di. - So. 11-18 Uhr Mi. 11-20 Uhr

SUBVERSIVE PRAKTIKEN

30. Mai 2009 - 2. August 2009





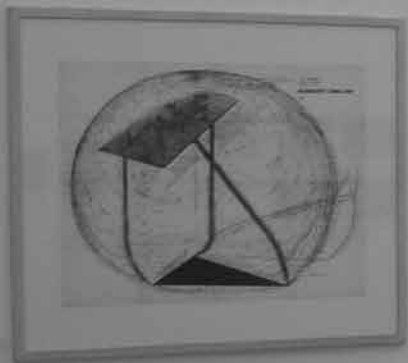
Alternative Netzwerke
Flächenhaft, horizontal

Die Netzwerke sind horizontal und flächenhaft. Sie sind nicht hierarchisch und nicht zentralisiert. Sie sind dezentral und flexibel. Sie sind adaptiv und resilient. Sie sind kollaborativ und inklusiv. Sie sind transparent und offen. Sie sind dynamisch und lebendig. Sie sind vielfältig und reich. Sie sind nachhaltig und zukunftsfähig. Sie sind ein Spiegelbild der menschlichen Gemeinschaft. Sie sind ein Modell für eine bessere Welt.









Vertical text on the left wall, likely a label or title for the artwork.



Two small vertical text labels on the back wall.

A single small vertical text label on the back wall.



Alternative Netzwerke

Alternative Networks

Kategorie: Kunst
 Datum: 2012

Künstler: Agnès Varda, Anaïs Nin, Anne Carson, Gillian Triggs, Anna Carlini, Robert Rauschenberg, Vanessa Place, Cornelia Parker, Tracy Rose, David Laundy, Mark Wallinger, Christian Marclay, Louise Bourgeois, Judd Kessler, Felix Gonzalez-Torres, Tom Stinson, Regine Voser, Krzysztof Wodiczko

In der Mitte der 1970er Jahre fand in New York eine Bewegung statt, die sich als "Conceptual Art" bezeichnet. Diese Bewegung war eine Reaktion auf die vorherrschende Kunstszene der 1960er Jahre, die sich auf die Malerei und die Skulptur konzentrierte. Die Künstler dieser Bewegung wollten die Grenzen zwischen Kunst und Leben verwischen und die Kunst als einen Prozess der Kommunikation und der Interaktion mit dem Betrachter sehen. Sie verwendeten oft Sprache, Text und alltägliche Objekte in ihrer Kunst. Diese Bewegung hatte einen großen Einfluss auf die Kunst der 1970er und 1980er Jahre und führte zu einer Vielzahl von neuen Kunstformen und -praktiken.

Die Kunst der 1970er Jahre war eine Zeit der Experimentierfreude und der Suche nach neuen Ausdrucksformen. Die Künstler dieser Bewegung wollten die Kunst als einen Prozess der Kommunikation und der Interaktion mit dem Betrachter sehen. Sie verwendeten oft Sprache, Text und alltägliche Objekte in ihrer Kunst. Diese Bewegung hatte einen großen Einfluss auf die Kunst der 1970er und 1980er Jahre und führte zu einer Vielzahl von neuen Kunstformen und -praktiken.









CONCEITUALISMOS DO SUL/SUR

seminário internacional

museu de arte contemporânea da universidade de são paulo

são paulo - brasil • 23 a 25 de abril de 2008

COORDENAÇÃO GERAL
 Prof.ª Dr.ª Cristiana Freire (Universidade de São Paulo)
 Prof.ª Dr.ª Ana Longoni (Universidade de Buenos Aires)

Participem na exposição e participem

MAP 827 Data - www.map.827.br - Rua da Belleza, 104 - Cid. Universitária - SP
 Período: 23 a 25 de abril de 2008 - Horário: 14h às 17h
 Informações e inscrições: SAC, 0800 5500

FAPESP



museu de arte contemporânea da universidade de são paulo

são paulo - brasil

de 23 a 25 abril de 2008

Informações: 0800 5500

CONCEITUALISMOS DO SUL/SUR

seminário internacional

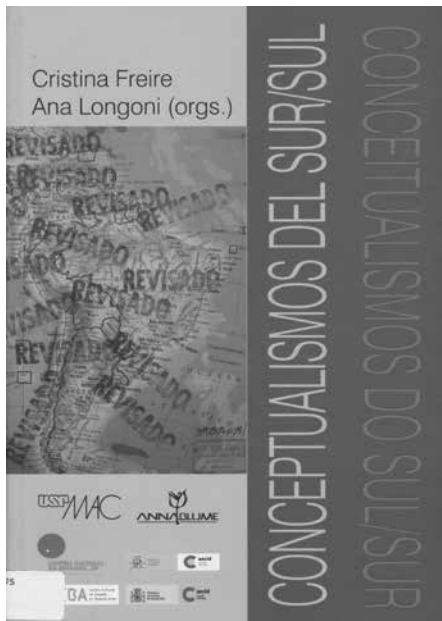
AMERICA
 MAPA FÍSICO Y POLÍTICO

BUENOS AIRES
 Ciudad de Buenos Aires

NOTA TERCERA
 Escala: 1:100.000

BRASIL
 Escala: 1:100.000

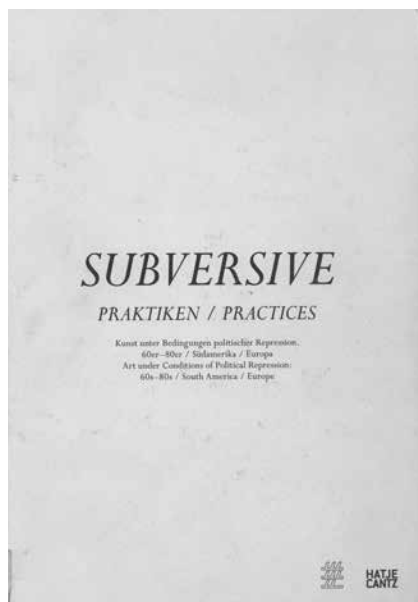
ARGENTINA
 Escala: 1:100.000



PAISAGEM CONCEITUAL

Publicações de Artistas e a Imagem da Cidade Europeia

Período: de 13 de agosto a 04 de outubro de 2009
Local: MAC USP Cidade Universitária - São Paulo/SP



Anne Thurmman-Jajes

A paisagem da cidade apresenta a arte do ver, a experiência da cidade capturada nos limites da figura, a delicadeza das coisas à margem, que é a fonte da apreciação artística.

Portas, passagens, mercados, *vedute* e fachadas de construções dominam a imagem da cidade europeia: Barcelona, Veneza, Amsterdã, Paris, Londres, Berlim.

O mercado é um elemento fundamental para as cidades europeias: como um espaço especial para vida urbana, define-se pela polaridade entre o público e o privado, o modelo que oscila entre o mercado e a residência particular. A cidade europeia representa o nascedouro da sociedade civil. Ao caminhar pelas cidades europeias, o cidadão das sociedades atuais pode se tornar consciente de sua própria história. Nesse sentido, a história urbana europeia é uma história de emancipação, origem da modernidade ocidental.

Os artistas tomaram a cidade e sua história por meio de uma grande variedade de aproximações como tema, através dos tempos. Numa abordagem conceitual apresentam em diferentes perspectivas como se constitui a cidade e a vida urbana, seja do ponto de vista arquitetônico, sociopolítico, urbano ou turístico. Uma apreciação mais conceitual de sua produção destaca não apenas ações dos artistas, mas também elementos determinantes no contexto urbano, problemas da cidade contemporânea, referências da história da arte, assim como transformações e abstrações artísticas.

A exposição apresenta cartazes, cartões-postais, gravuras, livros de artista, arte sonora, filme e fotografias, concebidas e realizadas por artistas. Artistas participantes: Stanley Brown, Daniel Buren, Peter Downsbrough, Hans-Peter Feldmann, Claus Hänsel, Joseph W. Huber, Edmund Kuppel, Boris Mihailov, Muntadas, Joan Rabascall, Józef Robakowski, Dieter Roth, Valeri Scherstjanoi, Jean Frédéric Schnyder, Jan Swidzinski, Nicolás Uriburu, Stephen Willats, Ruth Wolf-Rehfeldt.

PAISAGEM CONCEITUAL: PUBLICAÇÕES DE ARTISTAS E A IMAGEM DA CIDADE EUROPEIA





PAISAGEM CONCEITUAL: PUBLICAÇÕES DE ARTISTAS E A IMAGEM DA CIDADE EUROPEIA

Curadoria • Anne Thurmann-Jajes

CLEMENTE PADÍN
palavra, ação e risco

Período: de 19 de junho a 15 de setembro de 2010
Local: Weserburg - Zentrum für Künstlerpublikationen/
Universität Bremen (Alemanha)

América Latina e Europa – Diálogos no Contexto do Conceitualismo

Anne Thurmman-Jajes

Na área do Conceitualismo, tem havido um contato variado e intenso entre artistas da América Latina e da Europa – tanto da Ocidental como da Oriental – desde o final dos anos de 1950. Como muitos dos seus colegas, Clemente Padín também participou dessa rede internacional e colaborou ou trocou muitos trabalhos com numerosos colegas artistas. Com base nessa rede de artistas, um grande número de obras publicadas por Clemente Padín pode ser encontrado no Centro de Pesquisas para Publicações de Artistas/Arquivos para Pequena Imprensa & Comunicação e Apreciação da América Latina e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. A exposição *Clemente Padín: palavra, ação e risco*, com curadoria de Cristina Freire, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, está agora sendo exibida no Centro de Pesquisas de Weserburg em um exemplo de cooperação de museus e acadêmicos. Assim como a exposição *Paisagem conceitual: publicações de artistas e a imagem da cidade europeia* foi apresentada no Research Centre for Artists' Publications e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em agosto de 2009. As duas instituições vêm colaborando na exploração e estudo desta rede de artistas, particularmente entre a América Latina e a Europa, a fim de exibí-la ao público no contexto de exposições como a de Clemente Padín. Esta exposição consolida essa cooperação contínua entre a Universidade de Bremen/Institut für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik e a Universidade de São Paulo/Museu de Arte Contemporânea, e servir como ponto de partida para outros projetos conjuntos.

Gostaria de expressar meus agradecimentos especiais à Prof. Dra. Cristina Freire pela concepção e organização; aguardo com expectativa muitos outros projetos de colaboração no futuro. Sou grata a Clemente Padín por seus empréstimos e por realizar generosamente uma performance na exposição. Neste contexto, gostaria de agradecer especialmente à Dra. Helena Cortés Gaubadan pela sua cooperação, que foi excelente como sempre. Pelo apoio ao Forschungsverbund Künstlerpublikationen, sou grata ao Prof. Dr. Michael Glasmeier, à Prof. Dr. Maria Peters, ao Prof. Dr. Immacolata Amodeo e a muitos outros. Os meus sinceros agradecimentos vão também a Bettina Brach, Hartmut Danklef, Pablo González-Cremona, Melanie Köhnicke, Marina Macarro, Tamira Naia, Franziska Rauh, Dietrich Reusche, Michaela Richter, Meritxell Salvat, Sussanne Vögtle e Lina Welschhold pelas suas assistências e pelo apoio na organização da exposição.

Clemente Padín: palavra, ação e risco

Cristina Freire

Clemente Padín, nos seus mais de quarenta anos de atividade artística, condensa perfis diversos: poeta, crítico, curador, editor, *networker* atuante num território onde arte e ativismo se confundem.

Sua trajetória torna visível um esforço para superar as formas canônicas de criação e circulação artística, assim como os limites impostos pelas ditaduras militares que devastavam o Continente latino-americano nos anos 1960/70. Em seus trabalhos vale-se de estratégias de reprodução e disseminação de informação que acompanham as mudanças tecnológicas, sociais e subjetivas implicadas nas mutações dos circuitos de comunicação artísticos. Acompanha ainda as variações nas técnicas de reprodução ao longo do tempo: máquina de escrever, *offset*, Xerox, serigrafia, vídeo, fotografia e, por fim, arte digital. Na rede de arte postal Clemente Padín atuou como ponto de referência fundamental na América do Sul, dentro da órbita das trocas estabelecidas entre artistas das mais variadas partes do mundo. Vivendo no Uruguai, sua participação nas redes, no passado e no presente, inverte a sina dos excluídos ao desfazer o isolamento geográfico, ativando múltiplos canais de troca.

Na rede de arte postal, sobretudo nos anos 1970, circularam muitas publicações colaborativas. Alguns artistas alemães, por exemplo, viabilizaram publicações de seus *booklets* que frequentemente denunciavam a situação vivida durante a ditadura do Uruguai (1973-84). Assim, foram publicados *Instruments 74* (1974), *Omaggio a Beuys* (1975) e *Sign (o) Graphics* (1976) em Olbenburg pelo contato com Klaus Groh via IAC (International Artists Cooperation). Klaus Staeck, da Edition Staeck, em Heidelberg publicou o livro *Instruments II* (1975). Várias comunidades descentradas de artistas foram criadas, distantes do mercado e alheias aos imperativos das instituições, apartadas geograficamente, porém reunidas por táticas comuns de sobrevivência em meios opressores. Quando seu país inicia o retorno à democracia, Clemente Padín consegue reaver seu passaporte que havia sido confiscado pela junta militar. Viaja em 1984 para Berlin Ocidental a convite de Dick Higgins, que ali vivia naquele momento.

Nessa oportunidade conhece também artistas da Alemanha Oriental como Joseph Huber, Karla Sachse, Wohlrab, Uwe Dressler Michael Grosschopp, Birgen Jesch, Ruth e Robert Rehfeldt, Sal-Gerd Bever, Bogomil Helm, Friedrich Winnes, entre outros. No seu regresso para Montevidéu, organizou a exposição *El Arte Correo en La Republica*

Democrática Alemana (Mail Art in GDR) na Biblioteca Nacional do Uruguai (1986) com trabalhos de 56 desses artistas. Essa relação entre artistas do Leste da Europa e Latino Americanos é digna de nota e esclarece um pouco do contexto vivido naquele período. A transversalidade Sul-Leste estabelece relações para além dos pólos políticos e ideológicos dominantes. Apesar de orientações diferentes nos regimes totalitários (ditaduras militares na América Latina e comunista nos países do Leste Europeu) a rede de arte postal funcionou como um plano de ação poética/política compartilhada. A identificação de utopias e ideais comuns de liberdade, mais do que a afirmação de identidades locais, prenuncia na rede de arte postal um sistema de trocas para além das fronteiras nacionais, antecipando uma geopolítica do trânsito e do fluxo. No texto que acompanhou essa mostra explica os propósitos compartilhados entre eles: “ A arte postal gerou táticas hoje respeitadas por todos os participantes que lhe deram seu sentido democrático e participativo: livre aceitação das obras recebidas, sem limitações de nenhuma ordem(...). Essas normas significaram um claro rechaço à arte comercial e todo o aparato estabelecido pelo mercado artístico – galerias, revistas, crítica especializada, museus, fundações, sobretudo porque seus cultores não esperavam retribuição alguma nem o retorno de suas obras, bastando que se acusasse seu recebimento ou que um catálogo fosse enviado como testemunho de sua participação além da certeza que suas obras não seriam vendidas(...)”

Nesse sistema aberto de trocas circularam também as revistas colaborativas que editou: *Los Huevos del Plata* (1965-1969), *OVUM 10* (1969-1972) e *OVUM* (1973-1976); *Participación* (1984-1986) e *Correo del Sur* (2000). No panorama crítico da Nova Poesia Latino-americana (como se convencionou chamar a poesia experimental no continente) Clemente Padín ultrapassa a poesia visual convencional para a elaboração da ideia de uma arte sem objetos, manifesta apenas através da ação, que chamou de Arte Inobjetal. Seu desdobramento, a Poesia Inobjetal, liga-se a um conjunto de proposições em consonância com outros poetas e artistas dos anos 1960 que tomaram como premissa fundamental a participação de todos, tornando a figura do “público” tão problemática como a definição da autoria. A performance *O artista a serviço da comunidade* é, nesse caso, exemplar. Nesse projeto realizado quando o artista sofria o controle da ditadura uruguaia, envia instruções para que outro artista, conduzisse os visitantes pela exposição *Prospectiva 74* no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, explicando os trabalhos ali expostos. Essa noção do artista como elo de mediação, simples canal de comunicação a serviço do outro, está no

cerne da ideia que a arte deve ser compartilhada por todos. Trata-se de uma arte sem objetos, um 'poema' que se concretiza pela ação.

Laços de amizade e intensas trocas ligam Padín aos mais criativos poetas latino-americanos de sua geração, ainda pouco conhecidos em suas diferentes, porém convergentes, composições. Entre os brasileiros, a linguagem espacial-matemático do poema/processo de Wladimir Dias-Pino, Álvaro e Neide de Sá entre muitos outros, além da Poesia para y/o Realizar do argentino Edgardo-Antonio Vigo. A atividade contestatória ao ambiente repressor em seu país provocou a prisão do artista pela ditadura em 1977 e graças à pressão realizada pela rede internacional de arte postal, foi libertado, mas permaneceu no regime de liberdade vigiada até o fim da ditadura em 1984. Nesse período, o arquivo gerado a partir da atividade da rede foi destruído. Com o retorno à democracia, muitos artistas e amigos devolveram a Padín seus trabalhos que puderam ser refeitos ou reproduzidos, permitindo que seu arquivo fosse sendo gradativamente reconstruído. No Uruguai, ponto extremo sul do continente latino-americano, a memória desse período é, com muita dificuldade, preservada por Padín, nesse arquivo que se torna uma referência obrigatória para quem procura conhecer essa passagem, ainda de certo modo subterrânea e pouco conhecida de uma história recente.

A noção aurática da obra única, autêntica e original não tem sentido nesse universo de trocas. Há bastante tempo é obsoleta a diferenciação entre original e cópia a despeito dos reclames do mercado e do interesse provocado pelo "resgate" dessa produção de cunho conceitualista, atualmente.

Nos trabalhos mais recentes de Clemente Padín a potencialidade discursiva e crítica da fotografia digital volta-se ironicamente para sua própria imagem. Lança na internet, espaço global da informação, auto-retratos manipulados digitalmente para serem disseminados e consumidos ubíqua e simultaneamente na rede virtual atual. Interroga, desse modo, o poder de dissimulação e de dispersão das imagens digitais.

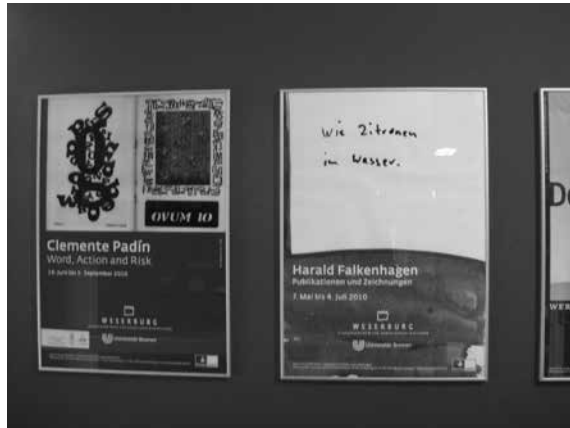
Como um *flâneur* contemporâneo, deriva pela internet para retirar daí seus detritos, os *spams* *trashes*, e ao ressignificá-los, reverter a lógica alienante de consumo. Atualiza assim, táticas de guerrilha artística como, por exemplo, a estratégia do *détournement* do Situacionista Guy Debord, ao desconstruir e retrabalhar esses emails comerciais não solicitados, invertendo jocosamente o sentido de seus apelos fáceis de consumo.

Realiza ainda ações e performances em diferentes cidades. Sozinho ou acompanhado por grupos ocupa ruas e praças em projetos que reinvestem o espaço público como lugar de experiências compartilhadas. Nessas performances é o corpo social, marcado pelos reveses da dita-

dura, o protagonista das ações que evocam traços da memória coletiva recente. Por contraste, seus auto-retratos digitais ironizam o desgaste das imagens que se multiplicam na rede virtual e alertam para a ameaça de uma cisão radical, isto é, o perigo de tornar a dimensão política do gesto artístico uma retórica esvaziada, mero exercício de estilo. Assim, no seu próprio corpo, representação e ação, passado e presente, real e imaginário se reúnem numa dialética dos contrários.

Como dispositivos críticos e políticos de comunicação suas proposições artísticas indicam vestígios de riscos num mundo já sem utopias.





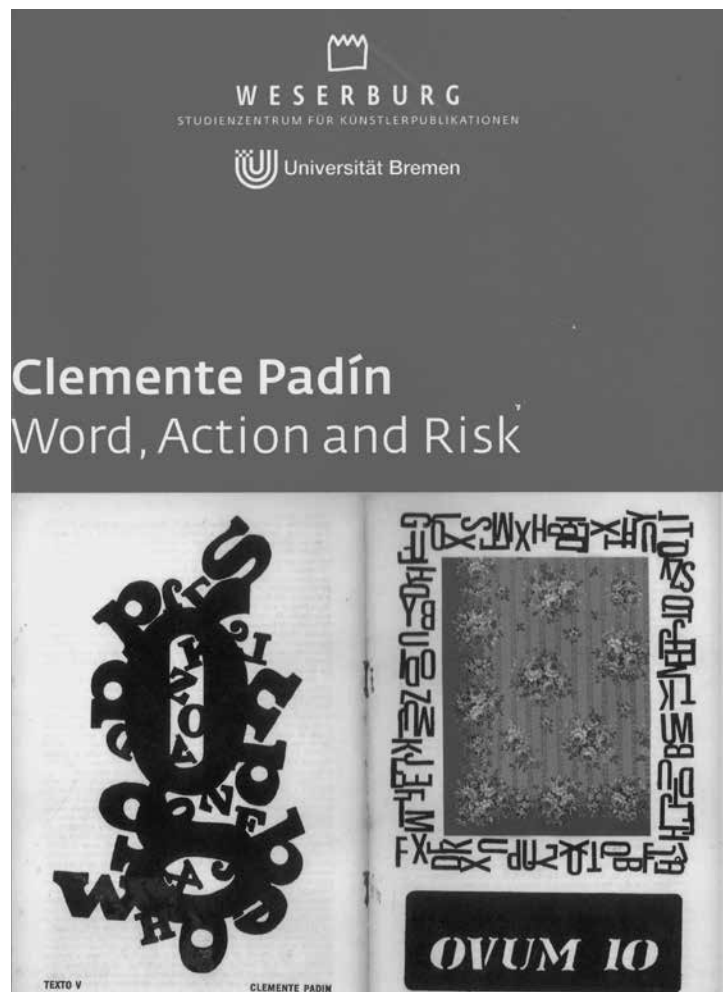




REDES ALTERNATIVAS

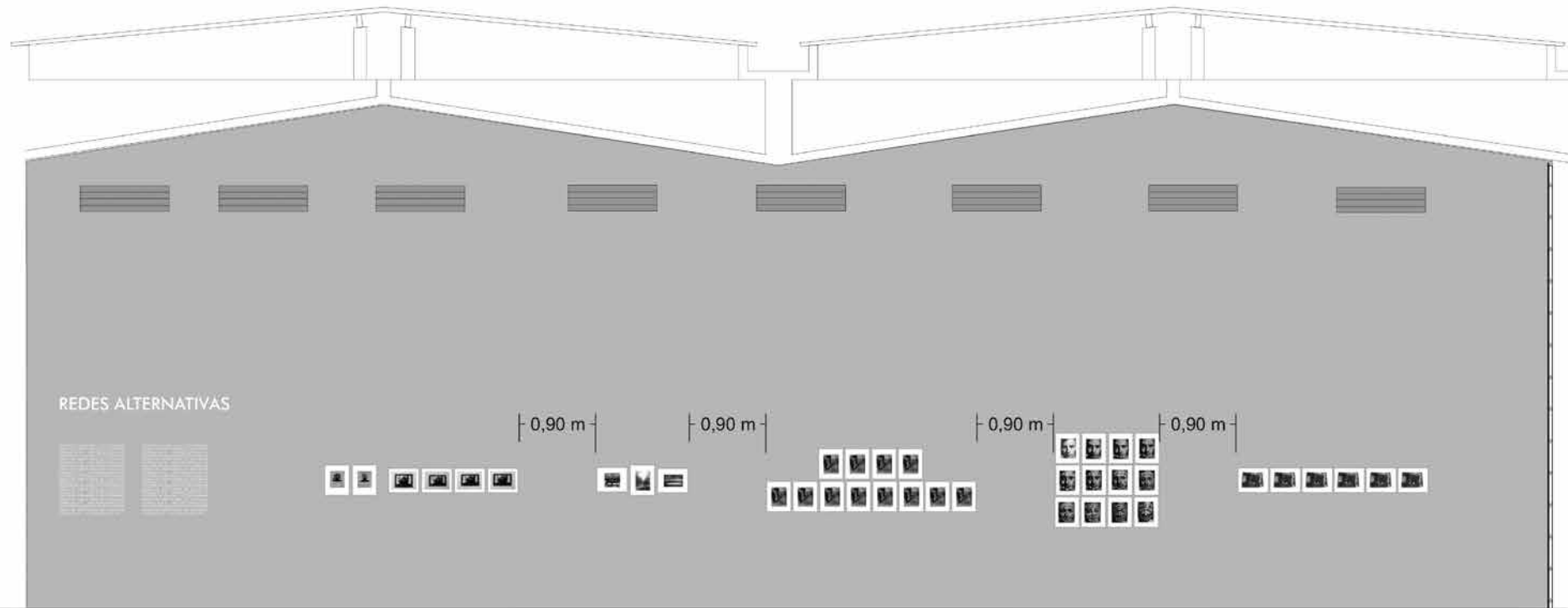
Período: de 16 de junho de 2011 a 04 de novembro de 2012

Local: MAC USP Cidade Universitária - São Paulo/SP



Cristina Freire

Redes alternativas de trocas de trabalhos artísticos envolveram artistas de diferentes países nas décadas de 1960-1970. O correio era, naquele momento, o meio privilegiado nesse circuito de comunicação abrangente, alheio ao mercado de arte e aos desígnios dos centros artísticos hegemônicos. O MAC USP foi um dos destinos desse circuito alternativo naquelas décadas difíceis. Apesar da ditadura militar vigente no país, esse museu público e universitário tornou-se ponto de encontro para trabalhos enviados de todo o mundo. De suas exposições participaram muitos artistas europeus, sobretudo do leste da Europa, que também buscavam, como os latino-americanos, estratégias para ir além da censura imposta pelos regimes ditatoriais. Essa mostra privilegia artistas latino-americanos e do leste da Europa que se valeram, direta ou indiretamente, da fotografia como registro de *performances*, ações e situações. Isso porque manter um laboratório fotográfico clandestino em casa era possível apesar da censura e repressão. As experiências artísticas, não raro, envolvendo o próprio corpo poderiam ser reveladas e facilmente distribuídas pelo correio. Nesse livre fluxo de trocas, o corpo e as ações de artistas, apartados pela geografia, apresentam táticas comuns de resistência simbólica, articulam arte e vida e revelam, ainda hoje, um instigante potencial utópico.



Parede

34
35

Gastão de
MAGALHÃES

5

Krzysztof
WODICZKO

17

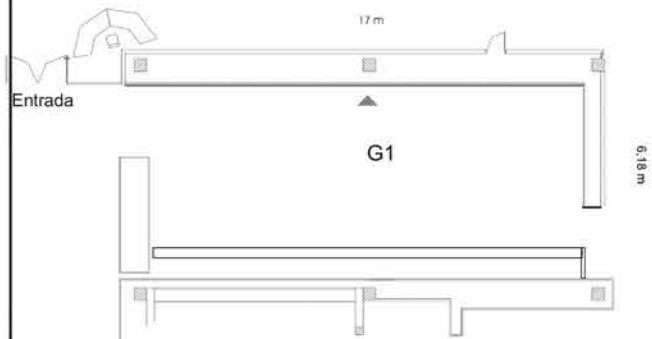
Anna
KUTERA

26

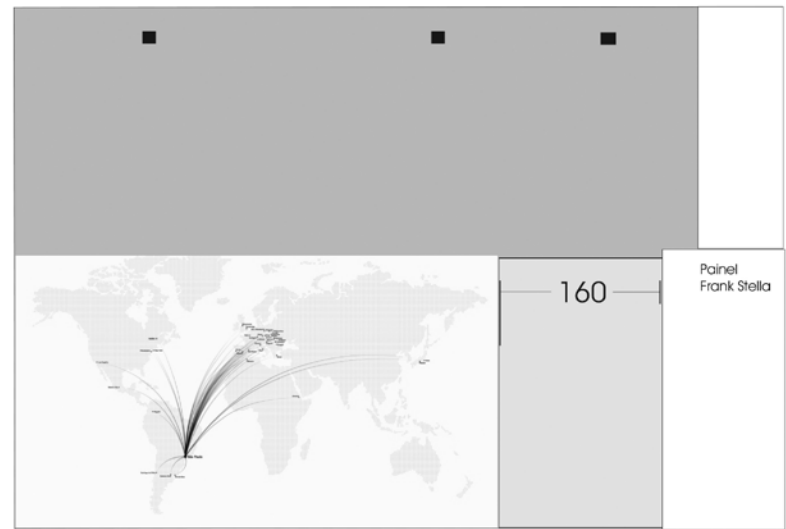
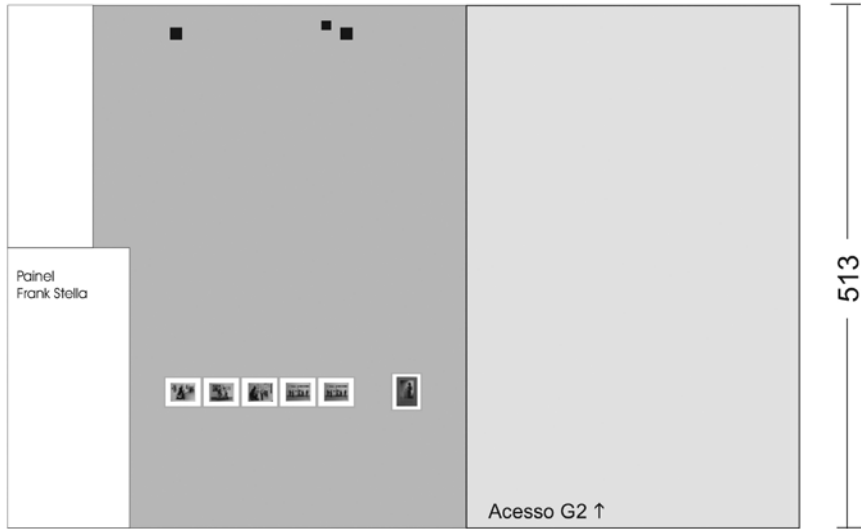
Féliks
PODSIADLY

25

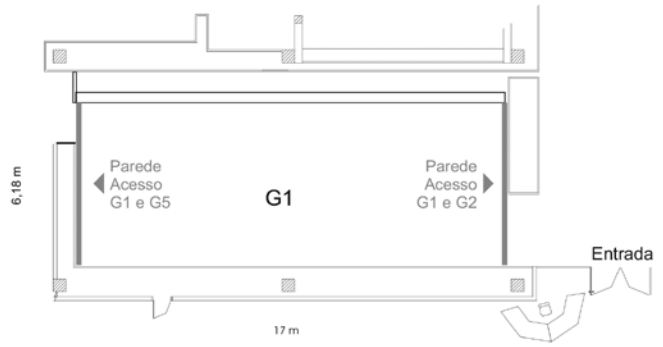
Luis
PAZOS



MAC USP • Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo	
Redes Alternativas	
Curadora Cristina Freire	escala • 1:50
Serviço de Design • PP -projeto: Elaine Maziero	folha • 1/



Parede acesso G1 e G5



MAC USP • Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo	
Redes Alternativas	06/2011
Curadora Cristina Freire	escala • 1:50
Serviço de Design • PP-projeto: Elaine Maziero	folha • 1/

275

Frank Stella

0,90 m

0,90 m

0,90 m

0,90 m

1,50 m

16

J. H. KOCMAN

8

Jaroslaw ANDREJ

11

Dalibor CHATRYN

4

Artur BARRIO

3

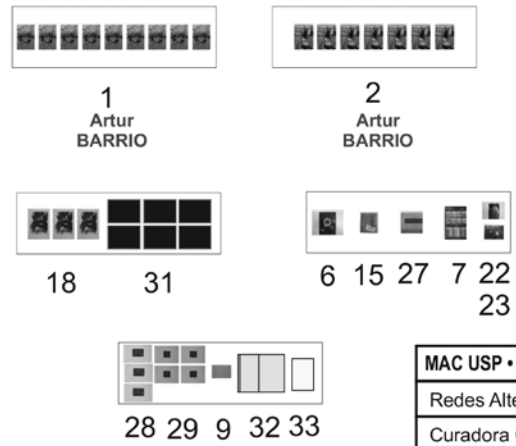
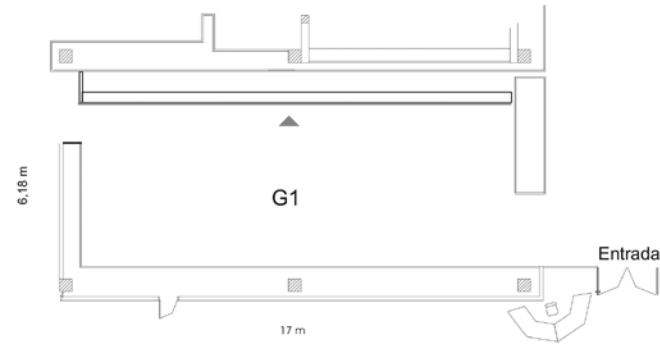
Artur BARRIO

105

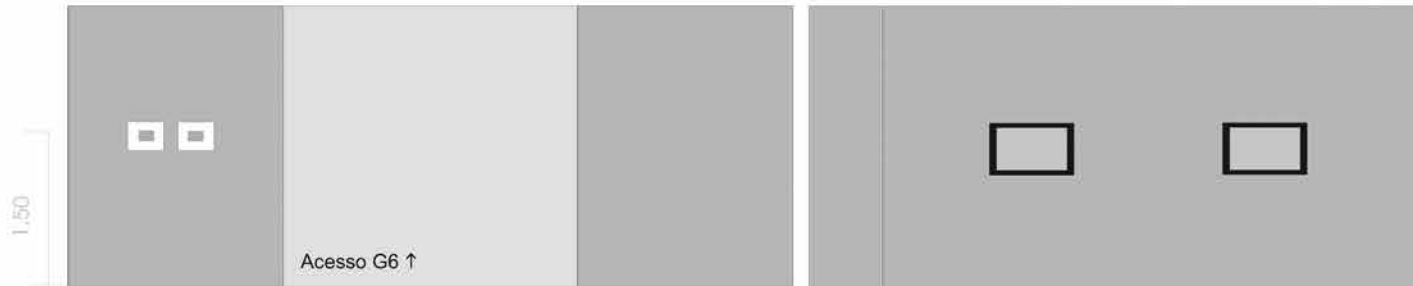
1670

Parede de painéis Frank Stella

vitrines



MAC USP • Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo	
Redes Alternativas	06/2011
Curadora Cristina Freire	escala • 1:50
Serviço de Design • PP-projeto: Elaine Maziero	folha • 1/

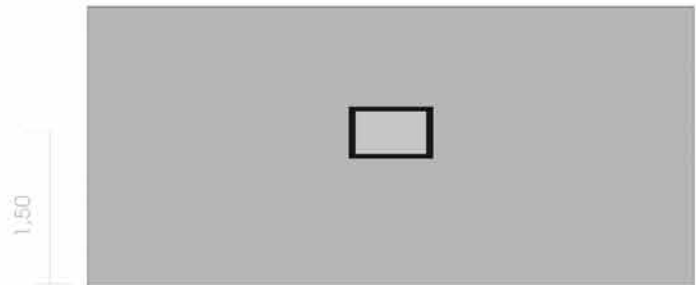


39

Marta
MINUJIN

Acesso G6 ↑

Parede acesso G5 e G6



Parede corredor



20

Maria
MICHALOWSKA

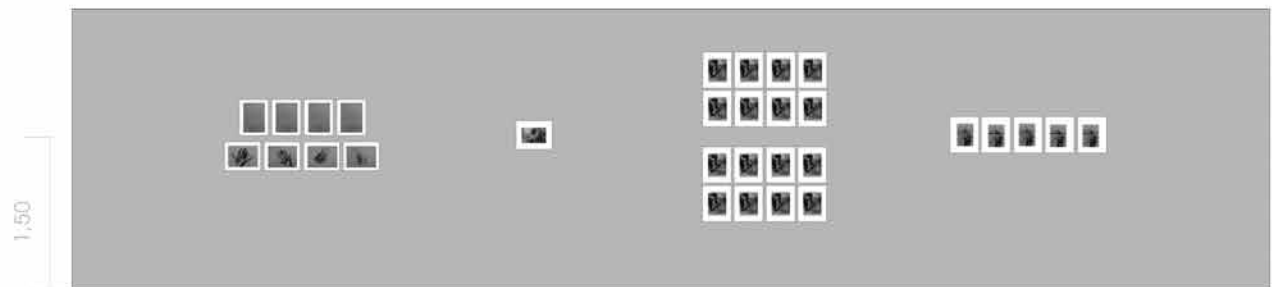
12

Fernando França
COCCHIARALE

30

Petr
STEMBERA

Parede porta auditório



13

Attila
CSERNIK

14

Benê
FONTELES

19

Romuald
KUTERA

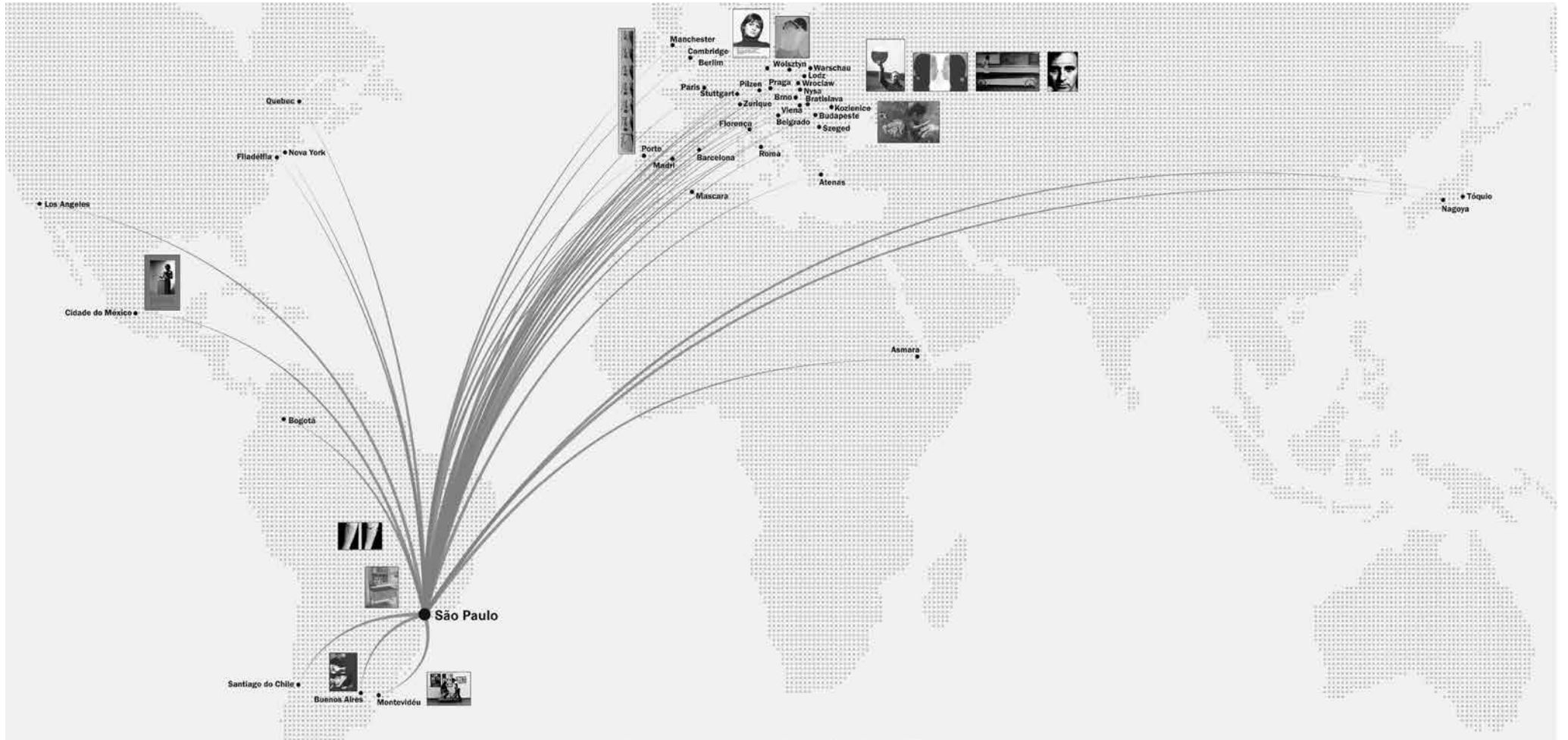
21

Karel
MILER

Parede Frontal

MAC USP • Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo	
Redes Alternativas	06/2011
Curadora Cristina Freire	escala • 1:50
Serviço de Design • PP-projeto: Elaine Maziero	folha • 1/







Michael Ondaatje
1983-1984
The Englishman's Boy
The Englishman's Boy
The Englishman's Boy



REDES ALTERNATIVAS

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo guarda em sua coleção a mais importante coleção de arte brasileira internacional do país. Anunciada à beira de sua inauguração pelo prof. Walter Zanini, em 1960, em 1970 foram iniciadas as ações de aquisição de obras de arte e em 1972 foi criada a Fundação de Amparo à Pesquisa em Arte (FAPESP) para as principais museológicas tradicionais para promover projetos de instalação e de performance, como o caso de Tarsila do Amaral, que chegou ao Brasil pela via aérea, em 1928, e ao longo do tempo, ainda não esquecida pela arte paulista, tornando-se um ícone momentâneo, tornou possível que países da América Latina, Europa, Oriente e África tivessem lugar de destaque entre as paradas. Vivendo com o processo e com o trabalho que podem estabelecer uma relação fazendo os artistas brasileiros serem vistos de artistas internacionais, inclusive paulista.

Redes Alternativas é mais um resultado da pesquisa desenvolvida no Museu e pretende apresentar o trabalho de artistas brasileiros em diálogo com a arte internacional de 1960 e 70.

Esses artistas do grupo do MAC USP foi apresentado em exposições de Stuttgart, Alemanha, em 1978, como parte integrante da exposição internacional "Arte e Espaço" realizada em São Paulo, em 1978, e em 1982, na Alemanha.

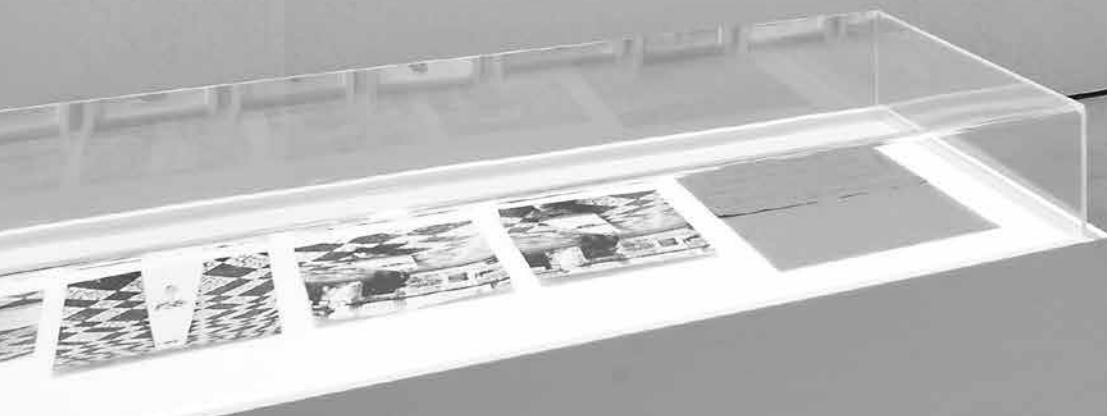
Após a abertura do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 1968, o Museu iniciou a aquisição de obras de arte brasileira internacional. Em 1970 foram iniciadas as ações de aquisição de obras de arte e em 1972 foi criada a Fundação de Amparo à Pesquisa em Arte (FAPESP) para as principais museológicas tradicionais para promover projetos de instalação e de performance, como o caso de Tarsila do Amaral, que chegou ao Brasil pela via aérea, em 1928, e ao longo do tempo, ainda não esquecida pela arte paulista, tornando-se um ícone momentâneo, tornou possível que países da América Latina, Europa, Oriente e África tivessem lugar de destaque entre as paradas. Vivendo com o processo e com o trabalho que podem estabelecer uma relação fazendo os artistas brasileiros serem vistos de artistas internacionais, inclusive paulista.





Textual information or a small poster on the wall.











Small text caption located below the second row of images on the left.



Small text caption located below the two photographs in the center.







HERVÉ FISCHER NO MAC USP

Arte Sociológica e Conexões

Período: de 08 de maio de 2012 a 28 de julho de 2013

Local: MAC USP Cidade Universitária - São Paulo/SP



REDES ALTERNATIVAS

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

Cristina Freire

Farmácia Fischer & Cia, Higiene da Arte, Arte e Comunicação Marginal mais do que “obras de arte” no sentido convencional são plataformas de ação, propostas e desdobradas por Hervé Fischer em sua trajetória que se orienta, há décadas, pela reflexão do lugar da arte e do pensamento plástico para além dos condicionantes ideológicos e mercadológicos em que se enredam.

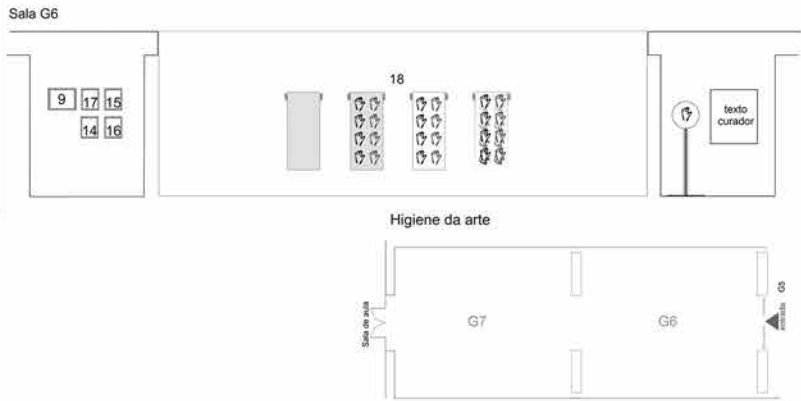
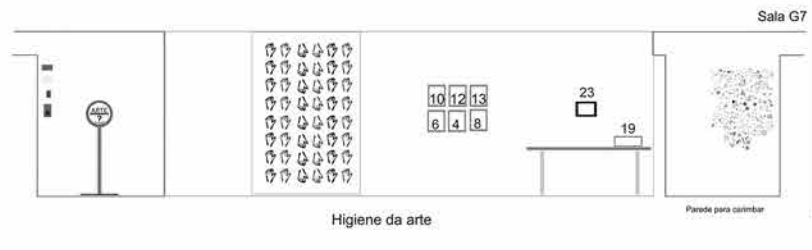
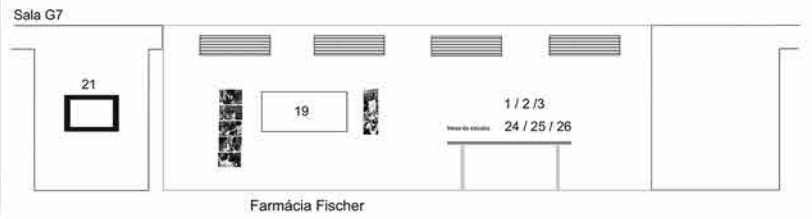
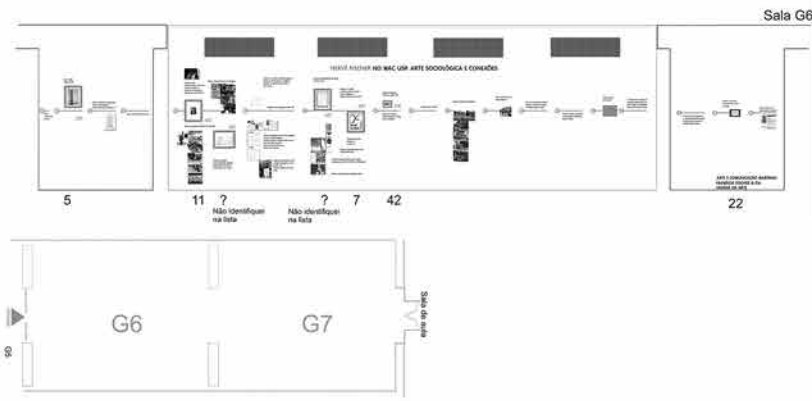
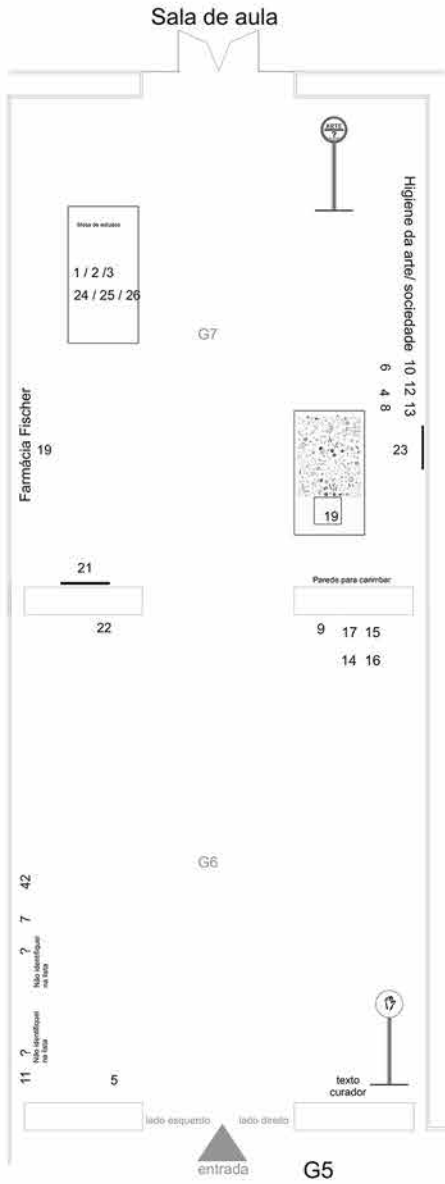
Se o Coletivo de Arte Sociológica, que formou na França com Jean-Paul Thénot e Fred Forest teve vida curta (1974-1977), na história da arte contemporânea, suas premissas são presentes na atualidade. Artistas e antropólogos estão associados quando se valem dos métodos clássicos de investigação das ciências sociais, incluindo as diferentes modalidades da pesquisa de campo, análises de índices econômicos, políticos e demográficos. Nada a estranhar se lembrarmos que a articulação de saberes está na agenda da arte desde, pelo menos, o fim do modernismo, com a derrocada dos pilares que o sustentavam como as noções de autonomia da arte e autenticidade de um objeto único, raro e caro.

As dificuldades encontradas, ainda hoje, para apresentar o trabalho de Fischer no Museu explicitam a resistência ativa que impõe à sua lógica e nos obrigam a rever, uma vez mais, os princípios que regem as práticas convencionais.

Os projetos e ações de Hervé Fischer registrados em fotografias, textos e relatos são índices de uma espécie de ausência no tempo e remetem, simultaneamente, ao passado e ao futuro. Do passado, fornecem as pistas para a reconstrução atual do que poderia ser essa “obra”, que, necessariamente, escapa. Sobre o futuro, indicam que a contemplação deixa de ser a função primordial do Museu e propõem outras possibilidades. Isto porque *ler* e *ver* encontram pontos de equilíbrio e equivalência na obra de Fischer. Seus textos teóricos, manifestos e livros atestam um pensamento que não se desvincula de sua prática e solicitam um esforço extra, outra disposição e atenção por parte do público.

Texto e imagens, documentos e obras, ações e projetos reinvestem o Museu como um espaço de trocas privilegiado, onde circulam outras ideias e representações, para além dos padrões e conteúdos impostos pela mídia, pela comunicação de massas e pelo mercado interessado no consumo rápido.

Essa exposição e a publicação que a acompanha registram a vinda de Hervé Fischer ao MAC USP para um ciclo de palestras, quase quatro décadas depois de sua primeira passagem pelo País. Trazem à tona a fecundidade e a generosidade de sua prática artístico-pedagógica assim como a potência de um pensamento divergente, ainda mais necessário e urgente no contexto de um museu público e universitário no Brasil.



Galerias G7 e G6
Exposição Hervé Fischer
Curadoria: Cristina Freire
Expografia: Elaine Maziero
ESC 1:50 abril 2012

HERVÉ FISCHER NO MAC USP. ARTE SOC



HERVÉ FISCHER NO MAC USP. ARTE SOCIOLÓGICA E CONEXÕES



Colaboração com o arquiteto Paulo L. Cordeiro para a criação de um espaço de trabalho e de exposição no MAC USP.



Projeto de arquitetura para o MAC USP.



Projeto de arquitetura para o MAC USP.

1970



1971



Projeto de arquitetura para o MAC USP.

Projeto de arquitetura para o MAC USP.

Projeto de arquitetura para o MAC USP.

Projeto de arquitetura para o MAC USP.

1972



Projeto de arquitetura para o MAC USP.

1973

Projeto de arquitetura para o MAC USP.

1974



1975



Projeto de arquitetura para o MAC USP.

1976

Projeto de arquitetura para o MAC USP.

1977



Projeto de arquitetura para o MAC USP.

HERVÉ FISCHER NO MAC

ARTE
?
ALGO A DECLARAR



1948



1949



1950



1951



1952



1953



1954



1955



1948



1949

1950

1951

1952

1953

1954

1955

1956

1957

1958

Iniciá o projeto
Higiene da Arte



1941

Nasce
Hervé Fischer
em Paris.

1971

Publica o manifesto *Por Uma Prática
Artística Sócio-Pedagógica*,
na revista *Práticas Literárias* nº 1

1972



1973

Leitura x. Simone Péris-Foisy

1974



Participa da exposição *Prospetiva '74*, MAC



Publica junto com
Jean-Paul Thénot e Fred Forest
o primeiro manifesto do
Coletivo de Arte Sociológica,
publicado pelo Jornal *Le Monde*

Realiza a *Farmácia Fischer & Cia.*



Publica com o Coletivo de
Coletivo de Arte Sociológica
exposição do Coletivo, no
Paris, França.

Realiza ciclo de conferências



Participa da exposição
Art et Communication Marginal
et *Jeux d'artiste* no Institut de
l'Environnement, Paris, França

Participa da exposição *Grupos
de Arte e Comunicação Marginal*
com trabalhos de artistas. Faria
MAC USP, MAM RJ e CA
(Centro de Arte y Comunicación,
Buenos Aires, Argentina)

cayc



Realiza a *Farmácia Fischer*
na Praça da
do MAC USP





Inscrições a partir de 16 de abril
Secretaria Acadêmica do MAC USP
Rua da Praça do Relógio, 109A
11 3091.3559 • cursosmac@usp.br
www.mac.usp.br

Seminário Internacional

O Porvir da Arte

7 a 11 de maio, das 14 às 17 horas
Auditório do MAC USP

Ministrante: Hervé Fischer

Coordenação: Cristina Freire

Hervé Fischer é artista, filósofo, considerado o pai da multimídia no Canadá, onde vive desde 1980. Foi professor de Sociologia da Cultura e da Comunicação na Sorbonne e o nome mais atuante e principal teórico do Coletivo de Arte Sociológica (1974-77). É autor de vários livros, entre eles *Arte e Comunicação Marginal* (1974), *Teoria da Arte Sociológica* (1976), *A Sociedade no Divã* (2007) e o mais recente *O Porvir da Arte* (2010).

Durante o Seminário Internacional será inaugurada a exposição *Hervé Fischer no MAC USP – Arte Sociológica e Conexões*, apresentando obras do artista na coleção do museu. Entre suas proposições destacam-se o projeto *Higiene da Arte* e a *Farmácia Fischer*. A exposição será acompanhada por uma publicação sob a coordenação da curadora Cristina Freire.

Programa

- Crise da Arte Pós-moderna
- Arte Digital frente às Belas Artes e às Belas Artes Digitais
- Arte Sociológica
- Arte e Filosofia
- Estética Interrogativa




A CIDADE E O ESTRANGEIRO

Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP

Período: de 29 de novembro de 2012 a 28 de julho de 2013
Local: MAC USP Cidade Universitária - São Paulo/SP

HERVÉ FISCHER NO MAC USP, ARTE SOCIOLOGICA E CONEXÕES



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo convida para a abertura da exposição

HERVÉ FISCHER NO MAC USP
ARTE SOCIOLOGICA E CONEXÕES

Curadora: Cristina Freire

Assistência de curadoria: Grupo de Estudos Arte Conceitual e Conceitualismo no Museu (GEACC-CCMP) - Adriano Paim, Andréia Rocha, Arthur de Medeiros, Eduardo Aiki, Heloisa Luzardo e Jonas Pinheiro.

09 de maio de 2012, às 17h.

Lançamento da Publicação
HERVÉ FISCHER NO MAC USP
ARTE SOCIOLOGICA E CONEXÕES

MAC USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Rua do Príncipe, 166 (antiga Rua do Retiro)
Cidade Universitária - São Paulo - SP - CEP: 05508-900
Tel: 051 3 360 2600

Terça e Quinta das 9h às 20h - Quarta, Sexta, Sábado, Domingo e Feriados das 9h às 18h - Segundo-Feriado Relebrado
Ingresso: Adulto R\$10,00 - Estudante R\$5,00 - Idoso R\$5,00 - Criança R\$3,00 - Gratuito: Crianças até 12 anos, idosos acima de 65 anos, pessoas com deficiência.

MAC USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Rua do Príncipe, 166 (antiga Rua do Retiro)
Cidade Universitária - São Paulo - SP - CEP: 05508-900
Tel: 051 3 360 2600

USP

BRASIL

RELAÇÕES INTERNACIONAIS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Associação Brasileira de Museologia

Associação Brasileira de Museologia

HERVÉ FISCHER NO MAC USP, ARTE SOCIOLOGICA E CONEXÕES



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

ART ?

ARTE SOCIOLOGICA e CONEXÕES

organização
Cristina Freire



HERVÉ FISCHER NO MAC USP



MHC

Associação Brasileira de Museologia

Cristina Freire

Isidoro Valcárcel Medina, considerado um pioneiro das práticas artísticas conceituais na Espanha, é ainda pouco conhecido no Brasil, embora tenha realizado vários projetos na América do Sul em meados da década de 1970. *A Cidade e o Estrangeiro*, remete ao título da mostra individual do artista organizada no MAC USP em 1976, quando ele veio a São Paulo, a convite de Walter Zanini.

Exibir o trabalho de Valcárcel Medina significa, por um lado, avançar na inteligibilidade de uma obra complexa e por outro, compreender o papel do MAC USP como acolhedor e disseminador da vanguarda artística internacional nas décadas de 1960 e 1970. O conjunto dos trabalhos do artista em nosso acervo compreende registros sonoros e visuais, esquemas, aulas, provas, livros de artistas, publicações de artista, além de textos de naturezas diversas. O desencontro, historicamente tão frequente entre a arte mais experimental e as ferramentas críticas disponíveis para seu entendimento, explica, em parte, o desconhecimento de muitos desses trabalhos.

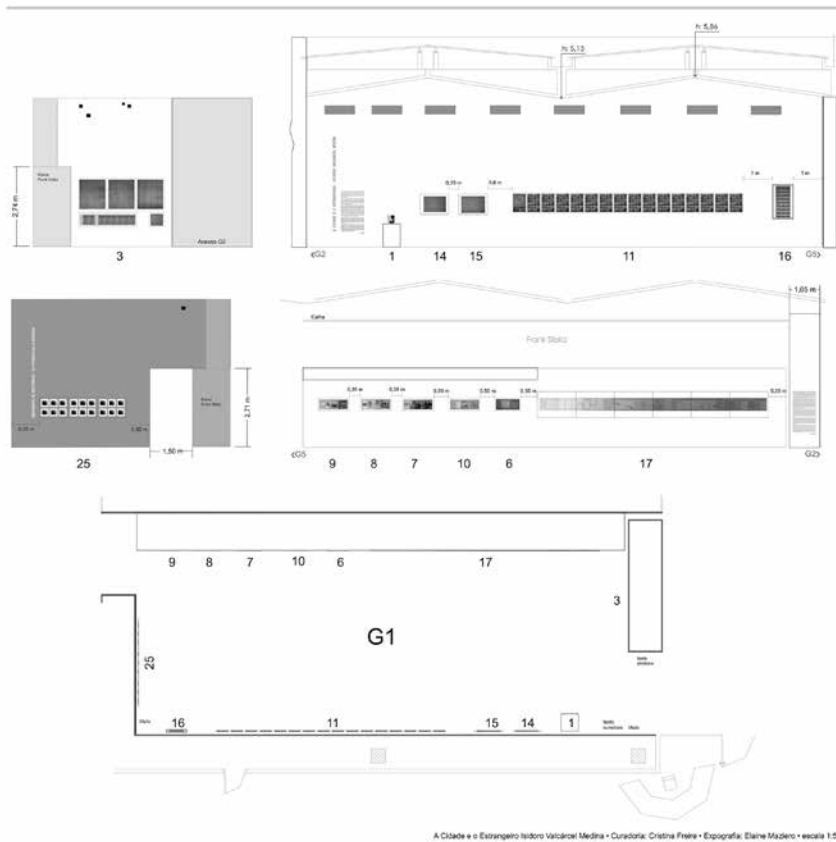
Está claro que suas propostas interpelam o desconhecido e para tanto o artista inventa diferentes exercícios nos quais investiga as formas possíveis de comunicação, observando, como um estrangeiro, em diferentes lugares, costumes e práticas sociais. “A arte é um exercício e não uma obra”, explica. A recusa em usar a fotografia como arquivo de memória privilegiado distingue mais uma vez a atitude de estrangeiro. Não por acaso, Valcárcel Medina prefere outros métodos de registro. Ele faz projetos, planeja situações, desenha mapas, caminha pela cidade, entrevista pessoas, anota, conversa, para, por fim, poder contar histórias.

Suas ações, assim como as circunstâncias criadas em seus projetos, foram raramente fotografadas ou filmadas, como é frequente nos projetos de artistas contemporâneos dedicados à *performance*. A coerência que sustenta a prática artística de Valcárcel Medina e seu modo de vida revelam-se fundamentais na avaliação crítica de sua obra. Ou seja, a envergadura dessa trajetória encontra-se nesse ponto de fusão da arte e da vida, em que uma qualifica a outra inexoravelmente.

Cada um dos projetos desse artista, para serem compreendidos, e, portanto, preservados em sua integridade, exigem além de uma extensa pesquisa de arquivos, a criação de um repertório interdisciplinar, isto é, uma apreciação consistente que possa verter sua crítica atroz à “irrealidade da vida cotidiana”. O que se apresenta aqui é resultante de uma pesquisa em processo que se desenvolve no Museu impulsionada pelo interesse compartilhado entre os alunos. Nesse Museu universitário onde a pesquisa, o ensino e as exposições devem se articular não poderia ser diferente. Tal exercício investigativo parece cada vez mais significativo no momento atual em que tais premissas críticas se encontram acuadas pela mercantilização geral da arte no mundo contemporâneo.

Valcárcel Medina sempre trabalhou sozinho. Não se identifica com grupos nem pertence a movimentos estéticos ou políticos. Tampouco podemos facilmente classificar seu repertório de ações e projetos sem correr o risco da simplificação. Tomar medidas, em seu duplo sentido físico e pragmático, escrever cartas, elaborar relatórios, realizar e transcrever entrevistas, detalhar projetos de leis, assim como organizar arquivos fazem parte da poética de Valcárcel Medina. As longas explicações e transcrições são inerentes às proposições e o caráter textual do trabalho é uma resultante evidente. Essa “arte burocrática” acentua o componente absurdo de certas situações e o riso que inevitavelmente provocam funciona como efeito de um disparador de consciência.

A mostra *A Cidade e o Estrangeiro*. Isidoro Valcárcel no acervo do MAC USP conjuga-se com o projeto internacional itinerante de exposição *Performance em Resistência. 18 fotografias / 18 Estórias* que propõe a interação entre as ações realizadas no período de 1965-1993, revisitadas recentemente pelo artista e interpretadas por diferentes narradores, em vários países. Se há algum tempo se buscam os arquivos de artistas, em especial o legado dos anos de 1960 e 1970 até há pouco esquecidos, para encontrar aí novos itens para incluir em catálogos comerciais, o que se propõe aqui é radicalmente diferente. Isto porque “apropriação” significa, nessa mostra, a ativação de um potencial e fabulador, expresso em práticas artísticas que se originam naquilo que parece escassear, e se torna artigo de luxo na economia das trocas sociais: a imaginação.



A Cidade e o Estrangeiro Isidoro Valcárcel Medina • Curadoria: Cristina Freire • Epigrafia: Elaine Mazero • escala 1:50



A CIDADE E O ESTRANGEIRO. ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA









Ernesto
Claudio Pirelli
Maurizio
Le Mier

A CIDADE E O ESTRANGEIRO. ISIDORO VALCARCEL MEDINA

Isidoro Valcarcel Medina (1908-1988) foi um dos mais importantes fotógrafos da Espanha. Sua obra é caracterizada por uma abordagem documental e humanista, focada na vida cotidiana e nas condições sociais da população. Durante a Guerra Civil Espanhola, ele atuou como fotógrafo de guerra, capturando cenas de extrema violência e sofrimento. Após o fim da guerra, continuou a trabalhar em um estilo documental, explorando temas como a pobreza, a migração e a identidade cultural. Sua obra é considerada uma das mais importantes da fotografia espanhola do século XX.







A lo largo de 1978
se intensificaron
drásticamente los
ataques contra el
sistema de salud
público de México
y el personal médico

PRESENCIA DE HISTORIA EN FOTOGRAFÍA Y ESTADÍSTICA

Valcárcel Medina no MAC USP
29 e 30 de novembro de 2012 • Eventos gratuitos
Inscreva-se e programe-se em www.mac.usp.br



O Museu apresenta o pioneiro da arte conceitual na Espanha, com Ocho Intencional de Peletrías, lançamento de uma publicação, duas exposições e um workshop.

Coordenação: Isidoro Valcárcel Medina
Curadoria: Cristina Freire
Assessoria: + MAC - Grupo de Estudos em Arte Contemporânea e Contemporaneidade em Espanhol - UFMG
MAC USP USOAR CONTEMPORANEA
Rua do Papa do Brasil, 100
www.mac.usp.br

29 e 30 de novembro de 2012 e 29 de novembro de 2011
arte e documento e vídeo?
O evento de 24 horas oferece, ligada ao performance do movimento arte e vídeo artístico, videomúsica experimental. Com a participação de Isidoro Medina, Javier Pérez, Francisco Alcaraz, Francisco López, Álvaro Lobo, Rodrigo Baggio, Álvaro Cervera, Jaime Reguera e Carlos Zingales.

Atividade em espanhol
A Cidade e o Estrangeiro – Isidoro Valcárcel Medina
O trabalho artístico de Isidoro Valcárcel Medina se desenvolveu em Madrid de 1970 até atualmente e Toledo de 1982-2011. Sua obra é marcada por temas como a construção do espaço, o grupo de estudos de arte conceitual e contemporânea de Madrid.

Performance em Resistência, Isidoro Valcárcel Medina. 18 fotografias/18 esboços
A exposição de 18 fotografias e 18 esboços documenta o trabalho de Isidoro Valcárcel Medina, desde o seu primeiro trabalho em 1976 até o seu último em 2011. O trabalho de Isidoro Valcárcel Medina, desde o seu primeiro trabalho em 1976 até o seu último em 2011, é marcado por temas como a construção do espaço, o grupo de estudos de arte conceitual e contemporânea de Madrid.

"Não faço filosofia, senão vida" Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP
Organizado por Cristina Freire com a participação de +MAC - Grupo de Estudos em Arte Contemporânea e Contemporaneidade em Espanhol - UFMG.

Notas/Textos de Isidoro Valcárcel Medina
Coordenado pelo autor Rodrigo Baggio



O Museu de Arte e Contemporânea da Universidade de São Paulo investiga e apresenta às exposições

A Cidade e o Estrangeiro – Isidoro Valcárcel Medina
Curadoria: +MAC - Grupo de Estudos em Arte Contemporânea e Contemporaneidade em Espanhol - UFMG
Assessoria: +MAC - Grupo de Estudos em Arte Contemporânea e Contemporaneidade em Espanhol - UFMG

Performance em Resistência, Isidoro Valcárcel Medina. 18 fotografias/18 esboços
A exposição de 18 fotografias e 18 esboços documenta o trabalho de Isidoro Valcárcel Medina, desde o seu primeiro trabalho em 1976 até o seu último em 2011. O trabalho de Isidoro Valcárcel Medina, desde o seu primeiro trabalho em 1976 até o seu último em 2011, é marcado por temas como a construção do espaço, o grupo de estudos de arte conceitual e contemporânea de Madrid.

29 de novembro de 2012 • 10 horas
Eventos gratuitos

Inscreva-se e programe-se em www.mac.usp.br
MAC USP USOAR CONTEMPORANEA
Rua do Papa do Brasil, 100 • Tel: 51 2383 8000
Rua e Quinta das Artes de São Carlos, 100 • São Carlos, Minas Gerais, 13506-900
Segunda-feira, 29 de novembro de 2011



organização
Cristina Freire

"NÃO FAÇO FILOSOFIA, SENÃO VIDA"

ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA NO MAC USP



MUSEU DE ARTE CONTEMPORANEA
da Universidade de São Paulo



PERFORMANCE EM RESISTENCIA: 18 FOTOGRAFIAS/18 ESBOÇOS

MUSEU DE ARTE CONTEMPORANEA
da Universidade de São Paulo

18 pictures and 18 stories

Bulegoa z/b with Isidoro Valcárcel Medina

18 fotografías y 18 historias

Bulegoa z/b con Isidoro Valcárcel Medina



JULIO PLAZA
Indústria Poética

Período: de 09 de novembro de 2013

a 06 de março de 2017

Local: MAC USP - São Paulo/SP

Cristina Freire

O artista espanhol Julio Plaza (1938-2003) atua de maneira intensa no meio acadêmico paulista a partir de 1973, quando se muda definitivamente para o Brasil. No MAC USP, sua obra encontra-se mais em ideias e projetos do que na coleção de obras de arte convencionais.

Suas investigações pioneiras, assim como sua atividade docente relacionam arte, tecnologia e comunicação. As exposições que organiza na década de 1970 e início da década seguinte, muitas em parceria com Walter Zanini, primeiro diretor do Museu, são precursoras de outros circuitos de circulação artística.

A rede como geradora de exposições é um partido curatorial trazido para o Brasil por Julio Plaza da Universidade de Porto Rico, onde está como artista residente entre 1969 e 1973. Ali organiza *Creation/Creación* (1972), uma das primeiras exposições de arte postal que se tem notícia no mundo. Para essa mostra reúne uma extensa lista de contatos internacionais que será de grande valia para exposições que se seguem, culminando nas mostras organizadas em parceria com Walter Zanini no MAC USP, em especial *Prospectiva'74* e *Poéticas Visuais*, 1977. Mais tarde, colabora novamente com Zanini no Núcleo de Arte Postal da Bienal de São Paulo de 1981 e também nas mostras *Novos Media*, *Videotexto* na *XVII Bienal* (1983). Tais exposições se pautam no princípio da comunicação ilimitada, multimídia fora do mercado e da censura. Essas táticas tornam possível ao MAC USP angariar, naqueles anos difíceis, a mais importante coleção pública de arte conceitual internacional da América do Sul.

Em diálogos transnacionais, Julio Plaza constrói laboratórios de linguagens e traduções intersemióticas e nessas trocas artísticas antevê-se uma espécie de rede construída numa era pré-*internet*.

Este conjunto heterogêneo de papéis preserva o testemunho de uma ação radicalmente crítica ao circuito artístico e ao mercado de arte.

O desenho industrial e a comunicação visual solidificam-se no repertório de Julio Plaza em sua passagem pelo Brasil, entre 1967-1969, quando frequenta a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro. Esse rumo tornar-se-ia ainda mais significativo com o encontro com os integrantes do grupo *Noigandres* (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari).

Implicado na visibilidade de um programa experimental do MAC USP, Julio Plaza é responsável pelo *design* das peças gráficas, cartazes, folhetos do Museu entre 1974-1977.

A publicação é um laboratório de linguagem para ele e representa uma possibilidade efetiva de experimentação intermídia (para usar a expressão do artista Fluxus Dick Higgins) e de intervenção política, especialmente pela abertura de canais não oficiais de comunicação e exposição artísticos.

A reprodutibilidade das revistas e publicações sugere canais de distribuição em diferentes circuitos para atingir distintos públicos. As publicações coletivas em que colabora como: *Código*, *On Off* e *Corpo Estranho* são significativas dessa espécie de guerrilha cultural. Na subversão dos lugares da legitimação e da distribuição da informação/ produção artística vigora a ideia de rede como princípio gerador dessas proposições coletivas distribuídas em circuitos alternativos ao mercado. Pelas edições STRIP (acrônimo de Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Plástica ou Poética), por exemplo, Julio Plaza publica *Poética Política* (1977), *Reduchamp* (1976), entre outros.

Da fotografia e do vídeo à telemática, passando pelo videotexto e pela holografia, sua investigação artística indaga o trabalho da percepção e os limites dos dispositivos tecnológicos de tradução na arte. Seu trabalho expande-se nas publicações em especial a partir de sua colaboração com o poeta concreto Augusto de Campos e com a artista Regina Silveira.

As publicações combinadas com as exposições tornam com frequência equivalentes, na obra de Julio Plaza, o curador e o editor. Ver e ler, amalgamados, concretizam a ideia de criar novos meios e outros

públicos para distintas leituras e espaços. Em meios reproduzíveis seu pensamento analógico e de colaboração, também trata de reunir Oriente e Ocidente, signos verbais e não verbais, textos teóricos e poéticos. Tais operações artísticas reunidas nessa exposição podem ser consideradas amostras de uma particular indústria poética.

Exposições

A rede como geradora de exposições é um partido curatorial trazido para o Brasil por Julio Plaza da Universidade de Porto Rico, onde esteve como artista residente entre 1969 e 1973. Ali organiza *Creation/ Creación* (1972), uma das primeiras exposições de arte postal que se tem notícia no mundo. Para essa mostra reúne uma extensa lista de contatos internacionais que será de grande valia para exposições que se seguem, culminando nas mostras organizadas em parceria com Walter Zanini no MAC USP, em especial *Prospectiva'74* e *Poéticas Visuais*, 1977. Mais tarde, colabora novamente com Zanini no Núcleo de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo (1981) e também nas mostras *Novos Media*, *Videotexto* na XVII Bienal (1983). Tais exposições pautam-se no princípio da comunicação ilimitada, multimídia fora do mercado e da censura. Essas táticas tornaram possível ao MAC USP angariar, naqueles anos difíceis, a mais importante coleção pública de arte conceitual internacional da América do Sul.

Produção Gráfica

O desenho industrial e a comunicação visual solidificam-se no repertório de Julio Plaza em sua passagem pelo Brasil, entre 1967-1969, quando frequenta a ESDI, no Rio de Janeiro. Esse rumo tornar-se-ia ainda mais significativo com o encontro com os integrantes do grupo *Noigandres* (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari). Implicado na visibilidade de um programa experimental do MAC USP, Julio Plaza é responsável pelo *design* das peças gráficas, cartazes, folhetos do Museu, entre 1974-1977.

Edições

A publicação é um laboratório de linguagem para Julio Plaza e representa uma possibilidade efetiva de experimentação intermídia (para usar a expressão do artista Fluxus Dick Higgins) e de intervenção política, especialmente pela abertura de canais não oficiais de comu-

nicação e exposição artísticos. A reproduzibilidade das revistas e publicações sugere canais de distribuição em diferentes circuitos e procura atingir distintos públicos. As publicações coletivas em que colabora como: *Código*, *On off* e *Corpo Estranho* são significativas dessa espécie de guerrilha cultural. Na subversão dos lugares da legitimação e distribuição da informação/produção artística vigora a ideia de rede como princípio gerador dessas publicações coletivas, distribuídas em circuitos alternativos ao mercado. Pelas edições STRIP (acrônimo de Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Plástica ou Poética), por exemplo, Julio Plaza publica *Poética Política* (1977), *Reduchamp* (1976), entre outros.

Teoria. Ensino. Pesquisa

Julio Plaza inicia sua carreira acadêmica, em 1969, na Universidade de Porto Rico, onde organiza ateliês, salas de exposições e a infraestrutura para o emergente curso de artes. A partir de 1973, já radicado em São Paulo, Plaza leciona disciplinas relacionadas à linguagem visual na Faap SP e na ECA USP, tendo lecionado ainda na PUC SP. Durante a década de 1970, atua como pesquisador do Departamento de Informação e Documentação Artística (Idart), com pesquisas sobre linguagem gráfica na imprensa paulistana e produção editorial. Em 1978, Julio Plaza participa da organização da escola Aster, idealizada juntamente com Regina Silveira, Walter Zanini e Donato Ferrari, para ser um ateliê-escola e um centro de pesquisa e ensino sobre as diversas linguagens artísticas. A Aster funciona até 1982, quando é fechada. Seu mestrado *Videografia em Videotexto* é defendido na PUC SP em 1983, mesma instituição na qual realiza seu doutorado, *Tradução Intersemiótica* (1985) sendo ambas as pesquisas posteriormente publicadas em livros. Em 1991, Plaza participa do programa de pós-graduação em multimeios na Unicamp. No fim dos anos de 1990, publica *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*, em parceria com Mônica Tavares, lançado em 1998. Julio Plaza publica diversos artigos em periódicos nacionais e internacionais.

Evolução/Revolução, 1971

Série de dez fotografias nas quais se contrastam as ideologias da Guerra Fria por meio da justaposição de imagens e do jogo das palavras *Evolução/Revolução*, título da série. O artista sobrepõe, gradativamente, a imagem de uma combatente vietnamita carregada de armas à imagem do então presidente e vice-presidente dos Estados Unidos, respectivamente, Richard Nixon e Spiro Agnew.

Duchamp Vs. Vasarely, 1974

F. Léger/ Duchamp, 1974

Serigrafias que consistem na apropriação de obras dos artistas Marcel Duchamp, Victor Vasarely e Fernand Léger, modificando seus significados originais por meio da sobreposição de imagens. Julio Plaza levanta, assim, questões semânticas ao possibilitar novas leituras das obras, propondo uma reflexão crítica sobre a arte por meio de uma metalinguagem.

COITADA versus STRIP, 1977

arteBuRgue\$, 1977

Partes integrantes da publicação *Receita de Arte Brasileira* (1977) editada pela Cooperativa Geral para Assuntos de Arte. Os textos sintéticos apresentam a resposta dada por Julio Plaza à proposta do trabalho: “Quais são os ingredientes e qual a importância da arte brasileira?”.

O artista assume uma postura crítica em relação à ditadura militar e ao mercado de arte brasileiro por meio da contraposição dos acrônimos COITADA (Controle-Obscurantista-Ideológico-Comercial-Totalitário-Abstrato-Da-Arte) e STRIP (Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Plástica ou Poética), sigla sob a qual publica alguns de seus trabalhos.

Poética Política, 1977

Publicação das edições STRIP, trata-se de um livro-poema organizado a partir da justaposição de imagens e da multiplicidade de leituras. A obra permite sua leitura no sentido ocidental e no sentido oriental. Segundo o poeta Paulo Leminsky, *Poética Política*:

[...] é um livro sem palavras. O próprio título é mais que uma palavra, uma ideograma-montagem das palavras poética e política com a letra E e a letra L fundidas, dando o signo chinês para “sol”. Como pode um livro sem palavras ser político? [...] Plaza utiliza apenas dois ícones: mapas de países e continentes e um ideograma ambivalente de um cadeado, que visto de ponta-cabeça é um capacete. [...] de pura “apresentação” dos mapas, jogando com o significado internacional de cada país, na distribuição das relações de poder, hegemonia submissão e exploração, Plaza diagrama uma denúncia, historicizando a geografia.

I Ching Change, 1978

Publicação das edições STRIP, abre com um poema de Paulo Leminsky. O livro explora a conjugação harmoniosa das peças de um jogo, a poética da troca de versos e a permuta de divisas sob a estrutura do I Ching. É sublinhada a questão da importância do acaso na criação.

Objetos, 1969

Publicação de Julio Plaza, encomendada por Julio Pacello, em sua Editora Cesar, com tiragem de cem exemplares mais 36 extras. Apresentam-se treze serigrafias executadas pelo próprio autor em cores primárias (azul, vermelho e amarelo). O poeta Augusto de Campos, que conhece Plaza no processo de criação deste livro-objeto, comenta:

[...] os “objetos” consistiam, cada qual, em duas folhas de papel superpostas e coladas, com um vinco central, formando páginas que, ao serem desdobradas, revelam formas tridimensionais ao mesmo tempo geométricas e orgânicas, mediante o jogo estudado de cortes. Algo que ficava “entre” o livro e a escultura.

Campos é convidado a fazer o texto crítico sobre esta experiência e produz o poema-objeto, no qual vemos um losango projetado, “com recortes escalares [...] utilizando as palavras ABRE, FECHA, ENTRE e AMARELO, AZUL, VERMELHO, fazendo coincidir as três últimas com as cores respectivas”.

Técnica do Pincel, 1974

Sequência de cinco serigrafias realizadas em parceria com a artista Regina Silveira. A *Série Didática*, conforme é nomeada, enumera os cinco passos da técnica do pincel, tecendo uma ironia em relação à linguagem hegemônica da arte, pautada por técnicas e procedimentos tradicionais.

On-Off, 1972-1974

A publicação foi idealizada para ser distribuída diretamente a instituições e pessoas do meio artístico, consistindo numa investida dos artistas 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. Julio Plaza colabora com publicação em suas três edições.

On-Off 1 (1972/73)

Composta por um envelope e doze 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 Chiarella.

On-Off 2 (1973)

Composta por uma tira de jornal e oito 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 Chaves 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, Arthur Matuck, Fábio M. Leite, Fernando Lemos, Donato Chiarella, Gabriel Borba, Miriam Chiaverini, Anésia Pacheco Chaves, Mário Ishikawa, Gerson Zanini, Roberto Keppler e Ubirajara Ribeiro.

Reduchamp, 1976

Publicação das edições STRIP, é resultado da união entre a poesia concreta de Augusto de Campos e os iconogramas de Julio Plaza. Apresenta de modo poético a produção de Marcel Duchamp, explorando de modo criativo o legado deste artista. A ideia dessa obra surge de Julio Plaza, que propôs recriar um livro a partir de um texto de Augusto de Campos chamado de “prosa porosa”. Segundo Campos, ele

[...] recortava em linhas livres como se fosse um poema longo, mas o intuito era mais propriamente crítico do que poético. [...] A versão que Plaza propôs era um diálogo intersemiótico com o que chamou de iconogramas, fragmentos signos iconizados, extraídos das obras do próprio Duchamp e de outros artistas, seus contemporâneos.

Qorpo Estranho 1. São Paulo, Ed. Alternativa, maio/jun./jul./ago. 1976.

Qorpo Estranho 2. São Paulo, Ed. Alternativa, set./out./nov./dez. 1976.

Corpo Extranho 3. São Paulo, Ed. Alternativa, 1º semestre 1978.

Revista editada por Julio Plaza e pelo poeta paulistano Régis Bonvicino e conta com o “Qorpo Consultivo” (*sic*) formado por Anna Bella Geiger, Augusto de Campos, Erthos Albino de Souza, Pedro Tavares de Lima, Regina Silveira e Walter Zanini. Nesse projeto muitos outros artistas e poetas colaboram com textos críticos, criações artísticas e traduções. A revista pretende ser semestral, porém são editados apenas três números: duas edições em 1976 intituladas *Qorpo Estranho. Revista de Criação Intersemiótica*, e a edição de 1982, então, denominada *Corpo Extranho. Revista de Criação*. Julio Plaza, além de editor, também colabora com textos teóricos sendo o responsável pelo projeto gráfico.

Encarte Lei Seca, 1979

Reúne trabalhos, cujo método de reprodutibilidade técnica é ponto de convergência. Publicada em decorrência da mostra realizada no Bar Lei-Seca, em São Paulo, conta com artistas como Carlos Fajardo, Gabriel Borba, Leonhard Frank Duch, Maurício Fridman, Regina Silveira, além do próprio Julio Plaza. A mostra tem como intuito apresentar artistas que atuam em São Paulo e que se aproximam da ideia da obra pensada para sua reprodução.

Código 3, 1978

Código 4, 1980

Publicação editada por Erthos Albino de Souza, em Salvador, conta com a colaboração de Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, Régis Bonvicino, além de Julio Plaza. São publicadas doze edições, sendo a primeira de 1974 e a última de 1989-1990. A revista parte de iniciativas promovidas pelos poetas nos anos de 1970 e 1980. Evidenciam a existência naquele momento, de um debate sobre os rumos da poesia, sendo a publicação nitidamente engajada com o experimentalismo concretista.

Poemóviles, 1974

Publicação resultante da primeira experiência de Julio Plaza, *Objetos* (1969), *Poemóviles* é realizado em parceria com Augusto de Campos em 1974. O artista e o poeta reeditam o primeiro poema-objeto e reúnem novas criações: peças soltas que configuram poemas concretos e cujo manuseio (o movimento de abrir e fechar) modifica o jogo de cortes e vincos, projetando formas tridimensionais geométricas com as palavras *open*, *cable*, *change*, entre, impossível, luzcor, luxo, reflete, rever, viva-vaia, voo e abre. Segundo Campos: “buscávamos um verdadeiro diálogo interdisciplinar, integrado e funcional, num único movimento harmônico, o curto-circuito da imaginação entre o sensível e o inteligível, o lúdico e o lúcido”. Esta parceria se mantém em *Caixa Preta* (1975) e *Reduchamp* (1976). O livro *Poemóviles* tem outras reedições em 1984 e 2010.

Caixa Preta, 1975

Trata-se de uma obra a ser montada em estruturas geométricas que reúne trabalhos de Julio Plaza e Augusto de Campos, datados das décadas de 1960 e 1970. Entre eles, estão: poemas concretos, poemas-objeto, miniaturas de livros publicados pelo artista Julio Plaza e reproduções de poemas de Augusto de Campos, além de um disco no qual Caetano Veloso interpreta versões musicadas dos poemas *Dias Dias Dias* e *Pulsar*.

Antifotografias, 1971/73

Série de fotografias que apresenta diversas construções nas cidades de São Paulo, Porto Alegre, Toulouse, Roma e Nova York, desde casas ordinárias até museus e monumentos históricos. As fotografias são espelhadas de modo que as construções pareçam ser bilateralmente simétricas, constituindo antifotografias, que colocam em discussão a questão da fotografia como representação da realidade.

Use Seu Museu, 1981

Filme Super 8 (versão digital). Duração 8.min.6.s

Filme realizado em parceria com Sonia Fontanezi para a disciplina *Sistemas Intersemióticos*, ministrada por Décio Pignatari na PUC SP, 1981. O filme apresenta obras na exposição permanente do acervo do

MASP justapostos a imagens da televisão. O registro audiovisual segue a lógica da expografia original idealizada por Lina Bo Bardi, em que cavaletes de vidro dispostos em um espaço sem paredes sustentam as pinturas, possibilitando a visualização de mais de uma obra ao mesmo tempo e, propondo uma leitura não linear da exposição. *Use Seu Museu*, assim como a expografia de Bo Bardi questionam a condição passiva do espectador em relação a obra de arte. Plaza sugere uma analogia entre as imagens da pintura e as imagens da televisão, aproximando suas estruturas num exercício de tradução intersemiótica.

Creación/Creation, 1972

Creación/Creation é uma exposição organizada por Julio Plaza, entre os meses de outubro e novembro de 1972, no *campus* de Mayaguez da Universidade de Porto Rico, instituição em que ele atua no período de 1969 a 1973. A mostra reúne obras de arte postal recebidas de artistas de diversas partes do mundo, e é considerada uma experiência precoce, já que a rede de arte postal se consolida na América Latina somente a partir da segunda metade da década de 1970. Participam da mostra artistas ligados ao International Artists' Cooperation (IAC), grupo de abrangência intercontinental, organizado pelo artista alemão Klaus Groh e de artistas argentinos ligados ao Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC). O grande número de artistas atuantes no Brasil que participam dessa exposição indica a proximidade de Plaza com a produção brasileira. Em 1973, com a vinda de Julio Plaza para o MAC USP, essa experiência, assim como a lista de contatos ali angariados, torna-se fundamental para a integração do Museu com o movimento da arte postal, sobretudo nas exposições *Prospectiva'74* e *Poéticas Visuais*. Participam da exposição: Albrecht Dietrich, Arrigo Lora-Totino, Augusto de Campos, Luiz Paulo Baravelli, Artur Barrio, Peter Bartos, Juraj Bartusz, Bernd Lobach, Eugen Brikcius, Luis Camnitzer, Canada Art Writers, Carlo Belloli, Carlos Espartaco, Mercedes Esteves, Vaclav Cigler, Clive Robertson, Sue Robertson, Charles Nafus, Dan Graham, Joerg Daumeter, Davi Det Hompson, David Major, Dileny Campos, Edgard Braga, Edgardo-Antonio Vigo, Eduardo Angelo, Elton Manganeli, Cláudio Ferlauto, Flavio Pons, Luiz Paulo Gallina, Maria Cristina Gomes Burguer, Nilo Paim Soares, Fernando Nuño, Flamarion, Frederico Morais, Gabor Attalai, Ignacio Gomez de Liaño, Giuliano Della Casa, Group OHO, Hervé Fischer, Hugo Mund Júnior, Jose Maria Iglesias, Jiri Valoch, Julio Plaza, Hans Werner Kalkmann, Karel Miler, Klaus Groh, Julius Koller, Liliana Porter, Maria do Carmo Portes Secco, Maurice Roquet, Juraj Melis, Rudolf Nemeč, Otto Laubert, Carlos José Pasquetti, Paul Pechter, Paul

Woodrow, Pierre Keller, Vladimir Popovic, Regina Silveira, Robert Cyprich, Zorka Saglova, Foundation Schwind, Rudolf Sikora, Jan Steklik, Josef Kroutvor, Petr Stembera, Ivan Stepan, Tom J. Gramse, Tomas Garcia, Dezider Toth, Janos Urban, Vera Roitman, Peter Vogel, Waldemar Cordeiro, J. Wall, Walter Que, William Fernando Magalhães, Wolf Kahlen.

Curso teórico-prático ministrado por Julio Plaza a alunos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre (junho/julho, 1971).

O curso resulta em um livro homônimo e segundo o próprio Plaza:

[...] foi uma ação proposta para ser consumida instantaneamente/experiência visual e tátil. é uma resposta à ação dos *mass-media* na cidade. consumo lúdico em consequência da velocidade das mudanças tecnológicas. uma proposta cujas características principais são a instantaneidade/mobilidade/mutabilidade dando maior opção/ participação que se choca com a velha e arcaica cidade atual.

As proposições do curso se relacionam diretamente com as ações e experiências executadas na cidade de Porto Alegre por Julio Plaza e Claudio Ferlauto, em janeiro do mesmo ano. As ações são documentadas nas edições de 9 e 16 de janeiro de 1971 do Jornal *Zero Hora* (Semiologia Urbana e Semiologia do Cotidiano), periódico de grande circulação na capital do Rio Grande do Sul.

Artéria 2.

Pirajuí-SP, Nomuque Edições, 1976/1977.

Artéria 5 (Fantasma).

São Paulo, Nomuque Edições, 1991.

Artéria 6 (Quadrado).

São Paulo, Nomuque Edições, 1992.

Artéria 7.

São Paulo, Nomuque Edições, 2004.

Artéria 8.

In: www.arteria8.net. São Paulo, Nomuque Edições, 2003.

Artéria 9.

São Paulo, Nomuque Edições, 2007.

Artéria 10.

São Paulo, Nomuque Edições, 2011.

Criada em Pirajuí/SP pelos artistas Omar Khouri e Paulo Miranda, em 1975, e publicada pela Nomuque Edições, *Artéria* surge após o contato dos artistas com a revista baiana *Código 1* (1974), editada por Erthos Albino de Souza. Atualmente, conta com dez números e teve a colaboração de artistas, poetas, editores e *designers* gráficos. Mantendo o caráter experimental, as edições estabelecem diálogos com o movimento antropofágico, a poesia concreta e as criações intersemióticas. Os formatos, as técnicas de impressão e de encadernação e os materiais empregados variam a cada número. Julio Plaza colabora com seus trabalhos em *Artéria 2* (1976/1977), *Artéria 5* (1991), *Artéria 6* (1992), *Artéria 8* (2003), *Artéria 7* (2004), *Artéria 9* (2007) e *Artéria 10* (2011).

Zero À esquerda. São Paulo, Nomuque Edições, 1981.

Publicada em 1981 pela Nomuque Edições e idealizada pelos artistas Omar Khouri e Paulo Miranda, constitui-se em uma exposição portátil, reunindo trabalhos em serigrafia executados 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). Nessa publicação, Julio Plaza colabora com o trabalho Alechinsky-Lichtenstein, serigrafia p/b sobre papel-cartão 20 x 20 cm, datado de 1975, fazendo referência ao surrealismo do pintor belga Pierre Alechinsky (1927-) e à *pop arte* do artista norte-americano Roy Liechtenstein (1923-1997).

Viva Há Poesia. São Paulo, Edição de Villari Herrmann, 1979.

Jornal idealizado e financiado em 1979 pelo artista Villari Herrmann, que reúne poemas, ensaios, manifestos e projetos de vários artistas, poetas e músicos.

Julio Plaza é o responsável pelo planejamento gráfico e colaborador com alguns trabalhos, como na capa: a imagem do mapa da América Latina invertido, o anúncio *Cítricos para Críticos* e a fotografia p/b de uma pilha de livros teóricos, dos quais se destacam as letras dos títulos, formando a palavra “tagarela”, dedicada “para os informalistas da informação”. Na página 2, Plaza escreve o editorial: “a poesia não lava tudo com seu saponáceo duro incolor sem perfume sem espuma duro duro dura mas o sabonete rosa da amizade lava tudo lava qualquer coisa com sua espuma perfumada e refrescante o sabonete macio da amizade lava tudo”, ao lado de seu trabalho *Alechinsky- Liechtenstein* (1975), também presente na publicação *Zero à Esquerda* (Nomuque Edições, 1981).

Bashô. O Velho Tanque. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo, Edição de Julio Plaza, 1982.

Publicação colaborativa, na qual o haicai do poeta japonês *Bashô*, do século XVI, é traduzido por Haroldo de Campos, em 1958, e ganha especial leitura, em 1982, com a programação visual e edição de Julio Plaza, ao ressaltar os elementos sonoros e visuais (já presentes na escrita ideogramática), por meio das cores branca e laranja das letras e pela disposição das palavras no espaço das páginas azuis.

Oxigênese. São Paulo, Edições STRIP, 1977.

Publicação de Villari Herrmann, reunindo seus trabalhos de 1969 a 1976, com *design* gráfico de Julio Plaza, sob o selo das Edições STRIP (Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Plástica ou Poética). Esta publicação pode ser aberta por qualquer um dos lados (frente ou verso), pois a primeira e a quarta capas são idênticas, porém invertidas, bem como todas as imagens internas que podem ser interpretadas de diferentes ângulos.

DeSignos. São Paulo, Cortez Editora e Livraria Ltda, 1981.

Impressa e distribuída pela livraria e editora Cortez, a revista *DeSignos* é coordenada pela pesquisadora Samira Chalhub, que define: “A DeSignos arte produção criação parte de si por si para sobreviver: revendo cinema texto música poema tradução liberdade exercício prática jornalismo televisão: muitos signos e vida plural”. Essa publicação mistura reflexões crítico-teóricas e atividades prático-artistas. Nesse número, lançado no 1º semestre de 1981, Julio Plaza atua como programador visual e colaborador, propondo uma tradução intersemiótica do texto *Olho para Noosfera* (1975), de Décio Pignatari.

Através 1. São Paulo, Livraria Editora Duas Cidades, 1978.

Através 2. São Paulo, Livraria Editora Duas Cidades, 1978.

Através 3. São Paulo, Livraria Editora Duas Cidades, 1979.

Essa revista conta com o corpo editorial formado por Schnaiderman, Décio Pignatari, Leyla Perrone-Moisés e Lucrecia d'Alessio Ferrara. Nos três números da revista *Através*, publicada e distribuída pela editora e livraria Duas Cidades, Julio Plaza colabora como programador visual. Na edição de *Através 2* (1978), Plaza apresenta seu trabalho intitulado *Ideograma* (1976), no qual encontramos a figura de um cadeado, também presente em *Poética Política*.

Poesia pois é Poesia. São Paulo, Livraria Editora Duas Cidades, 1977.

A presente publicação em exposição (edição de 1977) reúne a produção poética de Décio Pignatari, incluindo traduções, entre os anos de 1950 e de 1975. Textos até então inéditos ou publicados dispersamente em revistas, jornais, antologias, pretendem aqui formar sua obra completa que, nas edições posteriores, será atualizada (última edição de 2004).

Julio Plaza é responsável pelo projeto gráfico da edição de 1977, publicada e distribuída pela livraria Duas Cidades. Nessa edição, já encontramos a produção artística mais reconhecida de Pignatari, a partir de 1956 em *Noigandres 3*, explorando a tipografia, a diagramação e a paginação.

Poesia em Greve (Poesia em G). São Paulo, Edições Greve, 1975.

Publicação editada, em 1975, por Lenora de Barros, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino, com projeto gráfico de Julio Plaza. O título remete ao epíteto “um poeta em greve” (1967), criado por Augusto de Campos, ao referir-se a Stéphane Mallarmé. Essa publicação será considerada a edição número zero da revista *Qorpo Estranho 1* (1976).

Tatuagens. São Paulo, Edições Invenção, 1976.

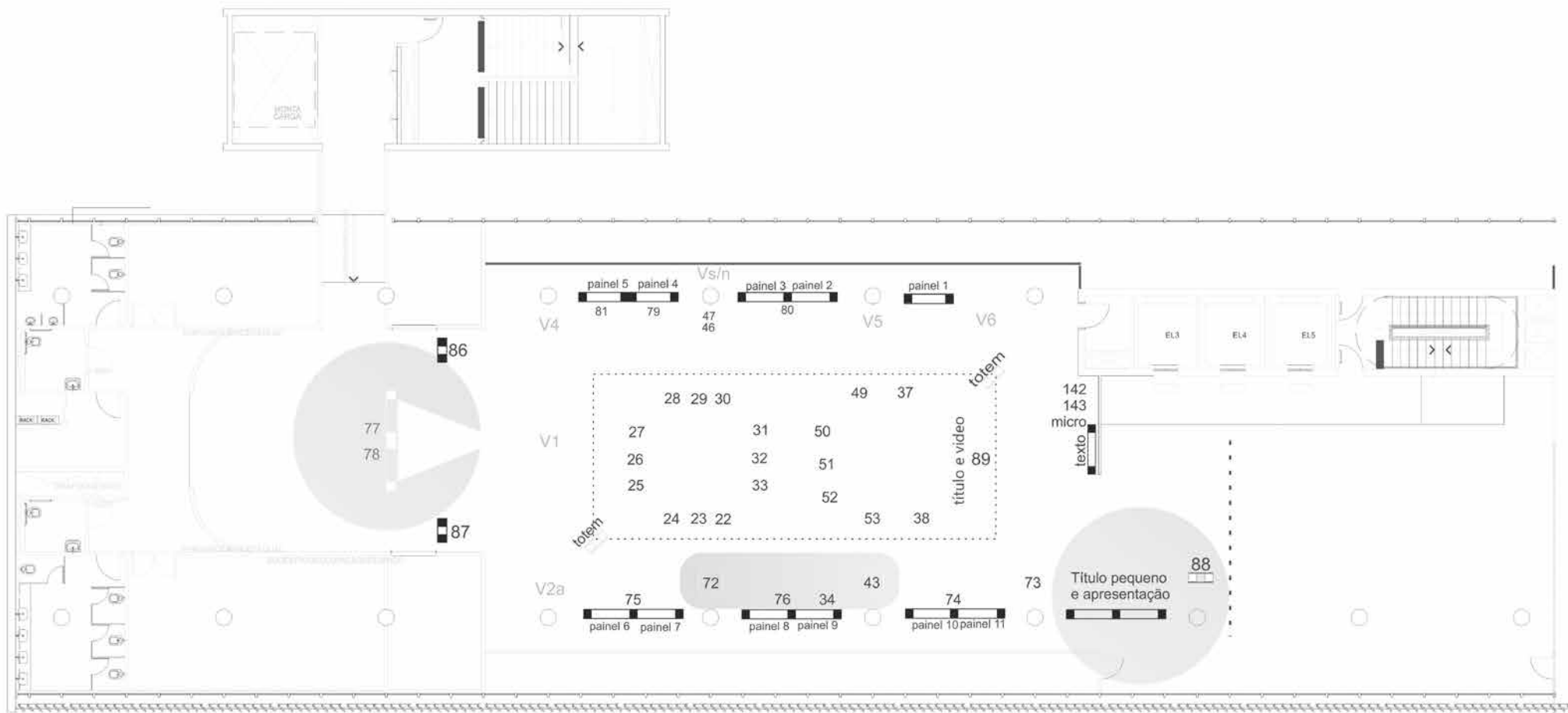
Publicação lançada pelas Edições Invenção, em 1976, reúne poemas visuais de Edgard Braga (1897-1985). Sua produção vincula-se ao movimento modernista, à poesia concreta e às experimentações caligráficas. O projeto gráfico é de Julio Plaza.

Poéticas Visuais (1977)

Organizada por Julio Plaza e Walter Zanini, no MAC USP, a exposição é marcada pela utilização de diferentes mídias, bem como a investigação acerca da relação entre imagem e palavra. Conta com a participação de 201 artistas de todo o mundo, principalmente de países da América Latina, Estados Unidos e leste europeu. Entre eles, destacam-se: John Cage, Wolf Vostell, Clemente Padín, Dick Higgins, Paulo Bruscky, Artur Barrio, Ulises Carrión, Felipe Ehrenberg, entre outros. Por meio de pesquisas no campo da tradução intersemiótica, os artistas também revelam novas investigações estruturais da palavra e da imagem. Muitas dessas obras integram a coleção conceitual do MAC USP. O projeto gráfico do catálogo é de Julio Plaza.

Prospectiva'74

Mostra organizada por Walter Zanini e Julio Plaza em que se pretende divulgar a produção de arte que estava além dos suportes até então consagrados. Apresentam-se ali trabalhos de 150 artistas em diferentes linguagens e meios que são encaminhados via correio para o MAC USP, a partir de uma carta convite enviada para artistas de diversas partes do mundo. O projeto gráfico do catálogo é de Julio Plaza.



JULIO PLAZA

indústria poética







UMA VISÃO GERAL

UMA VISÃO GERAL

UMA VISÃO GERAL



APÓS POR ESCALAR, ISSUES SOBRE A ARTE DOS ÚLTIMOS 50 ANOS

JULIO ELIAS

Década de 50: Os artistas e críticos (re)tomam as vanguardas após a II Guerra. Este período é visto em manifestações que procuram reinventar a arte após a II Guerra Mundial. As práticas surgidas dialogam com a realidade recente de segunda metade do século XX. É o período dos "novos".

Década de 60: O objeto (objeto) e arte de participação com o espectador. Os artistas ao objeto de sensibilidade de massa, e conhecido "pop-art" que se inspira à cultura do liberalismo de base clássica. A obra de arte converge-se assim ao objeto que poderá ser manipulado e passado pelo espectador, inaugurando assim a chamada "arte de participação", na qual a arte é o resultado e a síntese da intervenção do espectador.

Década de 70: A crítica (arte conceitual) e novos meios: mídias e contemporâneos. No campo da informação visualizada no contexto artístico, a expansão da arte através de Internet (digital) e multimedia (video) levam a crítica da arte para um universo mais conceitual, mas a crítica, realística e/ou semiológica se propõem como métodos interdisciplinares a partir do qual se organiza a arte, retirando-se aí também as técnicas de comunicação tão em voga na década anterior. Inflete das artes com tecnologias.

Década de 80: As instituições (tudo de volta, como paródia - Museu, e cinema, e teatro, o mercado, "arte jovem") - A ideologia artística se revitaliza ao atualizar o passado e/ou a crítica da arte que dá "salto" de tigre ao passado para a "reavaliação" surge assim uma produção que vai de encontro à crítica que tinham exposto durante a década anterior.

Década de 90: Os curadores (como contadores de histórias a partir de objetos).

Década atual: Os curadores e patrocinadores de histórias a partir de objetos. O público de massa: arte-mercado. Artistas mortos. Mulheres e homens.









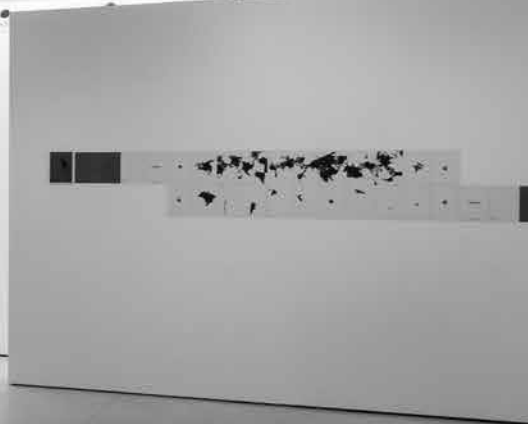






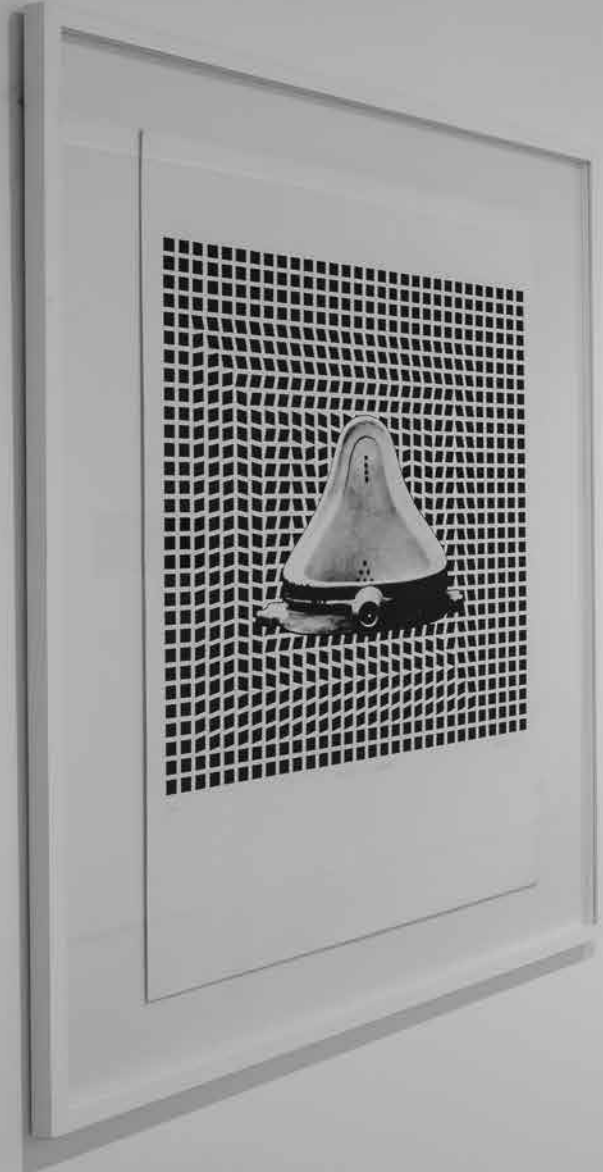




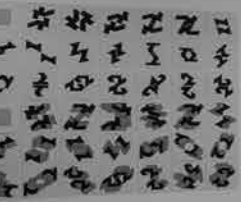












EXPOSICIONES

El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) es un espacio de referencia en el mundo del arte contemporáneo. Desde su inauguración en 1995, ha sido un lugar de encuentro para artistas, críticos y público. Su programación incluye exposiciones de arte contemporáneo de gran relevancia internacional, así como actividades culturales y educativas.

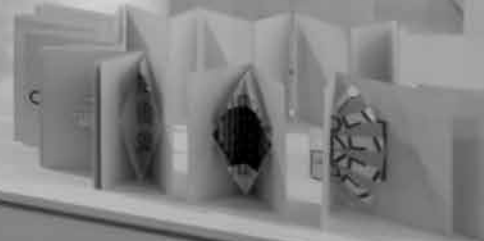
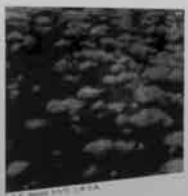
EXHIBITIONS

The Museum of Contemporary Art of Barcelona (MACBA) is a leading institution in the contemporary art world. Since its opening in 1995, it has become a hub for artists, critics, and the public. Its programming features major international contemporary art exhibitions, as well as cultural and educational activities.





1997 Poudre 22/11/70 8,1/11 8,1/11





JULIO PLAZA

indústria poética

Julio Plaza, Sem Título, 1974

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo convida para a abertura da exposição

50 MAC Curadoria: Cristina Freire • 09 de novembro de 2013, a partir das 11h
GEACD - Grupo de Estudos de Arte Contemporânea e Contemporaneidade no Museu

MAC USP • NOVA SEDE • Avenida Pedro Álvares Cabral, 1301 • Itaquera • São Paulo • SP • CEP 05084-001 • Tel.: (011) 3091-3039
Terça-fei. 10 às 21h • Quarta e Dom. das 10 às 18h • Segunda Fechado • www.mac.usp.br • Entrada Gratuita • Recomendado ao ar de Teófilo
Apelo: ABAMC • Apoio: Secretaria de Cultura, Secretaria de Planejamento, Secretaria de Comunicação, Secretaria de Gestão e FCA USP

JULIO PLAZA

indústria poética

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

POR UM MUSEU PÚBLICO
Tributo a Walter Zanini

Período: de 03 de dezembro de 2013
a 01 de fevereiro de 2015

Local: MAC USP - São Paulo/SP

Cristina Freire

Walter Zanini (1925-2013), historiador da arte, professor universitário, crítico e curador foi o responsável pela estruturação do recém-criado MAC USP. Na direção do Museu entre 1963 e 1978 realizou exposições e pesquisas com ênfase em artistas modernos brasileiros e com a participação direta e constante de artistas transformou o Museu num território livre e experimental em plena ditadura militar. Desenvolveu atividades envolvendo cinema, música, arquitetura e vídeo, pensando sempre o museu como um espaço dialógico multimídia.

Nos anos iniciais do MAC USP, as ações de Zanini são estruturantes: realiza a conservação, a ampliação e a apresentação das coleções. Ele ainda organiza a biblioteca e o centro de documentação (arquivo) do Museu. Busca criar conexões com outras instituições artísticas e culturais no país a partir de um programa de exposições itinerantes. Inicia programas voltados para a constituição de diferentes setores no Museu, tais como: Setor de Cinema, Setor de Música, Setor de Fotografia, Setor de Arquitetura, assim como impulsiona atividades relativas ao *Design*. Inicia os programas de exposições: *Jovem Desenho Nacional (JDN 1963-1965)*, *Jovem Gravura Nacional (JGN 1964-1966)* e *Jovem Arte Contemporânea (JAC 1967-1974)* que são importantes para ampliação do acervo de arte contemporânea.

Princípios como solidariedade, cooperação e coletividade são operantes e decisivos na construção desse “MAC do Zanini”, como é conhecido o MAC USP naqueles anos. Em 1972 com *Acontecimentos, Ambiente de Confrontação e VI Jovem Arte Contemporânea* o conceito de exposição é completamente subvertido. O museu como explica Zanini “deixa de entrar em cena depois da obra e é concomitante a ela”. Com a presença de artistas o MAC USP efetiva-se como um laboratório de criação.

A ampliação das coleções internacionais articula-se à organização de exposições que têm como estrutura funcional a rede. Nesse momento, listas de artistas e endereços circulam internacionalmente e a chamada para exposições com convocatórias internacionais constitui um princípio, alheio ao mercado e à censura. Essa estratégia revela-se fundamental para a organização de exposições e ampliação do acervo de arte contemporânea internacional no Museu. As exposições *Prospectiva’74* e *Poéticas Visuais* (1977), além de outras iniciais, reúnem uma rede de artistas ligados pela arte postal e, desse modo, angaria para o MAC USP a mais importante coleção pública de arte conceitual internacional no Cone Sul. As tratativas para a construção de uma sede própria para o Museu na Cidade Universitária, esforço contínuo de Zanini ao longo de sua gestão, dão um importante passo com o projeto de Paulo Mendes da Rocha (1975) que, entretanto, nunca foi realizado. Zanini empenha-se na compra de um aparelho portátil de vídeo para os artistas trabalharem, dando vida ao Museu como um *espaço operacional*, e a nascente videoarte brasileira é apresentada na *VIII JAC* (1974).

Ao comemorar cinquenta anos, o MAC USP volta-se para a sua origem e reconhece no curador-construtor Walter Zanini um legado tão exemplar para o presente quanto para o futuro.

1963-1968 Anos Iniciais

Em 8 de abril de 1963 é fundado o MAC USP para abrigar a coleção de obras que pertencia ao antigo MAM SP, ao casal Matarazzo e a Yolanda Penteado. Walter Zanini é nomeado seu diretor e o Museu ocupa, de maneira provisória, um espaço no prédio da Bienal. Suas ações no recém-criado MAC USP são estruturantes: realiza a conservação, a ampliação e apresentação das coleções, organiza a biblioteca e o centro de documentação (arquivo) do Museu. Busca criar conexões com outras instituições artísticas e culturais no país a partir de um programa de exposições pautado em duas frentes: uma voltada a

estudar e exibir sistematicamente artistas modernos brasileiros e outra voltada às exposições mais experimentais e de vanguarda. Conta, em todos seus projetos, com a colaboração de artistas.

Inicia ações e programas voltados para a criação de diferentes setores no Museu, tais como: Setor de Cinema, Setor de Música, Setor de Fotografia, Setor de Arquitetura, assim como impulsiona atividades relativas ao *Design*.

Inicia os programas de exposições: *JDN* (1963-1965), *JGN* 1964-1966) e *JAC* (1967-1974) que são importantes para ampliação do acervo de arte contemporânea. O programa de mostras itinerantes que circulariam pelo Brasil, nas mais distantes cidades do interior do Estado e do país e culminaria no projeto (não realizado) do *Trem de Arte*. Realiza aquisições buscando ampliar a representatividade internacional do acervo na Bienal de São Paulo. Artistas como Flávio de Carvalho e o dadá Jef Golycheff, entre tantos outros, por intercessão de Zanini, realizam importantes doações ao Museu.

1969-1973 O Triunfo do Museu Experimental

Como já mencionado, princípios como solidariedade, cooperação e coletividade são operantes e decisivos na construção desse “MAC do Zanini”, como é conhecido o MAC USP naqueles anos. Os contatos com o exterior e com outras instituições artísticas no país são multiplicados e a Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB 1966-1971), está em plena atividade promovendo intercâmbios de exposições pelo país. A colaboração com os consulados possibilita projetos internacionais, com destaque para exposições e mostras de filmes. Zanini conclui extensa pesquisa, e realiza exposição sobre a obra do artista pernambucano Vicente do Rego Monteiro. Logra publicar o primeiro catálogo geral e o inventário das coleções inicia antes mesmo da fundação do Museu. Em 1972 com *Acontecimentos, Ambiente de Confrontação e VI JAC* o conceito de exposição é completamente subvertido. O museu, como explica Zanini, “deixa de entrar em cena depois da obra e é concomitante a ela”. Com a presença de artistas o MAC USP efetiva-se como um laboratório de criação. Um filme inédito da *VI JAC* realizado por Donato Ferrari apresenta o clima que se instalou no Museu é aqui apresentado pela primeira vez. Para a exposição *O Fotógrafo Desconhecido* (1972), por exemplo, convoca todos, indiscriminadamente, a enviarem fotografias para o Museu e com tal proposição antecipa a lógica atual de circulação de imagens nos meios digitais. A ampliação das coleções

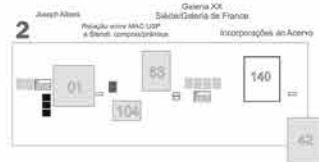
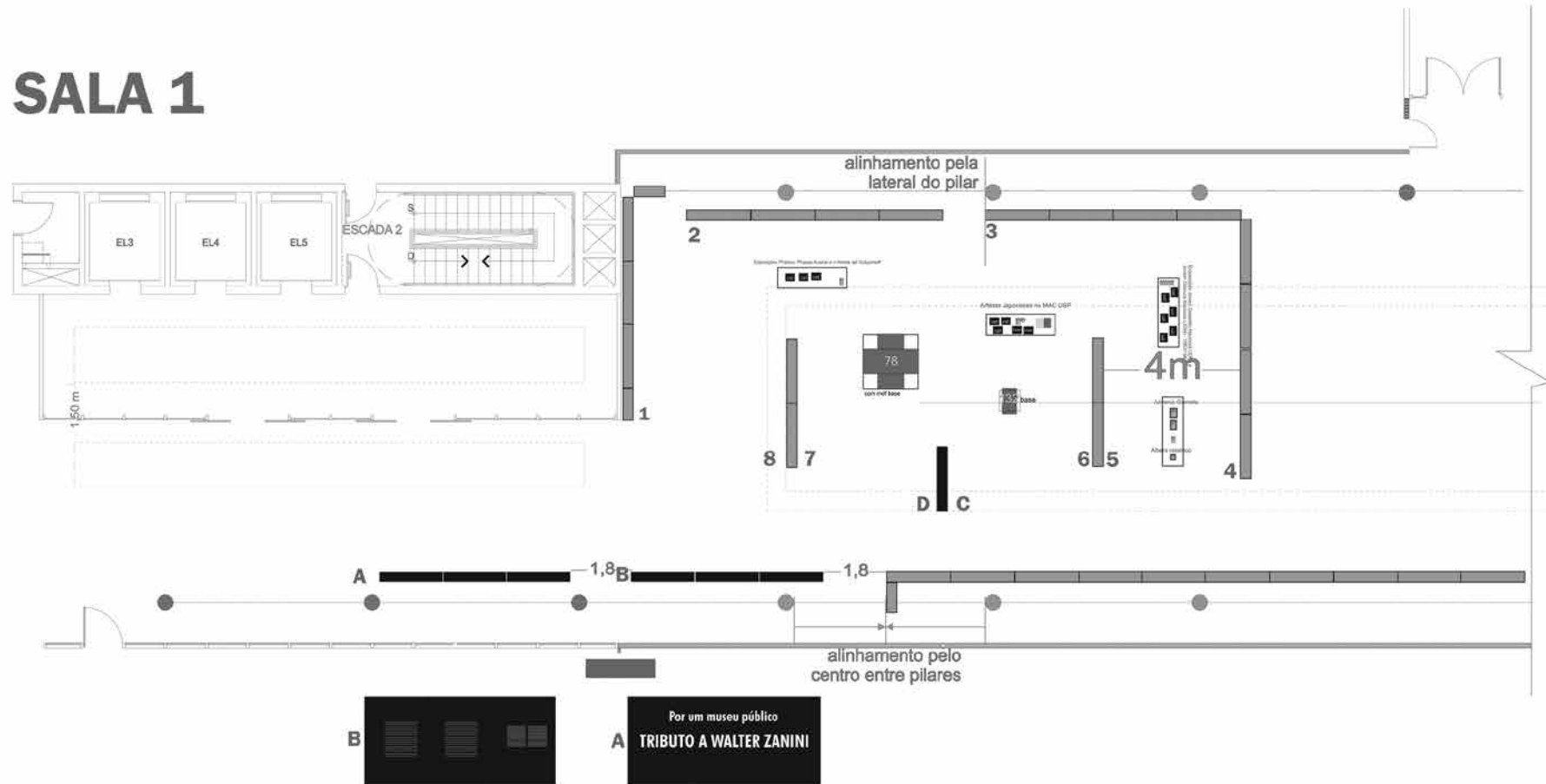
prossegue juntamente com um ativo empenho no envio de exposições de artistas brasileiros ao exterior. Como exemplo de uma extraordinária economia cultural criativa está a fabulosa troca com a Tate Gallery de Londres de um exemplar da escultura de Boccioni, cujo gesso pertence ao acervo do MAC USP, por uma escultura de Henry Moore.

1974-1978 A Rede é Ampliada: Arte e Tecnologia no Museu

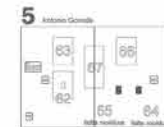
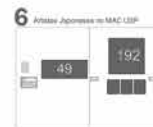
A ampliação das coleções internacionais articula-se à organização de exposições que tem como estrutura funcional a rede. Nesse momento, listas de artistas e endereços circulam internacionalmente e a chamada para exposições com convocatórias internacionais constitui um princípio, alheio ao mercado e à censura ditatorial. Essa estratégia revela-se fundamental para a organização de exposições e ampliação do acervo de arte contemporânea no Museu. As exposições *Prospectiva'74* e *Poéticas Visuais* (1977), além de outras iniciativas, reúnem, uma rede de artistas ligados pela arte postal, que angaria para o MAC USP a mais importante coleção pública de arte conceitual internacional no Cone Sul.

A nascente videoarte brasileira é apresentada na *VIII JAC* (1974) e no ano seguinte Zanini envia uma representação de artistas brasileiros para a antológica mostra *Video art* nos EUA. Zanini empenha-se na compra de um aparelho portátil de vídeo e os artistas trabalham, dando vida ao Museu como um *espaço operacional*. Cria-se o Setor de Vídeo e Espaço B voltado às mostras mais experimentais, com destaque para a videoarte. Seguem-se as exposições de artistas modernos como a mostra dedicada a Mário Zanini (com doação significativa de obra e documentos para o Museu) e Ernesto De Fiori. As tratativas para a construção de uma sede própria para o Museu na Cidade Universitária, esforço contínuo de Zanini ao longo de sua gestão, dão um importante passo com o projeto de Paulo Mendes da Rocha (1975). O anteprojeto foi pautado num *Programa de Necessidades* cuidadosamente elaborado por Zanini com a assessoria de artistas e arquitetos. Suas fundações mantêm-se enterradas na Cidade Universitária, porém a obra não foi realizada. As regras da USP para a escolha do diretor são mudadas e Walter Zanini deixa a direção do Museu em 1978.

SALA 1



ainda não foi localizado na planta



EXPOSIÇÃO: POR UM MUSEU PÚBLICO

Curadoria: Cristina Freire

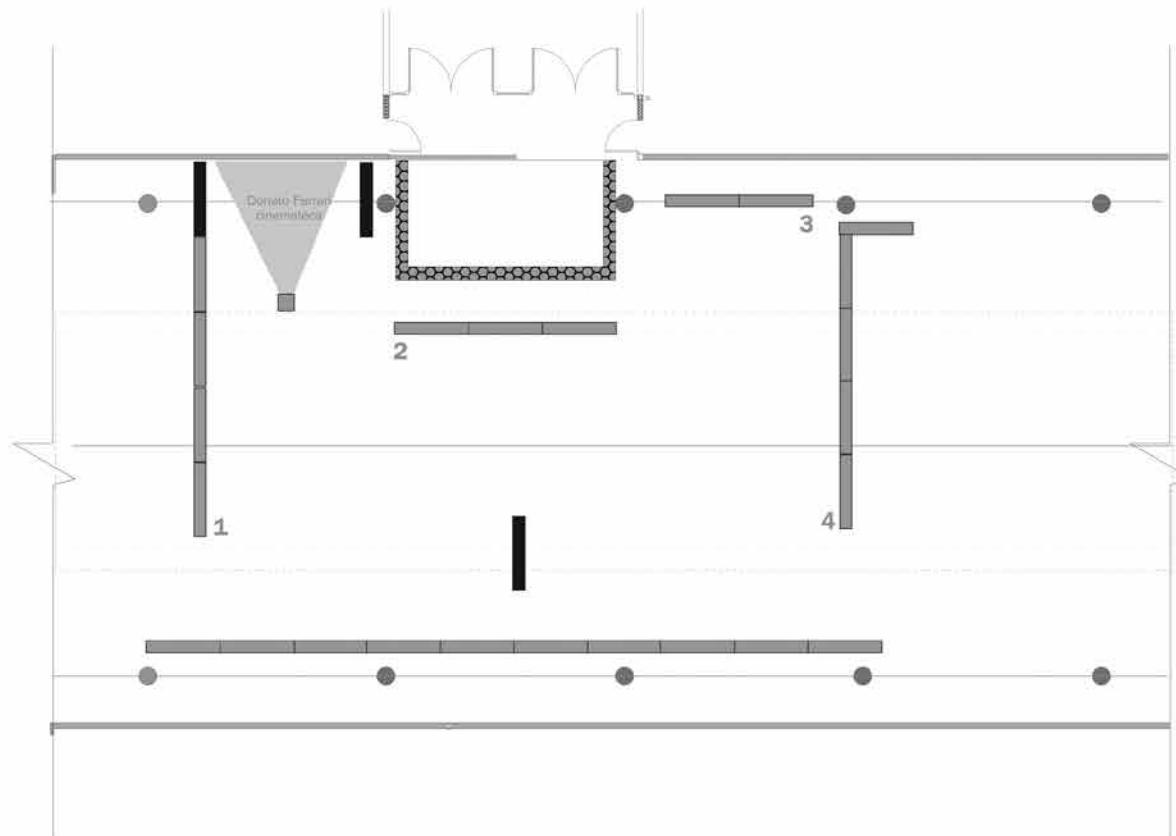
Expografia: Elaine Maziero

escala 1:100



escala gráfica

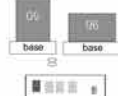
SALA 2



1 Exposição IV, Jovens Artes Contemporâneas
Exposição III Jovens Artes Contemporâneas



Três de obras de Umberto Boccioni e Ferni Moore



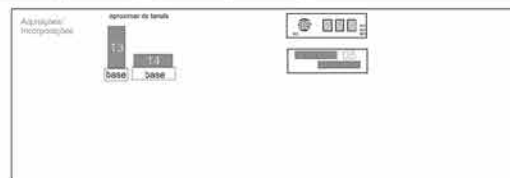
2 Doução Pela Referência ao MAC USP
Visões de Raço
Montano



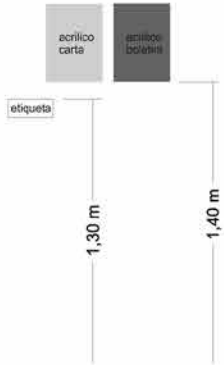
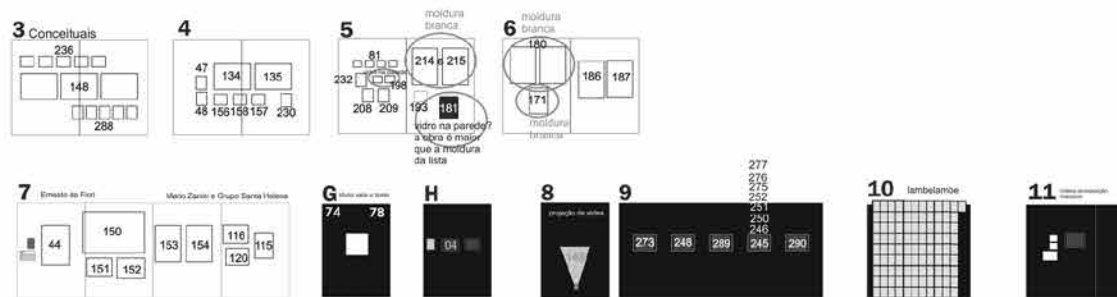
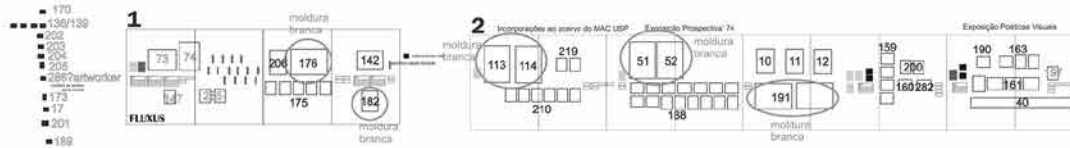
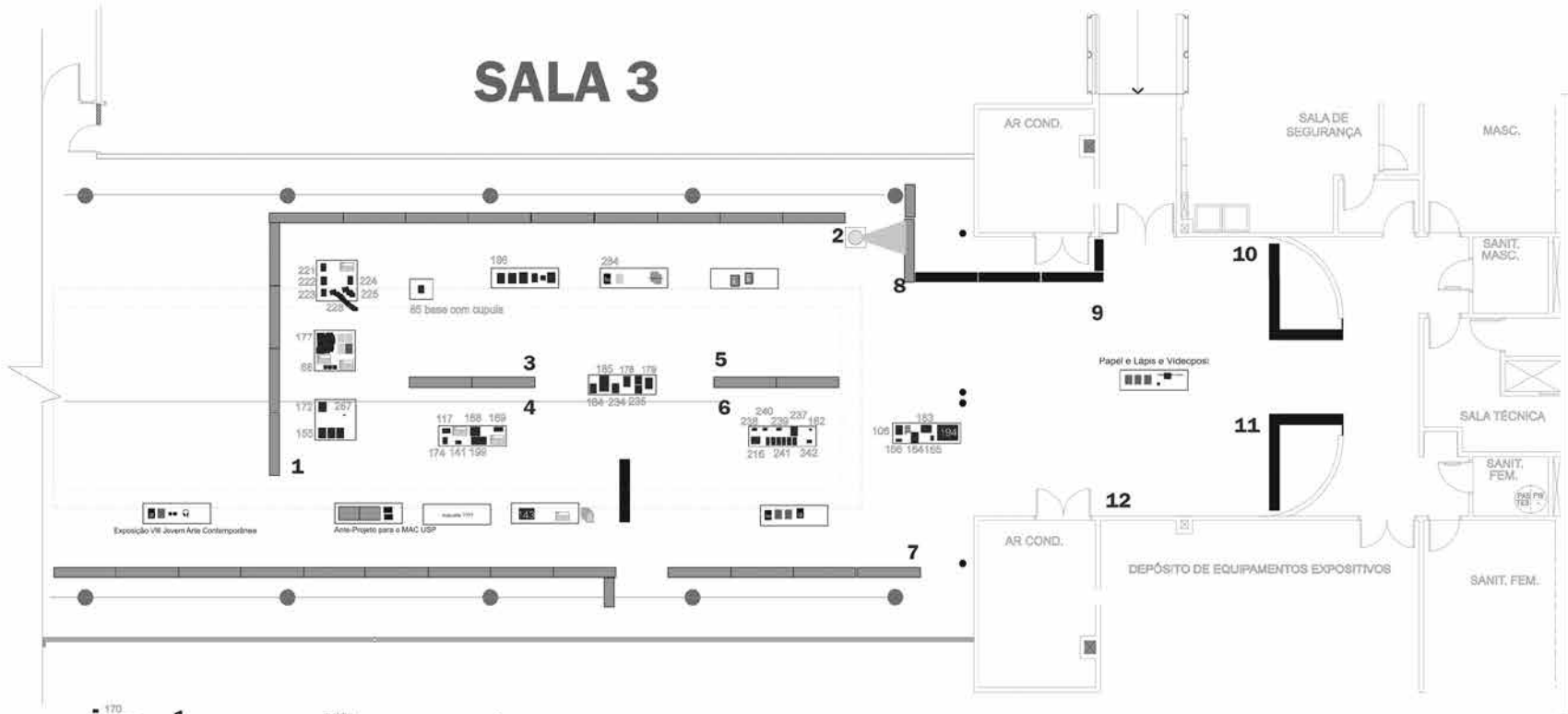
3



4



SALA 3



Por um museu público

TRIBUTO A WALTER ZANINI









ARTO AGUILAR E GABRIEL BORDA



ARTISTAS



Paradisos



Video
RICARDO ALLENDE



ARTIFICIO



EXHIBITION INFORMATION



EXPOSIÇÃO HILDEGARD ROSENTHAL

MÓDIA DE CINEMA CLÁSSICO BRASILEIRO

EXPOSIÇÃO FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL POLOMESA

EXPOSIÇÃO FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA DA GEORG EASTMAN NO MAC

EXPOSIÇÃO 70 FOTOGRAFIAS DE BRASSAI



1981

VIII JAC

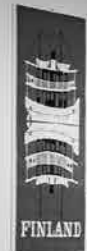


SETOR DE VÍDEO

EXPOSIÇÃO HILDEGARD ROSENTHAL



MOSTRA DE CINEMA CLÁSSICO BRASILEIRO



EXPOSIÇÃO FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL POLONESA



EXPOSIÇÃO 70 FOTOGRAFIAS DE BRASSAI



EXPOSIÇÃO FOTOGRAFOS CONTEMPORÂNEOS DA GEORG EASTMAN NO MAC



MOSTRA DE FILMES E FOTOGRAFIA EM POSITIVOS NA PROSPECTIVA'74



Antoni Volzard Media
L'Arte della Partecipazione 1972/74
di Antonello Giamberini
Milano



Informational text on a vertical panel on the left side of the gallery.

Small framed documents or photographs on the far left wall.

A larger framed document or map on the left wall.

Small framed items on the wall in the middle background.

A row of small framed items on the wall in the middle background.

A series of framed items, including photographs and documents, on the wall in the middle background.

A collection of framed photographs and documents on the right wall, including a large photo of a building with a 'N' and a photo of a boat.

A small white pedestal or table with the letters 'UX' on it.

A white pedestal or table in the middle of the gallery.

A long, low white table with a glass top, displaying various documents and a small black device.

A large glass display case in the foreground containing several documents and a small black device.



1970

1971

1972

1973

1974



O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo convida para a abertura da exposição

Por um Museu Público Tributo a Walter Zanini

3 de dezembro de 2013, a partir das 18h
Curadoria • Cristina Freire

MAC USP NOVA SEDE • Avenida Pedro Álvares Cabral, 1301 • Ibirapuera • São Paulo • SP • Tel: 11 3091 3039 • www.mac.usp.br
CEP 04094-901 • Terça das 10h às 21h • Quarta a Domingo das 10h às 18 • Segunda fechado • Entrada gratuita • Recomenda-se vir de taxi

A exposição integra as comemorações dos 50 anos do MAC USP, acompanha o Seminário Internacional Museu de Arte na Esfera Pública: Homenagem a Walter Zanini e o lançamento do livro *Walter Zanini Escrituras Críticas*.

Realização



Apoio



Colaboração



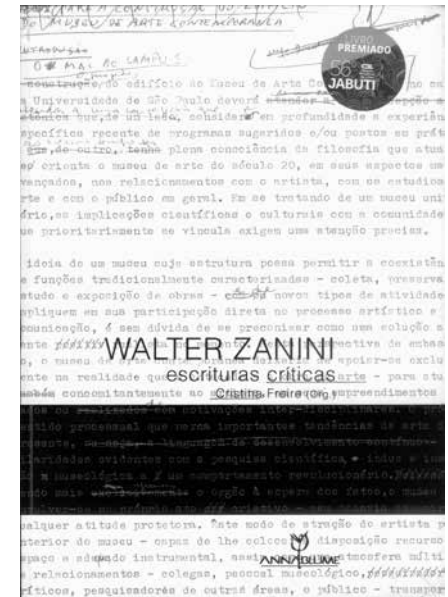
POR UM MUSEU PÚBLICO: TRIBUTO A WALTER ZANINI



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

SEMINÁRIO INTERNACIONAL
Museu de Arte na esfera pública
Homenagem a Walter Zanini

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo



VIZINHOS DISTANTES

Arte da América Latina no Acervo do MAC USP

Período: de 20 de junho de 2015 a 07 de janeiro de 2018

Local: MAC USP - São Paulo/SP

Cristina Freire

Uma fronteira de quinze mil quilômetros separa o Brasil de outros países na América do Sul. Além da extensa faixa territorial que atravessa florestas e rios, a experiência de uma proximidade remota é reforçada pela variação linguística entre o português e o espanhol.

No Brasil, “latino-americano” remete a uma alteridade familiar, uma espécie de vizinhança distante, onde a coexistência e a convivência são, de certo modo, restritas e pontuais. No entanto, um mesmo processo civilizatório de expansão, antes imperialista, agora globalizante, nos aproxima. Se, por um lado, os negócios e a economia avançam com tratados políticos e financeiros, a integração regional na cultura e nas artes é muito lenta. A discrepância na distribuição e assimilação da informação artística, apesar dos circuitos integrados da globalização, remete a uma matriz colonial de valores e representações que se orienta, invariavelmente, para o hemisfério norte. A exposição *Vizinhos Distantes* é uma plataforma de apresentação dos repertórios artísticos latino-americanos reunidos no acervo do MAC USP, ao longo de sua história. A contingência heterogênea, híbrida, plural e mestiça desse continente estimula um deslocamento do olhar do sul para o sul, nessa geografia crítica da arte.

Ao operar nessa perspectiva, a cultura e a arte brasileiras estão presentes nessa mostra como contrapontos latentes. Isto é, o repertório de cada um, seu acervo individual de imagens pode ser mobilizado quando confrontado com a arte da América Latina em exposição, num exercício que estimula as aproximações horizontais. A categoria “arte latino-americana” torna-se insuficiente para reunir as diversidades e contextos culturais da região, bem como contemplar os exílios e as migrações de artistas em trânsito pelo mundo e os efeitos da globalização sentidos desse lado do mundo.

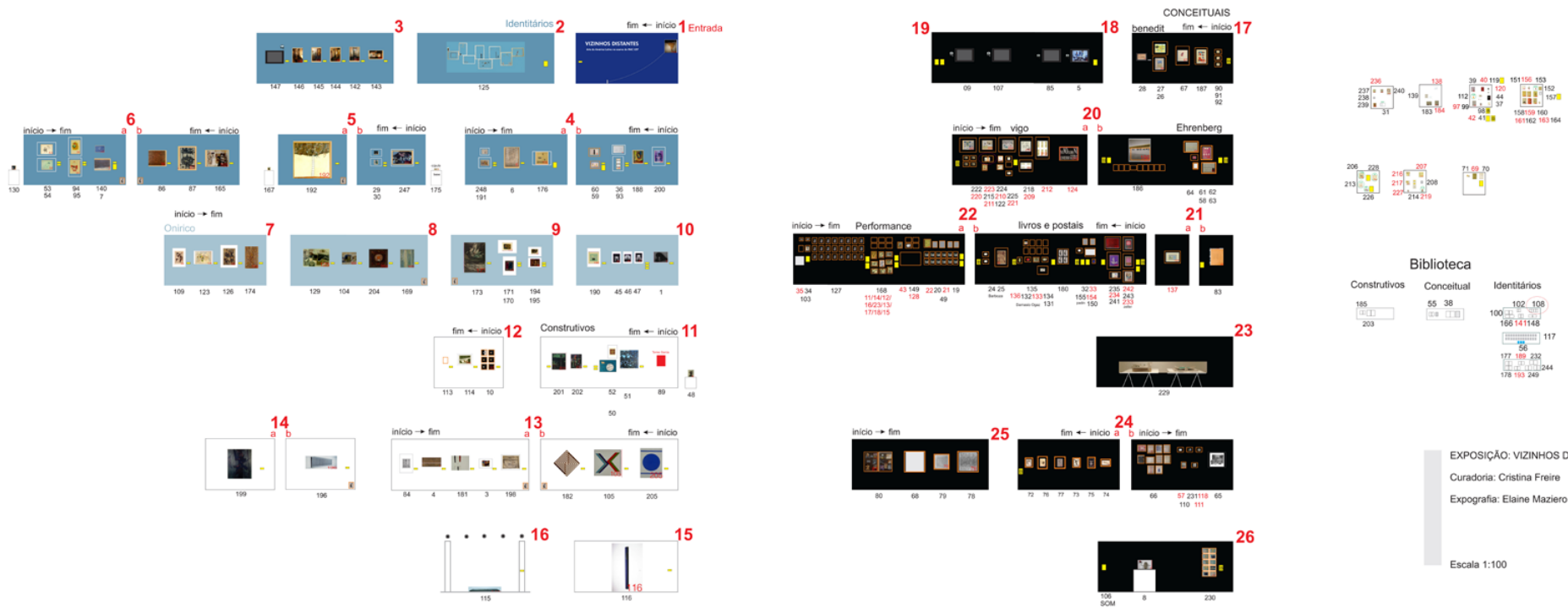
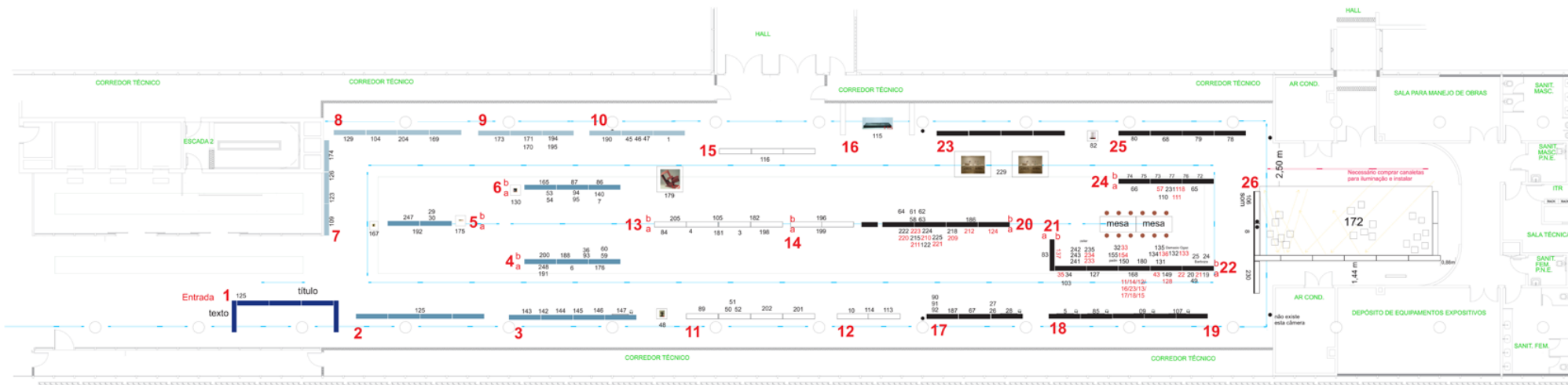
Universalismo construtivo, espacialismos, geometrismos, cinetismos, antropofagias afro-cubanas, neobarrocos, revolucionários, pós-utópicos, articulam-se na exposição numa constelação de núcleos temáticos não cronológicos. São eles: *Identitários*, *Construtivos*, *Oníricos* e *Conceituais* que apresentam de maneira ampla os muitos perfis do acervo do MAC USP em pinturas, esculturas, instalações, objetos, fotografias, registros e projetos de *performances*, vídeos e publicações de artistas.

As práticas artísticas conceituais têm lugar privilegiado nessa mostra que apresenta, pela primeira vez, um conjunto específico de trabalhos de artistas latino-americanos, em diálogo com o Museu, nas décadas de 1960-1970.

Resultante da pesquisa dessa parcela do acervo, a publicação *Terra Incógnita. Conceitualismos da América Latina*, no acervo do MAC USP acompanha a exposição.

O mapeamento dos circuitos subterrâneos de trocas revela comunidades transnacionais pautadas em estratégias de comunicação e criação, organizadas em redes pré-digitais, como táticas de resistência artística e política. O espírito moderno e as práticas revulsivas austrais, reunidos na exposição, remetem à potência crítica originária desse continente para seguir ativando outras visadas e vizinhanças.





EXPOSIÇÃO: VIZINHOS DISTANTES
 Curadoria: Cristina Freire
 Expografia: Elaine Maziero
 Escala 1:100







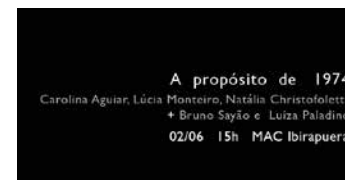
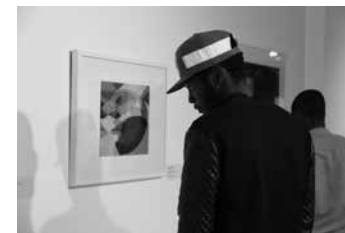
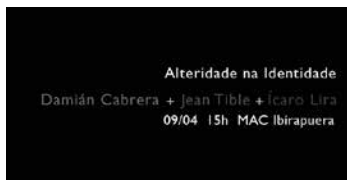


Richard Serra, *Volumen*
1988









Clemente Padellín, *O Artista está o Serviço da Comunidade*, 1974

Antonio Seguí, *Difícil de Subir*, 1984
© Seguí, Antonio/ALTVS, Brasil, 2015

20 de junho de 2015, a partir das 11h
MAC USP Ibirapuera
Avenida Pedro Álvares Cabral, 1301 • São Paulo • SP
CEP 04094-901 • Tel.: (011) 2648-0254
Terça das 10h às 21h
Quarta a Domingo das 10h às 18h
Segunda Fechado
www.mac.usp.br • Entrada Gratuita

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo convida para a abertura da exposição

VIZINHOS DISTANTES
ARTE DA AMÉRICA LATINA NO ACERVO DO MAC USP

Curadoria: Cristina Freire

VIZINHOS DISTANTES
ARTE DA AMÉRICA LATINA NO ACERVO DO MAC USP

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

TERRA INCÓGNITA
VOL. 1

Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP

TERRA INCÓGNITA
VOL. 2

Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP

TERRA INCÓGNITA
VOL. 3

Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP

Carlos Roberto F. Brandão

MAC USP Director

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)*.

This publication *About Exhibitions: Conceptualisms in Exhibitions at MAC USP (2000-2015)*, organized by Cristina Freire, professor and curator of the Museum, highlights the exhibitions that were organized by the curator with the conceptual collection, from the emblematic show *Conceptual Art and Conceptualisms. 1970s* in the MAC USP Collection, held in 2000 at Galeria Sesi, to its most recent production *Distant Neighbors - Latin American Art at MAC USP*, inaugurated in 2015.

In short, the *MAC Essential* collection will help 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.

RESEARCHES, PROCESSES AND EXHIBITIONS NOTES ON SOME CURATORIAL EXPERIENCES

Cristina Freire

The curatorship of exhibitions at the museum comprises a stage of the museological process that involves laborious and complex activities, invisible to the public eye, such as research and technical activities of cataloging, documentation and conservation, among others. The exhibition is one of the many possibilities of extroversion of the collection that complements in a University museum with teaching, student orientation, publications among other academic activities. Thus, curatorship mixes with the activities of teaching and researching and the collection is its starting point. This process seeks to understand the works in their institutional and historical context for a more comprehensive and critical analysis of the conditions of their (in)visibility.

The conceptual art collection of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) is considered the most important public collection of the genre in the Latin American continent, by its international relevance. It includes work that distances itself from the conventional standards of work of art and has demanded other museological approaches.

From the beginning we've glimpsed the need to operate in at least two directions; on the one hand, to establish, on an experimental basis, a database to make possible the work of curating itself, on the other hand, to rethink the museum in face of the challenges (material and conceptual) posed by contemporary art.

There are many graduate students who start, their training and professional trajectory in the field of art and culture guided by a professor in the museum, and many of them go on to an academic project at the postgraduate level. In the Pós-Graduação Interunidades Estética e História da Arte (PGEHA USP), we sought to integrate students who are interested in researching our collection, to the joint work of the Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC) so that they can share with other researchers themes of research and participate in a community of studies and affections. The extroversion of the research is carried out through regular exhibitions of this collection as well as in the publications that seek to provide subsidies for a history of art written in Brazil¹.

To this extent, we seek to stimulate the work from the study of artists scarcely known or absent from the canonical narratives, fomenting a more critical and pluralistic aim in the construction of art history narratives, so fundamental in our continent.

1 The book *Arte Conceitual*, falls within this objective of serving a wider audience of graduate students. See: FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Regarding institutional history, the emphasis on the investigations points to the founding role of MAC USP's first director, Walter Zanini. The museum's history of exhibitions has also been a topic of interest in our students' researches². As we know in several exhibitions in MAC USP during the 1970s, artists worked in the space of the museum, where they're remained during the whole period of the exhibition *VI Jovem Arte Contemporânea* (1972). The naturalized ideology that surrounds the division of spaces, between space of reception, space of creation and space of formation, is undone.

The possibility of articulating different approaches in the studies defines the profile and the identity of a university museum of contemporary art. With the objective of the modern autonomy of art, the research has the potential to bring together different knowledge and skills.

By means of didactic activities, in an artisanal and non-quantitative way, the formation intends to give subsidies for the critical perception of art and the understanding of legitimation's system. To this extent, the university museum represents a privileged place of resistance where teaching and research play a fundamental role. At the museum, the courses link not only two but three poles: the professor, the students and the collections that should not be disregarded in the risk of abstracting the differential of this teaching situation.

The documentary character of the conceptual proposition was emphasized by Walter Zanini in his claim to a distinct type of museum, unlike the modern museum. The work-document, which comprises works of art with a hybrid documentary character such as texts, printed words, stock photographs, records, artist publications is the medium in which the museum is activated as an archive, that is, as an operational center for the experimental investigation. This document-work character proposes challenges for documentation, preservation and exhibiting and represents the pre-digital antecedent of the challenges that digital art is imposing on museums and on social memory.

If in the volume *Terra Brasilis: Arte Brasileira no Acervo Conceitual do MAC USP* we mobilize a collective work focused on works and artists, individually, we privilege here the retrospective thinking for a set of convergent curatorial projects realized in the last fifteen years in MAC USP.

For many theorists and critics, it is agreed that art history, especially from the second half of the twentieth century, is not only built as a history of a works art or of artists in isolation, but from the multifaceted and complex stories of exhibitions.

In Brazil, much of this history is still to be written, despite important recent initiatives³. It is worth remembering that the main nucleus of the conceptual collection of MAC USP results from two anthological exhibitions (*Prospectiva*'74 and *Poéticas Visuais*, 1977)

2 See: LOUZADA, Heloisa Olivi. *Contrastes na cena artística paulistana: MAC USP e MAM SP nos anos 1970*. 2013. 140 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PALADINO, Luiza Mader. *Conceitualismos em trânsito: intercâmbios artísticos entre Brasil e Argentina na década de 1970 – MAC USP e CAYC*. 2015. 210 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PALMA, Adriana Amosso Dolci Leme. *Invenções museológicas em exposição: MAC do Zanini e MASP do casal Bardi (1960-1970)*. 2014. 205 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

3 See: CAVALCANTI, Ana et al. (Org.). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

held at the Museum⁴. These exhibitions started from open international calls and bear witness to Zanini's incentive to the system of artistic exchanges by mail, without any relation to the art market. More than 150 artists from different countries participated in the exhibition *Prospectiva*'74. The significant international presence was also a response to the organizers' proposal that each participant invite another artist to the exhibition. Exhibitions such as these are examples of the principle of unlimited communication, alien to market and censorship; tactic that made possible to a university, museum and peripheral to the metropolitan artistic system to raise in Brazil, at that moment, the most important public collection of conceptual art in the continent.

In this sense, the history of the MAC USP exhibitions becomes a fundamental reference in this cartography where other exhibitions and initiatives have been superimposed. When we bring together a set of more recent curatorial actions in this publication, we seek to present the guidelines sense of a more extensive academic project.

It is true that the archive-collection-exhibition-publication relationship grows in the same movement in which the history of contemporary art is revised and includes lesser-known artists, works and art practices, until then, despised.

As we know, the demarcation of many of these works as art is given only by their inclusion in an art context, as Marcel Duchamp foretold a century ago.

These exhibitions, which articulate research and teaching, have mobilized some questions not yet fully answered, which maintain their relevance even after conceptualisms have entered the canon of contemporary art and get high values in the art market. They are: how to present the signs of artistic practices from other times and places? What is the exhibition device capable of making public, without fetishize, documents and artistic practices of the 1960s and 1970s, bequeathed to oblivion, until the 1990s by the modern logic of the museum? How to present the dialectic between past and present, art and life at the museum? How to reconcile the proximity and participation of the public and the physical preservation of works? How to reactivate, that is, to update the critical potential that these works testify? How do the issues of documentation and conservation affect the transformation of problems that will be dealt with in dealing with digital works? What critical apparatus is needed to display the artistic practices of the 1960s and 1970s that brought life and art together in micro- and macro-political revolutions? How can we reactivate a critical and political potential, in other words, how to mobilize the contents of these archives without converting them into spectacle items? How can these gathered archives ensure their presence in the history of contemporary art that is written in museums through their exhibitions? How to present, through the rhetoric of the exhibitions, documents and works of different natures and life stories.

As I have already noted⁵, I understand that this curator-research proposal suggests a contemporary archaeology at the Museum, since the works are exhibited and studied *in situ*, that is, at the same museum where they were preserved (the MAC USP) making it possible to reflect what they say about the present and about other times and spaces.

4 It also included works from the exhibition *Tendências do Livro de Artista no Brasil*, organized by Cailda Teixeira da Costa and Annateresa Fabris in the Centro Cultural São Paulo (CCSP), 1985, artist donations and acquisitions made by Zanini.

5 See: VALCÁRCCEL MEDINA, Isidoro. *A cidade e o estrangeiro: três exercícios de aproximação*. São Paulo: MAC USP, 1976. Brochure of the exhibition.

Bruce Altshuler, author of referential books on the history of exhibitions as privileges method of research in art history, writes: "Social, political, and economic forces shape artistic production and distribution, and all together exert their pressures on artists, critics, collectors, gallerists, institutions and the public⁶".

Through the curatorial practice, we have outlined some principles in this process that reinvent itself with each new project together with students, artists, researchers and staff at the museum.

Archives and Exhibitions

The curatorial projects as strategies of knowledge production extrapolate the space-time of the exhibition; turn to other archives as complementary platforms of exchanges.

In the time/space in which we live, exchange networks have been reconfigured by digital technology. Copying and distributing digital works, unlike photocopies and mimeographs of the recent past, cost nothing.

As Boris Groys notes⁷, digitalization, initially thought as a way to escape from the exhibition space, returns triumphantly, and the exhibition system exhibits digital copies rather than originals. Digitalization creates the illusion that there is no difference between original and copy, but there is no copy without original. What happens with digital images (whose originals are invisible files) is that they must be performed, that is, performed in an act, as passing from score to music, each time they are displayed. Going further, we may think that the document becomes a work of art when the display value is added to it. From the point of view of curating, digital copying is reorienting practices such as conservation and exhibition. The presence of digital copies in contemporary art shows, for example, reinserted within the museum issues like authenticity and copy value.

Publish, Teach, Exhibit

In the mid-1990s, at the beginning of the research with the MAC USP conceptual art collection, internet access was beginning in Brazil and the bibliography on many artists in this collection as well as on the conceptualisms were scarce and foreign.

Once confronted with the lack of published and accessible texts for teaching, professors are encouraged to write in order to fill this lack. In his beautiful text about the collector, the philosopher Walter Benjamin teaches⁸ that the writer is a unique type of book collector and this vocation is manifested when the book is not found on the shelves, writes it to fill that gap.

Regarding the strategies of access to the works and to the museum, despite the immense barriers generated by social and educational inequalities in Brazil, the difficulty of publishing, that is, producing memory, is another important factor conspiring against our heritage and our history.

The support for the publications held at MAC USP has been eminently public funding, which again demonstrates the need for such support for the autonomous production of knowledge and culture independent of the immediate interests of the market.

6 See: ALTSHULER, Bruce. *Salon to Biennial: exhibitions that made art history*. London: Phaidon, 2008.

7 See: GROYS, Boris. *Art power*. Cambridge: MIT Press, 2008.

8 See: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Museums in transit

When investigating, initially, public monuments, as reference of a cultural legacy in the city, the museum was considered a monument, place of memory⁹. As a tangible expression of permanence, it articulates the real to the imaginary, it condenses times of individual and collective memories. From the speeches of the interviewees, visitors from different museums in São Paulo, a city disappeared in time emerges, reconstructed by memory.

What manifests itself is the sense of the lack, the absence resulting from the displacement of the places of memory. This is because the monuments in the city are considered by the public rulers as furniture able to be dislocated randomly. This displacement creates gaps and, as research has shown, leaves the points of reference of the collective memory fragile, disrupting topographical memory and shuffling the memories and symbolic places.

Paradoxically, almost as a social symptom, absence is the main form of relationship with the patrimony in Brazil. When inquiring the interviewees about the significant monuments, the answers pointed to the absent one, like an anti-museum in which one notices first of all, the lack.

Imaginary, perception, memory blend museums, monuments and exhibitions. The interpretation of the statements collected in those interviews revealed the existence of an intangible heritage shared in collective memory, from which comes the notion of perception through absence. This concept was operative in my investigations that followed from the late 1990s the MAC USP collection. In this dialectic that displaces presences, it brings together the past, present and future, highlighting the importance of what was left aside, unnoticed, invisible in the hegemonic narratives.

If the themes came before in order to inquire and to guide the research in the collection, it would be the collection itself, though its gaps, aphasias and invisibilities, that would provide the coordinates for research and curatorial experience.

Moreover, the observation that monuments move around the city causing disarrangements in the symbolic order can be verified in the changes of the venues of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo itself in the last decades. The impossibility of the construction of a proper headquarters for the Museum, caused several instable, precarious and incomplete moves to MAC USP. The Museum as a physical, identity, and symbolic reference point in the city/university is destabilized in this transit through different spaces. Since its founding in 1963, MAC USP has (provisionally) occupied the third floor of the Biennial Pavilion at Ibirapuera Park until the mid-1990s when it is almost entirely transferred to the University campus.

In 2012, when, in a new move it returned to the Ibirapuera Park to occupy this time the Agricultural Palace, one of the five impressive buildings designed for the Ibirapuera Park by Oscar Niemeyer and his team, which has housed for many years as the headquarters of the bureaucracy of the public traffic department. The partial adaptation of this building/monument to receive the Museum is a further rotation of the Museum in this spiral that always rotates on the axis a precarious stability. The exhibition design projects that accompany some exhibitions present extra documents of the shows presented in multiple spaces.

9 See: FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997.

MAC USP is Conceptual Collection: research in exhibitions

In this transit between venues and buildings, the research within this collection begins in 1996. The first step was to organize a public presentation of the conceptual collection of the Museum, indicating the vectors and areas of work to be investigated. The book *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*, 1999, was published with the first exhibition of the research of this collection: *Arte Conceitual e Conceitualismos: anos 70 no Acervo do MAC USP*, 2000. It is worth noting that this exhibition took place at the gallery of the FIESP Building, on Paulista Avenue due to the renovation of the MAC USP spaces in the University campus.

In this exhibition we seek to identify different artistic practices presented as nuclei of the exhibition: *artist's books and assembly publications, concrete poetry and other visual poetics, mail art: marginal communication, photographs of performances, photographic memory and space, art and social criticism, sociological art from practice to theory and installations to recreation*. In the context of the discussion proposed at the core of the exhibition dedicated to installations, we have invited the artist Artur Barrio to come to the Museum and, in dialogue with us, reactivate his project *Situações Mínimas*, 1972, whose diagrams, drawings and notes belong to the conceptual collection. In this dialogue with the artist for the recreation of the original project at the Museum, its critical and disruptive power come to light in the institutional space. Not by chance, unlike MAC USP in the 1970s, when artists were encouraged to take the Museum as a creative laboratory it was another moment and the artist's actions in the preparation of the installation *Quase que... Situações Mínimas*, 2000, seemed dissonant notes in the daily life of the institution.

At that moment, it was clear that the MAC USP was no longer a free territory for artists of the Zanini era. The frames and showcases at the exhibitions, necessary for works legitimized by history and preserved at the Museum, represent the inexorable space-time distance of propositions.

Other spaces in the city depicted this laboratory for the artists. The academic role of MAC USP consolidates its differential profile, which does not seem a small contribution in the context of the impositions of the market in the present art system.

Exhibitions and publications are organized and masters dissertations and doctoral theses are present the Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA USP), based on the research of this collection, thus updating an academic territory of experimentation and research at the Museum. In this work, necessarily collective, the documentation of significant portions of the collection, little or scarcely known, was followed by the study about the Latin American collection¹⁰. This publication testifies to the joint action of researchers from the Grupo de Estudos de Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC).

The compilation of reference texts for use in class and the search for the sedimentation of Zanini's legacy and his thinking about museums, exhibitions and contemporary art mobilized the realization of the book *Walter Zanini: Escrituras Críticas* in a research that began in 2007. It counted on the active participation of Professor Walter Zanini until its publication in 2013 concomitant to the exhibition *Por um Museu Público: Tributo a Walter Zanini no MAC USP* held together with an international seminar.

10 See: FREIRE, Cristina (Org.), *Terra incógnita: conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*. São Paulo: MAC USP, 2015. 3 v.

With the awareness that as museum curators we do a lot for a few artists and very little for many, some artists called our attention considering the intense and original activity, despite the scarce interpretive and critical material available in publications. Taking this premise to the dissertations and academic theses seems fundamental to question the hegemonic narratives and certain names always present. This does not mean that Hélio Oiticica and Lygia Clark, for example, do not deserve the attention paid to them, but in a public and university museum, our spectrum of references must, necessarily, go beyond; being more plural and inclusive.

A name that was significant in this first evaluation of the artists, at that time little known of our collection, was Paulo Bruscky, from the state of Pernambuco.

The quantity and prolixity of works in the museum were indexes of a work to be better investigated. Their presence in the alternative circuit of mail art exhibitions, for example, contrasted with the absence of critical ballast.

Together with the artist, we took as a purpose the publication of a book that could give intelligibility to such a vast work that at that moment did not appear in any more comprehensive publication.

The research work was closely followed by the artist Paulo Bruscky. I have sometimes been in his atelier, in the city of Recife, searched in the labyrinth of magazines, papers, photographs, works and objects. Organizing often means, as here, to invent other categories that can account for an absolutely divergent poetic. We consider that his work could become in fact more known and accessible, through two combined strategies: the publication of a book with an in-depth study of his poetics and an anthological exhibition of his work at the Museum.

Such strategies, at the academic level, mobilize a lot of effort not only for the need to seek partners that make it viable, but above all for presenting 'other possibilities' beyond the usual paths of thought and already consolidated value scales.

Thus, the book *Paulo Bruscky - Arte, Arquivo e Utopia*, completed in 2003 had to wait almost three years to be published (2006) with a support, not by coincidence, of public resources, in the case of the government of Pernambuco. The exhibition *Paulo Bruscky: Ars Brevis*¹¹, the artist's first solo show was held concurrently at MAC USP.

The Read and See Articulation

Another aspect that accompanies our monographic studies of artists is the interest in artists-theoreticians who combine their conceptual speculations with artistic practice.

Among the artists studied for solo exhibitions is the Spanish Julio Plaza, collaborator of Zanini at MAC USP. As a university professor, he encouraged intersemiotic reflection, collaborated with the concrete poet Augusto de Campos and established a partnership of life and art with the artist Regina Silveira for many years. In his texts, Julio Plaza seeks to introduce and explain the operation, uses and reach of the technological instruments that he used in his artistic activity: holographies, videotext, artist's book, mail art, etc.

In this endeavor, also included the projects of research and exhibition with the works by Isidoro Valcárcel Medina (Spain) and Hervé Fischer (France), seminal artists for the history of conceptualism in Europe that depart from the Anglo-Saxon heritage, so widespread in Brazil with the work of the American Joseph Kosuth, for example. Both have

11 Exhibition *Paulo Bruscky: Ars Brevis*, held at the Museum of Contemporary Art of USP, from November 08, 2007 to April 28, 2008.

significant passages by MAC USP in the 1970s and their works make up an important part of the Museum's conceptual collection. The exhibitions and books published in 2012 on each of them inaugurate the first volumes of the MAC Essencial collection, idealized by Tadeu Chiarelli. In these publications, we try to present condensed and systematically study-archive-documentation. For this reason we include critical texts on artists and works written by students, selected letters referring to the artists' relationship with the MAC USP, translations of critical texts selected by the GEACC, interviews with the artists (archive), and the complete cataloging of their works (documentation).

In order to make available in Portuguese texts of seminal and unpublished artists the translation is a premise that accompanies our project of editions associated to the research with the conceptual collection. Hervé Fischer, a French artist and philosopher, is considered a pioneer of multimedia art in Canada, where he has lived since 1980. We have included in the publication important texts and manifests of the 1970s, such as the *Manifests of Sociological Art*, for example. With a few passages through São Paulo and several books published¹², his text *Theory of Sociological Art* is part of the reference essays¹³ of artists of the Twentieth Century, and the contribution of the Collective of Sociological Art, is recognized internationally, but little assimilated in Brazil. Fischer participated in several exhibitions at MAC USP and at the São Paulo Biennial in the decades between 1970 and 1980 and developed with Zanini ties of friendship. In the recent exhibition at the Pompidou Center in Paris entitled *Hervé Fischer et L'Art Sociologique* (2017) it could be seen that most of the works that participated at the artist's individual exhibition held in 2012 at MAC USP. Fischer's trajectory begins in conceptualism and involves a discussion of the digital in his most current artistic practice.

The difficulties encountered in presenting Fischer's work at the Museum explain the active resistance that it imposes on the museological logic and oblige us to review, once again, paradigms that still govern its practices. The visit of Hervé Fischer to MAC USP gathered a series of actions: interviews, classes, performances and the reassembly of the work *Higiene da Arte*, belonging to the Museum's collection. This work is part of a set of actions focused on an artistic practice of a socio-pedagogical and critical nature. In the 1970s, Fischer founded the *École Sociologique Interrogative* in Paris.

12 Hervé Fischer's publications include: FISCHER, Hervé. *Art sociologique: hygiène de l'art (repères)*. Paris: J. Petithory, 1974 ; _____. *Grupo de arte sociológica, arte e comunicação marginal: carimbos de artistas, Farmácia Fischer & Cia*. São Paulo: MAC USP, 1975. Folder de exposição; _____. *Théorie de l'art sociologique*. Tournai: Casterman, 1977; _____. *Citoyens-sculpteurs: une expérience d'art sociologique au Québec*. Paris: Segedo, 1980; _____. *Expériences de presse: communications entre villes*. Bad Honnef: Service de Presse et d'Information de l'Office Franco-Allemand pour la Jeunesse, 1981 ; _____. *L'histoire de l'art est terminée*. Paris: Balland, 1981; _____. *¿La calle, adonde llega?: monografía de un evento social imaginario*. Ciudad de México: Arte y Ediciones, 1984; _____. *L'Outaouais imaginaire: enquête sur l'Outaouais imaginaire: catalogue d'artistes*. [S.l.]: [s.n.], 1986 ; _____. *CyberProméthée: ou l'instinct de puissance à l'âge du numérique*. Montréal: VLB éditeur, 2003 ; _____. *Hervé Fischer en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2003. Catálogo de exposição; _____. *Le déclin de l'empirehollywoodien*. Montréal: VLB éditeur, 2004; _____. *El retorno paradójico a la pintura en la era digital*. Concepción: Pinacoteca de la Universidad de Concepción, 2007; _____. *La société sur le divan: éléments de mythanalyse*. Montréal: VLB éditeur, 2007; _____. *Un roi américain*. Montréal: VLB éditeur, 2009; _____. *L'avenir de l'art*. Montréal: VLB éditeur, 2010; _____. *Nouvelle nature, Hervé Fischer*. Céret: Musée d'art moderne de Céret, 2011. Exhibition catalog;

13 FISCHER, Hervé. *Theory of Sociological Art* (1979). In: STILES, Kristine. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Oakland: University of California Press, 2010. p. 884-886.

At the Seminar, held at MAC USP in 2012, titled *O Porvir da Arte* the artist sought to reaffirm, in fluent Portuguese, the need to develop a counter-hegemonic collective intelligence to current global cognitive capitalism.

The Spanish conceptual artist Isidoro Valcárcel Medina published several texts and realized artist's books¹⁴ and like Hervé Fischer, travels to South America in the years of 1975/1976. The map that Medina treks on this trip includes Brazil, Argentina, Paraguay and Uruguay. Carrying a light luggage, he travels willing to learn about the different places he would visit. In Brazil, he calls his exhibition *A Cidade e o Estrangeiro: Três Exercícios de Aproximação*, composed by a series of actions that he carried out in the city of São Paulo in the winter of 1976. In these actions, Medina investigated the limits of communication by exercising frontier epistemology. As a foreigner, he chose to explore the similarities of the Portuguese and Spanish languages, recording the most amusing conversations speaking Spanish with anonymous passers-by, on the streets of São Paulo.

The *Dicionário da Gente*, for example, was the second moment of this *Exercise of Approach*, when he offered Museum visitors a piece of paper, which read: "I am a foreign artist who visits Brazil. Please, write any word of your language here". As a result, a list of words appeared in Portuguese in a column and its unedited Spanish translation, next. There is no logical order in the list, some words are repeated, some spelled wrong, some people have included drawings, and the word sequences do not allow any logical organization. The word love, for example, appears six times, and freedom twice, in this dictionary of the artist.

The third *Approach Exercise* in the São Paulo project was the *Visita Turística* (Touristic Visit). The record of this last exercise was kept in the archives of the Museum in the form of a brief note published in a local newspaper, inviting people to accompany the artist on a touristic visit to the city. No one appeared, recalled the artist in the interview I conducted with him at his residence in Madrid. The records, the magnetic tapes where he recorded the *Interview*, the newspaper note regarding the tourist sight and the loose paper sheets of the *Dictionary* did not find adequate location for many years inside the MAC USP collection and wandered between the library and the archives, not being recognized as work of art. From the sense that emerges from the research, it was possible to present them digitalized at the exhibition (2012) of the artist's work at the same Museum that carried out the action, forty years before. The seminar *Arte+Documentário=Ficção* completes the project with the research on the artist's work in MAC USP.

As Boris Groys warns, "the unseen work of art ceases to be a work of art, it becomes art documentation. The works of art are fully manifested as such only at the exhibition"¹⁵, this is the performativity of the collection. In this sense, collections are dialectical images, because they are capable of connecting the past with the present in relation to other possible futures.

The exhibition of Isidoro Valcárcel Medina at MAC USP is complemented by project *18 Photos and 18 Stories*. Conceived and organized by a number of independent initiatives in Europe: Bulegoa (Spain), *If I Can't Dance* (Holland), the proposal involving

14 Isidoro Valcárcel Medina's publications include: VALCÁRCCEL MEDINA, Isidoro. *2.000 d. de J.C.* Madrid: Entrecascos, 2001. 3 v. Exemplar numerado 491/1000; _____. *Rendición de la hora*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2002. Catálogo de exposição; _____. *La colección del Museo Nacional de Arte Reina Sofía en Otoño de 2009*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009; _____. *Ley del arte: ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte*. Valencia: Sala Parpalló, 2010; _____. *Intonso*. Madrid: Entrecascas, 2011; _____. *18 pictures and 18 stories*. Amsterdam: Idea Books, 2013.

15 GROYS, Boris. *Art power*. Cambridge: MIT Press, 2008.

the reactivation of Isidoro Valcárcel Medina's archive, especially the photographs of performances, interested us immediately. The artist was photographed performing the same actions, in the same places that he had done four decades before, in the 1960s and 1970s. These photographs are the trigger for different narratives invented by current interpreters in several countries, including Brazil. This proposal was activated at MAC USP and had the participation of Bulegoa, the artist Carla Zaccagnini and the GEACC¹⁶.

Curatorial Process and Museum Teaching

Today we no longer speak of the dematerialization of art, as in the 1970s, but about the virtuality of the world itself, in which we live in. In this dematerialized, complex and uneven scenario, distance learning courses are multiplied, and computer technology advances at all levels of education. Sensoriality and corporality in relationships with things and between people is demobilized by social networks and by the fragmentation in the torrents of information that circulate through the screens that attract the eye incessantly, everywhere: TVs, computers, cell phones etc.

In the counter current of this fragmented and virtual experience, at the museum, the student is invited to a sensitive and situated experience, accompanying the professor-curator in the research activities of the collection. Over the years, undergraduate students from different fields (Literature, Philosophy, Education, Geography, History, Psychology, Architecture, Design, etc) have had the opportunity to do internships and research at the Museum, where often the first contact with contemporary art is established and where they learn about artists and works; help and find ways to collaborate from their own training and skills. Students of architecture, for example, find at the museum an opportunity to propose studies of museography for the exhibitions, to reflect from the experience in the architecture of the museum-monument; art students know the museum behind the scenes, understanding the processes of valorization and artistic legitimation in the daily life of the work, or to begin with the knowledge related to preservation and restoration, to elaborate virtual catalog projects or to exercise in editorial projects, among other possibilities open to students.

This training, with a more craft like profile, is not shown in the figures of the University, attentive to the quantifiable data of formal courses and undergraduate courses offered in schools and colleges. However, because of its transverse, inventive and open nature, it proposes other teaching-learning models that are more guided by experience and problems solving.

As far as researches at the graduate level are concerned, the archive and collection are guiding individual works that are shared in seminars and exhibitions.

The *Programa Ação-Passeio*, for example, designed and conducted by the GEACC from 2013 onwards, has made efforts in this direction to find new strategies to bring academic research closer to society and broaden the meaning and scope of the exhibitions for different audiences.

Exhibitions such as International Dialogue Platforms

One of the strategies for the advancement of academic research is to seek international dialogue to broaden the scope of the research topics, to develop dialogues and common platforms for interpretation and to consolidate collaboration networks.

We have found good interlocutors among artists, curators, researchers and students in different countries from the common field of work. The constant collaboration with Anne Thurmann-Jajes, director of the Research Center for Artists Publication of the Neues Museum in Bremen, for example, begins in 2007 and consolidates with an academic cooperation agreement in 2010, having also generated some curatorial projects in Brazil and in Germany presented in this publication.

Considering that the Bremen archive is similar to the conceptual art collection of MAC USP, we seek to construct forms of exchange and cooperation, especially through exhibitions of the different collections, as well as to promote instruments to make public the results of research in publications, lectures, courses and seminars. In this exchange between Brazil and Germany horizontal relations are consolidated in the international curatorial practice.

In addition to punctual loans for works of art, we consider it important to implement non-hierarchical curatorial relations by sending abroad not only the masterpieces of our extraordinary collection, but also results of academic research through curatorship.

From this perspective, the exhibition *Paisagem Conceitual: Publicações de Artistas e a Imagem da Cidade Europeia* was organized at MAC USP (2009) curated by Anne Thurmann-Jajes. On the other hand, we held the exhibition *Clemente Padín, Word Action and Risk* (2010) dedicated to the Uruguayan conceptual artist that we have investigated from the collection of the Museum.

The exhibition *Redes Alternativas*, held at the Kustverein in Stuttgart, Germany (2009) and later at MAC USP (2011), is in line with this horizontal effort in international curatorial relations. This show has integrated the bigger exhibition *Subversive Practices: Art Under Conditions of Political Repression: 60s-80s/South America/Europe*, including several curators from countries in Latin America and Eastern Europe. My choice was not to hold a show of national representation, but to emphasize the artistic strategies of freedom in political contexts of repression, presenting the MAC USP as a platform to welcome these practices in South America and in the world, emphasizing the relations with Eastern Europe.

In the years of dictatorship, the coming of the works by mail to the MAC USP from different parts of the world dribbled censorship by mail and artists from countries plagued by left-wing dictatorships, in the case of communist countries, and from the right, in the case of military dictatorship in Latin America could become present without having to travel, which in many case was prohibited.

Circulation strategies, and above all, the will to communicate beyond the barriers imposed by oppressive political conditions are revealing. This means that increasingly, despite the internet and other means of democratization, some immigrant artists to the West have been solidifying as referential and accepted names in the global art market.

The south as north

As an optical instrument in the service of modernity, the art museum in Brazil has made invisible the processes of coloniality. The naturalized Eurocentric inheritance shapes values and representations that are reproduced in education. The lack of knowledge about Latin American artists and works does not seem to be the prerogative of Brazil alone. Repression and dictatorship provide the common background to many of these works in the 1960s and 1970s, and research with artists in Argentina, Chile, Uruguay and Mexico, seeks to identify the networks of relationships that mobilized them in the 1970s, beyond censorship and the work process in the region currently involves the identification of archives for further research.

¹⁶ See: VALCÁRCCEL MEDINA, Isidoro. *18 Pictures and 18 Stories*. Amsterdam: Idea Books, 2013.

The need for other dialogue strategies motivated the construction of a network of exchanges of experiences as a platform of thought and intervention common to several researchers in the region. The *Rede Conceitualismos do Sul* is established from 2007 as a platform for discussion and realization of common projects articulating researchers involved with conceptual artistic practices in order to rethink institutions such as museums and archives in the face of global market pressures.

The *Seminário Conceitualismos do Sul*¹⁷, brought together researchers and artists from the Continent at MAC USP. The theme of the archives mobilized a collective strategy with the *Conceitualismos do Sul* Network so that the archives of artists could remain in their places of origin, especially at a time when the metropolitan museums began to express interest in acquiring them. The risk to Latin American cultural memory seemed significant. After all, the loss of traces of the collective memory can cause the uprooting of artistic contents and practices of the 1960s and 1970s, still to be known in their own countries.

This situation takes us back to the Walter Benjamin's *Theses on the Concept of History*, especially when he reflects: "To articulate the past historically does not mean knowing it 'the way it really was'. It means appropriating a reminiscence, just as it flares in the moment of danger "(...).

To critically address the lack of knowledge about artists and works in Latin America, we seek to encourage students to take an interest in archival and field research. In the conceptual collection of MAC USP, for example, we find fundamental artists for the study of new Latin American poetry; for the history of actions and performances to collective publications, for the mail art network, among other significant axes for the analysis of artistic practices in the continent.

It results from this collective effort of the GEACC the general catalog of Latin American conceptual art and the study about artists of the collection published in *Terra Incógnita: Conceitualismos da América Latina no Acervo do MAC USP*, in 3 volumes, which is complemented by the exhibition *Vizinhos Distantes: Arte da América Latina no Acervo do MAC USP*, 2015, combined initiatives to give intelligibility to the works where the broader role of research is fundamental. In the case of Latin America, the political history of the continent gives subsidies for the work of recovering the political function of the museum, reinventing its practices, so that it can represent the privileged and strategic place where it is formulated, daily, the visibility of our time.

The research has confirmed what critics like Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Ticio Escobar, Marta Traba, Nelly Richards, Aracy Amaral, Juan Acha, among others, have already verified previously. That is, it is necessary to know more about the art history on the continent, its artists and works, as well as new theoretical elaborations capable of giving meaning to its propositions are necessary.

As Walter Mignolo teaches,

The point of intersection between local histories and global designs gives rise to frontier epistemologies as local critical knowledge that should restore to local agents the space for the production of knowledge suppressed by the processes of colonization¹⁸.

17 FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

18 MIGNOLO, Walter. *Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas o laratio entre la localización geográfica y lasubalternización de conocimientos*. *GEoGraphia*, Niterói, v. 7, n. 13, p. 7-18, 2005.

Considering that the meaning matrix of things are social practices, the museum and its exhibitions occupy a privileged place to stimulate this critical and situated reflection on art in a university museum of Brazil in the contemporary dynamics of the world.

CONCEPTUAL ART AND CONCEPTUALISMS. THE 1970'S IN THE MAC USP COLLECTION

Period: June 26. to Aug 20. 2000

Place: Galeria de Arte do Sesi – São Paulo/SP

Cristina Freire

In this exhibition we start with a challenge: how to display ideas by exhibiting works which, in many cases, are the records of an action in time, diaphanous signs of processes and situations?

O Conceito Espacial (The Space Concept) (1965) by Lucio Fontana is a paradigmatic work. The gesture of the artist, who cuts the surface of the canvas, shifts the meaning of artistic operation from the space of representation confined to the picture, to the vastness of the world. As Argan observes, "... when Fontana makes the painting a field of color, then slashing it with a sharp cut, he demonstrates that the sign (the cut) is incompatible with a delimitation of space: it is the symbolic destruction of painting, with its ambiguity of double space, the outside and the inside, the beyond and beneath the picture"¹⁹.

The exhibition Conceptual Art and Conceptualism. The 1970s in the MAC USP Collection is part of an extensive research project, started in 1996, which counted on the assistance of FAPESP²⁰ in its various stages. The researched archive, despite its relevance, is practically unknown to the public. In order for this exposition to take place, a great deal of reorganization of this conceptual collection was necessary²¹.

We understand conceptual art in an extended sense, that is, what is relevant for us are: the strategies used in the elaboration of works (preponderance of the idea), some frequent characteristics in the propositions (especially the transitoriness of the means of precariousness of the materials used), the critical attitude towards artistic institutions (especially the museum), as well as the particularities in the forms of circulation and reception of a certain universe of works, in a determined epoch. The attributes of traditional works of art such as weight, size, permanence and oneness are confronted with ephemerality, multiplicity and precariousness. These antagonistic characteristics call into question the status of the art object.

The collection of conceptual works of MAC USP testifies to a period (especially the 1970s) in which the definitions of the work of art, as well as the institutions that were legitimizing them, were shaken. Today, the public's ignorance of these propositions reflects a gap in the history of recent art in Brazil. The exhibition of these works, relegated for more than two decades to oblivion, cannot be otherwise but extremely

19 ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 551.

20 Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

21 The methodological questions of the research work that I carried out with the MAC USP conceptual art collection are presented in the book *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*, São Paulo, Editora Iluminuras, 1999.

revealing at this moment. This resumption exposes and contradicts a certain notion (already naturalized and consensual) of a work of art as an object good defined based on fixed categories formulated more than a century ago. This notion is justified by the value (often understood only in its economic determination) of the masterpieces, rather than in the impalpable dynamics of creation. Today, the museum consolidates itself as a spectacle stage for masses attracted by the distraction it offers.

In the current account of this vacancy, the conceptual works belong to that category of works of the twentieth century that leaves the spectator in the anxiety of doubt, the museum being more a forum of debates than a time of eternal values.

What to think of art as an idea, what to do with widespread and accepted notions of artwork? Who, after all, were the artists in these exhibitions who welcomed ephemeral works and propositions as works, without any restrictions?

At the international level, the various exhibitions of conceptual orientations that have taken place in the last decade - *L'art conceptuel une perspective* (Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990), *Reconsidering the Object of Art* (Museum of Contemporary Art, MoCA, 1995), *Out of Actions. Between Performance and the Object 1949-1979* (MoCA, Los Angeles, 1998), and the more recent, *Global Conceptualism. Points of Origins 1950-1980's* (Queens Museum, NY 1999) take up, with due temporal perspective, the issues of conceptual poetics, especially from the 1970s.

The temporal distance allows us to shed new light on a recent moment in art history, for which the broader social and political context are key for deciphering it. In our country, as in many other Latin American countries, the order of the military dictatorship was to "erase the traces."

In fact, amnesia may be the darkest gap in the period of exception that Brazil and other Latin American countries experienced in the 1970s. One of the derivatives of this is that little is known of the effervescence and multiplicity of propositions launched by artists at that time. Nevertheless, in spite of the heavy political repression that the country went through, at that moment, the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, under the direction of Prof. Walter Zanini, welcomed artists and conceptual projects becoming an important hub of diffusion for national and international production.

It is worth noting that in those difficult years of the 1970s, perhaps, it was conceptual art that most facilitated the participation of artists, especially Latin American artists, in the hegemonic system of circulation of artistic information, centralized in Europe and the United States, from which, in general, they were excluded.

In this internationalist perspective, division of the works presented by nationality seems inappropriate. It seems, however, relevant to outline certain approaches and distances between the propositions of the artists. We thus favor the presentation of works from the 1970s to the early 1980s, including some other significant works in the conceptual debate of that time.

The transitory nature of the means used by the artists for the realization of their propositions or the fugacity of the project itself meant that much of this cultural memory was not preserved. However, hundreds of photographs, videos, installation projects, postcards, artists' books, mostly made in the 1970s, are part of the conceptual collection of MAC USP, the only museum in Brazil to maintain a collection of this nature with representativeness of such significant international cooperation.

Many artists who participated in the exhibitions in Brazil sending their work as post to the MAC USP today hold a prominent place in the international contemporary art scene. Thus, MAC USP has in its collection projects and books of the members of Fluxus, the French Sociological Art Collective or the artists Kzysstof Wodiczko, Antoni Muntadas and Klaus Rinke. In this set is also the notorious participation of artists from Eastern Europe, such as Petr Stembera, Jaroslaw Kozlowski, Juraj Melis, Anna Kutera, among others.

If conceptual art is circumscribed at a particular historical moment, the strategies used and the issues it has launched in the field of the arts, publications or contemporary museology are definitive and fundamental. The resumption of these issues does not seem casual. The conflicts raised by conceptual production bring to the center of the debate the role of the museum, in its social and political dimension, before the object of art and its broader relations as the context of societies in this century that is beginning.

In fact, new categories are added to the current vocabulary of cataloging works and indicating new ways of presenting them to the public. It is worth remembering that almost all the works of the conceptual collection arrived at the museum as mail in the 1970s.

It is relevant the involvement of many artists with other fields of knowledge in particular the Social Sciences, Psychology, Linguistics and Semiotics. That is, the acclaimed interdisciplinarity was already part of these propositions for which the mix of the various artistic operations was a definitive factor.

The French collective Art Sociologique, for example, had an outstanding presence among us in the 1970s. These projects used instruments of sociological research and reverted scientific purpose to artistic practice. Hervé Fischer, for example, in the work *Hygiene of Painting* (1971) refers critically to 'do not touch', part of the reverential behavior required of the museum visitor.

In conceptual art, it is often the use of questions that demand the direct participation of the public. Vera Chaves Barcellos, for example, in the project *Testarte* (1974), asks the visitors to answer what could be behind a door, the photograph of which was presented to them. The content of the individual imagination, collected through questionnaires prepared by the artist, are part of this project. This operation is analogous to other works in which the socio-psychological poll is inserted, programatically, in the artistic field. Many of these propositions have a hybrid result that articulates various media and techniques by mixing the traditional canons of art.

Photography

Photography has a prominent role in conceptual works as a record of the most varied projects and also, not infrequently, as an element of constitution of the artistic proposal. So the question arises: how do you define the photographs of performances performed in that period? Bearing in mind that through transience in time and space, photographic documentation is often its only testimony.

Due to the precariousness and transience of many materials and techniques used at that time, photography (and its subsequent digitization) plays a major role in the permanence of the idea of the work in time. In fact, it is worth remembering that the techniques of reproduction (especially offset, photography and xerox) were the means privileged by artists at the time.

Without a doubt, photography became an important alternative during the period of political repression in the countries of Eastern Europe and also in Latin America, a time when the most common means of reproduction such as the mimeograph, for example, were banned. Easily shipped as post, they enabled artists from the most diverse latitudes to send works to Brazil, often sedimenting a contact that, in many cases, would last several years. Also sent by mail were performances and installation projects.

Exhibition Nuclei

The works on display represent a limited portion of the conceptual art collection of MAC USP. However, it would be inappropriate for the presentation of any homogenization according to the stylistic features of the works or to the artists' nationality. After all, in the 1970s, conceptual art invested in a critique of the traditional paradigms of visuality that are constantly reaffirmed in these current forms of exhibition. We chose, therefore, to privilege the strategies used by artists, whether in their operations (techniques, means), or by the characteristics of their poetics or of the tactics that were used to circulate their propositions, at that moment.

In this sense, the segments or nuclei suggest a certain order within the multiplicity of projects and in the diversity of the works. And in this case there is an illuminating definition by the philosopher Michel Foucault²²: "order is at the same time what is offered in things as its inner law, the secret network according to which they look at each other in some way and what only exists through the sieve of a look, an attention, a language, and it is only in the white houses of this grid that it manifests itself in depth as already present, in silence waiting to be enunciated".

Artists' Books and associated Publications

By the German artist Joseph Beuys, MAC USP holds a collection of lithographs (Codices Madrid) that could be part of the museum's conceptual collection. The lithographs in question originated from a sequence of sketches by the artist which emerged in 1974/1975 on the occasion of the publication of the Codices Madrid, homonymous work by Leonardo da Vinci, found by chance in the National Library of Madrid in 1965.

The set of thirty lithographs by Joseph Beuys is presented together with the facsimile of the work of Leonardo da Vinci which inspired the realization of this manifold by the German artist. During the 1970s, Beuys' enthusiasm for this edition of his Madrid Codices was driven by the desire to extend the reach of his work beyond galleries and museums. The Madrid Codices at that time consolidated an important purpose in the poetics of Beuys, that is, the project aimed at political transformation through art, reproduced and disseminated.

In the 1970s, publications by groups of artists gathered in cooperatives and associations were also frequent in Brazil. Gabriel Borba and Maurício Fridman created the General Cooperative for Art Affairs while Julio Plaza and Regina Silveira organized the On-off editions and in the Northeast *Pois* had widespread participation by Brazilian artists.

In New York, Fluxus's Dick Higgins would found his own publisher and send several of his publications to MAC USP. Ulises Carrión, in Amsterdam, organized publications through *Other books* and so, which brought together works by artists from around the world.

22 FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas, uma Arqueologia das Ciências Humanas*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 10.

Concrete Poetry and Other Visual Poetics

In general, the intermediate territory, that is, that of the relations between the different artistic poetics that undo the rigid divisions between means and techniques, is privileged in conceptual art. Conceptualist production, for example, meaningfully articulates visual artists and poets.

It is worth noting that the plastic investigations of letters as visual signs, which have concrete poetry as a paradigm, is remarkable in the MAC USP collection.

After all, the concrete poets explored, in an exemplary way, the visual potentialities of the page of the book configuring it as the surface of a pictorial aesthetic giving the letters plastic autonomy. A noteworthy factor is the interrelationship of concrete poetry with other artistic movements. Various artists, especially Mira Schendel, also explored letters in their plastic potential, adding philosophical and linguistic reflections to the artistic avant-garde of the 1970s.

The partnership between Augusto de Campos and Julio Plaza was significant at the time. This exhibition includes publications such as *Poemóviles* (1968), *Objetos* (1969), *Caixa Preta* (1975), among others, resulting from the collaboration of these artists.

On artists' books, Julio Plaza observes:

We are here in the territory of the transcription and creative transformation of the book into other languages. This category falls outside artist books and penetrates into other areas, just as artist books penetrate and dilute in the flow of communication as the "content" of a larger and more comprehensive space-time structure: mail-art²³.

Mail art: Marginal Communication

The exchange of works by mail was common practice among poets since the 1950s. However, in mail art the postal service becomes the privileged support of art. It does not seem elucidating to identify each artist in isolation, since the entire communication network, the sender, receiver, message and support constitute a single system. The figure of the isolated creator is often diluted. The production is collective and consists of all the messages sent and received through the post office. For Brazilian artists, in the 1970s, experimentation with new media such as xerox, by its possibility of quick and easy reproduction, was allied to the comprehensiveness and universality of mail art. Stamps and postcards were often recreated and distributed in alternative networks.

Often, especially in Latin America, the content of these works, in the difficult 1960s and 1970s, is eminently political. Mail art was, at that moment, a strategy of freedom in the face of the oppressive political context. Clemente Padín and Jorge Caraballo in Uruguay; Ulises Carrión in Mexico and in Amsterdam; Klaus Groh in Germany; Ben Vautier in France; Antoni Muntadas and Antoni Miralda in Spain. In Brazil, Gabriel Borba, Julio Plaza, Regina Silveira in São Paulo; Paulo Bruscky and Daniel Santiago in Recife; Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Regina Vater, in Rio de Janeiro, among many others, fed this wide network of artistic information exchange.

Installations: from the project to recreation

The project as an integral part of the work is proper to contemporary art. In conceptual art projects take the form of texts, drawings, diagrams, collages or maps. It

23 PLAZA, Julio, *O livro como forma de arte. Em Arte em São Paulo*, São Paulo, May, 1982, p. 11

is notorious that, often, it is only projects that remain in time, resulting from the often transient nature of works, such as those of the Bulgarian artist Christo, for example. From the objects wrapped up to the projects of intervention in the environment, the gesture of concealment, realized by the artist, moves things, whether they are everyday objects like a telephone, for example, into an ever new dimension of perception.

At other times, the project is structured in the collective imagination suggesting other structures of time and space for its realization. Jozef Jankovic's serigraphs are projects of utopian monuments and express strong criticism of the political situation in the former Czechoslovakia. At the limit, the artist's projects suggest the possible re-creation of a whole political and social space. Made in the 1970s, they anticipate the geopolitical changes that would occur in that region, decades later.

When it comes to installations in the defined time/space of a museum, the various stages of elaboration of the work are permeated by inquiries. Questions such as what would be left of the work when an installation is dismantled? Is it legitimate to reassemble an installation in a place other than that initially proposed? Is it still the same work? Would the installation projects sent by the artists become works when exhibited? Should the museum accept in its collections fragments of installations as autonomous works? Such questions guide everyday work in contemporary art museums.

It is interesting to note that by the principle of installations (linked intrinsically and originally to a space/time) the possibility of reassembly occurs by means of a new reading or reinterpretations of the original idea.

Within this universe of questions is *Situações Mínimas* (1972), by Artur Barrio. It is an installation project composed of drawings and notes. The project was sent to MAC USP and the installation was undertaken, at the time, at the Museum of Contemporary Art of Curitiba. At that time a performance of the artist, in the space of the installation, was recorded on video.

The possibility of reassembling that installation today, based on the original designs, in another time and place, raises questions such as: would there be an autonomy of the installation in relation to the time and space in which it was created? Should the space/time equation inherent in its creation not be resized in a possible reassembly? That is, would not the reassembly of an installation as *Situações Mínimas*, Artur Barrio, for example, at another time and place always be a reinterpretation, at the limit, a complete recreation? If not, would not the context be denied as an operative element of the installation when treating it as an autonomous, de-built, self-sufficient and decontextualized work?

Photography of Performances Record/Work

Photography, undoubtedly, occupies a prominent place in conceptual works and projects. Within the different proposals, the use of the photographic image is particularized. There is a differentiation in the intention that mobilized the photographic record and this intention is a definitive factor in the differentiation of similar proposals. Thus, photography for purposes of documenting a performance differs, therefore, from a work of body art, the photography of which is by the artist himself and concomitant with the work as a process.

In the performances, photographs record what happened there, at that moment. We recall that the initial role of photography in conceptual art was to document actions or phenomena. As a work of the instant or the unfolding of a process, performances can, in a way, remain in time for photographic documentation, videos and films that

perpetuate the fleeting gesture. Many performances, however, were lost due to the lack of records. Photographs of performances, when sent by artists to the Museum in the 1970s, with the intention of been exhibited, turn the record, a work of art. Antoni Miralda's feeding rituals, the ascetic practices of Stembera, the curious vehicle, built and used by Wodiczko, are some examples on display.

Conceptual Portraits and Self-Portraits

If portraiture in conceptual art is rare, self-portrait is frequent. In fact, the self-portrait is significantly recurrent in the diverse contemporary poetics. The artist's own face or body is very often used as a support for carefully recorded experimental exercises.

The artist Luigi Ontani, connected to the Italian transvanguard, for example, in the *Emafrodita* project (1974) uses his own body as an element of a living painting inspired by a rereading of the classical iconography. The phallus centralizes the photographic image appearing as a symbol of the generating power. In the Ancient tradition, the erect, vertical penis is compared to the columns and considered the basis and point of equilibrium between heaven and earth.

The Spaniard Carlos Pazos and Englishman Philip Parker, as well as Félix Podsiadly, Greta and Maria Michalowska, use their faces as the space of their own (re) presentation. The Pernambucano Paulo Bruscky, in turn, reproduces the radiography of his own skull. Identity becomes here an element of police identification. This referent is typical of the situation experienced by many artists in Brazil during the difficult 1970s, when policing was mixed with politics.

Photographic Memory and Space: Photography, Environment and Experience

The direct intervention of the artist in the environment supposes the testimony of the image. That is, the photographic image traverses the distance from outer space to internal space, that is, from the artist's action in nature to the exhibition of his record in institutional spaces. This distance suggests an interval between experience and environmental information. The photographs are these zones of passage and, therefore, do not exhaust themselves in an autonomous existence. They imply a relation to the environment, be it nature or the later context of exhibition that gives the images meaning and significance.

Thus, photography often has a central role of witness, making projects carried out in distant places accessible to the public. In Dalibor Chantný's *Relação de Espelhos de Horizontes Opostos* (1973), it is a question of exposing the limits of nature (the sky and the earth) as the central elements of the artist's operation.

Everyday scenes or urban situations are coated with new meanings through intervention in the photographic image. Abstract space becomes a point of convergence of political, social, psychological and anthropological meanings. The Portuguese artist Manuel Casimiro in the *Projeto Porto de Nice* (1976), for example, mixes real with fantasy by coloring the depicted cement blocks. Reality and illusion merge in the eye of the beholder. Photomontages using the natural environment are also relevant in this collection. Juraj Melis constructs by means of a photomontage the photographic image of his protest (Help). Miroslav Klivar photographs jagged letters lending landscapes a poetic dimension.

Art and Social Criticism

In the 1960s and 1970s, the relation of the artist to the public also passed through new definitions. It is guided by activity, participation and engagement, as was said at the time. Many works propose direct participation of the observer. Some objects, among many projects, articulate the artistic sphere to a wider universe of questions. They often allude to a certain aesthetic of everyday life through elements evocative of the most varied social contexts. Carlos Zilio in his work *Para um Jovem de Brilhante Futuro* (1974), for example, ironises the profile of the young bourgeois and his 007 briefcase. The acrylic box by the Japanese Kenzo Tabe and Yoshi Yoshida shows mortuary masks with relics. The title of the *Bomba Meskalina* work (1975) is unequivocal for the historical context. The Argentinian Alfredo Portillos with his *Caixa com Sabonetes para Classes Sociais Distintas* (1971) weaves, in a prosaic way, his comment about the social and economic context in which he lives.

Sociological Art from Practice to Theory

The French collective Art Sociologique had a significant presence in Brazil in the 1970s. Created by artists from heterodox backgrounds such as Fred Forest, Hervé Fischer and Jean Paul Thenot, the basic program was to organize collective actions that sought to combine sociological theory of art with artistic practice, highlighting its hidden or naturalized assumptions. Presented at the exhibition are some projects carried out by members of the group in Brazil such as Fred Forest's *Passeio Estético-sociológico* and Hervé Fischer's *Higiene da Pintura* project.

Various artists such as Mario Ishikawa, Antoni Muntadas, Regina Vater, among others, also dealt, in different ways, with related themes. Using questionnaires and interviews in their projects they counted on the participation of the public. The museum is taken over by these works with a laboratory, a research center.

Some films and especially the pioneering videos, many of them exhibited or even performed at MAC USP are testimonies of that time/place of experimental investigation. For the intelligibility of the conceptual works/coming from a singular space/time, the consideration of the original context of creation is a determinant factor. Thus, we seek to provide information about the artists and the propositions presented. It is worth remembering, for example, that in Latin America the political context is an aspect of fundamental importance at that time.

Of course, the contexts of viewing are currently others, defined by other interests and programs. However, it is the museums and galleries that can today offer, through exhibition, the possibility of legitimizing this peculiar collection that has survived oblivion. Undoubtedly, it is a set of works that in many ways is seminal to many contemporary poetics.

Here, finally, two caveats. The first reminds us that the enjoyment of works of a conceptual nature is not immediate, sensitive, but it is connected with thought. Aesthetic pleasure transmutes itself into intellectual fruition which, not infrequently, causes discomfort in spectators accustomed to a disinterested relationship with art. The second articulates our recent past to the present. The suggestion comes from the philosopher Walter Benjamin²⁴, who in his Thesis on the Concept of History notes: "The past carries with it a mysterious index that impels it to redemption. Would not we be

24 BENJAMIM, Walter, Sobre o Conceito de História. In *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*, vol. 1, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 223.

touched by a breath of air that was breathed before? If so, there is a secret meeting between the preceding generations and ours. Someone on earth is waiting for us. In this case, as with every generation, we have been granted a fragile messianic force to which the past appeals. This appeal cannot be rejected with impunity..."

JULIO PLAZA. ART AS IDEA.

Period: May 11 to June 13, 2004

Place: MAC USP Cidade Universitária – São Paulo/SP

Cristina Freire

Permanent experimentation defines the work of Julio Plaza in the MAC USP collection. These are works that use the reproducibility of all techniques without original, from photography to serigraphy, and accentuate the displacement of the interest of the means of production to the different channels of circulation of artistic information.

They are serigraphs, artists' books, films and mail art composing a set that demystifies the figure of the artist and proposes another circuit of distribution of consumption of art. In the difficult 1970s, in Brazil a privileged period in this exhibition, the experiments in alternative media are significant, as artists' books and collective publications that circulate along the edges of the official system. Production and made with precarious materials are distributed hand-in-hand through a network of international mail art, whose sequence today is the internet. Close collaboration with the director of the MAC USP Walter Zanini, at that time, as well as the partnership with artists such as Regina Silveira or the poet Augusto de Campos, is noteworthy. Julio Plaza titled *I Ching Change* (1978) one of his artist's book. It was John Cage who introduced the I Ching in art to suggest the importance of the chance in creation and as a technique for distancing art from the artist's egocentrism. In the scenes of the film *Luz Azul* (1981) we see images of the waves of the sea that alternate with hexagrams of the I Ching, this millenarian Chinese divinatory technique. The sea suggests the breadth of vision. With navigation metaphor, it anticipates what would become the privileged means of communication in the era of digital information.

Julio Plaza as multimedia artist, researcher and university professor, since his arrival in Brazil, has broadened horizons. The agent of new languages has pushed the horizon of the possible beyond the limits imposed by the aesthetic towards the broader field of the artistic in constant recreation in the new media.

Born in Madrid, he founded Grupo Castilha in 1963. He was a professor at the University of Puerto Rico, where he held several solo exhibitions. In 1973 he settled in São Paulo and, together with the local artists, introduced the conceptualism in the artistic environment. He carried out his artistic work parallel to the teaching activity. He taught at the *Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo* (ECA USP), at the Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) and at the Universidade de Campinas (UNICAMP).

His works mix different techniques and media, such as: serigraphy, photography, video, films and digital works, exploring the expressive possibilities in different poetics, levels of language and perception. He has authored several publications, such as the books: *Videografia em Video texto* (1986), *Tradução Intersemiótica* (1987) and

Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais (1998), published in co-authoring with Mônica Tavares. From 1973 to 1988 they organized exhibitions in Brazil and abroad; as *Mail art: Arte pelo Correio*, in the XVI São Paulo Biennial (1981); *Arte e Vídeo texto*, in the XVII São Paulo Biennial (1985); *Arte e Tecnologia*, in the MAC USP (1985). Among the collective exhibitions *Luz Azul* (1984) and *Hologramas* (1992), in the Cooperativa Diferença, in Lisbon, and *Hologramas e Vídeo poemas* (1994), at the Municipal Gallery of Vila Franca de Xira, as well as collective exhibitions *Arte Conceitual e Conceitualismos: Anos 70 no Acervo do MAC USP*, at the *Galeria Sesi*; *Livros de Artistas Contemporâneos*, at the Yale University, in New York, and *Situações: Arte Brasileira Anos 70*, at the *Casa França-Brasil*, in Rio de Janeiro, all of them in the year 2000.

PAULO BRUSCKY. ARS BREVIS

Period: from November 08, 2007 to April 28, 2008.

Location: MAC USP Cidade Universitária – São Paulo/SP

Cristina Freire

My interest for the work of artist Paulo Bruscky came up exactly 10 years ago, when I started doing the research of the conceptual art collection in this Museum. The lack of information available about his work opposed the wealth of relations suggested by the large amount of artist 5 books, cards, installation projects and performances sent to MAC-USP by mail, during the 70's. This circulation of arts information, proper to the mail art, announced the beginning of the network, by means of a very active international underground circuit, during the hard days of military dictatorship in Brazil. As an active member in this circuit, the experiments from Paulo Bruscky presents full realization on the production means widely accessible, as photography, mimeograph, Xerox copies, fax, stamps, etc.

This artist's trajectory is not linear and the cores of this exhibition: me with me, visual poetry, mail art, poetic machines, library, everyday and studio-hospital, try to find by-paths through this labyrinthine course that goes from the end of the 60's up to now. Far from the conventional patterns of the so-called 'art work', his poetics evokes themes relevant to the confluence between art and documentation, and it reasserts the insolubility between art and life. The artistic statute of this ephemeral art, which presents itself as permanent throughout the art history, goes back to the 50's and 60's. Here, there is the influence of avant-garde group Fluxus: interdisciplinary, international, multimedia and organized in network, suggesting a utopian sense for the artistic practice. The permanent-transitory feature of the work by this artist from Pernambuco, and its declared precariousness, reveal other senses to the course of our contemporary art history.

Everyday

The feeling of strangeness in the everyday life goes through the subversion of the use of the objects. This artist is mostly interested in the irony resulting from inutility. The iron, for example, becomes a gravure source, the electronic circuit boards are sheets in his books, the medicine boxes are placed forming weird relieves, and the glued school chairs provoke unusual situations. With the consciousness about the loss of an original enchantment in the world, Bruscky tries to bring back to life the homo ludens sleeping inside each one of us. He takes the hegemonic economic value out of its throne, to elect, as a guide for his poetics, the imagination and the ludicrous allied to irreverence and humor.

Hospital-Studio

In his routine as servant in the Agamenon Magalhães Hospital, at the city of Recife, the surroundings were taken as source of experiments. The stamps and the sheets with the hospital's letterhead are used as material for the visual poetry and he performs artistic experiments with electroencephalography, electrocardiogram and x-ray devices. By taking the devices records as graphical resources, he subverts the positions and sensations of science and art. He transforms the hospital into his creation lab to seek matches between the modern technology world and the most deep human emotions and feelings.

Machine-Poetic

Paulo Bruscky gets involved with the most different machines, in a creative complicity. He incorporates, in this partnership, the chances, the disturbances and the idiosyncrasy of devices as photocopy (Xerox) and fax machines, or those of domestic and everyday use. In the process of electrographic reproduction, he makes experiments with the sun light and such other light sources, getting in his copies some colors strange to the process, as green, gold and brown. Also introduces other elements, as he has done with photocopy: makes experiments with radiographies, clothes and metallized paper, obtaining perspectives very different from the conventional process of the machine. The artist's experiments with the Xerox machine have a multimedia, pioneering feature, and articulate the film (Xerofilms) to the performances (Xeroperformances).

Visual Poetry

Synthetic phrases, calligrams, paste-ups and texts circulate in postal cards and artist books in which the poetic word is a brief message. The words, without their combination of sounds, senses and hidden messages get importance throughout the diverse dimensions where one can also identify a close relation between the visual and the verbal. The visual, sound and verbal aspects, in many cases, are coincidental. It is an intermedia work that goes from the performance (as in the sound poetry) to the artist book, to the visual poetry.

Mail Art

After the second half of the 20th century, the distribution and circulation, proper to the communication universe, are important factors in the contemporary art. In mail art, the authorship is not asserted individually, but in the public sphere; it is a political attitude. The political position is not necessarily in the content, but on the strategies and practices, in the forms of art distribution and circulation. The mail art announces not only a change in the circulation means, but also in the profile of institutions as the museum, in its functions of preservation, reservation and exhibition of art works.

Library

The artist books are an important part in the work of Paulo Bruscky, who constructs a kind of magical encyclopedia from the everyday. The playful aspect and the experimentations of any type: sensorial, tactile, of the sense of smell and synesthetics, are all significant. His artist books document actions, while his object-books question the position of art in the reading of a perceptible world. The fantastic library, here gathered, makes us read the sensitive world on the surface of trivial things.

I with Me

In a constant self-reference, Paulo Bruscky makes a character of himself. In the performances he presents to the camera and in his anonymous street actions, he makes use of the association with machines to register and reproduce everything. As in the actions lab of the Fluxus group, many of these projects teach how humor can work as a memory artifice and a lever to the consciousness of the present. His irony questions everything, but mainly, the role of the artist and the very premises of art.

SUBVERSIVE PRACTICES. ART UNDER CONDITIONS OF POLITICAL REPRESSION. 60'S-80'S SOUTH AMERICA /EUROPE

Period: May 30 to August 02, 2009.

Place: Württembergischer Kunstverein Stuttgart (Germany)

Alternative Networks²⁵

Cristina Freire

In a recent past erasing traces, deactivating files, disappearing people and bodies was the norm in countries of Latin America, plagued by dictatorships. In Brazil, at the end of the 1960s and during the following decade, the regime of exception implanted by the military in 1964 was exacerbated. With the upsurge of dictatorship, many artists and intellectuals were persecuted and imprisoned. Faced with such oppressive social and political panorama, some strategies and tactics are revealing of the search for spaces of freedom in the field of art. More than problematic national identities, *Redes Alternativas* focuses on a certain flow of artistic exchanges. In Brazil, the most important confluence of these flows was the MAC USP, a public and university museum that operated as an operational space and an active archive of an urgent spring during the difficult decades 1960s-1970s. Works were sent by artists from the most diverse parts of the world to the Museum, attending their convocations outside the rules and laws of the market.

It was because of the passionate commitment of its first director, the academic and avant-garde professor Walter Zanini, that the Museum opened to experimentation, hosted exhibitions of young artists becoming the main hub for innovative national and international artistic proposals. For Zanini, mail art, from its beginning represents “a poetic emerged in the urgency of structures of substitution on an international level”²⁶.

The artistic body built by mail art is international in principle, and political and social barriers present no limits. In this *ethos* aggregation is more valued than competition, instead of copyrights, the solidarity in the multiplication of information.

It is worth noting that postal exchanges between artists, especially between poets, have taken place for a long time, but in mail art it is the medium itself, the mail, which

²⁵ Published in: *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression. 60s-80s South America /Europe*, 1 ed. Stuttgart, Baden-Wurtemberg, 2010, vol. 1, pp. 252-288. In 2011, an expanded and revised version of this research was presented at the exhibition *Redes Alternativas*, presented at MAC USP.

²⁶ ZANINI, Walter, *A Arte Postal na Busca de uma Nova Comunicação Internacional*. *Jornal O Estado de S. Paulo*, 27 Mar. 1977.

becomes the point of support for this artistic practice. According to the Italian critic Giovanni Lista, the use of mail as a medium for action/intervention of artists goes back to Italian Futurism. From the collaboration between painters and postcard editors to the stationery printed by Marinetti, what is noticed, in a previously unpublished way, is “an activist conception of art accompanied by a collective organization of artistic work beginning the birth of the Vanguard.”²⁷.

The art/life relationship is also fundamental for artists involved with mail art. Artists of Fluxus and, before, Dadaists, also took daily actions as nuclei of their propositions.

For several artists in Brazil and in other countries of Latin America it was necessary, at that moment, to establish the relation between the economic value of the materials used in their works and their relation with privilege circles. The transience of the media and the precariousness of the materials used by the artists were critical alternatives to the local socioeconomic reality. The use of more accessible reproductive techniques, including photography, was a common way of transmitting and/or exchanging artistic information beyond political censorship and marketplace impositions. At that time, the precariousness and, above all, the reproducibility of the media privileged by many artists put in check the status of the single object of art and the related systems of distribution and circulation, as well as its institutionalization. It was not possible to identify each artist in isolation, since the whole of the communication system: transeiver, message and support (mail) formed the system in which such a network was constituted and reproduced.

Photography, as a record of performances and temporary installations, has a significant presence in this network of exchanges in which technical reproducibility is an operative and critical model. As a technical, semantic and symbolic operation, photography has analogies with other reproduction techniques. The fact is that we have long been immersed in a world permeated by the photographic image that assumes the role of an inescapable hyper-reality. With the bombardment of images to which we are subject, the perennial value of the object gives place to the value of information. The receiver discards newspaper photography, for example, as soon as the information is consumed. This is the central characteristic of postindustrial society: information is sought rather than its own objects. In fact, the word “information” refers to a plurality of meanings: physical, biological, technical, political and symbolic. In contemporary art, the status of the work of art as a document, that is; as a testimony, makes informational value central and criteria such as originality and authenticity lose their place.

In keeping with what had been happening in Eastern European countries, photography became, in Brazil and elsewhere in Latin America, a safe and protected meeting place of the most varied experiences in the 1970s. It was possible for anyone to have a clandestine laboratory at home, and photographs could be mailed to the whole world. Reproduction made possible the circulation of the photograph in the network of mail art as a palpable object and connects to the sense of touch. Tactile perception is an important differential, especially at a time when physical files migrate to the digital register of virtual networks. Touch is a characteristic element of the disclosure of performances and actions at that time when they also arrived in the mail and documented transient projects. Photographs of performances reproduced, without any technical difficulty, in artist’s books or other similar publications, have made tactile and manipulative perception inherent in this type of proposition. Many of these images, from the 1970s, were not intended to be displayed in galleries and museums, but to circulate along the edges of the official system, reproduced and sent

²⁷ LISTA, Giovanni, *L'art postal futuriste*, Paris, Jean-Michel Place, 1979.

by mail, passed from hand to hand. Currently, in the MAC USP collection, these images are palpable testimonies of a recent past, vestiges of the realization of a project of exchanges beyond market and censorship.

Undoubtedly, the political question is relevant in this production of conceptual orientation in both Latin America and Eastern European countries. The opening of the mail art network, for its inherent capacity to pass through blockades, was inversely proportional to the political and ideological closure experienced in those countries at that time. As a strategy, reproducibility is a *modus operandi* that makes the idea of originality problematic.

The network brought together artists from the most distant parts of the world and the presence of Czech, Polish, Hungarian and East German artists in this flow of exchanges is quite revealing.

In Latin America, the network created links of artistic solidarity between artists such as Argentines Antonio Vigo and Horacio Zabala, Uruguayans Clemente Padín and Jorge Caraballo, Ulises Carrión, Mexican resident in Amsterdam, Felipe Ehrenberg from Mexico, Damaso Ogaz from Venezuela/Chile, Diego Barbosa of Venezuela, Guillermo Deisler of Chile, in Brazil, Ângelo de Aquino, Gastão de Magalhães, Paulo Bruscky, Julio Plaza, Regina Silveira, Regina Vater, among others. In Germany, Klaus Groh published lists of artists and marginal editions that pierced the blockade imposed by the wall and reached the Poles Jaroslaw Kozlowski, Ana and Romuald Kutera, Krzysztof Wodiczko, among many others.

The restrictions imposed by dictatorial regimes suggest here an analysis of the gaps, schisms dug within institutions where flows of exchanges are like announcements of the vitality of mobile platforms of exchange capable of revealing, even today, the anachronism of a definition of art centered on autonomous objects.

In the 1970s, the outbreak of atrocities committed by dictatorial regimes as well as the mobilization of the mail art network was responsible for the pressure of public opinion even going so far as to review prosecutions against artists persecuted in Latin American dictatorships. In the mail art network information circulated on the exile to which the Chilean artist Guillermo Deisler was forced by the coup to Pinochet, on the torture and imprisonment of the Uruguayan artists Jorge Caraballo and Clemente Padín, as well as of the disappearance of Palomo Vigo, son of the Argentine artist Edgardo Antonio Vigo, among others.

Although, imprisoned by the dictatorship, Clemente Padín sent an action project to MAC USP in 1977. The name of the project clarifies a whole program of action: "The artist in service of the community". As a corollary of explicit poetics in his theory of *Poesia Inobjetual*, for this artist the action of the spectator/reader audience is fundamental in the poetic gesture. Francisco Iñarra, Spanish artist exiled in Brazil, was the one who executed the action that consisted of conducting and explaining the exhibition for the visitors.

Many of these actions are carried out in nature. This option for the natural environment suggests a physical and symbolic distance from the restrictions imposed by the repressive society. Thus, this is the context of the actions carried out in the Czech Republic by Dalibor Chatrný, Jirí Kocman and Petr Stembera or in Brazil by Artur Barrio, Ângelo de Aquino and Roberto Evangelista.

On the other hand, in the institutional context, Zanini was always aware of the notion of a museum as a laboratory, in which artists could create with new technologies. He purchased a video device and invited artists interested in working with the new

equipment at MAC-USP. He also organized the first Brazilian video art show sent by mail to the United States in 1975. In these pioneering experiences, the video witnesses the artist's body in his strategies and tactics of resistance.

If we take as reference Brazilian production, especially those first videos made between 1974 and 1977, we observe that, in fact, other references are necessary for their interpretation. The body, in the case of the pioneer artists of the Brazilian video, very often means social body. This body is marked, sewn, swallowed and rejected. Without the editing feature, which was not technically feasible at that time, artists rely on direct, uncut footage, where flaws are significantly incorporated into the narrative, which brings unpublished works to the forefront of psychoanalytic survey techniques of the unconscious, such as free association, for example.

That is, it is no narcissistic specular game that the camera records, but the political body, marked by the dictatorship that gains the foreground in often forceful scenes. In Paulo Herkenhoff's *Estômago Embrulhado* (1975), the camera records the artist who cuts out news referring to censorship and puts them in the mouth. The newspaper pages that the artist chews slowly cause nausea in the viewer.

The rescue of many propositions of conceptual orientation has been occurring in recent decades. From the institutional point of view of the memory of contemporary art, we are experiencing in Latin America a kind of return of the repressed.

Redes Alternativas presents convergent lines in the works of artists from Latin America and Eastern Europe in the same period. Correlated points in an underground geography without borders are brought together to make visible an artistic program still capable of stimulating a sense of utopia in the present.

CONCEPTUAL LANDSCAPE: ARTISTS PUBLICATIONS AND THE IMAGE OF THE EUROPEAN CITY.

Period: August 13 to October 04, 2009.

Place: MAC USP Cidade Universitária – São Paulo/SP

Anne Thurmman-Jajés

The landscape of the city presents the art of seeing, the experience of the city captured in the limits of the figure, the delicacy of things on the sidelines, which is the source of artistic appreciation.

Doors, passages, markets, *veduta* and facades of buildings dominate the image of the European city: Barcelona, Venice, Amsterdam, Paris, London, Berlin.

The market is a fundamental element for European cities: as a special space for urban life, it is defined by the polarity between the public and the private, the model that oscillates between the market and the private residence. The European city represents the birth of civil society. As you walk through European cities, citizens of today's societies can become aware of their own history. In this sense, European urban history is a history of emancipation, the origin of Western modernity.

The artists have taken the city and its history through a wide variety of approaches as their theme through the ages. In a conceptual approach they present different

perspectives of how the city and urban life are constituted, from the architectonic, sociopolitical, urban or tourist point of view. A more conceptual appreciation of their production not only emphasizes artists' actions, but also determining elements in the urban context, contemporary city problems, references in the history of art, as well as transformations and artistic abstractions.

The exhibition features posters, postcards, prints, artist books, sound art, film and photographs, designed and performed by artists. Participating artists: Stanley Brown, Daniel Buren, Peter Downsbrough, Hans-Peter Feldmann, Claus Hänsel, Joseph W. Huber, Edmund Kuppel, Boris Mihailov, Muntadas, Joan Rabascall, Józef Robakowski, Dieter Roth, Valeri Scherstjanoi, Jean Frédéric Schnyder, Jan Swidzinski, Nicolás Uriburu, Stephen Willats, Ruth Wolf-Rehfeldt.

CLEMENTE PADÍN: PALAVRA, AÇÃO E RISCO/CLEMENTE PADIN: WORD, ACTION AND RISK

Period: June, 19 to September, 15, 2010.

Place: Weserburg – Zentrum für Kunstlerpublikationen/ Universität Bremen (Germany)

Latin America and Europe – Dialogues in the Context of Conceptualism

Anne Thurmman-Jajes.

In the area of Conceptualism, there has been variegated and intensive contact between artists of Latin America and Europe – Eastern and Western alike – since the late 1950s. Like many of his colleagues, Clemente Padín also participated in this international network and collaborated internationally with numerous artist colleagues or exchanged works with them. On the basis of this artists' network, a large number of published artworks by Clemente Padín are now to be found at both the Research Centre for Artists' Publications (Collection Archive for Small Press & Communication and Fond Latin America) and the Museu de Arte Contemporânea of the Universidade de São Paulo. The exhibition "Clemente Padín. Word, Action and Risk", curated by Cristina Freire of the Museum in São Paulo, is now being shown at the Research Centre in the Weserburg in an instance of museum related and scholarly cooperation. An exhibition of the Research Centre for Artists' Publications – "Conceptual Townscape. Artists' Publications and the Museu de Arte Contemporânea of the Universidade de São Paulo in August 2009. The two institutions aim to collaborate on the exploration and study of this unique artists' network, particularly between Latin America and Europe, in order to convey it to the public in the context of exhibitions such as the one on Clemente Padín. This show will launch ongoing cooperation between the likewise participating Universität Bremen/Institut für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik and the Universidade de São Paulo/Museu de Arte Contemporânea, and serve as a point of departure for further joint projects.

I would like to express my very special thanks to Prof. Dr. Cristina Freire for the conception and organization; I look forward to many further collaborative projects in the future. I am indebted to Clemente Padín for his numerous loans and for carrying out a performance at the exhibition the Instituto Cervantes supported the exhibition and the brochure generously and with great dedication, and helped make it possible for

Clemente Padín to come to Bremen from Montevideo, Uruguay. In this connection I would especially like to thank Dr. Helena Cortés Gaubadan for her cooperation, which was as excellent as ever. For their support of the Forschungsverbund Künstlerpublikationen I am grateful to Prof. Dr. Michael Glasmeier, Prof. Dr. Maria Peters, Prof. Dr. Immacolata Amodeo and many others. My sincere thanks go as well to Bettina Brach, Hartmut Danklef, Pablo González-Cremona, Melanie Köhnicke, Marina Macarro, Tamira Naia, Franziska Rauh, Dietrich Reusche, Michaela Richter, Meritxell Salvat, Susanne Vögtle and Lina Welschehold for their assistance and support in organizing the exhibition.

Clemente Padin: Word, Action and Risk

Cristina Freire.

During his over forty years of artistic activity, Clemente Padín condensed several profiles: poet, critic, curator, editor, networker, acting in a territory where art and activism mingle.

His trajectory reveals an effort to overcome the canonical forms of artistic creation and circulation, as well as the limits imposed by the military dictatorships which devastated the Latin American continent in the years 1960/70. In his works, Padín applies strategies of reproduction and dissemination of information according to technological, social and subjective changes related to the transformations of the artistic communicating circuits.

He also follows the variations in the techniques of reproduction over time: typewriting machine, off-set, photocopy, serigraphy, video, photography and, finally, digital art. In the Mail art network, within the orbit of exchange established among artists from all over the world, Clemente Padín represented a point of reference in South America.

Living in Uruguay, his past and actual participations into the networks, invert the fate of excluded undoing the geographical isolation, enabling multiple exchange channels. Within the mail art network, overall during the 70s, many collaborative publications circulated.

Some German artists, for example, enabled publications of his booklets which frequently denounced the situation experienced during the Uruguayan dictatorship (1973-84). Therefore, *Instruments 74* (1974), *Omaggio a Beuys* (1975) e *Sign(o) Graphics* (1976) were published in Olbenburg due to the contact with Klaus Groh through the IAC (International Artists Cooperation). Klaus Staeck, from Edition Staeck, in Heidelberg published the book *Instruments II* (1975). Various decentered communities of artists were created apart from the market and oblivious to the institutions' imperative, geographically apart, though united by communal survival tactics in oppressing environments. When his country reenters democracy, Clemente Padín, retrieved his passport which had been forfeit by the military junta. In 1984, invited by Dick Higgins, who was living there at the moment, Padín traveled to Berlin. At this opportunity, he met artists from the East Germany such as Joseph Huber, Karla Sachse, Wohlrab, Uwe Dressler, Michael Grosschopp, Birgen Jesch, Ruth and Robert Rehfeldt, Sal-Gerd Bever, Bogomil Helm, Friedrich Winnes, to name just a few. On his return to Montevideo, Padín organized the exhibition *El Arte Correo en La Republica Democrática Alemana*, at the Uruguayan National Library (1986), with works by 56 Eastern Germans. This relation between the artists from the Eastern Europe and Latin America is worth mentioning once it clarifies the context experienced in that period. The transversality South-East, establishes relations beyond the dominant political and ideological poles. Despite the different orientations in the totalitarian regimes (military

dictatorships in Latin America and Communism in Eastern Europe) the mail art network functioned as a field to shared poetic/politic action. Similar utopias and communal ideals of freedom, rather than the affirmation of local identities, predicts in the mail art network an exchange system, beyond national boundaries, anticipating a geopolitics of traffic and flow. In a critical text prepared to accompany this exhibition, Padín explains the propositions shared among this group of artists: "The mail art generated tactics respected, nowadays, by all participants, which provided it with a democratic and participatory sense: free acceptance of the received works, without limitations of any kind (...). This standards represented a clear rejection to commercial art and to all apparatus established by the art market – galleries, magazines, specialized critic, museums, foundations; overall because its supporters expected neither reward nor the return of their works, sufficing a simple acknowledgment or the sending of a catalogue as testimonial of their participation, as well as the assurance their works would not be sold (...)".

In this open exchange system, circulated also collaborative magazines edited by Padín: *Los Huevos del Plata* (1965-1969), *OVUM 10* (1969-1972) and *OVUM* (1973-1976); *Participación* (1984-1986) and *Correo del Sur* (2000). In the critical panorama of the New Latin-American Poetry (as the experimental poetry is conventionally known in the continent), Clemente Padín surpasses the ordinary visual poetry to the elaboration of the idea of art without objects, expressed only through action, what he named '*Arte Inobjetal*'. Its ramification, the '*Poesía Inobjetal*', binds to a set of propositions consonant to other poets and artists from the 60s which have wide participation as a fundamental premise, turning the role of the "public" into something as problematic as the definition of authorship.

The performance *The artist on the service of community* is, in this case, exemplary. In this project, accomplished when Padín was kept under close surveillance by the Uruguayan dictatorship, instructions were sent to another artist who would conduct the visitors throughout the exhibition *Prospectiva*, at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, explaining the works on show. These notions of the artist as a mediator, simple channel of communication on the service of the other, is at the core of the idea that art must be shared among everyone. It is an art without objects, a 'poem' realized through action.

Bonds of friendship and many sorts of exchanges connect Padín to the most creative Latin-American poets of his generation, still little known in their different, yet convergent compositions. Amongst the Brazilians, the mathematical-spatial language of the *Process Poem* by Wladimir Dias-Pino, Álvaro and Neide de Sá and many others, besides the '*Poesía para y/o Realizar*' of the Argentine Edgardo Antonio Vigo, are some examples.

The contestatory activity against the repressing environment in Uruguay caused Padín's imprisonment by the dictatorship in 1977 and, due to the pressure from the mail art international network, he was released, but remained on probation until the end of the military regime, in 1984. During this period, the archives generated through the network activity were destroyed. Returning democracy, many artists and friends retrieved to Padín the works that could be redone or reproduced, allowing the gradual reconstruction of his archives. In Uruguay, southernmost point of the Latin-America continent, the memory of this period is, with great difficulty, preserved by Padín in these archives which has become an obligatory reference to the understanding of this stretch, still somehow subterranean and little know of a recent history.

The auratic notion of the unique work, authentic and original makes no sense in this universe of exchanges. The differentiation between the original and the copy is, for a long time, obsolete despite the market's claims and the interest caused by the current 'rescue' of this sort of conceptual production.

In Clemente Padín's most recent works, the discursive and critical potentiality of digital photography, turns back ironically to his own image. Releases, on the World Wide Web, global space of information, digitally manipulated self-portraits to be disseminated and consumed ubiquitous and simultaneously on the web. He interrogates, thereby, the power of dissimulation and dispersion of digital images.

As a contemporary *flanêur*, drifts through the World Wide Web to extract therefrom its detritus, the spam trashes, and, through re-signifying them, revert the alienating logic of consumption. Padín updates, therefore, artistic guerrilla tactics such as, for example, the *détournement* strategy of the Situationist Guy Debord, when deconstructing and reworking this unrequested commercials e-mails, inverting jocosely the sense of their easy consumption appeals.

He also realizes actions and performances in different cities. Alone or accompanied by groups, he occupies streets and squares in projects that pervade the public space as a site of shared experiences. In these performances the social body, marked by the dictatorship's setbacks, is the protagonist of the actions which evokes traces of recent collective memory. His digital self-portraits, by contrast, mock the wastage of the images which multiply on the virtual web and alert to the threat of a radical schism, that is, the danger of turning the political dimension of the artistic gesture into an emptied rhetoric, mere style exercise. Therefore, his own body unites representation and action, past and present, real and imaginary, in a dialectics of contraries.

As critical and political communication devices, his artistic propositions indicate vestiges of risks in a world already without utopias.

ALTERNATIVE NETWORKS

Period: June 16, 2011 to November 04, 2012.

Place: MAC USP Cidade Universitária – São Paulo/SP

Cristina Freire

Alternative networks for exchanging artistic works involved artists from different countries in the 1960s and 1970s. Mail was, at that moment, the privileged medium in this circuit of comprehensive communication, oblivious to the art market and the designs of the hegemonic art centers. MAC USP was one of the destinations in this alternative circuit in those difficult decades. Despite the military dictatorship in force in the country, this public and university museum became a meeting point for works sent from all over the world. Many European artists, especially from Eastern Europe, also participated in its exhibitions, as they also sought, like Latin Americans, strategies to go beyond the censorship imposed by dictatorial regimes. This exhibition privileges Latin American and Eastern European artists who used, directly or indirectly, photography as a record of performances, actions and situations. This is because maintaining a clandestine photo lab at home was possible in spite of censorship and repression. Artistic experiences, often involving the body itself, could be developed and easily distributed by mail. In this free flow of exchanges, the body and the actions of artists, separated by geography, present common tactics of symbolic resistance, articulate art and life, and also reveal an instigating utopian potential.

HERVÉ FISCHER AT MAC USP: SOCIOLOGICAL ART AND CONNECTIONS

Period: May 08, 2012 to July 28, 2013.

Place: MAC USP Cidade Universitária – São Paulo/SP

Cristina Freire

Farmácia Fischer & Cia, Higiene da Arte, Arte e Comunicação Marginal rather than “works of art” in the conventional sense are platforms of action, proposed and deployed by Hervé Fischer in his trajectory that has been guided, for decades, by the reflection of the place of art and plastic thinking beyond the ideological and market conditions in which they become entangled.

If the Sociological Art Collective, which he formed in France with Jean-Paul Thénot and Fred Forest was short-lived (1974-1977) in the history of contemporary art, its premises are present today. Artists and anthropologists are associated when using the classical methods of social science research, including the different types of field research, economic, political, and demographic indices. Nothing is surprising if we remember that the articulation of knowledge has been on the agenda of art since at least the end of modernism, with the collapse of the pillars that supported it such as the notions of autonomy of art and authenticity of a unique, rare and expensive object.

The difficulties encountered even today to present Fischer’s work in the Museum explain the active resistance imposed on his logic and oblige us to review once again the principles governing conventional practices.

The projects and actions of Hervé Fischer recorded in photographs, texts and reports are indices of a kind of absence in time and simultaneously refer to the past and the future. From the past, they provide clues to the current reconstruction of what this “work” could be, which necessarily escapes. Concerning the future, they indicate that contemplation ceases to be the primary function of the Museum and propose other possibilities. This is because reading and seeing find points of balance and equivalence in Fischer’s work. His theoretical texts, manifestoes, and books attest to thinking that does not dissociate itself from its practice and calls for extra effort, other willingness, and public attention.

Text and images, documents and works, actions and projects reinvest the Museum as a privileged space of exchange, in which other ideas and representations circulate, beyond the standards and content imposed by the media, mass communication and the market interested in fast consumption.

This exhibition and the accompanying publication record Hervé Fischer’s visit to MAC USP for a lecture series almost four decades after his first visit to Brazil. They bring to light the fecundity and generosity of his artistic-pedagogical practice as well as the power of a divergent thinking, even more necessary and urgent in the context of a public and university museum in Brazil.

THE CITY AND THE FOREIGNER: ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA IN MAC USP

Period: November 29, 2012 to July 28, 2013.

Place: MAC USP Cidade Universitária – São Paulo/SP

Cristina Freire

Isidoro Valcárcel Medina, considered a pioneer of conceptual artistic practices in Spain, remains little known in Brazil although he carried out several projects in South America in the mid-1970s. *A Cidade e o Estrangeiro* refers to the title of the artist’s individual exhibition organized at MAC USP in 1976, when he came to São Paulo, at the invitation of Walter Zanini.

Exhibiting the work of Valcárcel Medina means, on the one hand, advancing the intelligibility of a complex work, on the other, understanding the role of MAC USP as welcoming and disseminating the international artistic avant-garde in the 1960s and 1970s. The artist’s work in our collection includes sound and visual records, schemes, classes, tests, artist books, artist publications, besides texts of various natures. The mismatch, historically so frequent between the more experimental art and the critical tools available for its understanding, explains in part how many of these works remained unknown.

It is clear that his proposals address the unknown and so the artist invents different exercises in which he investigates possible forms of communication, observing, as a foreigner, different places, customs and social practices. “Art is an exercise and not a work”, he explains. The refusal to use photography as a privileged memory file once again distinguishes the attitude of a foreigner. It is not by chance that Valcárcel Medina prefers other methods of registration. He conducted projects, planned situations, drew maps, walked around the city, interviewed people, noted, talked, to finally be able to tell stories.

His actions, as well as the circumstances created in his projects, were rarely photographed or filmed, as is often the case in contemporary performance artists’ projects. The coherence that sustains the artistic practice of Valcárcel Medina and his way of life are fundamental in critical evaluation of his work. That is, the breadth of this trajectory lies in this point of fusion of art and life, in which one qualifies the other inexorably.

Each of this artist’s projects, in order to be understood, and therefore preserved in their integrity, requires, in addition to extensive archival research, the creation of an interdisciplinary repertoire, that is, a consistent appreciation that can reverse his atrocious criticism of the “unreality of everyday life”. What is presented here is the result of ongoing research developed in the Museum driven by shared interest among students. In this University Museum where research, teaching and exhibitions must articulate, it could be no other way. Such investigative exercise seems increasingly significant at the present time when such critical premises are entangled by the general commodification of art in the contemporary world.

Valcárcel Medina has always worked alone. He does not identify with groups nor belong to aesthetic or political movements. Nor can we easily classify his repertoire of actions and projects without running the risk of simplification. Taking measurements, in its twofold physical and pragmatic sense, writing letters, writing reports, conducting and transcribing interviews, detailing draft laws, and organizing archives are part of Valcárcel Medina’s poetics. The long explanations and transcriptions are inherent to the propositions and the textual character of the work

is an evident result. This “bureaucratic art” accentuates the absurd component of certain situations and the laughter that inevitably provokes acts as the effect of a trigger of consciousness.

The show *A Cidade e o Estrangeiro. Isidoro Valcárcel no acervo do MAC USP* is combined with the international itinerant exhibition *Performance em Resistência. 18 fotografias/18 Estórias* that proposes the interaction between the actions carried out in the period 1965-1993, recently revisited by the artist and interpreted by different narrators, in several countries. If, for some time now, there has been a search for archives of artists, especially the legacy of the 1960s and 1970s until recently forgotten, to find new items to include in commercial catalogs, what is proposed here is radically different. This is because “appropriation” means, in this exhibition, the activation of a potential and fable, expressed in artistic practices that originate in what seems to be scarce, and becomes a luxury item in the economy of social exchanges: imagination.

JULIO PLAZA, POETIC INDUSTRY

Period: from November 09, 2013 to March 06, 2017.

Place: MAC USP – São Paulo/SP

Cristina Freire

Spanish artist Julio Plaza (1938-2003) started to participate more intensely in the São Paulo academic scene as of the year 1973, when he moved to Brazil for good. At the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) his work is more often expressed in ideas and projects than in a conventional collection of works of art.

Both the pioneer research he developed and his activity as a professor unite art, technology with communication. The exhibitions he organized in the 1970s and early 1980s, many of which in partnership with Walter Zanini, the Museum’s first director, were the forerunners of other art-disseminating circuits.

The network as the generator of exhibitions is a curatorial guideline brought to Brazil by Julio Plaza from the University of Porto Rico, where he was a resident artist from 1969 to 1973. There, he organized *Creation/Creación* (1972), one of the first mail-art exhibitions in the world. To organize this show he gathered an extensive list of contacts from all over the world that was crucial for the preparation of exhibitions to come, notably those organized in partnership with Water Zanini at MAC USP, especially *Prospectiva’74* and *Poéticas Visuais*, 1977. Later, he collaborated again with Zanini in the *Núcleo de Arte Postal* in the 1981 Bienal de São Paulo as well as in the shows *Novos Media*, *Videotexto* at the XVII Bienal de São Paulo (1983). These shows were based on the principle of unlimited and multimedia communication outside the mainstream market and beyond the reach of censorship. These tactics enabled MAC USP to build up, in those difficult years, the most important public collection of international conceptual art in South America.

Through transnational dialogues, Julio Plaza created language laboratories and inter-semiotic translation; in these artistic exchanges it is possible to anticipate a sort of network built in a pre-internet era.

This set of heterogeneous roles preserves the testimony of an action that radically criticized the art scene and the art market.

Industrial design and visual communication became a solid part of Julio Plaza’s repertoire during his stay in Brazil from 1967 to 1969, when he attended the ESD – Escola Superior de Desenho Industrial, in Rio de Janeiro. This component became even more critical in his work when he met the members of the Noigandres group (Augusto de Campos, Haroldo de Campos and Décio Pignatari).

To give visibility to the experimental program of MAC USP, Julio Plaza was responsible for designing the Museum’s graphic pieces, posters, and leaflets from 1974 to 1977.

Julio Plaza considered publication as a language laboratory that represented an effective possibility for inter-media experimentation (using the expression created by Fluxus artist Dick Higgins) and for political intervention, especially by means of opening non-official communication and art exhibition channels.

The reproducibility of magazines and publications suggests distribution channels in different circuits to reach different publics. The collective publications, with which he collaborated, such as *Código*, *On Off* and *Corpo Estranho*, are representative of this sort of cultural guerilla. In the subversion of the places of legitimation and distribution of artistic information/production is the idea of network as a generating principle of these collective propositions distributed in circuits that are an alternative to the mainstream market. Through S.T.R.I.P. publishers (Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Plástica ou Poética/Plastic or Poetic Industry Workers’ Union), for example, Julio Plaza published *Poética Política* (1977), *Reduchamp* (1976), among others.

From photography and video to telematics, including videotext and holography, his artistic research questioned the work of perception and the limits of art-translating technological devices. His work also included publications, especially after his collaboration with concrete poet Augusto de Campos and with artist Regina Silveira.

As a result of Plaza’s work with publications and exhibitions, his activity as editor and his activity as curator became equally important in his career. Seeing and reading, when blended together, are the accomplishment of the idea of creating new media and different publics for different readings and spaces. In reproducible media, his analogical and collaborative thinking also united the East and the West, verbal and non-verbal signs, theoretical and poetic texts. Such artistic operations, which are gathered in this exhibition, may be considered samples of a unique poetic industry.

Exhibitions

The network as the generator of exhibitions is a curatorial guideline brought to Brazil by Julio Plaza from the University of Porto Rico, where he was a resident artist from 1969 to 1973. There, he organized *Creation/Creación* (1972), one of the first mail-art exhibitions in the world. To organize this show he gathered an extensive list of contacts from all over the world that was crucial for the preparation of exhibitions to come, notably those organized in partnership with Water Zanini at MAC USP, especially *Prospectiva’74* and *Poéticas Visuais* 1977. Later, he collaborated again with Zanini in the *Núcleo de Arte Postal* in the 1981 Bienal de São Paulo as well as in the shows *Novos Media*, *Videotexto* at the XVII Bienal de São Paulo (1983). These shows were based on the principle of unlimited and multimedia communication outside the mainstream market and beyond the reach of censorship. These tactics enabled MAC USP to build up, in those difficult years, the most important public collection of international conceptual art in South America.

Graphic production

Industrial design and visual communication became a solid part of Julio Plaza's repertoire during his stay in Brazil from 1967 to 1969, when he attended the ESD –Escola Superior de Desenho Industrial, in Rio de Janeiro. This component became even more critical in his work when he met the members of the Noigandres group (Augusto de Campos, Haroldo de Campos and Décio Pignatari). To give visibility to the experimental program of MAC USP, Julio Plaza was responsible for designing the Museum's graphic pieces, posters, and leaflets from 1974 to 1977.

Editions

Julio Plaza considered publication as a language laboratory that represented an effective possibility for inter-media experimentation (using the expression created by Fluxus artist Dick Higgins) and for political intervention, especially by means of opening non-official communication and art exhibition channels. The reproducibility of magazines and publications suggests distribution channels in different circuits to reach different publics. The collective publications, with which he collaborated, such as *Código*, *On Off* and *Corpo Estranho*, are representative of this sort of cultural guerilla. In the subversion of the places of legitimation and distribution of artistic information/production is the idea of network as a generating principle of these collective propositions distributed in circuits that are an alternative to the mainstream market. Through S.T.R.I.P. publishers (Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Plástica ou Poética), for example, Julio Plaza published *Poética Política* (1977), *Reduchamp* (1976), among others.

Theory. Teaching. Research

Julio Plaza began his academic career in 1969, at the University of Porto Rico, where he organized workshops, exhibition rooms and infrastructure for the new art course.

As of 1973, when he was already living in São Paulo, Plaza taught subjects related to visual language at the Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) and at the Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP), as well as at the Pontifícia Universidade Católica (PUC SP). In the 1970s, he was a researcher at the Department of Information and Artistic Documentation (IDART), where developed studies on graphic language in the São Paulo press and editorial production. In 1978, Julio Plaza participated in the organization of Aster school, which was conceived, in partnership with Regina Silveira, Walter Zanini and Donato Ferrari, to be a school-workshop as well as a research and teaching center on different artistic languages. Aster was active until 1982, when it closed. He defended his Master's thesis, entitled *Videography in Videotext*, in 1983, and his doctoral dissertation, entitled, *Intersemiotic Translation*, in 1985, at PUC SP, and both were later published as books.

In 1991, Plaza participated in the multimedia graduate program at the Universidade de Campinas (UNICAMP). In late 1990s, he published *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*, in partnership with Monica Tavares, launched in 1998.

Julio Plaza published several articles in journals in Brazil and abroad; they are available online to the public.

Evolution / Revolution, 1971

Series comprised of 10 photographs in which Cold War ideologies are put in contrast by means of the juxtaposition of images and wordplays entitled *Evolution/ Revolution*. The artist gradually superimposes the image of a Vietnamese combatant holding weapons over the image of former US president and vice-president Richard Nixon and Spiro Agnew, respectively.

Duchamp Vs. Vasarely, 1974

F. Léger/ Duchamp, 1974

Serigraphies that consist in the appropriation of works by Marcel Duchamp, Victor Vasarely and Fernand Léger; their original meanings are modified by means of the superimposition of images. Thus, Julio Plaza raises semantic issues by enabling new interpretations to these works, proposing a critical reflection on Art by means of a metalanguage.

C.O.I.T.A.D.A. versus S.T.R.I.P., 1977

arteBuRgue\$a, 1977

Parts of the publication entitled *Receita de Arte Brasileira* (1977) edited by the General Cooperative for Art-related Topics. The synthetic texts present the answer given by Julio Plaza to the proposal of the work: "What are the ingredients for and the importance of Brazilian Art?"

The artist criticizes the military dictatorship and the Brazilian art market by putting in contrast the acronyms C.O.I.T.A.D.A. (Controle-Obscurantista-Ideológico-comercial-Totalitário-Abstrato-Da-Arte) and S.T.R.I.P. (Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Plástica ou Poética), acronym under which he published some of his works.

Poetic Politics, 1977

Publication of S.T.R.I.P. editions, it is a poem-book organized based on the juxtaposition of images and the multiplicity of interpretations. The work may be read according to a Western sense and to an Eastern sense. According to poet Leminsky, *Political Poetics*:

(...) is a book with no works. The title itself is more than a word, it is a ideogram-montage of the words poetic and political in which the letter E and the letter L blend, forming the Chinese sign for 'sun'. How can a book with no words no political? [...] Plaza uses only two icons: maps of countries and continents, and an ambivalent ideogram of a padlock, which is a helmet when seen upside-down. [...] it is pure 'presentation' of the maps, playing with the international meaning of each country in the distribution of power relations, hegemony submission and exploitation, Plaza diagrams a report, historicizing geography.

I Ching Change, 1978

Publication of S.T.R.I.P. editions, it begins with a poem by Paulo Leminsky. The book explores the harmonious conjugation of the pieces of a game, the poetics of the exchange of verses and the divisions according to the structure of the I Ching. The issue of the important role chance plays in the creation process is underlined.

Objects, 1969

Publication by Julio Plaza, commissioned by Julio Pacello and his Editora Cesar publishing company, with the printing of 100 copies, plus 36 extras ones. It contains thirteen serigraphies made by the artists using primary colors (blue, red and yellow). Poet Augusto de Campos, who met Plaza during the creation process of this object-book, says:

(...) each one of the 'objects' consisted in two superimposed sheets of paper glued together with a central crease, forming pages that, when unfolded, revealed three-dimensional shapes that were at once geometrical and organic, by means of a well-studied paper cut exchanges. It was something "in-between" a book and a sculpture.

Campos is invited to write a text on this experience and produces the object-poem, in which we see a projected lozenge, "with scale like cut-outs [...] using the words OPEN, CLOSE, ENTER and YELLOW, BLUE, RED, and the last three ones coincide with their respective colors

Brush Technique, 1974

Five-serigraphy sequence created in partnership with artist Regina Silveira. The *Série Didática* [Didactic Series], as described in its title, lists the five steps of the paintbrush technique, which addresses in an ironic manner the hegemonic language of art, which is based on traditional techniques and procedures.

On-Off, 1972-1974

The publication was conceived to be distributed directly to institutions and people who worked with art; it consisted in an artists' attempt to go against the limited art-disseminating channels. At a certain point, nearly twenty artists participated in *On-Off* whose editions came in different formats, such as postcards, stamps and posters. The precarious media and techniques that were used enabled de-centralized distribution circuits by means of the democratization of means of reproduction. Julio Plaza collaborated with the publication in its three editions.

On-Off 1 (1972/73)

Comprised of one envelope and 12 sheets of A4 paper. It contains collage and photography techniques in offset printing, besides the use of stamps, stickers 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 (1973)

Comprised of a strip of newspaper and 8 postcards whose size varied from 9.5 to 15cm. It contains offset printing works with stamps and photography. Participants: Julio Plaza, Regina Silveira, Claudio Tozzi, Amélia Toledo, Evandro Carlos Jardim, Fred Forest, Anésia Pacheco Chaves and Vera Barcellos.

On-Off 3 (1974)

Comprised of an envelope and 14 sheets of A4 paper. It contains works in which offset printing, photocopy, stamp and photography were used. Participants: Julio Plaza, Regina Silveira, Guta, Amélia Toledo, Arthur Matuck, Fábio M. Leite, Fernando Lemos, Donato Chiarella, Gabriel Borba, Miriam Chiaverini, Anésia Pacheco Chaves, Mário Ishikawa, Gerson Zanini, Roberto Kepler e Ubirajara Ribeiro.

Reduchamp, 1976

Publication of S.T.R.I.P. editions, it results from the combination of Augusto de Campos' concrete poetry and Julio Plaza's iconograms. It presents in a poetic manner the production of Marcel Duchamp, creatively exploring his legacy. It was Julio Plaza who came up with the idea for this work, when he proposed to create a book based on one of Augusto de Campos' text entitled 'poriferous prose'. According to Campos, he (...) I freely cut it as if it was a long poem, but the aim was more critique-related than poetic. [...] The version proposed by Plaza was an inter-semiotic dialogue with what he called iconograms, fragments of iconic signs extracted from the work of Duchamp as well as of other artists who were his contemporaries.

Corpo Estranho 1. São Paulo: Ed. Alternativa, mai/jun/jul/ago 1976.

Corpo Estranho 2. São Paulo: Ed. Alternativa, set/out/nov/dez 1976.

Corpo Extranho 3. São Paulo: Ed. Alternativa, 1º semestre 1978.

Magazine edited by Julio Plaza and poet Régis Bonvicino; it also included the participation of "Corpo Consultivo" (sic) formed by Anna Bella Geiger, Augusto de Campos, Erthos Albino de Souza, Pedro Tavares de Lima, Regina Silveira and Walter Zanini. Several other artists and poets collaborated with this project by writing reviews, art pieces and translations. The intention was to have a biannual magazine, but only three issues came out: two of them in 1976, entitled *Corpo Estranho*. *Revista de Criação Intersemiótica*, and a 1982 issue, then entitled *Corpo Extranho*. *Revista de Criação*. Besides being the editor, Julio Plaza also collaborated by writing theoretical texts and was responsible for the graphic project.

Dry Law Enters, 1979

It gathers works that have a common method of technical reproducibility. Published as a result of the show held at *Bar Lei-Seca*, in São Paulo, it includes works by artists such as Carlos Fajardo, Gabriel Borba, Leonhard Duch, Maurício Fridman, Regina Silveira, as well as Julio Plaza himself. The aim of the show was to showcase artists who work in São Paulo and who relate to the idea of artwork conceived for reproduction.

Code 3, 1978

Code 4, 1980

Publication edited by Erthos Albino de Souza, in Salvador, with which Décio Pignatari, Augusto and Haroldo de Campos, Régis Bonvicino, as well as Julio Plaza, collaborated.

It had twelve issues of which the first came out in 1974 and the last in 1989-1990. The magazine was based on the initiatives promoted by poets in the 1970s and 1980s. They put in evidence those years' debate on the paths of poetry and the publication was clearly engaged with the experimentalism of the Concrete movement.

Poemobiles, 1974

Publication that results from Julio Plaza's first experience, *Objetos* (1969), *Poemobiles* is created in partnership with Augusto de Campos in 1974. The artist and the poet reedited the first object-poem and included new works: spare pieces that make up concrete poems and whose manipulation (the movement of opening and closing) modifies the variation of cuts and creases, projecting three-dimensional shapes with the words *Open*, *Cable*, *Change*, *Entre*, *Impossível*, *Luzcor*, *Luxo*, *Reflète*, *Rever*, *Vivavaia*, *Voo* and *Abre*. According to Campos: "we sought a true interdisciplinary, integrated and functional dialogue, in one single harmonious movement, the short-circuit of imagination between what's sensible and what's intelligible, what's ludic and what's lucid". This partnership continues in *Caixa Preta* (1975) and *Reduchamp* (1976). The book *Poemobiles* was re-edited in 1984 and in 2010.

Black Box, 1975

It is a work to be assembled in geometric structures that joins works by Julio Plaza and Augusto de Campos, from the 1960s and 1970s. These works include concrete poems, object-poems, miniatures of books published by artist Julio Plaza and reproductions of Augusto de Campos' poems, together with a long-player in which Caetano Veloso sings musical versions of the poems *dias dias dias* and *pulsar*.

Antifotografias, 1971/73

Photography series that presents several different buildings in the cities of São Paulo, Porto Alegre, Toulouse, Rome and New York, such as common houses, museums and historic monuments. These photos are mirrored in such a way that the buildings seem to be bilaterally symmetrical, thus forming anti-photographs, which discuss the issue of photohtaphy as representation of reality.

Use your Museum, 1981

Film made in partnership with Sonia Fontanezi for the subject Semiotic Systems, taught by Décio Pignatari at the Pontifical Catholic University (PUC SP), in 1981. The film presents works that are part of the permanent collection of MASP juxtaposed with television images. The audiovisual record follows the logic of the original exhibition design project conceived by Lina Bo Bardi, in which glass easels placed in a space that has no walls holds the paintings, thus, enabling the simultaneous view of more than one work and proposing a non-linear reading of the exhibition. Use your museum, just as Bo Bardi's exhibition design, questions the passive condition of the spectator in relation to the work of art. Plaza suggests an analogy between the images of the paintings and the television images, bringing their structures closer in an exercise of inter-semiotic translation.

Creación/Creation, 1972

Creación/Creation is an exhibition organized by Julio Plaza, held from October to November of the year 1972, at the Mayaguez campus of the University of Puerto Rico, institution where he worked from 1969 to 1973. The show gathers mail art woks sent by artists from various parts of the world, and it is considered a precocious experience, since the mail art network became established in Latin America only after the second half of the 1970s. The show included artists connected to the International Artist's Cooperation (IAC), an inter-continental group organized by German artist Klaus Groh and Argentinean artists connected to the Centro de Arte y Comunicación of Buenos Aires (CAVC). The large number of Brazil-based artists participating in the exhibition indicated that Plaza followed the Brazilian production closely. In 1973, when Julio Plaza came to MAC US, his experience, as well as the contact list collected there, were fundamental for the integration of the Museum into the mail art movement, especially in the exhibitions *Prospectiva'74* and *Poéticas visuais*. Artists participating in the exhibition: Albrecht Dietrich, Arrigo Lora-Totino, Augusto de Campos, Luiz Paulo Baravelli, Artur Barrio, Peter Bartos, Juraj Bartusz, Bernd Lobach, Eugen Brikcius, Luis Camnitzer, Canada Art Writers, Carlo Belloli, Carlos Espartaco, Mercedes Esteves, Vaclav Cigler, Clive Robertson, Sue Robertson, Charles Nafus, Dan Graham, Joerg Daumeter, Davi Det Hompson, David Major, Dileny Campos, Edgard Braga, Edgardo-Antonio Vigo, Eduardo Angelo, Elton Manganelli, Cláudio Ferlauto, Flavio Pons, Luiz Paulo Gallina, Maria Cristina Gomes Burguer, Nilo Paim Soares, Fernando Nuño, Flamarion, Frederico Morais, Gabor Attalai, Ignacio Gomez de Liaño, Giuliano Della Casa, Group OHO, Hervé Fischer, Hugo Mund Júnior, Jose Maria Iglesias, Jiri Valoch, Julio Plaza, Hans Werner Kalkmann, Karel Miler, Klaus Groh, Julius Koller, Liliiana Porter, Maria do Carmo Portes Secco, Maurice Roquet, Juraj Melis, Rudolf Nemeč, Otto Laubert, Carlos José Pasquetti, Paul Pechter, Paul Woodrow, Pierre Keller, Vladmir Popovic, Regina Silveira, Robert Cyprich, Zorka Saglova, Foundation Schwind, Rudolf Sikora, Jan Steklik, Josef Kroutvor, Petr Stembera, Ivan Stepan, Tom J. Gramse, Tomas Garcia, Dezider Toth, Janos Urban, Vera Roitman, Peter Vogel, Waldemar Cordeiro, J. Wall, Walter Que, William Fernando Magalhães, Wolf Kahlen.

THEORETICAL-PRACTICAL COURSE TAUGHT BY JULIO PLAZA TO STUDENTS OF THE FEDERAL UNIVERSITY OF RIO GRANDE DO SUL, IN PORTO ALEGRE (JUNE / JULY, 1971)

The course results in a namesake book and according to Plaza himself:

"the proposal was to have an action that should be consumed instantaneously / visual and touch experience. it is a response to the action of the mass-media in the city. ludic consumption that results from the speed of technological change. a proposal whose main characteristics are instantaneity/mobility/mutability giving more option/ participation, which is put in conflict with the old and ancient current city."

The proposals of the course are directly related to the actions and experiences carried out in the city of Porto Alegre by Julio Plaza and Claudio Ferlauto, in January of that same year. The actions are recorded in the issues of January 9 and 16, 1971 of *Jornal Zero Hora* (Urban Semiology and Daily Life Semiology), a popular newspaper of the capital city of Rio Grande do Sul State.

Artery 2.

Pirajuí-SP: Nomuque Edições, 1976/1977.

Artery 5 (Fantasma).

São Paulo: Nomuque Edições, 1991.

Artery 6 (Quadrado).

São Paulo: Nomuque Edições, 1992.

Artery 7.

São Paulo: Nomuque Edições, 2004.

Artery 8.

In: www.arteria8.net. São Paulo: Nomuque Edições, 2003.

Artery 9.

São Paulo: Nomuque Edições, 2007.

Artery 10.

São Paulo: Nomuque Edições, 2011.

Created in Pirajuí/SP by artists Omar Khouri and Paulo Miranda, in 1975, and published by *Nomuque Edições* publishing house, *Artery* was conceived after the artists had contact with the magazine *Código 1* (1974), edited by Erthos Albino de Souza, in the state of Bahia. It currently has 10 issues and several artists, poets, editors and graphic designers have collaborated with it. Maintaining its experimental character, the issues establish dialogues with the Anthropophagical Movement, Concrete Poetry and inter-semiotic creations. Its formats, printing and binding techniques as well as the material used change in every issue. Julio Plaza collaborated with *Artery 2* (1976/77), *Artery 5* (1991), *Artery 6* (1992), *Artery 8* (2003), *Artery 7* (2004), *Artery 9* (2007) and *Artery 10* (2011).

Zero Left. São Paulo: Nomuque Edições, 1981.

Published in 1981 by Nomuque Edições publisher and created by artists Omar Khouri and Paulo Miranda, it consists of a portable exhibition comprised of serigraphy works created at ASTER (art study center, in São Paulo, from 1978 to 1981, coordinated by Julio Plaza, Walter Zanini, Donato Ferrari and Regina Silveira). Julio Plaza collaborates with this publication, with the work entitled Alechinsky-Lichtenstein, a 20x20cm black-and-white serigraphy on pasteboard, dated of 1975, which makes reference to the surrealist art of Belgian painter Pierre Alechinsky (1927-) and to the pop art of American artist Roy Lichtenstein (1923-1997).

Long Live Poetry. São Paulo: Edição de Villari Herrmann, 1979.

Newspaper conceived and funded in 1979 by artist Villari Herrmann, which gathers poems, essays, manifestos and projects by various artists, poets and musicians.

Julio Plaza is responsible for the graphic planning and collaborated with it with some works, such as the cover: the image of an upside-down map of Latin America, the ad Citruses for Citruses and the black-and-white photography of a pile of theoretical books of which some of the letters of the title are highlighted, forming the word “tagarela” [blabbermouth], dedicated “to the informalists of information”. On page 2, Plaza writes: “poetry does not wash everything with its hard colorless foamless scentless hard hard hard soap, but the pink soap of friendship washes everything washes anything with its scented and fresh foam the soft soap of friendship washes it all”, next to his work Alechinsky- Lichtenstein (1975), also present in the publication *Zero à Esquerda* (Nomuque Edições, 1981).

Bashô. O velho tanque. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Edição de Julio Plaza, 1982.

Collaborative publication in which the 16th century haikai of Japanese poet Bashô is translated by Haroldo de Campos, in 1958; it gains a special reading session, in 1982, with visual programming and edition by Julio Plaza, who highlights the visual and sound elements (already present in the ideogrammatic writing), through the white-and-orange-colored letter and the display of words in the space of the blue pages.

Oxigênese. São Paulo: Edições STRIP, 1977.

A Villari Herrmann publication gathering his works from 1969 to 1976, with graphic design by Julio Plaza, published by Edições S.T.R.I.P. publishers (Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Plástica ou Poética. This publication can be opened in either side (front or back), because the first and the fourth covers are identical, but inverted; all the images inside the publication may be interpreted according to different angles.

DeSignos. São Paulo: Cortez Editora e Livraria Ltda, 1981.

Printed and distributed by Cortez bookstore and publisher, the magazine DeSignos [OfSigns] is coordinated by researcher Samira Chalhub, who defines: “The DeSignos art production and creation is based on itself and for itself to survive: looking at cinema text music poem translation liberty exercise practice journalism television: many signs and plural life”. This publication blends theoretical-critical reflections and practical-artistic activities. In this issue, launched in the 1st semester of 1981, Julio Plaza works as visual programmer and collaborator, proposing an inter-semiotic translation of Décio Pignatari’s text *Olho para Noosfera* (1975).

Através 1. São Paulo: Livraria Editora Duas Cidades, 1978.

Através 2. São Paulo: Livraria Editora Duas Cidades, 1978.

Através 3. São Paulo: Livraria Editora Duas Cidades, 1979.

This magazine's editorial board is composed of Schnaiderman, Décio Pignatari, Leyla Perrone-Moisés and Lucrécia d'Alessio Ferrara. In the three issues of *Através* magazine, published and distributed by *Duas Cidades* publisher and bookstore, Julio Plaza collaborates as visual programmer. In the *Através 2* issue (1978), Plaza presents his work entitled *Ideograma* (1976), in which we see the figure of a padlock, which is also present in *Poética Política*.

Poetry is poetry. São Paulo: Livraria Editora Duas Cidades, 1977.

This publication (1977 edition) gathers the poetic work of Décio Pignatari, including translations, between 1950 and 1975. Texts that up to then were unknown or had been published in different magazines, newspaper, anthologies intend to form his complete work that, in editions to come, are updated (last edition came out in 2004).

Julio Plaza is responsible for the graphic project of the 1977 edition, published and distributed by *Duas Cidades* bookstore. In this edition, we find the most renowned works of Pignatari, as of 1956 in *Noigandres 3*, exploring typography, layout development and pagination.

Poetry In Greve. São Paulo: Edições Greve, 1975.

Publication edited, in 1975, by Lenora de Barros, Pedro Tavares de Lima and Régis Bonvicino, with graphic project by Julio Plaza. The title is a reference to the epithet "a poet on strike" (1967), created by Augusto de Campos, about Stéphane Mallarmé. This publication will be considered the issue number zero of *Qorpo Estranho 1* magazine (1976).

Tattoos. São Paulo: Edições Invenção, 1976.

Publication launched by Edições Invenção publisher, in 1976, gathers visual poems by Edgard Braga (1897-1985). His production is connected to the Modernist Movement, to Concrete Poetry and calligraphy experiments. The graphic project is by Julio Plaza.

Visual Poetics, (1977)

Organized by Julio Plaza and Walter Zanini, at MAC USP, the strongest features of this show are the use of different media, as well as the research on the image-word relation. It counted with the participation of 201 artists from all over the world, especially from Latin American countries, as well as the United States and Eastern Europe. Some of them were: John Cage, Wolf Vostell, Clemente Padín, Dick Higgins, Paulo Bruscky, Artur Barrio, Ulises Carrión, Felipe Ehrenberg. By means of research in the field of inter-semiotic translation, artists also reveal new structure-related research on image and word. Many of these works are part of the conceptual collection of MAC USP. Julio Plaza was responsible for the graphic project of the exhibition catalog.

PROSPECTIVE'74

Show organized by Walter Zanini and Julio Plaza with the intention of showcasing the art production that went beyond the traditional supports. It present works by 150 artists in different languages and mediums that are sent by mail to MAC USP, after an invitation letter sent to several artists from different parts of the world. The graphic project of the exhibition catalogue was made by Julio Plaza.

FOR A PUBLIC MUSEUM - TRIBUTE TO WALTER ZANINI.

Period: from December 03, 2013 to February 01, 2015.

Place: MAC USP – São Paulo/SP.

Cristina Freire

Walter Zanini (1925-2013), art historian, university professor, art critic and curator was responsible for structuring the then recently created Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) in 1963. When he directed the Museum, from 1963 to 1978, he organized exhibitions and conducted research that emphasized the participation of Brazilian modern artists; with the direct and permanent participation of artists that transformed the Museum in a territory of freedom and experimentation amidst a military dictatorship. He developed activities involving cinema, music, architecture and video, always conceiving the museum as a multimedia and dialogical space.

In the first years of MAC USP, Zanini conducted structure-related actions: preservation, expansion and presentation of collections, organization of the Museum's library and document center (archive). He sought to create links with other Brazilian cultural and art institutions by means of a travelling exhibitions program. He began to develop programs which aims were to create different departments within the Museum, such as Cinema Department, Music Department, Photography Department, Architecture Department; he also encouraged activities related to Design. He created the exhibitions programs *Jovem Desenho Nacional* (JDN 1963-1965), *Jovem Gravura Nacional* (JGN 1964-1966) and *Jovem Arte Contemporânea* (JAC 1967-1974) which were very important for the expansion of the Museum's contemporary art collection.

Solidarity, cooperation and collectivity were some of the principles that guided and were decisive for the construction of this 'Zanini's MAC', as MAC USP in this phase is called. In 1972 with *Acontecimentos*, *Ambiente de Confrontação* and *VI Jovem Arte Contemporânea* the concept of exhibition is completely subverted. The museum, as Zanini explains, "no longer enters the scene after the artwork; they are now concurrent." With the presence of artists, MAC USP becomes an effective laboratory for creation.

Simultaneously to the expansion of international collections, there is the organization of exhibitions in which the basic structure is the network. At this point, different lists of artists and addresses circulate worldwide and open-calls for international exhibitions spread around the world, despite the market and the dictatorial censorship. This strategy is fundamental for the organization of exhibitions and the expansion of the Museum's contemporary art collection. The exhibitions

Prospectiva'74 and *Poéticas Visuais* (1977), as well as other initiatives, gather an artists network connected by means of mail art, which brings to MAC USP what will result in the most important public collection of international conceptual art in the Southern Cone. The negotiations to build MAC USP's own building at the University of São Paulo campus, Zanini's permanent effort throughout his administration, gain strength with Paulo Mendes da Rocha's project (1975) that, nevertheless, was not accomplished. Zanini puts his efforts on buying a portable video device and artists were able to work with it, and the Museum emerged as an operational space and the emerging Brazilian video art is presented at the *VIII Jovem Arte Contemporânea* (1974).

In its 50th anniversary, MAC USP looks back to its origins and recognizes in the legacy left by curator-creator Walter Zanini a model to be followed in the present and in the future.

1963-1968. Initial Years

On April 8th 1963, the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) was founded to house the art collection that belonged to the former MAM SP, to the Matarazzo couple and to Yolanda Penteado. Walter Zanini was appointed as the director of the Museum, which was temporarily set up in a space in of the Biennial's building. The actions he carried out in the recently created MAC USP were mostly structure-related: preservation, expansion and presentation of the Museum's collections, organization of its library and document center (archive). He sought to create links with other Brazilian cultural and art institutions by means of an exhibition program based on two ideas: one was to systematically study and exhibit Brazilian modern artists and the other was dedicated to avant-garde and experimental exhibitions. In all of these projects, he counted with the participation of artists.

He began to put in practice actions and programs whose aims were to create different departments within the Museum, such as Cinema Department, Music Department, Photography Department, Architecture Department; he also encouraged activities related to Design. He organized the following exhibition programs: *Jovem Desenho Nacional* (JDN 1963-1965), *Jovem Gravura Nacional* (JGN 1964-1966) and *Jovem Arte Contemporânea* (JAC 1967-1974), which were very important for the expansion of the Museum's contemporary art collection. The travelling exhibitions program toured Brazil, including the most distant cities in the countryside of São Paulo State and the country; it would result in the (unaccomplished) project called Trem de Arte. He made purchases in order to increase the number of works by foreign artists in the collection of the São Paulo Biennial. Artists such as Flávio de Carvalho and dada artist Jef Golyscheff, among many others, made important donations to the Museum, as a result of Zanini's efforts.

1969-1973. The Triumph of the Experimental Museum

Solidarity, cooperation and collectivity were some of the principles that guided and were decisive for the construction of this 'Zanini's MAC', as MAC USP in this phase is called. The contacts with other countries and other Brazilian art institutions increased significantly and the Association of Art Museums of Brazil (AMAB 1966-1971), worked hard and promoted exchange of exhibitions in the country. Partnerships with consulates enabled international projects, such as exhibitions and film festivals. After extensive research, Zanini organized an exhibition on the work of the Pernambuco artist Vicente do Rego Monteiro. He was able to publish the first general catalogue,

seeing that the inventory of the collections began even before the foundation of the Museum. In 1972 with *Acontecimentos*, *Ambiente de Confrontação* and *VI Jovem Arte Contemporânea* the concept of exhibition is completely subverted. The museum, as Zanini explains, "no longer enters the scene after the artwork; they are now concurrent." With the presence of artists, MAC USP becomes an effective laboratory for creation. A film by Donato Ferrari on the *VI Jovem Arte Contemporânea* exhibition is presented for the first time, in this exhibition, and shows the atmosphere that took over the Museum on the occasion. For the exhibition *O fotógrafo desconhecido* (1972), for example, he asks everyone, with no restrictions, to send pictures to the Museum, and by doing so he anticipates the current logics of image circulation in the digital media. The expansion of the collections continues together with an active effort to take exhibitions of Brazilian artists to other countries. As an example of an extraordinary creative cultural economy is the fabulous exchange with Tate Gallery, in London, of a Boccioni sculpture piece, whose plaster version belongs to MAC USP's collection, for a Henry Moore sculpture.

1974-1978. The Network is Expanded: Art and Technology in the Museum

Simultaneously to the expansion of international collections, there is the organization of exhibitions whose basic structure is the network. At this point, different lists of artists and addresses circulate worldwide and open-calls for international exhibitions spread around the world, despite the market and the dictatorial censorship. This strategy is fundamental for the organization of exhibitions and the expansion of the Museum's contemporary art collection. The exhibitions *Prospectiva'74* and *Poéticas Visuais* (1977), as well as other initiatives, gather a network of artists connected by means of mail art, which brings to MAC USP what will result in the most important public collection of international conceptual art in the Southern Cone. The emerging Brazilian video art is presented at the *VIII Jovem Arte Contemporânea* show (1974) and, in the following year, Zanini sends a group of Brazilian artists to the anthological exhibition Video Art in the USA. Zanini puts his efforts on buying a portable video device and artists were able to work with it, and the Museum emerged as an operational space. Then, the Video and Espaço B Department was created, which aimed at being a space to develop experimental projects, especially video art. Then, there were exhibitions of modern artists, such as Mário Zanini's (which included significant donation of artwork and documents for the Museum) and Ernesto De Fiori's solo shows. The negotiations to build MAC USP's own building, which was Zanini's permanent effort throughout his administration, are an important step towards Paulo Mendes da Rocha's project (1975). The pre-project was based on a Program of Needs carefully designed by Zanini with the help of artists and architects. Its foundations still exist at the campus of the University of São Paulo; however, it was never concluded. The Universidade de São Paulo changed the rules for choosing the MAC USP director and Walter Zanini leaves his position at the Museum in 1978.

DISTANT NEIGHBORS - ART OF LATIN AMERICA IN THE MAC USP COLLECTION.

Period: from June 20, 2015 to January 7, 2018.

Place: MAC USP – São Paulo/SP

A fifteen thousand kilometers border separates Brazil from other countries in South America. In addition to the extensive territory running through forests and rivers, the experience of a remote proximity is reinforced by the linguistic variations between Portuguese and Spanish. In Brazil, "latin-american" refers to a familiar otherness,

a kind of distant neighbourhood where coexistence and familiarity are somehow restricted and specific. However, the same civilizing process of expansion, first imperialist, now globalizing, brings us closer. If, on the one hand, business and the economy move forward with political and financial treaties, a regional integration in culture and the arts is very slow. The discrepancy in the distribution and assimilation of artistic information, despite the integrated circuits of globalization, refers to a colonial matrix of values and representations that is guided invariably towards the Northern Hemisphere. The exhibition *Vizinhas Distantes* is a presentation platform of Latin American artistic repertoires meeting in the MAC USP collection, throughout its history. The heterogeneous, hybrid, plural and multicultural contingency of this continent that stimulates a shift of the southern look to the south, in this critical geography of art.

Operating in this perspective, Brazilian culture and arts are present in this exhibition as latent counterpoints. That is, each repertoire, the individual collection of images can be mobilized when confronted with the Latin American art on display, in an exercise that stimulates the horizontal approaches. The "Latin American art" category becomes insufficient to meet the diversity and cultural contexts of the region, as well as to contemplate the exile and migration of artists in transit around the world and the effects of globalization sensed in this side of the world.

Constructive universalism, spacialisms, geometrism, cinetisms, african-Cuban antropofagias, neobaroques, revolutionaries, post-utopian are articulated on the exhibition on a constellation of thematic and non-chronological groups. They are: *Identity*, *Constructives*, *Onirical* and *Conceptual*, that present broadly the many profiles of MAC USP's collection in paintings, sculptures, installations, objects, photographs, records and performance projects, videos and artists publications.

The conceptual art practices have privileged place in this exhibition, that features for the first time a specific set of Latin American artworks in dialogue with the Museum from the decades of 1960-70.

As a result of research on this part of the collection, the publication *Terra Incógnita. Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP [Terra Incógnita. Conceptualisms of Latin America in the MAC USP collection]* accompanies the exhibition.

The mapping of the underground circuits of exchanges reveals transnational communities guided in communication and creation strategies, organized in pre-digital networks, as artistic and political resistance tactics. The modern spirit and the revulsive Southern practices, gathered at the exhibition, refer to the critical power originated within this continent to continue activating other visions and neighbourhoods.



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