



Universidade de São Paulo
Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI

Museu de Arte Contemporânea - MAC

Livros e Capítulos de Livros - MAC

2015

Terra incógnita: conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP

<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/50299>

Downloaded from: Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI, Universidade de São Paulo



TERRA INCÓGNITA

VOL/1

Conceitualismos
da América Latina
no acervo do
MAC USP

Organização CRISTINA FREIRE

MAC

INTRODUÇÃO

Conceitualismos da América Latina e o acervo do MAC USP: uma introdução

Cristina Freire

DEDALUS - Acervo - MAC



21500011686

Na introdução do livro *Artes Plásticas na América Latina: do Transe ao Transitório* (1979), Frederico Morais escreve:

Brasil e América Latina começam a se conhecer. Cresce a consciência de que temos que caminhar juntos, pensarmos juntos nossa realidade. O Brasil não pode mais fugir à contingência latino-americana, assim como os demais países do Continente não podem excluir o Brasil de sua reflexão continental. Juntos temos que elaborar as teorias capazes de fazer avançar nossa produção artística, juntos temos que promover dentro e fora do Continente nossos artistas e as tendências estéticas aqui nascidas. Só assim poderemos evitar o bloqueio das multinacionais do mercado de arte e a colonização imposta pelas grandes mostras internacionais. Resistir e libertar. Mas resistir com novas linguagens, ou melhor, com o novo. Nós somos a diferença que eles necessitam para ativar seu próprio processo criador. Somos os bárbaros de uma época futura.

Essa conclave de Frederico Morais toca em temas fundamentais que nos parecem ainda importantes no que se refere às relações entre a arte brasileira e aquela do continente latino-americano. As contradições não resolvidas mantêm uma atualidade desconcertante.

Isso porque, quase quatro décadas depois da publicação desse texto, apesar das conexões das redes digitais, temos mais informações do que se passa em Berlim, Londres ou Nova York, do que em Bogotá, Lima ou Buenos Aires. A discrepância na distribuição e dispersão da informação artística, apesar dos circuitos integrados da globalização, remete a uma matriz colonial de valores e representações. Essa colonização do pensamento aparece ainda ativa na academia e na crítica de arte.

Se, por um lado, os negócios e a economia avançam com tratados políticos e financeiros, a integração regional na cultura e nas artes ainda passa pelo crivo da crítica e da valorização legitimadora no Hemisfério Norte.

A barreira linguística existente entre o português e o espanhol, idiomas igualmente periféricos nos processos da globalização, é superada na prática pelo portunhol, esse dialeto de contato que funde as fronteiras e sobrepõe o desejo de comunicação às diferenças.

Nessa dinâmica cultural e política, o pouco conhecimento – ou interesse? – que se observa no Brasil sobre artistas de nosso continente estendido é irrefutável. Parece, portanto, necessária, como já advertiu Morais, uma elaboração teórica capaz de dar subsídios para ancorar um movimento de aproximação e crítica.

Isto porque a colonização do pensamento tende a desprezar o mais próximo em favor de um universal canônico, numa operação que Walter Mignolo¹ identifica como a representação da subalternidade. Notamos como essa se manifesta na história canônica da arte contemporânea, onde domina a matriz norte-americana e europeia².

Ao distanciar-nos desse relato universalizante, revigora-se o sentido de uma epistemologia de fronteira, “[...] uma política de conhecimento que está ao mesmo tempo, na raça, no corpo e nas histórias locais marcadas pela colonialidade”³. A epistemologia fronteiriça, explica Mignolo, implica em “[...] formular os interrogantes da enunciação (quando?, por quê?, onde?, para quem?) e nos dota do conhecimento necessário para criar, transformar e construir futuros globais. Tal operação constitui o coração de qualquer investigação des-colonial. Por quê? Porque o conhecimento se cria e se transforma de acordo com os desejos e necessidades particulares, como resposta às exigências institucionais. O conhecimento está ancorado em projetos com uma orientação histórica, econômica e política. O que revelou a ‘colonialidade’ é a dimensão imperial do conhecimento Ocidental que tem sido construída, transformada e disseminada nos últimos 500 anos”.

Na condição de curadora de um museu público e universitário no Brasil, torna-se necessário renunciar à pretensa neutralidade da pesquisa e ao universalismo do conhecimento. Isto porque, na dinâmica de construção da história da arte contemporânea, o *locus (político e social)* ou, nas palavras de Mignolo, os interrogantes da enunciação são determinantes. Esse *locus* configura-se na práxis cotidiana do museu; orbita à margem da dinâmica do espetáculo onipresente no meio atual. A pesquisa que vimos realizando⁴ com os conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), busca localizar obras de arte e identificar artistas a serem inclu-

ídos, sem distinção, num relato que se propõe a compreender práticas e situações artísticas no continente latino-americano.

Do testemunho oral ao texto, a análise das práticas artísticas de caráter documental pavimenta um território crítico singular que se desdobra em dupla direção no Museu. Por um lado, a investigação deve produzir conhecimento e qualificar esse conjunto específico de obras, mas também promover uma análise crítica da instituição, avaliando a política museológica em prol de uma práxis que deve ser constantemente reinventada.

DOCUMENTOS E OBRAS

No Museu de Arte Contemporânea operamos com a noção de transitividade entre documentos e obras. Tal premissa tem desdobramentos na crítica de arte e evidencia-se na maneira como se pensa a estrutura de funcionamento do museu, a sua política de coleções. Entendemos, por exemplo, que tal transitividade supõe, no limite, uma ideia de fusão de acervos (arquivos, biblioteca e reserva técnica) que constitui a sua performatividade, isto é, a possibilidade de ativação e/ou transformação dessas obras/documentos no futuro.

Do ponto de vista da construção historiográfica, como alerta Ulpiano Bezerra de Menezes, “[...] o que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída, como sumo de limão. O documento não tem em si sua própria identidade [...]. É, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala. Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica. Não há porque o museu escapar destas trilhas que caracterizam qualquer pesquisa histórica”⁵.

Portanto, incluímos nessa publicação alguns textos de referência de autoria de artistas, muitos inéditos em português, que favorecem a compreensão crítica de suas respectivas obras. Consideramos relevante, por exemplo, sublinhar os termos cunhados pelos próprios artistas para nomear suas práticas. Os textos auxiliam no esforço para a construção das balizas históricas e teóricas importantes para sua compreensão⁶. Dessa maneira, conjugam-se duas formas de pensamento: plástica e verbal, que estão associadas aos meandros institucionais para a sua presença e permanência no Museu.

¹ MIGNOLO, Walter. *Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica*. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es>>.

² A arte africana e indígena, por exemplo, que muito poderiam contribuir ao entendimento dos processos culturais locais, só recentemente vêm sendo incorporadas ao ensino universitário.

³ MIGNOLO, Walter. *Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica*. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es>>.

⁴ FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2008.



Poéticas Visuais
MAC USP, 1977
Arquivo MAC USP



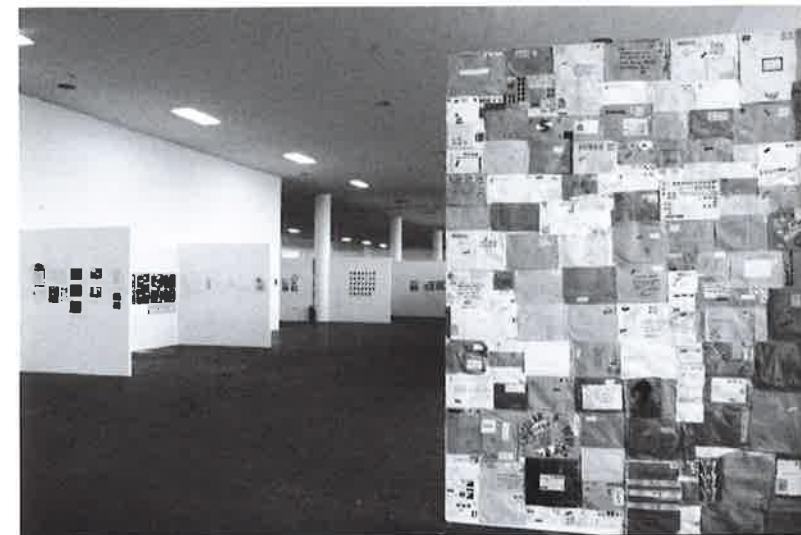
Prospectiva'74
MAC USP, 1974
Arquivo MAC USP

Nessa medida, certos termos correntes na crítica de arte no contexto latino-americano são aqui traduzidos para o português por uma questão de coerência histórica e crítica. Por exemplo, os artistas latino-americanos, e alguns brasileiros, valem-se do termo *arte-correio* para nomear a prática artística que utiliza os envios postais como estratégia poética e política. No entanto, o termo “arte postal” foi utilizado amiúde no Brasil, em especial por Walter Zanini e Julio Plaza nas exposições organizadas no MAC USP ao longo da década de 1970 e que contribuíram de maneira decisiva para institucionalização internacional dessa poética com o Núcleo de Arte Postal na 16ª Bienal de São Paulo (1981).

Sobre o assunto, Walter Zanini publicou textos⁷ fornecendo, desde os anos de 1970, subsídios para a assimilação da arte postal por parte do público. Assim, os termos devem ser analisados à luz de sua fortuna crítica. A história das

⁷ ZANINI, Walter. *Arte postal na busca de uma nova comunicação internacional* (1997) e *Arte postal na 16ª Bienal* (1981). In: FREIRE, Cristina (org.). Walter Zanini. *Escrituras Críticas*. São Paulo: Annablume, MAC USP, 2013.

16ª Bienal de São Paulo, Núcleo de Arte Postal, 1981
Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo



exposições e das instituições locais são pontos referência para onde convergem distintas histórias, tais como as singularidades das trajetórias dos artistas (com entrevistas) e as conexões com seus diferentes contextos culturais e políticos.

Tal como realizado nos estudos anteriores⁸, essa abordagem procura integrar os acervos para dar sentido orgânico ao manancial documental presente no MAC USP. A noção de um arquivo vivo, capaz de ser ampliado com os desdobramentos da investigação, é igualmente esclarecedora.

O artista húngaro György Galántai denomina “arquivo ativo” o resultante de sua atividade em Artpool, arquivo idealizado por ele e Júlia Klaniczay em Budapeste. Artpool, por sua missão pública de investigação, guarda analogias com o MAC USP. Vale notar que as relações entre a América Latina e o Leste da Europa foram significativas em muitos sentidos.

Explica Galántai que “[...] o arquivo ativo difere das práticas arquivísticas tradicionais, uma vez que o arquivo ativo se constrói a partir de práticas artísticas específicas. Isso é, diferente das práticas arquivísticas tradicionais, ou seja, o arquivo ativo, não apenas coleta o material que já existe, mas da maneira que opera, gera o próprio material a ser arquivado. Ao documentar os pensamentos que circularam na rede da arte livre e autônoma, esse arquivo vivo é trazido à baila mas ainda se mantém invisível à arte comercial”⁹.

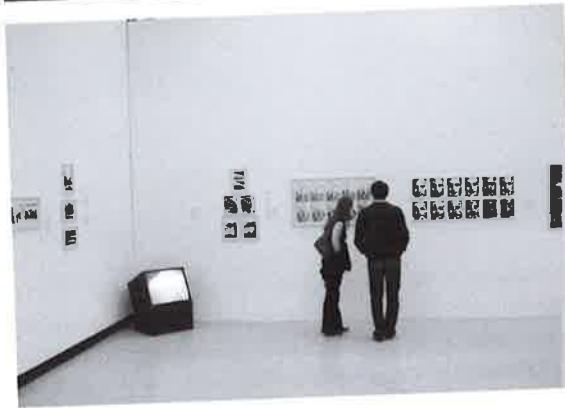
⁸ Ver nota 6.

⁹ ARTPOOL. *The experimental art archive of East –Central Europe*. Artpool: Budapest, 2013.

Redes Alternativas
MAC USP, 2011
Arquivo MAC USP



Subversive Practices
Art Under Conditions of Political Repression 60s-80s
Stuttgart, 2009
Arquivo MAC USP



Tal hipótese de trabalho, como a das relações importantes entre América Latina e o Leste da Europa apresentadas em exposições como *Redes Alternativas* (2009), foram possíveis pela investigação¹⁰ nesse acervo.

Dessa maneira, esse arquivo ativo, que gera hipóteses de trabalho e desdobra-se em outros arquivos, é princípio operativo da pesquisa, do ensino, da curadoria das exposições, dos seminários e cursos gerados a partir do acervo de arte conceitual no MAC USP.

Por outro lado, a agilidade com que o mercado tem se apropriado de estudos acadêmicos é notória. Artistas eleitos para estudos pontuais, a partir da dinâmica do arquivo vivo no MAC USP, saltam do esquecimento à superexposição em curto espaço de tempo. Tal realocação no circuito denota o processo de mercantilização geral do sistema artístico cada vez mais presente no mundo midiático global.

¹⁰ Projeto de pesquisa *Paralelos Ocultos* no projeto temático: *Lugares e modos dos críticos da arte contemporânea nos museus* (Fapesp, 2005 - 2009) resultou nas exposições: *Subversive Practices - Art Under Conditions of Political Repression 60s-80s / South America / Europe* (Kunstverein, Stuttgart, 2009) e *Redes Alternativas* (MAC USP, 2011).

MUSEU-LABORATÓRIO / MUSEU-ESCOLA

Tomando o MAC USP como um museu-escola, a investigação mobiliza alunos na graduação e pós-graduação que convergem para o GEACC (Grupo de Estudo de Arte Conceitual e Conceitualismo no Museu)¹¹. Tal plataforma coletiva orienta-se para o desenvolvimento e a implementação de estratégias de pesquisa-ensino que partem das atividades de curadoria no Museu como pauta onde se concentram todas as atividades do referido Grupo. Dessa maneira, o museu universitário reafirma-se como um laboratório privilegiado de aprendizado e crítica, orientado para a pesquisa permanente de seu acervo. Sem a participação do GEACC essa publicação não teria sido possível.

Nesse programa curatorial, a pesquisa-ação orienta a relação dos alunos com o acervo, donde parte e para onde retorna o aprendizado conjunto e colaborativo. Como antídoto ao produtivismo e ao individualismo, o desejo e a curiosidade compartilhados entre os estudantes têm se mostrado dinâmicos potentes no museu-laboratório-escola. Todos são estimulados a compartilhar interesses e informações para alavancar as atividades realizadas no Museu, junto aos funcionários, ao público e aos artistas. A dinâmica da mídia e do mercado em relação ao museu público, por exemplo, tem sido importante ponto de reflexão crítica no cotidiano desse museu-escola. Busca-se ativar, no dia a dia da instituição, uma pedagogia problematizante, ao contrário da educação bancária (pautada no acúmulo e transmissão de informações), como ensinou Paulo Freire.

ARQUIVO E EXPOSIÇÃO

Observa-se como a relação arquivo-exposição cresce no mesmo movimento em que a história da arte contemporânea é revisada, e passa a incluir artistas e movimentos pouco conhecidos e representados até há pouco tempo. Vale lembrar que arquivos de artistas foram criados como lugar de memória extraoficial, quando o caráter documental da produção artística ainda não era assimilado pela historiografia canônica. Mas tal condição marginal mudou radicalmente nas últimas décadas, de forma que hoje assistimos à incorporação sistemática dessas práticas artísticas dos anos 1960 e 1970 ao mercado global. Alguns museus vêm igualmente propondo outras visadas para construir, nas práticas museológicas, um ambiente mais crítico, ciente de suas responsabilidades éticas num mundo globalizado. A propósito das relações entre museus metropolitanos e saberes locais, Manuel Borja-Villel¹², diretor do museu espanhol Reina Sofía, escreve:

¹¹ Grupo formado em 2011, coordenado por Cristina Freire. Organiza-se em torno do estudo da coleção conceitual do MAC USP, buscando desenvolver um aparato crítico necessário para a incorporação das poéticas conceituais nas instituições.

¹² VILLEL, Manuel Borja. Museos del Sur. *Jornal El País*, edição impressa de 20 de dezembro de 2008. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2008/12/20/babelia/1229731569_850215.html>.

Seminário Internacional
Museu de Arte
na Esfera Pública -
Homenagem a Walter Zanini
MAC USP, 2013
Arquivo MAC USP



Encontro do GEACC com
Augusto de Campos na
exposição Julio Plaza
Indústria Poética
MAC USP, 2013
Arquivo MAC USP



ação-passeio na exposição
Por um Museu Público: Tributo
a Walter Zanini, atividade
realizada pelo GEACC
MAC USP, 2014
Arquivo MAC USP

"Como criar uma memória a partir da oralidade? Sabendo que colecionar objetos significa, frequentemente, transformá-los em mercadoria, como expor eventos sem que esses sejam fetichizados? Como pensar um museu que não monumentalize o que explica? A resposta passa por pensar a coleção em chave de arquivo. Ambos são repositórios de onde muitas histórias podem ser extraídas e atualizadas. Mas, o arquivo as 'desauratizam', já que inclui no mesmo nível documentos, obras, livros, revistas, fotografias, etc. Rompe a autonomia estética que separa a arte de sua história, recoloca o vínculo entre objeto e documento, abre a possibilidade de descobrimento de territórios novos, situados para além dos desígnios da moda ou do mercado e implica numa pluralidade de leituras. A correspondência que se estabelece entre o fato artístico e o arquivo produz deslocamentos, derivas, relatos alternativos e contra-modelos".

ARTE POSTAL + PUBLICAÇÕES COLETIVAS

A arte postal foi uma atividade fundamental para a constituição de arquivos de artistas na América Latina e em outras partes do mundo. Arte postal, poesia visual e publicações de artista se misturavam nos anos 1960 e 1970. Muitas revistas derivadas desta rede eram organizadas por um artista ou um grupo de artistas; a tiragem era determinada pelo número de participantes que, após receberem uma carta-convite, enviavam seus trabalhos em formato e quantidade previamente estabelecidos. Como resultado, folhas soltas em envelopes, sacos de plástico ou mesmo grampeadas conferem o caráter de precariedade deste tipo de produção.

O artista-editor organizava as publicações e as devolvia à circulação na forma de revistas, publicações de artistas, distantes de qualquer relação comercial. O artista uruguai Clemente Padín é nome importante nessa rede; editou cinco revistas de poesia experimental que alcançavam diversas partes do mundo através dos correios nessas décadas. São elas: *Los Huevos del Plata* (1965-1969), *OVUM 10* (1969-1972) e *OVUM* (1973-1976).

Naquelas décadas, para Padín, como para diversos outros artistas latino-americanos, a arte postal representava um processo de descentralização artística no qual mensagens podiam ser enviadas para qualquer canto do mundo, em contraste com os "corretos" polos hegemônicos implantados depois da Segunda Guerra Mundial, quando um sistema de galerias, museus, críticos e curadores controlava um aparato restrito de *marketing* e prestígio. A arte postal surgiu na intenção da criação de novos processos de significação artística, num projeto ideológico que poderia resumir-se a "novos objetos para novos sujeitos"¹³. Nessa definição transparece um halo utópico do conceitualismo latino-americano.

¹³ PADÍN, Clemente. *A nova poesia*. In: Revista OVUM 10, n. 1, dezembro de 1969.



OVUM 10

Clemente Padín
OVUM 10, 1969 - 1972



OVUM 10

Clemente Padín
Los Huevos del Plata, 1969



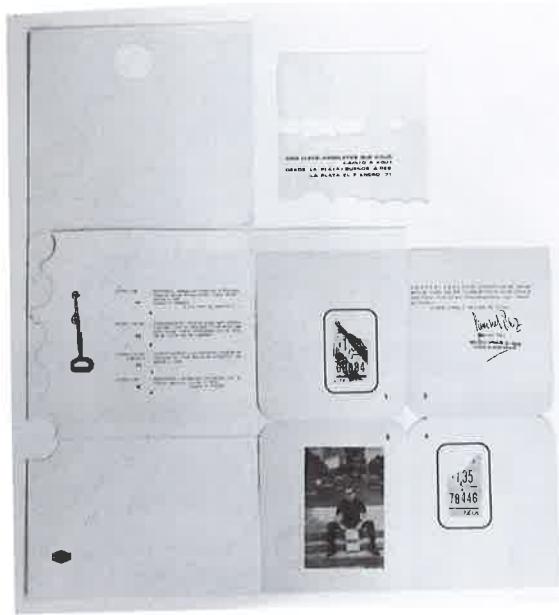
"Para crear un mundo que destruye un mundo"



Clemente Padín
Los Huevos del Plata, 1965



Clemente Padín
A Verdadeira Arte é Anônima, 1976



Edgardo-Antonio Vigo
Hexágono'71 - Informe 0'00A,
1971

Na Argentina, Edgardo-Antonio Vigo (1927-97) publicou as revistas *Diagonal Cero* (1962-68) e *Hexágono* (1971), que foram importantes veículos de disseminação da Nova (ou Novíssima) Poesia Latino-Americana.

No Chile, Guillermo Deisler (1940-1995) publicou as *Ediciones Mimbre*, um periódico de artes gráficas e poesia visual que apresentava a vanguarda artística da América Latina. Deisler publicou também, já no exílio, *UNI/vers* (1987-95).

Quando Pinochet chegou ao poder, Deisler, como muitos de seus colegas, foi preso. Com a ajuda de seus amigos, conseguiu deixar a prisão e exilar-se na Europa.

Na Venezuela, *Buzón de Arte* (1976), de Diego Barboza, espalhou-se também como resultado da rede. Outro artista chileno exilado, Dámaso Ogaz, organizou na Venezuela as publicações *La Pata del Palo* e *Cisoria Arte*, além de ter participado do projeto da publicação *El Techo de la Ballena*, que congregou artistas de vários países.

Muitas dessas publicações de artistas latino-americanos, presentes no acervo do MAC USP, não foram realizadas originalmente no intuito de serem expostas em galerias e museus, mas para circular em redes alternativas ao sistema oficial, de mão em mão. O espaço privado toca o público; a esfera pessoal e política se mesclam. Não por acaso, esse tipo de manifestação processual, tátil e coletiva escapou, até há pouco tempo, dos circuitos legitimadores; situação que está mudando rapidamente.



León Ferrari
Cartões postais publicados pela Edições Exu, c. 1988

Da participação ativa dos artistas nessa rede de trocas resultaram muitos arquivos. O arquivo do uruguai Clemente Padín é exemplar do período turbulento em que viviam os artistas no Continente. Sua história caminha junto com a constatação que, para narrar a história da arte latino-americana, é preciso conhecer a história política da região. Esse arquivo não se define pelo acúmulo constante num tempo linear, mas revela-se pela falta, ausência e lapsos ocasionados pelas contingências políticas e sociais de seu tempo. Perdido por ocasião do golpe militar e da prisão do artista (1977) foi recomposto pela solidariedade da rede postal quando o Uruguai retornou à democracia, na década de 1980¹⁴.

A busca de comunicação internacional e o interesse pelas novas tecnologias alavancou o intercâmbio de exposições e entre artistas e instituições latino-americanas nas décadas de 1960 e 70. Nesse intuito, o MAC USP, dirigido por Walter Zanini, e o CAYC (Centro de Arte y Comunicación), criado e dirigido por Jorge Glusberg, por exemplo, intercambiaram mostras e deram a conhecer a arte de vanguarda do Brasil e da Argentina naquele período.

A despeito das grandes diferenças políticas e profissionais entre Zanini e Glusberg, no que se refere ao intuito de internacionalização e comunicação, ambas as instituições se aproximaram em alguns projetos nos anos de 1970.

A figura de Glusberg é bastante controvérida pelo apoio que recebeu do Estado num momento em que criação artística e repressão política deveriam ser (eticamente) irreconciliáveis. O fato é que muitas exposições foram sistematicamente organizadas e os convites a críticos e artistas de todo mundo buscavam atrair a vanguarda artística internacional para o sul do continente. Hoje o que se nota é que, pelo caráter privado do CAYC, a memória de seu papel incentivador para a arte experimental argentina nos anos de 1970 fragmentou-se na dispersão do arquivo dessa instituição.

¹⁴ Ver entrevista com Clemente Padín. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs.). *Conceptualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 51-55.



Diego Barboza (Ed.) et al.
Buzón de Arte, 1976



Dámaso Ogaz
A Arte é uma Prova de Telegén a Dámaso Ogaz, c. 1978
Ediciones Cisoria Arte



Década de 70
MAC USP, 1976
Arquivo MAC USP

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

da Universidade de São Paulo
BOLETIM INFORMATIVO Nº 306

EXPOSIÇÃO "DÉCADA DE 70"

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo inaugura 4ª feira, dia 1º de agosto, às 17 horas, uma grande exposição, intitulada DÉCADA DE 70.

Um total de 116 artistas de vários países participam da mostra, organizada pelo Centro de Comunicación y Arte (CAYC), de Buenos Aires, dirigido por Jorge Glusberg, sendo que os trabalhos são todos realizados pelo sistema de cópias heliográficas.

Entre os artistas presentes figuram Angelo de Aquino, Lydia Okumura, Amélia Toledo, Regina Silveira e Júlio Plaza (Brasil); Antonio Berni, Nicolas García Uriburu, Alberto Pellegrino, Clorindo Testa e Horácio Zabala (Argentina); Antonio Caro e Jonier Marin (Colômbia); Kalevi Iappalainen (Finlândia); Marcel Alocco e Hervé Fischer (França); Klaus Groh, Bickhard Bottinelli, Hors Haan e Tim Ulrichs (Alemanha); Luiz Diaz (Guatemala); Mirella Bentivoglio, Di Luca Patella e Giovanna Sandri (Itália); Bernardo Krasniansky (Paraguai); Valcárcel Medina (Espanha); Anna Banana, Frank Ferguson, David Det Hompson, Richard Fostelanetz e Joan Matthews (EUA); Jorge Caravallo e Carlos Padín (Uruguai).

A exposição que ocupa 1.000 m² permanecerá aberta até 1º de Setembro, no período de 14 às 19 horas (sábados e domingos das 14 às 18 horas).

São Paulo, 11 de agosto de 1976.



Joaquín Torres García
El Norte es el Sur, 1943

POESIA VISUAL E ARQUIVOS

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

O caráter documental dessas práticas artísticas resultou em alguns raros arquivos institucionais, como no MAC USP, e vários arquivos de artistas, muitos, como os de Paulo Bruscky no Recife, Edgardo-Antonio Vigo na Argentina, e de Clemente Padín em Montevidéu, por exemplo, que foram formados e alimentados pelos fluxos da rede.

O antológico mapa invertido da América do Sul, *El Norte es el Sur* (1943), desenhado por Joaquín Torres García quando esse artista retornou a Montevidéu depois de mais de quarenta anos na Europa e nos Estados Unidos, poderia ser até pensado como uma metáfora do desafio e do risco de um programa artístico e existencial, pautado na comunicação sem restrições, naqueles difíceis anos 1960 e 1970.

Como potencializar o sul do continente como polo centrípeto de produção e trocas artísticas, no contrafluxo das correntes migratórias locais e das estruturas de poder? Como catalisar essa força criativa para uma forma de comunicação capaz resistir ao exílio, à ditadura e à censura, apta a ir além da indiferença e da incompreensão?

Nos anos 1970 foram bastante frequentes publicações feitas por grupos de artistas reunidos em cooperativas e associações. Idealizadas coletivamente, muitas delas foram distribuídas diretamente a instituições e pessoas do meio, estratégia que significou mais uma investida dos artistas contra os estreitos canais de circulação da arte. A precariedade dos meios e técnicas utilizados sublinhava o sentido da quantidade sobre a qualidade e provocava, pelo menos na intenção dos envolvidos, a descentralização da distribuição decorrente da



Klaus Groh e seu arquivo
na cidade de Oldenburg
Alemanha, 2009



Clemente Padín (Ed.) et al.
OVUM, 1973



Juan Bercetche, Carlos Raul Ginzburg, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero, Edgardo-Antonio Vigo e Horacio Zabala
Carimbado à Mão, c. 1975



Edgardo-Antonio Vigo (Ed.) et al.
Hexágono'71 cd, 1973

democratização dos meios de reprodução. Muitos artistas organizaram suas próprias editoras. Várias dessas iniciativas surgiram por artistas no exílio, situação comum na América Latina àquela época. Nessa condição existencial, entende-se a busca emergencial por outras possibilidades para a criação e, principalmente, para a circulação de informações, além de fronteiras nacionais e estéticas. O deslocamento físico combinado com um alheamento, uma espécie de exílio econômico, dos circuitos hegemônicos e oficiais de produção e circulação artísticas, do mercado e da indústria cultural potencializa o desejo

de comunicação em caminhos marginais. Nesse contexto, alguns artistas utilizaram a arte como meio de comunicação; realizando projetos de editoras de livros de artistas, constituíram arquivos gerados por essa rede de trocas e criaram galerias alternativas. São formas distintas de heterotopias, ou seja, outro lugar no sistema artístico.

ARTISTAS RIZOMÁTICOS

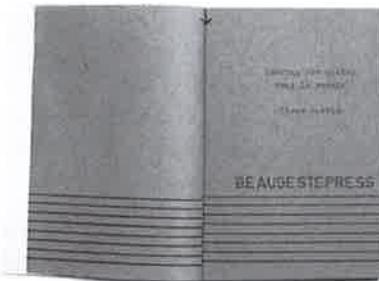
Na rede de trocas artísticas alguns artistas são nucleares; deles originaram-se muitas iniciativas e projetos coletivos. Vários passaram pelo Brasil ou enviaram trabalhos para as exposições do MAC USP, formulando elos de ligação mais substanciais com o país e com os brasileiros.

Algumas redes se concretizaram, seja como editoras alternativas ou galerias e escritórios de arte experimental. Ulises Carrión, mexicano que viveu vários anos em Amsterdã, é um entre outros nomes exemplares. Foi bibliotecário, poeta, artista, editor, organizador de exposições e de seus próprios catálogos. Publicou vários livros (novelas, contos, peças teatrais) antes de começar a trabalhar com o uso da linguagem fora do contexto literário ou ensaístico. Fundou a *Other Books and So* (1975), que sediou na Holanda uma rede internacional de intercâmbio de ideias e trabalhos e funcionou como uma espécie de sede da rede internacional de intercâmbios postais. Sobre esta mistura de livraria/galeria/arquivo, escreve Carrión: "Por que deveria um artista abrir uma galeria? Por que deveria manter um arquivo? Porque eu acredito que a arte – como uma prática – tem sido substituída por uma prática mais complexa e rica: Cultura. Chegamos a um momento histórico privilegiado, quando manter um arquivo pode ser uma obra de arte".

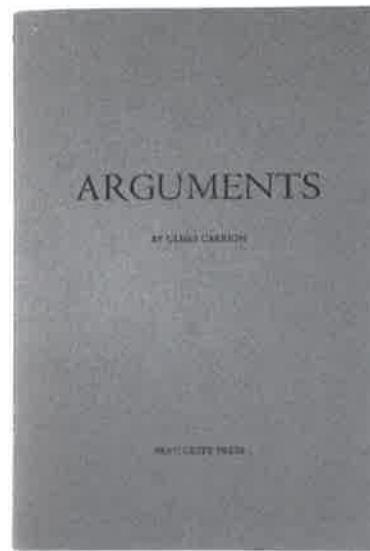
Durante sua residência na Inglaterra, em suas constantes buscas por livros raros e outros detalhes de impressão, Carrión descobriu os artistas mexicanos Martha Hellion e Felipe Ehrenberg, que estavam exilados em Devon produzindo edições limitadas de livros de artistas, de forma a integrar totalmente as atividades editoriais à vida cotidiana.

Esta era a *Beau Geste Press*, criada em 1971 na Inglaterra. O casal de artistas mexicanos, em colaboração com outros artistas, decidiu viabilizar a publicação de trabalhos de jovens artistas de diferentes países. Essa editora teve grande influência no contexto artístico na década de 1970, sobretudo por ser um centro de referência na publicação e produção de livros de artista. Ulises Carrión, quando regressou para outra visita à *Beau Geste Press*, publicou ali *Looking for Poetry* (1973) e *Arguments* (1973). Entre outros artistas que também ali tiveram livros de artistas publicados estão: Marina Abramović, Carolee Schneemann, Klaus Groh, Alison Knowles, entre outros. De volta ao México, Felipe Ehrenberg expandiu a práxis de sua editora e fomentou a criação de várias outras do gênero, em diferentes pontos do país, com trabalhos realizados em mimeógrafo portátil e offset.

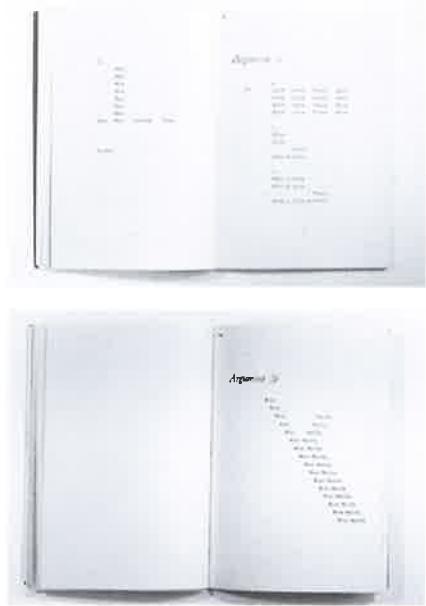
páginas seguintes:
Ulises Carrión e Ivald Granato
O Domador de Boca, 1978
Massao Ohno (Ed.)



Ulises Carrión
Em Busca da Poesia, 1973
Beau Geste Press



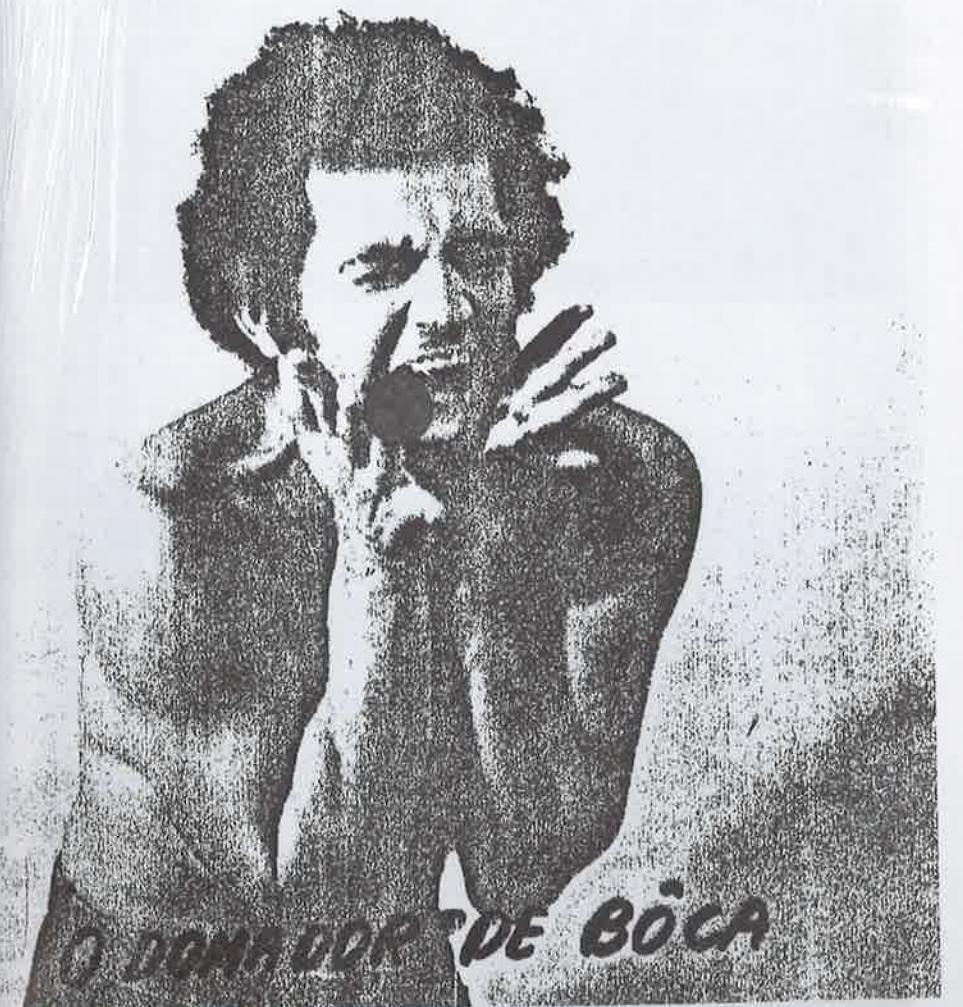
Ulises Carrión
Argumentos, 1973
Beau Geste Press



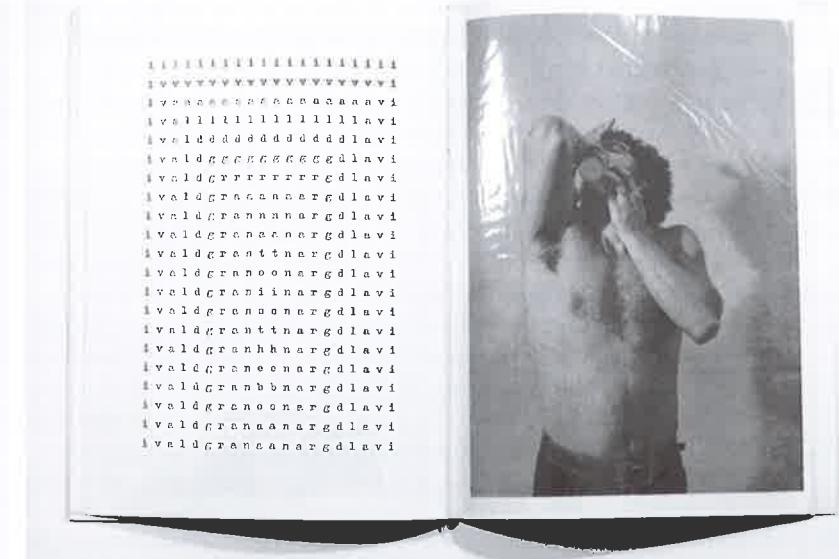
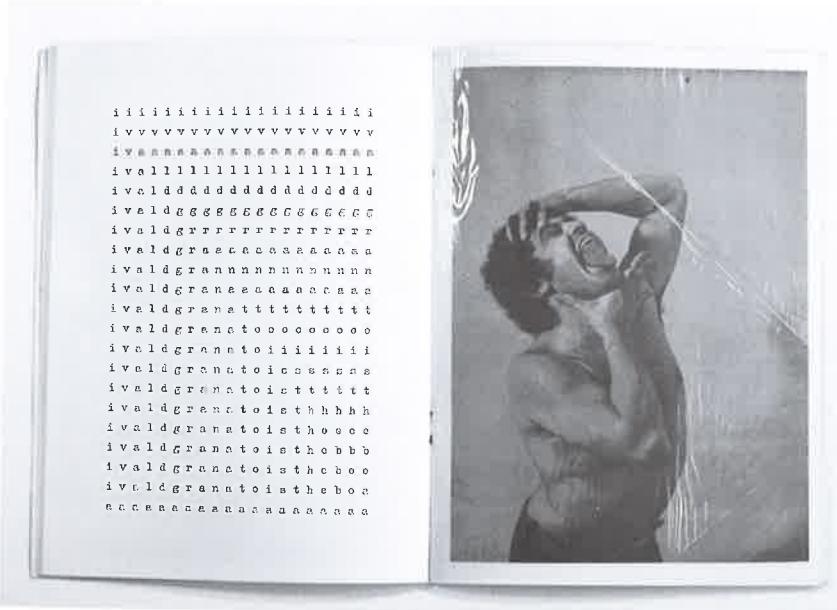
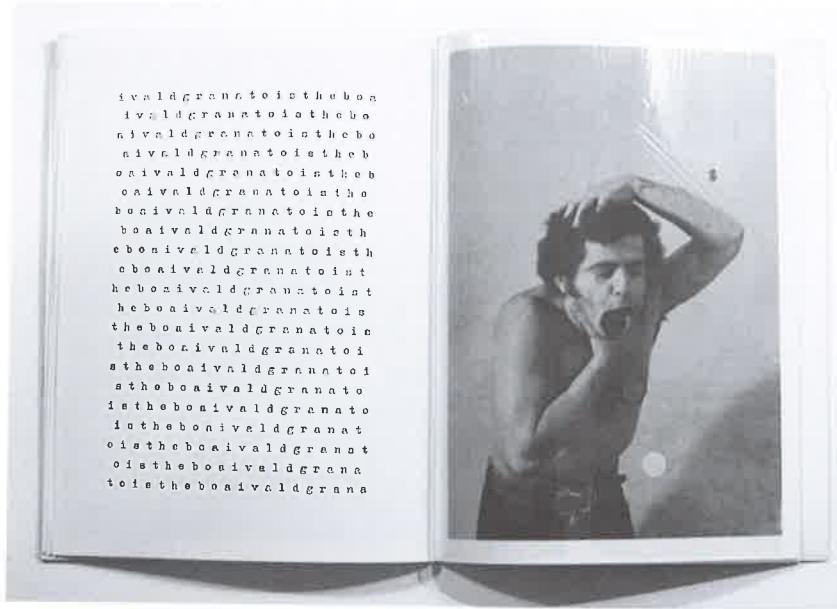
Carrión veio a São Paulo e, junto com Ivald Granato, realizou livros de artista e participou, mais tarde, de exposições geradas com o princípio da rede no Brasil. Nesse território é referencial o Núcleo de Arte Postal, na 16ª Bienal de São Paulo (1981). O texto de Carrión denominado *A Arte Postal* e o *Grande Monstro*, publicado no catálogo daquela Bienal, foi reproduzido na presente publicação. Seu antológico ensaio *Sobre a Nova Arte de Fazer Livros*, traduzido em 2011 para o português, tem despertado interesse nas novas gerações de artistas que se voltam com entusiasmo renovado às publicações de artistas.

Espaços alternativos de exposições e publicações como esses são característicos daquele tempo em que os artistas tomavam para si a responsabilidade intelectual sobre sua obra, bem como a tarefa de organizar sua exibição, circulação e divulgação. Os arquivos, as editoras e as galerias alternativas funcionavam como verdadeiros laboratórios experimentais de produção compartilhada de arte e de crítica.

i valdgranatois theboa
aivaldgranatois thebo
oai valdgranatois theb
boaivaldgranatois the
eboaivaldgranatois th
heboaivaldgranatois t
theboaivaldgranatois s
stheboaivaldgranatoi
istheboaivaldgranato
oistheboaivaldgranat
toistheboaivaldgrana
atoistheboaivaldgra
natoistheboaivaldgra
anatoistheboaivaldgr
ranatoistheboaivaldg
granatoistheboaivald
dgranatoistheboaiva
aldgranatoistheboaiv
valdgranatoistheboa
ivaldgranatoistheboa



O GRANDE DE BOCA



TEXTO E OBRA

As palavras, como os arquivos, dão testemunhos.

O uso da palavra entre os artistas do continente latino-americano, em especial nas décadas de 1960 e 70, não serviu à tautologia ou às especulações filosóficas, como nas correntes anglo-saxônicas do conceitualismo. A palavra funciona frequentemente como elo de ligação privilegiado entre distintos territórios, do visível ao invisível, onde convivem estreitamente poesia e arte, corpo e política.

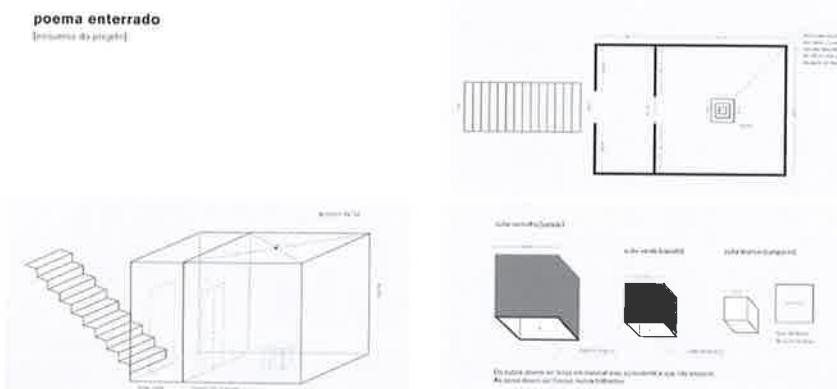
Numa espécie de contra-narrativa ao grande relato modernista, muitas micro-histórias ligam artistas e poetas. Vale notar que textos fundamentais para a arte contemporânea foram escritos por poetas nesse continente: no Brasil, Ferreira Gullar, Augusto e Haroldo de Campos; no Uruguai, Clemente Padín; na Argentina, Edgardo-Antonio Vigo; no México, Mathias Gorietz e Ulises Carrión.

Nesse encontro de poetas e artistas compartem-se outros tempos e lugares: Apollinaire, Mallarmé e Marinetti, os futuristas; Duchamp e Schwitters, os letristas e os dadaístas; Vicente Huidobro e Oswald de Andrade, os concretos e neoconcretos.

Esse legado expande-se no panorama crítico da Nova (ou Novíssima) Poesia Latino-Americana (como se convencionou chamar a poesia experimental no Continente). A Nova Poesia Latino-Americana compreende a expansão do conceito de poema a um conjunto de atitudes e práticas não verbais; tais como o *Poema-Processo*, a *Poesia Práxis*, *Poema para Armar*, *Poesia para y/o a Realizar*.

Nesse território fermenta-se a ideia de uma arte sem objetos, que se manifesta em ações. O uruguaiense Clemente Padín é figura importante nesse território da poesia de ação latino-americana pelo que chamou de *Poesia Inobjetal*, que se ligou a um conjunto de proposições, em consonância com outros poetas e artistas dos anos 1960, que tomaram como premissa fundamental a participação de to-

Ferreira Gullar
Poema Enterrado, 1960



dos, tornando a figura do 'público' tão problemática como a definição da autoria. Diante desse panorama crítico, a *Teoria do Não Objeto* (1959), de Ferreira Gullar, e o *Poema-Processo* (1967), de Wladimir Dias-Pino, são marcos de referência.

Sobre o *Poema Enterrado*, explica Ferreira Gullar: "[...] O leitor, se é que ainda podemos designá-lo por esse nome, desceria por uma escada, abriria a porta do poema e entraria nele. No centro da sala, iluminada com luz fluorescente, encontraria um cubo vermelho de 50 cm de lado, que ergueria para encontrar sob ele um cubo verde de 30 cm de lado; sob esse cubo, descobriria, ao erguê-lo outro cubo bem menor de 10 cm de lado. Na face desse cubo que estaria voltado para o chão, ele leria, ao levantá-lo, a palavra rejuvenescença"¹⁵.

Gullar recorda-se como esse projeto fascinou Hélio Oiticica, ao ponto de conseguir construí-lo no quintal da casa de seus pais no Rio de Janeiro, no local destinado à caixa d'água. Tal projeto, mesmo tendo naufragado na primeira chuvarada, foi o precursor de outros poemas espaciais, avalia o poeta.

Interessa-nos aqui notar como Gullar vê-se perseguido pela dicotomia: ser artista ou ser poeta? Indaga-se o que aconteceria se fizesse outros poemas espaciais, sendo perturbado por dúvidas práticas, tais como: qual seria o lugar físico para mantê-los? Como poderiam ser preservados? Na impossibilidade prática de encontrar um espaço amplo o suficiente para guardá-los, passa a refletir qual seria a maneira mais efetiva para destruí-los.

A palavra nas práticas artísticas multiplicou-se, naquele período, nas formas mais acessíveis de reprodução, em outros textos e contextos: revistas, jornais, livros, cartões, cartazes, projetos, partituras, selos, filmes e manifestos. O texto como dispositivo crítico de comunicação, poderia ser inscrito para além de um circuito comercial de trocas e da censura que se vivia na América Latina. Essa foi a utopia compartilhada por muitos artistas num passado nem tão remoto.

É bom lembrar que, a partir dos anos de 1960, a publicação intermídia serviu como um laboratório de linguagem, representando uma possibilidade efetiva de intervenção política, sobretudo pela abertura de canais não oficiais de comunicação. Ao longo da década de 1970, as publicações de artistas na forma de revistas de fatura precária, reproduzidas de maneira quase artesanal, foram distribuídas pessoalmente ou circularam pelo correio entre muitos países, funcionando como um fórum aberto de trocas.

A tarefa de preservar esses trabalhos frequentemente precários, realizados com meios pouco duráveis, envolve a reconstrução da malha simbólica complexa que deverá poder incluir seu contexto histórico, político, cultural e social. Assim, preservar é reconstruir esses sentidos, proporcionando a sua inteligibilidade e valor sempre a partir do presente.

Como vimos, nesse panorama, muitas revistas foram editadas por artistas/poetas e dão testemunho também do momento em que muitos destes tomam para

¹⁵ Gullar, Ferreira. *Experiência Neoconcreta. Momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 64.



da esquerda para a direita:
Revistas
Almanaque Biotônico
Vitalidade, 1976;
Muda, 1977;
Navilouca, 1974;
Almanaque Biotônico
Vitalidade, 1977.

si a responsabilidade crítica de sua obra. Revistas e livros pertencem, portanto, a essa categoria de trabalhos de artistas capazes de articular no mesmo plano, na página impressa, documento histórico e proposição artística, texto e imagem, arquivo e exposição. A propósito, escreveu o poeta Paulo Leminsky: "Consolem-se os candidatos. Os maiores poetas (escritos) dos anos 1970 não são gente. São revistas. Que obras semi-completas para ombrear com o veneno e o charme policromático de uma *Navilouca*? A força construtivista de uma *Pólen*, *Muda* ou de um *Código*? O safado pique juvenil de um *Almanaque Biotônico Vitalidade*? [...] E toda uma revoada de publicações [...] onde a melhor poesia dos anos 1970 se acotovelou em apinhados ônibus com direção ao Parnaso, à Vida, ao Sucesso ou ao nada"¹⁶.

Hoje se nota que "quanto mais havia, menos há", e tais publicações compõem os relatos fragmentários de uma história subterrânea não apenas no Brasil, mas também na América Latina.

¹⁶ In: KAC, Eduardo. *Luz e Letra: ensaios de arte, literatura e comunicação*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004, p. 252.

PALAVRA E IMAGEM

A palavra descola-se do plano, da linearidade do texto, da tirania do sentido único. Assim, liberta-se e é expressa em diferentes planos, um sentido de urgência, e integra um léxico coerente para artistas na América Latina: Violência, Luta, Justiça, Che, Revolução, Censurado, Revisado, Brasil.

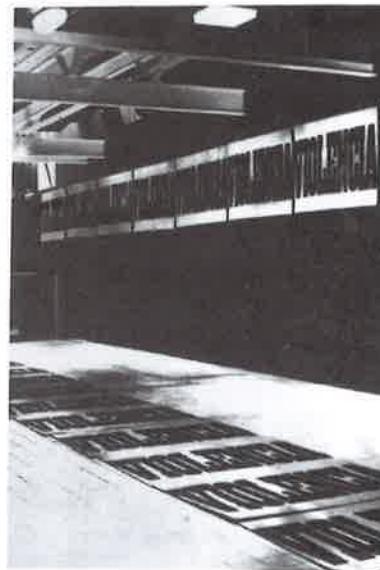
A repetição de palavras ou frases funciona amiúde como estratégia de assinatura no anonimato.



Edgardo-Antonio Vigo
A Lei do Funil, c. 1974



Horacio Zabala
Integração de Linguagens Poéticas Experimentais com Investigações Sociais e Econômicas, 1974 [detalhe]



Montagem da obra Violência no CAYC em 1973
Arquivo Seção de Documentação e Catalogação MAC USP

Com o recurso da gráfica popular, por exemplo, Juan Carlos Romero sublinhou e repetiu: *Violência*. O deslocamento e reiteração ampliam sua reverberação. A acumulação gráfica e semântica são o mote desse trabalho apresentado pela primeira vez como uma instalação no CAYC em 1973¹⁷.

Hoje a arte é uma prisão, *Today Art is a Prison*, lema de Horacio Zabala que se expandiu dos postais à arquitetura de prisões, é a metáfora da censura política na sociedade e no microcosmo do sistema artístico.

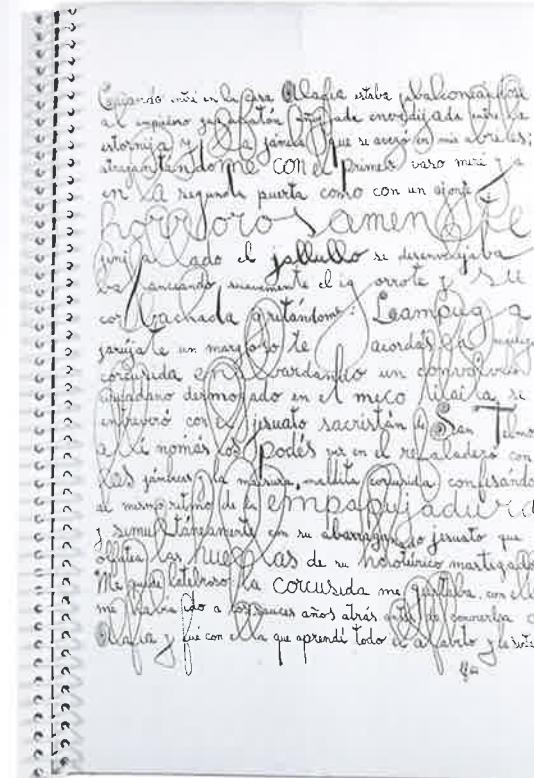
- As obras caligráficas do argentino León Ferrari, artista que viveu no Brasil por vários anos durante a ditadura na Argentina, são identificadas pelas palavras manuscritas tal qual desenhos a serem contemplados e lidos. O catolicismo e o militarismo são alvos de ataque na prática poética e política de Ferrari. Tal perspectiva está distante, por exemplo, da tradição canônica da arte conceitual, que toma a neutralidade do dicionário de citações padronizadas de Joseph Kosuth como referência.



[frente]



[vers]



León Ferrari
Quadro Escrito, 1974
Edições Licopodio

17 Violência, de Juan Carlos Romero, foi apresentada na 31ª Bienal de São Paulo, em 2014.

A história das técnicas também fornece pistas sobre os visíveis possíveis em cada geração. Os meios mais acessíveis de produção e reprodução do texto são indícios de uma sensibilidade tátil, pré-digital.

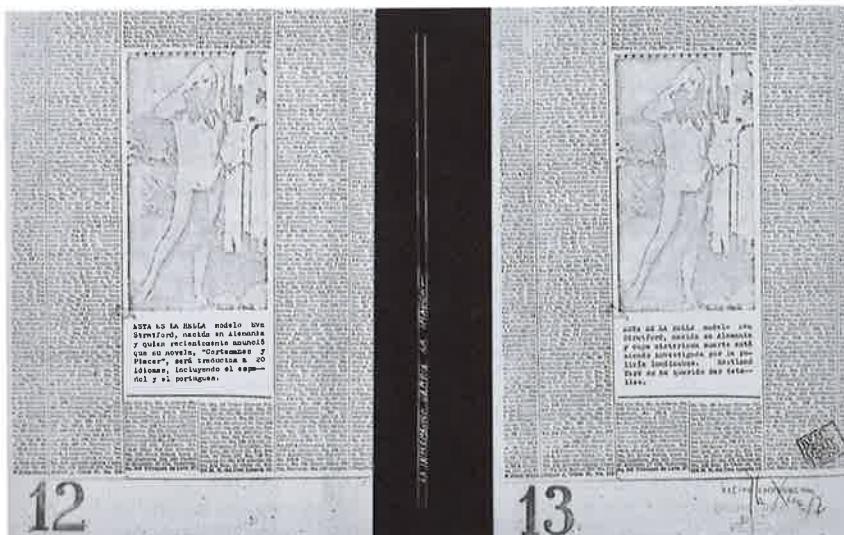
Nesses trabalhos, as técnicas de reprodução mais simples e disponíveis proliferam: folhetos, cartazes e cartões reproduzem-se em montagens aleatórias de fragmentos de textos prontos do cotidiano.

A intervenção do artista nos meios de comunicação de massas reforça o desprezo à posição de autor, erodindo a distinção entre escrever e ler, produção e recepção.

A palavra impressa alcança a banca de jornal, a biblioteca mais popular da rua. Páginas de jornal e revistas foram constantes em trabalhos imersos na "aldeia global", postulada por Marshall McLuhan do início dos anos 1960.

Muitos projetos de artistas valeram-se da página impressa do jornal, ocupando-a para uma exposição efêmera, como fez Antonio Manuel nas edições de *O Jornal*, em 1973, no Rio de Janeiro, quando publicou seus projetos. No México, Felipe Ehrenberg também operou criticamente sobre a imprensa escrita, incidindo sua análise (semiótica e política) sobre a relação texto/imagem nos jornais, dissecando a cisão programática na comunicação de massas entre informação e crítica.

Felipe Ehrenberg
A Informação Muda a Imagem, 1977



Eduardo Leonetti
A Oferta e a Demanda, 1973

Nesse mesmo ano, o desvio da função informativa do jornal é operado em anúncios como *A Oferta e a Demanda* (1973), do argentino Eduardo Leonetti, que publicou a venda de rins nos classificados do periódico argentino *La Opinión*.

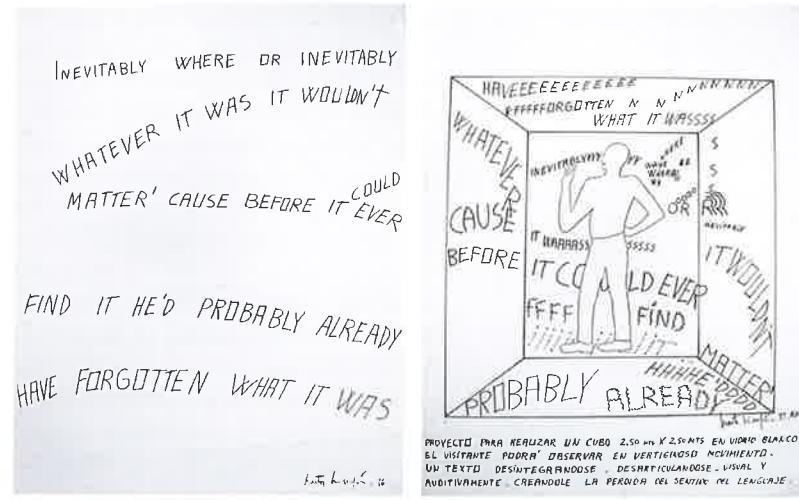
A imaginação é convocada nesses anúncios trágicos ou irônicos, que operam um desvio, à maneira de um *détournement* situacionista, na informação e no sentido único da comunicação. Estabelecem um circuito impresso de uma sorte de prosa poética para ações impraticáveis.

PROJETOS – PARTITURAS

Já no início da década de 1930, Marcel Duchamp anotou em um pedaço de papel: "Usar um Rembrandt como uma tábua de passar". Como registro de uma ideia, esse pensamento, presente entre os escritos e diagramas da Caixa Verde (1912/1923), Duchamp embaralha o que se tinha como certo: arte é para ver. A repercussão de tal ideia, ainda tão atual, extrapola fronteiras entre obra de arte e documento, museu e biblioteca; ler e ver, arte e vida.

A música funde-se com o texto em projetos-partituras, isto é, textos de artistas que propõem ações a serem realizados por outrem.

Como partitura o texto pode ser executado *a posteriori*; ocupa um lugar híbrido, intermediário entre a obra de arte como documentação e sua realização. Conjugando, dessa maneira, o passado de onde provém e o futuro para onde se dirige.



Marta Minujín
Sem título, 1976/77

A linguagem nos projetos como partitura é sintética. São instruções, às vezes apenas verbos, como nos *Instruction Pieces*, de Yoko Ono, que indicam ações, estados de uma atividade tanto mental quanto corporal. O texto é notação, como na partitura musical, e são diferentes as direções para a co(e)laboração do observador. É certo que muitos artistas ligados ao Fluxus, como John Cage e Nam June Paik, eram compositores. Nos concertos Fluxus, música e performance são celebrados em happenings coletivos.

Se os artistas Fluxus operavam com a banalidade do cotidiano, destacando a poética do prosaico, muitas ações propostas na América Latina têm um sentido coletivo desafiador para o estado de exceção e de censura que se vivia na ditadura.

O artista colombiano Jonier Marin, por exemplo, valeu-se do correio como parceiro para seus projetos curatoriais. Em *Videopost*, por exemplo, convidou dezessete artistas de diferentes partes do mundo para enviar projetos (partituras) a serem filmados com o equipamento de vídeo recém-adquirido pelo Museu. O resultado foi uma colagem de filmes de cinco minutos de cada um dos artistas, entre os quais estavam Hervé Fischer, Edgardo-Antonio Vigo, Klaus Groh e outros. É possível ler no boletim informativo 362 (5 de outubro de 1977) do MAC USP: "A gravação do 'tape' foi feita por Jonier Marin no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, auxiliado pela equipe do setor de VT usando o equipamento do Museu. Simultaneamente à exibição da fita houve a exposição dos projetos, sendo que cada projeto-trabalho pode ser visto como uma obra em separado, e a soma dos mesmos como um trabalho só: *Videopost*".



Marta Minujín
Repolhos, 1977

A argentina Marta Minujín, pioneira dos *happenings* nos anos de 1960 e 70, realizou parte importante de suas proposições em Paris e Nova York, sendo uma das raras mulheres nesse relato pontuado por homens. Parte significativa de seu trabalho relaciona-se com os meios de comunicação de massa, e foi reconhecida por diferentes críticos, como o seu conterrâneo Romero Brest, o francês Pierre Restany, além de Walter Zanini, que a convidou para realizar suas performances no Museu. Os trabalhos de Minujín no acervo do MAC USP, realizados entre 1976-77, dão testemunho de sua guinada para as questões inerentes ao continente latino-americano. Como os argentinos Luis Fernando Benedit e Alfredo Portillo, a cultura e a realidade social desta região tornaram-se foco dos trabalhos da artista naquele momento. A performance *Repolhos*, realizado no MAC USP em 26 de setembro de 1977, por exemplo, dá corpo ao que intitulou de *Arte Agrícola em Ação*. Nessa espécie de ópera performática, os participantes, convidados ao acaso entre os frequentadores do Museu, entoavam cânticos-mantras com baldes verdes na cabeça, ao caminhar entre as centenas de repolhos dispostos no Espaço B, dedicado à arte mais experimental no MAC USP.

Sobre esse trabalho, Minujín¹⁸ considerou: "O que pretendo é criar consciência de uma nova fé, que é a metafísica latino-americana que se vê chegar, a Europa já teve a sua vez e agora é a nossa; por isso é preciso estar em contato com todos os países".

¹⁸ NORTHOORN, Victoria et al. *Marta Minujín: obras 1959-1989*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2010.

VIDEOPOST

AUTOR : EDGARDO-ANTONIO VIGO
FECHA : MAYO 1977
TITULO: 5 MINUTOS DE VIDEO

DESEARROLLO : Primer plano de esfera de reloj. Sus manecillas marcan las 23 hs. 55 '. Filmar sus movimientos hasta las 24 horas. Mientras se borra la imagen aparece un cartel (que remito) en tres idiomas que dice :

" FIN Y PRINCIPIO ...
... PRINCIPIO Y FIN "

AUTHOR : EDGARDO-ANTONIO VIGO
DATE : MAY 1977
TITLE : 5 MINUTES OF VIDEO

ACTION : The screen shows a clock, its hands are signaling 23.55 hours. Films hands' clock moving since they arrive to 24 hours. The next scene shows a picture (here included) saying :

" END AND BEGINNING ...
... BEGINNING AND END "

AUTEUR : EDGARDO-ANTONIO VIGO
DATE : MAI 1977
TITRE : 5 MINUTES DE VIDEO

DEVELOPPEMENT : L'écran est rempli d'un horloge dont on voit les aiguilles qui signalent 12 heures 55 minutes. Filmer le mouvement jusqu'à ce qu'il arrive 24 heures. Après l'on ne voit qu'un écriveau (ici inclus) qui dit :

" FIN ET COMMENCEMENT ...
... COMMENCEMENT ET FIN "



Edgardo-Antonio Vigo
Projeto para Videopost
5 Minutos de Video, 1977
Arquivo MAC USP

Catálogo da exposição
Videopost, 1977
Biblioteca Lourival Gomes Machado MAC USP



Luis Pazos
A Cidade Possuída pelos Demônios, 1972/73 [detalhe]



Diego Barboza
Acontecimentos de Arte como Gente / Gente como Arte, 1976

As ações orquestradas por Luis Pazos na cidade de La Plata são eloquentes também pelos títulos e temáticas metafóricas, que desafiam a censura reinante numa cidade vigiada.

Ainda na década de 1970, Diego Barboza nomeou *Arte como Gente, Gente como Arte* as ações públicas ou "poesia de ação", como chamou os projetos que realizou na Venezuela e em Londres, onde viveu também no exílio. Por meio da rede de Arte Postal, enviava suas convocatórias. Explica Barboza: "A Poesia de Ação é uma ruptura com o objeto tradicional da arte; não é uma obra exclusivamente plástica, nem de caráter individual, com ela se cria e busca desencadear possibilidades para adultos e crianças. O fato constitui a relação visual, tátil e auditiva, onde através do contato com outros seres humanos o homem que perdeu seus hábitos comuns, dê livre expressão aos seus atos e imaginação", escreve no texto *Poesia de Ação*, que está incluído nesse volume.

Julien Blaine (ed.)
Revista Doc(k)s 1
Paris, 1976



A revista *Doc(k)s*, organizada pelo poeta e escritor francês Julien Blaine, publicou em seu primeiro número, no ano de 1976, um dossier da nova poesia latino-americana. Vale notar que Julien Blaine é importante referência para os artistas latino-americanos na década de 1970. As relações com Edgardo-Antonio Vigo aproximam a *Poesia para y/o a Realizar* do argentino do que Blaine denominou *Poema para Armar*.

Esse trabalho de Blaine é apresentado por Vigo na sua publicação *Diagonal Cero* (1970). Escreve Vigo: "A obra [Poema para Armar] consiste numa barra de gelo que se consome lentamente (em contato com o ambiente quente) deixando cair seu componente (água) num recipiente colocado no chão. Sobre a barra e pendendo no espaço há uma bola de papel de jornal amassado. As instruções são: quando o observador contemplador (até aqui cumprindo seu papel de contemplar o desaparecimento da barra de gelo) 'vê' que a barra de gelo se transformou em água deve, então, proceder colocando fogo (participante condicionado) à bola de papel, fazendo desaparecer a obra. Outro objeto não conservável".

Vigo observa que "armar" a obra para Blaine significa destruí-la, e comenta que nesse *Poema para Armar* o observador participante é quem deve armar ou destruir a obra, seguindo um projeto (plano) rigoroso.

Como antecedente do *Poema para Armar*, Vigo aponta o *Poema-Processo* no Brasil com destaque, mas uma vez para as obras de Wlademir Dias-Pino.

As ideias de Marshall McLuhan e, mais tarde, os textos de Herbert Marcuse tiveram forte impacto para essa geração. O livro *Eros e Civilização*, de Marcuse, por exemplo, foi publicado em 1955 nos Estados Unidos e traduzido para o português em 1968, tendo três reedições, só no Brasil, nesse mesmo ano. Buscando uma síntese entre o pensamento freudiano e o marxismo, Marcuse faz um libelo contra a produtividade imposta pelo capitalismo e o consequente adestramento dos corpos.



Francisco Copello
Calendário, 1974 [detalhes]



O corpo erotizado e os fetiches de gênero articulados à performance e ao teatro estão no cerne da poética do chileno Francisco Copello. Depois de décadas vivendo no exterior, Copello retornou ao Chile, mas viu naufragar o intento de Salvador Allende para a construção de uma sociedade mais igualitária, quando o presidente eleito foi deposto pelo golpe militar em 1973.

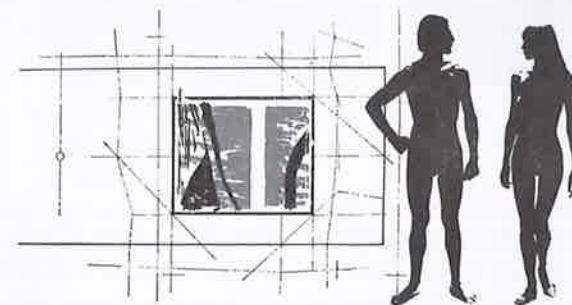
Como personagem de si mesmo, as fotografias de seu *Calendário* (1974), são quadros-vivos (*tableaux-vivant*) que transgridem todas as ordens impostas.

Alguns grupos de artistas organizaram-se no Continente naquele período. Entre vários exemplos podemos citar: na Argentina, o *Grupo Escombros*, *Grupo Frontera*, *Grupo de los Trece* (esse uma intervenção mais institucional de Jorge Glusberg para as atividades do CAYC); no México, o *Proceso Pentágono*, contando com Felipe Ehrenberg como um dos seus fundadores.

Graciela Gutiérrez Marx e Edgardo-Antonio Vigo cunharam juntos a assinatura G.E. Marx-Vigo. Poeta e artista que influenciou toda uma geração, Vigo pregava, já na década de 1960, o que chamou de “estética de participação”, em oposição à “estética de observação”, difundindo suas ideias na revista *Diagonal Cero* (1962-1968), dedicada à poesia experimental com ênfase para os trabalhos argentinos.

A proposição *O Artista a Serviço da Comunidade* é exemplar da *Poesia Inobjetal* de Clemente Padín. Esse projeto foi realizado no momento em que o artista era vigiado pela ditadura uruguaia e não podia deixar o país, e enviou instruções para que outro artista, no caso, o espanhol Francisco Iñarra, conduzisse os

DETALLE DE UNA OBRA CONJUNTA QUE NOS PERTENECE ☆ DETAIL OF A WORK OF OURS MADE TOGETHER



CERTIFICADO DE ORIGINALIDAD DE UNA OBRA QUE CARECE DE AUTENTICIDAD
*
AN ORIGINALITY CERTIFICATE OF A WORK WHICH HAS NO AUTHENTICITY

GRACIELA GUTIÉRREZ MARX
EDGARDO - ANTONIO VIGO

Gmaul
Eduardo

Graciela Gutiérrez Marx e
Edgardo-Antonio Vigo
Detalhe de uma Obra Conjunta que
nos Pertence, 1978



Clemente Padín
O Artista Está a Serviço da Comunidade, 1974

visitantes pela exposição *Prospectiva'74*¹⁹, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, explicando os trabalhos ali expostos.

A obra como projeto a ser realizado por outros, conjugada à noção de artista como elo de mediação, simples canal de comunicação e serviço, está no cerne da ideia de que a arte deve ser compartilhada por todos. Trata-se de uma arte sem objetos, um “poema” que se concretiza pela ação.

O registro dessa ação de Padín, assim como o projeto e as correspondências, foram mantidas no acervo do Museu e puderam retornar ao artista em 2002, quando lhe fornecemos cópias digitais das fotografias de *O Artista a Serviço da Comunidade*, do acervo do MAC USP; imagens que o artista, com os golpes sofridos em seu arquivo, não mais dispunha.

Isto porque a história de muitos arquivos de artistas na América Latina nada tem de linear ou homogênea, mas é marcada por sobressaltos e choques, para não falar das migrações recentes pelas aquisições internacionais de coleções e arquivos inteiros expatriados e vendidos para museus e coleções metropolitanas. Atualmente, esse é um desafio que nossa memória cultural e social precisa enfrentar. Em breve, talvez, precisaremos viajar para conhecer mais de nossa memória da arte recente e das histórias locais interconectadas, cujo relato canônico modernista tendeu a ocultar e permanecem, ainda em grande parte, *terra incógnita*.

¹⁹ O projeto *O Artista a Serviço da Comunidade* foi realizado posteriormente, mais uma vez, na 16ª Bienal de São Paulo (1981).

