

DE ARTE

JUST FUN

UNESP

Universidade Estadual Paulista
Júlio de Mesquita Filho
Instituto de Artes

de from
the, France



WANT TO COPIES OF THE NEW BOOK
YOUR NAME AND ADDRESS AND SEND IT OUT TO PEOPLE
WHO WILL KEEP THE IDEA GROWING!

ETCETERARTE

ARTIVISMO: Arte + Política + Ativismo - Sistemas Híbridos em Ação

Alexandre Gomes Vilas Boas



~~70
ANICIA G.
TRINIDAD DE YIGO 150 1-A
3600 YIGO
ESPAÑA~~

~~NICO VAN NIEUW
GANZENHEIHEL
31400 NIEUWEN
WEDDING~~

~~Ma. Mary Grellner
254 Green Summit Dr.
Wentville MO 63385
USA~~



~~PC TICTAC
Postfach 1140
82319 STARNBERG
GERMANY~~

BUENOS AIRES/ARGENTINA

~~72
CASCADIA ArtPost
2648 NW 88th Street
Seattle, WA 98107-2456
USA~~

~~FRIPS
HALVEMANSTR 113
B 9300 GENT
Belgium~~

~~LUIZ FERNANDO BUENO
RUA CEL. BENEDITO
BUENO, N° 218 CENTRO
NAZARÉ PTA.-SP.-BRASIL
CEP 12960-000~~

73

~~Vladimir Jakovonok
Spalea 3
Bolderija, Riga, LV-1016
Latvia~~

~~BRIGUE BEAGLE
SÃO PAULO
2015~~

~~COLETIVO
308
PAULO BRUSCKY
CP850
RELIFE-PT-BRASIL~~

74

~~EIKE GRUNDMANN
LUISENPLATZ 3
14585 BERLIN
GERMANY~~

~~PLINKY
VIA MIRABALE, 107
16116 BOSOLETO
CUNEO, ITALY~~

~~PAULO BRUSCKY
CP850
RELIFE-PT-BRASIL~~

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Campus de São Paulo

Instituto de Artes

Alexandre Gomes Vilas Boas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: Artes Visuais

Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos.

Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva.

São Paulo

2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

V697a	<p>Vilas Boas, Alexandre Gomes, 1973- A(r)tivismo: Arte + Política + Ativismo - Sistemas Híbridos em Ação / Alexandre Gomes Vilas Boas. - São Paulo, 2015. 312 f.: il. + 1 caixa</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Agnus Valente Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.</p> <p>1. Arte – Aspectos políticos. 2. Linguística. 3. Arte - Filosofia. 4. Arte interativa. I. Valente, Agnus. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título</p> <p>CDD 701.18</p>
-------	--

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Alexandre Gomes Vilas Boas

ARTIVISMO: Arte + Política + Ativismo - Sistemas Híbridos em Ação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, como requisito para a obtenção do título de mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Artes Visuais. Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos.

Orientador: Prof.Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva (Agnus)

Presidente: Prof.Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva (Agnus).

UNESP – Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes.

1º Examinador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol.

UNESP – Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes.

2º Examinador: Prof. Dr. Antônio Busnardo Filho.

FIAM FAAM FMU – Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas.

1º Suplente: Prof. Dr. Sérgio Romagnolo.

UNESP – Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes.

2º Suplente: Prof. Dr. Mario Ramiro.

USP – Universidade de São Paulo – Departamento de Artes Plásticas.

Aprovado em: 17 / junho /2015 - Local de Defesa: Instituto de Física Teórica – Sala 03
PPG – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Dedico esta dissertação à minha família.

Ao meu pai, Manuel, por ter me ensinado a plantar e por ter cultivado, sempre, a sua atenção à minha imaginação.

À minha mãe, Manuela, por sua sabedoria e força que nos mantém.

Aos meus irmãos, Carlos e Manuel, por todas as ferramentas e brinquedos que me ensinaram a usar. São com elas que eu construo todo meu universo de devaneios.

À minha companheira, Carla, por caminhar comigo, ao meu lado.

Aos amigos e mestres Egydio Colombo Filho e José Bras Uzuelle, por tudo que representam em minha formação como ser sensível (*In Memoriam*).

*“— Bem se vê — respondeu D. Quixote —
que não andas corrente nisto das aventuras; são
gigantes, são; e, se tens medo, tira-te daí, e põe-te em
oração enquanto eu vou entrar com eles em fera e
desigual batalha.”*

Miguel de Cervantes y Saavedra, D.Quixote de La Mancha

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva, por aceitar meu projeto e trabalhar comigo, transformando pacientemente meu caos com a sua atenta sabedoria; por suas orientações e prazerosas conversas. Todo meu respeito e admiração por sua generosidade amiga e disponibilidade intelectual.

À Profa. Dra. Lalada Dalglish, por todo seu apoio e incentivo para que eu acreditasse nesta possibilidade. Sua firmeza foi determinante para que eu não desistisse.

Ao Prof. Dr. José Paiani Spaniol, por sua abertura em nos receber sempre; suas excelentes aulas, em que o deleite da reflexão nos toma de assalto, com o seu conhecimento sempre muito preciso e generoso incentivo.

Ao Prof. Dr. Omar Khouri, por sua cultura tão gentilmente ofertada, ao nos fazer viajar no tempo com suas brilhantes e muito bem humoradas aulas; também por sua pronta disponibilidade nas duas ocasiões: para compor as Bancas de Qualificação e de Defesa.

Ao Prof. Dr. Sérgio Romagnollo, por seus apontamentos, sua valorosa contribuição intelectual, e por ter aceitado, gentilmente, a fazer parte das Bancas de Qualificação e Defesa.

Ao Prof. Dr. Antônio Busnardo Filho, por aceitar fazer parte deste momento; sua presença me honra. Sua contribuição em minha formação anterior, reflexões e estímulos, ao longo de todos estes anos, tornaram possível a materialização deste trabalho.

Aos companheiros do Coletivo 308, César, Marcelo, Leticia, Rodrigo, Garofalo e em especial, Sérgio Augusto, o Serjão, cangaceiro como eu; por seu apoio de sempre, e por fazer do convívio, uma fonte inesgotável de sabedorias, vivências e amizade sincera.

Aos companheiros Dudú Gomes e Lara Leal, do Ecatú Ateliê, por manterem o Frúquiçus em ação.

À Virgínia Fróis, por sua carinhosa amizade e por proporcionar um universo rico de aprendizado durante os meses em que convivemos no Projeto Ressonâncias.

Aos membros da Banca do Exame de Qualificação e membros da Banca Examinadora, por suas valorosas contribuições e encaminhamentos.

Aos funcionários do Instituto de Artes, por seu valoroso apoio em todas as etapas do programa, em especial, Ângela Lunardi, Fabiana Colares, Fábio Akio Maeda, Neusa de Souza Padeiro e Vera Lúcia Cozani.

Ao Instituto de Artes da UNESP – SP, por estes três anos de feliz convivência e aprendizado, com excelência em qualidade, e por tudo que obtive dentro do ambiente acadêmico.

Àqueles que contribuíram direta e indiretamente para que esta ação fosse concretizada:

Ana Cláudia Almeida, André Okuma, Almandrade, Artur Barrio, Celestino Neto, Cíntia Nagatomo, Clemente Padin, Constança Lucas, Elaine Santos, Élcio Mello, Élcio Torres, Eugênio Ferreira de Lima, Celso Nilo Luchi (*in memoriam*), Fabiana Queiroz, João Canobre, José Nogueira, Leonhard Frank Duch, Lucas Costa, Mário Ramiro, Moacir Barbosa, Paulo Bruscky, Romildo Paiva, Sihan Ballout, Valéria Rodrigues, Viviane Carvalho e Waniê Alves.

ARTIVISMO: ARTE+POLÍTICA+ATIVISMO – SISTEMAS HÍBRIDOS EM AÇÃO

RESUMO

Esta dissertação apresenta o estudo e a problematização da produção plástica deste artista-pesquisador, oferecendo ao leitor, um fio condutor que percorre o caminho entre as origens e os desdobramentos do que se convencionou chamar de arte ativista, engajada, ou arte política. A reflexão sobre este processo e sua trajetória, são fatores determinantes para entender a configuração de sua poética como a de um artista ativista, evidenciando os aspectos relacionais às questões materiais e processuais. Consideramos neste sentido, a interação entre suas obras anteriores, que transitam entre o universo da arte postal e do livro de artista, até o seu ingresso na academia e a transformação daí ocorrida através da potencialização de sua metodologia de trabalho. A interação proporcionada pela pesquisa modificou a hipótese inicial, a tal ponto, de gerar mudanças significativas na estrutura deste trabalho. A partir das ações vivenciadas, foi possível identificar poéticas que fazem uso de sistemas híbridos de produção. A construção de trabalhos sob estas premissas corroboraram e direcionaram para que tenhamos como perspectiva, o aprofundamento de questões relativas às metodologias colaborativas, onde os problemas relacionados à matéria sugerem procedimentos autônomos e independentes; ora individuais, ora colaborativos; de interação e não lineares; envolvidos por fatores não necessariamente pertencentes ao universo plástico, constituindo-se em processos essencialmente híbridos, múltiplos, tanto sob a ótica do cruzamento de sistemas, quanto da relação de produção material entre diferentes áreas de conhecimento.

Palavras-chave: Arte-Política, Hibridismo; Arte colaborativa; Ativismo; Objeto.

Grande Área: Letras. Linguística e Artes

Área: Artes

ABSTRACT

This work presents the study and the questioning of plastic production of this artist-researcher, offering the reader, a common thread that runs through the path between the origins and developments of the so-called activist art, engaged, or political art. Reflection on this process and its history, are key factors to understand the configuration of his poetic as that of an activist artist, showing the relational aspects to substantive and procedural issues. We consider in this regard, the interaction between his earlier works, traveling through the world of mail art and the artist book, until his admission to the academy and the transformation that took place there through the enhancement of its working methods. The interaction provided by the research changed the initial hypothesis, to the point of generating significant changes in the structure of this work. From the experienced actions, were identified poetic that make use of hybrid production systems. The construction work under these corroborated and directed premises so that we have as perspective, the deepening of issues related to collaborative methodologies, where problems related to the matter suggest autonomous and independent procedures; sometimes individual, sometimes collaborative; and nonlinear interaction; surrounded by factors not necessarily belonging to the plastic universe, thus becoming essentially hybrid processes, multiple, both from the perspective of systems crossing, as the ratio of production material between different areas of knowledge.

Keywords: Political Art, Hybridism; Collaborative art; activism; object.

RESUMEN

Este trabajo presenta el estudio y el cuestionamiento de la producción plástica de este artista-investigador, ofreciendo al lector, un hilo común que recorre la ruta entre el origen y la evolución del llamado arte activista, comprometidos, o arte político. La reflexión sobre este proceso y su historia, son factores clave para entender la configuración de su poética como la de un artista activista, mostrando los aspectos relacionales a las cuestiones de fondo y de procedimiento. Consideramos que en este sentido, la interacción entre sus obras anteriores, viajando a través del mundo del arte electrónico y el libro de artista, hasta su ingreso en la academia y la transformación que tuvo lugar allí a través de la mejora de sus métodos de trabajo. La interacción proporcionada por la investigación cambió la hipótesis inicial, hasta el punto de generar cambios significativos en la estructura de este trabajo. A partir de las acciones con experiencia, se identificaron poética que hacen uso de los sistemas de producción híbridos. Los trabajos de construcción bajo estas premisas corroborados y dirigidos de manera que tenemos como perspectiva, la profundización de los temas relacionados con las metodologías de colaboración, donde los problemas relacionados con la materia sugieren procedimientos autónomos e independientes; a veces individual, a veces en colaboración; y la interacción no lineal; rodeado de factores no necesariamente pertenecientes al universo plástico, convirtiéndose así en procesos esencialmente híbridos, múltiple, tanto desde la perspectiva de los sistemas de cruce, como la relación de material de producción entre las distintas áreas de conocimiento.

Palabras clave: Arte político, de mestizaje; Arte colaborativo; activismo; objetar.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 Fragmento de época do Jornal O Estado de São Paulo de 09 de junho de 1931. Fonte: Arquivo Flávio de Carvalho.
<http://www.bienal.org.br/post.php?i=368>. Acesso em 20 de janeiro de 2015.
- Figura 2 Cartaz e capa de divulgação do Experiência nº 2 de Flávio de Carvalho, 1931. Fotografia de autor desconhecido. Desenho de Flávio de Carvalho. Disponível em: http://caveofheresies.blogspot.com.br/2013/01/flavio-de-carvalho-experience-and_7051.html Acesso em 06 de agosto de 2014.
- Figura 3 Desenho de Flávio de Carvalho para o seu *New Look*. Disponível em <http://acidadedohomemnu.blogspot.com.br/2010/04/flavio-de-carvalho.html>. Acesso em 20 de janeiro de 2015.
- Figura 4 Multidão de curiosos que o acompanham durante seu desfile na rua. Fotografia de autoria anônima. Disponível em: <http://acidadedohomemnu.blogspot.com.br/2010/04/flavio-de-carvalho.html>. Acesso em 20 de janeiro de 2015.
- Figura 5 Flávio desfila pelas ruas de São Paulo seguido por populares. Fotografia de autoria anônima. Imagem extraída de: <http://www.metrojornal.com.br/wp-content/uploads/2014/02/flavio-de-carvalho-foto-folhapress.jpg>. Acesso em 08 de março de 2015.
- Figura 6 Imagem extraída do site do Teatro Oficina. Desfile que Flávio fez na rua em Fotografia de autor desconhecido. Disponíveis em: <http://www.teatroficina.com.br/posts/379> acessado em 06/08/2014 e <http://mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/4/dossie/fl%C3%A1vio-de-carvalho-arqueologia-e-contemporaneidade> Acesso em 10/02/15.
- Figura 7 “Sem título” (Retrato de Ross em L.A) Felix Gonzalez-Torres, Doces coloridos, embalados individualmente em papel celofane; Instalação de dimensões variáveis, 1991. Disponível em: <http://nbmaa.wordpress.com/2011/06/24/relational-aesthetics-the-art-of-sociability/> Acesso em 02 de agosto de 2014.
- Figura 8 Marcel Duchamp , *La Mariée mise à nu par ses célibataires même [Boîte Verte]* Materiais diversos – 300 exemplares – Paris Disponível em: <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/114#ixzz3bMHMJpxB> San Francisco Museum of Modern Art Acesso em : 03 de agosto de 2014 – 1934.
- Figura 9 Marcel Duchamp , *La Mariée mise à nu par ses célibataires même [Boîte Verte]* Materiais diversos – 300 exemplares - Paris, 1934. Disponível em: <https://textessurlesartsplastiques2.wordpress.com/2013/06/17/duchamp-points-lignes-plans-gaz/> Acesso em : 03 de agosto de 2014.
- Figura 10 Marcel Duchamp , *La Mariée mise à nu par ses célibataires même [Boîte Verte]* Materiais diversos – 300 exemplares - Paris, 1934. Disponível em: <https://textessurlesartsplastiques2.files.wordpress.com/2013/06/duchamp-portable-museum.jpg> .Acesso em 03 de agosto de 2015.
- Figura 11 Marcel Duchamp - *La boîte en valise* – (1936 – 1941) Materiais diversos - Disponível em: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html .Acesso em 03 de agosto de 2015.
- Figura 12 Marcel Duchamp - *La boîte en valise* – (1936 – 1941) Materiais diversos - Disponível em:

http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html . Acesso em 03 de agosto de 2015.

- Figura 13 Lygia Pape— Livro da criação - Têmpera sobre madeira - 365 unidades - 16cm x 16cm x 1.6cm (cada) – 1959. Disponível em:<http://cadernosafetivos.blogspot.com.br/2008/12/lygia-pape-e-o-livro-da-criacao.html>. Acesso em 03 de agosto de 2015.
- Figura 14 Lygia Pape— Livro do Tempo - Têmpera sobre madeira - 365 unidades - 16cm x 16cm x 1.6cm (cada) – 1961 – Disponível em: <http://www.lygiapape.org.br/pt/obra60.php?i=1>. Acesso em 03 de agosto de 2015.
- Figura 15 POEMOBILES, de Augusto de Campos e Julio Plaza. Edição de autor, Sao Paulo, 1974. Impressão off set sobre papel Westerprint. Caixa: 21.3 x 16.5 x 4.8 cm; 13 elementos, 21 x 16 cm c/u. Exemplar 169/1000. Coleção particular. Disponível em: <http://arteyparte.com/arte-y-edicion-111-entreabrir-los-poemobiles-de-julio-plaza-y-augusto-de-campos/>. Acesso em 03 de agosto de 2015.
- Figura 16 POEMOBILES, de Augusto de Campos e Julio Plaza. Edição de autor, Sao Paulo, 1974. Impressão off set sobre papel Westerprint. Caixa: 21.3 x 16.5 x 4.8 cm; 13 elementos, 21 x 16 cm c/u. Exemplar 169/1000. Coleção particular. Disponível em: <http://arteyparte.com/arte-y-edicion-111-entreabrir-los-poemobiles-de-julio-plaza-y-augusto-de-campos/>. Acesso em 03 de agosto de 2015.
- Figura 17 Livro carne – Artur Barrio – 1978 - Registros fotográficos de Louis D. Haneuse. Disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/> Acessado em 02 de junho de 2014.
- Figura 18 Livro carne – Artur Barrio – 1978 - Registros fotográficos de Louis D. Haneuse. Disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/> Acesso em 02 de junho de 2014,
- Figura 19 Livro carne – Artur Barrio – 1978 - Registros fotográficos de Louis D. Haneuse. Disponível em: <https://foradagaleria.files.wordpress.com/2011/01/artur1.jpg> Acesso em 02 de junho de 2014,
- Figura 20 *Cadernos Livros não são diários de artista, 1978* – fotografias do blog oficial do artista, disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/> - Acesso em 06 de março de 2013, 08 de agosto de 2014 e 20 de janeiro de 2015.
- Figura 21 Imagem de folheto. Acervo pessoal do artista. Extraído do blog do próprio artista. Disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/search?updated-max=2009-03-26T02:01:00-03:00&max-results=100&start=21&by-date=false> Acesso em 02 de junho de 2014.
- Figura 22 Livro carne – Artur Barrio – 1978 - Registros fotográficos de Louis D. Haneuse. Disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/> Acesso em 02 de junho de 2014.
- Figura 23 Artur Barrio - *Le support de L'art* – Relicário. Disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/> - Acesso em 08 de agosto de 2014.
- Figura 24 Artur Barrio –O Ignoto - Sal marítimo, bicicleta, lâmpadas, televisão, desenhos e materiais diversos – 1996. Disponível em: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/o-ignoto/> Acesso em 13 de janeiro de 2015. Fotografia de Pedro Motta
- Figura 24 a – Artur Barrio – Metal |Sebo Frio| Calor – Artur Barrio – 1974

- Figura 24b Artur Barrio -Manuscrito/Livro de Carne – Artur Barrio – 1979 Disponível em:<http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/> - Acesso em 06 de março de 2013.
- Figura 24c Artur Barrio - Le support de L'art – Relicári. Disponível em:<http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/> - Acesso em 06 de março de 2013.
- Figura 25 a – Almandrade - Sem Cruzeiros - Poesia Visual –1976 - Eletrografia - Acervo do Artista. Acesso em 03 de agosto de 2014.
- Figura 26 Papel Moeda de 1 cruzeiro - Desenhada por Aloisio Magalhães – 1976. Acesso em 03 de agosto de 2014.
- Figura 26 b Cildo Meireles – inserções em circuitos ideológicos - projeto cédula – 1975. Acesso em 03 de agosto de 2014.
- Figura 27 LIVRO – POEMA - sem data – anos 70 (?) Feito à mão e carimbo com nome do autor - Cedidos pelo autor durante entrevista. Acesso em 03 de agosto de 2014.
- Figura 28 Postal– POEMA - sem data – anos 70 (?) Feito à mão - Cedido pelo autor durante entrevista. Acesso em 03 de agosto de 2014.
- Figura 29 Poema Objeto – 1974 - Cedido pelo autor durante entrevista. Acesso em 03 de agosto de 2014.
- Figura 30 Selo de Artista – Eletrografia – Sem ano - Cedido pelo autor durante entrevista. Acesso em 03 de agosto de 2014.
- Figura 31 a Almandrade, Poema Home-Mulher. ano - Cedido pelo autor durante entrevista. Acesso em 03 de agosto de 2014.
- Figura 31 b Almandrade - Procurado – Desaparecido -1976 - Cedido pelo autor durante entrevista. Acesso em 03 de agosto de 2014.
- Figura 32 TORRES-GARCÍA, J. Universalismo constructivo. Buenos Aires: Poseidón 1941. Acesso em 09 de agosto de 2014.
- Figura 33 Trabalho recebido de Clemente Padin, para o Projeto Medusa em 27 de novembro de 2007. Disponível em: http://medusaproject.blogspot.com.br/2007_11_01_archive.html. Acesso em 09 de agosto de 2014.
- Figura 34 Autorretrato de Clemente Padin – Intervenção em embalagem de Pudim - Reprodução em fotocópia – 2008. Disponível em: <http://iuoma-network.ning.com/profile/ClementePadin> Acesso em 08 de agosto de 2014.
- Figura 35 Figura 35 - Obra gráfica de Clemente Padin para arte postal. Reprodução em eletrografia. Acesso em 10 de outubro de 2014.
- Figura 36 Clemente Padin - *Transnacionales* - Selo de artista / arte postal – 1976 - Obra gráfica Disponível em: <https://mailartists.wordpress.com/2007/12/04/clemente-padin/> Acesso em 10 de outubro de 2014.
- Figura 37 Performance de Clemente Padin para o evento de poesia visual. Disponível em: http://www.chopo.unam.mx/poesiavozalta/Clemente_Padin.html Acesso em 23 de novembro de 2014.
- Figura 38 Performance de Clemente Padin para o evento de poesia visual. Disponível em: <http://www.revistamadreselva.com/161/pad%C3%ADn-giroscoPIO-3> Acesso em 23 de novembro de 2014.

- Figura 39 Performance de Clemente Padin para o evento de poesia visual. Disponível em: <http://www.revistamadreselva.com/161/pad%C3%ADn-giroscopio-3> Acesso em 23 de novembro de 2014.
- Figura 40 Clemente Padin - Aire - Intervenção urbana com performance – Caracas – Venezuela – 2007. Disponível em: <http://www.revistamadreselva.com/161/pad%C3%ADn-giroscopio-3> Acesso em 23 de novembro de 2014.
- Figura 41 Clemente Padin - El arte en las calles - apresentada no Primer Encuentro Bienal Alternativo de Arte Tomarte, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario, Santa Fe, Argentina 1990. Disponível em : http://www.chopo.unam.mx/poesiavozalta/Clemente_Padin.html e <http://revista.escaner.cl/node/468> Acesso em 24 de novembro de 2014.
- Figura 42 Clemente Padin - Aire - Intervenção urbana com performance – Caracas – Venezuela – 2007 - Disponível em: <http://www.vispo.com/guests/ClementePadin/clemente.html> Acesso em 23 de novembro de 2014.
- Figura 43 Clemente Padin - El arte en las calles - Primer Encuentro Bienal Alternativo de Arte Tomarte, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario, Santa Fe, Argentina – 1990. Disponível em: <http://www.amnistiacatalunya.org/edu/3/poesiavisual2/> Acesso em 24 de novembro de 2014.
- Figura 44 Clemente Padin-*Ay!–Eletrografia* – Uruguai. Disponível em: <http://www.vispo.com/guests/ClementePadin/clemente.html> Acesso em 23 de fevereiro de 2015.
- Figura 45 Clemente Padin - *A,B,C...- Eletrografia* – Sem data - Uruguai. – *eletrografia* - Uruguai. Disponível em: <http://www.vispo.com/guests/ClementePadin/clemente.html> Acesso em 23 de fevereiro de 2015.
- Figura 46 ALEXANDRE G VILAS BOAS – Sudário, 2012. Cama de madeira, cimento em pó e livro objeto, 2,10m x 1,5m x 0,60m, 2012. Fotografia de Cíntia Nagatomo – Todos os direitos reservados.
- Figura 47 Alexandre Gomes Vilas Boas – Sudário. 2012. Cama velha de madeira, cimento em pó e livro objeto, 2,10m x 1,5m x 0,60m, 2012..Fotografia de Cíntia Nagatomo – Todos os direitos reservados.
- Figura 48 Alexandre Gomes Vilas Boas – Sudário. 2012. Cama velha de madeira, cimento em pó e livro objeto, 2,10m x 1,5m x 0,60m, 2012. Fotografia de Cíntia Nagatomo – Todos os direitos reservados.
- Figura 49 Alexandre Gomes Vilas Boas– Sudário. 2012. Cama velha de madeira, cimento em pó e livro objeto, 2,10m x 1,5m x 0,60m, 2012. Fotografia de Cíntia Nagatomo – Todos os direitos reservados.
- Figura 50 Alexandre Gomes Vilas Boas - Livro do Diabo – Livro alterado - 2009, desenho, colagem, carimbo, gravura sobre livro promocional de empreendimentos imobiliários.
- Figura 51 Alexandre Gomes Vilas Boas - Livro do Diabo – Figura 51 - ALEXANDRE G VILAS BOAS – Sudário - Cama de madeira, cimento em pó e livro objeto, 2,10m x 1,5m x 0,60m, 2012. Fotografia de Cíntia Nagatomo – Todos os direitos reservados.

- Figura 52 Alexandre Gomes Vilas Boas - Livro do Diabo – Livro alterado, desenho, colagem, carimbo, gravura sobre livro promocional de empreendimentos imobiliários - Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Acervo pessoal.
- Figura 53 Alexandre Gomes Vilas Boas - Livro do Diabo – Livro alterado, desenho, colagem, carimbo, gravura sobre livro promocional de empreendimentos imobiliários - Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Acervo pessoal.
- Figura 54 Alexandre Gomes Vilas Boas - Livro do Diabo – Livro alterado, desenho, colagem, carimbo, gravura sobre livro promocional de empreendimentos imobiliários - Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Acervo pessoal.
- Figura 55 Alexandre Gomes Vilas Boas e Coletivo 308 - Livro Alterado – Livro alterado, desenho, colagem, carimbo, gravura sobre livros reestruturados. – 2008 - Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Acervo pessoal.
- Figura 56 Alexandre Gomes Vilas Boas - Livro do Diabo – Livro alterado, desenho, colagem, carimbo, gravura sobre livro promocional de empreendimentos imobiliários - Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Acervo pessoal.
- Figura 57 Páginas recebidas de Valerie Ceravolo, artista postal francês – 2007/ 2008. Fotografia Arquivo pessoal.
- Figura 58 Páginas recebidas de Gastão Magalhães, artista postal francês – 2007/ 2008. Fotografia Arquivo pessoal.
- Figura 59 a Processo de montagem dos volumes – 2007 / 2008.Leticia Carvalho e Rodrigo Kenichi fazem a encadernação dos volumes. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas - Arquivo pessoal;
- Figura 59 b Processo de montagem dos volumes – 2007 / 2008.Leticia Carvalho e Rodrigo Kenichi fazem a encadernação dos volumes.Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas - Arquivo pessoal.
- Figura 60 Volumes já prontos para o envio. – 2007 / 2008. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas - Arquivo pessoal.
- Figura 61 Figura 61 – Exposição Livraria de Artistas – 2014.Casa da Gravura Brasileira - Constança Lucas e Jacqueline Aronis. Foto de Alexandre Gomes Vilas Boas – Arquivo Pessoal.
- Figura 62 Exposição Livraria de Artistas – 2014.Casa da Gravura Brasileira - Constança Lucas e Jacqueline Aronis. Foto de Alexandre Gomes Vilas Boas – Arquivo Pessoal.
- Figura 63 Alexandre Gomes Vilas Boas – Livro do Tempo – Água-forte, ponta-seca, colagem, desenho e pintura sobre chapas de zinco e estanho – 2014.
- Figura 64 Convocatória de Dórian Ribas Marinho – 2008.Ativista dos direitos humanos de Santa Catarina – Brasil.Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas Acervo Pessoal
- Figura 65 Figura 65 - Convocatória argentina sobre o erotismo – 2008.Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas. Acervo particular.
- Figura 66 Cadeia de Cartas recebido de Jürgen O Olbrich (1955 -) 2006 - 2010.Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas - Acervo particular.
- Figura 67 Cadeia de Cartas (verso) recebido de Jürgen O Olbrich – 2006 – 2010
- Figura 68 Adicione e passe de origem desconhecida- homenagem feita à Ray Johnson – 2009. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas. Acervo particular.

- Figura 69 Adicione e Passe original, sem intervenções, enviado pelo argentino Norberto Martinez Correa – 2008. Acervo particular.
- Figura 69 a Samuel Montalvetti - Adicione e passe proposto por este artista argentino – 2009. Acervo particular.
- Figura 70 Alexandre Gomes Vilas Boas - Adicione e passe original - lançado em 2008, circulou pela Argentina e retornou em 2013. Acervo particular.
- Figura 71a Alexandre Gomes Vilas Boas - Adicione e passe lançado em 2008, circulou pela Argentina e retornou em 2013.
- Figura 71 b Alexandre Gomes Vilas Boas - Adicione e passe lançado em 2008, circulou pela Argentina e retornou em 2013.
- Figura 72 Samuel Montalvetti - Adicione e passe – 2008. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas. Acervo particular.
- Figura 73 a Samuel Montalvetti - Adicione e passe – 2008. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas. Acervo particular.
- Figura 73 b Adicione e passe lançado em 2010 – José Nogueira - 2013. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas. Acervo particular.
- Figura 74 Verso do postal-convite de Yves Klein – 1957. Disponível em: http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_us.html Acesso em 08 de dezembro de 2014.
- Figura 74 a Selo azul de Yves Klein que enganou o agente do correio. Disponível em: http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_us.html Acesso em 08 de dezembro de 2014.
- Figura 75 a “Stempelzeichnung” – Desenho e carimbo - 1918 - 1919. Disponível em: <http://www.schwitters-stiftung.de/english/ks-zeichnungen.html>. Acesso em 03 de outubro de 2014.
- Figura 75 b Kurt Schwitters - “Der Sturm” – Desenho e carimbo - 1921. Disponível em: <http://www.schwitters-stiftung.de/english/ks-zeichnungen.html>. Acesso em 03 de outubro de 2014.
- Figura 76 a Selo de Clemente Padin – “AY” – Impresso em eletrografia -1973.
- Figura 76 b Folha Filatélica de Clemente Padin – “AY” – Impresso em eletrografia – 1973
- Figura 77 Anna Banana – Selo de Artista – *Going Banana* – Impresso em offset -1989. Disponível em: <http://artistsperiodicals.blogspot.com.br/2012/07/vile.html> Acesso em 15 de janeiro de 2015.
- Figura 77 a Página de *Banana Rag* e capa de *VILE* - Anna Banana. Disponível em: <http://artistsperiodicals.blogspot.com.br/2012/07/vile.html> Acesso em 15 de janeiro de 2015.
- Figura 77 b Anna Banana – Hi! I Tax Books – Impressão em offset - 1991. Disponível em: <http://artistsperiodicals.blogspot.com.br/2012/07/vile.html> Acesso em 15 de janeiro de 2015.
- Figura 77 c Alexandre Gomes Vilas Boas – Homenagem a Inês Etienne Romeu – 2015. Acervo pessoal.
- Figura 77 d Alexandre Gomes Vilas Boas – Libertad para Angye – Selo de Artista filatélica 2012 - 2013. Impressão em cores e a laser – cores – preto e branco. Arquivo pessoal

- Figura 77 e Alexandre Gomes Vilas Boas – Libertad para Angye – Folha filatélica 2012 - 2013. Impressão em cores e a laser – cores – preto e branco. Arquivo pessoal.
- Figura 77 f Alexandre Gomes Vilas Boas – Anhuma – Frúquiçu – 2014. Impressão em Xerox – preto e branco. Arquivo pessoal.
- Figura 77 g Alexandre Gomes Vilas Boas - Pega Pega - Revolução 50 anos – 2014. Impressão em Xerox – preto e branco. Arquivo pessoal.
- Figura 77 h Figura 77 h - Alexandre Gomes Vilas Boas – Carimbo de artista – desde 2009. Arquivo pessoal.
- Figura 77 i Ryosuke Cohen – Brain Cell – Japão - 2009 – 2013. Carimbos e performance. Arquivo pessoal.
- Figura 77 j Ryosuke Cohen – Brain Cell – Japão - 2009 – 2013. Documentação da rede. Arquivo pessoal.
- Figura 78 Paulo Bruscky - Documentos / Cartazes / Poemas processo de Paulo Bruscky para a I Exposição Internacional de Arte Postal – Recife – 1975.
- Figura 79 a Paulo Bruscky - Documentos / Cartazes / Poemas processo de Paulo Bruscky para a I Exposição Internacional de Arte Postal – Recife – 1975.
- Figura 79 b Paulo Bruscky – Título Eleitoral - Postal enviado para Daniel Santiago - 1980
- Figura 80 Paulo Bruscky – HOJE, A ARTE É ESTE COMUNICADO. Carimbo sobre cartolina – 2012 . Acervo particular.
- Figura 81 Paulo Bruscky – HOJE, A ARTE É ESTE COMUNICADO. –Carimbo sobre cartolina – 2012. Acervo particular.
- Figura 82 Alexandre Gomes Vilas Boas - Unidade da América Latina – 2007. Caneta tinteiro e aquarela sobre canson. Enviado para o Uruguai para convocatória de Clemente Padin. Acervo Particular.
- Figura 83 Alexandre Gomes Vilas Boas – Artist Virus - 2007. Caneta tinteiro, aquarela, lápis dermatográfico e colagem sobre canson. Acervo particular.
- Figura 84 Alexandre Gomes Vilas Boas – Croxhapox – Bélgica – 2007 - 2013. Colagem, pintura em acrílica sobre papelão e espuma. Acervo Particular.
- Figura 85 I BIG – Panorama da Exposição – 2014. Fotografia de Fabiana Queiroz – Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal.
- Figura 86 I BIG – Performance do Coletivo Assim – 2012. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal.
- Figura 87 I BIG – Abertura com show de Carla Passos – 2012. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal
- Figura 88 II BIG - Oficina de cinema com o diretor André Okuma no espaço Salab – 2014. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal
- Figura 89 II BIG - Banner– 2014. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Arte de André Okuma - Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal.
- Figura 90 Logomarca da EBAP – criado pelo artista postal e designer Dudú Gomes – 2012. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal.

- Figura 91 Convocatória do I projeto - Bi-Lateral Brasil – Argentina/ EBAP – criação conjunta de Dudú Gomes e Alexandre Gomes Vilas Boas – 2012.Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal.
- Figura 92 Convocatória do I projeto - Bi-Lateral Brasil – Argentina/ EBAP – criação conjunta de Dudú Gomes e Alexandre Gomes Vilas Boas – 2012.Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal.
- Figura 93 Selos de Artista - Bi-Lateral Brasil – Argentina / EBAP – criação conjunta de Dudú Gomes e Alexandre Gomes Vilas Boas – 2012.Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal.
- Figura 94 Exposição - Bi-Lateral Brasil – Argentina / EBAP – Coletivo 308 - 2012. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal.
- Figura 95 Montagem - Bi-Lateral Brasil – Argentina / EBAP – Coletivo 308 - 2012. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal.
- Figura 96 Video Conferência – Hang-out - Bi-Lateral Brasil – Argentina / EBAP – Coletivo 308 - 2012. Acervo Pessoal.
- Figura 97 Censo Artístico – Ecatú Ateliê / Coletivo 308 - 2012. Acervo Pessoal.
- Figura 98 50 anos de Arte Contra o Estado / - 2013 – 2014 . Acervo Pessoal.
- Figura 99 1964 – 2014 - 50 anos de Arte Contra o Estado – 2013 – 2014. Selo de Artista criado para o compartilhamento via web - Criação Dudú Gomes e Alexandre G. Vilas Boas, Acervo Pessoal.
- Figura 100 1964 – 2014 - 50 anos de Arte Contra o Estado – 2013 – 2014. Selo de Artista criado para o compartilhamento via web - Criação Dudú Gomes e Alexandre G. Vilas Boas. Acervo Pessoal.
- Figura 101 1964 – 2014 - 50 anos de Arte Contra o Estado – 2013 – 2014. Exposição realizada no Centro Cultural São Paulo – Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas. Acervo Pessoal.
- Figura 102 1964 – 2014 - 50 anos de Arte Contra o Estado – 2013 – 2014.Oficinas de Criação Gráfica realizadas no Centro Cultural São Paulo –Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas. Acervo Pessoal.
- Figura 103 1964 – 2014 - 50 anos de Arte Contra o Estado – 2013 – 2014.Oficinas de Criação Gráfica realizadas no Centro Cultural São Paulo –Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas. Acervo Pessoal.
- Figura 104 a 1964 – 2014 - 50 anos de Arte Contra o Estado – 2013 – 2014.Oficinas de Criação Gráfica realizadas no Centro Cultural São Paulo –Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas. Acervo Pessoal.
- Figura 104 b 1964 – 2014 - 50 anos de Arte Contra o Estado – 2013 – 2014.Oficinas de Criação Gráfica realizadas no Centro Cultural São Paulo –Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas. Acervo Pessoal.
- Figura 104 c 1964 – 2014 - 50 anos de Arte Contra o Estado – 2013 – 2014.Oficinas de Criação Gráfica realizadas no Centro Cultural São Paulo –Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas. Acervo Pessoal.

- Figura 105 Figura 105 - 1964 – 2014 - 50 anos de Arte Contra o Estado – 2013 – 2014. Oficinas de Criação Gráfica realizadas no Centro Cultural São Paulo – Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas. Acervo Pessoal
- Figura 106 a Figura 105 - 1964 – 2014 - 50 anos de Arte Contra o Estado – 2013 – 2014. Oficinas de Criação Gráfica realizadas no Centro Cultural São Paulo – Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas. Acervo Pessoal
- Figura 106 b Figura 105 - 1964 – 2014 - 50 anos de Arte Contra o Estado – 2013 – 2014. Oficinas de Criação Gráfica realizadas no Centro Cultural São Paulo – Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas. Acervo Pessoal
- Figura 106 c Figura 105 - 1964 – 2014 - 50 anos de Arte Contra o Estado – 2013 – 2014. Oficinas de Criação Gráfica realizadas no Centro Cultural São Paulo – Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas. Acervo Pessoal
- Figura 107 Estudos para Bibliothéke – Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas. Acervo Pessoal.
- Figura 107 a Vista parcial do Solar da Baronesa – UFSJ – MG – 2013. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados
- Figura 108 Estudo em desenho para a instalação do Solar da Baronesa – UFSJ – MG – 2013. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.
- Figura 109 Estudo em maquete para a instalação do Solar da Baronesa – UFSJ – MG – 2013. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.
- Figura 110 Estudo em maquete para a instalação do Solar da Baronesa – UFSJ – MG – 2013. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.
- Figura 111 Preparo de óxidos – Guarulhos - SP– 2013. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.
- Figura 112 Preparo de óxidos – Guarulhos - SP– 2013. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.
- Figura 113 Cera de Abelha – Guarulhos - SP– 2013. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.
- Figura 114 Preparo de óxidos e cimento– Guarulhos - SP– 2013. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.
- Figura 115 Alexandre Gomes Vilas Boas – “Codex” – Livro objeto- Barro cru – 2014. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.
- Figura 116 Alexandre Gomes Vilas Boas – “Codex” – Performance / construção – Livro Objeto - Barro cru – 2014. Fotografia de Lúcia Quintiliano – Todos os direitos reservados.
- Figura 117 Alexandre Gomes Vilas Boas – “Codex” – Performance / construção Livro Objeto - Barro cru – 2014. Fotografia de Lúcia Quintiliano – Todos os direitos reservados.
- Figura 118 Alexandre Gomes Vilas Boas – “Codex” – Livros Objeto - Barro cru – 2014. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.

- Figura 120 Alexandre Gomes Vilas Boas – “Codex” – Livros Objeto - Barro cru – 2014.Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.
- Figura 121 Preparo das cinzas– 2014.Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.
- Figura 122 Preparo e Enchimento da fôrma – 2014. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.
- Figura 123 Preparo e Enchimento da fôrma – 2014. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.
- Figura 124 Sequência de armação de arame sendo feita para o uso na massa. (Ainda em estudos). Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.
- Figura 125 Estudo para armação de arame (Ainda em estudo) Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados
- Figura 126 Estudo para fôrma - desenho - Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.
- Figura 127 Estudo em desenho para livro de vidro - Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados
- Figura 128 Estudo em desenho para livro de madeira - Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados

SUMÁRIO

	PÁG.
INTRODUÇÃO	31
Capítulo 1 - ARTIVISMO: Arte + Política + Ativismo - Sistemas Híbridos em Ação	37
1.1 Contexto geral da Arte Política.....	39
Capítulo 2 - Artivismo no livro de arte e arte postal: artistas, meios e práxis	81
2.1 Artur Barrio.....	93
2.2 Almandrade.....	109
2.3 Clemente Padin.....	117
Capítulo 3 - Poética pessoal artista: o livro de artista e a arte postal como ação política	131
Sudário - Instalação / 2003 – 2012.....	133
Livros de Artista 2007 – 2014.....	143
Livro Lápide 2013 – 2014.....	155
Livraria de Artistas.....	157
Arte postal.....	161
Cadeia de Cartas.....	165
Selo de Artista.....	175
Carimbo de Artista.....	183
Postais e documentações.....	187
I e II BIG - Bienal Internacional de Guarulhos do Pequeno Formato.....	197
EBAP - Embaixada do Brasil de Arte Postal 2012.....	203
EBAP - Arte contra o Estado - Coletivo 308 E Ecatú Ateliê 2014.....	211
Oficinas.....	217
Bibliothéke.....	221
Processos.....	227
Livro da Terra.....	233
Livro das Cinzas.....	239
Livro Lápide – Codex.....	241
Livro de Vidro.....	245
Livro das Madeiras.....	245
Capítulo 4 – Livro Caixa Frúquiçus	247
CONSIDERAÇÕES FINAIS	255
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	257
ANEXOS	261

AA Entrevista com Artur Barrio.....	261
AB Entrevista com Clemente Padin.....	267
AC Entrevista com Almandrade.....	275
AD Entrevista com Leonhard Franck Duch.....	281
AE Entrevista com Constança Lucas	289
Documento 1 – Convocatória de Arte Postal – 1964-2014: 50 anos de arte contra o estado.....	297
Documento 2 – A explosão do A(r) tivismo – Artigo de Juliana Monachesi.....	301

INTRODUÇÃO

Esta dissertação apresenta o resultado da investigação e o aprofundamento de questões, relacionadas a processos de produção denominados como a(r)tivismo. O neologismo do termo não é consenso na prática artística e está aberto ainda para muitas polêmicas que deverão surgir nos próximos anos. Sua origem é recente¹. Costuma ser utilizado de maneira ampla e sem muita seriedade, por instituições, mercados e leigos, no intuito de emprestar à obra que se está fruindo, uma leitura com um viés político, ainda que isto não necessariamente corresponda com a verdade.

Diante da complexidade do assunto, percebeu-se a necessidade de examinar mais detidamente, alguns dos aspectos fundamentais da formação e configuração da matéria artística (PAREYSON, 2001, p.25), seus processos de concepção e construção, e as possíveis aproximações com o ativismo, surgidas a partir de uma poética própria. Além disto, os caminhos que constituem esta poética dita própria são orientados por mecanismos que nem sempre estarão ligados, necessariamente, ao campo das Artes. O despertar da auto-poiesis, passa por uma complexidade de relações sistêmicas, que não se aprendem, essencialmente, em manuais, mas, vivenciam-se na vida cotidiana (MATURANA; VARELA, 1984).

Para um artista, a pesquisa em arte implica, entre tantas possibilidades em aberto, no encontro de uma rota provável, que permitirá o entendimento de seu próprio trabalho, mediado por uma relação dialógica, entre a poiesis e a práxis, em busca dos aspectos implícitos da formatividade de sua futura obra (PAREYSON, 2001, p.32). Orientando-se, ao mesmo tempo em que investiga a validade de suas indagações, inserido em uma espécie de processo que se retroalimenta, colocado frente a frente com a produção, e em sintonia com as demandas que surgem durante o processo, de maneira que seja incitado a encontrar as respostas mais adequadas para as suas reflexões, em acordo com suas escolhas, sejam elas teóricas ou materiais (ZAMBONY, 1998).

Compreendido isto, partimos para a ideia de conceitos que se interpenetram, não sob uma ótica apenas pessoal, restrita ao pesquisador e artista, mas, sob um fio que une todos a tudo; vida, sociedade, relações, ritos, obra, tudo isto pensado sob a ótica que busca o reencantamento do mundo a partir das pequenas histórias que se entrelaçam (ELIADE, 1992). Neste sentido, a teia de relações estabelecidas, ao acaso, de forma aleatória, ou não, nos direciona para a compreensão das motivações do espírito da

¹ Ao que tudo indica, surgiu em 2003, em um artigo para a Folha de São Paulo, de autoria de Juliana Monachesi, comentado mais adiante, no capítulo 1 e presente na íntegra, nos Anexos deste trabalho.

época, em uma postura de descoberta que permeia a dimensão do imaginário e suas relações com o contexto social (DURAND, 2002, p.32).

O trabalho passa a ser produzido por um conjunto de escolhas materiais e processuais que são consideradas de forma consciente no ato de fatura da obra. Identificou-se no decorrer destes processos, o caráter propenso de minha produção em direção a uma poética que se convencionou chamar de híbrida.

Consideramos então, até aqui, dois possíveis caminhos: o que se relaciona com a produção do artista e pesquisador, com suas escolhas materiais, poéticas e narrativas. E de outro lado, as prováveis relações que o trabalho possa constituir, a partir de sua construção, em uma práxis que o configura e aproxima do conceito relacionado aos termos ativismo e ativista.

Para se entender os processos envolvidos nesta relação entre arte e ativismo, ou ainda, entre arte e a(r)tivismo, foi utilizado como metodologia, o estudo de bibliografias de autores que se debruçaram sobre este assunto durante o Século XX e principalmente na passagem entre séculos. De início, foram levantadas referências que lançam o olhar para os Livros de Artista, fundamentando esta pesquisa nas obras *Página Violada*, de Paulo Silveira, e *A Aventura do Livro Experimental*, de Ana Paula Mathias de Paiva, em que, ambos os autores, fazem um aprofundado levantamento da história do livro, suas estruturas físicas e poéticas, nos deixando convictos das possibilidades híbridas destes objetos. Em um segundo momento, a partir da procura por entender estes objetos, e relacioná-los aos entrecruzamentos, inter e transdisciplinares que eles promovem, na medida em que são materializados, foi que chegamos ao corpo principal de bibliografias que fazem parte desta pesquisa: *Estética Relacional*, de Nicolas Bourriaud, *Insurgências Poéticas*, de André Mesquita, e *Conceitualismos do Sul*, de Cristina Freire entre outras excelentes obras que serviram também como apoio para esta investigação. Os autores mencionados são referências nos quais este trabalho está fundamentado, justamente pelo fato de articularem em suas obras, diversas considerações que reforçam, ou colocam à prova, alguns pontos cruciais no que concerne ao termo ativismo.

Além das bibliografias pesquisadas e comentadas ao longo do corpo do trabalho, foram entrevistados artistas que fizeram, e ainda fazem uso destas poéticas em sua obra. A opção por entrevistá-los, veio em função de buscar respostas direto das fontes; os reais interesses e razões de suas escolhas, tanto materiais, quanto procedimentais, a fim de verificar o quanto isto seria, ou não, determinante em suas poéticas.

Neste ponto, encontramos outro problema surgido naturalmente, a partir das indagações que o trabalho proporcionou: quais são os fatores determinantes para que a poética de um artista, e sua práxis, seja classificada como ativista? Quais são os limites estabelecidos entre a poética e a política? Existem? As ações ativistas possuem diferenças significativas das ações ditas artísticas? Quais são os motivos que levam os artistas a fazerem a opção por orientar seus trabalhos em um destes sentidos? Como entender algo que nasce sob este estigma, o do engajamento, sem que se tenha de alguma maneira, consciente, noção do perigo constante da instrumentalização do trabalho?

Para responder a estas e a outras questões, foi necessário estabelecer parâmetros que tornassem possível traçar paralelos entre as obras, articulando suas poéticas junto ao referencial teórico, o que exige a capacidade de refletir e criar relações entre os processos, não apenas sob o olhar do teórico, que propõe a compreensão do objeto considerando o cotidiano em que ele está inserido, mas, a partir, também, do universo de meios, práticas e decisões com as quais convive o artista, em um autêntico exercício de alteridade. Assim sendo, a busca por fatos próximos da vida e todas as implicações decorrentes disto, tomam uma dimensão maior, aonde mesmo o ato aparentemente mais banal, serve como indicador de uma possível poética (BOURRIAUD, 2009).

É na solidão do estudo e do ateliê, vasculhando entre os meios, que se encontram algumas das reflexões dominantes da contemporaneidade. Se esta nos propõe a banalização dos atos, como algo possível ou normal a todos, é na produção e reflexão da arte, que encontramos a capacidade de reconstrução, ainda que numa escala pequena, do que podemos considerar o vir a ser da sociedade.

O ativismo, neste sentido, pode ser a forma direta com que o artista se faz perceber, ao alterar a realidade, sua, e a de outros, diretamente por meio das ações, ou proposições, usando para isto, meios que estão relacionados à arte e à estética. Ainda assim, estas ações, não necessariamente estão atreladas aos conceitos de arte já codificados pelo público. A *Aesthesis* grega, por exemplo, não se contentava apenas com a ideia do belo restrita às Artes, mas, propunha, já naquele momento, uma relação em que a obra estivesse intrinsecamente ligada à existência, culminando, a partir das vivências, na depuração ou *Kátharsis*.

É o desejo do artista em materializar a obra que o impele ao rompimento do que não é permitido, dos limites da matéria ou do rigor dos processos (Salles, 2011, p.76).

Este rompimento diz muito sobre a razão deste trabalho. Construir uma poética a partir destes novos meios e entendê-los como uma extensão do ser (Mc Luhan, 2012, p.21).

O não confinamento da linguagem a partir do rompimento de limites faz com que nos aproximemos do cruzamento dos sistemas e das práticas de diferentes modalidades. A compreensão disto foi essencial para que entendêssemos que tratamos de algo anômalo. O trabalho híbrido² nasce desta mescla, entre duas espécies, se pensarmos em termos genéticos ou da biologia. O artista híbrido se torna então esta espécie de ser anômalo, marcado por suas escolhas que, se tomarmos como referência a questão genética, teremos a ideia que se contrapõe entre o pensamento organizado da biologia, em oposição às abstrações da arte. Estes jogos de palavras, estas metáforas, servem para classificar o artista como o ser que não se encaixa; está fora da normalidade, em uma espécie de limbo. Esta anormalidade, se ampliada em seus limites e entendida como condição a ser considerada no trabalho plástico, nos aproxima novamente das reflexões sobre as articulações possíveis em uma obra e as relações que ela provoca. A obra nasceria deste conflito, choque e rompimento, oferecendo ao fruidor um problema e não respostas. Neste contexto, as modalidades das obras escolhidas neste estudo, que se configuram como obras produzidas por artistas ativistas, seriam também obras híbridas.

Refletindo ainda sobre as questões de metodologia para esta pesquisa, e por uma necessidade em organizar um fio condutor para a dissertação, pensou-se em uma estrutura dividida em quatro capítulos. Esta divisão se apoia em quatro possíveis formas de estudos para o tema escolhido; optou-se por uma narrativa que contemplasse os primeiros questionamentos, surgidos do contato pelo embate com os elementos materiais, em paralelo às descobertas que iam sendo reveladas pelo estudo dos conceitos. Entretanto, foi no desenvolvimento da pesquisa que se encontrou a dificuldade maior: aproximar-se do projeto da obra. Aproximar-se do projeto, neste caso, implica em entrar em contato consigo mesmo (Salles, 2011, p.134) e promover a fusão entre a teoria e a práxis durante o desenvolvimento do trabalho, , sem deixar perder de vista a produção mediada pela reflexão.

² A etimologia da palavra *hybris* tem origem na Grécia, e está relacionada ao acasalamento de duas espécies. No caso grego, era associada aos invasores romanos e na violência cometida contra suas mulheres, gerando, após a violação, criaturas produzidas de maneira anormal. Em Roma, esta ideia passa pela dualidade que, em parte, nega o contato com o diferente, por entender que oferece riscos à força do império, por outro lado, sucumbe diante da necessidade maior de expansão e construção do país.

Por esta razão, os capítulos foram divididos em uma estrutura que objetivou a apresentação dos conceitos, permitindo-nos conjecturar sobre eles, sem se deixar embaralhar ou, ter a pretensão de propor respostas. Essa foi uma preocupação constante na elaboração desta dissertação.

No primeiro capítulo, abordamos os aspectos conceituais sobre a origem dos termos já aqui brevemente apresentados. São feitas algumas conjecturas sobre os aspectos históricos e os artistas precursores nestas poéticas hoje denominadas ativistas. Há um destaque para as obras de Flávio de Carvalho e Felix Gonzalez Torres. O conceito da estética relacional de Bourriaud é introduzido e considerado como uma proposição mais próxima das produções contemporâneas que privilegiam as práticas híbridas, além de sugerí-las como um meio para se chegar ao ativismo. Ainda no primeiro capítulo, tento contextualizar sob que aspectos se deu minha formação. A tentativa em encontrar um caminho que demonstre o distanciamento e a dificuldade em teorizar sobre a produção individual, que teve sua origem na graduação e permaneceu por toda a trajetória acadêmica ficam demonstradas na reflexão que é feita. Digo demonstradas, não porque sejam claras. Mas, porque é perceptível que neste capítulo, o texto é preso. Não avança. Falar de si mesmo parece ser um problema para quase todos criadores.

O segundo capítulo apresenta a um olhar sobre os meios, tecendo considerações sobre o ativismo e as apropriações dos procedimentos e dos processos alternativos que se configuraram a partir dos anos de chumbo. O livro de artista e a arte postal são apresentados desta maneira, como meios cuja prática exige de quem as pratica, uma postura ética e estética de ruptura. Não se faz concessões nestes casos. Diante disto, são apresentados como estudo, a biografia e obra de três artistas que viveram durante a ditadura e tiveram uma postura diante de suas obras, daquilo que hoje se consideraria como sendo uma poética ativista. São eles: Artur Barrio, Almandrade e Clemente Padin. Todos os três possuem em sua obra, características comuns que os ligam também ao que consideramos ser o hibridismo dos meios. Suas obras assumem caráter de experimento, atuando entre as fronteiras das linguagens. Possuem uma crítica sutil e muito contundente, conseguindo manter sua crítica ao regime longe dos conteúdos ideológicos partidários. Seus trabalhos continuam sendo influência das gerações atuais, justamente, por terem conseguido algo, que por este caminho, entre arte e política, é muito difícil o artista que se propõe não cair: o panfletarismo e a instrumentalização de seu trabalho.

O terceiro capítulo apresenta parte de minha produção poética em que me classifico como um artista híbrido ativista, sem a designação aparentemente

preconceituosa que coloca este termo de forma pejorativa e à serviço das instituições. Alguns trabalhos realizados ainda antes do ingresso no programa e outras ações, pensadas durante este processo de pesquisa. O livro de artista e a arte postal em minhas ações se configuram no campo da ação política, como objetos provocadores de outras ações, coletivas, colaborativas ou não. Alguns trabalhos apresentados continuam em processo. Não foram finalizados e nem possuem data para acabar, porque não é esta a sua natureza. Estão circulando na rede de compartilhamentos e reconstrução simbólica.

O quarto capítulo constitui um capítulo de imagens que devem compor o II volume do trabalho. São demonstrados neste volume, apenas dez imagens de um Livro | Caixa | Frúquiçus a ser apresentado junto à defesa, devendo depois ficar disponibilizado na Biblioteca do Instituto de Artes, com a finalidade de deflagrar outras ações para quem vier a ter o contato com seu conteúdo. Nela, estão contidas parte de minha história com as poéticas híbridas e ativistas. O Livro | Caixa | Frúquiçus é um objeto ação, feito a partir do estudo das Caixas de Duchamp. Contém diversos registros fotográficos além de desenhos, apontamentos e reflexões.

Os Anexos deste trabalho contam com as entrevistas dos três já citados artistas do segundo capítulo, além de mais dois artistas entrevistados, que são Constança Lucas artista portuguesa radicada em São Paulo e Leonhard Frank Duch, que viveu no Brasil por 40 anos e hoje vive novamente em sua Terra Natal, a Alemanha. Também nos anexos, constam documentos da convocatória feita para o projeto 50 Anos de Arte Contra o Estado, de minha autoria em parceria com o Ecatú Ateliê e o Coletivo 308. Ainda nos Anexos, o artigo de Juliana Monachesi, na íntegra.

As reflexões geradas por este trabalho, estão aqui registradas. A complexidade do tema, produzirá ainda muitas pesquisas sobre este assunto. Estou convicto disto. A relação entre arte e vida, se dá, independentemente de crenças, ideologias, matérias, funcionalidades, resistências. Os meios sugerem, em sua simplicidade e ao mesmo tempo sedução. A relação com o todo, cada vez mais é discutida e repensada, não mais como uma idéia de charlatanismo como foi um dia considerada, mas, sob o olhar da ciência, da filosofia, da física, e de tantas outras áreas que entenderam a importância da construção das narrativas para a estruturação da sociedade. Se por um lado, o imaginário trata da poética da vida e das descrições sociais (Durand,), por outro lado, a imaginação (ação), permite a construção deste mundo utópico, que é fragmentado, se sobrepõe ao outro e nos solicita o religare constante na retomada da percepção de mundo.

1. ARTIVISMO: Arte + Política + Ativismo - Sistemas Híbridos em Ação

“A revolução, como a arte, é imprevisível em suas transformações”

Mário Pedrosa

Este trabalho teve início a partir da busca pessoal deste artista-pesquisador, por processos que abrangessem meios de produção artística colaborativos, carregados por forte carga crítica e de teor político e que utilizam para suas ações, estratégias artísticas, simbólicas e estéticas, fazendo, para isto, o uso de metodologias que envolvam sistemas híbridos de produção em sua estrutura formativa.

As obras estudadas e desenvolvidas ao longo da pesquisa foram escolhidas e, constituíram-se deste modo, através da aproximação de sistemas de produção, leitura e análise que privilegiam as poéticas que envolvem ações intermediárias e possuem algum grau de engajamento com questões relacionadas ao universo social, político, cultural e artístico, configurando-se em trabalhos discutidos por alguns autores, como arte engajada ou arte política.

As duas, Arte e Política, possuem autonomia, vida própria e instrumentos diversos de operação, porém, ao atuarem juntas, ou em campos correspondentes, promovem uma quantidade enorme de novas significações, narrativas e complexidades processuais que fazem com que o artista tenha que adotar procedimentos e matérias nem sempre tão comuns ou usuais. Segundo CHAIA, arte política pode ser entendida a partir da compreensão destas relações:

A compreensão da relação entre arte e política deve não apenas visar as circunstâncias históricas, mas também levar em conta as múltiplas concepções sobre o significado da política na arte. As diversidades de conceituação da política podem ser compreendidas numa larga faixa que vai da sua imediata identificação com o social, o coletivo, o público – conforme a tradição clássica – até as abordagens em torno da prática do sujeito, ao se considerarem as recentes formulações da micropolítica. Ao se supor a idéia primordial de política inventada no interior da pólis grega (politikós), bem como as especificidades da obra de arte, estão dadas inúmeras pistas para se pensar as relações entre arte e política. (CHAIA, 2007, p.19).

Aproximando-se do caso brasileiro³, a partir da década de 60, a relação do experimental e sua proximidade com os aspectos ideológicos, torna-se mais evidente na medida em que surgem os movimentos contrários ao acirramento do totalitarismo (FREITAS, 2013).

³ Artur Freitas analisa logo de saída, na introdução de *Arte de Guerrilha (2013)*, a importância do caráter crítico da arte surgida neste momento histórico, nos apresentando de forma clara, como o caráter fenomenológico, utópico, conceitual ou conceitualista, são percebidos na produção de artistas daquele momento e o que isto refletiu no que ele classifica como “arte de guerrilha”.

1.1 Contexto geral da Arte Política

Na história recente do século XX, mais precisamente a partir da década de 90, nota-se que para designar arte e política, passou-se a utilizar também, termos como *ativismo*, *arte ativista*, e *arte política*⁴. Mais recentemente, outro termo surgiu, causando polêmica entre artistas e estudiosos, além de bastante confusão também entre o público leigo: o *Artivismo*. Em um artigo publicado no jornal Folha de São Paulo, em 06 de abril de 2003, denominado “*A Explosão do A(r)tivismo*”⁵, de autoria de Juliana Monachesi⁶, ela nos fala das aproximações que ela percebe entre os grupos coletivos daquele momento e os artistas situacionistas⁷ das décadas de 1960 e 1970; cita Artur Barrio, Cildo Meirelles e Hélio Oiticica, entre outros, sugerindo a ideia de que os grupos estariam passando por um processo que ela chama de “revival” ao fazerem uso de estratégias e apropriações, utilizando para isto, os mesmos procedimentos adotados por estes e outros artistas dos períodos que os antecederam (Mesquita, 2011, p.237), o que causou forte reação por parte dos grupos citados e pelos que haviam sido deixados de lado também. Para responder ao artigo, criaram, por sua vez, o *I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo*⁸, fazendo com que isto provocasse um debate maior sobre o papel político de suas ações e sobre o olhar da mídia sobre eles, por entenderem que a matéria não correspondia em quase nada, ou totalmente, com suas agendas, intenções encontrando-se, em verdade, distante de suas ações. Além disto, houve também uma discussão gerada sobre a cooptação dos grupos e sua adequação às instituições como prestadores de serviços. Meses depois, foi editado e publicado nos Anais do Congresso, um Manifesto⁹ que lançou um olhar bastante crítico e certeiro às mídias e aos mercados tradicionais, apresentando também, textos com forte autocrítica de seus participantes e

⁴ Cristina Freire apresenta o termo no prefácio *Arte e Ativismo: mapeando outros territórios*, do livro *Insurgências Poéticas*, de André Mesquita, destacando a importância destas proposições artísticas surgidas principalmente depois da segunda metade do século XX, onde os parentescos entre a atividade artística e o engajamento social ocorrem com frequência, recorrentemente.

⁵ Matéria disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm> Acesso em 12 de maio de 2014. Disponível em cópia também no Documento 2, anexo deste trabalho.

⁶ Juliana Monachesi, Jornalista e crítica de arte.

⁷ Série de movimentos iniciados na Itália, na década de 60 que se autodenominavam como a Vanguarda da Época. Possuíam fortes ligações políticas com o comunismo e influências de grupos e movimentos como o COBRA, surrealismo, dadaísmo e Fluxus.

⁸ Realizado em 15 de abril de 2003.

⁹ Publicação editada em outubro de 2003, organizada por LIMA, Daniel e TAVARES, Túlio (eds.). I Congresso Internacional de Arrivismo (Anais). São Paulo, outubro de 2003, conforme nota de André Mesquita em *Insurgências Poéticas*. Manifesto na íntegra para ser baixado. Disponível em: <https://tuliotavares.files.wordpress.com/2008/07/anais.pdf>. Acesso em 23 de outubro de 2014.

outros temas relacionados à sua prática pessoal e coletiva; sua relação com o cenário daquele momento, estabelecendo paralelos com as produções de outras regiões do Brasil e do mundo. No entanto, veremos mais adiante, que apesar das possíveis diferenças conceituais entre estes termos ou designações, talvez tenhamos que entender que caminhamos em um terreno pantanoso, onde as ações possuem muito em comum, em matéria, procedimentos, metodologias, ainda que seus resultados nem sempre possuam e apresentem o mesmo significado simbólico ou a mesma carga poética, de intenções e potência. Para que possamos compreendê-los, teremos talvez, que deixar à margem, parte de nossas convicções ou ideologias pessoais, contextualizar e compreender o espírito de época predominante durante toda a década de 90. Tivemos uma década de profundas transformações políticas, como abordaremos mais adiante. O termo Arte Ativista, frequentemente confundido com A(r)tivista ou Artivista, tem origem em 1996, criado pelo coletivo norte americano Art Ensemble¹⁰, termo este, que foi introduzido para definir os artistas ativistas, ou em outras palavras, pessoas que fazem o uso de tecnologias e mídias diversas, a fim de intervir na sociedade através de ações artísticas, sem necessariamente, para isto, ter que obrigatoriamente ser artista por formação.

Sendo assim, as ações promovidas e os meios escolhidos para suas ações, não exigiriam, obrigatoriamente, conhecimentos técnicos prévios ou metodologias procedimentais, que oficializassem o indivíduo, ou o coletivo, como artistas, embora muitos destes ativistas, não abrissem mão destes meios, técnicas e até mesmo títulos que os afirmassem para tal. Ou seja, a partir destes preceitos, uma pessoa não precisaria, fundamentalmente, em tese, ter que deter o conhecimento formal, através de uma formação exclusiva, que o habilitasse a fazer uso de tecnologias específicas para realizar um trabalho, fazer uma intervenção ou simplesmente exercer sua poética livremente, independente de qual o assunto que desejasse discutir, provocar e gerar reflexão. Isto tudo porque além do posicionamento político dos indivíduos agentes das ações, havia também a própria natureza das ações, com suas dinâmicas específicas, que impunham de maneira apropriada, o direcionamento do trabalho conforme a condição específica existente no momento.

¹⁰ Critical Art Ensemble, segundo definição encontrada no site oficial do grupo, que se auto denominam como: “(CAE) is a collective of five tactical media practitioners of various specializations including computer graphics and web design, film/video, photography, text art, book art, and performance”, ou seja, em livre tradução, “(CAE) é um coletivo de cinco profissionais de mídia tática de várias especializações, incluindo computação gráfica e web design, textos de arte, livros de arte, cinema / vídeo, fotografia e performance”. Definição encontrada em: <http://www.critical-art.net/home.html>

Se vasculharmos nossa memória, lembraremos que isto, de certa forma, já foi visto antes, como por exemplo, nas vanguardas, durante todo o modernismo, não é mesmo? Assim aconteceu com Marcel Duchamp, Lothe, Gris, todos os dadaístas, os futuristas, e tantos outros artistas, que atuaram direta ou indiretamente nos movimentos daquilo que se convencionou chamar de vanguardas do início do século XX.

Basta lembrarmos-nos, no caso brasileiro, do artista Flávio de Carvalho (1899-1973), que protagonizou ainda nos anos 30, entre outras ações que ficariam marcadas em sua história pessoal, a sua famosa performance, denominada *Experiência nº2*, de 07 de junho de 1931. Na ocasião, Flávio de Carvalho partindo de seus estudos ligados à Antropologia e Psicanálise, atravessou uma procissão de Corpus Christi, cruzando no sentido contrário ao dos fiéis, de maneira provocativa e desafiadora, vestindo um terno e trazendo consigo um chapéu verde, num ato que, por si só, para a época, dificilmente seria interpretado pelas pessoas como algo diferente ao de um verdadeiro insulto aos costumes, e que teve como objetivo, segundo ele mesmo teria declarado depois, estudar os limites, a tolerância, a agressividade e a reação de uma multidão religiosa quando afrontada.

Flávio de Carvalho provocou a ira dos devotos presentes¹¹, e acabou sendo conduzido para a delegacia, escoltado por auxílio policial, para prestar esclarecimentos e também a fim de salvaguardar sua integridade, após quase ter sido linchado pela massa de pessoas furiosas por seu ato de desrespeito ao evento religioso¹², como podemos ver por notícia dada em O Estado de São Paulo, datado de 09 de junho de 1931.

¹¹ Informações precisas sobre a Experiência nº 02 no artigo da crítica, professora universitária e escritora VERONICA STIGGER publicadas na Revista Celeuma em maio de 2014. Disponível em: <http://mariantonia.puceu.usp.br/celeuma/?q=revista/4/dossie/fl%C3%A1vio-de-carvalho-arqueologia-e-contemporaneidade> .

¹² Conforme comentário crítico de verbete da Enciclopédia Visual do Instituto Cultural Itaú. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9016/flavio-de-carvalho> Acessado em 22 de janeiro de 2015.

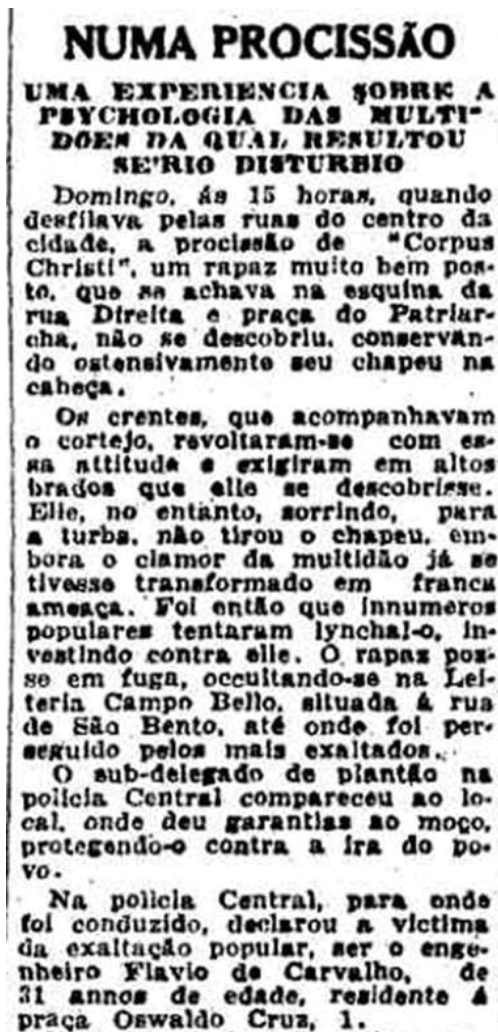


Figura 1 – Recorte digitalizado do jornal *O Estado de São Paulo* - 1931 - Notícia sobre a ação de Flávio de Carvalho e o desfecho ocorrido. - Arquivo Flávio de Carvalho - Fundação Bional

Conseguiu o seu intento com esta experiência. Coletou as informações que serviriam como material para outro futuro trabalho. Após este acontecimento publicou, alguns meses depois, o livro *Experiência nº 2: uma possível teoria e uma experiência*, escrito e ilustrado por ele mesmo, em que narra a aventura e ainda faz uma análise da psicologia das massas, também influenciado por seus estudos anteriores e pelas teorias da psicanálise de Sigmund Freud (1856–1939).



Figura 2 a – Cartaz de lançamento do livro *Experiência nº 2: uma possível teoria e uma experiência* – 1931 – Curiosamente o cartaz traz os dizeres: “Dramático/Divertido/Monstruoso”.



Figura 2b – Capa do livro *Experiência nº 2: uma possível teoria e uma experiência* – 1931- original, escrito e ilustrado por Flávio de Carvalho.

Flávio explicou não ter intenção de ofender os fiéis religiosos, como nos lembra Thiago Gil em artigo publicado no Arquivo Flávio de Carvalho, pertencente à Fundação Bienal:

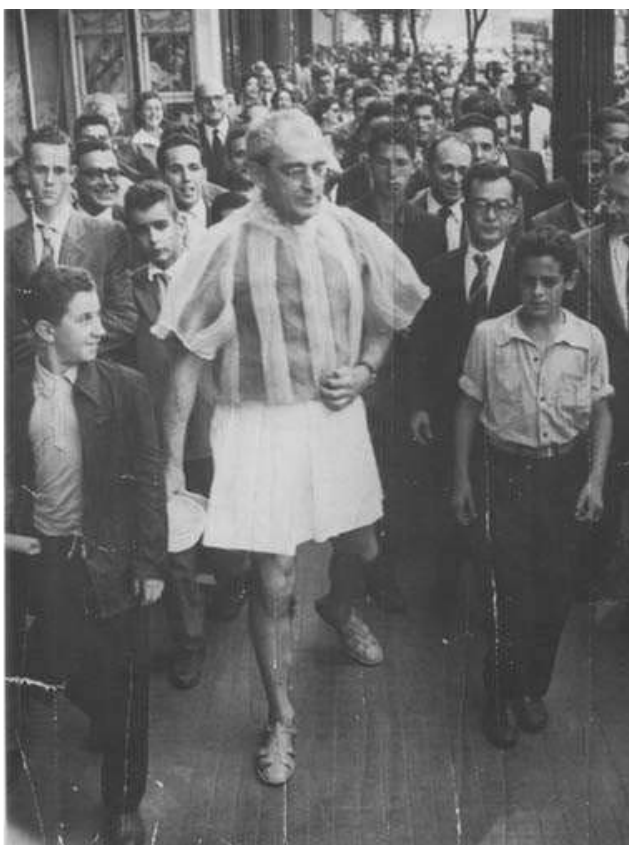
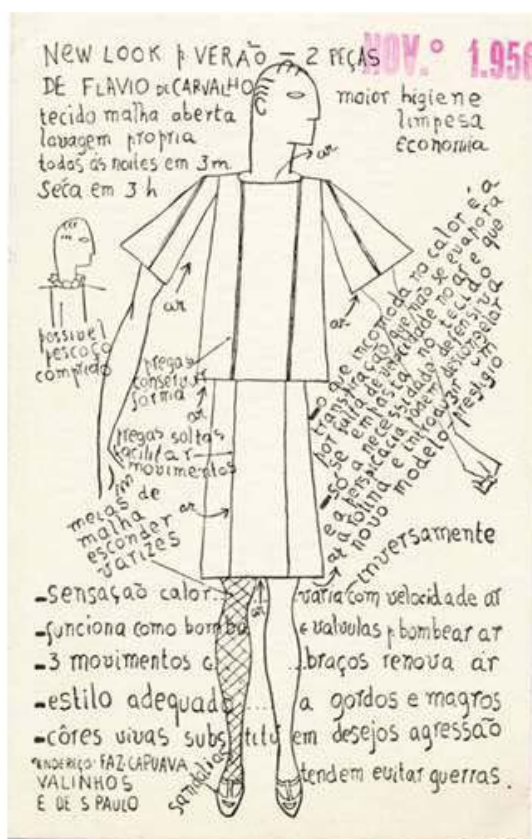
[...] Seu objetivo era apenas testar a "capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência das forças das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito à vida humana." (Idem) Percebe-se como o resultado da experiência mostrou ser a força da crença, nesse caso como em tantos outros, maior até que o respeito à vida humana.

Ironicamente dedicado "a S. Santidade o Papa Pio XI, a S. Eminência D. Duarte Leopoldo" - respectivamente, naquele ano, o Sumo Pontífice da Igreja Católica e o Arcebispo de São Paulo -, o livro *Experiência nº 2* analisa ainda as diferentes reações particulares que Carvalho observou tanto na multidão quanto em si mesmo. Apoiado em conceitos que vão da psicanálise freudiana à antropologia do britânico Sir James Frazer, o autor procura avaliar o fenômeno religioso de uma perspectiva científica, encarando-o como uma resposta natural ao sentimento de insegurança do indivíduo. Desamparado frente à violência da natureza e da sociedade, o homem projetaria, em uma entidade superior e paternal, a bondade e a segurança que não encontra no mundo. A figura do Cristo, o filho flagelado, permitiria ainda a identificação de cada fiel com seu próprio sofrimento cotidiano, funcionando como símbolo unificador. (GIL, 2013) ¹³.

Toda esta celeuma serviria para que ele, em 8 de outubro de 1956, **portanto**, 25 anos depois, viesse a escandalizar novamente, ainda que de forma mais programada e agora já com um público à espera, por ocasião de seu desfile ou aquilo que ele denominou como *Experiência nº 3*. Em mais uma de suas ações / performances, Flávio desfilou pelas ruas de São Paulo, após a publicação de artigos que fez, durante algum tempo para a sua coluna *Casa, Homem, Paisagem*, do jornal Diário de São Paulo, em que apresentava ao público uma série de estudos sobre moda. Nestes estudos cria e sugere ao público o seu traje de verão masculino: uma espécie de "traje tropical", concebido para o homem dos trópicos, ou "*New Look*", conforme denominou.

¹³ Trecho extraído do Arquivo Flávio de Carvalho, do Blog da Fundação Bienal, disponível em: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=368>

Composto por uma blusa larga, bufa, com uma saia curta, sandálias abertas e meióes, Flávio de Carvalho despertou o choque e reações diversas de perplexidade, risos e deboche como se vê pelos registros da época. Esta ação foi documentada graças a uma mudança de estratégia dele: anunciou o seu desfile pela imprensa e uma pequena multidão de curiosos e jornalistas esperavam aglomerados na porta de seu escritório na data e hora marcadas; em seguida ao desfile, rumou para sede da redação dos diários Associados, onde apresentou ainda um segundo modelo. Após responder às perguntas dos jornalistas, e passar por uma sessão de fotografias, no dia seguinte ministrou uma palestra no Clube dos Artistas e Amigos da Arte, o “Clubinho”, finalizando a ação seis dias depois, com o Baile do Traje do Futuro¹⁴.



Figuras 3 - Desenho de Flávio de Carvalho para o seu *New Look ou Traje tropical* – Utilizado em performance e desfile - 1956

Figura 4 – Imagens de Flávio de Carvalho pelas ruas de São Paulo, durante a *Experiência nº 3* – Foto de autoria desconhecida - 1956

¹⁴ Conforme artigo publicado por Veronica Stigger em Maio de 2014 na Revista Celeuma. Disponível em <http://mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/4/dossie/fl%C3%A1vio-de-carvalho-arqueologia-e-contemporaneidade>. Acesso em 20 de janeiro de 2015.



Figura 5 - Imagens de Flávio de Carvalho pelas ruas de São Paulo, durante a *Experiência nº 3*

Foto de autoria desconhecida – 1956

Esta ação / performance de Flávio de Carvalho resistiu ao tempo, graças aos registros fotográficos e às notícias de jornal da época. Fora estes raros registros e ao círculo dos estudiosos de arte, pouco se fala dele, e a sua obra permanece ainda hoje, ignorada por muitos. FREIRE nos fala dos possíveis motivos disto:

[...] o fato de Flávio de Carvalho ser um artista brasileiro, marginal ao sistema hegemônico internacional da arte, cria outros agravantes nessa história lacunar. Embora já tivesse realizado, desde a década de 1930, o que conhecemos hoje como “performance”, seu nome está ausente dessa História que se elabora e oficializa no hemisfério Norte. Mas o fator documental da ação é que garantiu a muitas das suas proposições de artistas e coletivos nos anos 1960 e 70 tornarem-se conhecidos hoje.(FREIRE, 2009, p.17).

Em outras palavras, o fato de ser um artista brasileiro, naquele momento, o torna praticamente um desconhecido, não por causa, apenas, da escassa documentação da época e que neste caso constitui, também, parte fundamental do seu trabalho, mas, também porque sua ação é uma afronta ao poder instituído que ignora e constrói a História oficial, com o H maiúsculo, do qual Cristina Freire se refere em sua fala.



Figura 6 - Imagens de Flávio de Carvalho pelas ruas de São Paulo, durante a *Experiência nº 3*

Foto de autoria desconhecida - 1956

Entender estes entrelaçamentos e como chegamos até aqui, em *arte política*, é a tarefa nada fácil deste capítulo. Talvez nos caiba primeiro compreender como podemos tentar definir arte política no atual contexto. Encontrar as possíveis definições requer o estudo aprofundado de conceitos, das relações existentes entre um e outro assunto.

Para André Mesquita, a arte ativista não significa apenas arte política, é algo muito além das definições, aparentemente óbvias. Todo um sistema de relações está envolvido, como podemos observar em suas palavras:

Considere que arte ativista não significa apenas arte política, mas um compromisso de engajamento direto com as forças de uma produção não mediada pelos mecanismos oficiais de representação. Esta não mediação também compreende a construção de circuitos coletivos de troca e compartilhamento, abertos à participação social e que, inevitavelmente, entram em confronto com os diferentes vetores das forças repressivas do capitalismo global e de seu sistema de relações entre governos e corporações, a reorganização social das grandes cidades, o monopólio da mídia e do entretenimento por grupos poderosos, redes de influência, complexo industrial militar, ordens religiosas, instituições culturais, educacionais etc. (MESQUITA, 2012, p.17).

A arte engajada ou ativista se torna política a despeito de seus atributos estéticos e escolhas técnicas. O engajamento com uma causa que tenha em sua gênese uma divergência com os sistemas de controle se torna, sob este entendimento, algo já político. Nasce política. Isto pode nos sugerir uma idéia equivocada e por vezes confusa, quando, e se tratadas por quem desconhece o assunto ou por quem o entende como sendo um fenômeno de moda, de momento, como uma espécie de onda que vem, de tempos em tempos. André Mesquita trata do assunto em *Insurgências Poéticas – Arte Ativista e ação coletiva*¹⁵, um precioso estudo sobre as origens, história e modos de ação desta, digamos assim por enquanto, tendência do século XXI.

A complexidade de relações que estabelece com a sociedade, seus organismos, e agentes de ação possíveis, é surpreendentemente grande, profunda e extremamente dinâmica. Assim foi durante o modernismo com os movimentos de vanguarda, e depois, ao longo dos anos durante o pós-guerra, com as movimentações da revolução estudantil dos anos 60, na França, e agora, que vemos renascer, reorganizados em novas dinâmicas, com o auxílio da tecnologia digital, movimentos em todas as partes do mundo. Daí o seu caráter polissêmico tão importante para a transformação e formação da cultura contemporânea, dadas pela experiência sensível comum.

Em Beuys¹⁶, encontramos uma definição muito apropriada do que viria a acontecer, citado por André Mesquita:

Joseph Beuys já havia profetizado nos anos setenta que a arte se transformaria em política e a política se transformaria em arte. E Cildo Meireles observou que são, sobretudo, as circunstâncias que tornam a arte política (MESQUITA, 2012, p.38).

¹⁵Esta dissertação de 2008, de André Mesquita, foi publicada em livro e trata de parte do que foi produzido na América Latina, Europa e Brasil, no que tange à arte política e engajada. Leitura indispensável para quem quiser se aprofundar e entender as poéticas relacionadas às ações das duas últimas décadas que compreendem o ano de 1990 a 2000.

¹⁶ Joseph Beuys (Krefeld, 12 de maio de 1921 - Düsseldorf, 23 de janeiro de 1986), artista alemão que produziu em diversas mídias, experimentando a performance, o happening, fazendo participação ativa dentro do fluxus, entre tantas outras possibilidades surgidas após a segunda metade do século XX. Foi professor na academia e postulava, entre outras coisas, a idéia de que a arte deveria ser ativa na sociedade, podendo ser feita e estar a serviço de qualquer pessoa.

Miguel Chaia nos alerta para um fator que classifica como sendo pertencente a um domínio comum entre a arte e política, o domínio da *práxis humana*:

Mesmo guardando características próprias, a política e a arte estendem-se pelo domínio comum da *práxis humana*: a obra artística carrega qualidades que afetam a percepção do mundo e fatos da política atingem as mais diferentes esferas da sociedade, o que possibilita a tendência de aproximação destas duas áreas distintas, criando vínculos e deixando-se influenciar mutuamente. Como esferas da sociedade, elas podem se interpenetrar, gerando novas possibilidades de atuação do sujeito e de configuração estética. Assim, a arte pode se opor a política ou prestar-se a ela. Por sua vez, a política pode inspirar ou dificultar a manifestação artística impregnando-se no objeto de arte ou iluminando o artista. Nesse campo relacional, a arte pode imprimir maior potencialidade para o indivíduo seguir na sua existência, perante o poder político ou micropoderes difusos e em meio aos absurdos e alegrias da vida, bem como emprestar maior eficiência aos interesses e programas de instituições e grupos dirigentes do corpo coletivo. (CHAIA, 2007, p.14).

Já em BOURRIAUD¹⁷, nos deparamos com a confirmação das relações, desta experiência provável do sensível comum, que promovem situações, por vezes, perturbadoras:

A filosofia crítica tradicional (a escola de Frankfurt¹⁸, em particular) não alimenta mais a arte, a não ser como folclore arcaico, esplêndida ninharia sem eficácia alguma: a função crítica e subversiva da arte contemporânea agora se cumpre na invenção de linhas de fuga individuais ou coletivas, nessas construções provisórias e nômades com que o artista modela e difunde situações perturbadoras (BOURRIAUD, 2009, p.44).

O interesse por aprofundar estas questões e relacioná-las à minha produção artística passou a ser uma necessidade vital de articulação e domínio de linguagens. Esta constatação surgiu logo após a verificação de que minha produção plástica, em que predominaram durante tanto tempo, a pintura, a gravura e o desenho, trazia em sua gênese, fortes resquícios de uma formação rigorosa em relação ao domínio de técnicas, matérias primas e procedimentos de fatura, originados a partir da primeira graduação

¹⁷ Nicolas Bourriaud (1965 -) Bourriaud lança *Estética Relacional*, em 1998, após cunhar este termo em razão de um artigo que escreve para a exposição *Traffic*, que ocorre em Bordeaux, em 1995. Sua idéia figura em torno daquilo que chama de critério de coexistência, onde a obra é julgada pelo grau de relações inter-humanas que promovem.

¹⁸ A escola de Frankfurt tem relação direta com o Instituto para a pesquisa social da Universidade de Frankfurt. Seus teóricos buscavam alternativas possíveis para o caminho de um desenvolvimento social que não estivesse atrelado ao capitalismo e nem mesmo ao comunismo ortodoxo. Adorno, Horkheimer e Benjamin, estão entre alguns dos seus pensadores que desenvolveram diversas teorias a cerca da modernidade e fundamentos das teorias sociais modernas.

iniciada em 1991¹⁹. A ênfase dada a este tipo de formação era a de educação para o trabalho, no caso, com o foco voltado para o magistério. Esta concepção de curso, a despeito do que era dito, atendia, em partes, a necessidade dos estudantes que buscavam meios de aprimoramento profissional, dentro daquilo que os seus recursos financeiros permitiam. No entanto, apesar do programa aparentemente completo que nos era apresentado no início do curso, em geral, a nossa prática artística, salva alguma exceção, restringia-se ao fazer manual, repetitivo, priorizado por um conjunto de ações mecânicas que ignoravam quase sempre o aspecto conceitual. A quantidade excessiva de trabalhos impossibilitava o desenvolvimento de pesquisas mais criteriosas.

Este quadro se agravou ao longo de toda a década de 1990, onde as escolas de arte e, igualmente, outras áreas subordinadas à cultura e educação, se aproximaram ou aderiram por completo, aos preceitos neoliberais, direcionando suas grades curriculares a fim de atender os objetivos de mercado; com demandas próximas e alinhadas às práticas capitalistas, apropriando-se do trabalho de artistas que já detinham o aspecto do ativismo inserido em seus trabalhos, para aproximá-los do discurso sócio econômico. Não poupando quem ainda estava em formação e, muito menos, o público, de maneira geral, como observa Mesquita:

Não é coincidência pensar que, no início dos anos noventa, a ascensão das práticas artísticas, com base na comunidade, como mostra a *Culture in Action*, veio atrelada ao momento em que os papéis do artista como ativista e provedor de serviços foram institucionalmente acomodados aos interesses de curadores, museus e programas de financiamentos de exposições. Sobre esta questão, George Yúdice diz que, quando o neoliberalismo firmou suas raízes, e a responsabilidade pela assistência social da população se deslocou progressivamente para a “sociedade civil”, o setor encarregado de administrar as artes visuais enxergou a oportunidade de recorrer às práticas de ativismo cultural dentro das comunidades para mediar as contradições e resolver os problemas sociais ligados à educação, racismo, revitalização urbana e violência (2006:410). Assim, a arte comunitária corre o risco de “transformar-se num estilo passível de ser absorvido pela instituição e, conseqüentemente, subordinar a capacidade de ação dos indivíduos ao progresso da arte como instituição (Ibidem:447), (MESQUITA, 2011, p.128).

Tentava-se suprir as lacunas deixadas pela adequação ao mercado, criando-se estratégias onde o fazer ininterrupto e a produção de algo material, desprovido de maiores significados, diluíam e amenizavam, em muito, a potência poética e política dos

¹⁹ Minha primeira graduação, Licenciatura Plena em Educação Artística, ocorreu em uma instituição privada, onde grande parte dos alunos das turmas cumpria uma longa jornada de trabalho para poder cursar e manter os altos valores das mensalidades. Além disto, o estudo noturno, praticamente a nossa única opção, acabava sendo determinante para que tivéssemos uma redução forçada de conteúdos, trazendo como conseqüências dificuldades para o aproveitamento e desenvolvimento de projetos e pesquisas.

trabalhos dos estudantes. Ocorria assim, uma espécie de estetização da política, propositalmente, aproximando a obra de arte de uma possível e perigosa instrumentalização a serviço de outros interesses. Sobre essa estetização da política e a instrumentalização da arte, Chaia vai mais além e observa:

Embora partilhem aspectos semelhantes como o fato de se constituírem em fenômenos abrangentes que se espalham na sociedade e instrumentalizam a arte, a estetização da política e a estetização do cotidiano diferenciam-se de algum modo. Enquanto a primeira é explicitamente regida por uma estratégia política geral, implementada pelo Estado, partido ou grupo político, para controlar o movimento de transformação da sociedade, aquela segunda situação de aproximação entre arte e política é gerada por uma nova forma de produção da economia capitalista que sofisticava o consumo, sob as condições de revolução tecnológica dos meios de comunicação no interior de uma sociedade de massa, democrática e internacionalizada, sob a complexa hegemonia americana (CHAIA, 2007, p.38).

Desta forma, entrar em uma universidade de artes, com a perspectiva de que iríamos exercitar a criação livremente, podia parecer sedutor à primeira vista, afinal, tomávamos conhecimento de uma infinidade de matérias primas, ferramentas, técnicas e processos. Contudo, ao longo do tempo esta rotina reforçava o distanciamento existente entre nossos trabalhos, suas configurações e a dificuldade de antever o caráter conceitual, relacionado a uma prática que refletisse nossos anseios e os da sociedade, da qual, nos mantínhamos distantes.

Por outro lado, é do contraponto ao predomínio destas ações mecânicas, automáticas, em que a relação de produção da obra se limitava exclusivamente ao embate com o material, sem passar obrigatoriamente pelos aspectos conceituais, que se fez necessário este trabalho. A lacuna existente com relação a estes aspectos conceituais, que envolviam os trabalhos anteriores, se amplifica ainda mais, quando relacionados à produção atual ou com as questões relativas à arte contemporânea.

O distanciamento dos conceitos, a princípio, acontecia de forma não intencional, mas, era um fator determinante para limitar nosso ato da criação e gerar, em longo prazo, a falsa noção de que o conceito pudesse ser descartado, importando apenas o resultado plástico, a estética final da obra. Ao examinarmos nossos trabalhos individuais, notávamos a falta de conexão com a nossa realidade; fossem eles examinados sob o olhar das metodologias e dos processos de produção, ligados diretamente ao fazer artístico, ou se assim quiséssemos, sob o olhar do arte educador em formação.

O fazer artístico era destituído de relações maiores com o caráter investigativo, um dos fatores primordiais, no processo de criação. Evitava-se assim, uma reflexão mais vigorosa ou dialógica, com o olhar voltado, por exemplo, para um viés social, antropológico, ou ainda, que considerasse de maneira apropriada, questões filosóficas ou estéticas. Consequentemente, como se pode deduzir, pouco se discutia sobre assuntos de teor político. Executávamos tarefas com o objetivo de produzir, compor e completar um conjunto de atividades; um número estipulado de trabalhos a serem entregues, cumprindo, portanto, com os requisitos formais das disciplinas e da instituição.

Desta maneira, tornava-se difícil encontrar sentido em nossas produções, de forma que pudéssemos promover a troca significativa de experiências mais adequadas às discussões que ocorriam naquele momento nas artes. A interação com os colegas, mestres e público, era praticamente inexistente, deixando-nos a sensação de que estávamos à deriva, encerrados em nosso fazer solitário e inócuo. Sensação esta, lamentavelmente, que não se limitava apenas a um sentimento isolado e pessoal, mas, era consenso em nossa turma, que havia um desgaste causado já de início, ao primeiro contato, com a universidade.

A instituição nos apresentava assim, um cenário confuso, ambíguo, com posicionamentos de caráter dúbio, ou no mínimo, mantendo sempre uma neutralidade incômoda, que evitava o embate teórico e a associação de temas ligados à relação arte e política. Felizmente, para a nossa sorte, estes posicionamentos não eram acompanhados por todos os mestres, embora, as relações possíveis que os trabalhos pudessem desencadear ao longo de sua fatura, seus desdobramentos e consequências, raramente eram consideradas e não faziam parte das preocupações de parcela significativa dos nossos professores. Era perceptível a dualidade nas abordagens sobre os procedimentos de criação, que em muitos momentos, dividiam o corpo docente e também o discente. Ficava manifesto, claramente, que havia uma cisão entre os professores que tinham proposições que contemplavam o fazer, a práxis, com ações voltadas para a prática artística, aonde os aspectos conceituais eram levados em conta como um processo a ser investigado ou um meio para a produção possível, indo além das fronteiras tradicionais da arte, e de outro lado, oposto a isto, o grupo dos adeptos da reprodução em série; dos trabalhos formados por um conjunto de afazeres, onde os conceitos eram utilizados apenas como uma maneira para se padronizar o ato de criação e emprestar a ele austeridade, um verniz superficial, que certificasse a pesquisa com uma espécie confusa de metodologia, através de uma prática rígida de obediência às regras, simulando algo

científico, mas, que não era levado ao fim até suas últimas consequências. Isto, quando não, adotava-se então o completo abandono de regras, em virtude de uma pretensa criação livre, resultando em uma espécie de vale tudo, surgido de uma equivocada e caricata concepção sobre arte conceitual e os conceitualismos, que negligenciava, assim também, o caráter intelectual e teórico envolvido em todo trabalho. Artur Freitas em *Arte de Guerrilha* analisa esta encruzilhada da arte conceitual, sinalizando alguns aspectos desse conflito que o conceitualismo suscitou desde quando surgiu e as consequências disto quase três décadas depois:

O resultado foi a formulação de um notável paradoxo, por sinal lembrado, anos depois, por Cildo Meireles: de um lado, o entendimento da “arte conceitual” como um movimento mais democrático, e de outro, a existência de “obras conceituais” que terminaram, ao fim e ao cabo, “como um discurso estéril” e nada mais. Pois se o conceitualismo não deixou de ser a metáfora máxima da superação da divisão social do trabalho, por outro lado é verdade que ele obviamente não conseguiu superar as determinações próprias dessa divisão, “senão no sentido de prestar testemunho da inevitável potencialidade da natureza humana para a alienação”, como certa vez afirmou o crítico Alberto Rosa, em referência ao tema do fim das vanguardas. (FREITAS, 2013, p.32).

Estávamos ainda ligados aos processos de criação que remontavam à Escola de Belas Artes, e que, eventualmente, apenas quando oportuno, eram citados, com rigor, dentro de um discurso dito acadêmico. Encontravam na academia e nas escolas do passado, as metodologias e justificativas para apoiar sua prática conservadora, ortodoxa, fazendo uso para isto, de uma pesada carga teórica muito distante de nossa realidade e que, na maior parte das vezes, não dialogava com as práticas contemporâneas. A formação teórica, portanto, se baseava, quando muito, em rudimentos e afetações intelectuais sem nexos, com o emprego de termos amplamente alardeados sem muita propriedade; neologismos e recorrências às discussões de movimentos do passado, sem que se estabelecesse a devida correlação com o presente; fórmulas repetidas a esmo, resultando em procedimentos que culminavam em uma extensa e linear produção, onde a quantidade dos trabalhos desenvolvidos redundava em repetições sem quase nenhuma derivação e interesse.

Este volume de informações não era suficiente para que pudéssemos estabelecer um elo, um nexo, entre o que nos era apresentado, estudado, e a nossa produção.

Neste contexto, víamos surgir, em diversos locais, distantes da universidade ou mesmo dentro do ambiente universitário, novidades, materiais, grupos coletivos, happenings, performances, arte digital, ações das mais variadas ordens, que íamos tomando conhecimento, estimulados pelos poucos e já mencionados professores,

pesquisadores e artistas, de fato, que nos impeliam a romper com as fronteiras entre as linguagens e a questionar as verdades por meio de práticas experimentais. Ainda que predominasse a presença e a força acachapante dos mestres mais conservadores e tradicionalistas, habituados com a prática de anos e anos de monotonia institucional, em que seguiam engessados, de maneira insensível às nossas necessidades, lançando mão, para isto, do uso de metodologias no mínimo questionáveis e ultrapassadas; fazendo uso das teorias de arte e história, aplicadas com um rigor excessivo, marcadas por sua postura inflexível. De certa maneira, havia nesta postura, uma forma de controle de nossa produção através da imposição de suas vontades e preferências estéticas, apoiadas por seu repertório intelectual.

Nossos trabalhos concentravam-se nos limites que correspondiam às ações rigorosamente atendidas de maneira muito mais burocrática, do que propriamente marcadas por ações poéticas, artísticas e cômicas do processo envolvido. Justamente por estarmos atrelados à repetição de operações, é que não conseguíamos colocar à prova, ou ultrapassar os limites daquilo que nos era apresentado.

Como estudar algo e experimentar possibilidades surgidas com as novidades materiais, sem vincular processos às teorias, mesmo que para isto tivéssemos que condicionar, de forma subjetiva, um fazer que nos permitisse, como escolha pessoal, portanto política, transgredir os modelos já consagrados? Esta tensão implícita a todo processo de criação, ficava perdida e sem resposta, resultando em um acordo tácito, como foi dito, e quando muito, em uma pesquisa formal, predominantemente plástica ou teórica, sem que ambas as partes estabelecessem conexão uma com a outra, resultando em trabalhos distantes, frios, e desassociados da nossa realidade.

As relações iam sendo, assim mesmo, minimamente construídas pelos mestres mais abertos e flexíveis, juntamente com alguns alunos diretamente preocupados com os processos de criação. Havia, portanto, a partir do estímulo destes professores, adeptos de processos vivos de criação, aqueles que consideravam as realidades individuais e coletivas, a partir das vivências que aconteciam, fazendo disto um método ou uma das formas de configuração para as ações e execução dos trabalhos realizados; buscavam fazer com que compreendêssemos os processos de produção, como um meio para se atingir algo maior.

A ação política, sob este olhar, estava sutilmente presente no ato do fazer, não como o cumprimento de uma ordem, ou protocolo, mas, como o mecanismo vivo, orgânico, para descobertas pessoais, de construção de conhecimento e transformação social.

Neste sentido, por uma decisão pessoal, fui redirecionando meus trabalhos para o que eu acreditava ser, naquele momento, uma espécie de resistência aos padrões e aos modelos pré-estabelecidos. Desde o início, me atraíam as ações que contemplavam este fazer, dentro de determinados contextos, e que estavam pautados pelas questões políticas da época; as discussões de gênero; as novas tecnologias; os movimentos sociais e os outros grupos que se afirmavam em ações públicas e, aos poucos, se consolidavam com a redemocratização,

Tudo isto começava a ser facilitado pelo uso das tecnologias eletrônicas, que pouco a pouco eram inseridas aos processos de criação, proporcionando-nos um meio novo e poderoso de veiculação de informações e de trabalhos. Os meios acadêmicos, institucionais, museus, galerias, centros de cultura, começavam a despertar para estas realidades de maneira mais incisiva. Os acervos do que foi produzido nas décadas de 1960 e 1970, ia se tornando possível, na medida em que os trabalhos eram digitalizados pelas instituições. Coleções inteiras foram criadas e abertas ao público. Este processo foi ampliado, possibilitando que tivéssemos o contato com os trabalhos de teor mais político e conceitual, suas histórias e documentação, influenciando significativamente em nossa forma de ver e criar. Sem dúvida alguma, esta era uma maneira de democratizar e difundir o conhecimento, porém, sempre sob o olhar atento e o controle rigoroso destes grandes grupos, universidades, bancos, fundações, que de certa forma, passaram durante anos ao largo da história, justamente no momento histórico em que muitas das obras, agora sob seus cuidados, foram realizadas e que seus criadores protagonizaram momentos de extrema dificuldade e coragem ao driblar a censura e enfrentar o regime totalitário.

Contraditório ou não, as instituições perceberam este delize e partiram para assimilar rapidamente o material destes artistas de vanguarda, por assim dizer, em algo que Suely Rolnik trata em seu texto *Desentranhando Futuros*. Ela analisa, entre outras coisas, a geração surgida depois, nos anos 90, que segundo ela, foi responsável por reafirmar, após os anos de ofensiva dos mercados e instituições ao término da ditadura, a potência da força crítica da arte:

Com exceção de um breve período de agitação cultural no bojo do movimento pelo fim da ditadura no início dos anos 80, só mais recentemente a força crítica da arte volta a ativar-se por iniciativa de uma geração que se afirma a partir da segunda metade dos anos 1990. A nova safra de artistas passa a elaborar questões e estratégias concebidas em função dos problemas trazidos pelo novo regime, cuja hegemonia internacional coincide com seu surgimento. Neste contexto, como sabemos, o conhecimento e a criação convertem-se em objetos privilegiados de instrumentalização a serviço da produção de capital, levando alguns autores a qualificar o neoliberalismo capitalizado de “capitalismo cognitivo” ou “cultural”, e “cognitariado” a nova classe trabalhadora da qual se passa a extrair mais-valia. (In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs). *Conceptualismos del Sur*; p. 161).

E continua mais adiante:

A lógica mercantil-midiática que o capitalismo cultural impôs no terreno da arte atua dentro e fora do mesmo. Dentro, o procedimento é mais evidente: consiste em associar práticas artísticas às logomarcas de grandes empresas e bancos, agregando-lhes com isso valor cultural, o que incrementa seu poder de sedução no mercado. O mesmo vale para cidades que hoje têm nos museus de arte contemporânea e suas espetaculosas arquiteturas um de seus principais equipamentos de poder para inserir-se no cenário do capitalismo globalizado, tornando-as assim pólos mais atrativos para investimentos. É certamente por sentir a exigência de enfrentar o mal estar da dominação e da exploração em seu próprio terreno, que muitos artistas passaram a adotar estratégias extradisciplinares, agregando a dimensão política às poéticas de suas ações. (In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs). *Conceptualismos del Sur*; p. 161).

As instituições ao assumirem estes novos meios, e trazerem para o lado de dentro os trabalhos de teor político ou ativistas, durante os primeiros anos de democracia e de adaptação a nova realidade, adotavam critérios, por vezes, confusos, utilizando padrões museológicos, ou outros ainda a serem analisados, no intuito de tornar o material disponível, ou formatá-lo para o grande público, o que, em muitos casos, limitava o acesso, anulando ou tornando a obra inviável, como veremos mais adiante, ao tratar da obra de Artur Barrio. Aqui, cabe outra reflexão: se as galerias, fundações, museus e instituições de cultura, em geral, ofereciam resistência ou não

sabiam ainda, como lidar com trabalhos deste teor, podemos então imaginar como era a situação na universidade.

A oferta destes novos aparelhos fez com que considerássemos o uso das tecnologias digitais em nosso trabalho. Apesar deste apelo tecnológico, oferecíamos forte resistência ao seu uso, de um lado, por desconhecer as tais tecnologias e não sabermos como utilizá-las, e de outro, por termos ainda uma visão romântica e purista da arte; relutávamos em aceitar o uso do computador e das máquinas na fatura da obra. Em meu caso particular, levei ainda alguns anos, quase dez, para ser mais preciso, para que eu me familiarizasse com as tecnologias de produção e veiculação, de impressão, imagens, sons, como foi o caso das câmeras de vídeo portáteis, que nos países industrializados já era uma realidade desde a década de 60, ou a do computador pessoal, o computador caseiro, que tornaria-se uma máquina onipresente em quase todas as casas durante a década seguinte. Foram criadas editoras independentes, selos de gravadoras e outras novas maneiras de fazer arte, não institucionalizadas, em oposição ao crescente e predador mercado que ressurgiu após os anos de ditadura.

Começamos então a atuar desta maneira, naquilo em que considerávamos possível, fora da universidade, a aproximarmo-nos dos processos de impressão em eletrografias, o famoso xerox, utilizado para a criação de fanzines, lambe-lambes e outras experiências que não eram vistas dentro do ambiente da universidade. Os meios tecnológicos de reprodução me trouxeram um mundo de informações vindas de outras realidades, distintas do mundo das artes, trazendo à tona, reflexões que giravam em torno dos interesses e das discussões relacionadas à criação e do momento político.

Podia-se também, perceber a migração dos profissionais das artes e de outras áreas, que começavam a romper com os limites reservados pelos nichos intelectuais. Economistas, teólogos, banqueiros, psicanalistas, geógrafos, arquitetos, engenheiros, educadores, enfim, profissionais de áreas não relacionadas diretamente com a Arte, promoviam e estabeleciam novos caminhos e relações. Em longo prazo, a dinâmica ligada aos processos de criação, produção, distribuição e controle da obra, passaram igualmente por esta transformação ou se preferirmos, ressignificação.

A internet veio coroar estes novos sistemas possibilitando um amplo raio de ação e interação, facilitado pela construção de uma rede de contatos, que a bem da verdade, já existiam antes da internet, como é o caso da arte postal, porém, esta modalidade, vigiada e controlada de perto pelos agentes dos regimes políticos, fossem eles autoritários ou não caiu em desuso por alguns anos, nunca deixando de existir, mas,

ficando em um segundo plano. Os meios anteriores não permitiam uma velocidade tão grande de interações entre pessoas e a construção da rede exigia além de suporte material, físico, uma quantidade de gastos, por vezes, dispendiosos e que nem sempre atingiam seus objetivos, uma vez que o material produzido e enviado podia ser extraviado durante o transporte feito pelos correios. A internet possibilitou a reestruturação da rede, bem como a inserção de novos integrantes.

As ações como os happenings e performances, efêmeras por natureza e acessadas com o passar dos anos, apenas pela documentação e registros nos livros ou museus, renovavam também, naquele momento, a sua potência. Os novos equipamentos e a internet ainda no seu começo, ofereciam, também aos performers, atores, bailarinos, artistas do corpo, um novo fôlego, e a capacidade de reproduzir aos milhares o seu trabalho, se assim o quisessem, em uma tarefa antes impensável.

Diante do que foi apresentado até aqui, restava-nos a tentativa em alinhar a práxis pessoal ao convívio coletivo, e isto se dava de maneira muito mais experimental, sem metodologias exatas que pudessem nos conduzir a um porto seguro, afinal, tudo era novo: conteúdos; tecnologias; procedimentos.

Ao mesmo tempo, como era de se esperar, a reação a estes novos meios foi bastante forte. Não raro, mestres e alunos se viam às voltas com discussões sobre o uso do computador e a substituição do fazer humano pela máquina, bem como a validade ou não, destes meios para a produção da obra. As discussões sobre novas tecnologias e as proposições de seus criadores, que de maneira geral, não eram bem recebidas, tornavam o fazer, em uma ação muitas vezes deslocada dos objetivos propostos por nós ou pelas instituições, que buscando manter o controle, procuravam não legitimar tudo que saísse de seu plano previamente estabelecido. Ficávamos então, com a sensação de que produzíamos algo desprovido de sentido pessoal e coletivo; redundando em ações, por vezes, até interessantes em termos plásticos, estéticos, mas, que não se sustentavam conceitualmente quando confrontadas com uma crítica mais rigorosa. Podíamos contar com três ou quatro professores apenas. No mais, não encontrávamos abertura nem mesmo disposição para a discussão.

Não era mesmo fácil assimilar uma produção surgida por meios não tradicionais e, muito menos, algo que saísse dos limites e estabelecesse novos parâmetros que não os já consagrados pelo ensino institucionalizado. Surgiam assim indagações e conflitos naturais. Como um trabalho poderia ser ao mesmo tempo, esteticamente interessante e conceitualmente coerente? Ignorar ou não as orientações, ou a falta delas, vindas de

uma instituição de perfil conservador e que não admitia novas possibilidades fora de seus limites? Não tínhamos ainda a experiência e nem o repertório necessários, e nem mesmo, uma causa única, uma agenda, capaz de orientar nossas intenções. Nossa geração estava desarticulada politicamente exatamente por ter vivido um período de transição. Não havíamos participado ativamente de nada significativo em termos políticos e nem confrontamos a Ditadura²⁰ de maneira direta, porque afinal, quando ingressamos na universidade, ela já estava oficialmente, em tese, terminada. A compreensão naquele instante do binômio, arte e política, era algo crucial a ser feito, para que pudéssemos atuar na sociedade, já que tudo parecia ir se configurando de maneira aparentemente natural.

No entanto, passando por algo de que Miguel Chaia nos lembra em *Arte e política*:

No Brasil vem se formando, principalmente a partir do século XIX, uma expressiva vertente de produção de um pensamento voltado para as relações entre arte e sociedade, alcançando grande vitalidade com os modernistas e, mais tarde, com os escritos de Mário Pedrosa e Antônio Candido. Nessa tradição, Aracy Amaral(1984), realizando um exaustivo levantamento das artes plásticas e na arquitetura, reitera a importância da função social da arte e da participação social do artista, destacando que a preocupação sociopolítica tem sido uma das características da arte no Brasil e, também, na América Latina. (CHAIA, 2007, P.15).

A importância da preocupação da função social das Artes e a participação social do artista, reiterada por Aracy Amaral, de quem Chaia se refere, iniciava-se neste nosso caso, de forma incerta, titubeante, como é natural que aconteça em um novo processo político. Romper com as orientações dadas na universidade, significava um ponto alto, ou o máximo que acreditávamos poder fazer naquele instante, o que por si só, já era, aparentemente, um ato bastante corajoso, afinal, desagradar aos mestres e ir contra o sistema determinado, podia significar tomar as rédeas da própria criação e resultar em um trabalho novo, potente, ou no mais provável das hipóteses, em uma reprovação e um fracasso escolar. Percebíamos então, aos poucos, a dificuldade da tarefa em produzir algo relevante, que abrangesse os diversos meios multidisciplinares que estavam em nossas mãos, ao assumir as distintas e possíveis formas de abordagem, com todas as incoerências oriundas destes processos.

Ao confrontar a nossa prática em um processo de autocrítica, verificávamos também a falta de coerência entre os assuntos e propostas estudados nas aulas e a sua

²⁰ Iniciada com o Ato Institucional Número Um (AI-1), de 9 de abril de 1964.

relação com os planos de ensino que nos eram apresentados no início do semestre. Nossos estudos, em tese, estavam em sintonia com as propostas contemporâneas e tínhamos uma grade curricular fundamentada por uma extensa e rigorosa base bibliográfica. No entanto, nossa prática negligenciava quase que em sua totalidade, tudo aquilo que era proposto. A sua aplicação ocorria de maneira fria ampliando ainda mais a impressão, de que seguíamos moldes, andávamos em círculos.

Em nosso entender, esta situação remontava a um sistema ultrapassado de formação, do fazer pelo fazer, o que nos remetia a situações rigidamente similares ao passado, anteriores ainda ao modernismo, prevalecendo sempre o exercício exaustivo da cópia e da representação. A mímese pura e gratuita, parecia-nos naquele momento, algo superado ou de certa maneira, em um conjunto de ações desconectadas, sem um fio condutor que ligasse uma ação à outra. Certamente isto nos ocorria, em parte, por desconhecermos em profundidade o conceito da mímese. Freitas fala sobre isto, ao citar Arthur C. Danto:

A este respeito o filósofo Artur Danto pôs as coisas de um modo extraordinariamente simples. Para ele, como toda a obra de arte “Diz-se respeito a algo” ela é sempre, em sentido amplo, uma representação mas uma representação que “corporifica seu significado”, o que é a mesma coisa que afirmar que “as obras de arte são significados corporificados”. “Corporificados aqui naturalmente significa que as obras de arte possuem sim, sempre, um corpo físico, uma estrutura sensível a que Danto nomeou “objeto” ou “contraparte material””. (FREITAS, 2013, p.49).

Assim, o que reconhecíamos e entendíamos como arte, ia muito além de nossas compreensões, justamente porque faltava-nos a chave para entender esta corporificação material de que Danto se refere. Transitávamos em caminhos desconhecidos e faltávamos o repertório. Os objetos de arte, independente de nossas, ações, escolhas materiais e posturas, continuavam sendo objetos de arte. Estávamos presos ainda em uma visão simplista pautada meramente por questões de gosto ou crenças pessoais. Ainda em Freitas, percebemos a importância das intenções ou daquilo que ele chama de ênfase, sob um ponto de vista histórico:

[...] percebemos logo que a discussão histórica entre “essencialismo” e “contextualismo” – ou entre “formalismo” e “arte conceitual”, para deixarmos os termos claros – é apenas uma questão de ênfase que variou conforme as disputas ideológicas de cada contexto, ora assumindo-se que o “objeto” é toda a “obra”, ora que a “obra” independe totalmente do “objeto”. (FREITAS, 2013, p.49).

Vale lembrar então, que queríamos criar livremente, sem fazer o uso de cópias, como é comum dentro de uma pretensa autossuficiência em quase todos os criadores quando começam suas criações. Contudo, um fator foi determinante para o agravamento das relações, e a compreensão de que o ato de fazer estava acoplado à escolha política, fosse por protesto ou mesmo como resistência: foi o fato de que não nos passou despercebido, a postura da instituição, que passara a nos definir como clientes e não mais estudantes. A atenção da universidade estava voltada para oferecer um serviço, atendendo à demanda de mercado, como já foi dito anteriormente, em uma postura que buscava otimizar, como nos era dito na época, a nossa formação. Buscava-se completar de forma mais rápida e menos dispendiosa possível. Sendo assim, o uso de laboratórios, ateliês, modelos, e tudo o mais, que pudesse gerar gastos adicionais para a instituição, era pouco a pouco reduzido, desencorajado, quando não, pior, desativado e abandonado por completo.

Não se quer dizer com tudo o que foi posto até aqui, que não aprendêssemos ou assimilássemos nada nas vivências em aula, no convívio com os mestres, ou com os exercícios de cópias, porém, o fazer pelo fazer, sem a conexão devida com a carga teórica, minava a força de nossas produções e comprometiam a poética de qualquer ação que propuséssemos. A poiesis e a práxis, quando trabalhadas de maneira consciente ao longo do processo, podem ter uma força transformadora. Não tínhamos esta consciência anteriormente, apesar de intuir de alguma maneira isto, com o que Cecília Salles²¹, hoje, se refere sobre a ação que transforma o presente, criando os novos mundos no processo de criação:

O percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações formando uma rede de operações estreitamente ligadas. O ato criador aparece desse modo, como um processo inferencial, na medida em que toda a ação, que dá forma ao sistema ou aos “mundos” novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo. Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado, quando nexos são estabelecidos (SALLES,2011, p.93-94).

Este nexos a que Cecília Salles se refere, talvez seja o que sintetiza, em nosso entendimento, a procura por respostas, que acreditávamos então serem possíveis, como verdades a serem descobertas. As tais verdades que pudessem indicar um caminho a ser percorrido, para que fosse feita a “*obra de arte*”, para que nos tornássemos “*artistas*”, e

²¹ Trabalho de Cecília Salles, a obra *O Gesto Inacabado*,1998, nos atualiza sobre os embates inevitáveis ao ato de criação e as abordagens pertencentes ao movimento criador. O processo de trabalho é valorizado ao máximo como gerador cognitivo, independente do resultado a que se quer chegar e que se chega efetivamente.

consequentemente, mudássemos a sociedade ou, então, quem sabe, discutir tantas outras questões que provavelmente só quem produz e sente as dificuldades do processo de criação, está familiarizado. A necessidade de ação, de colocar o trabalho em contato com o outro, e com isto gerar as mudanças que acreditávamos, não acontecia.

Inevitavelmente, com o tempo, surgiram então os primeiros dilemas e entraves do ato criador durante o curso: os conflitos de opiniões e a dificuldade em estabelecer o diálogo aberto com alguns mestres e colegas. Os primeiros choques e resistências de nossa parte em relação à instituição começaram a acontecer. A universidade, por sua vez, determinava as verdades que deveriam ser seguidas, sem a abertura para o questionamento, ao mesmo tempo em que nos apresentava o cínico lado institucional, com sua fria postura nada convincente, e que deixava mais ou menos claro, na atitude de seus representantes, aquilo que esperava para o perfil de nós, estudantes, que ali se formariam. Não nos sentíamos preparados e atualizados para interagir com a sociedade do Brasil real, que estava mudando a passos largos e que, pouco ou quase nada, tinha que ver com o universo ali apresentado.

E quais seriam essas verdades que tanto procurávamos? Em *Gesto Inacabado*, Cecília Salles nos apresenta algo muito próximo do que pensamos, atualmente, ser talvez, aquilo o que buscávamos naquele instante, e que, de certa forma, ainda hoje buscamos:

Cientistas, filósofos e artistas falam sobre as suas verdades. Estamos conscientes de que a verdade da obra de arte tem características próprias. É exatamente aí que reside nossa preocupação: a natureza peculiar da verdade da arte (SALLES, 2011, p. 136).

A busca por processos que contemplassem nossa produção, sob uma perspectiva em que o projeto poético e pessoal do criador, estivesse conectado à realidade através de caminhos traçados por nossas vidas, trabalhos, condições sociais, realidades possíveis e o desejo de transformação da sociedade, era muito provavelmente a nossa verdade de então, e passou a ser um objetivo comum a todos.

Esperávamos alcançar a tal verdade, através de uma práxis conectada e orientada para o sensível, o real; que considerasse os problemas e dificuldades reais que vivíamos, mesmo quando pautada pela subjetividade, por nosso imaginário, sempre presente e, inerente ao processo de criação, mas, que não desconsiderasse ao mesmo tempo, o nosso poder de criação e transformação. Buscávamos, portanto, interagir, e alterar, se possível, a nossa realidade daquele momento.

A orientação velada era para se fazer o belo, tendo como base e referência as escolas do passado neoclássico, das belas artes, com todo o deslocamento do tempo e

deformação conceitual que isto pudesse encerrar²². Inclusive, transparecia neste posicionamento da universidade, o olhar míope e insensível da instituição, que nos ignorava a todos, apoiada por uma grade curricular inflexível e adaptada para a demanda do mercado. Uma demanda, como já foi dito, em que o estudo aprofundava-se em questões meramente de afazeres manuais, quase sempre voltadas para técnicas de artesanato, descontextualizadas por completo das discussões contemporâneas; ações mecânicas, de repetição em série, sem qualquer alusão ao pop, mas, na repetição pura e gratuita de cópia pela cópia, com a predominância da *mimese*²³ sem margens de manobra para, necessariamente, articularmos com a reflexão que envolve o ato de criar, sua finalidade, ou os seus por quês.

Neste panorama, a construção de uma poética pessoal atualizada com as tecnologias e procedimentos contemporâneos, era inviável, até porque, era desestimulada. Descobrir-se fazendo algo de relevância, de maneira significativa, era quase como descobrir a *poética do possível*, utópica, transformadora da sociedade, de que Bourriaud se refere (BOURRIAUD, 2009). Isto sim seduzia-nos a todos, embalados pelo final da ditadura e pela euforia da tão sonhada democracia que era agora exaltada, salvo, óbvio, pelos conservadores e radicais geralmente ligados às ideologias expressamente comprometidas com pensamentos de direita, retrógrados e contrários a todo e qualquer movimento social ou de conquistas de direitos civis.

A construção de uma poética própria, pessoal, configura-se, no entanto, em uma tarefa árdua, um verdadeiro desafio, porque exigia, e exige, vivências, experiência de vida e de trabalho, que não tínhamos ainda, e também, não nos parecia assim tão simples, através dos modelos aos quais estávamos submetidos, que pudéssemos ou viéssemos a conquistar isto tão cedo. Ou seja, em outras palavras: como chegar a um determinado conhecimento, acessá-lo, sem saber os meios exatos, levando em conta, inclusive, naquele momento, que nossa formação tendia a rumar exatamente para o sentido oposto?

²² As escolas do passado nos foram apresentadas sob uma visão conteudista e pouco comprometidas com o aprofundamento filosófico, histórico e crítico. Isto nos acarretou, de fato, salvo por exceções de alguns de nossos mestres, em um relativo atraso e na dificuldade em estabelecer relações em que pudéssemos compreender o papel da arte em diferentes épocas e sociedades.

²³ Arthur C. Danto faz um estudo sobre a representação em seu primeiro capítulo de *A Transfiguração do Lugar-Comum*. Ele nos fala da descontinuidade e da virtual auto-consciência do objeto, e da dificuldade de analisarmos uma produção a partir desta premissa.

O domínio relativo do material ou das técnicas, não nos assegurava nada, até porque, não tínhamos ainda conhecimento profundo dos movimentos sociais que ocorriam no Brasil²⁴ ou no mundo, assim como, nossos conteúdos teóricos para uma discussão de arte e política mais densa eram praticamente inexistentes.

Além disto, como nos revela Canclini, os movimentos sociais, apesar de sua reaparição aparentemente forte, estavam fragmentados, devido a uma série de fatores, que indicavam outro momento e que não se igualavam em força como o que foi promovido pelas massas dos anos 60 (CANCLINI, 1995). A burocracia, a recessão, o aparecimento de novas tecnologias, e muitos outros fatores seriam responsáveis por dificultar a unidade em torno de um engajamento, diluindo sua força e reduzindo significativamente as ações quando comparadas as que eram feitas por outras gerações em anos anteriores:

As massas, convocadas até os anos 60 para expressar-se nas ruas e formar sindicatos, foram sendo subordinadas em muitos casos a cúpulas burocráticas. A última década apresenta frequentes caricaturas desse movimento: as lideranças populistas sem crescimento econômico, sem excedente para distribuir, acabam superadas por uma mistura perversa de reestruturação e recessão, assinando pactos trágicos com os especuladores da economia reais, sua subordinação a circuitos não materiais e diferidos de comunicação, que mediatizam as interações pessoais e grupais, é uma das causas pelas quais caiu a credibilidade dos movimentos sociais onicompreensivos, como os partidos que concentravam o conjunto das demandas de trabalho e de representação cívica. A emergência de múltiplas exigências, ampliada em parte pelo crescimento de reivindicações culturais e relativas à qualidade de vida, suscita um espectro diversificado de órgãos porta vozes: movimentos urbanos, étnicos, juvenis, feministas, de consumidores, ecológicos etc. A mobilização social, do mesmo modo que a estrutura da cidade, fragmenta-se em processos cada vez mais difíceis de totalizar (CANCLINI, 1997, p.285).

A graduação se deu então sob este clima do crescimento Neoliberal, em uma universidade periférica, voltada para um público predominantemente oriundo da classe média e classe média baixa e como o próprio marketing e publicidade da instituição na época apregoavam: “*com a formação voltada para o trabalho*”, trabalho este, subentendido e, em alguns casos, menosprezado, por alguns professores, ao afirmarem que daquele lugar, nunca sairiam artistas, apenas professores. O “*apena professores*” deixava-nos claro o pensamento vigente de alguns destes mestres e, sobretudo, revelava

²⁴ No meu caso pessoal, não tinha participação efetiva em qualquer agremiação, sindicato, partido ou ideologia. Acompanhava atento as discussões e o surgimento dos partidos, movimentos, como a Pastoral Operária e as Comunidades Eclesiais de Base, da Igreja Católica, além das discussões em torno da teologia da libertação. Mas, sempre preocupado em manter um distanciamento que julgo necessário para que o pensamento ideológico não contaminasse por completo a capacidade de discernir.

o desprestígio existente entre os professores mais conservadores e burocratas, que acentuavam com suas posturas preconceituosas, ainda mais, o abismo e a divergência existente entre eles, professores, e nós, pretensos artistas-pesquisadores da nova geração. André Mesquita nos lembra deste momento histórico, em que o projeto neoliberal avançou pelo mundo, em especial o Brasil, criando rupturas e novas relações no universo das artes:

Passado o processo de redemocratização do País, com as eleições indiretas para Presidente e o governo de José Sarney (1985-1990), seguido da ascensão e queda da “Era Collor” (1990-1992) e da eliminação do apoio governamental às artes, a consolidação do projeto neoliberal brasileiro durante os anos noventa provocou o desgaste das instituições públicas, uma política cultural deslocada para um “programa empresarial mais orientado pelo privado” (Yúdice, 2006 :370) e a articulação de um duplo movimento entre a lógica do mercado, que absorveu e expropriou modos de cooperação e flexibilidade, e a formulação de novas coletividades, redes e práticas dinamizadas nas esferas sociais e criativas (MESQUITA, 2011, p.224).

Apesar deste cenário aparentemente negativo, restava-nos como alternativa disto tudo, alguns mestres que nos estimulavam e nos faziam entender a universidade ainda como a grande detentora, pelo menos em sentido simbólico e formal, do conhecimento que esperávamos e precisávamos, ao menos, em nossas suposições, para tornarmos-nos artistas e educadores. É necessário dizer que realmente eram apenas alguns mestres, professores, que destoavam desta filosofia, transgredindo o sistema da maneira que podiam; rompendo com as regras que nos engessavam a todos, propondo, através de suas disciplinas, uma atuação mais ativa, mais eficaz, em que os aspectos interativos de uma produção estivessem mais presentes e fossem considerados, embora, é necessário também salientar, que estas proposições vinham sempre acompanhadas de recomendações, cercadas por ressalvas, que nos eram administradas de forma sutil, e ao mesmo tempo, temerosas de possíveis retaliações da instituição. Aos poucos, de maneira muito lenta e que não acompanhava a dinâmica do momento que vivíamos, apresentavam a nós, alunos, a arte contemporânea, os seus agentes, artífices, propósitos e incentivavam-nos através da leitura e do fazer mais contextualizado, a rompermos também com os comportamentos já cristalizados e sacralizados.

A arte contemporânea, relacionada ao cotidiano, à vida, engajada com a sociedade, não estava exatamente nesta pauta de discussão, por ser então ainda vista e entendida por muitos de nossos colegas e mestres conservadores, como já foi dito, como algo estranho; excêntrico; um luxo ou bobagem; complexa demais para merecer atenção e até mesmo considerada como um fenômeno midiático e mercadológico, (ainda que

pudesse ter alguns destes vieses também) ou, talvez fosse mesmo, naquele instante, algo muito distante de nosso universo periférico.

O caráter enfatizado em nossa formação, no estudo da arte contemporânea, era o do estranhamento e o da aparência exótica que ela pode comportar em sua estrutura, tudo isto, em detrimento dos aspectos conceituais e filosóficos que ela pudesse ter. Não demorou muito para entendermos que a poíesis e a práxis contemporâneas, era, ou poderia ser em verdade, uma forma de resistência política ao sistema. PAREYSON (2012, 185) vem em nosso auxílio, quando afirma que durante muitos séculos as indagações filosóficas não foram consideradas durante o processo de criação das obras. Se não era este o caso exatamente, ao menos, recebíamos parte desta herança na relutância da universidade reconhecer que os tempos eram outros. Ao mesmo tempo em que esperávamos do curso algo que trouxesse à tona, indagações e propostas mais livres, libertárias, percebíamos já, naquele instante, a resistência encontrada por parte da instituição e de alguns mestres, quando o assunto tratado ia ao encontro destas novas poéticas que começavam agora a romper os limites e a aparecer para, e através da sociedade, em maior incidência, aproveitando-se do clima estabelecido pelo processo de redemocratização e tornando as ações mais proficuas e ativas no contexto em que se inseriam.

O país lentamente consolidava o período de reabertura democrática e ainda se recompunha do trauma adquirido nos anos de ditadura militar, iniciados com o golpe de 1964. O regime ditatorial estabelecido pelo ato institucional número um, o AI-1²⁵, acabara oficialmente seis anos antes, em 1985, mas, havia deixado entre muitas de suas marcas, uma profunda divisão, um abismo na sociedade e não era diferente no que se refere ao estudo superior, à educação e ao ensino em artes. O conservadorismo estava presente nos métodos e abordagens, e, indo mais além, atingia também o campo da discussão de ideias que, em grande parte, já estavam formatadas pela rigorosa grade curricular e endossadas pela ausência do diálogo. No entanto, não foi bem assim, com esta tranquilidade toda, que o regime se instalaria. Além dos movimentos de resistência

²⁵Sob o pretexto de impedir a ameaça comunista, no dia 9 de abril de 1964, é formada uma junta de governo composta pelo general Artur da Costa e Silva, o tenente-brigadeiro Francisco de Assis Correia de Melo, e o almirante Augusto Rademaker, promovendo mudanças para legitimar o novo regime, decretam o Ato Institucional Número Um (AI-1). Acreditava-se que seria necessário apenas este ato para a manutenção da ordem implantada com o golpe, o que mais tarde se percebeu ser impossível. Vieram então outros decretos legitimando a cassação de direitos civis e políticos, a liberdade de imprensa e a violência promovida pelo Estado em nome da implantação e solidez do estado autoritário.

surgidos pelo pensamento ideológico de esquerda, surgem também os críticos de Arte que percebem um posicionamento por parte de alguns, pode-se dizer até, muitos, artistas, que passam a produzir o que Artur Freitas denomina como sendo Arte de Guerrilha.

Foram durante as duas décadas anteriores, que críticos e artistas se engajaram com seus trabalhos, em uma espécie de arte de resistência, como é o caso de Frederico Morais, citado por seu papel, como defensor e crítico de uma arte combativa, que era feita e chegava até as últimas consequências para resistir aos ditames autoritários, como é lembrado aqui, no comentário de Artur Freitas em seu livro homônimo, *Arte de Guerrilha* (2013):

No caso brasileiro, de fato, o contexto repressivo marcado pelo golpe militar de 1964 e acirrado pelo AI-5 levou à generalização da luta armada entre 1968 e 1973, aproximadamente. Em questão, nos exemplos das revoluções cubana e chinesa e em particular do foquismo revolucionário, que àquela altura alimentavam as esperanças políticas das organizações de guerrilha urbana ou rural no Brasil. Assim, como vemos, a aproximação entre arte e guerrilha em Frederico era mais do que um simples “rasgo de expressão”, sobretudo quando temos em mente a situação limite de alguns artistas que inclusive ingressaram efetivamente no processo de luta armada no Brasil, como é o caso de Sérgio Ferro e Carlos Zílio. Diante disto, a ideia de uma “arte de guerrilha” entendida como uma forma de vanguarda imprevisível e combativa, foi se tornando uma ideia defensável no Brasil e na América Latina do anos 1960 e 1970. O próprio Frederico Morais, por sinal, reconheceu a precedência de seu pensamento no poeta concreto Décio Pignatari, ali chamado de “um dos últimos coveiros da arte no Brasil” (FREITAS, 2013, p.56–p.57).

Diante disto, podemos pensar hoje, que nosso trabalho não chegava nem perto destas proposições. Não construíamos a articulação com os sistemas de produção e as novas dinâmicas do universo artístico.

Pode-se talvez imaginar, diante do que foi dito até aqui, que todo este cenário apresentado, seja um retrocesso e o reflexo de um desmonte do processo de educação em Artes. Talvez sim, mas, não podemos ignorar as sucessivas leis de educação, o Estado Novo, a Nova Escola e tantas outras determinações surgidas que de alguma forma, nunca superaram totalmente o período anterior ao Modernismo e sempre, numa espécie de eterno retorno, que remontava de alguma forma, uma ideia de arte herdada da antiga Academia Imperial de Belas Artes, em que os mais abastados cursavam Arquitetura, profissão considerada nobre e destinada a pessoas de caráter refinado enquanto os vindos de famílias mais humildes, com menos recursos, tornavam-se artífices nas oficinas de Artes e Ofícios. Não tardou a descobrirmos, por analogia, que fazíamos parte do segundo escalão.

Queríamos descobrir rapidamente como romper estes limites e o que fazer; como fazer; para que e por que fazer. Encontrar as respostas não era tarefa fácil, porque nem mesmo sabíamos, ao certo, formular as questões. Novamente encontramos em Cecília Salles, hoje, pistas para estes possíveis caminhos que queríamos construir:

Em toda a prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único (SALLES, 2011, p.44).

Esta longa exposição de um passado anterior em minha formação, não pretende justificar uma possível debilidade no trabalho plástico, mas, antes, situar o universo em que tudo se originou; as influências do tão falado contexto histórico, social, cultural e científico de uma pessoa, que poderia ser qualquer um, mas, que neste caso, se trata do pesquisador que escreve este trabalho, ou seja, o meu eu. Ou como nos fala SALLES (2011, 45), ao comentar sobre este contexto: “O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos”.

Em PAREYSON encontramos reflexão similar quando tece considerações entre arte e pessoa:

Colocada sob o signo da arte, a pessoa se torna vontade e iniciativa de arte, assume inteiramente uma direção artística, traz, de per si, uma vocação formal, torna-se uma carga de energia formante. No exercício de tal atividade, desaparece inteiramente nesta, tornando-se seu ato, ou melhor, seu gesto: a pessoa toda torna-se gesto do fazer, modo de formar, estilo. E se no operar artístico a pessoa do autor tornou-se, ela mesma, o seu próprio e insubstituível modo de formar, e se a arte não tem outro conteúdo que não a própria pessoa que é sua energia formante, bem se pode dizer que a obra, a que o processo artístico leva a cabo, é a própria pessoa do artista encarnada completamente num objeto físico e real, que é, justamente, a obra formada. PAREYSON (2001,p.107).

Em outras palavras, tomar as rédeas da própria criação ao assumir o próprio caminho. Neste sentido, começávamos entender que até mesmo a noção de autoria estava em crise, desde o modernismo em que a modelo de tantos outros, como Duchamp, por exemplo, não ser artista de forma consciente, podia ser um ato tão forte e até mais corajoso do que propor o mais do mesmo. A idéia de negação da arte e da identidade com o ato do ser criador tornava-se uma agressão, ou transgressão, ao sistema e ao mercado que se constituía na medida em que a Guerra Fria acabava. Conceitos dificilmente podiam ser vendidos, pelo menos naquele momento, e não vender era uma forma corajosa de resisti, ainda que apenas no pensamento aparentemente rebelde de todo criador ou de todo artista ativista convicto. Embora,

alguns artistas tenham optado pelo contrário, assumindo o mercado em suas obras, de maneira irônica, divertida, fazendo uso de suas próprias ferramentas para atacá-lo, como é o caso, por exemplo, dos artistas do Pop Art.²⁶ As práticas colaborativas ainda estavam por nascer nas décadas seguintes e pouco a pouco, a partir das ações de guerrilha cultural que iam surgindo e tomando forma em todos os locais do mundo, em especial, na América Latina tomávamos conhecimento das possibilidades plásticas além do círculo circunscrito. Os grupos de arte surgiam e se desfaziam apenas pela ocasião do trabalho, no momento necessário para que as ações acontecessem. As ideias e escolhas de práticas colaborativas propostas por alguns de nossos mestres, mesmo quando referenciadas na arte de guerrilha já surgidas nos anos 60/70/80, ainda eram para nós, alunos, um grande mistério. Lembremo-nos que estes termos arte compartilhada e colaborativa, surgiram, há pouco tempo, de maneira mais popularizada, graças em grande parte, pelos mecanismos eletrônicos e pela rede de informação proporcionada pelo uso da internet. Tínhamos, quando muito, uma vaga noção que nos era apresentada pelos professores que resistiam a esta relutância dos mais conservadores que, sequer, discutiam estes assuntos ou autores que estivessem ligados ao pensamento mais politizado e de produção compartilhada.

Outras produções *undergrounds*, tão comuns nos anos 70 e 80 e que nunca saíram por completo de cena, como, por exemplo, os fanzines, a poesia marginal, a arte de rua, eram escandalosamente ignorados.

Irredutíveis, alguns professores mostravam-se incapazes de estabelecer relações diretas entre as poéticas individuais e as novas práticas artísticas. Pior ainda, quando as práticas escolhidas envolviam a discussão e a produção seguindo uma linha de raciocínio que relacionava arte ao comum, à vida cotidiana ou à sociedade, de modo geral. Mesquita, ao analisar este fenômeno, nos fala sobre as transgressões que nasciam a cada novo instante:

No fim do milênio, um ciclo de manifestações ativistas entre os anos de 1999 e 2001, como os protestos ocorridos em Seattle (N30, 30 de setembro de 1999), Praga(S26, 26 de setembro de 2000), Quebec (A20, 20 de abril de 2001) e Gênova (J20, 20 de julho de 2001), mostrou que uma crítica contra os impulsos do neoliberalismo também pode ser original, dinâmica, criativa e festiva. Nesta globalização vinda de baixo, emergiu um movimento híbrido que contesta as estruturas dominantes através de uma visão radical e alternativa, uma aliança de grupos distintos ou a cristalização de um “conjunto de singularidades”,

²⁶ Movimento da década de 1960 em que os artistas buscam a comunicação direta com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário da vida cotidiana e da cultura de massa.

denominado de multidão por Antonio Negri e Michael Hardt²⁷. MESQUITA (2011, p.35).

Bastava algo mais próximo ao comum, ao popular, sem que necessariamente tivéssemos que passar pelo crivo da erudição, sem ligação com uma ideologia ou panfleto, como tão bem fizeram os participantes do *Fluxus*²⁸, em suas ações e trabalhos, que refletiam, com certa recorrência, sobre assuntos não necessariamente ligados ao universo das artes ou política, mas assuntos corriqueiros, da vida cotidiana, para encontrarmos forte relutância ou negação, ou tentativas de justificá-las, classificá-las.

Como nos indica Hannah Higgins (EUA, 1964 -), em *Fluxus Experience*:

*Despite its empirical character and reputation to the contrary, Fluxus is better served by an "art for art's sake" attitude than by viewing it as a "cipher" standing for something. With few exceptions, Fluxus works have no specific communicative purpose, nor, unlike pop and conceptual art, are they informed by a particular conceptual system. Indeed, it is when Fluxus experiences are subjected to systematic interpretative methodologies that the greatest distortions in the project and group dynamic immediately appear. Rather, the meaning of Fluxus experiences lies in their simultaneous engagement with and withdrawal from everyday life, in their substitution of art and anti-art with life (as art)(HIGGINS, 2002,p.103).*²⁹

Regidos por esta linha de pensamento fechada às pesquisas de novas áreas de conhecimento, as experiências e práticas que ousavam sair destes roteiros pré-estabelecidos, entrando por territórios desconhecidos, onde o teor político-social fosse refletido nos trabalhos, ou a ciência e a tecnologia, a biologia, a economia ou a ecologia que logo, de alguma maneira, éramos prontamente rechaçados, afinal, rompiamos com os limites consagrados por anos e anos, através dos programas de disciplinas engessados, mantendo desta forma, rigorosamente o controle dentro de certa zona de conforto.

²⁷ Antonio Negri (Pádua, 1 de agosto de 1933), filósofo marxista italiano e, seu ex-aluno, Michael Hardt, (1960, Washington DC) filósofo político, são autores de *Império*(2001) e *Multidão*, manifestos anti-globalização.

²⁸Dick Higgins (1938-1998),um de seus fundadores afirma "Fluxus não foi um momento na história ou um movimento artístico. É um modo de fazer coisas [...], uma forma de viver e morrer"

²⁹Apesar de seu caráter empírico e reputação contraditória, Fluxus é melhor servido por uma atitude de "arte pela arte" do que por vê-la como uma "cifra" a espera de encontrar algo. Com poucas exceções. Obras Fluxus não tem nenhum propósito comunicativo específico, nem, contrário ao pop e a arte conceitual, são informados por um sistema conceitual particular. Na verdade, é quando as experiências Fluxus são submetidas a metodologias interpretativas sistemáticas que as maiores distorções no projeto e dinâmica de grupo aparecem imediatamente. Em vez disso, o significado de experiências Fluxus reside na sua contratação simultânea com a retirada da vida cotidiana, em substituição, da arte e da anti-arte com a vida (como arte) – Hannah Higgins.

Mas, é André Mesquita que chama a atenção para um ponto em que parece discordar da teoria da Estética Relacional de Bourriaud, consagrado por sua obra *Estética Relacional*, fazendo-nos um apontamento:

O conceito criado por Bourriaud tem sido tema de debates levantados por críticos como a inglesa Claire Bishop (2004), que argumenta que a inclusão “do outro” em um trabalho de artes não constitui um espaço democrático como sugere o crítico francês, que considera o teor relacional apenas nos interesses e identificações em comum entre os participantes (MESQUITA, 2011, p.46).

E prossegue indo mais adiante, conjecturando que muito embora alguns artistas enfatizem o diálogo e a negociação colaborativa das relações, o resultado parece resvalar no entretenimento e a associação, puro e simples, promovido por mercados e o poder institucional, como se pode ver por seu comentário:

A estética relacional apontada por Bourriaud só parece ter como resultado apenas o entretenimento momentâneo do participante, facilmente cooptada pelas articulações, modismos e interesses curatoriais que elegem certas atividades artísticas em detrimento de outras para depois explorá-las dentro do mercado institucional. Talvez a própria omissão de Bourriaud quanto às proposições de Lygia Clark e Hélio Oiticica em sua teoria, que nos anos sessenta já enfatizavam o aspecto relacional e interativo, mas também político entre artistas e participantes, parece revelar uma escolha ainda pautada pela visão eurocêntrica da arte contemporânea (Ibidem, p.46).

Francamente, não acreditamos que Bourriaud tenha ignorado ou minimizado a importância de Hélio Oiticica e Lygia Clark propositalmente, ou, por ter uma visão eurocentrista, como sugere André Mesquita. Fosse isto, ele não sairia em defesa da obra do cubano Felix Gonzalez-Torres (Cuba, 1957 – EUA, 1996), ou ainda, por exemplo, quando nos fala do critério de co-existência, citando para isto as interações que aconteceram entre os guardas do museu, visitantes e as obras *Candy Pieces*³⁰ de Gonzalez-Torres, que Bourriaud faz referência:

Hoje, o que estabelece a experiência artística é a co-presença dos espectadores diante da obra, quer seja efetiva ou simbólica. As primeiras perguntas a ser feitas diante de uma obra de arte são as seguintes: Esta obra me dá a possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o Outro em sua estrutura? O espaço tempo sugerido ou descrito por esta obra, com as leis que a regem, corresponde a minhas aspirações da vida real? Ela critica o que eu julgo criticável? Eu poderia viver num espaço-

³⁰Bourriaud narra que viu durante uma visita à obra de Gonzalez Torres, alguns seguranças do museu pegando as balas da instalação e enchendo os bolsos o tanto que podiam, em uma espécie de comportamento social que revela, segundo ele, a concepção cumulativa e fetichista do mundo (BOURRIAUD,2009).

tempo que lhe correspondesse na realidade? (BOURRIAUD, 2009, p.80).



Figura 7 - **Sem título**
(Retrato de Ross em L.A) Felix Gonzalez-Torres
Doces coloridos, embalados individualmente em papel celofane;
Instalação de dimensões variáveis, 1991.

O que percebemos é que tanto Bourriaud, quanto André Mesquita, falam de algo muito próximo. A costura do interstício social de que fala Bourriaud (2009), é, para nós, completada no ativismo e na insurgência poética que defende Mesquita (2011). Se Bourriaud se refere à uma malha existente, Mesquita, discute o rompimento desta malha a partir dela mesmo. Bourriaud ao falar sobre a relação das utopias do passado, quando comparadas ao contemporâneo, nos chama a atenção para as várias versões do modernismo e o atrelamento delas com o que chama de “banho ideológico oferecido pelo racionalismo moderno” (BOURRIAUD, 2009). Neste sentido, analisa que o que morreu, não foram as ideias de mudança social, mentalidade, cultura, mas a versão idealista e teleológica.

A partir disto, aquilo que frequentemente se percebia nos trabalhos produzidos pelos estudantes de minha turma, na ausência de conteúdos políticos, era, em parte, ou em sua totalidade, justificável. É compreensível, afinal, trabalhos com estes conteúdos não tinham sua produção estimulada, dada a complexidade de relações existentes e possíveis que se esperavam para quem se propunha a este tipo de trabalho e, em parte, porque o assunto era indigesto, evitando-se, assim, polêmicas maiores com os mestres e com a instituição.

Isto se tornou um motivo recorrente, diga-se de passagem, para o questionamento entre os novos estudantes que demonstravam a insatisfação sobre o papel da universidade, sua formação, e as implicações que isto envolveria, em longo prazo, para a sociedade brasileira.

Junto com a chegada da reforma constituinte, promulgada em 5 de outubro de 1988, havia, entretanto, um panorama de grande ebulição no mundo das artes: o retorno à pintura desde o início dos anos 80; a arte urbana e suas surpreendentes intervenções, antes proibidas, tomando agora formas e espaços; as performances; os *happenings*; a arte conceitual; a instalação; a *landart*; o *site specific*; o *fluxus* revisitado; a *arte postal em sua segunda e terceira geração*; os *livros de artista* e *livros objeto*; as *performances*; a *bodyart*; a *vídeo art*; isto tudo, entre tantos outros assuntos, técnicas, materiais, poéticas e processos, estavam sendo vistos pela primeira vez, ou, em alguns casos, revistos, vindo à tona no universo em que estávamos inseridos.

Desta forma, em pleno início dos anos 90, já havíamos percebido ao longo dos dois semestres cursados, a falta de aproximação e o distanciamento entre a nossa formação e a realidade. O descompasso no que se referia à arte contemporânea era visível, quando não constrangedor, e eram refletidas em nossas práticas, no magistério, ainda antes de sairmos formalmente da universidade, e também, em nossas primeiras tentativas de incursões em trabalhos próprios; nas primeiras tentativas frustradas em resolver plasticamente algo que tivesse valor, significativo, simbólico, como artistas.

Informações, ferramentas, material de leitura, novas matérias primas, surgimento de outras gerações de artistas, autores, especialistas, críticos e tantas outras novidades, chegavam ao nosso conhecimento, sempre com alguma dificuldade, defasados pelo tempo e com alguma desconfiança, por mais relativamente conhecidos que já fossem na universidade ou fora do círculo dos entendidos e afins.

Outras modalidades mistas (na época), hoje conhecidas como híbridas, surgiram com força total, apoiados na tecnologia eletrônica e no entrecruzamento de outros meios

poderosíssimos de difusão e comunicação Apesar de que um leitor atento dirá que tudo isto já havia sido feito nos anos 70 ou 80, com aparelhos como o *fax*, a *fotocopiadora* ou até mesmo o *super 8*. Sim, é verdade, mas, temos que observar que foi nos anos 90, que tudo isto passa a ser feito em muito maior profusão.

A tecnologia eletrônica, com todas as implicações possíveis que isto possa significar, adentrava ao mundo das artes com toda a sua força e poder de transformação, possibilitando edições e a multiplicação de informação cada vez mais rápida. Os aparelhos estavam se tornando portáteis, mais baratos e acessíveis ao grande público.

Archer reforça o coro dos que pontuaram as possibilidades disponíveis surgidas na pós-modernidade, em favor da Arte Contemporânea, passando por esta transformação que seguia, já, por outros caminhos. Em seu livro *Arte Contemporânea – uma história concisa*, logo de início, no prefácio adverte:

Quem examinar com atenção a arte dos dias atuais será confrontado com uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas. De início, parece que, quanto mais olharmos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como “arte”, pelo menos de um ponto de vista tradicional. Por um lado, não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida, e muitas outras coisas (ARCHER, 2001, p. 9).

Percebemos em suas palavras certo otimismo em apresentar estes materiais, ao mesmo tempo em que alerta, logo a seguir, para o quase desaparecimento das técnicas, e os métodos adotados, no que parece ser um quase lamento ao comentar sobre a improbabilidade de se impedir que as atividades corriqueiras, mais *mundanas* para usar o termo que ele usa ,sejam entendidas como arte:

Hoje existem poucas técnicas e métodos de trabalho, se é que existem, que podem garantir ao objeto acabado a sua aceitação como arte. Inversamente, parece, com frequência que pouco se pode fazer para impedir que o mesmo resultado das atividades mais mundanas seja erroneamente compreendidos como arte. Embora a pintura possa continuar sendo importante para muitos, ao lado dos artistas tradicionais há aqueles que utilizam fotografia e vídeo, e outros que se engajam em atividades tão variadas como caminhadas, apertos de mão ou o cultivo de plantas (ARCHER, 2001, p. 9).

Em que se pese, ainda, a discussão destes assuntos junto aos mestres, em um período em que os rumos da educação através da arte eram também aventados, reformulados e estavam sendo atualizados no campo conceitual, por autores estrangeiros e nacionais, que faziam esforços consideráveis para romper com o ranço conservador e apresentar então, novas possibilidades do fazer artístico e da fruição

estética, fossem nas universidades, escolas fundamentais onde algumas destas vivências eram também exercidas, ou na práxis diária de aspirantes a artistas. Infelizmente, na maioria das vezes, não eram discutidos, cogitados ou sequer pensados como possibilidades de projetos a serem tecnicamente examinados e executados em aula. Não era possível ficar passivo diante disto, sabendo da existência destes acontecimentos além das fronteiras acadêmicas. Apesar de raramente serem abordados durante o curso na universidade, como já foi dito, o contato mínimo que fosse com alguns autores, como Mário Pedrosa, por exemplo, serviam para romper com as amarras intelectuais que nos mantinham presos.

Pedrosa indicava caminhos no que pode parecer uma atitude visionária em 1957, mas, acima de tudo, é na verdade, a visão perfeita e aguda de quem está aberto às relações da vida, do cotidiano, e tem plena consciência de seu tempo:

Quando a arte se libertou das funções de servir ao Estado, príncipe ou rei, à igreja, ao ditador ou general, ao senhor, mecenas ou cortesão - melhor servidos, hoje, pelas técnicas documentárias e registradoras modernas - a sua finalidade extrínseca mudou. E é, hoje, satisfazer as necessidades superiores de nossos sentidos, fustigados por mil novos estímulos, e do nosso espírito, excitado pelos graves problemas do destino do homem, não só na terra, como no cosmos. (PEDROSA, M; ARANTES (org), 1995, p.87).

Como já sabemos hoje, as vanguardas européias do início do século produziram numerosos exemplos de mudanças que chegaram para ficar ou, no mínimo, abalar o entendimento do que se entendia por arte, em especial, as tradicionais formas do fazer, como vemos em Tristan Tzara (Samy Rosenstock, Moinesti, Romênia, 1896 – Paris, 1963), em 1918, quando diz: “O novo artista protesta: já não pinta”. (MESQUITA, 2011, p.15).

Seguindo ainda nesta mesma linha de pensamento, Mesquita continua:

Contudo, já não basta ao artista apenas a “politização da arte”, mas a reinvenção de outras formas de emancipação do sujeito, de uma necessidade em produzir coalizões entre posicionamentos éticos e estéticos (MESQUITA, 2011 p.15)

Talvez, a dificuldade que tenhamos verificado, naquele momento, em tratar sobre estes temas, estivesse indissociavelmente relacionada ao fato de que todos os trabalhos que rompiam com os meios tradicionais de produção esbarravam invariavelmente em um problema comum, um incômodo, que não estava restrito apenas ao campo da estética, mas, ia além, de forma sutil, subterrânea, e que era algo muito mais profundo, complexo e que rege esta pesquisa: a ideia de mudança social através da

arte política e as ações que a envolvem. Como bem nos coloca André Mesquita, em sua obra *Poéticas Insurgentes*:

A crise de autoridade marcada pelas manifestações de 1968, a verdade sobre a Guerra do Vietnã e as ditaduras na América Latina, em conjunto com as reações dos grupos militantes, das táticas performáticas do teatro de guerrilha e ações contestatórias, moveram e influenciaram a criação artística coletiva e suas formas de organização como um campo expandido para a mudança social (MESQUITA, 2011, P83-84).

Além disto, muitos educadores não demonstravam interesse ou disposição para apropriarem-se destas demandas geradas pela abertura e pela dinâmica natural da sociedade. Eram frequentes as discussões acaloradas entre mestres e alunos, a partir dos choques de ideias, entre temas recorrentes, que pareciam até remontar aos agitados embates de ainda antes do modernismo ou da semana de 22.

No entanto, nos anos 90 ainda tínhamos também a “Greve da Arte”, promovida por Kevin Llewellyn Callan (1962 -) nome real de Stewart Home e Mark Pawson, seu parceiro, herdeiros direto do “mail art”, ou, como chamamos por aqui, da arte postal. Stewart Home propõe uma série de manifestos a partir de suas experiências com o avant-garde, movimentos ligados às ideologias de esquerda, movimento punk e outras conexões que estabelece, como o seu contato com os situacionistas. Produz instalações, edita jornais alternativos, faz uma espécie de revival da contra cultura. Cria certa polêmica com a sua Greve para Arte. A principal delas é o fato de lançar seus dois livros, justamente durante o processo da “Greve”.

Não obstante a tudo isto, o repertório deste artista e pesquisador foi assim construído, mais, por situações e experiências vividas de maneira empírica que foram sendo vinculadas automaticamente, ao ato do fazer, através de uma práxis cotidiana, do que, de modo geral, por uma formação que propiciasse reflexões maiores sobre o universo contemporâneo. As implicações ou transformações surgidas das ações dos artistas perante a sociedade em que estavam inseridos, ou ainda, dos novos meios que proporcionavam estas mudanças por conta de suas metodologias, tecnologias ou maneiras pelas quais eram abordadas e experimentadas, eram ainda distantes de nosso universo.

André Mesquita nos lembra sobre a importância da arte engajada dos anos 70, que para nós, durante a década de 90, indicava possíveis caminhos novamente, sob um olhar diferente, ávido por ver, refletir e fazer algo que pudesse retomar os princípios libertários, revolucionários, que apelavam aos artistas e intelectuais das décadas anteriores, demonstrando intenso potencial poético e combativo:

A nova vanguarda artística brasileira, marcada pelo Golpe de 1964 e o recrudescimento do regime com o Ato Institucional nº5, assumiu uma direção revolucionária e marginal. Ela exigiu um posicionamento crítico de artistas, escritores, músicos, jornalistas e intelectuais afetados por perseguições, prisões, torturas e censura. Exposições como Opinião 65, Propostas 65, Nova Objetividade Brasileira (1967) e do Corpo à Terra(1970) formaram importantes espaços de discussão e debate político frente à ditadura, lançando textos e catálogos sobre uma arte experimental e engajada (MESQUITA,2011, p.106).

Entretanto, de que maneira faríamos isto era o que todos buscávamos naquele instante. Entender a conexão entre arte e política, por mais fácil, ou óbvio, que possa parecer, não era assim tão evidente para nós naquele momento. Miguel Chaiá, nos chama a atenção sobre esta dificuldade e apresenta uma chave possível para o entendimento desta relação existente entre ambas.

Em sua concepção muitos outros fatores além da compreensão histórica devem ser considerados:

Pode-se pensar em dois grandes contextos políticos nos quais a arte pode ser produzida com significado social: a política de participação no espaço público; e a política gerada no círculo de poder. De um lado, tem-se a política como práticas sociais, privilegiando-se *as ações e os sujeitos*; do outro, existe a política centrada no funcionamento das instituições. Entende-se que a política constitui uma esfera caracterizada pela presença de relações de conflitos e, portanto, contendo permanentemente a desestabilização e a ordem. (CHAIÁ, 2007, p.21).

Anne Cauquelin, em sua obra *Arte Contemporânea – Uma Introdução*, nos chama a atenção para aquilo que considera a construção da realidade. Para ela, a comunicação fornece os subsídios para o funcionamento da sociedade, através da linguagem que se estrutura a partir de diversas realidades, percepções e sentidos. Não podendo escapar deste universo de sentidos e linguagens, a não ser pelo desenvolvimento de linguagens artificiais construindo outros mundos possíveis. (CAUQUELIN, 2005, p.64). Seria o imaginário escapando e encontrando meios de se manifestar inconscientemente? Não temos a resposta, mas tudo nos leva a crer que o que para nós é, atualmente, um indicativo do devir, indicava também, naquele instante, que outros mundos e realidades possíveis precisavam ser construídos, não para substituir os modelos antigos pura e simplesmente, mas para construir utopias e torná-las possíveis.

A angústia sofrida neste processo se traduz hoje, em parte, nas palavras de Cecília Salles, onde encontramos algumas pistas deste caos aparente que todo criador parece sofrer:

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de idéias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído deste anseio por uma forma de organização (SALLES, 2011, p.41).

A pintura havia reaparecido nos anos 80, a despeito do longo período que havia passado esquecida e maltratada, cedendo espaço à arte conceitual. Rejuvenescida, era pouco a pouco, reabilitada, embora houvesse já os que conclamavam e insistissem em decretar a sua morte em detrimento, inclusive, da arte engajada, a arte política. Anos antes, Harold Rosenberg (New York, 02 de fevereiro de 1906 – New York, 11 de julho de 1978), em *Objeto Ansioso*³¹, nos dá um sinal destas mudanças e tenta situar os caminhos possíveis das artes visuais frente a estes desafios da pós-modernidade:

É raro encontrar apelos diretos à ação na pintura e na escultura contemporâneas. A maior parte da chamada arte política, como *A Liberdade guiando o povo*, de Delacroix, *Os burgueses de Calais*, de Rodin, ou *Guernica*, de Picasso, chama a atenção para acontecimentos e situações a respeito dos quais alguma coisa deve ser feita ou deveria ter sido feita. Mas quanto ao que fazer, a decisão essencialmente política, não há nenhuma indicação (ROSENBERG, 2004, p.217).

Ele chama a atenção para a inadequação da Arte dita política não delimitar ou indicar qual a conduta que se deve adotar em relação às mudanças que estão ocorrendo. Fala-nos do risco que se corre em cair em partidarismos, panfletarismos, a famosa arte panfletária³² promovendo comportamentos que poderão ser contrários, ou ainda, inadequados para o resultado que se queira alcançar. E segue adiante, indicando:

Como o uso do conceito de Arte Política é muito vago, talvez devêssemos ampliá-lo para incluir outra categoria de pinturas e esculturas experimentais ou de vanguarda, que não têm nada de político e até carecem de um conteúdo identificável, mas que se tornam políticas porque perturbam os políticos não familiarizados com suas formas, como é o caso da arte abstrata na Rússia (ROSENBERG, 2004, p.217).

³¹ Coletânea de ensaios lançada em 1964, por Harold Rosenberg, crítico e ensaísta norte-americano, que busca compreender os rumos que as artes visuais dos artistas de seu país vinham tomando após as vanguardas, o modernismo até a chegada para a arte contemporânea.

³² Arte engajada a um movimento político específico, atendendo a uma demanda de partidos, programas ideológicos; se torna um veículo de comunicação e os problemas da estética e convicções pessoais do artista são deixados de lado em detrimento do programa a que atende.

Em Estética Relacional, Bourriaud parece nos apontar um caminho ao se referir sobre a busca de relações possíveis, entre o objeto e a realidade, e nos sugere a inversão dos objetivos estéticos para fundarmos uma arte como elemento constitutivo do interstício social:

A possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado) atesta para uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna (BOURRIAUD, 1998, p.19-20).

O termo *inversão radical dos objetos estéticos* empregado por Bourriaud ao se referir à obra de arte relacional, traz alento e o despertar para um novo olhar sobre o meu trabalho, possibilitando compreender algumas de minhas limitações no que se refere ao objeto artístico, o seu alcance e possíveis espaços de atuação.

Além disto, outra observação de Chaia, nos alerta, muito propriamente, quando fala sobre as artimanhas do contemporâneo para diluir a força da potência ativista:

Entre os perigos que envolvem a realização da arte e as armadilhas montadas contra ela pela sociedade, conforme alertaram Nietzsche, Debord e Adorno, a contemporaneidade vem experimentando a estetização do cotidiano que fornece um outro eixo para se pensar o encontro entre arte e política, tomando como referência para delimitação o uso direcionado da arte em função dos interesses da economia. Nesse sentido, verifica-se uma ampla tendência de instrumentalização da arte, fenômeno no qual ela se torna fundamento para dinamizar o mercado, numa nova estratégia de acumulação capitalista. Essa tendência desdobra-se também em outras esferas da sociedade que requisitam a expressão artística para legitimar projetos com objetivos sociais, educacionais, étnicos e de gênero. É imposta à arte uma finalidade ou utilidade no desenvolvimento da sociedade. Acionando processos de anexação da produção artística a interesses de investimento de capital, principalmente o financeiro de organizações civis e de instituições culturais, como demonstram as recentes políticas dos museus internacionais e brasileiros e, mesmo, a crescente proliferação de feiras de arte. (CHAIA, 2007, p.36).

Com a queda do muro de Berlim³³ em 1989, fortaleceu-se o Neo-liberalismo³⁴ e também a idéia apregoada aos quatro cantos sobre o *fim da história* defendida antes por Hegel e agora por Fukuyama³⁵.

Surgiam novas teorias do fim da arte, do fim da história, do fim do mercado, do fim do mundo e muitos outros fins que se sucederiam até a consolidação da idéia de mundo globalizado, de aldeia global, globalização, que aos poucos foi inserida e assimilada no cotidiano das pessoas através das máquinas que encurtaram as distâncias e modificaram a dinâmica da sociedade, dada e defendida por conservadores como Ronald Reagan (Tampico, 6 de fevereiro de 1911 — Los Angeles, 5 de junho de 2004) e Margaret Thatcher (Grantham, 13 de outubro de 1925 — Londres, 8 de abril de 2013) como único caminho possível para o desenvolvimento da civilização ; as relações econômicas do mercado, e a propagação das ondas de choque geradas pelos movimentos anteriores, das décadas mergulhadas no abismo da ditadura e as resistências poéticas que foram criadas e ainda repercutem.

Na última década do século era inaugurada então, a era do supérfluo, dos acessórios e de toda a espécie de quinquilharias produzidas pelo mercado, tornadas já ao nascer, quase imediatamente inúteis, chegara de vez, para ficar, decorrente da obsolescência programada no pós-guerra. Batia à porta de todos, e a arte, os seus meios e sistemas, teriam então que se virar para atender, se adaptar, dar conta ou contrapor-se a esta demanda.

³³O muro é derrubado em 1989. Em um espetáculo televisionado e alardeado por todo o mundo, como o desmantelamento da União Soviética e com ela, sua ideologia principal, o comunismo. Neste mesmo momento, as idéias de Globalização, e Neoliberalismo começam a circular e são vistas como as grandes vitoriosas, vinculadas ao pensamento, ainda que sutil, de que só foram possíveis graças ao capitalismo

³⁴O neoliberalismo é uma reação à expansão da intervenção do Estado no estágio intensivo, em uma tentativa de recompor o âmbito e reassistir a primazia do mercado. DEÁK, Csaba (1985) *Rent theory and the prices of urban land/ spatial organization of a capitalist economy* esp. Cap 8, nota 35, reproduzida em Deák (1989).

³⁵Hegel (Stuttgart, 27 de agosto de 1770 - Berlim, 14 de novembro de 1831) foi o primeiro a falar sobre o fim da história, através do que acreditava ser possível quando houvesse equilíbrio representado por igualdade jurídica e o liberalismo. Fukuyama (Chicago, 27 de outubro de 1952) retoma suas idéias sobre o fim dos processos históricos, baseado também pela queda do muro de Berlim e sugere o “Fim da História” a partir da última década do Século XX. FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Capítulo 2 - Artivismo no livro de arte e arte postal: artistas, meios e práxis

Neste ponto, a nossa exposição toma outro rumo e entra definitivamente no foco ao qual se refere o título deste trabalho. Para compreendermos como se deu a produção plástica deste artista-pesquisador e sua relação com o ativismo ou artivismo, avançamos sobre as estruturas das obras e seus artífices, buscando entender a interação dos sistemas e suas possíveis intertextualidades. Buscamos uma discussão sobre como a arte política influenciou o meu trabalho e quais as matérias primas, temas e processos utilizados levaram a esta aproximação de poéticas.

Para compreendermos este processo, tomamos, como metodologia de trabalho, exemplos de artistas que caminharam, ou ainda caminham, no fio tênue entre a arte oficial, institucional, do circuito, das galerias, museus, salões, mercado e a arte dita marginal, que por si só, não é regra (evidentemente), mas, em geral, é também, política.

A princípio, nesta pesquisa, contemplávamos minha produção no campo do Livro de Artista, o Livro Objeto e algumas variações possíveis desta modalidade de estruturação de um trabalho, bem como a Arte Postal que era também um dos enfoques citados no projeto, por possuírem convergências em seu processo de configuração, estrutura e veiculação. Uma vez que tais configurações são da ordem do político, decidimos por circunscrever minha prática artística pessoal no seu campo maior da arte política – assim, preserva-se a mesma proposta, contudo, contextualizada no artivismo. Sobre esta relação entre Livro de Artista e Arte Postal, Cristina Freire nos lembra que muitas vezes a arte postal era o meio encontrado, entre outras coisas, de difundir o material produzido, driblando a censura e os organismos de repressão:

Fotografias de performances e ações, publicadas muitas vezes precariamente em livros de artista ou outras publicações similares e enviadas para uma rede ampla de arte postal, tornaram a percepção tátil e manipulatória inerente a este tipo de proposição. Muitas dessas imagens, oriundas da década de 1970, não foram realizadas no intuito de ser expostas em galerias e museus, mas para circular em redes alternativas ao sistema oficial onde não se cumpria a hegemonia dos centros irradiadores. (FREIRE, 2006, p.66).

Tanto o livro de artista quanto a arte postal nasceram em momentos políticos similares, ainda que haja quem possa contestar a origem precisa da arte postal, ou mesmo a do Livro de Artista. Suas origens podem ser remontadas ao início do século XX, ou até mesmo, anteriores a isto. Há os que defendem o *Livro de Artista* com sua

origem ainda na Inglaterra Vitoriana, como é o caso citado por Riva Castleman³⁶, porém, isto se deu sob outro contexto e que não te maiores relações com o nosso foco de trabalho. Cabe ressaltar que quando tratamos de selecionar possíveis objetos de estudo para este trabalho, buscamos como referências *livros de artista* produzidos durante a segunda metade do século XX, por entendermos que, a partir daí, encontraremos um universo mais próximo de nossa realidade atual, em que as poéticas de resistência, surgidas durante os anos de ditadura, de alguma forma, se fazem presentes.

Os trabalhos analisados, seguidos dos comentários ou relatos de seus próprios autores, disponibilizados através das entrevistas em anexo a este documento, foram comparados às bibliografias consultadas e a partir daí estabeleceram-se algumas relações possíveis entre a potência das obras daquele momento histórico e os seus desdobramentos até chegarmos aos projetos desenvolvidos durante o programa. Algumas relações foram delineadas por traços de similitude entre poéticas e procedimentos. Poderão ser percebidos pontos em comum na produção deles e minha produção que serão relacionados neste trabalho a partir de então.

As sutis diferenças apresentadas na configuração estrutural do livro de artista sugerem cuidados. Em geral, sua forma estrutural está associada inevitavelmente ao livro tradicional. Além disto, surgem também estruturas irmãs, como o *livro-objeto*, *livro-poema*, *livro-alterado* e até mesmo os foto-livros. Ao tentarmos mapear uma possível metodologia de produção ou análise de processos para chegar até a obra, esbarramos nas dificuldades iniciais sobre os problemas em definir o livro de artista (SILVEIRA, 2001).

O seu uso como meio intertextual e suporte para poéticas híbridas é percebido já na transição entre os séculos XIX e XX, nos cadernos de esboços dos artistas e poetas, bem como nas sucessivas experiências das vanguardas históricas, passando pelos vários “ismos”, ao adotarem posturas que rompiam com os meios tradicionais de se fazer e ver arte. Entretanto, só a partir da segunda metade do século XX que sua presença se faz notar de forma mais pontual e até mesmo política. Verificamos que as questões da fatura e os modos de produção do livro, estabelecem relações com o objeto tridimensional e as afinidades com outros meios e linguagens em voga na época. A

³⁶Riva Castleman em sua obra *A Century of Artists Books* e curadora de exposição homônima no MOMA em 1994, nos fala da origem dos livros, compara-os com os livros anteriores ainda ao século XX e defende o livro de artista como um subproduto da arte conceitual e relativiza inclusive o papel do grupo *Fluxus*, indicando uma tradição anterior ao pós-modernismo.

inserção do objeto à escultura; os diferentes procedimentos técnicos de uso material e uso das linguagens múltiplas em sua produção ampliaram suas possibilidades poéticas e conseqüentemente políticas, permitindo entre outras coisas, o controle total do objeto e sua veiculação (SILVEIRA, 2001, p.37).

A fim de entender o Livro de Artista como objeto artístico, foi preciso, antes, entender seus antecedentes diretos, ou indiretos, que surgiram com o livro tradicional, medieval, até chegarmos às publicações dos poetas e escritores mais próximos, como William Blake (1757-1827), Lewis Carrol (1832-1898), Edgar Allan Poe (1809–1849), Marinetti (1876-1944), Marcel Duchamp (1887-1968) e John Cage (192-1992), entre outros, e que, a partir do século XX e das manifestações das vanguardas surgidas durante o período moderno, ocorrem com maior incidência. No Brasil e América Latina, em particular, e com maior frequência após a segunda metade do século XX.

Segundo SILVEIRA (2001), em sua obra *Página Violada, 2001*, é Anne Moeglin-Delcroix, quem elege os anos 60 como a data de nascimento do *Livro de Artista* no sentido estrito do termo, e também como um fenômeno conjunto aos movimentos de vanguarda. Faz ainda a distinção de dois canais simultâneos para esta produção, a saber: na Europa o livro possui um espírito mais neo-dadaísta e multiforme, enquanto nos Estados Unidos da América, verificaremos algo mais conceitual e sistemático (SILVEIRA, 2001, p.40).

Ainda em SILVEIRA, quando se refere à estrutura do livro como corpo físico, nos aponta uma nota de Tim Guest sobre o assunto. Este, por sua vez, observa que os livros de artista são acima de tudo, livros. Fiquemos aqui com suas considerações:

Com esses qualificadores em mente, e reconhecendo a grande diversidade de conteúdos nos livros de artistas, o que determina esse conjunto de obras de arte como um gênero específico? A resposta óbvia é que todos são livros - conscientemente e manifestadamente de si mesmos; coisas. Para que descrever essas conotações e por considerar a função dos livros de artistas, existem (ao menos) quatro eixos temáticos aos quais o leitor pode recorrer:

- 1) A estrutura formal e conotações da forma do livro.
- 2) A função documental do livro.
- 3) O livro como forma de arte distributiva
- 4) A realização da sensação de leitura". (GUEST 1981, p.9 e 19 apud SILVEIRA, 2001, p.121).

Cabe aqui, lembrar, que as descobertas promovidas pelos primeiros experimentos, foram realizadas por autores que não necessariamente eram artistas visuais. Alguns eram escritores, romancistas, poetas, ainda que isto também possa ser elemento de controvérsia, até então, chegarmos a sua definitiva inserção nas artes plásticas por artistas como Duchamp, ao produzir sua obra *Boîte verte*, 1934, com 300 exemplares, em que o caráter projetual, como observa Cristina Freire, se faz muito presente:

O projeto é índice de numa obra ausente e ocupa um lugar híbrido, intermediário entre a obra de arte e sua documentação ou entre a ideia e sua realização. Entre 1912 e 1923, Marcel Duchamp reuniu no que chamou de *Caixa Verde* suas ideias, desenhos, e projetos, na intenção de que eles auxiliassem na compreensão de sua obra *O Grande Vidro ou A noiva despida por seus celibatários*, mesmo (1915-1923). (FREIRE, 2006, p.38).

Mais tarde, alguns anos depois, retornando a estes formatos e suportes de maneira recorrente, como em *La boîte en valise* (1936-1941), uma caixa portátil, dentro de uma mala de couro, luxuosa, composta em seu interior por um conjunto de monografias em miniatura, incluindo sessenta e nove reproduções de suas próprias obras. Entre 1935 e 1940, Duchamp criou vinte versões diferentes para este trabalho, todas em edições bastante cuidadosas, contendo algumas alterações e mantendo o formato da maleta de couro marrom. Mais tarde, entre as décadas de 1950 e 1960, desenvolve mais seis edições, agora retirando a mala e adicionando tecidos coloridos para a capa.



Figura 8 - Marcel Duchamp - *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* [*Boîte Verte*]

Materiais diversos – 300 exemplares - Paris, 1934.



Figura 9 - Marcel Duchamp – *La Mariée mise à nu par ses célibataires même (Boîte Verte)*.

Materiais diversos – 300 exemplares – Paris - 1934.

Altera o número de itens dentro e acrescenta reproduções de seus importantes trabalhos, além de miniaturas de *Readymades*, dentre eles, a sua famosa apropriação de uma reprodução barata da *Monalisa*, de Leonardo da Vinci, em que Duchamp interveem pintando um bigode e denomina como *L-H-O-O-Q*, que quando pronunciados rapidamente em Francês, nos sugere o mesmo que “ela tem fogo no rabo”. Uma ação provocadora e que sinalizava para os caminhos da reprodução e da qualidade da obra de arte, entre outros questionamentos possíveis, em um tempo em que as máquinas já estavam inseridas nos meios de produção e determinavam também a maneira de circulação e distribuição da obra de arte.



Figura 10 - Marcel Duchamp - *La Mariée mise à nu par ses célibataires même [Boîte Verte]*

Materiais diversos – 300 exemplares – Paris - 1934.



Figura 11 – Marcel Duchamp - *La boîte en valise* - (1936 – 1941).



Figura 12 – Marcel Duchamp - *La boîte en valise* - (1936 – 1941).

Após a entrada da segunda metade do século XX a produção dos livros torna-se emblemática e neste sentido veremos que as configurações passam a servir as linguagens de maneira primordial, possibilitando afusão de elementos que possuam em sua estrutura, certa permeabilidade, como é o caso, por exemplo, da poesia concreta, que mais precisamente entre as décadas de 50-60, rompia com o local e os limites a que fora destinada, entrando no campo da imagem e constituindo de maneira formal a estrutura espacial do livro.

O Livro de Artista e tudo o mais que seja correlato a ele, está atrelado ao transcorrer da história da segunda metade do século XX. Autores, artistas e suas obras, são também responsáveis por fundamentar e alicerçar a arte contemporânea brasileira e se torna essencial compreender seu processo de criação para o entendimento deste trabalho.

É também sobre este suporte que autores e artistas visuais, de ampla importância no cenário nacional, produziram obras de grande valor estético, embora, ainda necessitem de que sua obra seja melhor pesquisada através da documentação, estudos e registros, além dos cuidados básicos de conservação, correndo o risco que estão, de desaparecerem na tão conhecida falta de estrutura dos aparelhos de cultura do país.

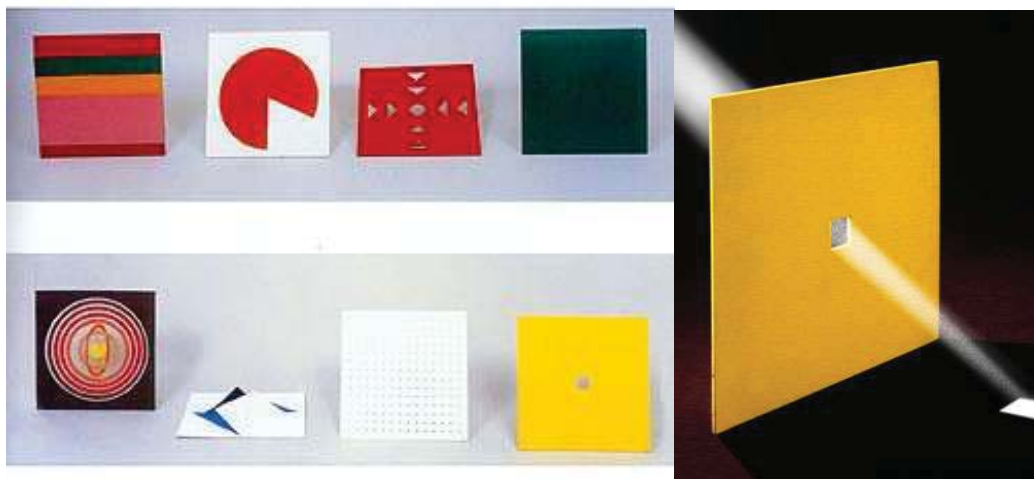


Figura 13 - Lygia Pape - **Livro da criação** - Têmpera sobre madeira

365 unidades - 16cm x 16cm x 1.6cm (cada) – 1959

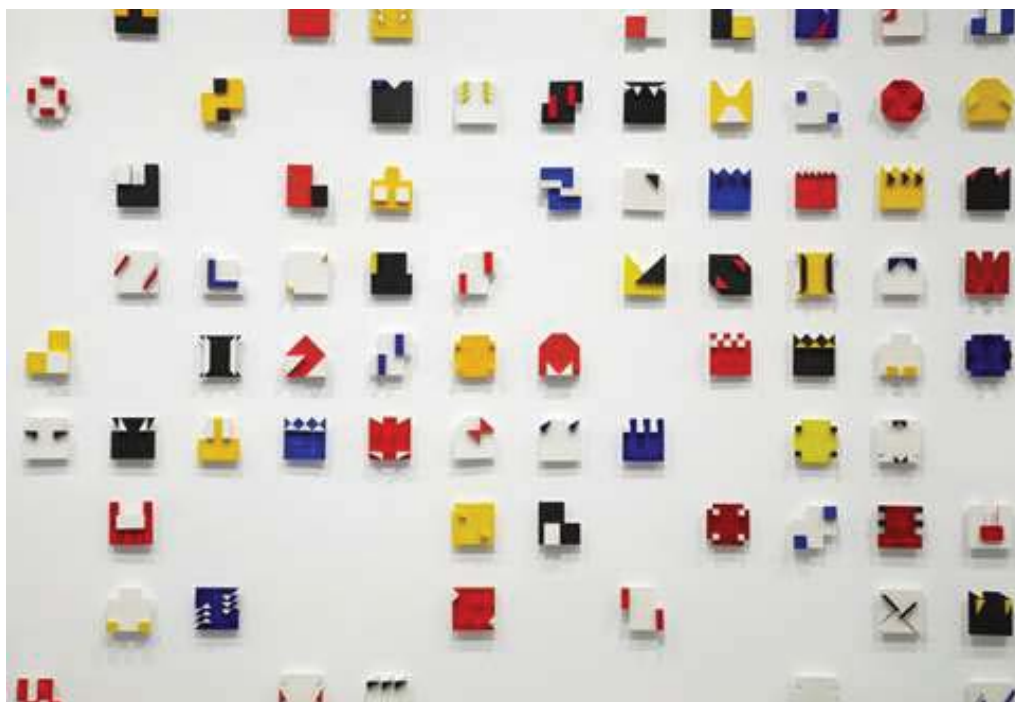


Figura 14 - Lygia Pape - **Livro do Tempo** –

Têmpera sobre madeira - 365 unidades - 16cm x 16cm x 1.6cm (cada) – 1961

Não só isso, os materiais também são postos à prova e as realidades verbais e visuais se constituíam mediante as artimanhas cuidadosamente pensadas por artistas como Lygia Pape (1927–2004) em seu *Livro da Criação*, (1959) e *Livro do tempo*,(1961); ou ainda em autores como Júlio Plaza (Madri, Espanha 1938 - São Paulo, 2003); Omar Khouri (Pirajuí, Brasil 1948) com suas revistas coletivas *Artéria*, com antologias de excelência poética e gráfica, que extrapolavam os limites da imagem e da palavra, tornando-se um verdadeiro *cult* entre os apreciadores de poesia visual; os

irmãos Haroldo de Campos (São Paulo, 1929 – São Paulo, 2003) e Augusto de Campos (São Paulo, 1932 -) e Décio Pignatari (Jundiaí, 1927 — São Paulo, 2012) que seriam determinantes destas novas possibilidades de leitura poética, ao fazer uso das projeções das páginas no espaço, estabelecendo um jogo de estruturas de construção para o objeto, que já não podia mais ser contido no espaço convencional do livro. Outra associação inevitável e quase óbvia é a criação Casulo, de Lygia Clark, que adota soluções em suas esculturas da série Bichos (1960), muito próximas daquilo que seus companheiros utilizaram então em seus livros poemas, nos Poemóviles e Reduchamp.

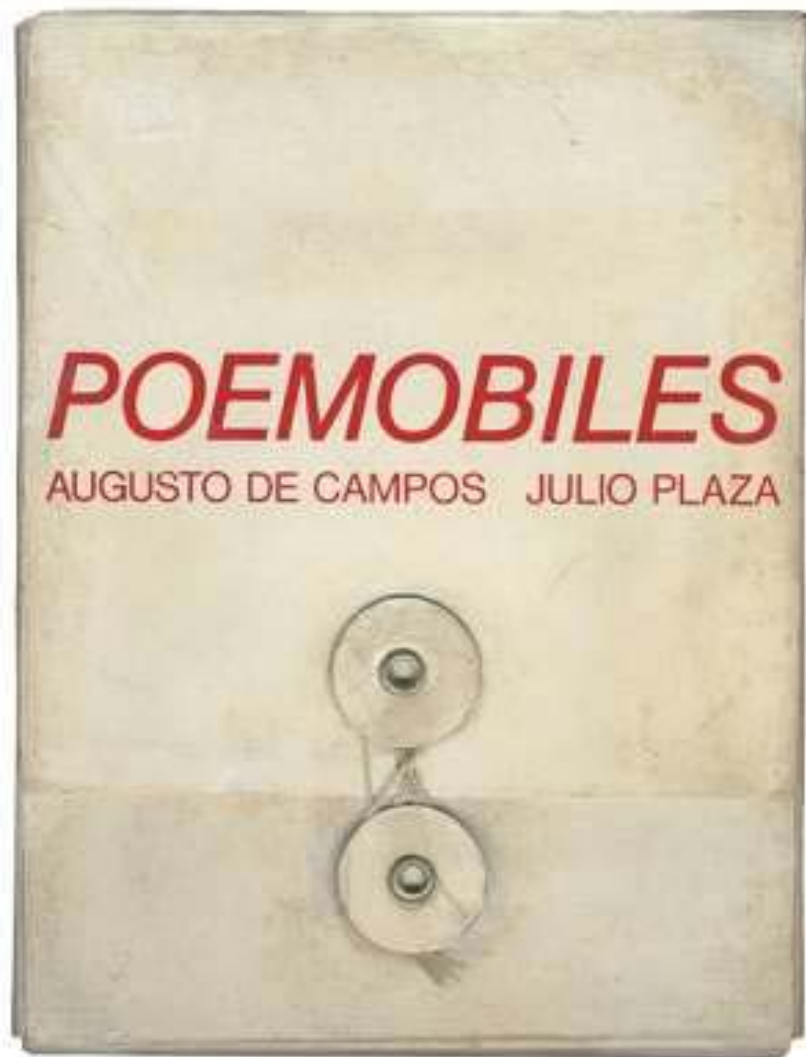


Figura 15 - **POEMOBILES**, de Augusto de Campos e Julio Plaza.
Edição de autor, São Paulo, 1974. Impressão offset sobre papel Westerprint.
Caixa: 21.3 x 16.5 x 4.8 cm; 13 elementos, 21 x 16 cm c/u.
Exemplar 169/1000. Coleção particular.

Após este rastreio da produção internacional e nacional, buscamos entender por que o livro ganhou então, pouco a pouco, a partir de 1960, uma emancipação e o seu caráter formal passou a não mais a se restringir a um objeto de propriedade da arte elitista, convencional. Sua dinâmica de leitura desfez definitivamente o sonho dos mais puristas em elaborar uma obra para ser publicada em uma tiragem, ainda que pequena, e lida de maneira tradicional. Agora, mesmo quando pequena a tiragem, a edição e veiculação passam por novas dinâmicas e desafios de produção e tecnologia que por si só alteram a forma como o construímos. Cristina Freire nos diz mais sobre a importância destas produções e sua relação com a possibilidade de intervenção política:

Nas edições paulistas *Artéria*, *Código* e *CorpoExtranho*, a poesia visual tem seu lugar central. Tais edições contam com a participação de artistas e poetas como o irmão Haroldo e Augusto de Campos. Lembramos o alcance internacional que a poesia concreta brasileira atinge naquele momento. Muitos trabalhos de Julio Plaza foram realizados em parcerias com Augusto de Campos, como as publicações *Caixa Preta* (1975) e *Reduchamp* (1976). Na primeira, além de poesia visual a ser montada em estruturas geométricas, incluí-se um vinil compacto de Caetano Veloso, que participou da publicação musicando poemas concretos.

Para esses artistas a publicação intermídia é, antes de mais nada, um laboratório de linguagem e, para muitos deles, a possibilidade de intervenção política direta. A mística da obra-prima e a noção de obra de arte, aurática e única, foram mais uma vez, duramente combatidas numa época em que se cria a Bolsa de Valores em São Paulo e a arte corre o risco de ser confundida com ações para um mercado ávido por qualquer coisa. (FREIRE, 2006, p.62).

Por esta razão, durante o desenvolvimento deste capítulo verificou-se a necessidade de aprofundamento de questões pertinentes à confecção, materiais e métodos de fatura do livro. Entretanto, observou-se uma relativa ausência de bibliografias que versavam sobre o tema. Dadas a estas e outras limitações existentes sobre o número de publicações, também mencionados por Paulo Silveira em seus estudos sobre o Livro de Artista no Brasil, e, considerando a necessidade da produção individual ser pautada por algum modelo para o estudo, concomitantemente à pesquisa teórica, que elegemos então, três artistas que dialogassem com estes sistemas não convencionais de produção, a saber: Almandrade (Salvador, Brasil -), Artur Barrio (Porto, Portugal 1945 -) e Clemente Padin (Lascano, Rocha, Uruguay, 8 de outubro de 1939 -), todos os três ainda em plena atividade.

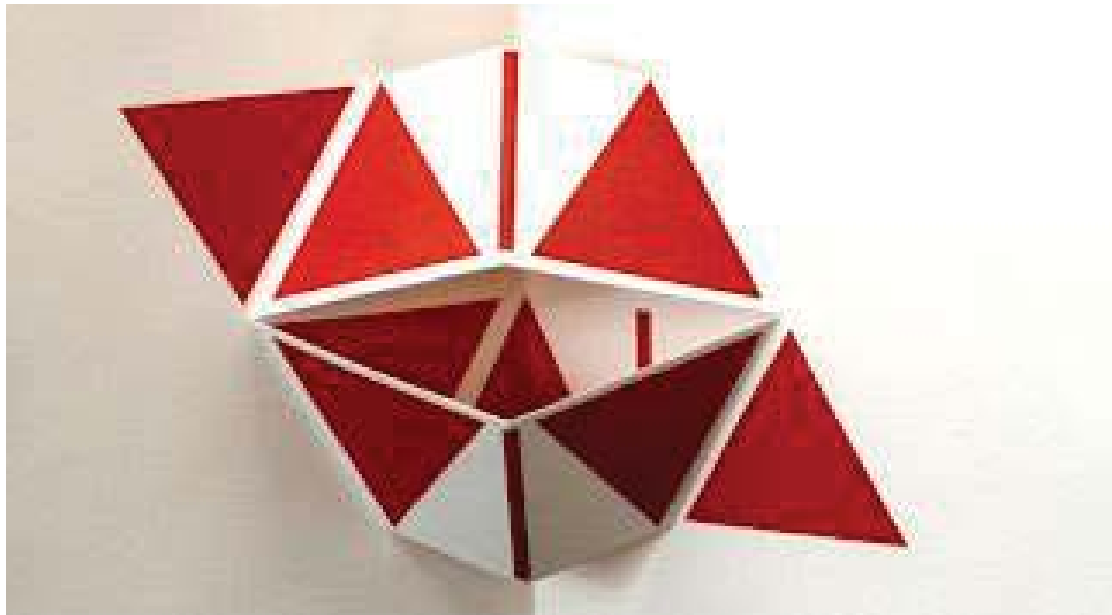


Figura 16 - **POEMOBILES**, de Augusto de Campos e Julio Plaza. Edição de autor, São Paulo, 1974. Impressão offset sobre papel Westerprint. Caixa: 21.3 x 16.5 x 4.8 cm; 13 elementos, 21 x 16 cm c/u. Exemplar 169/1000. Coleção particular.

Quando nos referimos aos sistemas não convencionais, entendemos por isto, a opção consciente, por materiais e processos, que tendem a ser não convencionais; efêmeros; estranhos ao universo artístico tradicional, por vezes, rústicos e grosseiros, pelo menos em um primeiro momento, e que transitam entre as escolhas materiais e processuais. Pode-se perceber também a tentativa em compreender as premissas da arte dita interativa (PLAZA, 1990), uma vez que a consideramos uma das possibilidades de produção, ativa, logo, ativista, portanto, política.

Artur Barrio

Foi durante uma visita feita a XXIV Bienal Internacional da São Paulo, em 1998, que o impacto causado pelo trabalho *livro de carne*, de Artur Barrio, provocou um verdadeiro abalo na concepção deste pesquisador no que se refere ao livro de arte. O contato com *o livro de carne* deflagrou um processo de reflexão, ao mesmo tempo em que criava em mim, uma ruptura na maneira de perceber a obra, o objeto de arte e consequentemente seu processo de criação. Colocou-me em xeque. Mantinha ainda neste momento a crença que o meu veículo para a construção de meu trabalho pessoal seria a pintura. Relutava em aceitar a sua “morte”, tantas vezes decretada, assim como tantos outros, e não compreendia o que isto podia significar. Sendo assim, apesar de estar aberto a outras experiências, toda vez que eu pensava em Duchamp ou em sua conversa com Pierre Cabanne³⁷, em que se referia ao ato de parar de pintar e até mesmo de fazer arte, e dedicar-se então a jogar xadrez, imediatamente me vinha a questão: *sobre que diabos ele pode estar falando?* Ou seja, a decisão de Duchamp em deixar de fazer arte e dedicar-se ao xadrez, para mim não fazia o menor sentido, e eu ainda não havia assimilado a ironia ácida de sua proposta. Contudo, foi exatamente em Artur Barrio, no *Livro de Carne*, que pude compreender sobre o ato de “parar de fazer arte e dedicar-se ao xadrez”. Entendi o jogo. Vi em Barrio, algo semelhante à Duchamp. E para quem quer que fosse que naquele momento quisesse compreender arte e tornar-se um propositor, autor, minimamente sério, comprometido com sua realidade, precisaria obrigatoriamente compreender o que Duchamp havia significado e no que seu trabalho, ainda, reverberava dentro do atual panorama.

³⁷CABANNE, Pierre; Marcel Duchamp:Engenheiro do Tempo Perdido (1987,p.116) - Pierre Cabanne pergunta a Duchamp se ele nunca sofrera com a decisão em parar de pintar, e ele, responde prontamente: “ Não, jamais”. O que neste momento, ainda não era o meu caso, afinal, queria pintar apenas. Entendia a pintura ainda como a melhor forma possível de construir a minha poética própria. A partir do trabalho de Artur Barrio, ponderei por diversas vezes a possibilidade de nunca mais pintar, o que, felizmente acabei por deixar de lado.



Figura 17 - Registros fotográficos de Louis D. Haneuse

O potencial de reflexão poética provocados pelo material exposto em estado de decomposição fez com que experimentasse uma situação singular, ainda não vivenciada até aquele momento: a ideia de que um trabalho efêmero, sujeito às condições orgânicas do material e que depois só existiria em registro, através de uma narrativa fotográfica, ou por meio de uma bibliografia especializada que tratasse do assunto, apresentava-me um novo universo de possibilidades de criação que até então desconhecia.

Esta inquietação gerada por uma obra com tamanha força e energia, dadas através de um valor, por mim atribuído naquele instante, à sua matéria prima (a carne), possibilitaram que eu percebesse que a configuração adotada pelo artista talvez pudesse até ser outra qualquer, que não a forma de um livro, porém, um livro, corpo, feito de carne, fazia daquela escolha material algo determinante para a leitura da carga ali colocada, que ia além da fisicalidade da obra, ou do seu estímulo físico (sinal) e apelava para a transformação deste estímulo, sinal, criando um signo.



Figura 18 - Livro de carne – Artur Barrio – 1978



Figura 19 – Livro de Carne – Artur Barrio - Registros fotográficos de Louis D. Haneuse.

Artur Barrio já organizava, em 1966, os seus livros-processo, além de outro conjunto de ações e projetos que lhe conferem o que se convencionou chamar de estética precária. Esta estética precária, ou estética da precariedade, por assim dizer, surge muito em função dos materiais e processos escolhidos, e é nesta escolha, talvez,

não totalmente tranquila, pelo menos a princípio, que verificamos a afronta ao sistema convencional da arte. Ao perguntar-lhe se pensava que ao formatar o seu trabalho e abandonar os tradicionais meios de produção, optando por materiais que dariam à obra caráter efêmero, e ocasionando com isto, a perda da obra em si e a inevitável e, eventualmente, também perda do registro, já que nem sempre o registro consegue contemplar a totalidade da ação, e se isto era indiferente a ele, Barrio em trecho selecionado de entrevista concedida em 31 de abril de 2014 para este autor e anexo a este trabalho, responde:

*“... sim e isso foi um dilema, um dilema que persistiu durante um certo tempo não como obstruidor mas sim como situar-me no modus vivendi derivado dessa ruptura e suas consequências. É daí que fortalece-se o conceito de "náufrago" e o de "combate" diante e com a proposta desse trabalho em que a obra passa a não existir devido à sua efemeridade resultando unicamente o Registro ... ou não”.*³⁸

O trabalho de Barrio, de maneira arrebatadora, provocara o questionamento em relação a meu trabalho como criador e até mesmo o meu papel em relação às ações diante do universo artístico e sociedade. Tinha diante de mim um livro que não era livro. Tinha um corpo em minha frente!

Apesar de termos saído ainda há pouco, da ditadura, a conexão com a violência que aquela matéria orgânica causava era brutal. Ao perguntar ao artista sobre os possíveis sentidos, significados deste livro e sobre o por quê de uma escolha material tão perturbadora, e se a intenção com o livro é a de estabelecer uma relação com a tortura, a morte, o corpo, mesmo deixando claro que esta é a associação direta que faço de seu trabalho, ele, categoricamente responde de forma lacônica: “... poderia fornecer-lhe inúmeros motivos e nenhum motivo”.

³⁸ Trecho de entrevista concedida disponível em versão integral no Anexo A deste trabalho.



Figura 20 - *Cadernos Livros não são diários de artista* – Artur Barrio - 1978

O que podemos perceber é que o artista opera em um campo de contracultura³⁹, desarticulando a linguagem, indo contra a verdade instituída. Pode-se talvez, supor um anti-método, ou um método do acaso, onde sua aura feita pela produção artesanal não é absorvida na reprodutibilidade⁴⁰, mas, em seu registro sistemático, uma das características de suas ações. Ao pensar na matéria prima, talvez a primeira impressão mais forte que tenhamos sobre este trabalho, é a de tentar minimizar sua força poética, dizendo que um dia, desaparecerá em meio à sua fragilidade orgânica, e ninguém mais o verá e muito menos poderá tocá-lo e folheá-lo.

³⁹ Contracultura ideário de proposições também conhecido como cultura underground, de resistência, contestação e mobilização das massas em oposição ao sistema estabelecido. Atribui-se a sua origem nos movimentos surgidos nas décadas de 1960 e 1970, atrelados aos novos meios de comunicação em massa. Neste mesmo momento, Marshal McLuhan é o responsável por apresentar uma reflexão sobre a ideia de aldeia global, na qual, estes mesmos meios de comunicação, com suas tecnologias, discursos e linguagens, produzem fortes influências no comportamento do ser humano.

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. Teoria da Cultura de massa. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. P.221-254.

Que sua matéria é estranha e de mau gosto, e que não conseguiríamos criar nada com isto. Que seu trabalho é nojento e estranho ou ainda que é impossível preservá-lo. Recorremos à Pareyson (2001), que analisa a matéria:

Com frequência, é a matéria mesma que impõe ou sugere ao artista a idéia de uma obra: um primeiro verso ou um farrapo de frase; um problema técnico que emerge do estado de uma linguagem artística numa determinada época e sugere possibilidades expressivas nunca antes concebidas; novas técnicas inventadas na sede de ofícios; até certos fins práticos, como o desígnio de solenizar um acontecimento em poesia, de difundir uma idéia na literatura, de executar a encomenda de um cliente em pintura. Os preceitos e as regras podem, com frequência, sustentar, e muitas vezes até encaminhar a inspiração; sem contar a fecundidade que frequentemente manifestam certas inesperadas resistências da matéria, como um veio imprevisto do mármore, ou as gretas de um muro a ser pintado em afresco, ou a dificuldade de uma rima, ou a imprevista necessidade de ampliar um edifício em construção, ou certos incidentes no decurso da produção, tudo são coisas que podem levar ao insucesso, mas também levar a improvisação criadora. (PAREYSON, 2001, p.162).

Sem dúvida, a matéria em Barrio nos provoca e instiga. É na escolha dele e em seus atos que vemos a sua precariedade. Mas, a precariedade é também a sua grande força e qualidade plástica. O projeto vai sendo revelado na mão do artista, à medida que nasce. A documentação, no caso de Barrio, revela parte grande de sua metodologia. Os documentos gerados por ele através do registro fotográfico deixam de certa maneira transparecer as suas escolhas.

Mas, se pensarmos no que Júlio Plaza se refere quando nos fala do caráter cumulativo do meio tecnológico⁴¹, que absorve a técnica e o artesanal, entenderemos que a “aura” não pode realmente ser preservada, mas, a reprodutibilidade da obra permite o acesso e a disponibilidade dela.

É nas palavras do próprio Artur Barrio, que encontramos sem um de seus escritos, de 1975, o que ele comenta sobre a precariedade de sua obra e também dos seus registros:

⁴¹ Agnus Valente nos aponta em sua tese de doutorado, caminhos acerca das hibridações dos meios de produção, das poéticas, e dos sistemas artísticos, em uma operação complexa, de metalinguagem, do qual Júlio Plaza, citado por ele, dedicou toda a sua vida de estudos.

Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-14052009-154333/publico/2119211.pdf>. Acessado em 08 de agosto de 2014.

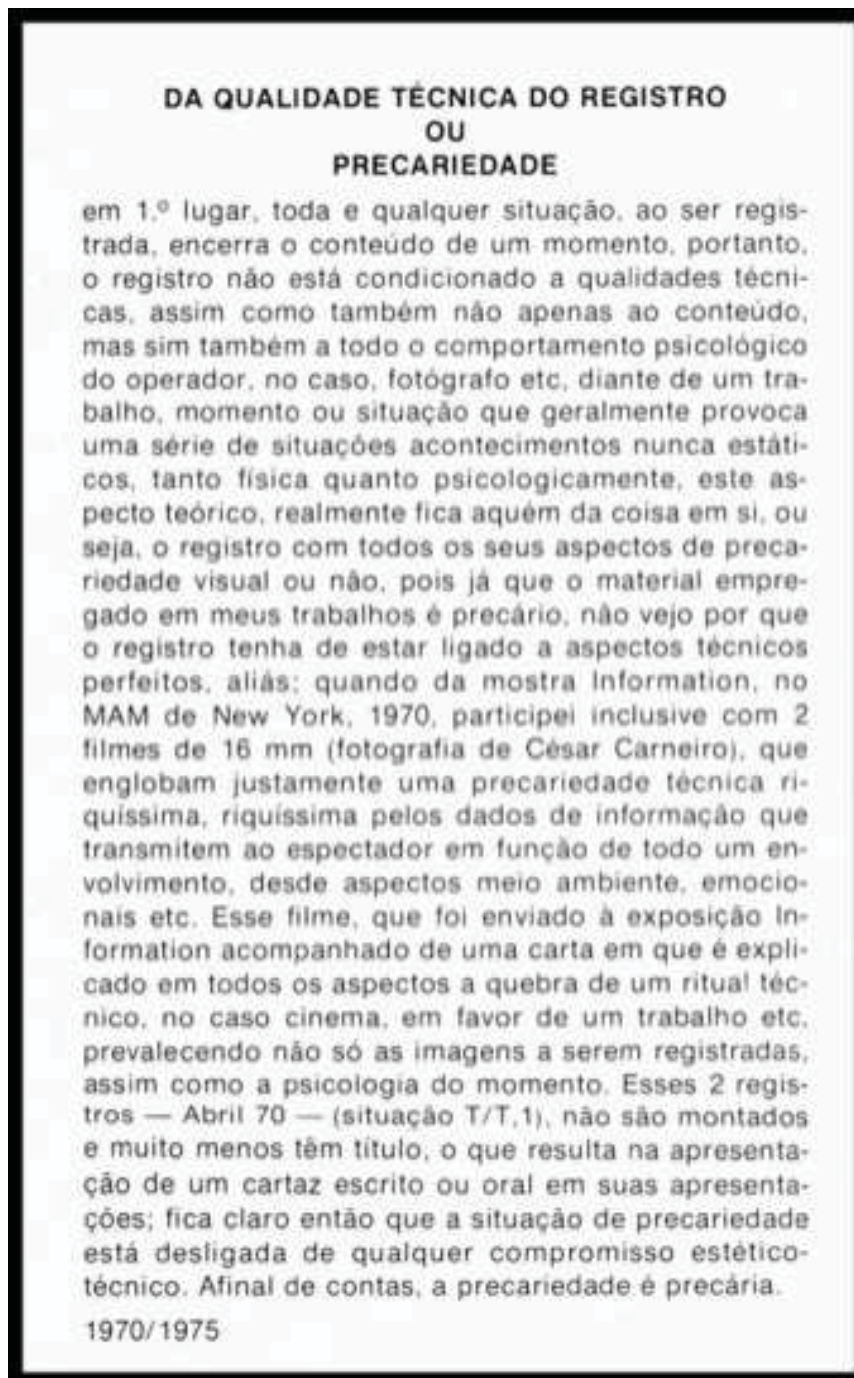


Figura 21 - **Imagem de folheto** – Arquivo pessoal do artista.

Artur fala da quebra de um ritual técnico em detrimento das situações e ações que permeiam o seu trabalho. A precariedade do material pede também, ou supõe a precariedade do registro. Ele nos deixa à vontade para entendermos questões originadas do acaso, da ausência da técnica ou a quebra dela, dos acontecimentos e dos aspectos, até mesmo psicológicos, envolvidos no ato do registro.

Em Pareyson encontraremos uma reflexão sobre algo semelhante:

O que caracteriza o processo artístico é precisamente esta misteriosa e complexa co-possibilidade, que, no fundo, consiste numa dialética entre a livre iniciativa do artista e a teleologia interna do êxito, donde se pode dizer que nunca o homem é tão criador como quando dá vida a uma forma tão robusta, vital e independente de impor-se a seu próprio autor, e que o artista é tanto mais livre quanto mais obedecer à obra que ele vai fazendo; antes, o máximo de criatividade humana consiste precisamente nesta união de fazer e obedecer, pela qual na livre atividade do artista age a vontade autônoma da forma (PAREYSON, 2001, p.192).

SILVERA (2001, p.221) nos recorda sobre a primeira versão do livro de carne, de 1978, por exemplo, feita por um açougueiro francês, cortada e costurada pacientemente página por página, era manuseada pelo visitante, acentuando o aspecto repugnante do corpo do objeto e promovendo associações inevitáveis ao horror promovido pela violência durante a ditadura. Anos depois, em uma reedição, na XXIV Bienal de São Paulo, de 1998, já mencionada no início deste capítulo, a obra foi apresentada respeitando critérios museológicos e o lay outs do projeto expográfico, que, embora reduzissem significativamente a força poética da obra de Artur, causavam ainda, reações muito fortes aos visitantes. É próximo a este momento, que Barrio espalha pelas ruas, em ações anônimas, suas trouxas ensanguentadas, no auge da ditadura militar.



Figura 22 – Artur Barrio - Registro do Livro Carne – 1978

Fotografia de Jessica Tirado Camacho

As ações de Barrio são sem dúvida, ações políticas, que consideram a arte como um potente instrumento para a sensibilização. Podemos perceber duas direções presentes em sua obra. Uma institucional, dentro dos círculos convencionais do sistema, partindo dele próprio e transgredindo os seus limites; e o outro, público, que interage de forma a atingir um raio de ação maior e igualmente imprevisível.

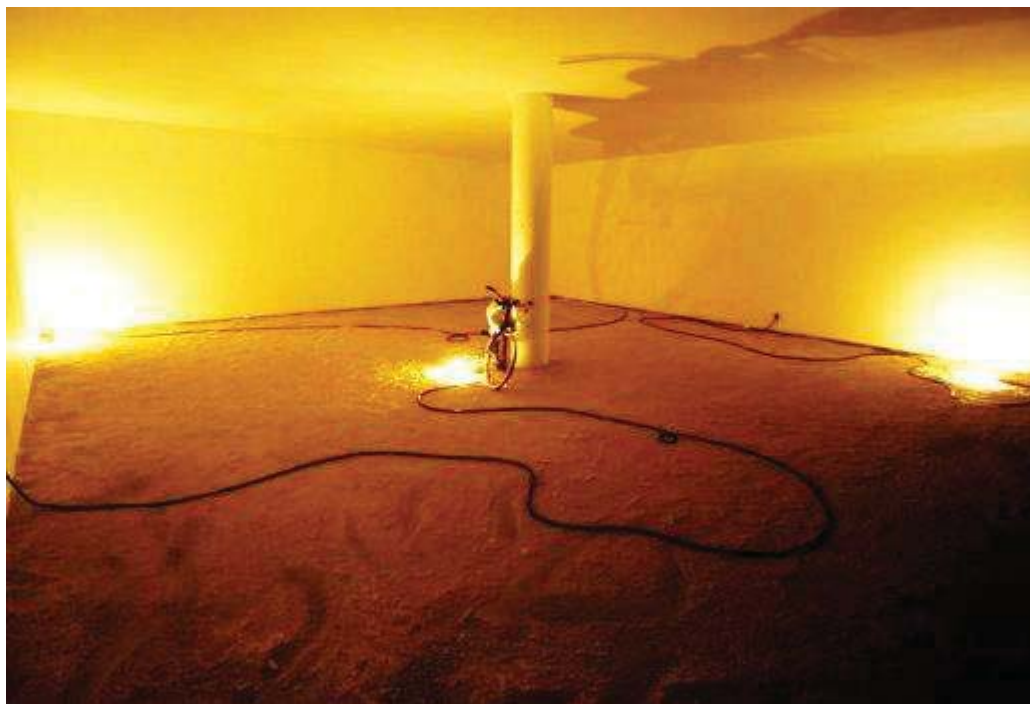


Figura 24 – Artur Barrio – **O Ignoto** - Sal marítimo, bicicleta, lâmpadas, televisão, desenhos e materiais diversos - 1996

Artur demonstra certo desdém, quando nos fala das instituições, quase como um trunfo, ele se refere ao fato da instituição tentar ter o controle sobre os registros de seu trabalho, o que não ocorre dado ao seu rígido controle sobre os negativos das imagens. Fala também sobre o fato de que os materiais perecíveis que usa, dificultam, mas não impossibilitam a venda de seu trabalho. Aparentemente, um trabalho seu seria impossível de ser comprado, porque em grande parte das vezes, quando o faz, imediatamente já começa o processo de deterioração; muitas vezes o trabalho já nasce fragmentado, putrefato, e dependendo de qual matéria prima tenha escolhido não há alternativa senão a de jogá-lo no lixo após o término da exposição. Mesmo assim, não faltam compradores, ainda que apenas do registro, que querem documentar sua obra de alguma maneira. Ou seja, ele entra nos espaços, e os viola, rompe suas regras, quebra a sua lógica e os coloca em um xeque-mate conceitual.

Quase não há, portanto, dependendo de que trabalho estivermos nos referindo, possibilidades de se ter um Artur Barrio em uma acervo ou coleção, a não ser que seja unicamente através dos registro fotográficos ou do vídeo. Apenas o registro. E ainda

assim, o registro não representa a totalidade do trabalho. Mesmo assim, em conversa com ele, pude constatar que mesmo quando muitos de seus trabalhos estavam em fase de desmontagem, onde o material já putrefato seria descartado, não raro, para a sua surpresa, recebia propostas de aquisição. Isto, reflete de certa forma o caráter espetaculoso que a obra toma, mesmo alheio à vontade de seu criador. Quanto ao público, tomemos, por exemplo, novamente o livro de carne, ou as trouxas. Como passar incólume por uma destas experiências? Nem mesmo o poder institucional, às voltas com suas questões museológicas, pode romper com esta carga expressiva da obra de Barrio. Coloca-se uma redoma em torno do livro na Bienal, como nos lembra Silveira (2001), e o trabalho continua ali, firme, em decomposição, mas, e na verdade, muito em função disto, fazendo um estrago imenso na noção mediana que se tem sobre arte.



Figura 24 a – Artur Barrio – Metal |Sebo Frio| Calor – Artur Barrio – 1974

Visitantes foram à XXIV Bienal, esperando ver “coisas bonitas” e ao contrário disto, encontram o livro de carne de Barrio, que é lindo, mas também nojento; também violento. Provoca a qualquer um, por menos sensível que seja. Mas, será que poderia ser diferente, quando alguém resolve construir um livro e em sua confecção, ao invés de

papel, opta por costurar páginas de carne? No auge do regime militar, como negar a força poética deste trabalho em sua primeira versão? Artur Barrio faz, em meu entender, um “o grito”, brasileiro naquele momento tão crítico de nossa história recente.

O seu grito ainda ecoa, mesmo que apenas pelo que restou de seus registros fotográficos. Não conseguimos entender que possa ser de outra maneira. Em *Arte e política*, organizado por Miguel Chaia, entenderemos mais sobre esta questão, quando ele nos fala sobre os contextos políticos que estão envolvidos se pensamos nas relações possíveis da produção de uma obra:

Pode-se pensar em dois grandes contextos políticos nos quais a arte pode ser produzida com significado social: a política de participação no espaço público; e a política gerada no círculo do poder. De um lado, tem-se a política como práticas sociais, privilegiando-se as ações dos sujeitos; do outro, existe a política centrada no funcionamento das instituições. Entende-se que a política constitui uma esfera caracterizada pela presença de relações de conflitos e, portanto, contendo permanentemente a desestabilização e a ordem.(CHAIA, 2007, p.21).

Ainda completa sua acidez, com um roteiro irônico, um manifesto ou manual para o manuseio de leitura do seu livro, como podemos ver:

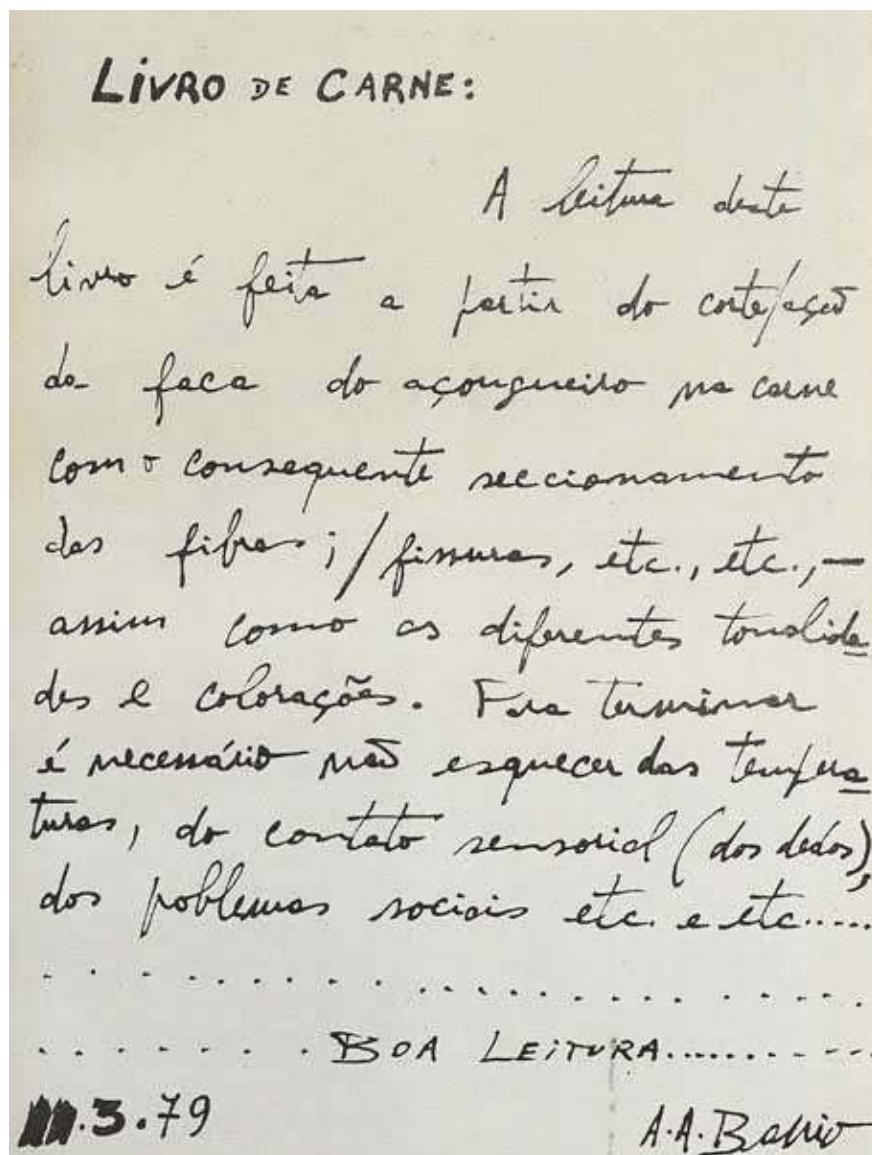


Figura 24b – Artur Barrio – Manuscrito/Livro de Carne — 1979

Notem que ele fala de dois pontos que não devem ser deixados de lado: o toque dos dedos, o tato, a experiência sensorial da temperatura da carne morta, do livro, em contato com o leitor-visitante⁴²; os problemas sociais. Ora, quais problemas sociais poderiam incomodar ele, em pleno verão de 1978, que seriam dignos de ser citados? Creio que a resposta é por demais tão óbvia, que parece-me evidente que a carne escolhida por Artur, cumpriu completamente a função para o qual foi designada.

⁴² Livro de Carne: A leitura deste livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne como o consequente seccionamento das fibras;/fissuras, etc,ect,- assim como as diferentes tonalidades e colorações.Pra terminar é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos) dos problemas sociais etc e etc Boa leitura..... 11.03.79A.A.Barrio.

Outra indicação direta da importância de suas escolhas materiais, temos ainda antes, quando ele escreve entre 1969 e 1970, este manifesto:

Manifesto:

contra as categorias de arte

contra os salões

contra as premiações

contra os júris

contra a crítica de arte

Fevereiro de 1970 – Riode Janeiro

Devido a uma série de situações no setor das artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, minha realidade, num aspecto socioeconômico do 3º mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre.

Portanto, partindo desse aspecto sócio econômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina, etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte, provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual.

Devido ao meu trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea, automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação etc – ou simplesmente o registro retiniano ou sensorial.

Portanto, por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima.

1969 – Rio de Janeiro ⁴³

⁴³ Publicado no blog do artista e também disponível em FERREIRA, G; COTRIM, C (Org.). *Escritos de Artistas: 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

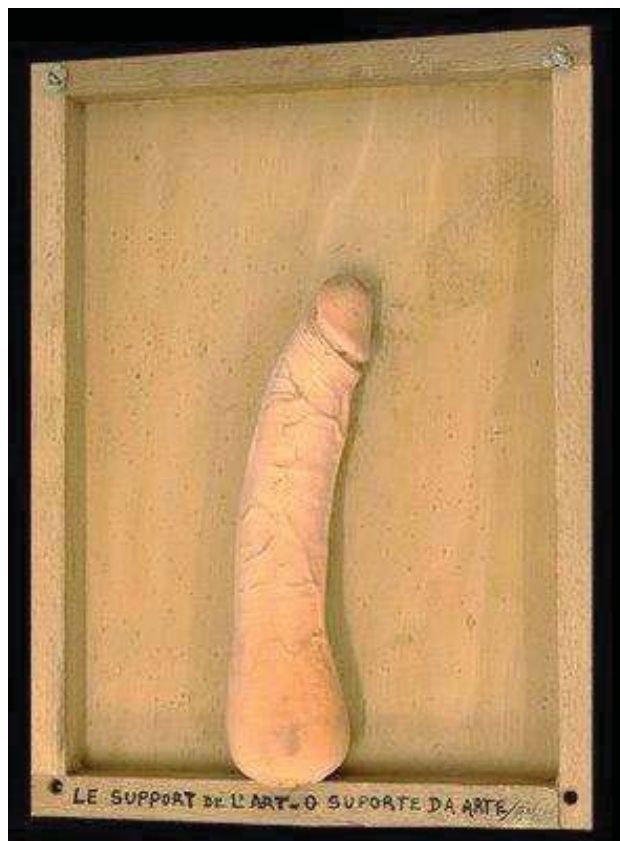


Figura 24c – Artur Barrio - *Le support de L'art* – Relicário.

Disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/> - Acessado em 06 de março de 2013.

O objeto transcende a forma e desdobra-se em outro trabalho, outro objeto, em outra ação e, ainda mais, e mais, e mais... ..ganha o espaço urbano. André Mesquita em seu capítulo denominado *conceito insurgente*, se refere a Artur Barrio e Cildo Meireles, outro de sua geração, ao falar sobre estas ações, por vezes, anônimas, pontuais e de forte teor político:

Artur Barrio e Cildo Meireles instigam ações rápidas e coletivas, tensas e imprevisíveis. Optavam, muitas vezes, pelo anonimato para buscar um novo tipo de público e evitar a mediação institucional. Assituações de Barrio são momentâneas e direcionadas, ao comprometimento político. A precariedade em seu trabalho é potente e o uso de materiais perecíveis contesta tanto uma elite artística abastecida por materiais caros, como reafirma a realidade econômica brasileira e sua violência social. Mesmo quando por conta do A.I.5⁴⁴, quando os artistas brasileiros foram obrigados a abrandar a referência direta ao social, Barrio não deixou de realizar sua crítica desestetizando e desestruturando o real racional da arte (Cabo in BASBAUM, 2001,99 apud MESQUITA, 2011, p.108).

⁴⁴ Ato Institucional número 5 representa o momento mais rigoroso do regime militar, em que direitos civis são violados e a luta por liberdade de expressão e democracia ganhará contornos mais trágicos, com centenas de mortos, torturados e desaparecidos.

Os trabalhos de Barrio são tão poderosos que despertam a suspeita das autoridades policiais da época. No Salão da Bússola no MAM do Rio de Janeiro, espalha trouxas contendo matérias primas diversas, orgânicas, como sangue, carne, tecidos, espumas, ossos e espalha pelos jardins do Museu, despertando desconfianças das autoridades. Mais adiante, já nos anos 70, em Belo Horizonte, provoca a intervenção da polícia e do corpo de bombeiros no local, chamando a atenção da imprensa ao jogar 14 trouxas ensanguentadas em um córrego. Esta ação causou um problema local junto aos moradores, que associaram diretamente aqueles objetos aos corpos desovados pelo esquadrão da morte.

Caminha para o que naquele momento é também discutido no mundo todo e não só na América Latina. Fazer ver a arte fora dos locais institucionais. Apropriar-se dos espaços através de experimentações. Expandir-se.

Almandrade

Antônio Luiz M. Andrade, ou Almandrade (São Felipe, Bahia 1953 -) como assina seus trabalhos, aparece entre os principais nomes de sua geração, que contribuiu para o avanço das experiências de linguagem iniciadas pelos concretistas da geração anterior, dando continuidade e força, durante os anos 70 e 80, para que a Poesia visual fosse difundida e aprimorada. Fica evidenciada em sua obra, a pesquisa por outras formas de utilização da matéria e da configuração da imagem, seja através das soluções e tecnologias adotadas, seja porque optou subverter os códigos.

Com a formação primeiro autodidata, depois, em Arquitetura, Almandrade parte de sua pintura, desde o início, não fazendo uso dos tradicionais materiais da arte. Sua busca vai em oposição a isto, em uma espécie de fuga das tradicionais respostas, que pouco a pouco ia ganhando espaço no trabalho de artistas, que como ele, ao optarem fazer de seu trabalho, um instrumento para o desenvolver de uma linguagem experimental. Nascido no interior da Bahia, Almandrade não possuía formação em Artes, tudo que fez e desenvolveu a princípio, foi através de seu autodidatismo e amor pela literatura. Mais tarde, complementa sua formação cursando em arquitetura, aspecto relevante, uma vez que o traço construtivo em seu trabalho, poético e gráfico é indissociável de seus estudos espaciais para instalações, maquetes, ocupações.

Neste período o Brasil viu crescer em número e qualidade, trabalhos de poesia visual e poesia processo, marcados por uma carga fortemente conceitual além da inserção gradual dos objetos, os ready mades, que foram assimilados durante os anos 70 e 80, e que, até hoje, de alguma maneira, ainda reverberam no panorama atual das artes visuais brasileiras. Ao lado de artistas como Paulo Bruscky (Recife, PE – 1949 -), Leonhard Frank Duch (sem data)⁴⁵ e Artur Barrio, que fizeram de suas obras, potentes trabalhos experimentais, libertos das cartilhas ideológicas e contrários à ditadura brasileira e da América do Sul.

Outro importante aspecto em sua obra, além de suas escolhas materiais é o seu refinamento e sutileza intelectual. Sua pesquisa transita entre as linguagens. A poesia possui um caráter dominante em sua obra, mesmo quando alguns elementos e signos pertencentes ao caráter textual não estão evidenciados, percebemos sua relação com o concretismo e o poema processo. A Arte conceitual é outra de suas características e um

⁴⁵ Artista alemão que viveu grande período de sua vida no Brasil, principalmente em Olinda, voltando para a Alemanha apenas recentemente. Sua produção transita entre o universo publicitário e jornalístico, de forma muito sutil e ao mesmo tempo sarcástica. Há uma entrevista com ele nos anexos deste trabalho.

dos fatores que interessam em nossa pesquisa, é o fato de como ele foi se apropriando dos meios, em consonância com o que estava sendo feito também em outros lugares. Basta olharmos para seu trabalho “sem cruzeiros”, uma potente obra gráfica, inspirada e lançada no mesmo ano que a bonita nota de Cr\$ 1 cruzeiro, desenhada por outro grande artista brasileiro, Aloísio Magalhães (1927 – 1982). Era a promessa do governo militar, fazendo uso dos meios e processos das artes e da estética, em mais uma de suas campanhas ufanistas. A tarefa, sempre insistente, de quem está no poder instituído, é utilizar-se de todos os meios para a manutenção do poder. Cabe lembrar aqui as estratégias usadas também por artistas contemporâneos à Almandrade. Citamos, Cildo Meireles, que se encarregou de utilizar em diversos de seus trabalhos, o papel moeda, em sua série inserções em circuitos ideológicos - 1975, dentre os quais destaco a cédula, com o carimbo contendo os dizeres: “quem matou Herzog?” , subvertendo completamente os meios.

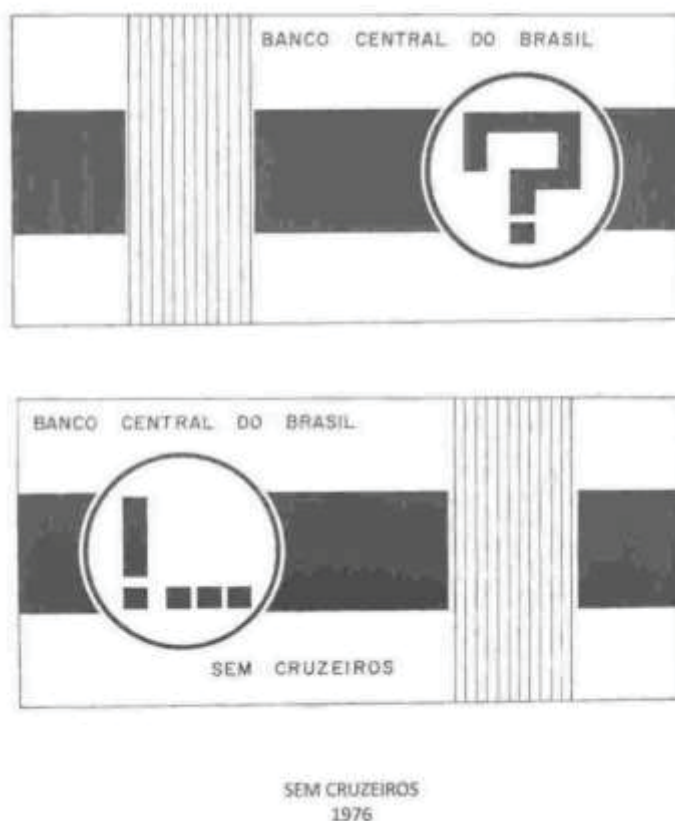


Figura 25 a – Almandrade - Sem Cruzeiros - Poesia Visual –1976 - Eletrografia - Acervo do Artista.



Figura 26 - **Papel Moeda de 1 cruzeiro** - Desenhada por Aloísio Magalhães - 1975



Figura 26 b – Cildo Meireles – **inserções em circuitos ideológicos** - projeto cédula - 1975

O artista, em todo o caso, ao ousar romper com os limites, propõe a desconstrução estabelecendo um paradoxo entre a sua visão de mundo e a realidade constituída. Não mais se pode estabelecer uma lógica centralizadora, como no passado renascentista, pautado pela razão. Uma razão que mesmo quando , e se, fragmentada, como no caso de Leonardo Da Vinci, por exemplo, tende a se reconstituir a partir dos fragmentos, como método para o pensamento (razão) e do todo (holos).

Seria este um paradigma do homem racional, rompido pelos meios, pela globalização e antes ainda, pela modernidade. Foi na modernidade, como já refletimos no capítulo primeiro, que verificamos o experimento estético constante, como no caso de Flávio de Carvalho. A crise existencial da modernidade é refletida, e comandada, em

partes, pelos movimentos sociais que criam todo um imaginário social que se constituiu de início do Século XX. A pós-modernidade e a globalização rompem com este processo, por meio de demandas que se sobrepõem.

Almandrade é arquiteto por formação e escritor. Suas incursões pela literatura e poesia visual, deixam-nos antever a sua verve intelectual. Os signos presentes em seu trabalho interrogam a estrutura da linguagem, em uma autêntica postura pós-moderna, em que o ser humano cria a felicidade que tanto procura no encontro com a dimensão do imaginário. Neste sentido, como foi dito na apresentação deste trabalho, a imaginação, diferentemente do imaginário, propõe ações. O imaginário se ocupa da poética da vida e das produções artísticas simbólicas (Durand, 2002).

A criação de novos códigos, segundo Almandrade, poderiam se dar em qualquer suporte, para isto, o livro prestava-se como excelente suporte. Almandrade é um pioneiro da Arte contemporânea na Bahia, causando grandes transtornos em Salvador, durante os anos 70, com sua ácida carga poética e sua atuação questionadora diante das sisudas instituições locais.

Sua poesia visual é sintética, gráfica, e as escolhas adotadas em sua confecção, materiais, soluções gráficas, aspectos finais, evidencia a potência intelectual presente na criação. Não podemos esquecer que a poesia concreta dele está fortemente amparada também por sua relação com a arquitetura. Mestre em arquitetura pela Universidade Federal da Bahia, sua obra reflete essa sua formação; o arquiteto constrói sua poesia cuidadosa e racionalmente, como um ativista da arte como conhecimento. Detesta que associem a arte ao entretenimento. Seu trabalho possui esta carga que nos interessa.

Um dos pontos que nos fez deter mais atenção e trouxe subsídios para esta pesquisa, foi exatamente o oposto do que vimos em Barrio. Almandrade possui também o controle absoluto de sua obra, como Barrio, porém, tudo é meticulosamente organizado. Há uma ordem que se antepõem ao caos do precário que Barrio assume utilizar. Almandrade minimiza este caos através de sua organização racional e metódica, com se pode imaginar vindo de um artista arquiteto, acostumado que é, por formação, a trabalhar com o espaço de maneira organizada, como seu metier exige. Mas, este controle cerebral, racional, de justaposição de tudo, formas, cores, pesos, valores, busca desconstruir nosso condicionamento. Isto não o impede de atingir como todo poeta, temas recorrentes, como o amor, o erotismo, a dor, temas aparentemente comuns, mas, tratados por ele de maneira extremamente ácida e conseqüentemente

política. Tudo está em mais perfeita harmonia e é exatamente por isto que nos incomoda. Outro aspecto relevante de seus trabalhos, são as publicações que fez; alternativas, entre elas, uma revista sobre semiótica, o que, naquele momento, década de 1970, poderia parecer a mais absoluta loucura.

Em seu trabalho já era possível identificar, de maneira cuidadosos, os embriões de uma crítica feroz aos sistemas. Almandrade nos fala do silêncio e dos perigos durante a ditadura e do cuidado que tinha, mesmo sem ter tido problemas diretamente com as forças de repressão. Pare ele, a política e os meios, devem ser pensados no interior da linguagem. Um trecho de sua entrevista nos chama a atenção:

“a arte era uma forma de quebrar esse silêncio, no meu caso pensava a política no interior da linguagem. “toda linguagem é fascista” dizia Barthes, tinha um compromisso de bombardear a linguagem mostrar como ele nos impõe uma forma de ver o mundo e existia outras formas... criar novos códigos era uma forma de agir politicamente. Naquela época tinha várias formas de agir, tinha quem agia mais diretamente”⁴⁶

Para este bombardeio de que Almandrade se refere, ele lança mão de todos os recursos que têm à época. No mesmo espírito da arte postal, sem regras, meios, júris, premiações. Apenas o trabalho experimental que vai surgindo sem a necessidade de aprovação. Aqui temos alguns de seus poemas processo e poesias visuais, enviados naquele momento, junto de livros de artista, copiados em eletrografias, feitos à mão e por meio de outros matérias que constituíram rede de arte postal, configurando o que chamamos até aqui, de arte ativista e híbrida.

Almandrade se apropriou dos meios, cruzando-os sem qualquer constrangimento, em uma tarefa que só quem domina completamente a linguagem consegue obter êxito. Como menciona em sua fala, ele bombardeia a linguagem para destruir suas imposições à poética. Belo este movimento, se considerarmos que a destruição se faz necessária aqui para a construção do novo. O eterno mito de Sísifo, entregue em sua difícil tarefa de levar a rocha morro acima.

⁴⁶ Almandrade: depoimento [2014]. Entrevistador: A. Vilas Boas. São Paulo:Entrevista concedida ao Autor e disponível no Anexo C deste trabalho.



Figura 27 - **LIVRO – POEMA** - sem data – anos 70 - Desenho em nanquim e carimbo com nome do autor. Cedidos pelo autor durante entrevista.

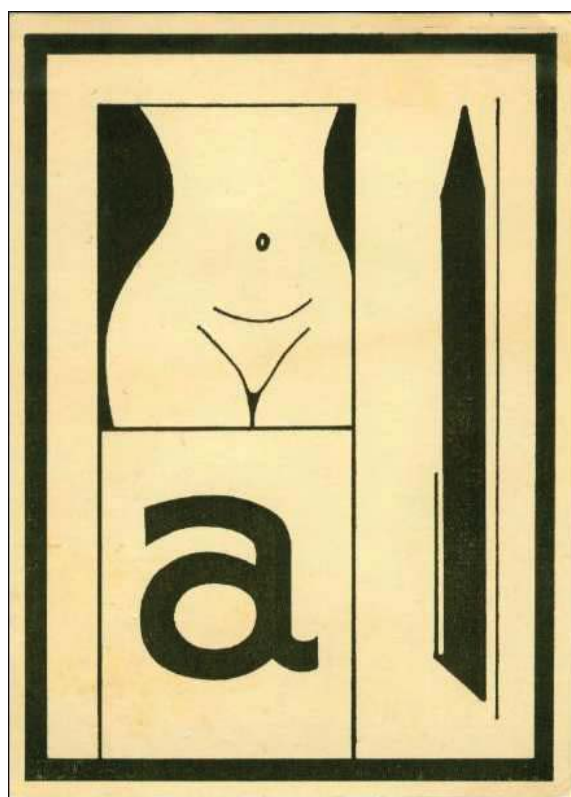


Figura 28 - **Postal– POEMA** - sem data – anos 70 (?) - Desenho em nanquim - Cedidos pelo autor durante entrevista.



Poema Objeto, 1974

Figura 29 – **Poema Objeto** – 1974 - Cedidos pelo autor durante entrevista.



Figura 30 – Selo de Artista – Eletrografia – Sem ano.

Cedidos pelo autor durante entrevista.

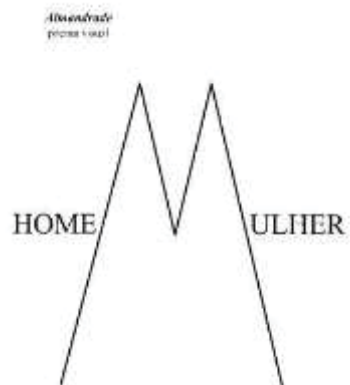


Figura 31 – **Almandrade - Poema HomeMulher** - Cedidos pelo autor durante entrevista.

Aqui, ficamos com uma análise de Jayro Luna, sobre a construção complexa e do jogo intertextual de Almandrade:

“HomeMulher”. O poema se forma da justaposição do “M” final de “Homem” com o “M” inicial de “Mulher”. O “M” é destacado no tamanho e na forma, constituindo-se numa linha fina que ocupa todo o espaço central do poema. De um lado fica o semema “Home” - significando casa, do inglês - do outro “ulher” que pode ser dividido em “ul / her”, parte de terminação sufixal do inglês (beautiful, wonderful, spoonful) e pronome. Os sememas dos extremos formam “home her”, o que confere um sutil domínio do feminino sobre o masculino, domínio que ainda se desdobra no âmbito dos grafemas/fonemas, uma vez que o “H” inicial de “Homem” não tem som nessa palavra, mas forma um dígrafo sonoro em “muLHer”, por sua vez, o “M”, grafema da união das duas palavras e que inicia a palavra “mulher” aparece duas vezes em “hoMeM” com forte significância sonora. Assim esse “homeMulher” não é apenas a união de “homem” e “mulher”, mas é também a feminilização do masculino, mais do que a “masculinização” do feminino. Lembramos aqui, do mito adâmico de caráter esotérico, gnóstico, que conferia ao ser humano primordial a condição de ser “homem” e “mulher” e que após a separação dos sexos surge a constante busca de um no outro LUNA, 2011, 19).



Figura 31b – **Almandrade – Procurado/Desaparecido** – 1976 -Cedidos pelo autor durante entrevista.

Clemente Padin - A Arte Postal, a Poesia Visual e o Livro de Artista

Interessou-nos a dinâmica da rede de arte postal, ainda antes da internet, a rede antes da rede (como dizem Padin e Bruscky), com seu caráter de intertextualidade que comporta, e em grande parte, o desafio para o criador no processo de materialização da criação. Ao ter que articular sobre relações possíveis entre obra e artista; técnica e linguagem; material e estética; artista e sociedade; obra e sociedade; é que percebeu-se que surgiam os desafios dos quais nos fala (DANTO, 2006) sobre a pós-história e a relação intertextual do artista e a obra.

Neste caso, escolhemos estudar um artista múltiplo, que está em um “*entrelugar*”, como todo artista híbrido, e em uma situação provocadora. Padin, como Duchamp, que ao assinar R.Mutt, emprestou a aura ao mictório, levando o meio a discutir o próprio meio, também se apropria como ninguém do objeto e da linguagem para recodificá-los e fazê-los entrar em conflito. Sua obra é conceitual, sem perder de vista o componente principal: o ser-humano e suas relações.

Clemente é um poeta, performer, artista postal e vídeo artista, estudioso da linguagem, enfim, um artista experimental e pesquisador de arte e comunicação. Representante de uma geração de corajosos artistas que colocaram sua vida em risco, em prol da liberdade de expressão. Pode parecer em um primeiro momento, para quem que não está familiarizado com sua história, que ele é um intransigente, um radical, mas, quando nos fala da necessidade de que as estruturas sejam rompidas, entendemos perfeitamente suas razões:

“...ya conocidas - ejercicio insubstancial de virtuosismo epigonal-, se trata de generar información que problematice al resto de los lenguajes y a la sociedad que los produce, poniéndolos en cuestión, obligándoles a rehacer sus estructuras a la luz del nuevo proceso que despierta la información inédita”.⁴⁷

Meu contato com Clemente nasceu a partir de minha entrada na rede de arte postal. Ao vasculhar pela internet e nos pouquíssimos livros existentes sobre a arte postal no Brasil e América latina, deparei-me com a figura dele entre outros importantes nomes, como forte expoente da arte postal latino-americana. Pensei imediatamente em

⁴⁷“... já conhecido - exercício epigonal-insubstancial de virtuosismo , se trata de gerar informações que problematizemo resto das línguas e da sociedade que as produz , colocando-os em questão, forçando-os a reconstruir suas estruturas à luz do novo processo de despertar informações inéditas”. Trecho de entrevista concedida em 15 de agosto de 2013 e disponível em versão integral nos anexos deste trabalho.

escrever-lhe algo, enviar-lhe um postal. Mas, não o fiz, por acreditar que não teria retorno, dado a importância dele como um artista ativista que é, imaginei o quanto devia ser ocupado, o que é também verdade, então, abandonei a idéia e resolvi tentar a inserção de meu trabalho na rede por meio de outra estratégia. Fiz uma convocatória internacional, com o tema medusa. Foi pensado um tema mitológico, “*clássico*”, porque queria verificar como a rede responderia a este chamado. Apostava na idéia de que a maior parte dos trabalhos que chegariam, seriam comuns, usando uma estética da mimese, a reprodução de retratos de medusas, cópias, enfim, algo que beiraria ao óbvio. Queria entender o mecanismo de uso, afinal, com o avanço da internet, estávamos vivendo o que pesquisadores da arte postal chamam de quarta geração, que faz uso e se beneficia das possibilidades de comunicação da rede digital. Qual seria a então a minha surpresa em relação aos trabalhos que chegaram! Não tardou mais que dois meses para que eu obtivesse resposta. Recebi inúmeros trabalhos e dentre eles, o de Clemente. E que resposta! Um dos primeiros trabalhos a chegar foi o dele: Clemente Padin me enviava um trabalho, diretamente do Uruguai, sua terra natal. Imediatamente agradei, enviando-lhe uma resposta e através dos meios eletrônicos, fiz um contato direto, no que também obtive prontamente uma resposta muito rápida e educada, explicando-me que ele não era mais do que ninguém, não era uma celebridade e que a reverência não fazia sentido. A rede era aberta para todos que quisessem, em sua fala, não senti de modo algum a reprovação, mas a paciência de quem educa como professor, artista e pesquisador que é.

No trabalho recebido, como é característico na arte postal, encontramos um entrecruzamento de sistemas de produção, poética e práxis. Enviou-me uma cartolina, com fotocópias desenhos da cultura Andina e elementos da história medieval.

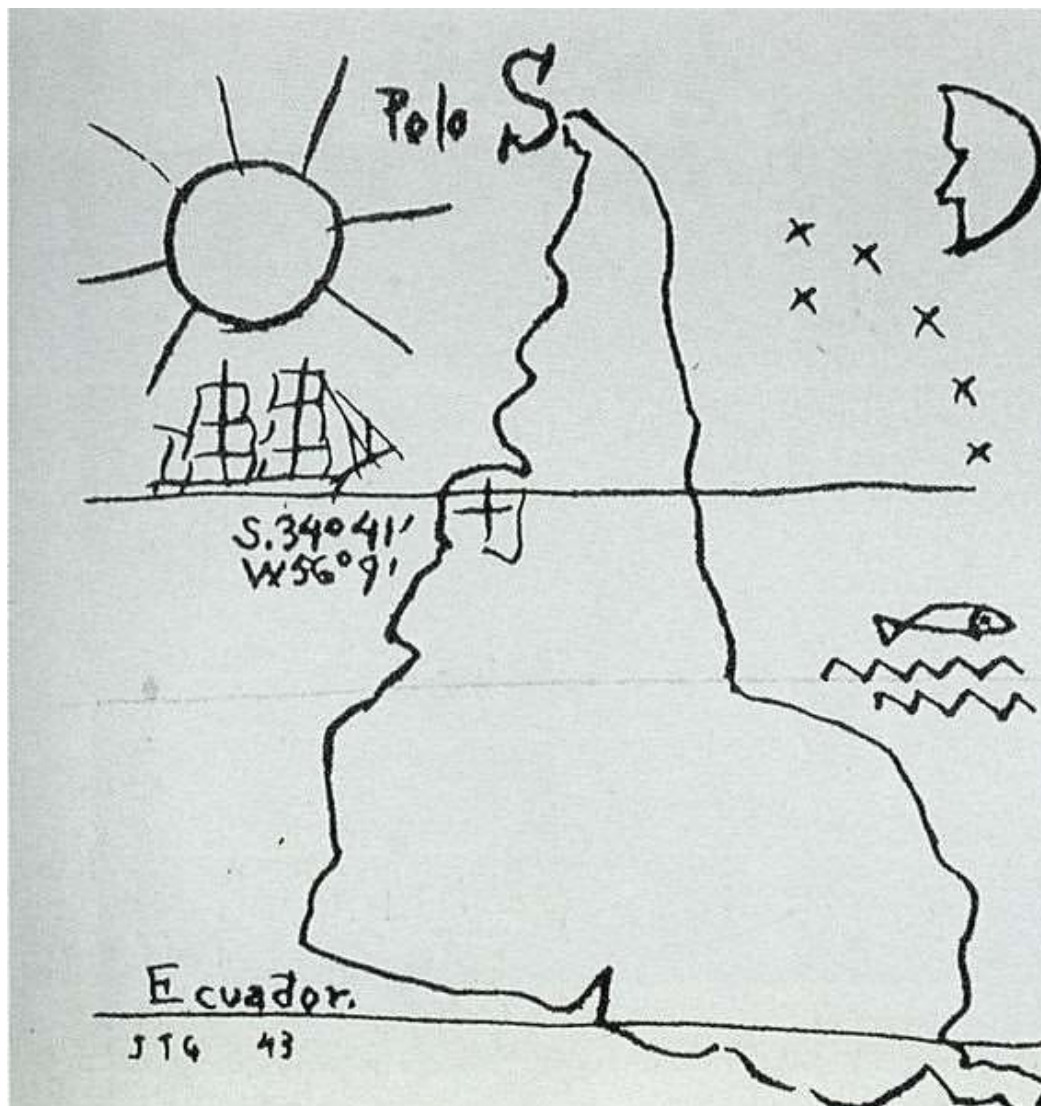


Figura 32 - TORRES-GARCÍA, J. *Universalismo constructivo*. Buenos Aires: Poseidón, 1941.

O planeta terra de ponta-cabeça, usado por diversos artistas latinos, como Joaquín Torres-García⁴⁸, León Ferrari, Jorge Calaballo, Paulo Bruscky e o próprio Padin, resignificando a idéia de que o Norte da bússola seja o hemisfério norte e mudando o foco da discussão política para o Sul, reinventando o mapa-múndi e colocando a América do Sul como norte.

⁴⁸ “Quem e com que interesse dita o que é o norte e o sul? Defendo a chamada Escola do Sul por que na realidade, nosso norte é o Sul. Não deve haver norte, senão em oposição ao nosso sul. Por isso colocamos o mapa ao revés, desde já, e então teremos a justa ideia de nossa posição, e não como querem no resto do mundo. A ponta da América assinala insistentemente o sul, nosso norte”. TORRES-GARCÍA, J. *Universalismo constructivo*. Buenos Aires: Poseidón, 1941.



Figura 34- Clemente Padin - **Medusa** - Enviado para o Projeto Medusa - Novembro de 2007.

Em outro trabalho seu, dentre tantos outros de seus trabalhos gráficos, utiliza uma embalagem famosa de um pudim, um doce, de uma companhia multinacional, mundialmente conhecida, inserindo o seu autorretrato e acrescentando o trocadilho com seu nome, alterando da embalagem os dizeres Pudim e substituindo-os para Padin.

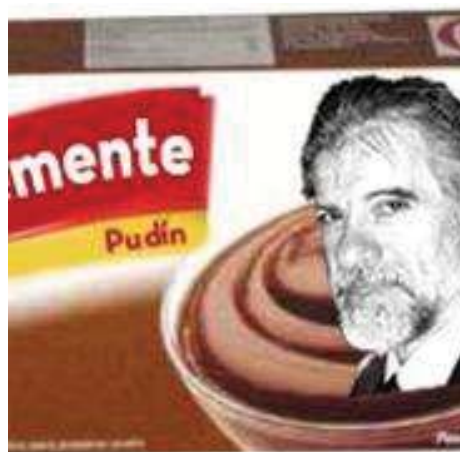


Figura 36 – Clemente Padin – **Performancelogia** - Autorretrato de Clemente Padin – Performance / Intervenção em embalagem de Pudim - Uruguai - Reprodução em fotocópia - 2008

Não é possível ver um trabalho destes e sair ileso. É como assistir a força de um Davi derrotando Golias com sua funda, ou algo como o fidalgo Don Quixote de La Mancha combatendo os moinhos. Pedacos de papel, cartolina de tamanho 10 cm x 15 cm, que atravessam as fronteiras geográficas, políticas e religiosas, para dar em outras terras, e promover aulas de história da arte, sociologia, política, transgressão.

Padin articula e brinca com os sistemas signícos literários e poéticos / experimentais, como ele próprio nos diz, quando fala sobre as hibridações, se referindo a elas como uma atitude de criação:

Esta actitud del experimentalismo poético generó nuevos lenguajes, válidos y genuinos en sí mismos que se emparentan con los demás procesos creativos que despertó el Conceptualismo, corriente estética nacida a mediados de los 60s.: los libros-objeto, las performances, el video, las instalaciones, el arte correo, las acciones o eventos callejeros, etc., expresiones artísticas en las cuales no es casual encontrar hibridaciones y mezclas de todo tipo. La subversividad tiene que ver con el rompimiento de códifos y reglas admitidas consenzuadas por la sociedad e impuestas a la totalidad del órgano social a través del poder.⁴⁹

Professor e artista, Padin leva uma rotina de palestras, aulas, performances e oficinas, em que discorre sobre o caráter ativo e comunicacional que a obra estabelece ou deveria estabelecer. Defende a obra como situação de diálogo ativo em que ressalta uma das características humanas principais: a relação social:

La obra de arte, a partir de su condición de "producto de comunicación", al exigir la participación de, por lo menos, dos interlocutores, en situación de "diálogo" activo, impone una de las características prominentes de lo "humano": la relación social. Para que esa relación perdure será necesario el respeto por el "otro" y no imponerle arbitrariamente nuestro poder a través del "habla", ya sea verbal, musical, gráfico, performático, etc.(Informação verbal).⁵⁰

Outro ponto importante a ser destacado em sua obra e que podemos encontrar semelhanças com a de Barrio e Almandrade já mencionados neste trabalho, é que a

⁴⁹Esta atitude de experimentalismo poético criando novas linguagens, válidas e verdadeiras em si mesmas que estão relacionadas com outros processos criativos iniciados no conceitualismo, corrente estética nascida em meados dos anos 60; os livros- objetos, performances, vídeo, instalações, arte correio, ações de rua ou eventos , etc. , em que a expressão artística não são hibridizações achadas casualmente, acidental e misturas de todos os tipos. A subversão tem a ver com o rompimento decódigos e regras admitidas como consensuais pela sociedade e impostas a todo o corpo social através do poder. Trecho de entrevista concedida em 15 de agosto de 2013 para este autor e disponível em versão integral nos anexos deste trabalho.

⁵⁰ Padin, Clemente: depoimento [2014]. Entrevistador: A. Vilas Boas. São Paulo: Entrevista concedida ao Autor e disponível no Anexo B deste trabalho, 2015.

produção deles e de muitos outros de sua geração, não ficou presa, confinada a áreas restritas da linguagem. Seu trabalho transita entre meios.

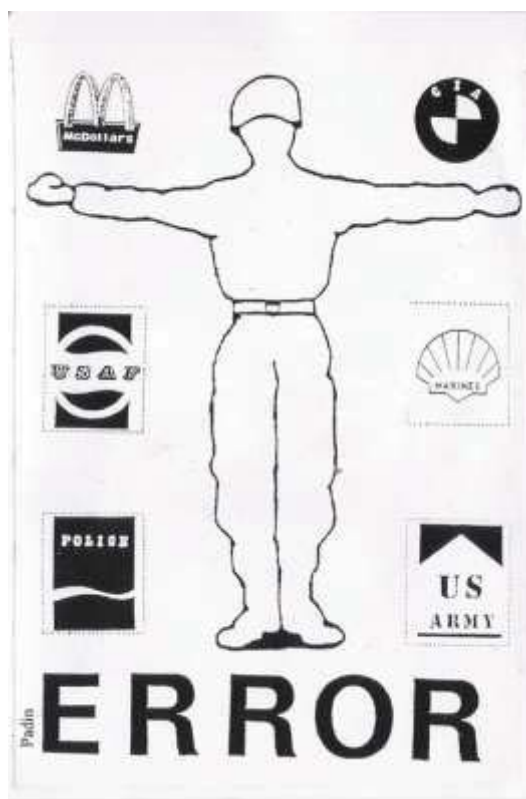


Figura 37 – Clemente Padin –**ERROR** - Obra gráfica de Clemente Padin para arte postal. Reprodução em eletrografia.

O conceito de originalidade pode gerar problemas para um artista híbrido, uma vez que ao ter que assumir em seu trabalho, a relação em que 1 obra + 1 obra = criação.

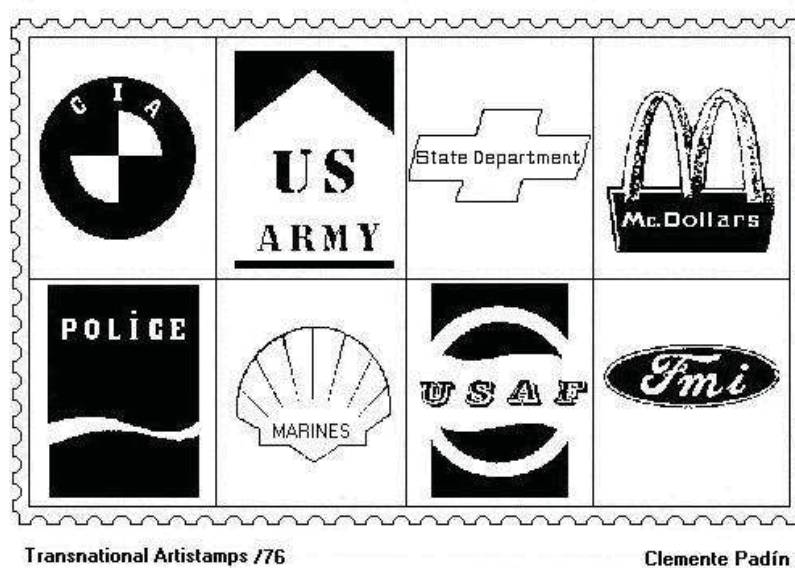


Figura 38 – Clemente Padin - *Transnacionales* - Selo de artista / arte postal – 1976

Quando perguntado sobre os livros de artista, os processos, poéticas e uma possível rota para chegar aos cruzamentos que fez ao longo dos anos 60, responde:

El libro de artista es uno de los soportes más prestigiosos que nos ha legado el conceptualismo. Es la concreción del concepto de "lenguajes artísticos combinados" puesto que no privilegia a ninguno de ellos. El libro brinda la posibilidad de trabajar espacialidad y temporalidad desde disciplinas diversas y recepciones personales que pueden incluir todos los sentidos ya fuere un único ejemplar o fuera una edición seriada ya fuera creado comoun manuscrito o grabado o impreso o "hachado". En tanto soporte puede ser realizado siguiendo las directivas de cualquier corriente artística o cualquier instrumento expresivo (Informação verbal).⁵¹

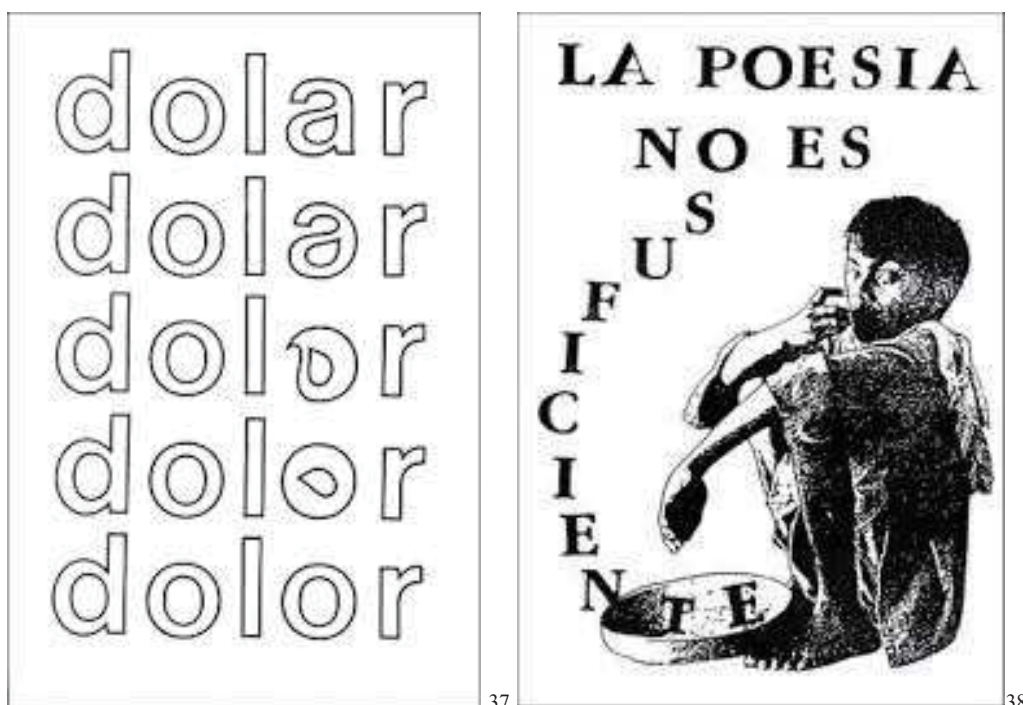


Figura 39 – Clemente Padin - **Dolar/Dolor** – Poesia Visual em Arte Postal – Eletrografia

Figura 40 - Clemente Padin – **La Poesia no es suficiente** – Poesia / Denúncia – Poesia Visual em Arte Postal - Eletrografia

⁵¹ Idem. O livro do artista é um dos meios mais prestigiados que nos deu o conceitualismo. É a concretização do conceito de "linguagem artística combinada", uma vez que não favorece nenhum deles. O livro oferece a oportunidade de trabalhar a espacialidade e a temporalidade de várias disciplinas e pode incluir recepções pessoais, todos os sentidos e que seja uma única cópia ou, editar uma série, criado como um manuscrito ou gravado ou impreso ou achado. Embora o suporte possa ser feito seguindo as diretrizes de qualquer movimento artístico ou instrumento expressivo. Trecho de entrevista concedida em 15 de agosto de 2013 para este autor e disponível em versão integral no Anexo b deste trabalho.

A Poesia Visual de Padin e os postais que faz questão em manter vivos, dentro da rede, refletem os elementos utilizados por Padin. São recombinaados, reordenados e, volta e meia, refeitos e resignificados, em um processo que se aproxima de uma Autofagia necessária para seguir adiante. Padin é um defensor ferrenho da rede de arte postal nas suas origens. Não nega as novas tecnologias, mas adverte sobre a instrumentalização dos projetos políticos de cooptação das obras com alto teor crítico. Sob este olhar, a internet, mesmo que possibilite a rápida troca de informações e o fortalecimento da rede, funciona também como um elemento controlador e limitante, uma vez que o usuário depende em grande parte dos serviços que ela oferece, como também observa Cristina Freire:

Se por um lado a arte postal e a internet art apresentam uma proximidade de propósitos ao negar o valor econômico da obra de arte, ao privilegiar o circuito das trocas e levantar questões relativas à autoria, por outro, a abrangência potencial da instituição postal é indiscutivelmente mais democrática do que a rede digital.(FREIRE, 2006, p.71).



Figura 41: Performance de Clemente Padin em evento de poesia visual.



Figura 42 - Performance de Clemente Padin em evento de poesia visual.

As linguagens combinadas que Padin se refere, em seu caso, são sua especialidade. Ele brinca com os meios, sem na verdade dar grande importância aparente a eles. Suas performances são recheadas de sinais gráficos, símbolos, elementos estruturais da língua, e situações que fazem alusão aos desaparecidos, presos, torturados ou mortos pela violência ocorrida também no Uruguai, sua terra natal. Fiquemos com seu comentário sobre performance:

La fuerza de la performance se dispone, sobre todo, en la novedad de sus medios e instrumentación, en su lenguaje disruptivo que cuestiona al resto de los lenguajes artísticos interpelándolos y en su inviabilidad, en su imposible querer y no poder, en su índole utópica, el choque permanente entre el deseo y la realidad enfrentados al agotamiento de los predicados políticos e institucionales, el discurso adormecedor de los media.⁵²



Figura 43 - **Performance** de Clemente Padin para o evento de poesia visual.

⁵² *A força da performance se dispõe, principalmente na novidade de seus meios e dos instrumentos, em sua linguagem disruptiva que questiona o resto das linguagens artísticas interpelando-as e em sua impraticabilidade, em seu querer impossível e não poder, em sua índole utópica, o confronto permanente entre o desejo e a realidade de frente para o esgotamento dos predicados políticos e institucionais, o discurso entorpecente das mídias.* Trecho extraído de artigo publicado em Revista Cultural y Turística de extremadura. Disponível em: <http://www.revistamadreselva.com/161/pad%C3%ADn-giroscoPIO-3> Acesso em 23 de novembro de 2014.



AIRE, Intervención Urbana cum Performance, Caracas, Venezuela 2007

Figura 44 - Clemente Padin - **Aire** - Intervenção urbana com performance – Caracas – Venezuela – 2007.

Padin relê os clássicos da história da arte, contextualizando-os conforme a situação local. Possui em sua carreira, centenas de performances realizadas, além disto, é um pesquisador em poesia visual, com mais de vinte publicações lançadas. Sua obra acompanhou a evolução de suportes e estruturas materiais, na mesma medida em que ia experimentando outras mídias diversas. Há experimentos seus, já nos anos 70, de poesias sonoras, performáticas e até digitais.



Clemente Padin

Figura 45 - Clemente Padin - **El arte en las calles**.
Apresentada no Primer Encuentro Bienal Alternativo de Arte Tomarte.
Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario, Santa Fe, Argentina - 1990



Figura 46 – Clemente Padin - *Ay!* – eletrografia



Figura 47 – Clemente Padin - *A, B, C* – eletrografia – Sem data - Uruguai.

Mas quais os critérios para a elaboração de um trabalho desta linhagem? Clemente Padin nos ensina: “*articular com todos os elementos estruturais e construir uma obra singular a partir do simples*”. Sua preocupação com os rumos da Arte Postal

ficam expressas em um depoimento que fez para o livro *Eternal Network, a Mail Art Anthology*:

The ideological mechanisms of cultural control thrive in societies that favor a hegemonic system. No wonder that Mail Art, intended as a full expression of humanity, is distorted to the point that it can only be spoken of as a historical or autonomous discourse, like an entity floating in space. Mail Art is taken out of the world and is alienated from the social reality that gave rise to it. It is necessary that we recover Mail Art from these tendencies and return it to its communicative efficacy. It is impossible to reduce artists to the political or the social; yet artists can only reduce reality by pretending that their work is not involved in the political and social. In conclusion, there are several options that the networkers can choose from:

They can opt for social values already in existence or they can change the codes of social communication.

They can qualify or try to measure the different mechanisms of control within the system, or try a new form of representation that will enable artists to question all established knowledge.

They can reproduce work only for the art market which includes all work that is permissible, or propose works and texts that question the aesthetic, social and political status.

They can resign their social responsibility by "l'art pour l'art" or...(WELCH, 1995, p.205).⁵³

⁵³ “Os Mecanismos ideológicos de controle cultural prosperam em sociedades que favorecem um sistema hegemônico. Não é de admirar que a Arte Postal, destinada a ser como uma expressão plena da humanidade, seja distorcida a ponto de que ela só possa ser falada como um discurso histórico ou autônomo, como uma entidade que flutua no espaço. Arte Postal é retirada do mundo e está alienada da realidade social que lhe deu origem. É necessário recuperar a Arte Postal destas tendências e devolvê-la à sua eficácia comunicativa. É impossível reduzir os artistas para a política ou o social; artistas não podem reduzir a realidade, fingindo que seu trabalho não está envolvido com a política ou o social. Em conclusão, existem várias opções que os artistas em rede podem escolher entre:

Eles podem optar por valores sociais já existentes ou podem mudar os códigos de comunicação social.

Eles podem qualificar-se ou tentar medir os diferentes mecanismos de controle dentro do sistema, ou tentar uma nova forma de representação que permitirá aos artistas questionar todo o conhecimento estabelecido.

Eles podem reproduzir o trabalho apenas para o mercado de arte, que inclui todo o trabalho que é permitido, ou propor obras e textos que questionam o status de estética, do social e da política.

Eles podem renunciar a sua responsabilidade social por "derramar arte pela arte" ou...”.

Capítulo 3 - Poética pessoal ativista: o livro de artista e a arte postal como ação política

Em virtude de tudo que foi dito anteriormente, este capítulo apresenta parte da produção desenvolvida ao longo do Programa de Pós Graduação ou concomitantemente a ele. Alguns dos trabalhos apresentados não estão ainda concluídos e continuam sendo pesquisados e desenvolvidos, como é o caso da instalação / site-specific *Bibliotéke*.

Outros, já concluídos ou, em vias de serem terminados com a colaboração de mais pessoas, anônimos, ou em coletivos dos quais participo. Alguns, já concluídos e apresentados ao público, como é o caso do projeto *Arte Contra o Estado*⁵⁴, um projeto de ação colaborativa, com grande participação de artistas do Brasil e de outros países, contando com uma programação de oficinas e uma exposição de arte postal realizada no Centro Cultural de São Paulo.

Alguns trabalhos são mencionados e listados aqui, brevemente, para que possamos entender a trajetória que se encaminha cada vez mais, a meu ver, para um universo possível de interação entre o objeto e o público.

Em alguns momentos, há um rompimento deliberado com as técnicas tradicionais, em que ousou experimentar os limites materiais e busco a estética do precário, de que falo no capítulo 2 quando me refiro à obra de Artur Barrio. Em outros trabalhos, mais individuais e presos à matéria, pode-se verificar ainda a necessidade de uso da técnica, dos domínios do fazer e da matéria. Do jogo inevitável da matéria prima a que somos submetidos quando o material é que impõe seus limites físicos, nos obrigando a reorientar nossas ações. Pareyson (2001, p.149) e também Salles (2011, p.132) nos falam destes limites. A contemplação da beleza dada apenas pelos aspectos materiais ou pela ação da técnica empregada sobre eles, não me atraem como um todo. Ainda que a matéria prima por si só, possa muitas vezes ser tão bonita e forte esteticamente antes mesmo do trabalho ser executado. Tenho maior interesse na aproximação feita pelo estranhamento dos processos e materiais. A estética ganha, através das ações propostas pelo artista ou o ativista, que rompem com estes limites materiais, testando-nos, confundindo-nos em nossa percepção e sentidos, provocando-nos inevitavelmente a reflexão. Julgo, neste caso, que o trabalho ganha força maior e autonomia de raio de ação.

⁵⁴ Projeto desenvolvido de forma colaborativa entre o Coletivo 308, Ecatú Ateliê e a Embaixada do Brasil de Arte Postal, por ocasião dos 50 anos do Golpe de Estado, culminando com uma série de oficinas de artes gráficas e a exposição desse acervo no Centro Cultural São Paulo, durante todo o ano de 2014.

Posto isto, não minimizo a importância dos aspectos materiais, seus processos e mistérios, que são pertinentes ao processo de só quem já passou pela cozinha do pintor, ou pela coxia do palco pode saber. O que quero colocar, é que cada um destes aspectos possui o seu espaço, seu local e limites estabelecidos de maneira rigorosa por anos e anos de história, cultura, sociedade em uma complexidade de interações entre sistemas. O que me atrai, é justamente o momento em que estes limites dos espaços são rompidos gerando novas possibilidades aonde um novo vir a ser se concretiza através destas permutas, ocorrendo o hibridismo e as traduções intersemióticas, como nos diz Salles ao falar sobre movimento tradutório:

O ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico. O foco de atenção, neste instante da discussão, é essa natureza híbrida do percurso; no entanto, no contexto da arte contemporânea, onde há o rompimento das fronteiras, não se pode generalizar a afirmação inicial. Estamos assistindo a uma ampliação dos “espetáculos” artísticos que não limitam sua materialização a uma determinada linguagem. Nestes casos não só o processo como a própria obra abarca diferentes códigos. (SALLES, 2011, p 118).

Neste sentido o discurso presente na obra, ganha em caráter simbólico, metalinguístico, em uma espécie de conhecimento holístico⁵⁵ e empírico, não ficando restrito ao formalismo epistemológico e acadêmico. Logo, podemos entender que alguns dos trabalhos que serão analisados a partir de agora, passam ou, pretendem passar, por uma metáfora de termos contudísticos, que contrapõe os pensamentos mais organizados da biologia, para os termos mais abstratos na arte ou, em outras palavras, um processo de autopoiesis, em que o mundo é criado infinitamente, a partir dos processos de vida. (MATURANA e VARELA, 1987).

Seguiremos nossa análise, a partir de um recorte feito em produções anteriores ao ingresso no Programa de Pós Graduação e as transformações sofridas ao longo deste tempo, em que alguns destes trabalhos permanecem abertos.

55

O todo e as partes interagem constantemente sob esta perspectiva. Cada ação, acontecimento, se inter-relacionam, produzindo entre si novas fenômenos e relações que refletem no todo. Segundo o dicionário Houaiss, a palavra holístico significa: relativo a holismo; que busca um entendimento integral dos fenômenos; holista; o holismo é “a abordagem, no campo das ciências humanas e naturais, que prioriza o entendimento integral dos fenômenos, em oposição ao procedimento analítico em que seus componentes são tomados isoladamente.

Sudário (Instalação / 2003 - 2012)

Este trabalho fez parte de uma instalação em processo contínuo. Já remontado em dois lugares diferentes; a primeira montagem, em Guarulhos, no V Salão de Artes Visuais, em 2003, e outra, a segunda, durante o 21º Encontro de Artes Plásticas de Atibaia, em 2012. Parto da idéia de tensões provocadas a partir de polaridades causadas por temas comuns e, ao mesmo tempo, complexos ao ser humano: vida-morte, material-imaterial, sagrado-profano, razão-emoção, forma-não forma, sensibilidade-inteligência, corpo-espírito, realidade-imaginação e outras relações possíveis de serem estabelecidas e que foram sendo incorporadas com o tempo após estudos iniciais sobre a complexidade feitos a partir do primeiro contato que tive com a obra *O Método*, de Edgard Morin.

Iniciei o processo de construção após a reflexão de um tema recorrente no discurso de meu universo imagético: a morte. Por meio da apropriação de uma cama, e não qualquer cama, mas, a cama em que durmo - um móvel dos anos 60 - já bastante desgastado pelo tempo. Este desgaste foi propositalmente incorporado, e bem vindo, por entender que a sua aparência nos revela ao remeter à inevitáveis comparações do desgaste do corpo do objeto ao cansaço e desgaste de quem ali se deita.



Figura 48 - ALEXANDRE G VILAS BOAS – **Sudário** - 2012.

Cama, cimento e livro objeto.

2,10m x 1,5m x 0,60m, 2012.

Fotografia de Cíntia Nagatomo – Todos os direitos reservados

A escolha por uma cama, também foi uma forma deliberada de questionar o local em que descansamos, logo, uma possível análise traçando paralelos com o berço, o túmulo e as Barcas de Rá, o barco solar do antigo Egito que conduzia as almas para o tribunal, ou ainda, a barca de Caronte, que as conduz para o inferno. A idéia da última morada, presente nas mitologias de muitas culturas, está diretamente relacionada ao ato da travessia para o mundo sobrenatural; o “outro lado” ou “lado de lá”, também relacionado aos sonhos, que é inacessível enquanto nos mantemos acordados, porém ao dormir e repousar sobre o leito, obtém-se o acesso a esse mundo misterioso.

A analogia que se estabelece é inevitável, entre o simbólico sono eterno, que chega com a morte física do corpo, e o repouso necessário, diário e cíclico, que nos faz adormecer e sonhar, para depois de algumas horas ressurgirmos, acordar do mundo dos sonhos e retornar à realidade ou mundo dos vivos. Outra possível associação é a que se estabelece para o corpo a sua finitude. No caso do cristianismo, cultura religiosa predominante no Ocidente e na qual fui criado, a carga e o peso da cultura católica, se fazem presentes em meu trabalho, evidenciados desde o início de minha primeira graduação, em que utilizei, em inúmeras situações, os ícones cristãos bizantinos e outros arquétipos recorrentes do regime noturno de quem Durand (2001) se refere em sua obra⁵⁶.

Tornamos-nos pó aos poucos, ao entrarmos em processo de decomposição. Impossível dissociar a referência bíblica, “és pó e para o pó voltarás”⁵⁷, ou ainda, a do *Sermão de Quarta Feira de Cinza*, do Padre Antônio Vieira:

Lembra-te homem, que és pó, e em pó te hás de converter.

I.O pó futuro, em que nos havemos de converter, é visível à vista, mas o pó presente, o pó que somos, como poderemos entender essa verdade? A resposta a essa dúvida será a matéria do presente discurso. Duas coisas prega hoje a Igreja a todos os mortais, ambas grandes, ambas tristes, ambas temerosas, ambas

⁵⁶ Gilbert Durand, em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, nesta obra profunda e pesquisa de toda a sua vida, Durand nos revela que a nossa percepção do mundo está fundamentada na imagem, como matéria prima de todo o processo simbólico. Algo como a capacidade que temos em construir, de maneira individual ou coletiva, sentidos para o mundo e relacionarmos imagens, buscando os significados possíveis para tudo que nos cerca, ou seja, o universo simbólico, como denomina, relacionado à tudo que existe.

⁵⁷“Com o suor do teu rosto comerás teu pão, até que te tornes ao solo. Pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás.” (Gênesis 3, 19) e também encontramos referência semelhante em Eclesiastes “Tudo caminha para um mesmo lugar; tudo vem do pó e tudo volta ao pó.” (Eclesiastes 3, 19). BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral, São Paulo: Paulus, 2004. - p.51 e p. 817.

certas. Mas uma de tal maneira certa e evidente, que não é necessário entendimento para crer: outra de tal maneira certa e dificultosa, que nenhum entendimento basta para a alcançar. Uma é presente, outra futura, mas a futura vêem-na os olhos, a presente não a alcança o entendimento. E que duas coisas enigmáticas são estas? *Pulvis es, tu in pulverem reverteris*: Sois pó, e em pó vos haveis de converter. Sois pó, é a presente; em pó vos haveis de converter, é a futura. O pó futuro, o pó em que nos havemos de converter, vêem-no os olhos; o pó presente, o pó que somos, nem os olhos o vêem, nem o entendimento o alcança. (VIEIRA, 2008, p.259).

O receptáculo, a mortalha final, que condiciona nosso corpo, e conseqüentemente nossos restos mortais transformados em pó pela ação do tempo, guardados no caixão, ou o sarcófago egípcio; são correlatos ao barco, que guarda, mantém e transporta o corpo para o etéreo, o imaterial e ainda, o contato com a origem, de quem nos falam Jung ao analisar também os arquétipos do ser humano em *O Homem e seus símbolos*, e Eliade, já mencionada, em *O Mito do Eterno retorno*⁵⁸.

No momento inicial deste trabalho, povoavam os meus pensamentos as relações existentes entre arte e religião. No entanto, a partir do estudo de culturas agrárias da Antiguidade, em especial a egípcia, pude perceber que nem todo o sistema da hierarquia social esteve fundamentado apenas na tirania e força de seus soberanos. Havia uma complexa estrutura social, fundamentada na força de sua cosmogonia, com seus mitos colocados à serviço do poder político-religioso. A arte egípcia, neste caso, obviamente não se limitava apenas ao aspecto devocional. Além disto, por ocasião da primeira montagem deste trabalho, tive o contato com os textos de Helena Blavatsky, ao pesquisar sobre a morte, interessando-me momentaneamente por uma de suas falas sobre a Barca do Sol e pelos estudos vinculados à Gnose⁵⁹.

⁵⁸ Nietzsche também abordou uma concepção em do eterno retorno em suas obras, não concluindo, no entanto, devido a sua morte. Mas, um dos elementos recorrentes que percorrem toda a sua obra literária, é exatamente a ideia da relação que o ciclo eterno desempenha para nós, seres humanos, que estamos presos a esta cadeia de repetição eterna. Pensando em arquétipos, podemos associar ao signo de Uroborus, a eternidade representada pela serpente que engole a própria cauda.

⁵⁹ Gnose, segundo a etimologia apresentada no dicionário Houaiss: gr: gnôsis, eôs ‘ação de conhecer, conhecimento, noção; ciência, prudência, sabedoria, notoriedade, reputação’; “El Arca, en la cual se conservan los gérmenes de todas las cosas vivs necesarias para volver a poblar la Tierra, representa la supervivencia de la vida, y supremacia del espíritu sobre la matéria, em el conflito de los poderes opuestos de la naturaleza”. BLAVATSKY, H.P. LA DOCTRINA SECRETA Síntesis de la ciencia, la Religión y la Filosofía Volumen IV. Disponível em: http://www.samaelgnosis.net/libro/pdf/doctrina_secreta_IV.pdf. Acesso em 03 de agosto de 2014.

Automaticamente cheguei aos Livros dos Mortos, documentos egípcios que inventariavam a vida do Faraó e seus feitos, além de conter também as fórmulas mágicas, orações, encantamentos para facilitar o acesso na passagem para a outra vida. De imediato associei esta literatura aos livros religiosos de cada doutrina; cultura; povo. Estabeleci então uma relação entre o livro dos mortos, os livros sagrados, e as sagradas escrituras, à ideia do Livro de Artista, outro objeto de meu interesse naquele momento. Para que isto então fosse assimilado completamente, decidi utilizar o criado-mudo que existe acoplado à cama, deixando repousar sobre ele, um livro objeto de cimento, que não pode ser aberto e nos remete de certa maneira a uma lápide. Suas configurações formais, aspectos como textura e cor do material, reforçam esta ideia.

Sobre o estrado de madeira, foi pensado um meio para que o pó-de-cimento fosse colocado e se mantivesse no local, sofrendo mínimas alterações, já que é uma matéria estável, composto em sua fabricação de matérias primas como o calcário, a argila e o gesso. Utilizei tampões de madeira, que suportassem o peso de meu corpo e do cimento que seria ali colocado.

A fabricação do cimento exige temperatura superior a 1500 ° C, e sua resistência ao tempo, conservado em sua aparência é muito duradoura se mantido em condições ideais, distante da umidade. Estes aspectos técnicos, apesar de parecerem trivialidades banais, foram fundamentais para que eu o escolhesse como material. Primeiro por tudo o que pode representar; depois, por conta das possibilidades técnicas de como gravar meu próprio corpo ali.



Figura 49 - ALEXANDRE G VILAS BOAS - **Sudário** - 2012.

Cama, cimento e livro objeto - 2,10m x 1,5m x 0,60m, 2012.

Fotografia de Cíntia Nagatomo – Todos os direitos reservados.

O processo de queima da matéria prima no forno, produzindo o pó, faz uma referência também, para mim, ao ato de incinerar, que remete diretamente aos rituais sagrados e aos funerais de outras culturas, em que os corpos eram depositados sobre uma pilha de madeira e se ateava fogo, e que, como se sabe, ainda hoje, em lugares como a Índia, este costume é mantido. Além disto, foi do fato do cimento ser um elemento construtivo, que curiosamente remonta ao período de influência do império romano, de onde se especula sua possível origem, feito com pedras vulcânicas moídas, é que associei diretamente, o material, às primeiras grandes cidades da civilização ocidental. O conceito de *Pólis* e de *Civitas*, unidos, em um único desígnio: a morte do ser humano e da civilização em sua sanha destrutiva.

Pensou-se então em uma maneira em que as pessoas pudessem ver os rastros deixados por esta civilização, incluindo todos que por ali passassem: artistas, funcionários e visitantes. O cimento em pó foi colocado em cima do estrado, devidamente protegido para que não vazasse para baixo da cama, apenas para os lados.

Sobre o cimento em pó, deitei-me com mínima roupa, gravando meu corpo no “colchão” de cimento. Uma gravura impressa, provisória, gravada no pó com a matriz viva do meu corpo e que poderia ser alterada, a despeito de sua estabilidade, bastando apenas, para isto, o toque do visitante ou a ação do tempo.



Figura 50 - ALEXANDRE G VILAS BOAS – **Sudário** - 2012.

Cama de madeira, cimento em pó e livro objeto, 2,10m x 1,5m x 0,60m, 2012.

Fotografia de Cíntia Nagatomo – Todos os direitos reservados

Na medida em que os dias se sucederam, um fato interessante a ser observado é que o público visitava a obra com muito cuidado. Abaixavam a voz, trocavam olhares, hesitavam. Uma ou outra pessoa resolvia tocar no trabalho, mas, ao ver que ele era desfeito mesmo aos mais delicados toques, assustavam-se e desistiam em continuar. O cimento, neste meio tempo, ia enrijecendo-se devido às condições de temperatura e umidade do ambiente.

Mais um fator a ser destacado, é o contraponto entre a idéia do cimento em pó - corpo humano que se desfaz sobre a ação do tempo, e o livro objeto, rígido, sólido praticamente indestrutível. O livro, metáfora do conhecimento, que permanece contido em si, protegido em seu corpo impenetrável, torna-se inútil aqui, pois não pode ser acessado e aberto. A ideia do conhecimento hermético que falaremos adiante, quando abordarmos meus livros de artista.



Figura 51 - ALEXANDRE G VILAS BOAS – **Sudário** - 2012.

Cama de madeira, cimento em pó e livro objeto, 2,10m x 1,5m x 0,60m, 2012.

Fotografia de Cíntia Nagatomo – Todos os direitos reservados.

A ideia de destruição, ou manutenção do corpo, e corpo aqui, não só o ligado ao caráter físico e existencial do ser humano, mas, no caráter atemporal de seu conhecimento e também sua alma, é representada por meio do livro, que, em tese, poderia e / ou deveria ser indestrutível, no entanto, torna-se um meio de controle, entre a

vida e a morte. O conhecimento hermético e inacessível torna a eternidade fria e solitária.

Outras analogias são estabelecidas entre arte, religião e política, ao relacionar as civilizações, em especial a cristã, que em sua busca por provas e respostas para os dilemas da vida, e diante da impossibilidade de encontrá-las, fabrica-as. As mãos hábeis dos artistas do passado, plenos em técnicas, como se especula que seja o caso do sudário e de tantas outras relíquias do cristianismo, forjaram possivelmente este tecido, dito sagrado, e tantos outros mais, que não se tem conhecimento. Ao levar isto em conta, analisei as possibilidades de criação que tornam possível o surgimento de um mito⁶⁰; que se constrói após a morte, e também, em uma relação mais contemporânea, a construção do mito que faço através da ideia da morte do artista. Tanto o artista que produz a obra, que ali esteve deitado, como àquele que povoa as mentes das pessoas que lá estiveram visitando, o público fruidor. Era comum ouvir, em lamentos com entonação sentida: “[...] coitado! Será que morreu?” ou, “[...] quem será que “era” esta pessoa?”. Esta relação em especial, em querer saber mais sobre a pessoa, a partir do objeto, me fez lembrar DANTO (2010, p.44), quando analisa o mito do Narciso, em *Transfiguração do Lugar Comum*.

Diante da impossibilidade de comprovação do perene da vida, e mesmo da obra; por falta de provas científicas de outras existências e da impossibilidade do artista vencer a morte; o corpo que se decompõe e desaparece por completo, assim como, também desapareceram as civilizações, os impérios, e tudo que desaparecerá um dia, é que estão ali, simbolizadas e sintetizadas, neste caráter frágil da matéria prima que é o pó, a vida e a morte.

Por último, o ir e vir das pessoas em torno da cama, um sepulcro, ou ali, mais, que isto, um frágil sudário, fez desta peregrinação em volta do trabalho, o ato religioso de procissão ao longo do corpo – obra, sagrado – profano. Ao saírem de perto do trabalho, os visitantes levavam sem perceber, parte do pó, sujando o espaço expositivo com o cimento carregado por seus sapatos. Tive que lidar com as diversas reclamações por parte dos serventes do espaço na primeira edição, em Guarulhos. E ocorreu uma discussão e tentativa de desmonte da obra, em Atibaia, por parte dos organizadores, que

⁶⁰ Eliade nos fala da humanidade religiosa e não religiosa em sua obra *O Sagrado e o Profano: A Natureza da Religião*. O homem arcáico religioso (*homo religiosus*) e o não religioso; a concepção linear de tempo como sendo algo profano, enquanto a não linear se torna sagrada por comportar o cíclico. Sem a presença do cíclico, dos mitos e rituais, tornaria-se impossível aproximarmo-nos do sagrado, o que, segundo seu pensamento, seria uma necessidade humana, e resultaria em um desastre caso não acontecesse; entraríamos, então, em um vórtice que ele denominou como sendo o “terror da história”.

alegavam que eu havia causado um transtorno com meu trabalho; irritação aos diretores do espaço, ao que respondi sobre o projeto ter sido aceito e, da ilegalidade em desmontar o trabalho, caso isto fosse solicitado ou necessário. Observo que recebi esta proposta: a de desmonte da instalação e não a de tentativa de minimizar de alguma forma a sujeira que ocorria, o que eu também não teria concordado.

Neste sentido, penso que o trabalho cumpriu, em parte, o papel para o qual foi concebido. Ao provocar desta maneira, ainda que não tenha previsto, planejado e nem esperado este tipo de reação; por tratar-se de um projeto específico para os locais que promoviam, em tese, a reflexão sobre arte contemporânea.

Em certo ponto, e com o devido respeito e distanciamento dado pela grandiosidade do trabalho, percebi o mesmo possível problema da precariedade de que falamos na obra de Artur Barrio. Por mais interessante que possa ter sido o recorte que as curadorias envolvidas realizaram nos dois locais em que participei, havia, em certa medida, uma má vontade com relação ao meu trabalho.

Quando cheguei para a montagem, em ambos os locais, lembro-me da surpresa e do espanto ao me verem com sacos de cimento na mão e uma cama desmontada dentro do carro! Mais curioso ainda: no ato da construção do trabalho, que é de certa maneira, uma performance, em que depois de preparar a cama, deito-me quase nu sobre o pó de cimento, mergulhando em totalidade e pressionando o corpo, inclusive o rosto, sobre o pó. A todo este acontecimento, percebia as reações atônitas e inconformadas. Ora, o que se pode esperar de um local que se propõe a discutir arte contemporânea? Não tenho dúvidas que este trabalho, por mais simples e óbvio que possa parecer, continua ainda hoje, sendo uma afronta aos costumes e ao senso comum dos que se dizem estar abertos, mas, na prática, tudo que saia de seu possível controle, tendem a proibir, recuar, esconder, desviar, até mesmo, em último caso, difamar.

É necessário também dizer por bem da verdade, que em Atibaia, a curadoria esteve a o meu lado o tempo todo. O que acontece é que a parte burocrática pertencente à estrutura oficial estava consternada. O trabalho era um “*trambolho*” para eles, segundo uma funcionária da limpeza. Penso que o vivenciado por esta experiência, nas duas cidades, foi sem dúvida alguma, uma ação muito mais forte do que a obra em si. Ao término dos dois salões, tive a certeza de ter criado uma reflexão maior sobre o que estavam dispostos a fazer naqueles espaços. Quais as relações que queriam para aqueles locais e para o público que ali frequenta? Que limites dali em diante estabeleceriam? Mas, em arte, quais são os limites mesmo?

Livros de Artista | 2007 – 2014

Aqui são apresentados algumas páginas e livros de artista produzidos por mim, ao longo destes anos e difundidos de modo geral, via arte postal. Ou seja, uso um meio para difundir outro meio, por considerar que as múltiplas possibilidades e a troca existente entre os agentes desta produção, enriquecem o processo e permitem que a construção se dê por outras vias que não só o espaço do ateliê. A escolha por este meio se deu entre tantos outros fatores, por entender que o livro possui uma poética muito específica, como comenta Cristina Freire:

Como poética singular, distingue-se do Livre d'artiste, e da categoria de livros ilustrados por artistas. A origem do livro de artista tal como entendemos aqui remonta o trabalho de Ed Ruscha, *Vinte e seis postos de gasolina* (1963), no qual o artista norte-americano apresenta uma série de fotografias de postos de gasolina. (FREIRE, 2006, p.58).



Figura 52 - Alexandre Gomes Vilas Boas - *Livro do Diabo* – Livro alterado – 2009

Desenho, colagem, carimbo, gravura sobre livro promocional de empreendimentos imobiliários.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Acervo pessoal.



Figura 53 - Alexandre Gomes Vilas Boas - *Livro do Diabo* – Livro alterado – 2009

Desenho, colagem, carimbo, gravura sobre livro promocional de empreendimentos imobiliários.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Acervo pessoal.

Alguns livros são construídos em ações colaborativas. Artistas postais da rede, espalhados por diversos locais, trocam suas produções que são encadernadas à mão, ou algumas vezes, por meio de processos gráficos que requerem equipamentos e maior infraestrutura para quem produz. Isto dependerá da finalidade para a qual o livro se destina. Se a ideia for reproduzir uma grande quantidade de exemplares, seu raio de ação se amplia, atingindo muito mais pessoas, porém, neste caso, convém o uso de meios mais rápidos e eficientes, em termos de produção e multiplicação, o que em geral, demanda uma quantidade maior de processos técnicos e recursos. Por outro lado, se o trabalho restringe-se apenas a um volume único, poderá ser feito totalmente por meio de processos manuais, o que geralmente ocorre quando é destinado para arquivos particulares.

Os materiais empregados nestes trabalhos são variáveis, tanto quanto os suportes. Podem ser utilizados todos os tipos de impressão, xilo, litho, calcogravura,

serigrafia, papel, desenhos feitos à mão, fotografias, imagens digitalizadas e impressas à laser, recortes e colagens, assemblages, ou seja, procedimentos que retomam, em partes, processos do passado, como as colagens de Kurt Schwitters (Hannover, Alemanha 20 de Junho de 1887 - Ambleside, Reino Unido, 8 de Janeiro de 1948)⁶¹ a partir da ideia de construção da destruição.



Figura 54 - Alexandre Gomes Vilas Boas - *Livro do Diabo* - 2009

Livro alterado, desenho, colagem, carimbo e gravura sobre livro promocional de empreendimentos imobiliários.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Acervo pessoal.

Em geral, me aproprio de materiais diversos do universo publicitário. Folders, folhetos de propaganda de empreendimentos imobiliários, manuais de aparelhos eletrônicos, livros velhos ou usados, e reutilizo-os como suporte para o material que será empregado, em uma prática que se configura neste universo, do livro de artista, como o que se convencionou chamar de livro alterado, ou seja, o volume, em si, já existe, a única coisa é que transformo sua estrutura, agregando-lhe materiais e

⁶¹Kurt Schwitters – A contribuição de Kurt Schwitters para as artes gráficas e para o procedimento das assemblages e colagens é inquestionável. Seu procedimento conhecido como MERZ, que é possivelmente uma derivação da palavra comércio, dá nome à revista homônima publicada por ele e também a seus objetos, colagens e poemas, que são, em suma, procedimentos dadaístas, aparentemente caóticos, que revelam, entretanto, um artista rigoroso no controle de seu trabalho.

conteúdos, ou mesmo destruindo parte de seu corpo. SILVEIRA (2001) trata muito bem deste assunto, nas escassas bibliografias existentes publicadas em língua portuguesa, em seu livro *A página Violada*.



Figura 55 - Alexandre Gomes Vilas Boas e Coletivo 308.

Livro alterado - desenho, colagem, carimbo, gravura sobre livros reestruturados - 2007 - 2008.

PAIVA, em *Aventura do Livro experimental*, nos sugere em seu capítulo, *Livro-objeto lúdico*, a inclusão de várias categorias dentro do termo “livro de artista”:

Por conseguinte, o termo livro de artista, conforme vamos ilustrar, inclui a categoria livre-jeu, livros objetos, flip book, pop-up, fore edge. Porque todos se mesclama práticas de vanguarda que tentam valorizar a manipulação experimental das linguagens – textuais, visuais, táteis, sonoras, olfativas. – e /ou expandir o acesso à arte pela criação do interesse de leitura lúdico – o que se faz por gosto, prazer, divertimento – ou fantástico – prodigioso, extraordinário, fora do comum.(PAIVA, 2010, p.91).

O trabalho de Ana Paula Mathias de Paiva é uma verdadeira declaração de amor à história do livro. Sua pesquisa reconstrói, assim como Paulo Silveira, a história do livro e situa de maneira muito precisa a importância em se entender o papel do livro de artista como uma categoria única:

Se nos detivermos na teoria da produção do livro, podemos ainda diferenciar o modelo livro de artista do modelo tradicional porque o livro de artista não é facilmente reproduzível por processos mecanizados que quase sempre prescindem da participação do criador. (PAIVA, 2010, p.92).



Figura 56 - Alexandre Gomes Vilas Boas - **Livro do Diabo** – 2008.

Livro alterado - desenho, colagem, carimbo, gravura sobre livro promocional de empreendimentos imobiliários.

Outro ponto a ser observado, é que estes livros são despachados via correio e, em geral, não retornam mais. Há que se ter neste processo, certo desprendimento e um bom registro fotográfico também, uma vez que a obra desaparece, em geral, para sempre. Os aspectos construtivos envolvidos promovem, às vezes, uma mudança de curso do projeto, em que o livro deixa de ser um livro de artista e se encaminha para ser um livro objeto, assumindo configurações próximas as da escultura, da assemblage e até mesmo do ready-made. Entendo nesta oscilação, uma idéia de expansão, movimento e abertura para novas experiências sensoriais, que podem envolver mídias que até então não tenham sido pensadas como parte integral ou complementar do trabalho. Como se verá mais adiante no *Livro do Tempo*, apresentado em vídeo, como uma narrativa visual no VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, pela Universidade Federal de Goiás, 2014.

Durante o programa de Pós-Graduação, desenvolvi algumas experiências materiais para a confecção de páginas e livros que fizeram parte da disciplina, *Meios de Produção e Práticas Híbridas na Arte Contemporânea*, orientado pelo professor Dr. Agnus Valente. Alguns volumes foram pensados para o projeto de uma instalação, ou site-specific *Bibliotékhe*, que está sendo planejada para ocupar, no futuro, alguns espaços do Instituto de Artes da Unesp. A construção deste trabalho deverá se constituir por meio de ações coletivas e/ ou colaborativas, ainda a definir.

Os meus livros não possuem uma temática única. As convocatórias são realizadas através do meio eletrônico, em uma rede de contatos via internet constituída por artistas do mundo todo. Na América Latina, em especial a Argentina, tem forte presença nas participações, bem como alguns países da Europa, como França, Itália, Espanha e Rússia, só para citar alguns. É muito difícil estabelecer um número de participantes, já que a participação é livre, tornando-se uma verdadeira incógnita, se este, ou aquele outro artista da rede participará. A rede é imensa e conta com mais de 400 artistas e não artistas também, que participam conforme seu grau de interesse pelo projeto.

É redigido um documento, um projeto, em geral, conhecido por *chamado* ou *convocatória*, com especificações técnicas mínimas, que determinam o número de páginas, dimensões do livro, a fim de padronizar minimamente e facilitar a montagem dos volumes. Determina-se um prazo para que as páginas ou os trabalhos sejam enviados via correio. Chegado ao destino, as páginas são separadas, mescladas e montadas em um único, ou mais volumes, podendo ser redistribuídos ou não, conforme estipular o texto do projeto.

Assim sendo, o livro coletivo ou colaborativo segue a seguinte metodologia:

- a) Convocatória ou chamada.
- b) Produção das páginas.
- c) Envio pelo correio.
- d) Montagem.
- e) Documentação, registros e reenvio.
- f) A comercialização, ou não, dependerá do caráter da proposta assumida por seus participantes. Em geral, por uma questão de natureza do próprio meio, não são comercializados, exceto quando especificado, justificando-se desde o início do projeto, por meio da convocatória, as razões para tal. Nestes casos, uma vez que sejam simpáticos a uma causa específica, os trabalhos poderão ser vendidos, sempre com o consentimento de seus autores, que aceitaram as regras e foram previamente consultados⁶². Esta forma de convocatória tem sido bastante criticada na rede.

Fui o proponente de um projeto Internacional de livros de artista, construído de maneira colaborativa, ao longo de um ano, mais precisamente entre os anos de 2008 e 2009. A principal forma de veicular o projeto foi através da rede eletrônica, a internet, em comunidades virtuais que tratam do assunto. A maior destas redes⁶³ hoje está localizada na Espanha e, na época do projeto, ainda não havia entrado no ar. Para que o

⁶² Eu mesmo nunca fiz, e também não costumo participar, por entender que desvirtua o sentido original para o qual estes meios, como arte postal e livro de artista foram criados. Entendo que se há o engajamento e a identificação com uma causa, o trabalho pode ser doado, de maneira natural, afinal, o sistema da rede funciona assim por excelência; esta é também uma das formas pelo qual se determina o teor político e de engajamento a que se propõe o projeto. No entanto, temos visto avançar nos últimos dez anos, uma forma de “consumo” sobre estas práticas, que comercializam o objeto como se faz no tradicional mercado de artes. Exposições com estas características têm sido cada vez mais frequentes, com o recorrente apelo de “leilão” dos trabalhos. No meu entender, isto cria um problema de falta de coerência com relação ao meio.

⁶³ *Red Libro de Artista* – Disponível em: <http://librodeartista.ning.com/>

projeto fosse levado até o fim, obtive para isto, o apoio do grupo coletivo 308⁶⁴, composto por mais nove integrantes, na ocasião, do qual eu também faço parte, além da rede de amigos, colaboradores e artistas postais. O primeiro passo do projeto foi constituir uma convocatória. Convocatórias são editais, onde se estipulam algumas diretrizes do projeto. Em geral, na arte postal as regras são mais flexíveis, mas no caso do livro, isto se torna mais complicado, em função do tamanho da edição, do número de páginas e dos custos para a encadernação, seja ela manual ou feita por terceiros. As regras básicas deste projeto estão reproduzidas aqui:

O grupo coletivo 308 está montando um livro de artista com a ajuda de artistas de diversos lugares do Brasil e do mundo.
Para participar nos envie 15 páginas nas dimensões 15x21 cm.
Receberemos as páginas até 20/12/2009.

O tema é livre.
Poderá ser utilizada qualquer técnica.
As páginas serão montadas à mão e seu trabalho não sofrerá intervenções.
Contaremos com ajuda de artistas do grupo para a montagem de cada volume.
Não há nenhuma taxa.
Cada participante receberá um volume.
Um volume ficará para o acervo do grupo, como material de pesquisa e arquivo. Dependendo da quantidade do material recebido, faremos uma divisão em mais volumes.

Desde já, agradecemos sua colaboração e desejamos excelentes trabalhos!

ENVIAR O MATERIAL PARA:

Projeto Livro de Artista / COLETIVO 308

a/c
Alexandre Gomes Vilas Boas
Av Tiradentes, 199 apto. 308
Guarulhos - São Paulo
07090 000
Brasil

A partir da divulgação da convocatória, os trabalhos começaram a chegar via correio. O processo de montagem ocorreu, neste caso, de maneira manual. As páginas que iam chegando eram imediatamente documentadas e postadas no blog do grupo, através de documentação fotográfica, com o objetivo de comunicar a quem enviou seu trabalho, que este chegou ao seu destino.

⁶⁴ Grupo Coletivo composto, atualmente, por oito integrantes: Eu, César Riello (Kcha), João Canobre, Eduardo Garofalo, Letícia Carvalho, Rodrigo Kenichi, Marcelo Garcia (Peixe) e Sérgio (Serjão) Augusto; além disto, conta com uma rede de colaboradores na região de sua sede, em Guarulhos, município industrial de São Paulo. Em atividade desde 2007.



Figura 57 – Páginas recebidas de Valerie Ceravolo, artista postal francês – 2007/ 2008. Fotografia Arquivo pessoal.

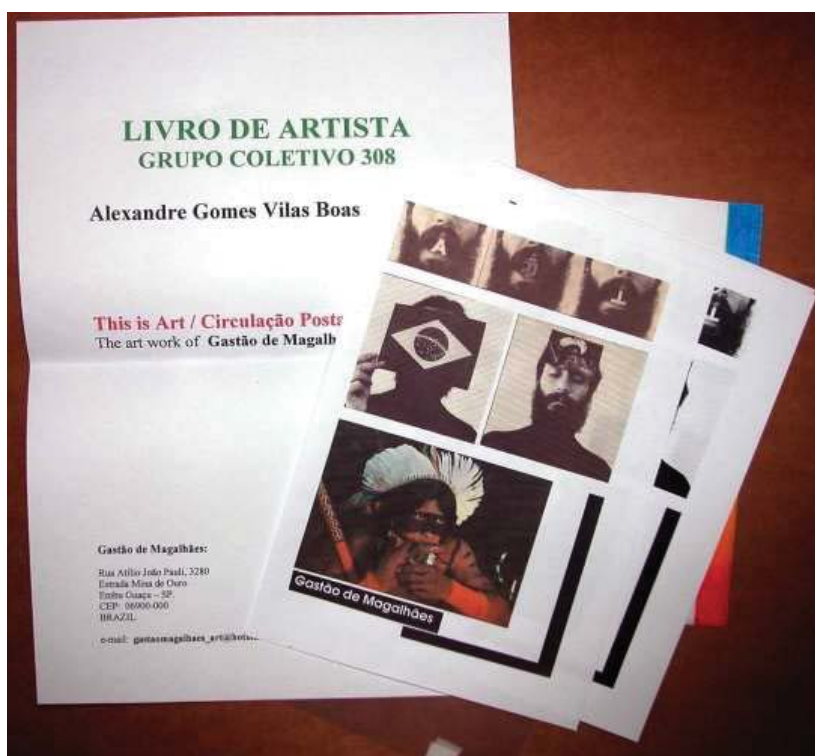


Figura 58 – Páginas recebidas de Gastão Magalhães - Artista postal e performer brasileiro – 2007/ 2008. Fotografia Arquivo pessoal.

Depois de catalogadas e devidamente registradas, as páginas são divididas em volumes diferentes, desta maneira, os livros são constituídos com páginas de cada um dos artistas participantes. Na devolução, o artista colaborador, recebe um livro com uma de suas páginas e mais 15, 20 ou até 25 trabalhos em um único volume, contendo outras

páginas, confeccionadas por parte dos participantes. Isto amplia a rede, porque um participante toma conhecimento da existência do outro, se já não o conhecer; estabelecemos novos contatos que possibilitam a inserção cada vez maior de outros colaboradores e a interação no mais amplo sentido do termo.



Figura 59 a - **Processo de montagem dos volumes** – 2007 / 2008.

Letícia Carvalho e Rodrigo Kenichi fazem a encadernação dos volumes.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas - Arquivo pessoal.

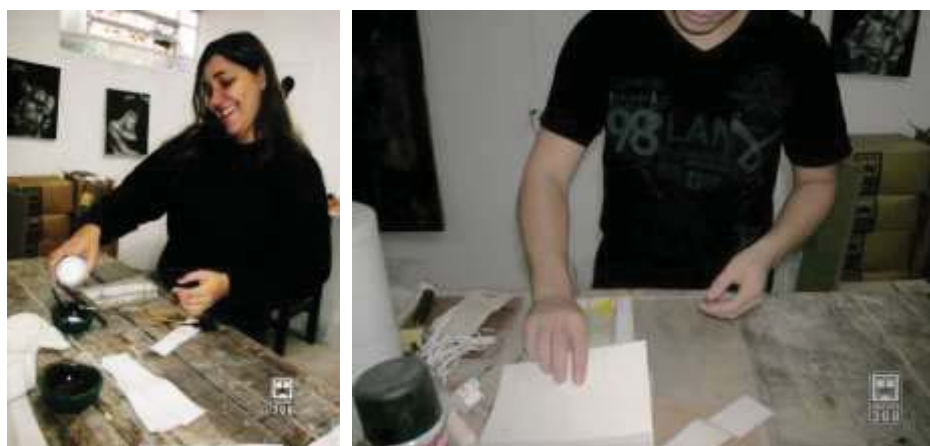


Figura 59 b - **Processo de montagem dos volumes** – 2007 / 2008.

Letícia Carvalho e Rodrigo Kenichi fazem a encadernação dos volumes.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas - Arquivo pessoal.



Figura 60 – Volumes já prontos para o envio – 2007 / 2008

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas - Arquivo pessoal.

Neste projeto tivemos representados 12 países, com o número total de 48 participantes. Na lista abaixo podemos observar que está enunciada em diversas línguas, dado ao caráter internacional que se supunha que alcançaria naquele momento, como de fato depois se comprovou. Entretanto, houve um problema entre o recebimento e as devolutivas dos livros. Durante este período entre 1007 e 2008, tivemos em menos de seis meses, duas greves dos correios brasileiros, e infelizmente, recebemos notícias de que alguns exemplares se perderam ao longo de sua volta para a casa. Neste caso, não há o que se fazer. Os trabalhos originais ficam perdidos para sempre. A única forma de remediar é reproduzindo as páginas recebidas utilizando-se de meios como a eletrografia ou o offset.

Este projeto tem como característica principal, a ação colaborativa em todas as suas etapas de trabalho, configurando-se como um dos pontos de interesse em minha ação, de reunir pessoas em torno de projetos coletivos.

Segue aqui a lista dos participantes e seus respectivos países:

Atualizando/Upgrading/Actual/Actuel/Aktuell

Celestino Neto (Grupo Toca do Lobo) – Brasil, Miguel Jimenez (El Taller de Zenon) – Espanha, Olivia Niemeyer – Brasil, Constança Lucas – Brasil, José Nogueira – Brasil, Gastão de Magalhães – Brasil, Wilhelm Schramm – Áustria, PJ – Brasil, Nádia Poltosi – Brasil, Sílvia Matos – Brasil, Saulo Dias/Grupo 2veis1 – Brasil, Felipe Conceição – Brasil, Virginia Milici – Itália, Serena Rossi – Itália, Hélène Lagache – França, Lurdes Sousa – Portugal, Keith A. Buchholz – Usa, Tiziana Baracchi – Itália, Jacira Fagundes – Brasil, Hugo Pontes – Brasil, Maria da Glória Jesus de Oliveira – Brasil, Danilo Heleno Monaco – Alemanha, Heloísa M. Sonaglio – Brasil, Luis Filipe Gomes – Portugal, Samuel Montalvetti – Argentina, Silvia Calvo – Argentina, Mónica Vallejo – Argentina, Rodrigo Kenichi – Brasil, José Manuel Figueiredo – Portugal, Juliana Seabra – Brasil, Marcelo Bresciani – Brasil, Dao Badao Editions – Suíça, Antônio Carlos Altheman – Brasil, Márcia Campos dos Santos – Brasil, Gilmar Pereira Rosa – Brasil, Rodrigo Barbosa de Carvalho – Brasil, Anabela G. & Bruno C. – Portugal, Sean Burn – Inglaterra, Gianni Simone – Japão, Rogério Macedo – Brasil, Marysia Raposo – Brasil, Eni Elis – Brasil, Mariana Duarte Sutilo – Brasil, Renata Salgado – Brasil, João Bosco – Brasil, Verônica Melo de Lima – Brasil, Valerie Ceravolo – França, Sol Pedrosa – Argentina.

Países participantes: Argentina = 04, Alemanha = 01, Áustria = 01, Brasil = 28, Espanha = 01, Estados Unidos da América = 01, França = 02, Inglaterra = 01, Itália = 03, Japão = 01, Portugal = 04 e Suíça = 01.

Livro Lápide | 2012

Em certo sentido, meu livro-lápide, se apoia também na referência do livro de pedra, descrita em *O Corcunda de Notre Dame*⁶⁵, em que Victor Hugo (1802-1885) apresenta seu olhar sobre como a revolução ocasionada pela prensa de Gutenberg (1398-1468) deverá esvaziar a importância das obras de arte e da arquitetura antiga. Segundo ele, “A idéia mãe, o verbo, não estava somente no fundo desses edifícios, mas também na forma”. Ele diz que o livro é a maior invenção da humanidade e substituirá aqueles que foram, por muito tempo, guardiões do conhecimento humano: os edifícios.

O livro vai matar o edifício. A invenção da imprensa é o maior acontecimento da história. É a revolução-mãe. É o modo de expressão da humanidade que se renova totalmente, é o pensamento humano que se despojando de uma forma e vestindo outra, é a completa e definitiva mudança de pele dessa serpente simbólica que, desde Adão, representa a inteligência. Sob a forma impressa, o pensamento humano é mais imperecível que nunca. É volátil, impalpável, indestrutível. Mistura-se ao ar. No tempo da arquitetura fazia-se montanha e apoderava-se de um século e de um lugar. Agora, faz-se revoada de pássaros, espalha-se aos quatro ventos e ocupa-se ao mesmo tempo todos os pontos do ar e do espaço. Nós repetimos, quem não vê que dessa forma ele é bem mais indelével? De sólido que era, tornou-se vivaz. Ele passa da duração no tempo para a imortalidade. Pode-se demolir uma massa, mas como extirpar a ubiqüidade? Venha um dilúvio. A montanha terá desaparecido há muito sob as ondas, mas os pássaros ainda voarão. E, se um único arco boiar na superfície do cataclismo, eles nele pousarão, flutuarão com ele, estarão presentes com ele ao recuo das águas, e o novo mundo que surgirá desse caos verá, ao acordar, planar acima dele, alado e vivo, o pensamento do mundo engolido. (HUGO, 2015, Cap 2, Livro V).

Seguindo o raciocínio que ele nos apresenta, a palavra impressa se tornaria indestrutível por ser um instrumento de infinitas possibilidades de reprodução e disseminação de conhecimento. Ele analisa a passagem de uma época e lamenta a ausência da Arquitetura do passado que vai rapidamente sendo transformada por todas as mudanças da sociedade. Os novos monumentos não são mais os templos, igrejas ou pirâmides, como nas grandes obras do passado. Sob este enfoque é que “*O Corcunda Notre-Dame*” foi escrito. Fala da importância da contribuição dos povos ao longo dos séculos, com sua mistura de estilos, poderíamos acrescentar o hibridismo, naquilo que

⁶⁵ Originalmente intitulado *como Notre-Dame de Paris* (1831).

ele classifica como obras impuras, louvando a arquitetura como o grande registro da história da humanidade, o livro de pedra.

É neste contexto que penso que meu livro seja uma espécie de antítese simbólica do que Victor Hugo diz. Explico: quando se refere ao fato de acreditar que o livro será o futuro da humanidade, ele exalta suas propriedades, uma a uma, desde suas características físicas, matéricas, como também sua capacidade imensa em educar, através das possibilidades reprodução, quase infinita, dos volumes. Meu livro, ao contrário disto, não é leve como ele sugere em seu romance, e sua aparência é rústica, dura, sólida, não como o edifício, mas como uma lápide, com o que, aliás, ele mais se parece quando visto. Meu livro é este oposto. Uma fusão incômoda das duas coisas. A construção feita com o material do edifício, o cimento, empresta-lhe a solidez e o corpo, ao mesmo tempo em que aprisiona o seu conteúdo neste mesmo corpo. Para acessá-lo, apenas abrindo-o. Para abri-lo, somente quebrando-o. O meu livro é um trabalho autônomo, que foi utilizado para compor a instalação, mas, justamente por ser autônomo, é que pude reutilizá-lo livremente, em outras ocasiões, de maneira independente à cama.

Livraria de Artistas | 2013-2014

Projeto Colaborativo de curadoria de Constança Lucas e Jacqueline Aronis

Entre os anos de 2013 e 2014, tive o privilégio de ser convidado, por duas vezes, a participar do projeto colaborativo *Livraria de Artistas*, com curadoria de Constança Lucas e Jacqueline Aronis. Na exposição, inúmeros livros de artista e livros objetos foram apresentados em uma estante na *Galeria Gravura Brasileira*⁶⁶. O caráter plural dos materiais que foram empregados nestas duas edições, nos dá ideia do que Constança Lucas se refere quando nos fala sobre cada livro ser uma exposição completa:

“...Eu penso no livro de artista como um espaço expositivo único como uma exposição portátil. Pela potencialidade artística de autonomia, ao folhearmos um livro temos a possibilidade de apreciação de espaços de criação resultantes da pluralidade cultural, onde se exploram vários tipos de narrativas, são locais privilegiados para experiências plásticas, somando e criando interligações de tempo e espaço, tempo e movimento, é um despertar de afetos”.

No texto de abertura, de concepção de Constança Lucas, poderemos perceber o caráter colaborativo pretendido pela curadoria, na tentativa em estabelecer diálogos entre as diversas gerações de artistas presentes na exposição.

Livraria de artistas é um projeto que pretende ser um espaço de reunião, associação e desenvolvimento de ideias, de experimentação poética, plástica e gráfica, através de livros de artista. Os artistas trabalham o livro de artista, como obra de arte em forma de registros gráficos, explora a relação bidimensional, tridimensional, e investigam a palavra e a imagem em conjunto. A Livraria de artistas será uma exposição coletiva de livros de artista, e todos os participantes desenvolvem, pesquisam e criam seus trabalhos de arte em São Paulo. A montagem desta exposição será em forma de instalação propiciando a circulação e manuseio das obras pelo público visitante. Participarão da exposição um grupo de artistas com carreira artística reconhecida há muito tempo no Brasil e no exterior, e alguns artistas mais jovens que também já têm um percurso bastante consistente no meio das artes visuais. Criando-se assim uma forma de diálogo entre as diferentes gerações de artistas.⁶⁷

⁶⁶ Galeria localizada no bairro de Perdizes – SP, especializada em Gravura, concentra atualmente uma variada gama de artistas e trabalhos que transitam entre as linguagens. Tornou-se um centro de referência e estudo dos adeptos da gravura e das artes gráficas em geral.

⁶⁷ Encontrado no folder e na página virtual da exposição e em: <http://livrariadeartistas.blogspot.com.br/p/livraria-de-artistas-exposicao-coletiva.html>

Em cada volume há a síntese de matérias, processos em que se percebem as articulações de cada artista com a dimensão real de sua obra e a aproximação com o espaço; a estética assumida através da variação de procedimentos materiais que se tornam, por meio dos processos de fatura, cada livro, uma obra única em si. Como nos diz Salles (2011): “O artista munido de suas necessidades e a matéria prima com suas propriedades trocam informações, limites e potencialidades”.



Figura 61 – **Exposição Livraria de Artistas** – 2014

Casa da Gravura Brasileira - Constança Lucas e Jacqueline Aronis

Foto de Alexandre Gomes Vilas Boas – Arquivo Pessoal.



Figura 62 – **A montagem** - Panorama da Livraria dos Artistas (2014).

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Acervo pessoal.

Nas duas edições, de 2013 e 2014, foi apresentado por mim, um livro de exemplar único, produzido de maneira individual para compor a *Livraria* proposta pela curadoria. É importante ressaltar este aspecto: a proposta era colaborativa, pelo fato de reunir em um único trabalho, as maneiras e respostas à provocação feita pelas curadoras e, ao mesmo tempo, individual, por possibilitar a construção e o desenvolvimento das poéticas individuais de cada participante. MESQUITA nos fala desta relação a que chama de transversalidade e identidades múltiplas:

Há na prática artística coletiva a existência de um contrato solidário entre os indivíduos de um grupo, contrato este baseado pela similaridade ou diferença de suas experiências pessoais e habilidades críticas e analíticas. Diferentes especializações e percursos pessoais dos indivíduos de um grupo permitem criar trabalhos que ampliam os limites de suas disciplinas e canalizam temas, ações e competências não apenas artísticas, mas também ligadas a outras áreas de conhecimento (pesquisa histórica, sociológica, etnográfica e tecnológica), ou a projetos que transitam no campo do urbanismo, da arquitetura, da educação, da biotecnologia e da ecologia. (2011, p.48).

O fato curioso entre as duas edições foi perceber a mudança de processos entre o livro enviado no ano de 2013, *Livro dos Arquétipos*, composto basicamente por desenhos, colagens e anotações feitas sobre papel canson, encadernados de maneira clássica, e que tratam de alguns dos elementos estudados após a leitura da obra

Estruturas Antropológicas do Imaginário, de Gilbert Durand⁶⁸ já mencionados neste capítulo; na exposição do ano seguinte, apresentei o *Livro do Tempo*, 2014, em que empreguei materiais diversos a começar pelo próprio suporte, folhas de metal estanho, que compunham a geladeira de um antigo comércio de meu pai. Ao desmontar esta geladeira, feita de alvenaria, me deparei com folhas de zinco e estanho que isolavam as placas de manta de poliuretano. Havia marcas do tempo, sujeira e rastros deixados pela umidade e fuligem dos motores. Imediatamente percebi ali uma possibilidade de material e de caminhos procedimentais a seguir. Meu pai trabalhou a vida toda neste local, que construiu e sustentou toda nossa família. Aos 78 anos, teve um infarto do miocárdio que quase o levou a morte. O comércio teve que ser desfeito, não poderia mais trabalhar. Mesmo assim, as instalações resistiram por mais dois anos, até que emocionalmente estivéssemos todos prontos para desfazer o espaço.

Enquanto desmontávamos estas instalações, um processo automático de relações com o tempo e o espaço, a vida que ele levou; suas escolhas; naquele momento, passaram diante de mim memórias afetivas de uma parte significativa de minha vida. No ato de abrir e fechar a porta da geladeira, antes de desmontá-la, me ocorreu que aquele movimento era como o rasgar de uma página. Que eu abrisse aquela porta muitas e muitas vezes, na infância, para surrupiar guloseimas, e que agora, estava abrindo definitivamente para destruí-la! Imediatamente me ocorreu a idéia de reutilizá-la e reescrever esta história. Converter sua matéria em matéria prima de outra história. Foi então que decidi usar suas folhas metálicas para compor as páginas de um livro. Neste livro, alguns elementos textuais e imagens compõem a história de minha família e de meus pais, em especial; foram colocados como uma espécie de documento biográfico.

Utilizei diversos meios na confecção deste livro, alternando entre o desenho, a pintura e a gravura, em uma prática caracterizada pelo cruzamento de outras práticas, conhecida também por prática híbrida. Buscou-se então, valorizar procedimentos que permitissem deflagrar a sensação da complexidade dos processos envolvidos, como uma metáfora da complexidade da vida. A construção dos aspectos visuais neste livro, teve de minha parte, a intenção em explorar ao máximo as qualidades matéricas do material já apodrecido, desgastado pelo tempo, estabelecendo por meio destas possíveis características uma relação de intertextualidades entre imagem e palavra.

⁶⁸ Algumas imagens serão reproduzidas no capítulo 4 deste trabalho.



Figura 63 - Alexandre Gomes Vilas Boas – **Livro do Tempo** – Água-forte, ponta-seca, colagem, desenho e pintura sobre chapas de zinco e estanho - 2014

Arte Postal

A arte postal teve origens durante a década de 1960, ainda que haja quem afirme ser anterior, atribuindo, por exemplo, aos postais do início do século, montados a partir das fotografias ou ilustrados à mão, ou mesmo nos quatro postais alterados que Duchamp⁶⁹ teria enviado para seus vizinhos em 1916 (TAYLOR, 2004). As relações dos artistas de Arte Postal, com as vanguardas de início do século XX, ficam evidenciadas quando observamos seus processos de fatura, semelhantes aos adotados por grupos como os dos dadaístas e futuristas, por exemplo, deixando-nos muito próximos de entender não só suas predileções estéticas, como também, suas intenções poéticas ao escolherem tais referências. É a partir dessa observação atenta, que se compreende o quanto devemos a pessoas como Kurt Schwitters, por exemplo, com seus procedimentos Merz⁷⁰. Além disto, Schwitters utilizava-se de inúmeros materiais que

⁶⁹ Terry Taylor atribui à Duchamp e as experiências feitas pelos futuristas e dadaístas, o prenúncio do que seria a arte postal no futuro.

⁷⁰ Kurt Schwitters criou o “Merz”, provável desconstrução de Kommerz. Indicando à todos a impossibilidade comercial de sua obra.

mais tarde foram adotados por outras escolas, se não por influência direta, por paralelismos históricos mesmo. São famosas as suas *collages e assemblages* feitas com materiais como bilhetes usados de ônibus, selo, rólhas, restos de trapos, recortes de jornais, revistas e cartas, botões e pedaços de metal. Como exemplo, podemos citar a sua série de 11 postais manipulados editados por Paul Steegmann.

Porém, foi em 1962, no auge da guerra fria e da década em que os movimentos políticos estudantis fervilhavam em todo o mundo que Ray Johnson, (EUA, 1927 - 1995), artista norte americano, cria a New York Correspondance School - 1962-63. A escola, evidente, não existe, é apenas um trocadilho com as palavras correspondance. *Dance* de dançar / dança - “movimento”.

Johnson cria uma estrutura de trocas que a princípio, atinge apenas pessoas conhecidas por ele, mas que se alastra rapidamente através de uma lista que vai aumentando e não possui fim. Se autointitulava como “o artista desconhecido mais famoso do mundo”, em uma rede criada, muito antes de a internet existir, como sempre lembram Clemente Padin, Paulo Bruscky e outros artistas desta mesma geração.

A minha entrada para esta rede de arte postal, se deu há 12 anos, quando em 2003, resolvi pela primeira vez arriscar e enviar um postal para os mesmos Clemente Padin, Paulo Bruscky e outros nomes que fui encontrando pelo caminho. Criei dois projetos, um, com o tema ecológico *Dia da Árvore*⁷¹, e o outro, *Medusa*⁷², com o tema relacionado à mitologia. Pensava na ocasião que jamais receberia algo, o que, felizmente, para a minha surpresa estava enganado. Recebi o retorno primeiro de Padin e algum longo tempo depois, por volta de quase dois anos, chegou um trabalho de Bruscky. Em 2003, a rede de internet já era uma possibilidade bastante próxima para boa parte da população, mas ainda não haviam surgido muitos grupos e comunidades sobre este meio.

Com frequência, era mais fácil encontrar material sobre a arte postal, inclusive brasileira, em blogs e alguns poucos pesquisadores de fora. O funcionamento da rede é bastante simples na verdade, mas requer alguma atenção, porque o volume de material recebido estará condicionado à entrega de quem entra para a rede. Em outras palavras, você recebe o quanto envia. Se não envia, ninguém o conhece, logo, ninguém retorna à você.

⁷¹ Projeto disponível online no link: www.treedayproject.blogspot.com.

⁷² Projeto disponível online no link: www.medusaproject.blogspot.com.

O que me encanta neste processo de troca, é exatamente a possibilidade de interação entre pessoas que se desconhecem, e que abrem seus trabalhos para que livremente se possa intervir e reconstruir, em outra realidade, outro país, outra cultura, um projeto coletivo de comunicação.

Em termos muito simples, a rede é composta por uma lista de contatos que sempre se amplia. Uma vez na rede, o artista pode até abandoná-la por um tempo, não possui obrigatoriamente a necessidade de estar sempre ativo, podendo retornar a qualquer instante que julgar necessário. Existem algumas estruturas básicas de funcionamento que descrevo a seguir, mas, é necessário dizer que estas estruturas muitas vezes são alteradas e fragmentadas de acordo com os critérios de cada participante. A rede postal também é acionada por convocatórias como esta, impressa com informações básicas para o andamento do projeto e enviadas a possíveis participantes:



Figura 64 - **WAR or PEACE** - Convocatória de Dórian Ribas Marinho – 2008.
Ativista dos direitos humanos de Santa Catarina – Brasil.
Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas. Acervo particular.

Após o envio e recebimento da convocatória, o artista postal que pretenda participar, deve se atentar para o *deadline*, ou seja, a data limite. As convocatórias em geral atendem um período de um a seis meses, mas há também, as que são abertas, como é o caso de alguns de meus projetos, como por exemplo, os 50 anos de Arte Contra o Estado, que mantém um acervo permanente de arte postal sobre o referido tema.

As convocatórias também seguem algumas mínimas regras que possam existir de acordo com quem as cria. É necessário dizer que as regras não são vistas com muito bons olhos pelos “*mailing artists*”, porém, se fazem necessárias devido ao número de obras, dimensões que o artista receberá, isto, se não estipular uma quantidade mínima de trabalhos a serem enviados.



Figura 65 - Convocatória argentina sobre o erotismo – 2008

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas. Acervo particular.

Nos projetos, em geral, não existe nenhum tipo de júri ou curadoria. Todas as participações são acolhidas, desde que não contenham nenhuma mensagem de ordem racista, sexista, homofóbica, enfim, preconceituosa, que contenha algum tipo de discurso de ódio. Este tipo de coisa, raramente acontece na rede. É rapidamente repellido e expurgado pelos próprios membros. Em geral, se acontece, são pessoas que não fazem parte da rede.

Cadeia de Cartas

Existe uma estrutura mínima de possíveis interações, com configurações já consagradas. Uma delas é conhecida como *Cadeia de Cartas*. A cadeia de cartas é um dos meios encontrados pelos artistas, ainda antes da internet, para aumentar sua lista de contatos. A *Cadeia de Cartas* faz com que os endereços corram o mundo levando à todos o conhecimento de novas pessoas na rede. Funciona da seguinte maneira:

Primeiro, cria-se Uma lista de aproximadamente dez pessoas. Cada pessoa que recebe um trabalho pelo correio registra seu nome no final da lista e apaga o primeiro nome, que corresponde a quem enviou a carta inicial. Em seguida, o trabalho é alterado, acrescentando-se, algo como um desenho, fotografia, colagem, fita cassete, cd, cd-rom, selos, enfim, aquilo o que julgar pertinente enviar. Em seguida, cópias da lista são feitas e enviadas para outras dez pessoas diferentes da lista original. Desta maneira, quem está na lista, chegará para outras dez pessoas, que também acrescentarão seus nomes na lista, ampliando em infinito essa rede de troca de trabalhos.



Figura 66 – **Cadeia de Cartas** -recebido de Jürgen O. Olbrich (1955 -) ⁷³ –2006 - 2010

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas - Acervo particular.

⁷³ Artista postal alemão, performer, ativista e produtor de livros de artista e *arte-xerox*. Membro do Conselho de Kassel e professor convidado da Universidade de Kassel desde 2001. Mais sobre este artista pode ser encontrado nos arquivos da Documenta, disponíveis em: http://documentaarchiv-alephino.stadt-kassel.de/alipac/LOXLBXIWHZTXLNLTRYH-00002/sysix/ART?SCAN_CODE=KUE&SCAN_START=Olbrich%2C%20J%2C%20C3%BCrgen%20O%2E&SCAN_LASTID=5829



Figura 67 - **Cadeia de Cartas** (verso) - recebido de Jürgen O Olbrich – 2006 – 2010

Acervo Particular

Esta cadeia de cartas de Jürgen O. Olbrich, do NO INSTITUTE ⁷⁴, recebido por mim em 2006 e passado adiante. Circula até hoje.

Adicione e passe

Outro sistema conhecido no meio de quem trabalha com Arte Postal, é o sistema de Adicione e Passe, ou *Add and Pass*. O nome já indica tudo. Uma imagem pré-existente é manipulada. Junto dela, vai um carimbo ou uma inscrição, que solicita que o destinatário retorne, ou passe adiante, para outro destinatário, conforme julgar conveniente. E assim, sucessivamente até que um dos envolvidos nesta rede decida que o trabalho deva retornar para o seu remetente.

⁷⁴ O *NO INSTITUTE* é parte do arquivo de Jürgen O Olbrich, em que envia e recebe trabalhos relacionados com sua atuação em arte postal e performance, denominada *PAPER POLICE*. Seu endereço postal será apresentado no capítulo 4.

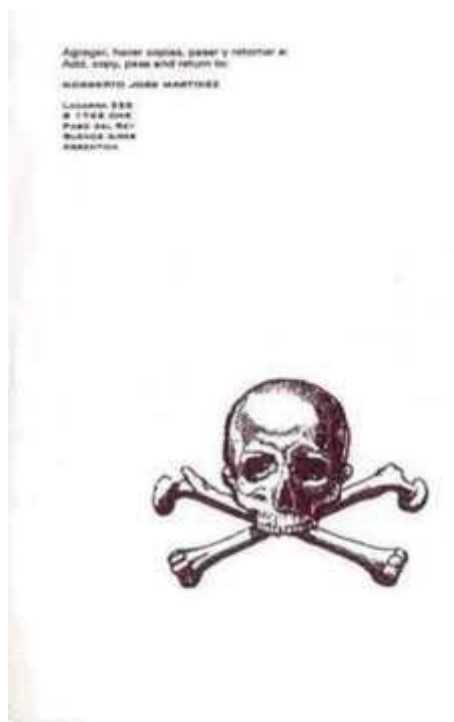


Figura 68: Adicione e passe de origem desconhecida, com homenagem feita à Ray Johnson – Circulando desde 2009. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Acervo particular.

Figura 69: Adicione e Passe original, sem intervenções, enviado pelo argentino Norberto Martinez Correa – 2008. Acervo particular.

Ao receber o trabalho, uma fotocópia é feita e a intervenção deve ser realizada de maneira mais rápida possível, em qualquer meio, repassando logo adiante para a sua rede particular. As cópias dos originais são feitas para que se mantenha sempre em seu poder a correspondência / matriz original. Feito isto, seguem adiante. Alguns artistas guardam os originais para seu arquivo pessoal e para que possam repassar quando assim desejarem. Em meu caso, costumo utilizar muito este recurso, agregando através da colagem, desenho e fotografia, imagens sobrepostas e aparentemente, desconectas que possuem, entretanto, um elo com temas de convocatóras que percebo relação com o que eu faço. O que mais me agrada neste trabalho, é o seu retorno, sempre demorado e já alterado pela mão de outra pessoa. Creio que é nesta troca que reside a força deste sistema. Além de construir a trama de relações, proporciona que cada participante vá aos poucos constituindo um acervo documental de narrativas, técnicas, materiais, culturas, enfim, vidas que se levantam contra o estado de letargia da sociedade e do mercado. Aqui seguem alguns trabalhos em que participei e outros que foram propostos por mim, circularam ou continuam ainda em circulação.



Figura 69 a – Samuel Montalvetti - Adicione e passe proposto por este artista argentino –2009.

Acervo particular

O original enviado e dois *add and pass*, que retornaram depois de quase seis anos.



ADICIONE, FAÇA CÓPIAS, PASSE PARA ALGUÉM. RETORNE A:
ADD. COPY, PASS AND RETURN TO:

ALEXANDRE GOMES VILAS BOAS
AV TIRADENTES 199 APTO 308
GUARULHOS - SP - BRASIL
07090 000



ARTE NÃO
ESTÁ À
VENDA

www.coletivo308.blogspot.com ou / or www.chamaaleonidas.blogspot.com

Figura 70 – Alexandre Gomes Vilas Boas - **Adicione e passe original** - lançado em 2008, circulou pela Argentina e retornou em 2013



Figura 71 a – Alexandre Gomes Vilas Boas - Adicione e passe lançado em 2008, circulou pela Argentina e retornou em 2013.

Podem ser percebidos os carimbos de diferentes datas e em diferentes línguas. Acrescidos a isto, os elementos como adesivos, recortes, colagens, notas verdadeiras de dinheiro e selos de artista, acabam por compor este trabalho que perde a ideia de autoria individual ao transitar pela rede e sofrer as alterações em seu corpo, tornando-o uma verdadeira “bricolage”. Neste caso, não associo ou me refiro a este termo como sendo o processo de trabalho manual, feito de improviso, em que nos apropriamos de qualquer material que apareça, ligado ao conceito de artesanania, mas, me refiro às ideias mais atuais de como o conhecimento pode ser construído por meio de processos de encontros fortuitos, ou provocados, de culturas, que geram novas formas de conhecimento.



Figura 71 b - Adicione e passe lançado em 2008, circulou pela Argentina e retornou em 2013.

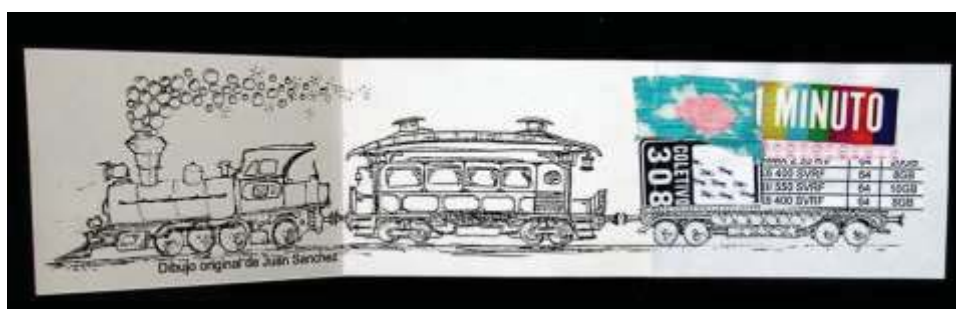


Figura 72 - Samuel Montalvetti - **Adicione e passe** – 2008

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas.

Acervo particular.



Figura 73 a - Samuel Montalvetti - **Adicione e passe** – 2008

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas.

Acervo particular.



Figura 73 b - Adicione e passe lançado em 2010 – José Nogueira - 2013.

É nesta construção colaborativa, em que as autorias se confundem e as narrativas e significados são reavivados, mutuamente, que acontece a potência criativa, materializada no objeto e em suas trocas. Em Foucault (2002, p.275), ao falar sobre os valores da troca e suas utilidades, em que a troca cria o valor, percebo a potência da qual comento quando me refiro a estes meios

Selo de Artista

Além destas modalidades, utilizo outros recursos, também empregados pelos artistas postais, conhecidos como *artist's stamps* e *rubber's stamps*, ou seja, selos de artista e carimbos de artista.

A história do selo de artista confunde-se com os selos tradicionais, talvez, por conta do famoso selo azul de Yves Klein (França, 1928-1962), que teria criado um transtorno junto aos correios, quando, ao convidar pessoas para uma de suas exposições, driblou os serviços postais, colando em seus convites um selo azul, de sua autoria, que não foi notado pelo agente da companhia. Os convites foram postados sem que o selo tivesse qualquer valor comercial expresso em sua estampa, e mesmo assim, o material foi entregue em seu destino (Held, 2015, p. 134).

John Held Jr, pesquisador, curador e artista postal, faz um importante estudo em seu livro⁷⁵, sobre as práticas e os meios utilizados por artistas postais, dentre os quais, o selo, ao qual dedica grande parte de sua obra, nos apresentando vários exemplos, como o do alemão Karl Schwesig, prisioneiro nazista, que durante a II Guerra Mundial, driblou a guarda alemã, produzindo, talvez, em 1941, aquilo que pode ter sido a primeira estampa que se tem notícia; logo a seguir, John Held Jr, menciona um artigo de Ruy Moreira Leite⁷⁶, publicado na Revista Leonardo Online, que sugere que Flávio de Carvalho, em um episódio ainda anterior ao de Schwesig, teria desenhado em 1931, os três primeiros selos de arte postal, na tentativa de obter autorização dos correios para a postagem, e até onde se sabe, não conseguiu o seu intento ao ser recusado pelo serviço postal (Held, 2015,p.174).

⁷⁵ HELD, John Jr. *Small Scale Subversion: Mail Art & Artistamps*. Breda: TAM publications, 2015. Trabalho recém lançado, muito completo, sobre as práticas e meios em pequena escala, utilizados pelos artistas postais de todo o mundo. Ele também é responsável por um importante arquivo mantido no Smithsonian Institution.

⁷⁶ Com tradução de Eduardo Kac, o artigo investiga os múltiplos processos do artista e sugere que seus selos estão entre os primeiros selos de arte postal produzidos, isto, em 1932. In: LEITE, Ruy Moreira. *Flavio de Carvalho: Media Artist Avant La Lettre*. Leonardo Online Journal. Arizona,, v.37, n.02, março. 2010. Disponível em: <http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/brazil.html> e <http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/MoreiraLeite/moreiraleite.html> Acesso em: 23 de fevereiro de 2015.



Figura 74 – Verso do postal-convite de Yves Klein - 1957

Figura 74 a – Selo azul de Yves Klein que enganou o agente do correio.



Figura 74 b – Selos de Flávio de Carvalho – Projeto não aceito pelos correios - 1932

Os selos de artista foram muito utilizados, também, pelos integrantes do Grupo *Fluxus* e da *New York Correspondance School Artist Stamps and Stamp Images*. Em 1974, Jas Felter fez a primeira exposição do gênero. Daí, podemos ter ideia da imensa produção deste meio. Em geral, para que seja considerado uma estampa, o selo segue alguns cuidados:

São impressos ou gravados.

Podem conter perfurações / adesivos / engomados feitos à mão ou em maquinário próprio.

Produzidos em edição limitada (assinada e numerada).

Contêm indicação sobre a autoridade emissora.

Possuem o mesmo aspecto e impressão que um selo oficial.

Aqui, novamente recorreremos a Kurt Schwitters, e seus *Stempelzeichnungen*⁷⁷ (1918-19) em que carimbava palavras de maneira rítmica e de forma firme sobre fundos claros, geralmente aquarelados ou em preto e branco, para fazer seus próprios selos.

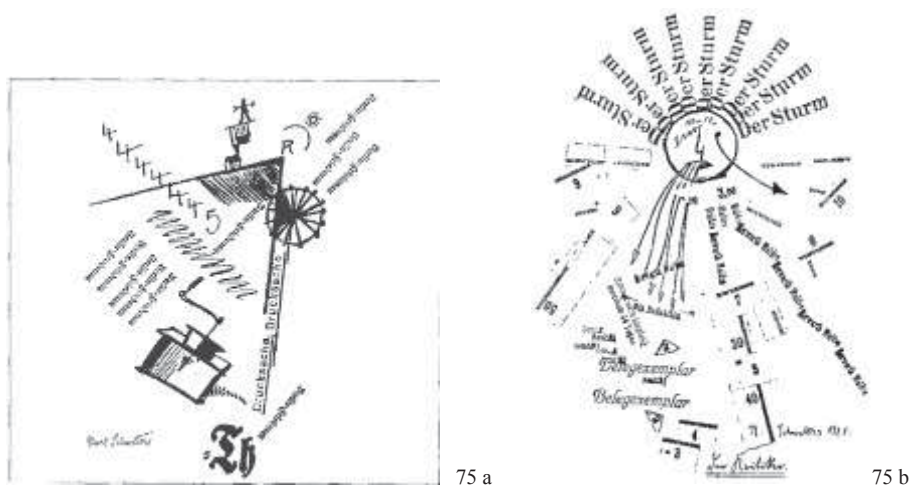


Figura 75 a – “**Stempelzeichnung**” – Desenho e carimbo -1918 - 1919.

Figura 75 b – Kurt Schwitters - “**Der Sturm**”– Desenho e carimbo - 1921

Padin, em 1973, se levanta contra a ditadura do Uruguai, instituída em seu país pelo golpe de 27 de junho do mesmo ano, perpetrado por Juan Maria Bordaberry. Em seu trabalho, as forças políticas e poéticas fundem-se perfeitamente, afrontando direta e corajosamente o governo antidemocrático.

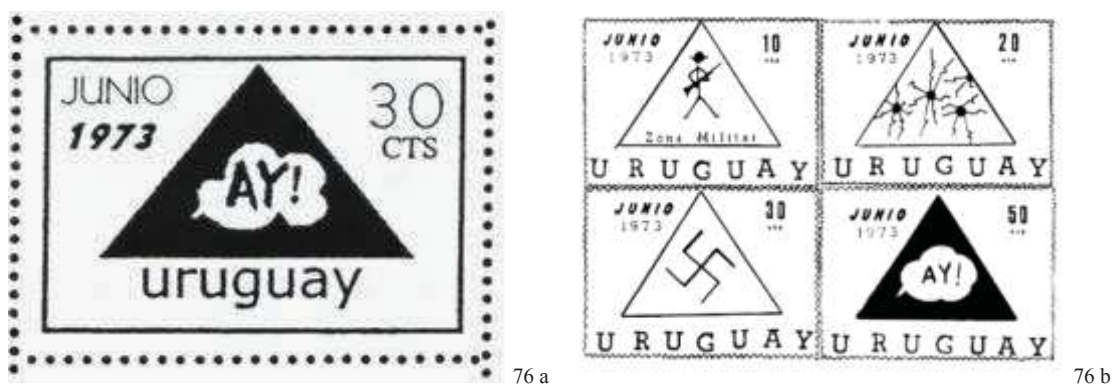


Figura 76 a - Selo de Clemente Padin – “**AY**” – Impresso em eletrografia -1973.

Figura 76 b – Folha Filatélica de Clemente Padin – “**AY**” – Impresso em eletrografia – 1973

⁷⁷ Tradução: Desenhos de selo.

No mesmo período, indo por outra via, Anna Banana (1940-), artista gráfica, e performer, canadense, pioneira em seu país neste tipo de meios, aperfeiçoa sua produção com um alto grau de controle na impressão graças a sua experiência como tipógrafa. Seus selos de artista possuem o mesmo rigor no acabamento que os selos oficiais. Anna é também responsável por dezenas de publicações, dentre as quais, destaque seu jornal *Banana Rag* e a Revista *Vile* -1974, em uma combinação de poesia, imagens, textos, e anúncios, parodiando a revista sensação daquele momento, a LIFE. Com influências Neo-Dadaístas, seu trabalho avança por décadas, até chegar ao início da década de 1980, aonde se aproxima também do movimento punk. Deflagrou uma guerra, com o slogan “Oi, eu taxo livros”, contra a tributação de livros, utilizando fotografias dos ministros Brian Mulroney e Michael Wilson; Nos jogos olímpicos de 1980, fez um formulário de inscrição como informações sobre a forma de obter uma licenciatura em Bananologia, em alusão aos trâmites burocráticos para transitar por entre fronteiras dos países.

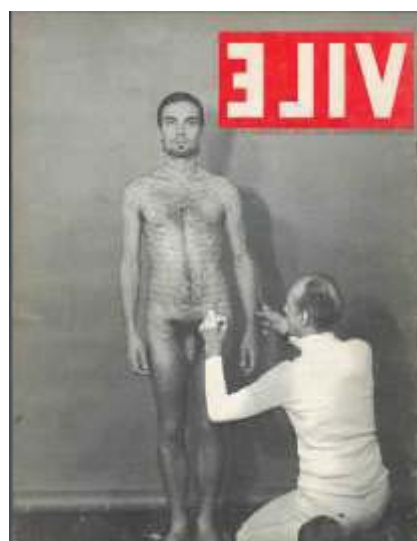
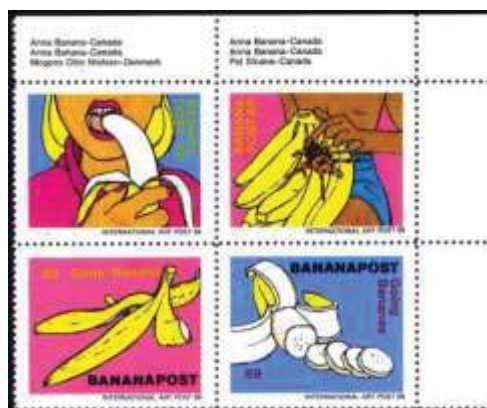


Figura 77 - Anna Banana – Selo de Artista – *Going Banana* – Impresso em offset -1989.

Figura 77 a – Página de *Banana Rag* e capa de *VILE* - Anna Banana.



Figura 77 b – Anna Banana – **Hi! I Tax Books** – Impressão em offset - 1991.

É reconhecida por sua verve crítica e bem humorada, como quase todos de sua geração que adotaram práticas semelhantes. O ativismo ou engajamento em favor de uma causa era uma necessidade, não um modismo. Muitos criadores por todo o mundo principiaram a fazer Selos de Artista de maneira espontânea, sem ter a intenção necessariamente de introduzir suas criações na rede de arte postal. Porém, logo perceberam o potencial criativo e a facilidade com que podiam inserir conteúdos e infiltrar em locais, situações e instituições.

O poder de multiplicação deste pequeno material, mesmo quando feito de forma manual, é muito grande, quase infinito. Espalha-se rapidamente atingindo locais imprevisíveis, sem o controle total de seu criador. A inserção de conteúdos e mensagens inseridas, por meio de soluções e processos alternativos, que operavam próximos aos limites tradicionais da arte, tornou-se um imperativo nas décadas de 1960 – 1980; sem dúvida, uma forma driblar a censura, mas não só isto. Naquele momento, fugir aos padrões estéticos significava não só estabelecer uma relação de oposição aos regimes totalitários, mas, configurar uma poética própria em um ato de resistência, acima disto, firmar-se em sua existência, não mais apenas como artista, mas, como ser humano.

Os selos de artista possuem características únicas, como os pequenos tamanhos; os temas variados; as cores; a beleza das estampas. Atribuo a estas características, e quem sabe, outras que possamos vir a pensar, o desejo que elas despertam; em uma sensação quase infantil de colecionismo. A ideia de guardar, colar, colecionar, tem relação sem dúvida com a filatelia, mas não pode ser confundida como a mesma atividade. O Selo de Artista feito para a Arte Postal possui em seu pequeno formato, a acidez da mensagem que vai embutida na estampa, de forma sorrateira, sem que se perceba o seu verdadeiro conteúdo ao primeiro contato. Apenas depois, observando-se atentamente, é que se pode perceber a sua razão de ser.

Tive algumas experiências comprovadas ao editar meus próprios selos para o Arquivo Internacional Anhuma e o Coletivo 308 Post⁷⁸. Por vezes, acontecem alguns pedidos para que eu envie uma cartela de selos. Porém, notei que as pessoas para quem eventualmente entrego ou envio meus selos, ao tomarem conhecimento do material, como no caso do selo feito recentemente, em homenagem à Inês Etienne Romeu (1942 - 2015)⁷⁹, reagem de forma negativa; recebi de várias pessoas que tiveram contato com esta estampa, um sorriso tenso, uma reação tímida e sem graça. Ao comentar o motivo desta reação, geralmente ouço: “Nossa! O que é isto?”; “Quem é ela?”; e pior: “... morreu? já foi tarde! Era terrorista!”. Observei o espanto quando as pessoas tomavam conhecimento do conteúdo. Entendi que nas reações de surpresa e incompreensão, havia o misto da ignorância do assunto tratado em oposição à potência transformadora dessas pequenas imagens. A subversão está aí, em pequena escala, como diz John Held Jr. (2015).

⁷⁸ O Arquivo Internacional Anhuma de Arte Postal é um projeto - ação – performance - que eu mesmo fundei, tem em seu nome uma homenagem e uma paródia ao município que resido. Guarulhos, uma cidade industrial, que em sua bandeira ostenta uma ave típica das margens do Rio Tietê, rio que cruza o Estado todo de São Paulo, e que ao chegar na cidade, está praticamente morto. Esta ave abandonou a região por conta do crescimento urbano e da invasão predatória de seus espaços. A Prefeitura local vangloria-se de forma ufanista, em tê-lo, representado na Bandeira do Município. Além disto, existe também, um descuido permanente com a documentação oficial e pública. Pensando nisto e nos modelos dos arquivos de arte postal, montei o Arquivo pessoal, com o auxílio do Coletivo 308, grupo do qual faço parte. O 308 possui um correio, uma agência dentro da rede, um “post”, e também um banco, “Bank”, usualmente utilizados por quem produz arte postal e que fazem parte do suporte desta ação.

⁷⁹ Única e última remanescente da casa da morte, um dos locais de encarceramento e tortura clandestinos utilizados pelo DOPS durante a Ditadura (1964-1985). Etienne foi uma estudante guerrilheira, presa e torturada durante o regime militar. Após a ditadura, desempenhou papel importante e corajoso ao denunciar as ações dos agentes, criminosos, identificando-os e confirmando a localização da casa. Anos depois, já no período democrático, em um assalto nunca explicado a sua casa, foi violentamente agredida no crânio, ficando com limitações físicas de locomoção e perda parcial da fala. Mesmo assim, não recuou e manteve as denúncias, até recentemente, ao depor, com o auxílio de sua irmã e amigos, na Comissão da Verdade.

Seu depoimento à Comissão pode ser visto neste vídeo:

<https://www.youtube.com/watch?v=OkQ8i1zA3vc>



Figura 77 c - Alexandre Gomes Vilas Boas – **Homenagem a Inês Etienne Romeu** – 2015.

Impressão em cores e a laser. Arquivo pessoal.



Figura 77 d - Alexandre Gomes Vilas Boas – **Libertad para Angye**– 2012 – 2013.

Impressão em cores e a laser – cores – preto e branco.

Arquivo pessoal



Figura 77 e - Alexandre Gomes Vilas Boas – **Libertad para Angye** – Folha filatélica

2012 - 2013.

Impressão em cores e a laser – cores – preto e branco.

Arquivo pessoal

Apresento mais alguns selos desenvolvidos nestes últimos três anos para o 308 POST BANK e o Arquivo Internacional de Arte Postal Anhuma:

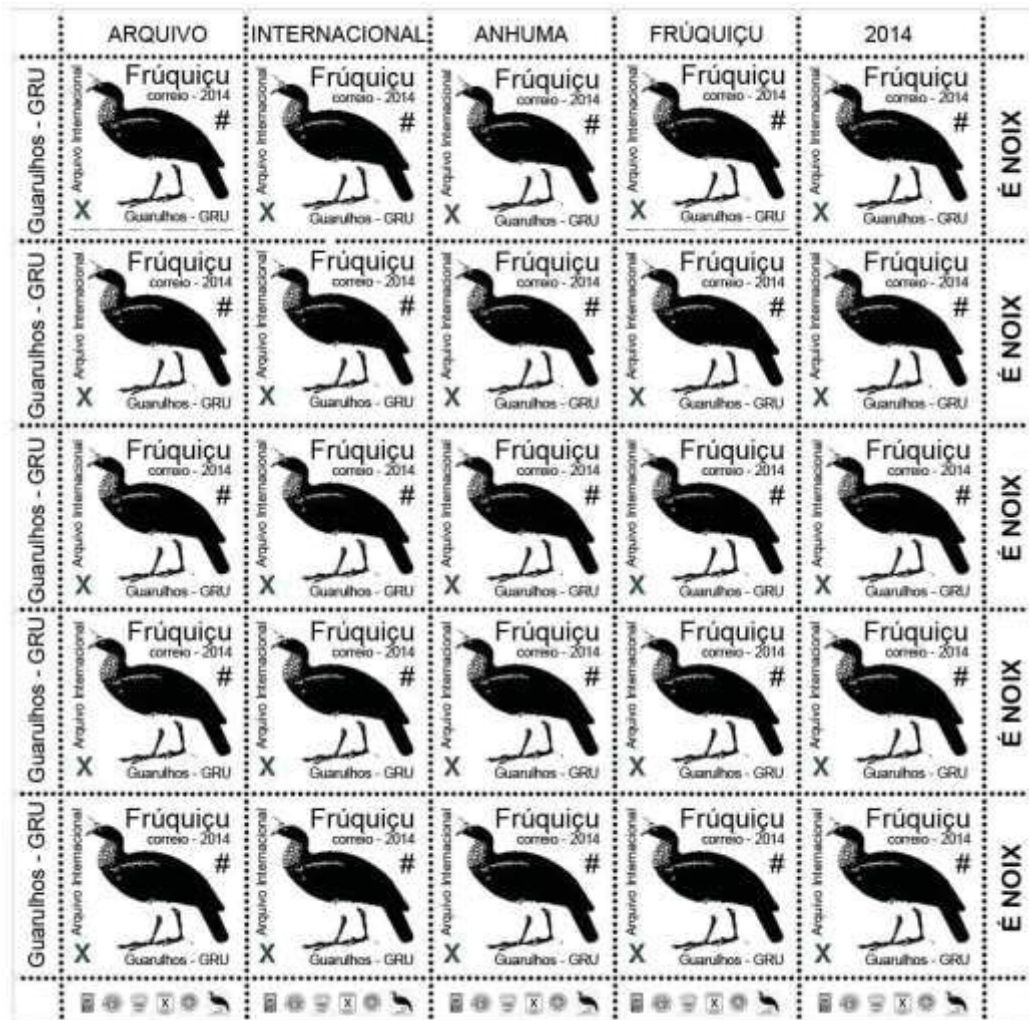


Fig 77 f - Alexandre Gomes Vilas Boas – Anhuma – Früquiçu – 2014.

Impressão em Xerox – preto e branco.

Arquivo pessoal.

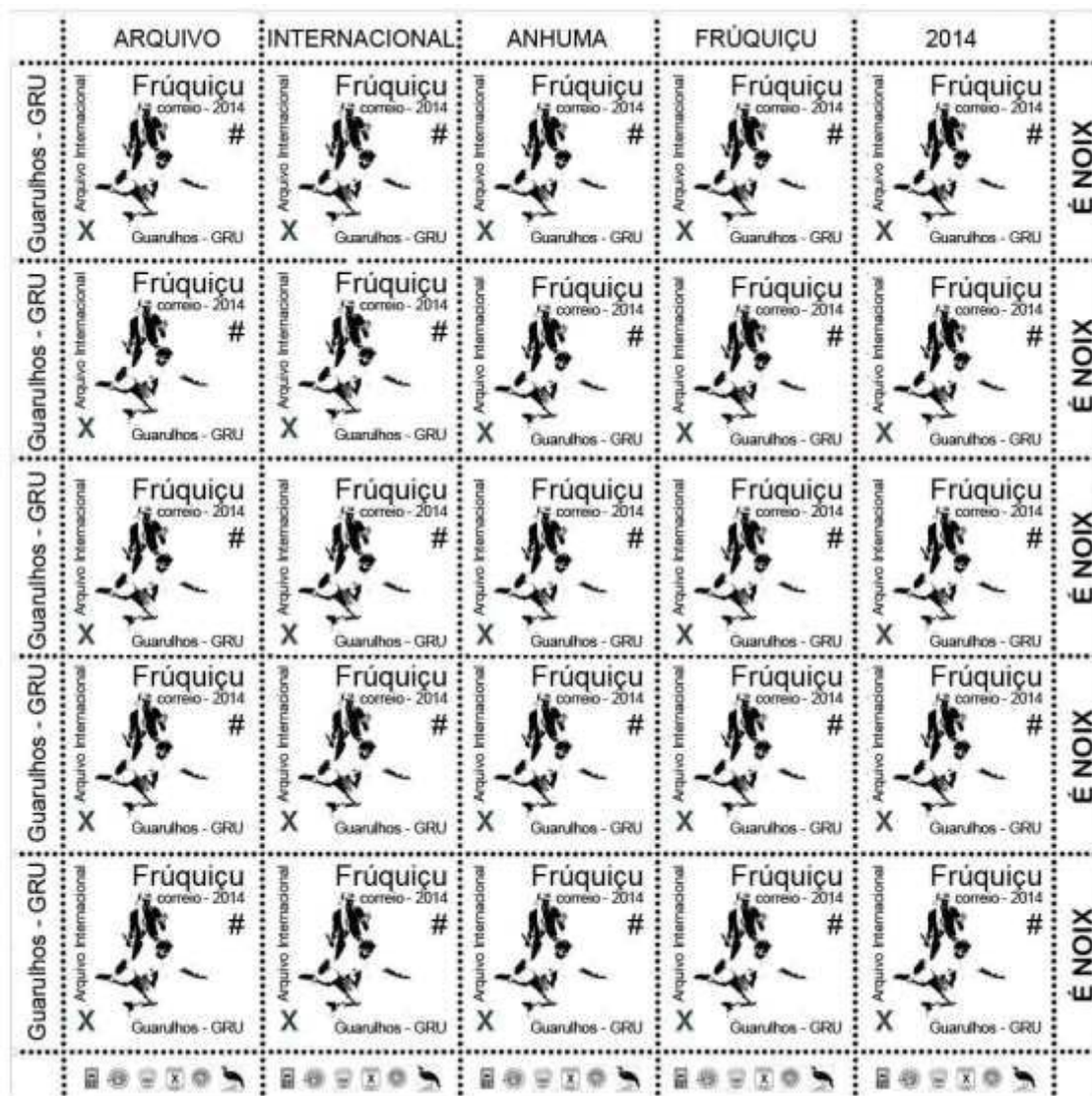


Fig 77 g - Alexandre Gomes Vilas Boas - **Pega Pega - Revolução 50 anos** – 2014.

Impressão em Xerox – preto e branco.

Arquivo pessoal.

Carimbo de Artista

Os carimbos seguem os mesmos padrões dos selos, ou seja, não possuem padrão. Podem ser feitos em xilogravura, linóleogravura ou até por meio de processos de fotopolímeros, feitos em laboratórios ou gráficas, hoje, muito mais acessíveis. Em sua maioria trazem mensagens, frases, além dos endereços tradicionais e marcas pessoais que nos chegam a lembrar da tradicional arte da heráldica. É comum neste meio, que os artistas passem a usar uma marca, que, uma vez definida, segue em todos os seus trabalhos, envelopes, postais, documentos, etc.

Paulo Bruscky costuma usar carimbos comuns, usados em repartições públicas e escritórios. Recombina seus significados, alterando a ordem das palavras, deslocando-os de sua função original. Seu trabalho é repleto por frases e ironias, em que remonta a ordem aparente das palavras, modificando seus sentidos e cria provocações, jogos linguísticos, palíndromos, e até expressões inteiras. Tudo isto, através dos carimbos. Dois de seus trabalhos mais conhecidos nesta modalidade, são as frases: “Hoje Arte é este comunicado” e “Confirmado,Isto é Arte”, que depois amplia para postais e outras linguagens também.

O artista japonês Ryosuke Cohen faz o projeto *Brain Cell*, há 40 anos, onde reúne, em uma ação performance, carimbos de sua rede, do mundo todo, e redistribui, em uma cadeia de cartas, por meio de uma documentação do projeto, onde constam os endereços dos artistas participantes que enviam seus carimbos, ampliando assim, uma rede que conta já com mais de 400 participantes ao longo de todos estes anos. Encontra-se no momento desta pesquisa, na edição de número 911. Participei deste projeto com um carimbo de minha autoria, feito para o 308 Post Bank e enviado para Ryosuke, que me deu a devolutiva, contendo os carimbos dos demais participantes desta edição, a documentação de seus respectivos endereços para correspondência na rede.



Figura 77 h - Alexandre Gomes Vilas Boas – **Carimbo de artista** – desde 2009. Arquivo pessoal.

Entendo o carimbo como um meio muito prático e acessível de repetição em série, que articula relações diretas com o processo de hibridização dos meios, dialogando com outras linguagens, como a poesia visual e a poesia processo, no ato implícito à sua natureza, de infinitas possibilidades de (re) combinar.

Postais e documentações

Os postais são a face mais popular da Arte Postal e também a mais rotineiramente confundidos pelo público leigo, como sendo a arte de trocar postais turísticos, novamente atrelados à ideia de colecionismo. Embora possam ser colecionados em arquivos de Arte Postal, a sua lógica e força, como já nos referimos neste capítulo, reside exatamente no fato de ser uma forma de comunicação que surge da necessidade de driblar a censura e reestabelecer a crítica, mesmo sendo o seu material muito simples e seu processo de produção e difusão funcionarem de modo independente das instituições. Não há como controlar inteiramente o seu raio de ação.

Foi durante os anos de chumbo que os órgãos de controle, polícias e agências de inteligência, atuaram, no sentido de coibir e filtrar qualquer informação que os trabalhos de arte pudessem conter. A vigilância sobre os meios era muito grande, mas, os postais conseguiam driblar a censura, usando para isto, a inteligência da troca e a adaptação dos códigos. A possibilidade de expressão libertária, que não se deixou controlar, encontrou neste meio a potência poética, necessárias, para seguir adiante, por outras frentes, sem aderir à luta armada, mas, com a guerrilha mais temida que se possa enfrentar: a guerrilha cultural.

Ao perceberem o iminente perigo que este meio podia representar para o sistema, os órgãos de repressão fecham o cerco em torno dos criadores ativistas de mídias alternativas, que passam a enfrentar forte censura; são vigiados de perto e até mesmo presos, como foi o caso de Bruscky. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, juntos com Ypiranga Filho, organizaram a 1ª Exposição Internacional de Arte Postal que fizeram em um hospital, sendo então, interditados. A exposição foi censurada e fechada pelo governo. O motivo apresentado para o fechamento e confisco dos trabalhos, foi que o seu material era considerado inapropriado por conter conteúdo subversivo.



78



79 a

Figura 78 e 79 a - Paulo Bruscky - **Documentos / Cartazes / Poemas processo** de Paulo Bruscky para a I Exposição Internacional de Arte Postal – Recife – 1975.



Figura 79 b – Paulo Bruscky – **Título Eleitoral** - Postal enviado para Daniel Santiago - 1980

Na obra de Bruscky pesquiso referências para o meu trabalho; o caráter múltiplo de seus processos. Seu ativismo, em meu entender, se dá exatamente por conta da troca incessante de meios. Mais que isto. Bruscky faz o cruzamento de meios, que o torna híbrido em potencial. Entendo este seu hibridismo de meios, como uma forma de ativismo aonde a escolha estética se inicia para terminar em uma decisão técnica. Penso que o seu trabalho, assim como o de Barrio, promovem uma mudança na maneira com que refletimos a matéria e os processos envolvidos, decorrentes de uma evolução dos meios, quando não, nos elementos ativos deste meio ou, destes meios, intermediáticos. Considero que este uso de mais de um meio de produção, traduzem uma ação, por si só, política. Seus meios confundem, iludem, enganam na mesma medida em que são tão

óbvios. Quem tem olhos que veja⁸⁰, como diz a parábola. No envelope acima, enviado para Daniel Santiago, pode-se perceber a versatilidade e a maneira como manipula os meios. O sarcasmo com a situação política está presente, não só no tema, no nome do trabalho ou no jogo com as palavras. Está na própria escolha material e no tratamento. Tudo isto promove uma intertextualidade de elementos muito rica, que ao mesmo tempo em que é complexa, se torna evidente demais, sem máscaras de embelezamento estético. No outro postal, abaixo, enviado para o meu projeto-campanha de libertação de a poetisa colombiana Angye Gaona, ele intervém no espaço físico do cartão, recortando um retângulo no centro, ampliando o sentido da palavra liberdade, possivelmente fazendo uma alusão as grades cortadas da cela. Em minha resposta, fiz uma fotografia do mesmo cartão, com um fundo de madeira colorido, que se pode ver pelo corte feito por Bruscky. Nele, a “janela” da liberdade é obstruída pela madeira pintada e rústica da mesa.



Figura 80 – Paulo Bruscky – **HOJE, A ARTE É ESTE COMUNICADO.** –

Carimbo sobre cartolina – 2012

Acervo particular.

⁸⁰ MATEUS, Cap.13,16; - BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral, São Paulo: Paulus, 2004. p.1299.

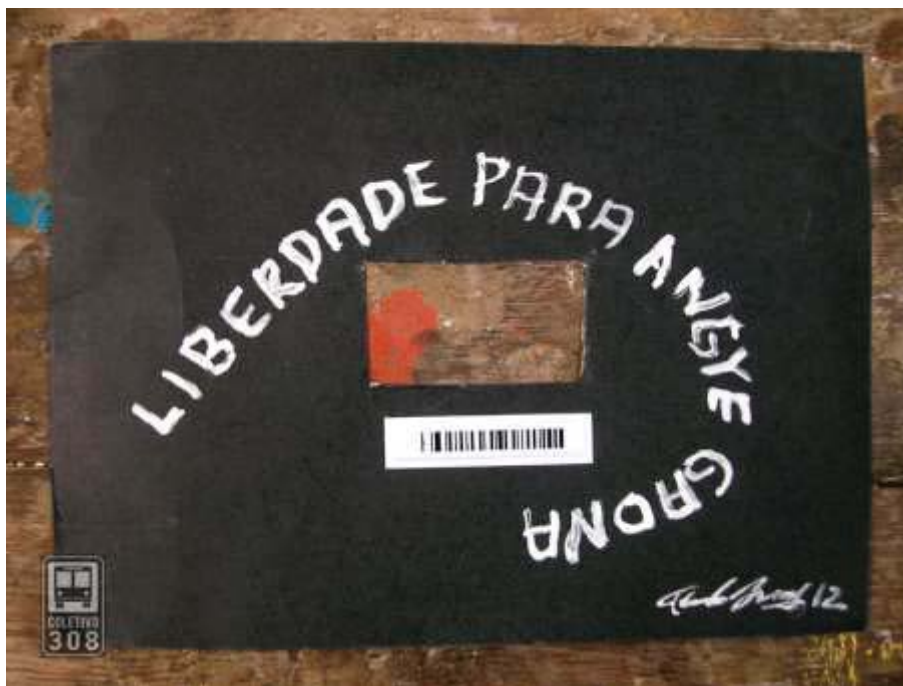


Figura 81 - Paulo Bruscky – **HOJE, A ARTE É ESTE COMUNICADO.**

Carimbo sobre cartolina – 2012

Acervo particular.

Há também os postais e documentos, ou documentações, que são usados para a devolutiva, encerrando as convocatórias. São impressos com as informações dos projetos, nome de participantes, países, documentos desenvolvidos a partir da abertura da convocatória. Podem ser impressos em uma folha de papel lay out, sulfite, ou qualquer outro material que se queira; por meio de eletrografias ou impressão; com o uso de computadores e impressoras pessoais ou datilografados. Não existe um modelo. Alguns são formais e outros, mais despojados. Existem artistas que ao invés de material impresso, enviam na devolutiva, novos trabalhos. Em meu trabalho, entendo que a fotocópia indica o caráter poético e combativo deste meio, pelo fato de que, cada vez mais, estas máquinas se tornam acessíveis, com um poder de reprodução imenso e com uma qualidade gráfica muito superior ao que foi no passado.

No entanto, o precário contido em alguns meios, como, por exemplo, o antigo mimeógrafo, que chegou a ser visto como equipamento de subversivos, e que durante a ditadura bastava, para que se fosse considerado um suspeito, ter um desses em casa. Além disto, para se ter um equipamento destes em casa, era necessária uma licença especial fornecida com autorização do governo. Para alguns artistas, como é o caso de Paulo Bruscky, foi também uma ferramenta frequente. Ele e os de sua geração utilizavam, em verdade, todo e qualquer material que lhes permitissem chegar até o público e comunicar, o que conseguiam sem dúvida alguma. Porém, a fragilidade e a

precariedade dos trabalhos, faziam com que os trabalhos tivessem uma estrutura muito efêmera, dado as escolhas materiais e procedimentais feitas por seus criadores. Em entrevista à Marília Andrés Ribeiro e Marconi Drummond, Bruscky, ao ser perguntado sobre a importância de ideia e da mídia, reafirma a condição de que o trabalho deve atingir o maior número de pessoas possível, não importando, para isto, o meio:

“É a ideia, não me preocupo com o acabamento da minha obra, me preocupo com a efemeridade; nós somos efêmeros porque a arte não pode ser efêmera? Preocupo-me com a ideia e não com o acabamento assim perfeito das coisas. Desde muito cedo fiz um exercício para tirar a questão do belo e do feio, do útil e do inútil de minha obra; gosto de olhar para objetos inúteis; apanho coisas inúteis e coloco no meu ateliê. A questão da estética mesmo consegui quebrar na minha cabeça. Então faço desprovido de um policiamento interno. Agora, claro que isso foi um exercício interior, porque não é fácil abolir toda uma vida de uma formação educacional e familiar para poder fazer uma coisa mais solta. Isso foi o exercício interior que fiz durante minha vida para poder me desvincular dessas coisas e fazer minha obra sem a preocupação com nada”.(Informação verbal).⁸¹

Outro ponto interessante, é perceber que o discurso de Bruscky, se assemelha à de Barrio, quando falam sobre o efêmero. Ambos possuem trabalhos que se utilizam desta estética precária, mas, também é verdade que ambos possuem processos de reflexão permanente, durante todo o processo em que a obra é concebida, primeiro em um plano mental, depois no ato e por último, na análise da ação; do registro. A obra se perde, em termos, mas, suas, intenções, conceitos, são logo reconfigurados em novos trabalhos. Nas obras de Bruscky, vemos isto na sua capacidade de se adaptar à meios aparentemente tão díspares, como o mimeógrafo, o telex, e o fax.

Em alguns de meus trabalhos postais, busquei igualmente a mudança de materiais e meios. Atendendo às convocatórias de diversos lugares, fui ao longo do tempo, adaptando o meu trabalho aos meios, sem obrigatoriamente buscar controle dos processos, ou fidelidade a um tema, técnica ou material. Percebi que em determinados lugares, alguns trabalhos exigiam determinados materiais e processos. Respeitei esta razão, evitando me guiar por critérios historicistas, mas, me auto-orientando, na medida em que conhecia o outro, com quem trocava meu trabalho, mediava o processo, buscando criar uma rede ativa em que os valores trocados pudessem ser significativos para ambos. Segue uma sequência de trabalhos de diferentes épocas, onde apresento mudanças materiais e de processos.

⁸¹ BRUSCKY, PAULO: depoimento [abr. 2011]. Entrevistadores: M. Andrés Ribeiro e M. Drummond. Belo Horizonte:Entrevista concedida ao Círculo Atelier, 2011, p.16.



Figura 82 - Alexandre Gomes Vilas Boas - **Unidade da América Latina** - 2007

Caneta tinteiro e aquarela sobre canson.

Enviado para o Uruguai para convocatória de Clemente Padin

Acervo Particular.

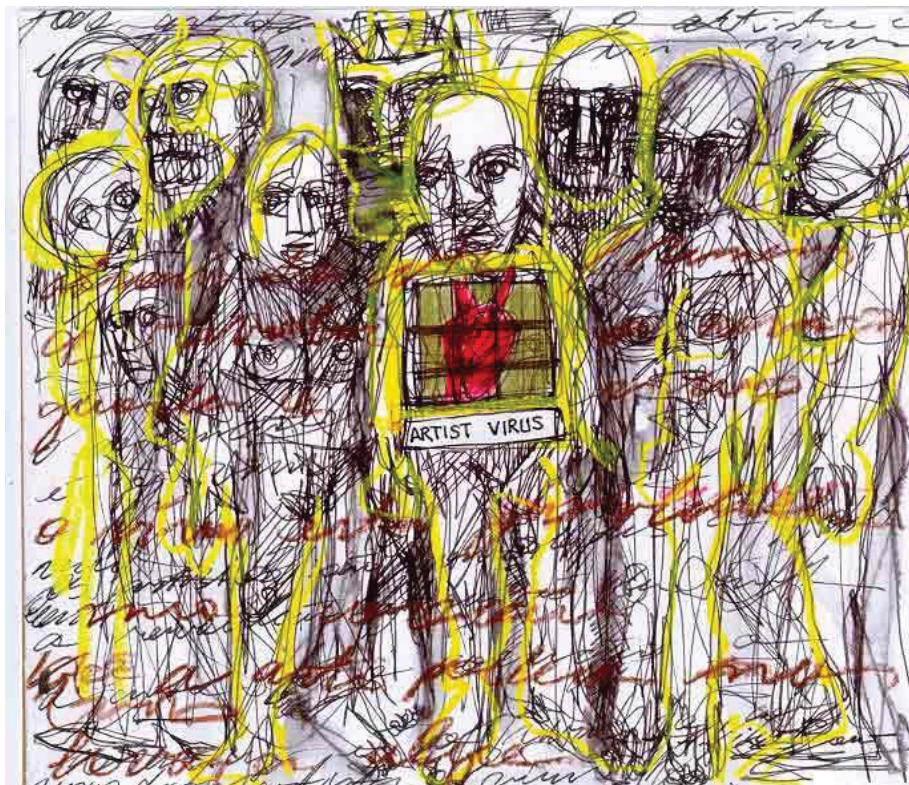


Figura 83 – Alexandre Gomes Vilas Boas – **Artist Virus** - 2007.

Caneta tinteiro, aquarela, lápis dermatográfico e colagem sobre canson.

Acervo particular.

O trabalho Artists Virus seguiu para a Ucrânia em 2007, em um pedaço simples de cartolina, em que utilizei diversos materiais de desenho. No mesmo ano, enviei para a Bélgica, o *what about croxhapox*, um trocadilho proposto por seu criador “*frips*”, que reenviou o trabalho ao longo dos anos, e fui refazendo o material, sempre acrescentando algum elemento novo.



Figura 84 – Alexandre Gomes Vilas Boas – **Croxhapox** – Bélgica – 2007 - 2013.

Colagem, pintura em acrílica sobre papelão e espuma

Acervo Particular.



Figura 85 – Alexandre Gomes Vilas Boas – **Libertad! Para Angye Gaona** - Colômbia - 2012 – 2014.

Nanquim sobre papel canson

Acervo Particular.

Este postal foi feito e reproduzido manualmente, uma a um, para a campanha de libertação da poetisa Angye Gaona, presa na Colômbia quando voltava de uma livraria, acusada de terrorismo, movimentou intensas campanhas na rede, dentre as quais, participo com arte postal, vídeo e cartazes de lambe-lambe, todos, enviados via correio. O vídeo Libertad para Angye Gaona, de minha autoria, está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=VlgHRJbhu8>



Figura 86 – Alexandre Gomes Vilas Boas – **Libertad! Para Angye Gaona** - 2012 – 2014.

Nanquim sobre papel canson

Espalhados pelo mundo.



Figura 85 – Alexandre Gomes Vilas Boas – **Revolução dos Cravos** – Portugal – 2014.

Aquarela, naquim, colagem, lápis dermatográfico e caneta tinteiro sobre papel canson.

Acervo Artever.

Ao final deste trabalho, pretende-se uma ação que envolva a comunidade acadêmica do instituto de artes, colocando-os mais próxima do universo da arte postal e possibilitando-os a participar de uma ação ativista, por meio de uma convocatória. Para isto, será entregue um segundo volume, um Livro caixa, contendo documentos de Arte Postal, entre outras coisas, que propõe ações e apresenta endereços da rede, para que, quem desejar, possa começar esta prática. Mais detalhes estão especificados no capítulo 4 deste trabalho ou no volume 2 que está disposto na Biblioteca do Instituto. Uma convocatória e a possível exposição do acervo, em local ainda a ser definido, está previstas para os próximos meses.

I e II BIG - Bienal Internacional de Guarulhos do Pequeno Formato (2012 – 2014)

A BIG nasceu como um trabalho coletivo e aos poucos ganhou uma estrutura de ação colaborativa internacional, que se originou de um protesto contra a política empregada pela Secretaria de Cultura do município de Guarulhos. Vários artistas e ativistas de cultura da cidade organizaram-se a partir de provocações feitas por mim e pelo grupo coletivo que faço parte, o coletivo 308. A princípio, consideramos ações que ativassem a rede internacional de arte postal e trouxessem para a cidade de Guarulhos o olhar de pessoas de fora da realidade local, em uma forma de provocação. Foi criada uma programação com inúmeras ações, contando com a apresentação de músicos, performers, atores e atrizes de teatro. O passo seguinte foi a divulgação maciça via internet e a ativação dos contatos pessoais de cada um dos envolvidos. Escrevemos manifestos sobre a realidade local e criamos as páginas de internet que possibilitassem a divulgação do material que nos chegaria diariamente.

A ruptura com a estrutura oficial local se deu depois de fracassadas tentativas de diálogo e da intolerância e inoperância quase completa da secretaria. Com uma programação populista de qualidade questionável, observamos o afastamento de diversos artistas que desenvolvem seus trabalhos de maneira mais crítica e conceitual.

O processo de divulgação da I BIG foi feito às pressas. Já estávamos no último trimestre, quando recebemos a notícia que o Salão de Arte contemporânea da cidade não ocorreria. Tínhamos apenas dois meses entre divulgar e receber trabalhos. Queríamos que fosse inaugurado no dia 08 de dezembro, dia do aniversário da cidade, com o objetivo de presentear a cidade com uma atividade incomum, que promovesse o diálogo, a mediação entre público e obra. Para isto, escolhemos um bar alternativo, deslocado do centro dos acontecimentos, mais periférico e que permitisse nossas atividades transdisciplinares.

Ponderando sobre questões relacionadas a uma política de cultura que considera o todo; a comunidade, fazendo inserções mínimas. O projeto caminhou apoiado pela rejeição às imposições políticas que acreditam ser suas propostas, a tábua de salvação, sem reconhecer os interstícios sociais, ou negligenciando o conhecido, como foi o caso na cidade; A postura da Secretaria no trato com os artistas e produtores de cultura locais, ficou demonstrada na recusa dos envolvidos em participar, nos dois anos seguintes, quando o Salão foi reaberto.



Figura 85 – I BIG – Panorama da Exposição – 2012.

Fotografia de Fabiana Queiroz – Todos os direitos reservados

Acervo Pessoal

A escolha de um bar, o Amadeu's Bar, se deu também de forma a caracterizar uma situação limite. Procuramos um bar que não estivesse situado nos bairros mais nobres da cidade, que já possuem algum tipo de evento relacionado à cultura local, porém voltados para um público de alta renda. Queríamos algo que fosse popular e ao mesmo tempo, nos desse a abertura para propor ações, atividades e abrigasse o acervo. Tivemos a sorte em encontrar, em um local mais periférico, dois proprietários, Eduardo e Ana Cláudia. Ela, arquiteta, manifestou o desejo em abrigar a exposição. Fizemos a visita no local e percebemos que ali seria perfeito. O espaço, apesar de não comportar uma exposição de grande porte, possuía uma varanda que permitiria colocar os trabalhos de modo que ficassem expostos para quem passasse na rua durante o dia. Ao refletirmos sobre a história da Bienal de São Paulo, que em 1951 nasce por iniciativa do casal Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteadó já com forte apoio de empresários e instituições, na Esplanada do Trianon, projetado pelos arquitetos Luis Saia e Eduardo Knesse de Mello, este último, curiosamente, veio a ter uma ligação curiosa com Guarulhos: foi o arquiteto que projetou o prédio brutalista da FAU da Universidade em que estudei. Pareceu-nos uma ironia muito ácida, fazer uma Bienal Internacional em um bar popular, quando comparado à suntuosidade das primeiras edições do evento internacional de São Paulo.



Figura 86 - **I BIG – Performance do Coletivo Assim** – 2012. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados - Acervo Pessoal



Figura 87 – **I BIG – Abertura com show de Carla Passos** – 2012. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal

Ao todo, recebemos em torno de 700 trabalhos, de mais de 250 artistas, vindos de 23 países. Tivemos também entre os anos de 2012 e 2014, a BIG- BINF, promovida por Virgínia Milici, na Itália, uma BIG que foi feita lá, em sua biblioteca NABILA -

FLUXUS⁸², com o acesso de diversos artistas guarulhenses, brasileiros e do mundo todo também.

Virgínia mantém um Arquivo e biblioteca nos moldes dos arquivos Fluxus, e assim como nós, promove ações sem apoio de instituições e de poderes locais. Aceitou de imediato ao nosso convite para fazermos a ponte entre Guarulhos – Treviso e imediatamente passou a interagir com nosso acervo, montando lá também um acervo e uma exposição de trabalhos.

A II Bienal foi realizada em 2014 e contou com uma programação ainda maior, com mostra de cinema, shows musicais, apresentações de teatro, dança, performance e vídeos. Além dos trabalhos que chegaram e foram expostos, ampliando ainda mais a participação de ateliês alternativos e espaços independentes, não relacionados também com o poder público ou a iniciativa privada.

O projeto não contou novamente com nenhum tipo de verba a não ser com a iniciativa dos próprios participantes da comissão de organização. Os trabalhos foram doados no mesmo espírito da arte postal. Seu retorno seria impossível, dado aos volumes que nos chegam e a impossibilidade financeira desta devolutiva que as taxas de postagem inviabilizam.

A comissão organizadora pretende doar o acervo para a possível Pinacoteca Municipal, que existe em lei, mas, não possui ainda construção própria, orçamento, estatuto, ou qualquer outra forma mínima que garanta a sua existência a não ser pela lei.

A ideia desta ação é modificar a ordem lógica dos organismos de cultura, mostrando-lhes de baixo para cima o potencial de organização de ativistas desvinculados de amarras ideológicas, programas e burocracias institucionais. A ideia é conceder o acervo, desde que sejam observados, os protocolos de conservação, manuseio, exposição e uso educacional. De outra maneira, não haveria motivos para a doação.

⁸² O acervo de Nabila Fluxus é imenso e segue a mesma ideia do FLUXUS /Localizado em Treviso - Itália e sob os cuidados de Virginia Milici. Disponível neste endereço: www.biennalepiccoloformatobigbinf.blogspot.it



83

Figura 88 – II BIG - **Oficina de cinema com o diretor André Okuma no espaço Salab⁸⁴** – 2014.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal.

Parte do que pretendíamos aconteceu. Mostramos que o que fizemos em 2012, com a ajuda da rede física e virtual, pôde ser ampliado e melhorado, em uma rede de ações e ideias. Agregando pessoas ativas e empenhadas em criar este constrangimento aos burocratas que controlam e engessam os processos. A ideia megalomaniaca em nomear o projeto de “BIG”, não veio do acaso; Sérgio Augusto de Oliveira, o Serjão, artista e ativista cultural da cidade de Guarulhos, teve a ideia deste nome, em conversa que tivemos durante o trajeto no trânsito enorme de São Paulo à Guarulhos. Pensávamos como era difícil morar em uma cidade condenada a ser periferia por estar geograficamente próxima a São Paulo, onde tudo é feito em uma escala gigantesca.

Em Guarulhos, sempre tivemos dificuldades em encontrar alternativas para a cultura local, independente das administrações que vieram, fiéis ou não às suas orientações ideológicas, a necessidade de sair fazer algo que não estivesse sob o controle tutelado das relações já estabelecidas do governo local. De modo geral, as verbas para projetos raramente chegam até os artistas locais. No entanto, os shows populistas e milionários acontecem recorrentemente, privilegiando grupos e companhias

⁸⁴ SalaB é um espaço alternativo de cultura da cidade de Guarulhos. Os responsáveis pelo espaço são André Okuma e Reiko Otake, que promovem uma intensa programação de cultura desde o ano de 2014. Foram determinantes para a organização da II Bienal.

que vem de fora da cidade, sem qualquer tipo de relação maior que não seja a politicagem em busca de popularidade e votos. O Funcultura⁸⁵ não funciona de modo adequado e os critérios de avaliação dos projetos são questionáveis. Não há clareza na seleção. Houve conflitos em diversas edições, durante seleção de delegados que definiriam quais projetos poderiam ser contemplados com a verba de incentivo à produção local. Na hora das eleições, chegavam ônibus lotados, com pessoas que recebiam suas credenciais e orientações em quem deveriam votar. Estes e muitos outros fatores fizeram com que os artistas que possuem certa relevância em suas pesquisas e lisura em seu proceder, afastassem-se do sistema instituído, criando alternativas e novas possibilidades de desenvolvimento de seus trabalhos.

Outras estratégias de ações foram adotadas neste ano, como por exemplo, as oficinas que ocorreram paralelas à exposição, promovendo debates, reflexões e o desenvolvimento de produções que priorizaram a práxis e a poética ativista por meios e sistemas autônomos de produção.

Hoje, a BIG representa em termos simbólicos, uma trincheira para os artistas da cidade, entrincheirados na (re) existência à máquina que a todos engole.



Figura 89 – II BIG – Banner⁸⁶ – 2014.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Arte de André Okuma - Todos os direitos reservados
Acervo Pessoal

⁸⁵ Projeto louvável do Governo Federal, que repassa a verba para os municípios e estes, por sua vez, atribuem critérios de seleção e repasse, promovendo em alguns casos, verdadeiro avanço nas culturas locais.

⁸⁶ Banner da II BIG, que promoveu uma retrospectiva das obras enviadas na primeira edição. Produzido em ação coletiva e que ainda deverá ocorrer neste ano de 2014.

EBAP – Embaixada do Brasil de Arte Postal| 2012

O projeto Embaixada do Brasil de Arte Postal nasceu do encontro de dois ativistas de coletivos diferentes. Dudú Gomes, do Ecatú Ateliê e eu, do coletivo 308. Fizemos o contato pela primeira vez através da rede na web. Conversamos sobre o panorama da arte postal no Brasil e percebemos que tínhamos em comum, questões bastante próximas sobre os rumos da arte postal.



87

Figura 90 – **Logomarca da EBAP** – criado pelo artista postal e designer Dudú Gomes – 2012.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal.

Ambos, eu e ele, tivemos a resistência por parte de alguns integrantes mais novos da rede, curiosamente, o mesmo não ocorreu com Clemente Padin, Paulo Bruscky e Gastão Magalhães, que rapidamente nos acolheram e trocaram trabalhos conosco, como uma espécie de “sejam bem-vindos”. Desta forma, pensamos na ironia da burocracia por parte daqueles que dizem ser adeptos da arte postal, justamente por ela ser livre de barreiras, preconceitos e também, por quebrar os códigos e afrontar o “establishment”.

Notamos que havia na rede que, em tese, deveria ser alternativa, uma tentativa de controle e burocratização dos processos normais que ocorrem de maneira informal. Resolvemos então, a partir desta demanda, montar um projeto que estabelecesse regras, claro, de forma irônica, burocratizando ao máximo e ridicularizando os formalismos em um sistema que foi criado exatamente para aproximações e não, exclusões.

⁸⁷ Logomarca da EBAP, criado pelo artista postal, designer Dudú Gomes em 2012, no início do projeto.

Em primeiro momento, estávamos apreensivos sobre o potencial deste projeto por considerá-lo um tanto agressivo; entendíamos que poderíamos atrair a ira de alguns mais conservadores, como de fato ocorreu. Recebemos e-mails igualmente irônicos em mensagens inquiridoras. Nas redes sociais, algumas polêmicas por alguns artistas mais velhos, que enciumados, perguntavam quem éramos, e o que pretendíamos? Ao que respondíamos: Somos embaixadores! Dudú e eu, automeados e representantes do futuro da arte postal.

A ironia, óbvio, foi entendida por artistas que perceberam a provocação. Artistas que já estavam no meio, ativistas, e pessoas que de modo geral, com um perfil mais contemporâneo em suas produções, percebiam o intento desta proposta. No fundo, queríamos articular uma rede maior, em que pudéssemos colher informações e trocas, no mesmo espírito da arte postal do passado, sem júris, seleções ou hierarquias, apenas a troca e a experiência da vivência em arte.

EMBAIXADA DO BRASIL
DE ARTE POSTAL

CONVOCATÓRIA DE ARTE POSTAL
BRASIL-ARGENTINA, ARGENTINA-BRASIL

MUESTRA BILATERAL QUE SE CELEBRARÁ DE FORMA SIMULTÁNEA EN SÃO PAULO Y BUENOS AIRES.

MOSTRA BILATERAL QUE OCORRERÁ SIMULTANEAMENTE EM SÃO PAULO E BUENOS AIRES.

ARTISTAS ARGENTINOS
POSTAL 10X15 CM
TEMA Y TÉCNICA: LIBRE
FECHA PARA ENVIAR:
HASTA **30 DE JUNIO DE 2012**

ARTISTAS BRASILEIROS
POSTAL 10X15 CM
TEMA E TÉCNICA: LIVRE
DATA PARA ENVIAR:
ATÉ **30 DE JUNHO DE 2012**

EMBAIXADA DO BRASIL
AV. TIRADENTES 199, 308
GUARULHOS, SÃO PAULO
07.090-000 BRASIL

EMBAIXADA DO BRASIL
COMBATE DE LOS POZOS 666, 4A
SAN CRISTÓBAL, BUENOS AIRES
C1222AAD ARGENTINA

Convocatória abierta a los artistas argentinos (nativos o residentes). Las obras recibidas formarán parte del acervo de la Embaixada do Brasil de Arte Postal. Se exhibirán en São Paulo, Brasil, en lugar a confirmar.

Convocatória aberta a artistas brasileiros (nativos ou residentes). As obras recibidas formam parte do acervo da Embaixada do Brasil de Arte Postal. Se exhibirão em Buenos Aires, Argentina, local a confirmar.

facebook.com/embaixadabr

<http://embaixadabrasil.blogspot.com>

Figura 91 – Convocatória do I projeto - Bi-Lateral Brasil – Argentina/ EBAP

Criação conjunta de Dudú Gomes e Alexandre Gomes Vilas Boas – 2012.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados

Acervo Pessoal.

Para isto elegemos algumas ações preliminares, como a criação de um primeiro projeto. No momento em que a EBAP foi criada, Dudú Gomes, e Lara, a Embaixatriz, moravam em Buenos Aires, cursando uma Pós Graduação em Artes Visuais. Então, pensamos na possibilidade de fazermos um projeto que reunisse brasileiros e argentinos, aproximando as nações irmãs, e combatendo a ideia ridicularmente veiculada pelos grandes meios midiáticos.



Figura 92 – Convocatória do I projeto - Bi-Lateral Brasil – Argentina/ EBAP

Criação conjunta de Dudú Gomes e Alexandre Gomes Vilas Boas – 2012.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados

Acervo Pessoal.



Figura 92 - Convocatória do I projeto - Bi-Lateral Brasil – Argentina / EBAP -

Criação conjunta de Dudú Gomes e Alexandre Gomes Vilas Boas – 2012.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal.



Figura 93 - Selos de Artista - Bi-Lateral Brasil – Argentina / EBAP – criação conjunta de Dudú

Gomes e Alexandre Gomes Vilas Boas – 2012.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal.



Figura 94 – **Exposição - Bi-Lateral Brasil – Argentina / EBAP – Coletivo 308 - 2012.**

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal.



Figura 95 – **Montagem⁸⁸ - Bi-Lateral Brasil – Argentina / EBAP – Coletivo 308 - 2012.**

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados. Acervo Pessoal.

⁸⁸Registro da primeira exposição da EBAP, em ambos os espaços, ateliê do coletivo 308 e Ecatú Ateliê, na embaixada do Brasil de Arte postal, Sede Argentina. Ao fundo, podemos notar também, a Revista Urbana, promovida de forma colaborativa entre coletivos da América Latina, entre eles, nós do 308.

Fizemos o primeiro projeto, com uma exposição programada com vídeo conferência simultânea, através do mecanismo hang-out, fornecido pela google.

Recebemos em torno de 200 trabalhos no Brasil e aproximadamente 100 na Argentina. Vale lembrar que a produção de arte postal na Argentina possui mais artistas participantes naquele momento, não se sabe exatamente o porquê, mas atribui-se ao passado violento com a ditadura e a movimentos revolucionários e engajados, de coletivos como Tucumán Arde. A rede argentina nunca ficou desativada. A brasileira também não, mas, o número de participantes ficou restrito por muitos anos aos poucos conhecidos já pelas instituições. Com o advento da internet, estes números se ampliaram significativamente. Pudemos perceber isto pela quantidade de trabalhos recebidos nos projetos que se seguiram e se somaram aos anteriores.

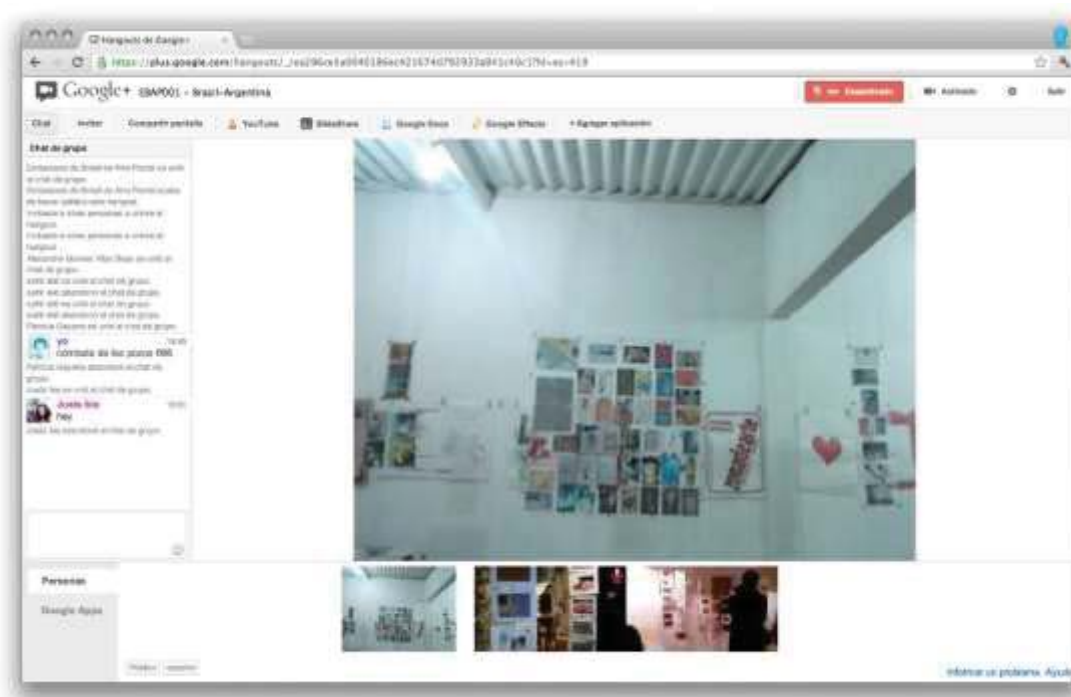
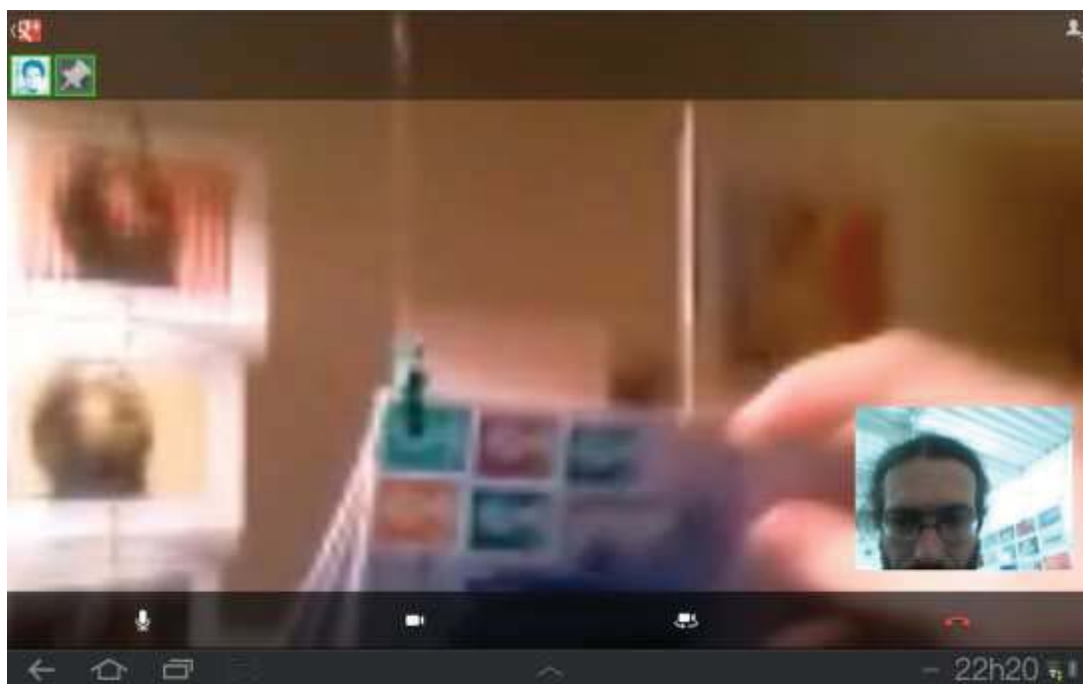
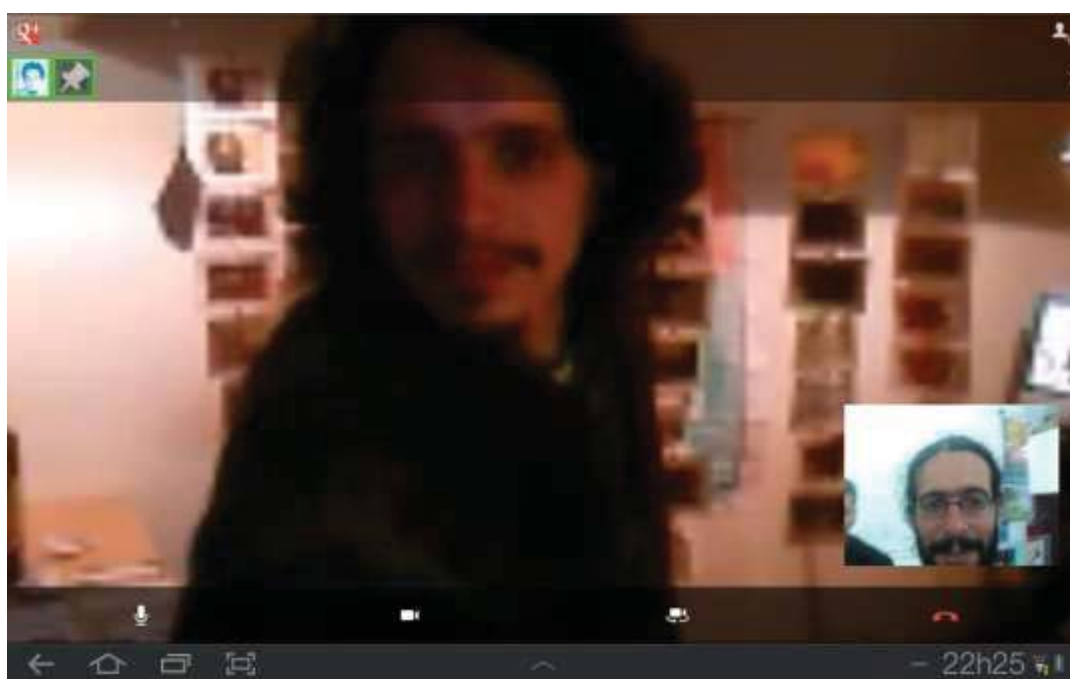


Figura 96 – Video Conferência – Hang-out - Bi-Lateral Brasil – Argentina / EBAP –

Coletivo 308 - 2012. Acervo Pessoal.



a



b

Figura 96 a e b – **Video Conferência – Hang-out**⁸⁹ - **Bi-Lateral Brasil – Argentina / EBAP – Coletivo 308 - 2012.** Acervo Pessoal.

Pensando nisto, fizemos outro projeto, este, de iniciativa de Dudú Gomes e Lara Leal, sob os cuidados do Ecatú Ateliê, contando com a minha colaboração e do 308, em que promovemos um “censo artístico”, com a intenção de criar estatísticas e entender

⁸⁹Video conferência entre embaixadas de São Paulo/ Guarulhos e Argentina/ Buenos Aires em que embaixadores da EBAP fazem o contato pela primeira vez e estabelecem os protocolos para as futuras ações. Ao fundo, se vê o panorama da exposição na Argentina.

ainda mais a dinâmica da rede, permitindo intervir para que seja ainda mais forte, maior, mais informada; que nos possibilite ver a quantidade de artistas postais ainda em atividade no Brasil. Saber sobre os acervos e arquivos pessoais de cada artista.

90

Figura 97 – **Censo Artístico** – Ecatú Ateliê / Coletivo 308 - 2012. Acervo Pessoal.

⁹⁰ Convocatória para o censo artístico, projeto ainda em aberto.

EBAP - Arte contra o Estado– Coletivo 308 E Ecatú Ateliê | 2014

Exposição – Oficinas – Intervenção – Constituição de Arquivo de Memória Permanente

Este projeto originou-se por duas razões: Dudú e eu vínhamos discutindo questões relacionadas ao golpe de 64, e da necessidade de fazermos um projeto que deixasse registrado em nossas ações o repúdio ao Golpe Militar e a quebra dos direitos civis promulgados com o A.I-1 e o A.I-5. Ainda estávamos no final de 2013 e o Brasil havia passado por toda a efervescência das manifestações e revoltas populares, sem entender ao certo todos os agentes e movimentos que ocorriam naquele instante.

Ao final do segundo semestre, um fato desencadeou uma série de ações em todo o Brasil: o desaparecimento do pedreiro Amarildo⁹¹, que ao ser abordado por forças policiais que alegavam que seria conduzido para uma Unidade de Polícia Pacificadora para averiguação, nunca mais voltou para sua família.

Entendemos que era hora de agir. Enquanto todos viravam o ano de 2013 para 2014 nas tradicionais festas de final de ano, eu e Dudú Gomes redigíamos um manifesto em conjunto com Lara Leal e Sérgio Augusto, sobre a situação política de 1964e o paralelo traçado com o ano de 2014.

Questionávamos o passado dos nossos líderes, que combateram a violência promovida pelos agentes da ditadura e as ações agressivas tomadas agora, em um governo democrático, em função da Copa do Mundo a ser realizada no Brasil no ano de 2014. Não havia como não estabelecer a relação de violência ao ver as notícias feitas por pessoas comuns, registradas através de câmeras de celular e postadas diariamente nas redes sociais, blogs e demais plataformas. O desaparecimento do Amarildo, embora seja infelizmente mais um entre outros que desaparecem sob o fogo criminoso do estado, não podia ser esquecido.

Fizemos imediatamente uma convocatória que discutia as relações de Arte e Poder. Denominamos de Arte x Estado, com o objetivo de provocar reflexões sobre a subserviência da arte aos mecanismos de poder e repressão. No projeto gráfico, havíamos pensado de forma conjunta, usar uma ficha criminal do antigo DOPS, o antigo Departamento de Ordem Política e Social, terrível órgão repressor que fez centenas de vítimas durante sua existência.

⁹¹ O ajudante de pedreiro Amarildo Dias de Souza (Rio de Janeiro, 1965/1966) desaparecido durante protestos e que continua com seu paradeiro desconhecido sem que nenhum dos culpados até o momento tenha sido julgado e responsabilizado por seu paradeiro.

Escolhemos a ficha de Dilma Rousseff, a presidente do Brasil em exercício naquele momento. No lugar de seu retrato, colocamos o retrato com filtros, do ajudante de pedreiro, Amarildo, usado nos protestos como ícone da luta contra a violência do Estado, criando uma associação direta de alteridade entre um torturado de 1964 e outro, de agora. Queríamos estabelecer a relação proposital entre os dois. Dilma Rousseff, torturada nos porões da ditadura e Amarildo, desaparecido em plena democracia, novamente pelas mãos de um Estado corrompido. A distância entre os dois é muito grande e a diferença, é que ela está viva e se tornou a presidente da república; ele, não teve a mesma sorte e seu paradeiro é desconhecido.

A escolha da ficha dela é sem dúvida uma afronta, não à sua pessoa, mas ao poder que ela representa. A força com o qual todos os revolucionários, como ela foi, se batem. O que aprofunda o caráter trágico disto é a ironia da situação. A presidente possui um currículo respeitado e é conhecida por sua coragem e militância, disposta às últimas consequências; foi torturada e permaneceu em cárcere sem entregar seus companheiros. Tudo isto foi considerado e merece todo o nosso respeito. Exceto, pela omissão, neste caso, em que o país viveu um momento ainda a ser estudado. O papel do governo do estado do Rio de Janeiro e do Governo Federal, foram o de, igualmente, cumprir a fria burocracia, com o cinismo que lhes é tão peculiar. A escolha dela, enquanto instituição, é proposital exatamente por isto. Confrontar a sua ficha de ex-combatente, com o estado atual e relacioná-lo ao Amarildo, em nossa concepção, é demonstrar que muito do ranço da violência ainda está presente. Diante de todo o ocorrido nesta ocasião, os organismos defensores dos direitos humanos e a sociedade civil como um todo, cobrou-se na pessoa dela, uma postura mais rigorosa e uma investigação rápida.

Curiosamente recebemos durante o projeto, algumas mensagens via internet, no e-mail de contato, com ofensas pessoais, pregando a volta da ditadura e o fechamento do congresso. Diziam que João Goulart era comunista e mereceu o fim que teve. Além das corriqueiras ofensas, questionavam o por quê que defendíamos bandidos como ela e Amarildo!

Não nos deixamos intimidar, e redigimos um documento a quatro mãos, eu, Dudú Gomes, Lara Leal e Sérgio Augusto, anexado neste trabalho. O teor do documento era uma afirmação em defesa da liberdade, e da democracia, ainda que falha como se poderá ler em anexo. Além de um breve comentário sobre nosso posicionamento naquele momento, como artistas, observadores, pessoas comuns, exercendo seu direito a cidadania.

CONVOCATÓRIA DE ARTE POSTAL
MOSTRA INTERNACIONAL DE ARTE CORREIO

CENSURADO

DEPARTAMENTO DE ORDEN POLÍTICA E SOCIAL
SECRETARIA DE SEGURANÇA DE ESTADO

CAPTURADO

MOM AMARILDO DIAS DE SOUZA data 1407.2013
RUA 801 - BARRA DO LARANJEIROS - RIO DE JANEIRO - RJ
VETADO: terrorista / traficante

VETADO

PROJETO DE ARTE POSTAL	DATA	1964	2014
1964-2014 50 ANOS DE ARTE CONTRA O ESTADO	OPERAÇÃO	OPERAÇÃO CONCOR	
ARTE CONTRA O ESTADO	GOLPE MILITAR	CINQUINÁRIO DE ORDEN	

CELEBRANDO A ARTE COMO RESISTÊNCIA. DITADURA NUNCA MAIS.

1964 - 2014
50 ANOS DE ARTE CONTRA O ESTADO

FORMATO: **10x15cm** TÉCNICA: **LIVRE**
EXPOSIÇÃO: **1º de Abril de 2014**

ENVIAR PARA:

COLETIVO 308
CAIXA POSTAL 1004
GUARULHOS, SP
07051-970 BRASIL
... ARTE CORREIO ...

ECATU ATELIE
CAIXA POSTAL 082
OLINDA, PE
53120-970 BRASIL
... ARTE CORREIO ...

artecontraoestado.blogspot.com

AS OBRAS RECEBIDAS FORMARÃO PARTE DO ARTE CONTRA O ESTADO 2014 E DO ECATU ATELIE. SERÃO PUBLICADAS NO BLOG E SE CELEBRAM EM GUARULHOS E OLINDA, EM ABRIL DE 2014. SEM DEIAS, SEM TALKS, SEM BETHUNG. ENVIO MÁXIMO DE 3 TRABALHOS POR PARTICIPANTE.

92

Figura 98 – 1964 – 2014 - **50 anos de Arte Contra o Estado.**

Postal de divulgação e documentação / EBAP 2013 – 2014.

Acervo Pessoal.

⁹² Postal para a divulgação e documentação da convocatória Arte Contra o Estado, projeto colaborativo desenvolvido por mim e Dudú Gomes em parceria com Ecatú Ateliê e Coletivo 308.



Figura 99 – 1964 – 2014 - **50 anos de Arte Contra o Estado** – 2013 – 2014.

Selo de Artista criado para o compartilhamento via web -

Criação Dudú Gomes e Alexandre G. Vilas Boas - Acervo Pessoal.

A ação de arte postal *1964- 2014:50 anos de Arte Contra o Estado* acabou por promover desdobramentos inesperados, com a procura que tivemos do setor educativo do Centro Cultural São Paulo e por sua curadoria. O CCSP foi a primeira instituição a criar um acervo de arte postal no Brasil. Possui grandes nomes da história de arte postal brasileira e, por ocasião dos 50 anos do golpe, programou um ciclo de eventos, oficinas, cursos, palestras, mostras, apresentações de cinema e debates relacionados a esta temática. Obviamente, não com o objetivo de comemorar, afinal, não há nada o que comemorar, mas, com o intuito de promover a reflexão e o debate, mantendo viva a memória do acontecido.

Foi então que o setor do educativo do CCSP, ao se deparar com nossa exposição na rede, no blog criado para o evento, nos fez o convite para um ciclo de três oficinas de produção gráfica com temas pertinentes à resistência da obra gráfica e que versassem sobre os artistas que assim fizeram durante os anos de chumbo promovidos pelo Golpe.

Além disto, fomos convidados a expor o acervo no CCSP, o que gerou um impasse e certo desconforto ao princípio. Explico: algumas pessoas desinformadas, nos perguntavam como podíamos expor algo contra o estado em um local público? Ficou patente que algumas destas pessoas desconheciam a qual esfera o Centro Cultural estava subordinado, o que e neste caso, não era o Estado, mas, à Prefeitura de São Paulo.

Independente destas questões, ponderamos sobre as possibilidades e as questões éticas envolvidas e, entendemos, com o apoio e consulta de todos que estavam envolvidos no projeto e enviaram trabalhos, que naquele momento, participar, era dar ainda mais visibilidade ao caso e marcar o registro deste crime ocorrido contra o país e contra os seres humanos. Aceitamos e montamos a exposição. Nossa preocupação era

divulgar as opiniões vindas com os trabalhos através da exposição. Se os trabalhos tivessem ficado em nosso ateliê, ou no ateliê do Ecatú, no Nordeste atingiriam uma centena ou duasde pessoas, talvez menos, talvez mais. Mas, no CCSP, a possibilidade de atingir milhares de pessoas, era bastante interessante. Optamos então por aceitar.É interessante observar, que ao entrarmos em uma instituição deste porte, sabíamos das possíveis críticas que viriam, pelo fato aparente de estarmos indo contra a nossa história pessoal. Percebemos o potencial de divulgação do projeto que poderíamos usufruir. O tempo todo em que lá estivemos, fizemos uma relação com o ocorrido na história, durante o golpe, e o perigo de vivermos ali, uma diluição, e a estetizaçãoo invés de uma ação educativa de fato, coisa que não ocorreu, graças ao comprometimento de toda a equipe.



Figura 100 – 1964 – 2014 - **50 anos de Arte Contra o Estado** – 2013 – 2014.

Selo de Artista criado para o compartilhamento via web -

Criação Dudú Gomes e Alexandre G. Vilas Boas

Acervo Pessoal.

⁹³Carimbo criado para envelopes enviados aos parceiros e colaboradores do projeto



Figura 101 - 1964 – 2014 - **50 anos de Arte Contra o Estado** – 2013 – 2014.

Exposição realizada no Centro Cultural São Paulo – Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas.

Acervo Pessoal.



Figura 102 - 1964 – 2014 - **50 anos de Arte Contra o Estado** – 2013 – 2014.

Exposição realizada no Centro Cultural São Paulo – Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas.

Acervo Pessoal.

Dentro deste clima, a exposição foi montada de maneira muito simples, como é o caso que se exige da arte postal. Geralmente, os trabalhos em arte postal são

⁹⁴ Panorama geral da exposição realizada no Centro Cultural São Paulo - Abril-Junho/2014

manipulados pelos espectadores, podendo ser expostos em varais, plásticos, álbuns ou mesmo vitrines e acrílicos.

Optamos por varais com fios de nylon, sobre um fundo preto. Com grampos de escritório, os trabalhos foram dispostos lado a lado, sem ordem alfabética ou por país. Queríamos integrar todos, sem formar uma lógica classificatória. Havia diversos contrários ao governo federal, com discursos de crítica pesada.

Na arte postal, em geral, não existem regras, exceto quando se determinam as dimensões das obras. Agora, existe algo que não é tolerado e que não tivemos a sensação desagradável de ter que lidar, que foi conteúdos com discurso de violência, ou ódio à etnias, homofobia, enfim, temas que em arte postal, nunca são levados adiante. Se ocorrer, a pessoa é expurgada da rede imediatamente. Faço arte postal há 9 anos, mas, nunca tive que conviver com isto.

A exposição foi bastante visitada e tivemos participações de diversos lugares do mundo. Ao todo, 163 artistas de 21 países movimentaram-se para opinar sobre este momento sombrio da história brasileira. Os trabalhos passaram a constituir um acervo permanente da EBAP, a embaixada colaborativa de arte postal.

Oficinas gráficas do Centro Cultural São Paulo – CCSP

Este projeto nasceu do desdobramento natural do *1964-2014: 50 Anos de Arte Contra o Estado*. A partir de nossa convocatória realizada em 2013, fomos convidados a participar de um ciclo de eventos que aconteceriam durante todo o ano de 2014, relacionando os aspectos das poéticas de resistência, traduzidas em obras gráficas como alternativa de oposição à censura imposta pelo golpe de 64 até chegarmos ao momento atual da política brasileira.



Figura 103 - 1964 – 2014 - 50 anos de Arte Contra o Estado – 2013 – 2014.

Oficinas de Livro de Artista no Centro Cultural São Paulo – Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas.

Acervo Pessoal.

Partindo então da trajetória natural que o CCSP abarca, tendo em vista que é em São Paulo, a primeira instituição a manter desde a década de 1980, o *Escritório de Arte Postal*, fizemos uma proposta três oficinas que provocassem a reflexão sobre os meios gráficos e alternativos de produção independente.

O intuito foi o de articular com o público visitante, projetos ligados à arte postal, ao livro de artista e à intervenção urbana, através de encontros mediados de produção e reflexão.



Figura 104 - 1964 – 2014 - 50 anos de Arte Contra o Estado – 2013 – 2014.

Oficinas de Criação Gráfica realizadas no Centro Cultural São Paulo⁹⁵

Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas.

Acervo Pessoal.



Figura 105 - 1964 – 2014 - 50 anos de Arte Contra o Estado – 2013 – 2014.

Oficinas de Criação Gráfica realizadas no Centro Cultural São Paulo –

Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas.

Acervo Pessoal

Aqui, são apresentados alguns resultados do projeto de oficinas, tendo em vista que as atividades foram desenvolvidas respeitando a ideia de construção coletiva e colaborativa.

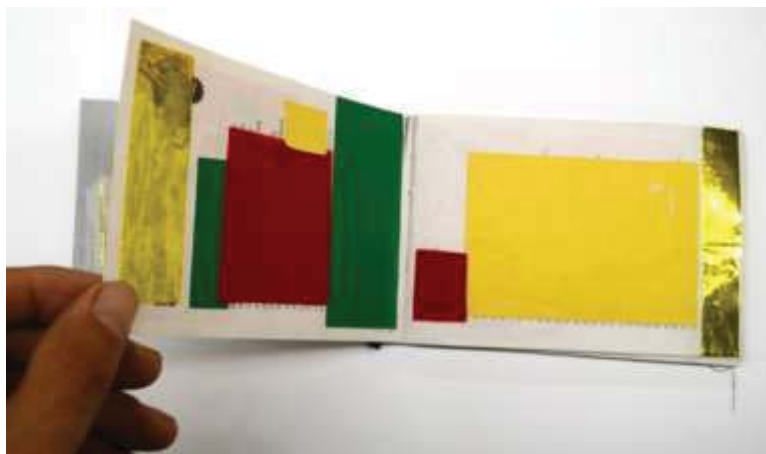


a

⁹⁵Oficina de impressão para a confecção de livros de artista - Folhetaria do Centro Cultural São Paulo - 2014



b



c

Figura 106 a | b | c - 1964 – 2014 - 50 anos de Arte Contra o Estado – 2013 – 2014.

Oficinas de Criação Gráfica realizadas no Centro Cultural São Paulo –

Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas.

Acervo Pessoal

Bibliothéke

Este memorial registra os processos realizados durante as aulas das disciplinas Meios de Produção e Práticas Híbridas na Arte Contemporânea e Práticas Contemporâneas da Instalação e site especificque integraram parte da grade curricular do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp-SP. A idéia inicial dos estudos, a seguir, parte do interesse por duas áreas que historicamente se entrecruzam, provavelmente, desde o surgimento dos primeiros códigos gráficos: o desenho e a escrita. Para isto, pensou-se em um ponto de confluência entre ambos, e nitidamente, o caminho apontava para o objeto livro.

O desenho e a escrita foram assim inseridos nesta pesquisa, buscando-se como referência, algum ponto em comum, alguma coisa na história da arte, que contemplasse a ambos. A resposta, nada fácil, exigiu que fossem feitos recortes históricos, evidentemente, uma vez que em tão curto período de estudos, seria impossível ajustar toda a produção significativa do passado, como elemento de base para a pesquisa.

Portanto, apenas como alicerces iniciais, foram pensados, elementos de produção plástica, que fossem integrados de alguma maneira, aos estudos feitos nas disciplinas, com vistas em possibilidades de desenvolvimento de algo maior, objetivando o projeto final do curso de pós-graduação.

Optou-se desta maneira, por iniciar a partir de dois eixos bastante definidos e distintos:

- a) O objeto de estudo: o Livro de Artista
- b) As matérias primas utilizadas para obtê-lo e suas possíveis características de hibridação.

O livro foi escolhido como objeto de estudo, mais especificamente, por entendermos que o conceito livro surge, a partir da necessidade maior de organização do conhecimento e da sistematização de elementos e processos criados pelos povos desde a antiguidade.

Talvez seja necessário fazer aqui uma ressalva, indicando que não são ignoradas neste estudo, as diferenças existentes e até mesmo os aspectos espaço-temporais entre o livro tradicional e o livro de artista. Porém, é sobre o conceito, a ideia de livro de artista, que o nosso olhar se atém de forma mais demorada.

Ao aproximarmo-nos do seu aspecto formal, entre outros elementos plásticos que o constituem, chegamos muito perto do que será o nosso principal foco de estudo: o livro enquanto objeto plástico.

Sendo assim, a partir de uma breve pesquisa sobre o registro de palavras e imagens, dentro desta perspectiva de produção de códigos, rapidamente descobrem-se indicativos que apontam para caminhos diversos, mas, que se aproximam, em alguns pontos como: a relação das imagens como registro das ações humanas e, em seguida, aos códigos gráficos elaborados, pintados em rochas e madeiras; as gravações feitas com ferramentas através de incisões em utensílios de uso cotidiano; as costuras e os padrões utilizados em diversos suportes e materiais; as primeiras formas de escrita ainda conservadas, que evoluíram em técnicas, pouco a pouco; das fibras vegetais do papiro egípcio ao couro animal dos pergaminhos; das tabuletas de argila da escrita cuneiforme por toda a Mesopotâmia até chegarmos ao livro propriamente dito e depois, superarmos por outras tecnologias e materiais que foram criadas para atender a demanda do precioso registro do conhecimento (PAIVA, 2010).

As transgressões, intervenções, ou, sejam lá, quais forem os nomes que se queiram dar ao processo de modificação da estrutura física, sofrida pelo livro durante toda a história da humanidade, e, em especial, de forma mais significativa, no século XX, despertou-nos o interesse e a motivação necessária para a pesquisa, exatamente por entender que em algum ponto específico, o livro deixa de ser apenas o depositário de literatura, conhecimento, ilustração e se torna um objeto estético de múltiplos significados e valores que transcendem o seu objetivo primordial (SILVEIRA, 2001).

A partir destas premissas, buscou-se criar embates propositais, entre matérias primas diversas, e aqui, entramos no segundo eixo desta pesquisa: que se refere exatamente sobre a constituição de novos livros de artista que dialogassem com duas demandas básicas e ainda sem resposta: o objeto livro x materiais - suportes; a fatura híbrida e a atualidade de sua formatividade no contemporâneo.

Dentre as matérias primas escolhidas, optou-se, entre outras, pelo barro, seguramente, um dos primeiros materiais manipulados pelo ser humano para a obtenção de objetos, utensílios, frutos da criação laboriosa e ao mesmo tempo, precário, primitivo, orgânico, cheio de características que o revelam ou remontam a um passado muito distante de nossa espécie.

Preservar esta referência de passado, que possivelmente nos conduzirá ao paleolítico, torna ainda mais complexo o desafio de atualizá-lo para o contemporâneo, lembrando que a escolha do material, como foi discutida em nossas aulas, acaba por ser um forte elemento determinante para a leitura da mensagem contida na obra, ou nos termos de MCLUHAN, 2012 “o meio é a mensagem”.

Se assim for, então, ao escolher as mesmas matérias primas do ser humano do paleolítico, buscamos uma referência muito mais forte e significativa do que

imaginamos ou apenas nos aproximamos em termos de necessidades primordiais de comunicação, repetindo hoje, um gesto já desprovido de sentido? Desnecessário lembrar, que os primeiros registros, sejam eles os sinais gráficos feitos na tentativa de elaborar os rudimentos da escrita, ou, mais tarde, através dos já sofisticados pictogramas; ou ainda, quando pensamos nos desenhos e pinturas rupestres, bastante elaborados, percebemos, que em todos os casos, houve decisões técnicas, materiais, que foram também determinantes para a permanência, da forma e da estética do que se registrava.

O ato da criação destes povos, sejam de qual ordem for, são apenas mais uma das recorrências inerentes de nossa espécie? Ou traziam consigo uma carga imensa de significados contidos nesta nossa necessidade primordial por diferenciação? Não seria esta, a busca que fazemos há milênios, por distinção dos demais seres, por algo que nos eleve além da pura e simples condição de mortalidade ao qual estamos presos, todos. Nós, seres viventes? E, talvez, muito já se especulou apenas o artista tenha esta chave, alquímica, filosófica, por isto, transcendente, de manipular os elementos e registrar a sua e a existência do outro, produzindo aquilo que nos diferencia dos demais: o registro através da arte, portanto, conhecimento? Entendendo então que é a partir do que foi produzido por antigas civilizações, que o ser humano encontra, enfim, depois de alguns milênios, e após passar, não apenas pelo descobrimento de códigos, mas, também, de forma provavelmente simultânea, pela busca do uso de suportes, técnicas, materiais e procedimentos, que por sua vez, levavam a novas pesquisas materiais, suportes e técnicas, e assim, sucessivamente, até encontrarem algo que consideravam apropriados para armazenar o conteúdo de seu conhecimento: no caso, o Livro. E é desta maneira, ao chegar ao livro, que este trabalho teve início.

Optou-se após estas e outras reflexões, por se fazer uso de óxidos extraídos da terra e alguns outros materiais como o cimento; as cinzas; a cera de abelha; pigmentos diversos; metais e madeiras. Deste ponto em diante, o memorial busca registrar as ideias; os experimentos; as suposições; os acertos e os erros do processo de confecção dos livros.

A ideia é acondicionar os livros de barro e cimento produzidos ao longo de um ano, em uma ou mais estantes, que deverão ser parte integrante de uma instalação, que simulem uma biblioteca. Estas estantes serão fixadas ou instaladas em locais abertos, como o estacionamento do Instituto de Artes, por exemplo, e em locais fechados, como a própria biblioteca do IA, exposta ao tempo, devendo sofrer a ação do frio e do calor. Acredita-se que além da ação do tempo, possa sofrer também com a interação e intervenção do público, completando a tríade artista x obra x público. Sua construção a

princípio foi pensada com varas de madeira, rudimentares, possivelmente troncos, de preferência não torneados, que acentuassem a precariedade estética e aproximassem pelo menos no aspecto formal, das primeiras construções feitas pelo ser humano da antiguidade. A construção em adobe, que hoje, inclusive, vive uma espécie de “revival” na chamada “arquitetura sustentável”. Porém, por razões óbvias que vão desde o uso de recursos da natureza, a ecologia, até mesmo a dificuldade em conseguir acesso a este tipo de material, optou-se por utilizar madeiras recicladas da construção civil ou até mesmo barras de ferro e arame que sustentem o peso dos livros.

Estas barras de metal ou madeira devem compor a estrutura a que será depois aplicado o barro ou a lama, semelhante ao processo de pau-a-pique, utilizado até hoje em locais mais afastados, por populações com escassos recursos. Este tipo de construção, remonta às primeiras construções de terra da humanidade, originárias possivelmente das antigas civilizações da Mesopotâmia e Egito. Curiosamente, a Mesopotâmia é o local de origem das famosas tabuletas ou placas de argila que levavam as inscrições da escrita cuneiforme. Já a origem das primeiras bibliotecas suscitam dúvidas devido a certa imprecisão dos registros. Possivelmente tenham sido realizadas na Mesopotâmia. Mas, encontramos registros também na China, Egito e Pérsia e Grécia. O que ocorre, é que os livros ainda não eram realizados em papel. Sua constituição era na verdade, através de materiais mais rudimentares, ou os ditos livros minerais. Só depois passariam a ser feitos em fibra vegetal ou couro animal. O mesmo material empregado no registro das primeiras tabuletas em argila, curiosamente, é também empregado hoje na mais alta tecnologia cerâmica, ao serem utilizados na composição dos eletrônicos como os tablets, que são também, curiosamente, formas de livros eletrônicos. Os livros passam então a ocupar esta estante e inevitavelmente, esperam pelo toque do público.

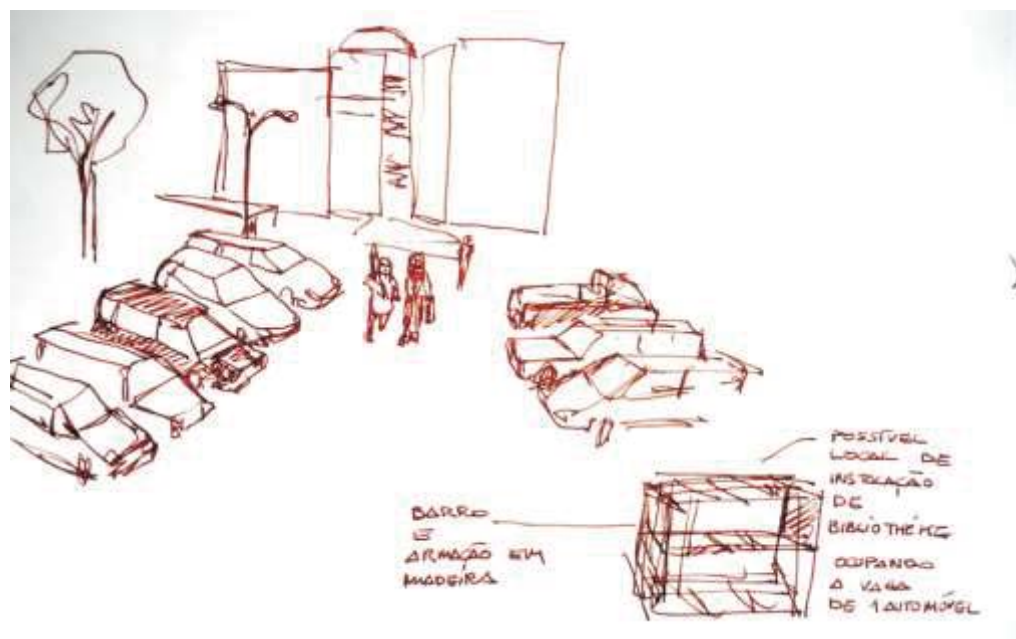


Figura 107 - Estudos para instalação | site – specific Bibliothéke –

Fotografia de Alexandre G.Vilas Boas. Acervo Pessoal.

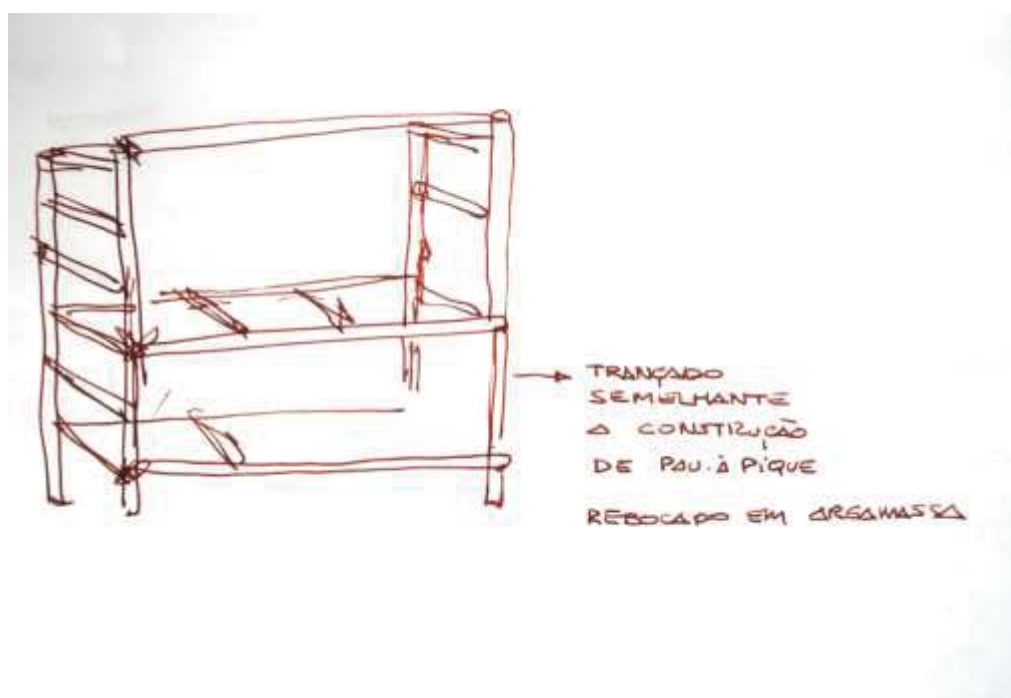


Figura 107 a- Estudos para instalação Bibliothéke – Fotografia de Alexandre G. Vilas Boas. Acervo Pessoal.

Processos

O processo de trabalho contou com uma experiência prévia na fatura em livros de artista, entretanto, os volumes feitos anteriormente, eram bastante tradicionais e em termos de pesquisa de linguagem plástica, pouco ou quase nada se aprofundavam ou se diferenciavam dos livros já construídos por outros artistas. A pesquisa se limitava a intervenções pontuais e em poesia visual, geralmente, com a finalidade de envio e troca via arte postal. Aqui uma listagem e algumas imagens destes livros já feitos antes da pesquisa. São eles:

Livro das Árvores – Flores

Livro das Cinzas

Livro do Diabo – Machina

Livro Lápide

Livros Ludus

Livro Anima – Lagarto

Livro dos Arquétipos – Machina

A partir das discussões feitas em sala de aula acerca do hibridismo, outro rumo foi tomado, adotando-se um questionamento maior sobre os por quês do objeto livro e que aspectos formais e matéricos condiziam melhor com a proposta relacionada à obra híbrida. Não foi possível pontuar uma solução final. As especulações levantadas serviram como base inicial daquilo que se pretende para o trabalho final de obtenção do título de mestrado do programa de pós-graduação.

Optou-se por abandonar pelo menos provisoriamente os temas dos livros anteriores e construir a partir dos materiais escolhidos, possíveis poéticas que nortearão o projeto de agora em diante. Após a fase de escolha dos materiais, a construção dos livros se deu acompanhada de desenhos e reflexões feitas ao decorrer do processo, não chegando ainda a nenhum resultado conclusivo e satisfatório. Por enquanto, muitos problemas técnicos surgiram no decorrer do uso dos materiais.

O grande desafio, além de conceituar estas peças, será o de fazer com que ao serem materializadas possam propor a interação que discutimos em capítulo anterior.

Uma série de operações complexas e pautadas pelo tempo do material e não pelo tempo do artista pesquisador, se tornam agentes limitantes e por vezes extenuantes ao percebermos a impotência diante do material que nos apresenta uma realidade diferente da imaginada.

Neste sentido passamos para outra etapa do trabalho com ênfase maior na prática e execução de uma obra de instalação ou site-specific, abordados na disciplina Práticas Contemporâneas da Instalação e site specific considerando um espaço real, para serem desenvolvidos conceitualmente, através da fundamentação teórica, desenhos e também maquetes dos espaços a serem ocupados.

Esta prática desenvolvida na disciplina proporcionou uma experiência muito diferente até aqui vivenciada, porque possibilitou unir e exercitar, de fato, a poíesis e a práxis que esperávamos para quem adota a linha de pesquisa escolhida para este trabalho.

O ato de indicar um local existente e propor situações hipotéticas para um projeto, com toda a problemática que isto envolve, além de simular a situação real, nos aproximou e promoveu um verdadeiro estudo de conceitos, apelando para uma maior apropriação dos conceitos espaciais de que tratou a disciplina.



Figura 108 – **Vista parcial do Solar da Baronesa** – UFSJ – MG – 2013. Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados

No meu caso, a escolha foi dada a partir de uma visita à galeria do Solar da Baronesa, uma casa transformada em museu, na cidade de São João Del Rey, em Minas Gerais. A razão desta escolha se deve ao fato de que durante o desenvolvimento deste trabalho, o pesquisador em questão, esteve à frente do processo de montagem da obra da artista portuguesa Virgínia Fróis. O trabalho de Virgínia consistiu em uma instalação composta por diversas peças de cerâmica suspensas por fios de aço. A minha presença

⁹⁶ Vista parcial da galeria do Solar da Baronesa – UFSJ-MG. Projeto Ressonâncias, de Virgínia Fróis - 2013 – Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.

se deu a este local quando integrei o grupo de alunos do Instituto de Artes, à frente da montagem deste trabalho. Neste momento fiz a primeira visita no espaço marcada por intenso registro fotográfico, desenhos e levantamento de dados.

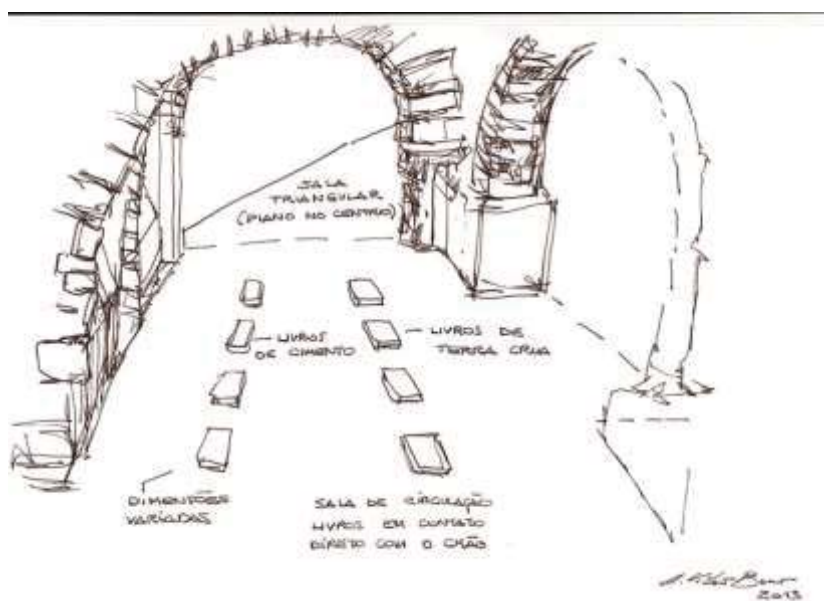


Figura 109 – Estudo em desenho para instalação do Solar da Baronesa⁹⁷ – UFSJ – MG – 2013.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.



Figura 110 – Estudo em Maquete para instalação do Solar da Baronesa⁹⁸ – UFSJ – MG – 2013.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.

⁹⁷Desenho para exercício de projeto de instalação e site –specific durante o curso da disciplina Práticas Contemporâneas da Instalação e site specific – tópicos especiais – Ministrado pelo Prof. Dr. José Paiani Spaniol.

⁹⁸Maquete de projeto de instalação e site –specific durante o curso da disciplina Práticas Contemporâneas da Instalação e site specific – tópicos especiais – Ministrado pelo Prof. Dr. José Paiani Spaniol.

Após o primeiro contato foi pensado para o local, apenas como exercício, uma instalação com meus trabalhos. Porém, vale aqui salientar que o lugar é patrimônio histórico da cidade e sua limitação por conta disto é bastante maior. Onde hoje é a galeria, existiu uma antiga casa colonial que também já fez parte da estrutura administrativa do governo local, passando depois a ser a residência particular de uma baronesa e, mais tarde, adquirida para a Universidade de São João Del Rey e transformada em uma galeria de arte e local de eventos relacionados à cultura.

Considerado estes fatores, havia ainda um elemento complicador que era o fato de não se poder utilizar o chão completamente, por conta dos acessos e passagens e também outro espaço onde um piano ocupa a maior parte de uma sala de exposição.



Figura 109 – Estudo em Maquete para instalação do Solar da Baronesa – UFSJ – MG – 2013.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.

Para cada uma das salas da galeria, foi pensada uma quantidade exata de livros de artista e livros objeto, feitos em barro, cimento e cera de abelha, materiais não tradicionais, orgânicos, porém estáveis, que deveriam ocupar o chão. Porém, em uma conversa com um dos administradores do local, notou-se certa resistência em aceitar um projeto que pudesse modificar ou alterar a rotina local de circulação.

Para o piano que ocupa grande parte da sala principal, descobriu-se depois não ser possível tirá-lo do lugar. Sendo assim, de forma provocadora, foi sugerido livros de

concreto que pairavam a 50 cm da tampa do piano. Obviamente também foi recusado por ser considerado perigoso para a integridade do instrumento.



Figura 110 – **Estudo em Maquete para instalação do Solar da Baronesa** – UFSJ – MG – 2013.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.

A resolução dos problemas surgidos destas situações reais configurou um grande desafio frente às questões que se somaram ao longo da pesquisa. Por outro lado, levou também a conclusões sobre a complexidade que é configurar um projeto considerando todas as operações, orçamento, logística, condições operacionais, ferramentas, enfim todos os procedimentos envolvidos para fazê-lo sair do papel. A tradução de um documento em um processo de materialização nos pareceu tanto ou mais complexo que o desenvolvimento dos aspectos conceituais.

⁹⁹ Vista superior de maquete da instalação Bibliothéke, feita para simulação do edital de ocupação da Galeria de UFSJ –MG – exercício apresentado na disciplina Práticas Contemporâneas da Instalação e site specific – tópicos especiais, ministrada pelo prof. Dr. José Paiani Spaniol



Figura 111 – **Preparo de óxidos** – Guarulhos - SP– 2013.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.

Um exemplo disto entre casar a teoria a práxis, foi o da dificuldade encontrada em fazer páginas finas e delicadas que ao mesmo tempo não se quebrem com o manusear, utilizando matérias primas cruas, sem qualquer tipo de processo catalisador, enrijecedor, como é o caso do barro cru.

Pensou-se então em uma gama variada de materiais, tendo em conta seu aspecto peculiar, o que representa; sua beleza plástica; cores; texturas; a carga de valores simbólicos e intrínsecos aos materiais além das possibilidades e qualidades de manuseio e fatura que oferecem. Chegamos então a 8 materiais básicos:

- barros, cal e óxidos em geral.
- cimento
- cera de abelha
- metais
- madeira
- plásticos
- resina
- vidro



112



113

Figura 112 – **Preparo de óxidos** – Guarulhos - SP– 2013.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.

Figura 113 – **Cera de Abelha** – Guarulhos - SP– 2013.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.



Figura 114 – **Preparo de óxidos e cimento**– Guarulhos - SP– 2013.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.

Livro da Terra

O livro objeto, feito em barro. Matéria que faz alusão à criação citada na narrativa bíblica, no livro de Gênesis e no que se refere à impermanência da obra, assim como a impermanência discutida pelos budistas em sua subjetividade, transformação gradativa e inexorável diante da passagem do tempo. O processo de transformação da obra ao longo de sua construção e fruição é apenas parcialmente previsível. Sua

deterioração dependerá de fatores externos à obra, como a manipulação de quem frui; a ação do tempo; interferências adversas, que fazem de certa maneira um paralelo com a história do ser humano. Quanto realmente do conhecimento que temos, não teria chegado até nós, se não fosse pelo precioso objeto livro e tudo o que está contido em seu conceito em armazenar. A ideia é construir uma biblioteca de livros de barro, como na Mesopotâmia, utilizando-se de métodos muito manuais e de forma colaborativa. A Biblioteca será construída em grupos e em processo contínuo.

Outro ponto a ser considerado é sobre a sua multiplicação em dezenas, centenas, milhares de exemplares, na mesma medida em que novas tecnologias de informação surgem com o advento das máquinas em curso, desde o Renascimento. Os registros feitos neste memorial, refletem de alguma maneira, este pânico, ou, tem pelo menos a pretensão de oferecer um panorama de um trabalho ainda em processo, portanto, sem respostas prontas ou finalizações já definidas. Ainda neste sentido, o esforço do ser humano em codificar o conhecimento e dominar estes códigos, representou a extensão do sentido visual em armazenar a experiência humana. Apontar para a busca de possibilidades, referências, poéticas e relações prováveis entre o objeto livro e o objeto na arte, em rompimento com a sua estrutura formal, física, ao buscar novas respostas a partir da escolha de materiais inusitados. A coerência necessária a toda produção, sem se deixar levar pelo caráter dúbio que as palavras apresentam.

Aqui também se revelaram importantes os conhecimentos adquiridos nas aulas de *cerâmica* e na disciplina *meios de produção e práticas híbridas*, em que os elementos materiais utilizados na produção foram estudados com o propósito de promover o diálogo direto entre o meio de produção e esta pesquisa, no que concerne aos aspectos transdisciplinares que as matérias primas e as formas de tratamento, oferecem durante a execução e, mais tarde, difusão da obra. Tão presentes no universo contemporâneo e diretamente relacionados com escolhas conscientes do artista, a matéria prima, seja ela qual for não só potencializa a prática do fazer, como também reforça a poética decorrente da escolha material.



Figura 115 - Alexandre Gomes Vilas Boas – “Codex” – *Livro objeto*- Barro cru – 2014.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.

Outro ponto a ser observado e de fundamental importância para o desenvolvimento destes trabalhos em barro, foi a discussão promovida a partir da exibição do vídeo “Sunflower Seeds”, de 2010¹⁰⁰, trabalho do artista chinês Ai Wei Wei (Pequim, 1957-). Importante artista contemporâneo que possui uma relação de conflito com o regime político de seu país. Por esta razão, esteve preso e, até mesmo, desaparecido por longo período, o que levou ativistas do mundo todo a uma mobilização internacional a fim de encontrar o seu paradeiro e pressionar o governo chinês, através de organismos internacionais que observam os direitos civis exigirem a sua liberdade. Wei Wei é acusado de subversão, pornografia, sonegação fiscal, entre outras denúncias não comprovadas. Seu trabalho possui grande vigor, potência expressiva e trata justamente de questões relacionadas ao cerceamento da liberdade de expressão e denúncia de violação dos direitos humanos, sendo uma referência de grande importância em seu país, na resistência aos desmandos do poder. Wei Wei questiona também o status quo do universo artístico e sua nulidade diante das transformações

¹⁰⁰ O vídeo Sunflower Seeds, do artista chinês AI Wei Wei, encontra-se disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=PueYwPkJW8>

contemporâneas, produzindo uma crítica rigorosa aos sistemas ideológicos, políticos, comunista, capitalista, além do o mercado de arte, entre outros temas. O vídeo citado é parte de um precioso trabalho colaborativo feito por Ai Wei Wei em uma comunidade pobre da China.



Figura 116 - Alexandre Gomes Vilas Boas – “**Codex**” – Performance¹⁰¹ / construção – Livro Objeto - Barro cru – 2014.

Fotografia de Lúcia Quintiliano – Todos os direitos reservados.

Aspectos de sua metodologia de ação colaborativa e o teor político envolvido na produção desta obra foram analisados sob o olhar de outras bibliografias sugeridas ao longo do corpo do trabalho, possibilitando o entendimento da ruptura dos limites entre a

¹⁰¹ Extraindo, preparando e modelando o barro no Instituto de Artes da Unesp – Maio - 2013 – Fotografia de Lúcia Quintiliano – Todos os direitos reservados.

arte dita tradicional, ao atingir relações trans e interdisciplinares, articulando com elementos deflagradores de processos pessoais, que aparecem adiante, no capítulo 4 deste trabalho.



Figura 117 - Alexandre Gomes Vilas Boas – “**Codex**” – Performance / construção – Livro Objeto - Barro cru – 2014.

Fotografia de Lúcia Quintiliano – Todos os direitos reservados.



Figura 118 - Alexandre Gomes Vilas Boas – “**Codex**” –
Livros Objeto - Barro cru – 2014.

Fotografia de Lúcia Quintiliano – Todos os direitos reservados.



Figura 119 - Alexandre Gomes Vilas Boas – “**Codex**” –
Livros Objeto - Barro cru – 2014.

Fotografia de Lúcia Quintiliano – Todos os direitos reservados.

Livro das Cinzas

A partir da queima de antigos desenhos, documentos velhos, embalagens, lixos, da limpeza de gavetas, daqueles que não se quer mais, retirando os acúmulos inevitáveis do tempo, e no intuito de criar uma relação e o contraponto entre o que se cria e se guarda, oculto em gavetas, por anos a fio; eliminar o apego; à ideia de que em momentos fugazes, resolve-se dar fim a tudo. Aquilo que ficou guardado por tanto tempo, perde-se, vira pó. Remete também à metáfora do caráter sombrio da história da humanidade, em que livros e pessoas foram queimados¹⁰². O conhecimento que serve para a criação e construção da sociedade configura, por vezes, em destruição de valores e pessoas. O trabalho quer refletir esta polaridade e busca então, através das cinzas reorganizadas e modeladas, reativar sua potência, como a Fênix.



Figura 120 - Alexandre Gomes Vilas Boas – “**Codex**” –

Livros Objeto - Barro cru – 2014.

Fotografia de Lúcia Quintiliano – Todos os direitos reservados.

Rever a potencialidade das cinzas, aqui, implica em tocar na ferida. Verificar o quanto usamos de conhecimento a serviço da construção versus destruição. Há uma referência na escolha do material ao artista Anselm Kiefer. Foram feitas diversas tentativas de contato com este artista, mas não obtive respostas de seus agentes e representantes.

As cinzas adotadas como elemento para a fatura de novas páginas, não mais servem como suporte para registro da escrita, mas, de certamaneira, atingem um grau

¹⁰² Fahrenheit 451, de Ray Bradbury, publicado em 1953 foi transformado em 1966, obra prima do cinema por François Truffaut. Faz referência brilhante ao Nazismo na queima dos livros em uma sociedade distópica. Citado nas referências bibliográficas.

mais elevado, em uma espécie de meta linguagem, tornando-se aquilo que foram outrora: páginas de um livro, porém com uma diferença, nascem de uma destruição. Morrem para renascer em uma forma mais delicada, leve, frágil, porém não menos vigorosa e potencialmente poética.



Figura 121 – **Preparo das cinzas** – 2014.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.

Livro Lápide – Codex

Este livro objeto nasceu como parte integrante da instalação *Sudário*, feita inicialmente em 2003 e reeditada recentemente, por ocasião da Bienal do esquisito, em Atibaia – SP². É um livro objeto, que não possui abertura, Não pode ser aberto Pode ser manuseado, porém, aberto, jamais. Sua abertura só seria possível se fosse destruído e isto significaria não só a destruição da integridade de seu corpo, livro, forma, mas, também a sua destruição simbólica. Questiona os valores antagônicos implícitos na ideia de conhecimento. O que é necessário para conhecer algo? Em que lugar este conhecimento habita? Como é desvendar e ao mesmo tempo, destruir, penetrar em um mundo novo? Quais são as ações, procedimentos, protocolos, para ter acesso ao conhecimento? A epistemologia das coisas dá conta de responder a todas as aflições humanas?

Uma segunda versão do projeto está sendo pensada, que consiste em páginas de cimento. Algo bastante complexo, assim como a matéria prima do barro. Apesar de o cimento oferecer maior resistência física e quebrar com menos facilidade, há o problema estrutural em manter a integridade da página rígida e fina o suficiente para que não se torne por demais, pesada. A manipulação se torna mais delicada ao optar por páginas mais finas, e este é o ponto de construção mais delicado e o mais complicado também. As páginas finas de cimento precisam ser encadernadas. Mas, como fazer isto? A encadernação necessitaria de uma espécie de gancho que possibilitasse a costura das páginas. Uma das soluções pensadas para este problema seria a construção de uma caixa que comporte todas as páginas do livro. Torna-se desta maneira, um livro objeto que não necessariamente tem a aparência ou semelhança formal exata a de um livro tradicional. Suas páginas seriam encaixadas ou acondicionadas na caixa. A caixa, construída em madeira de construção já utilizada, evidencia o caráter do uso e da passagem do tempo. Um reforço da ideia da morte, presente no trabalho. No entanto, não estou bem certo desta solução. Creio que isto poderia ter um resultado estetizante, embelezador que comprometa a poética bruta do trabalho. Mais estudos serão entregues na caixa Frúquiçus.



Figura 122 – **Preparo e Enchimento da fôrma** - 2014.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.



Figura 123 – **Preparo e Enchimento da fôrma** - 2014.

Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.

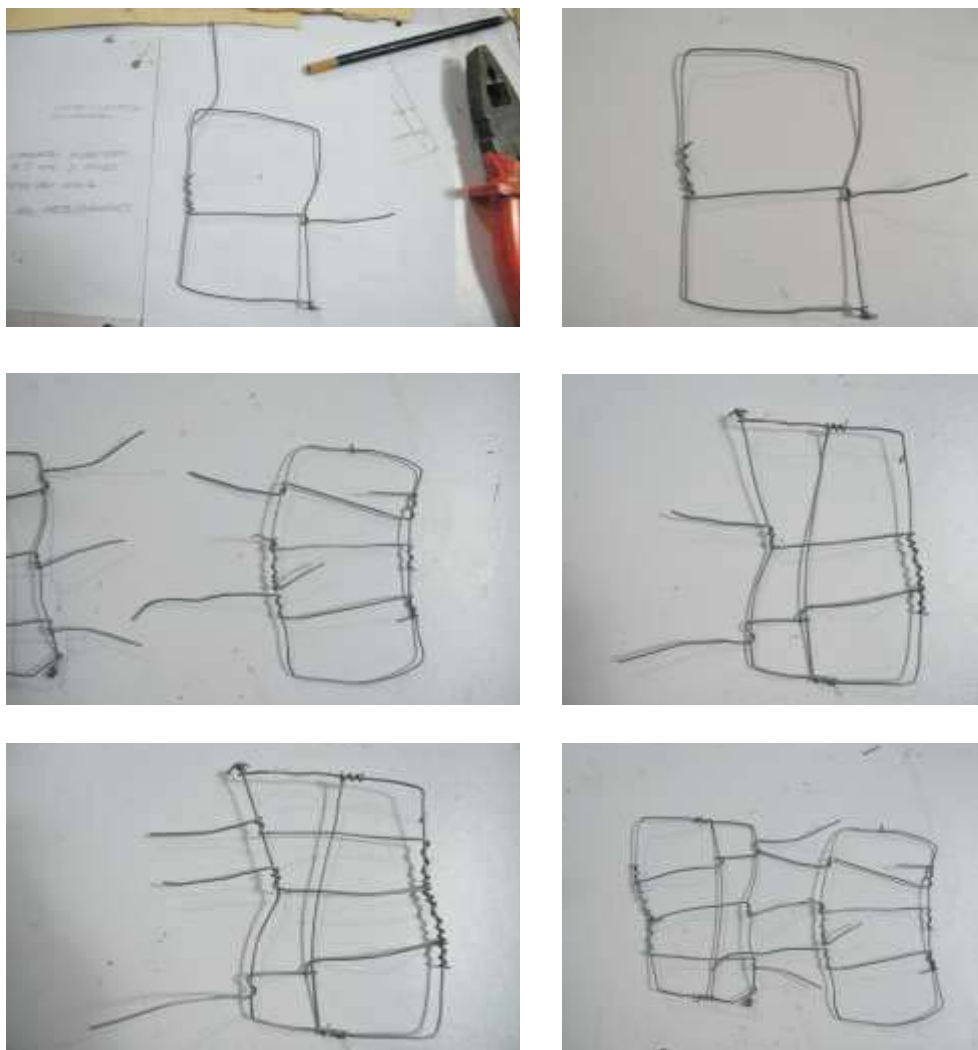


Figura 124 - Sequência de armação de arame sendo feita para o uso na massa

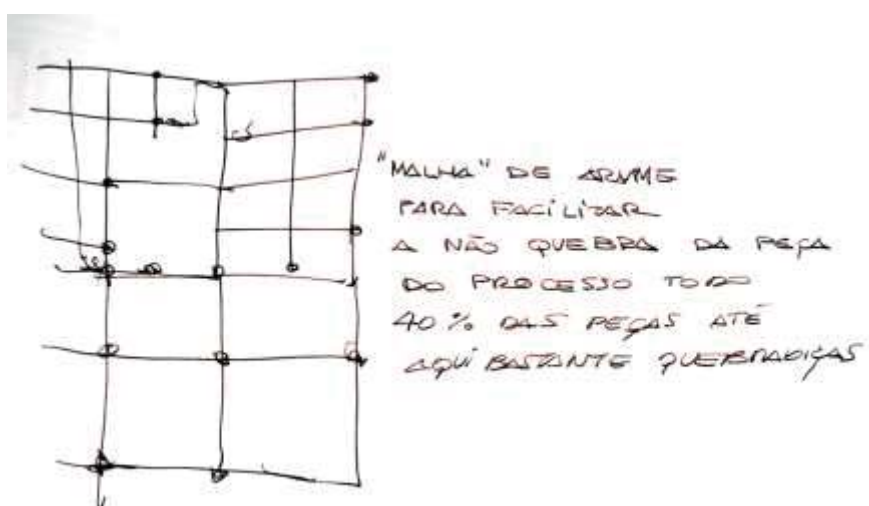


Figura 125 – Estudo para armação de arame (Ainda em estudo). Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados

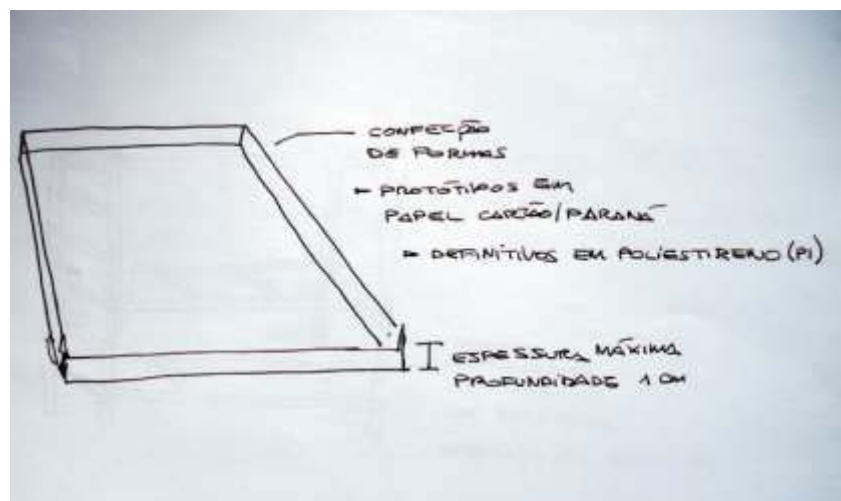


Figura 126 – Estudo para fôrma - desenho - Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados.

Livro do vidro

O livro de vidro tem por objetivo explorar as duas potencialidades intrínsecas ao vidro. A transparência e a fragilidade. Assim como os demais livros, verificou-se que a construção do livro e sua encadernação gerariam problemas de médio a longo prazo, impossibilitando a pesquisa de ir adiante. Foi então que se adotou outra postura frente ao desafio de se construir um livro de artista em vidro. Por que necessariamente as páginas do livro deveriam seguir o formato e a maneira de manuseio tradicional?



Figura 127 – Estudo em desenho para livro de vidro - Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados

A partir da observação de livros de Waltércio Caldas e Cildo Meireles, a idéia do livro feito no material vidro, foi se reconfigurando em outra forma de apresentação. Um possível estojo ou caixa de madeira, semelhante a uma caixa com pigmentos, que deverá comportar vidros em padrões diferentes. Algumas páginas podem comportar vidros específicos, com tamanhos padronizados e com o conteúdo de matérias primas utilizadas na confecção de outros livros. Outras páginas, deverão sofrer a intervenção de processos gráficos. O estudo continua em andamento.

Livro das madeiras

Páginas feitas com madeiras de diversas procedências. Pretende-se montar alguns volumes com diferentes tamanhos e espessuras que façam o uso de mecanismos precários para a passagem das páginas. O projeto pretende evitar ou minimizar o uso de dobradiças, por duas razões. Uma delas é o peso do volume. A outra, razão é estética. A

solução por meio de dobradiças parece o mais óbvio a ser feito. Porém, ao pensar nas “tábuas da lei” de Moisés, ou mesmo nas placas de argila da Mesopotâmia, me veio à tona a idéia da escrita feita em placas. Iniciei a coleta de madeiras retiradas da rua. Deverão fazer parte das páginas do volume, que aguarda ainda mais estudos.

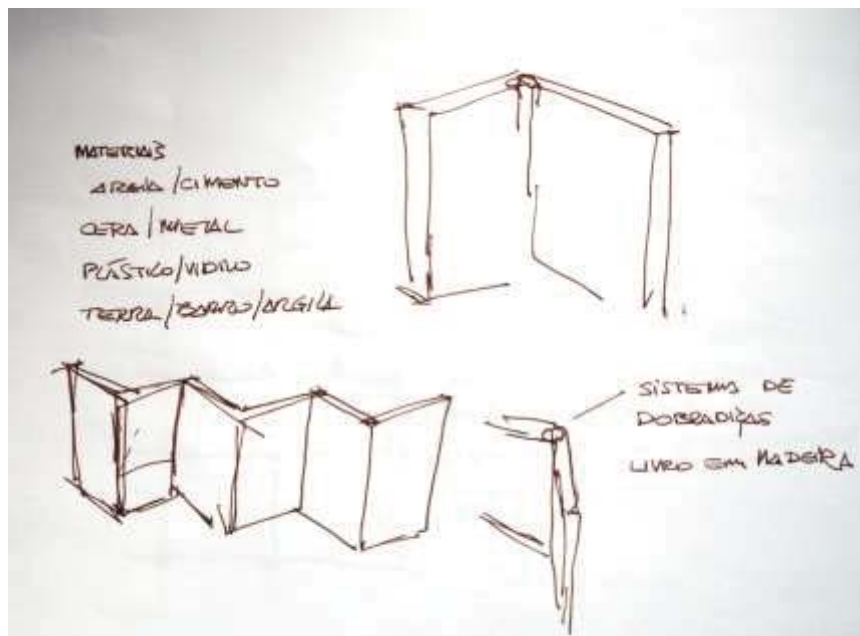


Figura 128 – Estudo em desenho para livro de madeira - Fotografia de Alexandre Gomes Vilas Boas – Todos os direitos reservados

Capítulo 4 – Livro – Caixa - FRÚQUIÇUS

Este capítulo é dedicado a apresentar uma série de ações e listas de alguns endereços de artistas postais, ações em andamento e convocatórias que devem concluir este trabalho, Seu complemento se dá com a caixa Frúquiçus, a ser entregue no segundo volume deste trabalho, com reproduções em fac-símile de convocatórias, intervenções visuais feitas por mim, livros de artista e propostas de ações futuras, para quem vier a experimentar retirar o volume na Biblioteca do IA.

O nome Frúquiçus, teve como gênese uma paródia envolvendo os seguidores atuais do movimento Fluxus, que interpelaram a mim e a Dudu Gomes, pelo fato de usarmos o que eles entendiam como sendo um procedimento do Fluxus. Verifiquei na Rede de arte postal um debate permanente entre defensores do fim deste movimento, que, segundo eles, ficou lá atrás, em algum momento dos anos de 1980 e aqueles que defendem veementemente o retorno ou a manutenção desta ideia, Fluxus, permanentemente.

Não ousou me enquadrar em nenhum deles. Não quero ser rotulado desta forma. Respeito a imensa importância e contribuição que tiveram estas pessoas para a história da arte. Artistas como Ray Johnson, John Cage, George Maciunas, Dick Higgins, Nan June Paik, Joseph Beuys, Paulo Bruscky, Ypiranga Filho, Hugo Pontes e tantos outros que dedicaram suas vidas à pesquisa por estes e outros novos meios, buscando construir uma estrada por meio dos conceitualismos e de trabalho, extremamente sérios, sem se pautarem pelas formalidades por vezes excêntricas de época. Sei que meu trabalho é um grão de areia perto da contribuição intelectual e estética que estes artistas deixaram para a história. Entretanto, muitos de seus seguidores atualmente apresentam uma postura policialesca, bem diversa do que foi esse movimento no passado; levam isto de forma, parece-me, romântica e até mesmo paranóica. Há uma tentativa em controlar o que foi feito e experimentado pelos primeiros propositores destas ações. Pude constatar verdadeiros debates entre esses criadores da rede atual, com discussões que, lamentavelmente, não passam em muitos casos, de vaidades pessoais com pouco conteúdo e até mesmo com uma mínima produção. Alguns destes seguidores, sem o menor pudor, atribuem, a si, a autoria ou a sua “importante contribuição” para que muito do que foi feito tivesse acontecido. O que pode até ser verdade em muitos casos, porém, o espírito de liberdade que originou este tipo de produção ativista ainda está vivo e não é possível que se queira controlá-lo! Há que se deixar o novo chegar. Como diz o dito popular, “quando tudo dá certo, todos querem ser o pai da criança”, claro, mas isto, só quando esta criança, agora, tem projeção. Tudo o que eles fizeram de maneira

intencional, ou não, considerando todos os acasos, foi exatamente para tornar mais acessível a obra e possibilitar às pessoas, fruir, compreender a arte como vida, como processo enriquecedor desta trama que nos une à todos. Não necessitando para isto de seguidores e muito menos mediadores ou censores. Embora, muito do que estes artistas fizeram e que ainda hoje fazem, tenha adquirido o status de grande obra, pela qualidade experimental e estética de seus trabalhos, ou por outro lado, pelo olhar atento do mercado, que busca cooptar ou apropriar-se de tudo que possa ser rentável. Não se deve esquecer que o que hoje se torna objeto de estudo, interesse, e até mesmo cobiça para colecionadores, negociantes e instituições públicas ou privadas, esteve um dia, em um passado não distante, marginalizado e vigiado. Não creio que quando iniciaram estes caminhos, seus autores tivessem a consciência plena do que aconteceria, mas, tenho a convicção de que suas escolhas foram determinantes para que tivéssemos uma abertura na sociedade, por meio dessa mudança promovida por eles na forma de se ver e fazer arte. Foram determinantes na formação de um pensamento mais libertário, que rejeitou todas as formas de opressão, convenções e o cerceamento das liberdades individuais, enfraquecendo e levando ao fim, o funesto processo de ditadura em que o Brasil esteve submetido.

Conceber um trabalho nestas condições, sem se pautar pelo óbvio, não era, e nem é ainda hoje, uma tarefa simples. Requer coragem, desprendimento e um alto preço, provável, a se pagar. Suas escolhas estiveram orientadas, em grande maioria das vezes, em direção ao rompimento do lugar comum; em desmascarar a afetação; na quebra dos costumes e ritos determinados. É aí que reside sua autoridade. Compreender que estes ritos quebrados por esta geração, não foram os ritos que nos unem e dão o sentido de identidade perante o outro; que formam os elos, construídos em comunhão com o outro, com a comunidade, como diz a palavra, em comum acordo. Mas, a quebra dos ritos que nos são impostos, assim como fez Duchamp, e tantos outros, antes e depois dele. Ou será que alguém duvida a potência de Goya? Ou de Turner? Van Gogh? Cildo Meireles? Bruscky? Glauber? A diferença é que estes que nos referimos o tempo todo, neste trabalho, estão muito próximos de nós. Temos a possibilidade de entender como foram suas vidas, escolhas, sociedade, tempo, espaço, com maior propriedade, por vivermos exatamente no mesmo momento ou muito próximos dele. Podemos entender de forma muito clara as suas poéticas porque nos falam também de nossas questões.

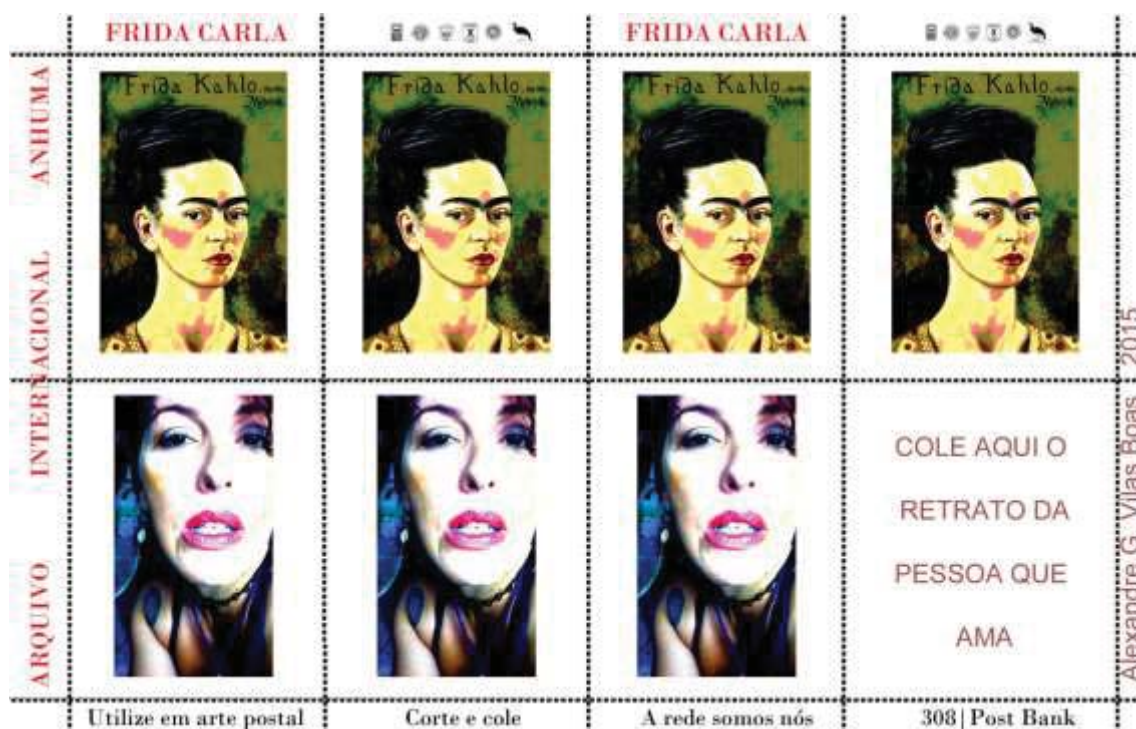
Exatamente por isto, o totalitarismo e a tentativa de controle devem ser rejeitados. Temos a possibilidade até de chegar a alguns destes criadores e verificar que

o que pensam e dizem, nem sempre foi aquilo que a instituição lhes conferiu ou quer conferir. Lembro-me de um caso em que Nelson Leirner, em um vídeo depoimento, se refere ao fato de que suas obras não podem ser tocadas sem luva, por causa de uma regra da instituição em que estão expostas. Ele nos lembra, com um sorriso maroto, que ele não estabeleceu esta regra e muito menos criou o trabalho com luvas. Ou seja, aonde se quer chegar com isto? Quero colocar aqui que as ações estão abertas, livres como sempre estiveram, mesmo quando quiseram censurar seus autores. Que se é o caso dos seguidores destas poéticas, pretensamente regular os meios de criação e sacralizá-los como relíquias, estão fadados ao fracasso. Os novos meios possibilitam o acesso a um número muito maior de pessoas. Se são relíquias históricas, então, é necessário compartilhá-las para que o maior número de pessoas as conheçam. Porque é neste ato de compartilhamento, que vejo a razão destes trabalhos. Um pouco desta rede de ações e ativistas, que tentei expor, segue aqui, para que possamos aumentá-la sempre, tornando-a não só numerosa, mas, mais forte e orgânica possível.

Além disto, estou no início de meu trabalho. Muito existe pela frente, para que eu possa compreender, de fato, o que foi este momento, e como faremos daqui para adiante. Pensando nestas e outras questões, eu e Dudú Gomes, fizemos uma provocação para um artista afetado. Nesta altura, Dudú já havia voltado para o Brasil, e vivia em Recife. Pensamos então em uma brincadeira, uma corruptela do nome Fluxus, “abrasileirando-o”, ou melhor, tornando-o ainda mais popular, corrompendo a Língua para um termo não formal. Imaginamos uma pessoa, não conseguindo pronunciar o “x”, símbolo do movimento e apresentamos o nome: Frúquiçus. Trocamos o “Flu” por “Frú” e o “x”, tornou-se “quíçus”, por conta de sua sonoridade. Fru+quíçus = Frúquiçus! Um movimento originalmente irônico, sarcástico e contemporâneo. Os criadores do Fluxus, trabalharam muito, desde o início, para que suas proposições fossem entendidas como um experimento. Entendendo isto como o jogo dos códigos em que reconfiguramos o tabuleiro e, conforme a cada nova partida outras regras e jogadas são reinventadas. Havia chegado a nossa vez de jogar! A partir disto, um universo de possibilidades se abriu. Aqui, elencamos uma lista de nomes, endereços e comunidades que fazem parte da rede e que estarão presentes na caixa. Espero que as pessoas, ao lerem este trabalho, encorajem-se a compreender mais e entender melhor estas relações.

Entendo que estamos envolvidos em processos que se alternam, cíclicos, porém contínuos e que, assim como eles, não fazemos ou repetimos o mesmo do que já foi feito. O mesmo é impossível de ser feito ou repetido e nem é isto o que se almeja. O respeito e a reverência a tudo que isto significa estão presentes exatamente ao adotarem-

se estratégias parecidas no processo de criação. Porém, a busca maior é ir adiante e encontrar o próprio caminho, seja ele compartilhado ou de forma solitária. O segundo volume deste trabalho, é uma caixa Frúquiçus, contendo fac-símiles de documentos da pesquisa que foi feita; desenhos; anotações; proposições de ações e catálogo de endereços e objetos, apoiados no estudo das caixas de Duchamp e nas Fluxus boxes. Além deste material, propostas de ações poéticas acompanham a caixa, com material para ser retirado pelos leitores e provocações para que interajam com as pessoas da rede ali catalogadas.




Selo de Artista. Pegue uma cópia na Caixa Frúquiçus, adicione e passe.

Italiano: Spedisci una piccola opera del tuo lavoro. Qualche cosa fatta da te, alla prima persona della lista sottoriportata. Poi cancella il primo nome della lista ed aggiungi il tuo nome e cognome in fondo a questa lista con nr. successivo. Fai dieci fotocopie della nuova lettera che include il tuo cognome e spediscila alle persone o/o MAIL-ARTISTI che vogliono proseguire questa IDEA itinerante. (Translate By R.Foreigoni) Italy.

English: Send a piece of artwork, something made by you, to the first person on the list below. Then remove or cross out the first name on the list and add your own name and address at the bottom. Make 10 copies of the new letter that includes your name and address and send it out to people who will keep the idea growing.

FRANÇAIS: ENVOYEZ UN MAIL-ART, QUELQUE CHOSE FAIT PAR VOUS A LA PREMIERE PERSONNE DE LA LISTE. RAYEZ LES COORDONNEES DE CETTE PERSONNE SUR CETTE LISTE. AJOUTEZ VOTRE NOM ET ADRESSE A LA DERNIERE POSITION DE LA LISTE. FAITES 10 COPIES DE LA NOUVELLE LISTE ET ENVOYEZ LA A 10 MAIL-ARTISTES DE VOS AMIS.

MAIL-ART prospect 2008-2009 in the World!!

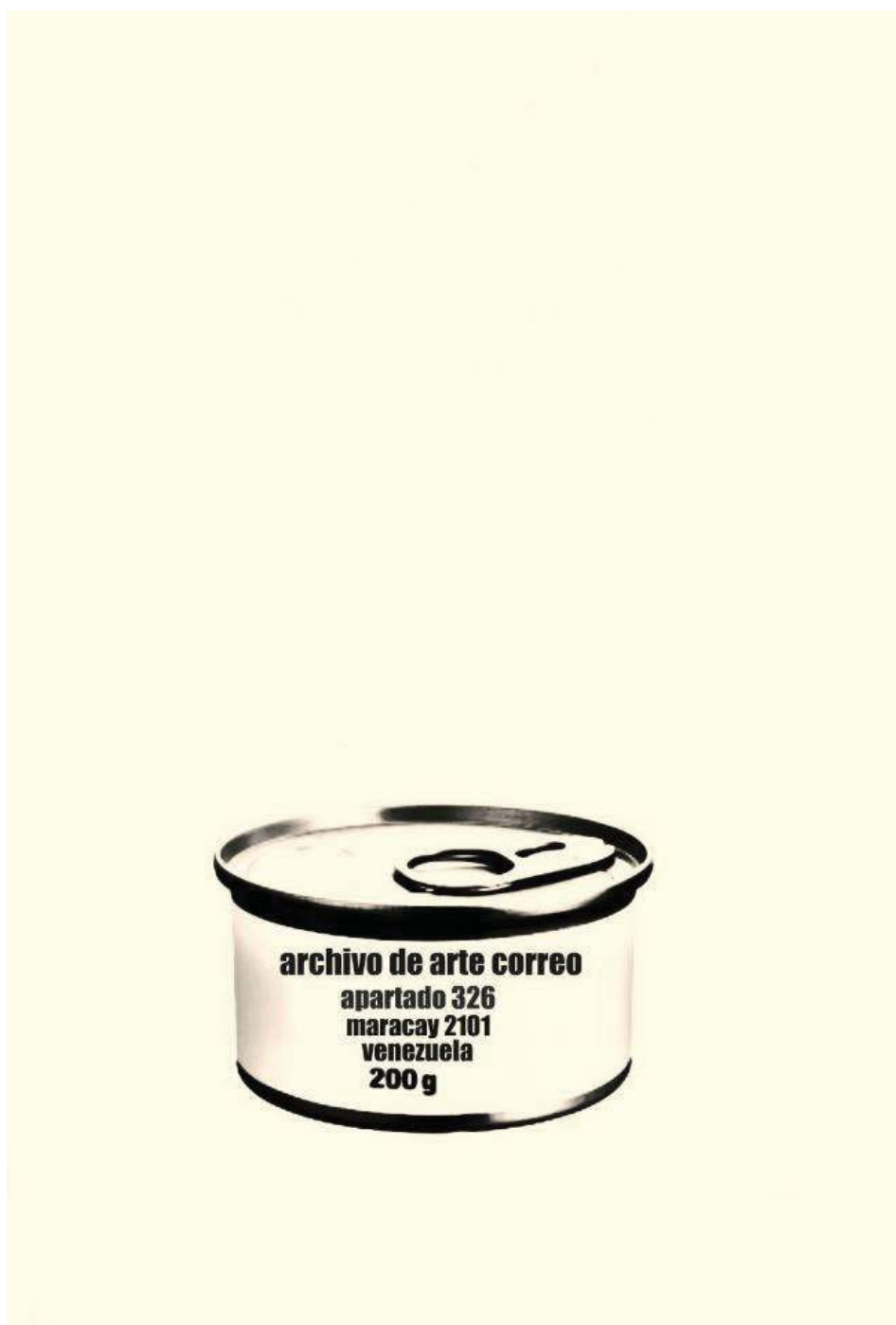
<p>43 Pat Hirstow P.O. Box 3127 Los Altos, CA 94024 (USA)</p>	<p>49 MICHE-ART-UNIVERSALIS STEENWEG OP BEERSE, 9 2330 MERKSPLAS (BELGIUM)</p>
<p>44 Clickingword Post Rob McNamara 1361 N. 41 & 1/2 Road Manton, MI 49663 (USA)</p>	<p>Nr 50 Artista Mail: ROBERTO FORMIGONI Quartier C. Abba Traversa Sesta, 15 25127 BRESCIA (Italy)</p> 
<p>45 Pierre-Yves Freund L'avenue du Debut 39380 Augerans (France)</p>	<p>51 "E" 38 GRANDE RUE 06300 GUIVREY (FRANCE)</p>
<p>46 ANKE VAN DEN BERG kindorp 4 2230 HERSELT (BELGIUM)</p>	<p>52 ALEXANDRE GOMES VILAS BOAS AV. TIRADENTES, 199 APTD 308 07090 000 - GUARULHOS - SP BRASIL</p>
<p>53 Michel DELLA VEDOVA 11 rue Le Sueur 87000 Limoges (FRANCE)</p>	
<p>54 Kazumichi Murakami 1-1-1 Nishikubo Nishikubo, 221-0001 (JAPAN)</p>	

Utilize a cópia destas cadeia de cartas encontrada na caixa (volume 2) e reenvie para o endereço.

Utilize a cópia deste adicione e passe encontrado na caixa (volume 2) e reenvie para o endereço. Adicione, faça cópias e reenvie para o endereço.



Agregar, hacer copias, pasar y retornar a: Mariana Rivero, Av. Argentina 961, CP(1722), Bs. As. Argentina
Add, copy, pass and return to:



Estes são só alguns exemplos entre os diversos que estão no segundo volume deste trabalho, a caixa Frúquiçus. Solicite na Biblioteca e percorra o caminho poético das ações. Bom trabalho!

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho percorrido para a construção deste trabalho foi deflagrador de ações sob múltiplos pontos de vista: enquanto processo de criação, trazendo à luz, relações de valorização de meus próprios objetos e o seu não lugar em relação ao mundo real; das escolhas materiais e procedimentais, possibilitando entender as implicações estéticas decorrentes de minhas escolhas até aqui; da produção da pesquisa teórica, que instiga a superação de meus limites e idiosincrasias; da descoberta das áreas que extrapolam o campo da matéria e se encaminham para as indagações do campo filosófico; dos diálogos estabelecidos com os entrevistados e do embate com os meios de produção colaborativos, interdisciplinares, e multiautorais, trazendo-me uma maior consciência da relação existente entre arte x política x sociedade e fazendo-me aprofundar as relações entre arte e vida por meio de novas indagações.

Algumas perguntas feitas no início deste trabalho aprofundaram-se e suas respostas ainda estão por vir, talvez em trabalhos futuros. Foi possível constatar que o campo do ativismo se amplia rapidamente a cada nova ação e comporta ações genuínas que diferem, muitas vezes, das agendas previsíveis dos organismos e instituições.

Ao associar-se a uma causa, o artista necessariamente não se afasta de suas origens, pelo contrário, pode ser que o engajamento surja exatamente das necessidades que enfrenta no seu dia a dia. A questão é manter-se íntegro com a produção de seu trabalho, de forma que sua poiesis e práxis caminhem em direção a uma prática que contribua para atingir as mudanças que tanto busca. Neste sentido, compreender todos os agentes envolvidos neste jogo, se torna essencial, para que o trabalho não caia em uma fórmula ou uma solução rasa, que não contribuí em nada para o desenvolvimento ou mudança a que se propõe.

A despeito do que se possa pensar dos mercados e instituições, afastar-se não implica fundamentalmente em uma ato de rebeldia, transgressão, ativismo, assim como a proximidade, atuando de dentro, também não necessariamente signifique que o trabalho atingirá mais pessoas. São muitos os caminhos possíveis, desde que a obra se configure de forma consciente nas ações do artista. O ser político é uma qualidade do ser humano. Não há obra que não seja política, mesmo quando seu autor não está ciente desta escolha, a obra o revela.

As questões são infinitas e se sobrepõem na medida em que buscamos a validade de nossas ações para o cotidiano, significando para isto, aproximarmo-nos da construção de uma utopia do possível. Estas reflexões tiveram sua gênese neste

desconforto da dúvida diante do caminho. Neste sentido, o trabalho ampliou a compreensão de minhas relações como agente propositor de significantes e de construção das realidades possíveis.

Ter tido o contato e ampliado o conhecimento sobre a Estética Relacional, de Bourriaud possibilitaram-me aprofundar, também, a concepção de ativismo, que mais do que uma poética pessoal, intrínseca para alguns, é um ato de vida e compartilhamento ininterrupto. Indo por este caminho, entendo que o trabalho, por si só, despertou a consciência do sentido de minha incompletude como ser e artista.

O ser político ativista que tanto busquei falar, não é o artista; realmente, somos todos nós. O ativismo, no entanto, exige mais do que ações. Necessita de algo, que talvez eu não tenha conseguido situar, identificar de maneira racional ou científica. O ser ativista, com arte ou sem ela, implica neste algo mais, de que Pareyson, Salles, Chaia, Bourriaud e todos os demais que foram arrolados ao longo deste trabalho, de alguma forma, no indicam. O processo de criação é de fato transformador e potencialmente revolucionário. A sociedade contemporânea nos ligou a tudo e a todos, e curiosamente, isto nos ampliou os sentidos, ao mesmo tempo em que nos trouxe a percepção nítida de uma solidão ou incompletude infinita. Diante de tanto que temos e sabemos, parece-nos que, por vezes, estamos à deriva, sem saber para onde rumar. Creio que seja no ato de insurgir contra o predomínio das narrativas já construídas, ou se preferirmos, no ato da imaginação (imagem) + (Ação), em que nos propomos religar às nossas percepções mais profundas, que entenderemos o fio que nos une. Se não for pela arte, é pela vida.

Este trabalho reforçou em mim a ideia de que os conceitos e as angústias provenientes das indagações surgidas durante os processos de busca são inerentes a uma poética própria; ser um artista é ser um ativista. E se o ativista que trabalha com arte é conhecido por a(r)tivista, tanto melhor. Fazer arte é fazer o ato político de resistir ou re(e) xistir à sociedade do capital que engole a todos. Isto é por si só um ato de ativismo. Viver e alimentar processos criativos, que se retroalimentam, colocando-nos frente a frente com o nosso outro, provocando-nos ao exercício contínuo, eterno, no fluxo eterno de busca por respostas.

Entendo como significativa toda a transformação ocorrida durante este processo. Consciente de que o caminho apenas começou, espero ter contribuído para gerar mais reflexões. Está na *anima* do artista confundir, provocar, reconfigurar e propor. Saio deste trabalho mais híbrido do que nunca estive; mais ativo do que quando entrei; e reencantado pela a ação que foi viver isto; convicto de que a trans|forma|ção só acontece através do ato criador.

7 REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930 - 1970**: São Paulo: Livraria Nobel S.A, 1984.

ARANTES, Otilia (org.). **Política das artes: textos escolhidos I / Mário Pedrosa**. SP: Edusp, **1995**

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma historia concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRUSCKY, Paulo. **Depoimento**. Belo Horizonte: Circuito atelier, 2011.

CARRIÓN, Ulises. **A Nova Arte de Fazer Livros**. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CHAIA, Miguel. (org) **Arte e Política**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte – A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006

_____. **A transfiguração do lugar-comum. Uma filosofia da arte**. Trad. Vera Pereira. São. Paulo: Cosac Naify, 2005.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano / Mircea Eliade ; [tradução Rogério Fernandes]**. – São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERREIRA, G; COTRIM, C. (org). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FABRIS, Annateresa e COSTA, Cacilda Teixeira da. **Tendências do Livro de Artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Santos, Martins Fontes, 2007.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

_____, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha**. São Paulo: Edusp, 2013.

HELD, John Jr. **Small Scale Subversion: Mail Art & Artistamps**. Breda: TAM publications, 2015.

HUGO, Victor. **O corcunda de Notre Dame**; tradução Jorge Bastos. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, 15ed.

KRAUSS, Rosalind. E. **Caminhos da escultura Moderna**; tradução de Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LIPPARD, Lucy R. Seis Años: **La Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972**, Madrid: Ediciones Akal, 2004.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco (1984). *A árvore do conhecimento - As bases biológicas do conhecimento humano*. Campinas: Ed. Psy, 1995. São Paulo: Ed. Palas Athena, 2004. traduzido por Humberto Mariotti e Lia Diskin

MORIN, E. **Epistemologia e Complexidade**. In: SCHNITMAN, D.F. (Org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Artes Médicas, Porto Alegre: 1996.

MORIN, E. **O Método – Volume 3 – O conhecimento do conhecimento**. Porto Alegre, RS, Editora Sulina, 2005.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e ação coletiva**. São Paulo: Annablume Editora, 2011.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem** (Understanding Media). São Paulo: Editora Cultrix, 18ª Ed. 2012.

NAVES, Rodrigo. **O Vento e o Moinho – Ensaio sobre Arte Moderna e contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. **A Aventura do Livro Experimental**. São Paulo: Edusp, 2010.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PEDROSA, M; ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. (org), **Textos Escolhidos**, São Paulo: Edusp, 1995. 2.v.

PLAZA, Júlio. **Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção**. - ARS (São Paulo), 2003 - SciELO Brasil

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

TAYLOR, Terry. **Altered Art: Techniques for Creating Altered Books, Boxes, Cards & More**. New York: Lark Books, 2004.

VIEIRA, Antônio, **Sermões**. São Paulo: Loyola, 2008. 1.t, 1.v.

WELCH, Chuck, **Eternal Network: A Mail Art Anthology**. Calgary, University of Calgary Press, 1994

ZAMBONI, Silvio, **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. 3ª ed.rev. Campinas: Autores Associados, 2006 (Coleção Polêmicas do Nosso Tempo,59).

DICIONÁRIOS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DISSERTAÇÕES E TESES CONSULTADAS

GOMIERO, Eric Rahal. **Autenticidades - um livro de artista**. 2010. 67 f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-01122010-102022/> . Acesso em: 26 de dezembro de 2012.

SILVA, Agnaldo Valente Germano da. **Útero cosmos – hibridações de meios, sistemas e poéticas em um sky – art interativo**. 2008. 238 f. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-14052009-154333/pt-br.php> Acesso em: 23 de outubro de 2014.

ARTIGOS DE PERIÓDICOS

GONÇALVES, Fernando Nascimento. **Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas**. Contemporânea, Edição 20. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Volume 10, p.178-193, 2012. Disponível em:

http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_12_GONCALVES.pdf. Acesso em: 23 de outubro de 2014.

ARTIGO PUBLICADO EM PERIÓDICO ELETRÔNICO

LEITE, Ruy Moreira. *Flavio de Carvalho: Media Artist Avant La Lettre*. *Leonardo Online Journal*. Arizona, volume 37, nº02, (2004).

Disponível em: <http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/brazil.html> e <http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/MoreiraLeite/moreiraleite.html> Acesso em:

12 de abril de 2015

FILMES

Fahrenheit 451. Direção de François. São Paulo: Paramount / Universal, 2003. 1 DVD (111 min): DVD, Dolby Digital 2.0 (mono) , color. - Inglês, Legendado. Port.

HOMEPAGES

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Biblioteca Universitária. Educativo. Catálogos de Universidades. Apresenta endereços de Universidades nacionais e estrangeiras. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/curadora.htm. Acesso em: 19 maio 2014.

9 ANEXOS

Anexo A – Entrevista realizada com Artur Barrio

Gostaria de iniciar perguntando sobre os CadernosLivros. Em um vídeo que assisti e se não estou enganado, também em uma das imagens-registro dos livros que vi em seu blog, enquanto estudava seu trabalho, o senhor escreve em uma das páginas, que os CadernosLivros 1970, "não são diários de artista". Gostaria de saber como o senhor os entende hoje? Eu pergunto isto porque percebo em vários artistas o uso de cadernos, e apesar de não ser a mesma coisa, insistem nos "sketchbooks", como algo, aparentemente, de suma importância para os processos de criação. Entendo que os cadernos de artista, podem ser atemporais, permitindo que o trabalho seja retomado a qualquer momento, revisto e sirva como registro para outros trabalhos futuros. No entanto, os mercados parecem querer transformar tudo em especulação passível de venda, comercialização e lucro. Neste sentido, o diário de artista, transforma-se em uma novela, um produto, para o deleite de curiosos, estudiosos e quem mais queira vê-los. O que acha disto? Qual é o sentido maior destes cadernos para o senhor e conseqüentemente nos desdobramentos de seu trabalho? É disto que se refere quando fala que seus cadernos não são diários, no sentido formal da palavra?

AB.: Há uma determinação deliberadamente caótica em meus CadernosLivros para justamente evitar diluições e apropriações ainda que em caso de os mostrar publicamente isso seja inevitável [como já ocorreu] ... quanto ao mercado o papel dele é esse e pela matéria saída hoje [31.03.2014] em um dos jornais de São Paulo a preocupação passa a ser em relação à crise financeira, especulação e investimentos, valores seguros, etc. pergunto-me se mesmo os artistas estão preocupados em dar continuidade ao lado criativo maior ou simplesmente o de satisfazer esse público ávido de bem aplicar seu dinheiro o que chega a ser determinantemente anedótico. Não retomo os meus trabalhos, realizo-os e raramente utilizo duas datas [exceptuando os "desenhos heterodoxos" nos quais há de duas a cinco] ...as datas determinam o momento da realização não são proje(c)tos engavetados devido a isso e aquilo e que alguns anos depois virão à luz, o meu trabalho é um trabalho de combate

e surge com os materiais e as possibilidades inerentes aquele momento no qual evidentemente encaixa-se o CadernoLivro ou seja o atelier móvel, o atelier que cabe em um bolso no deslocamento e movimento em um lugar não fixo contrário ao atelier tradicional CadernosLivros fazem parte da ação de um gesto de liberdade.

Seus CadernosLivros podem ser considerados como objetos-livro, Livros de Artista, ou são unicamente cadernos com registros? Para o senhor há esta distinção conceitual entre um e outro? Essa distinção é necessária, tem alguma importância em seu entendimento ou seria apenas mais um "rótulo" entre tantos outros impostos pelos acadêmicos?

AB. : A distinção é necessária por ser o CadernoLivro um instrumento de trabalho, do meu trabalho, o meu atelier, o laboratório portátil que embrionariamente determinará a base do próximo trabalho ainda que no ato de realização o mesmo será diferente em muito ao que estiver anotado nesse caderno o CadernoLivro é o meu atelier [ateliê] ou seja a base onde situam-se minhas ideias e as questões referentes a essas ideias dando continuidade ou não ao processo criativo aí delineado a denominação CadernoLivro surge para distanciá-lo do Caderno de Artista já que por de mais codificado.

Em uma breve entrevista que assisti, o senhor se refere às escolhas materiais, a princípio, serem feitas por conta de sua realidade financeira na época. Mas, não havia também a escolha em função do próprio conceito? A escolha de um material efêmero, a princípio, não era também um ataque, uma maneira consciente de reforçar sua poética e inviabilizar o seu trabalho ante ao controle de especuladores, instituições e o "establishment" de forma geral?

AB. : Poderia ou posso dizer que era ou é já que continua a ser um sistema de subversão sendo que o fio condutor inicial era a minha realidade financeira. Posteriormente ao desdobramento inicial começou a perceber-se que a questão não era ou estava enquadrada apenas na realidade financeira daí os desdobramentos que perduram até hoje como o Alexandre Vilas-Boas bem o notou.

Quando iniciou os CadernosLivros, em que fez uso diverso de materiais e linguagens, como fotografias, colagens, grafismos, textos, pensava em formatá-los em um livro de artista, ou nunca pensou nisto? Eles foram acontecendo de forma espontânea, livremente, sem a preocupação com a formatação final? Pergunto isto porque em sua produção, existem também os cadernos-ateliê, não é? Obedecem o mesmo princípio?

AB. : Em sua pergunta há uma pequena confusão quando você cita Caderno Ateliê essa denominação não existe pois o que existe são os CadernosLivros. Quando digo que o meu atelier/ateliê é um caderno refiro-me a CadernosLivros ou CadernoLivro que surge nos anos 60 sem qualquer preocupação de formatação final já

que em princípio derivam da escritura, de anotações, pensamentos, ideias e, só mais tarde, já na segunda parte dos anos 60 surge a passagem para as artes visuais.

Perguntei sobre a formatação, porque entendo que sua relação com o material e procedimentos adotados, está diretamente ligada à ideia de obra efêmera, modificando o conceito de obra tradicional. Por outro lado, me pergunto sobre a relação histórica que também é necessária, para estudo, compreensão e conseqüente mudança de rumos. Se não tivéssemos seus registros, não poderíamos estudar suas ações e propostas. Talvez, tentando melhorar a questão: ao abandonar os meios tradicionais, como a pintura, e utilizar outros materiais não usuais em suas ações e registros, além de abolir a ideia geral de arte tradicional, o senhor considerava de alguma maneira a perda inevitável da obra e eventualmente, também a do registro que nem sempre contemplava a totalidade da ação, não é?

AB. : ... sim e isso foi um dilema, um dilema que persistiu durante um certo tempo não como obstruidor mas sim como situar-me no *modus vivendi* derivado dessa ruptura e suas conseqüências. É daí que fortalece-se o conceito de "naufrago" e o de "combate" diante e com a proposta desse trabalho em que a obra passa a não existir devido à sua efemeridade resultando unicamente o Registro ... ou não !

É possível saber aproximadamente quantos Cadernos/livros produziu? Ainda produz? Se sim, quais materiais-procedimentos mais utilizou nos cadernos e ainda utiliza recorrentemente?

AB. : mais ou menos quinze. Ainda os produzo mas em pouquíssimo número. Desenhos, textos, anotações, fotos submarinas ou aéreas, grampos, pelos, pedaços de unhas, saliva, sangue, esperma, vinho, fita adesiva, cola, etc. Ainda utilizo alguns desses materiais, depende de como vai surgindo a ideia e suas associações ...

Essa mescla de linguagens, materiais e procedimentos, hoje, tem sido entendida e defendida por alguns autores, como hibridismo. As fronteiras foram rompidas. Surgem novas mídias, suportes e também dinâmicas de construção da obra. Nem sempre as instituições conseguem abarcar toda a produção e não raro, artistas não vinculados a elas produzem de forma até mais interessante do que estando vinculados ao incentivo de qualquer uma (algumas vezes um cabresto) seja pública ou privada. Neste contexto, o senhor considera que um livro objeto, um livro de artista, possa ser uma obra viva, que provoque ainda hoje, sem cair no apelo de tantos objetos de arte, em que a mescla de elementos, materiais e procedimentos, não seja apenas mais um recurso usado à exaustão por artistas iniciantes, para formatar e atrair um público de "new

richs", dispostos a comprar qualquer que seja o produto endossado pela instituição? Digo isto, porque me parece que os procedimentos adotados corajosamente pelos artistas anteriores das novas gerações, e que eram de alguma forma indigestos, hoje se tornam solução simples e rapidamente são assimilados. Mas, será que é isso mesmo? Será que são assimilados, compreendidos ou fazem apenas parte de uma estratégia, de um jogo de mercado?

AB. : Compreendidos ? Não, penso que não ...quanto ao valor de mercado talvez por mera especulação e modismo para finalmente realçar o tradicional, os suportes tradicionais. Há obras em que o interesse em relação às mesmas existe unicamente por parte de historiadores ou artistas, obras essas que atingem o pensamento, o mundo das ideias, ...não sei se o mercado, pelo que compreendo acho que não, está interessado no mundo das ideias. [No início dos 80 passei por Genebra e ao ler um jornal local constatei que a qualidade de um artista visual media-se pelo sucesso de venda de suas obras o que no caso parece que não correu muito bem para o artista em questão em sua exposição em uma das galerias da cidade, daí, por não ter vendido foi considerado um péssimo artista pela crítica, colecionadores e público em geral, note-se que não houve uma crítica à exposição mas sim por não ter vendido (!!!) ...]

O *Livro de Carne*, 1978 (o meu preferido), possui uma força poética perturbadora, como quase toda a sua obra. Parte deste estranhamento, para mim, se dá devido à escolha da matéria prima utilizada. Por que escolheu concretizar o trabalho no formato livro, além das relações possíveis com o corpo, a ditadura, a morte, o conhecimento, existem outros motivos para esta configuração do trabalho em forma de livro?

AB. : ... poderia fornecer-lhe inúmeros motivos e nenhum motivo.

O senhor poderia citar alguma referência que norteou sua produção no princípio de sua carreira como artista? Por exemplo, eu associo livremente seu trabalho ao diretor polonês Tadeusz Kantor e ao cineasta russo Andrei Tarkovsky, por conta de como organizaram o espaço, dessa “precariedade”. Perdoe-me se a comparação parecer absurda. Apenas digo isto por achar a estética semelhante. Os cenários de Kantor e as locações de Tarkovsky me lembram, por vezes, recortes parecidos com instalações e registros de sua obra, ainda que não sejam, ou tenham ligação direta. O que eu gostaria de saber é: há uma relação mais próxima de seu trabalho com o trabalho de outros artistas que o tenham influenciado de maneira fundamental, na maneira como resolveu produzir, ou no uso de outras mídias como o vídeo, por exemplo?

AB. : ... tudo parte da necessidade do próprio trabalho e dos Registros a deixar [ou não] quanto à relação mais próxima de meu trabalho com o trabalho de outros artistas não me lembro de nenhum.

Vários artistas atuantes no Brasil e na América Latina, nos ditos anos de chumbo, tiveram seus trabalhos marcados, censurados, e em alguns casos até destruídos ou apreendidos devido ao forte teor político e iconoclasta que possuíam em suas poéticas, as chamadas poéticas de resistência. A princípio, muitas instituições, para não dizer quase a totalidade, fecharam os olhos e ignoraram a importância de vários destes autênticos expoentes. Com a redemocratização do país desde os anos 80 e com o crescimento dos mercados e do estudo da arte, as obras de artistas como o senhor e outros artistas de sua geração, passaram a ser revisitadas, solicitadas e até mesmo adquiridas por instituições dentro e fora do país. Se por um lado, isto representa um reconhecimento merecido, que faz justiça a esta produção independente e vigorosa, ainda que nem sempre esperado ou desejado pelo artista e em alguns casos, até mesmo tardio ou póstumo, por outro, mostra mais uma vez, o oportunismo e como as instituições se apropriam e fazem o que lhes é conveniente política e economicamente. Recentemente, em rápida conversa com Paulo Bruscky, ele me disse que vários museus de fora do país, estão loucos para adquirir todo seu arquivo de Arte Postal e de Livros de Artista. Como o senhor analisa esta tendência das Instituições? E ainda, no caso do Brasil, como vê o papel das instituições frente a trabalhos conceituais como o seu? Acha que agora estão preparadas e abertas para receber, conservar e dialogar?

AB. : O "oportunismo" das instituições faz parte de sua própria estratégia e isso desde "sempre" . Não sei se estão preparadas pois o que pertencerá às coleções das instituições serão os Registros das Situações [ou dos trabalhos] mas não as Situações [ou os trabalhos] ... assim é o meu trabalho.

O trabalho conceitual, uma vez adquirido para as coleções, passa a receber tratamentos que nem sempre coadunam com a proposta original do artista. Em outra entrevista, o senhor questiona o papel do público, da interação com a obra e da mediação das instituições. Mitificamos tudo, não é? É possível mudar isto no atual panorama ou é uma necessidade humana por vezes confundida com mercado, gerando mitos muito além das demandas que o ser humano precisa, como é o caso das mega exposições e estruturas como as Bienais e Grandes feiras de Arte?

AB. : ... dou-lhe razão, é uma necessidade humana mas não uma necessidade particularmente minha. Penso que já estamos na sociedade do descartável e da indiferença já que a sociedade do espetáculo exaure-se por si mesma.

Para encerrar, o senhor teve algum problema durante a ditadura, no Brasil, por causa do conteúdo de seus trabalhos, suas situações / ações, como por exemplo, as trouxas ensanguentadas, ou mesmo com as instituições de arte, museus, galerias, por conta de seus manifestos, ou neste momento já estava fora do país? Como analisa o panorama estético-artístico-político, naquele momento e hoje, no panorama brasileiro?

AB.:Saí do Brasil em 1974 e retornei de fa(c)to em 1994.

Hoje, é-me indiferente.

Artur Barrio

Anexo B – Entrevista realizado com Clemente Padin

Setembro/2013

1) Como ocorreu a sua trajetória nas artes? Quando pensamos em poéticas de resistência, durante os anos de ditadura, o senhor é sempre citado e considerado por críticos, artistas e estudantes de arte, como um artista Latino americano de grande importância. Sua atuação dentro do ativismo político se deu, de maneira corajosa, através de seu trabalho. Quando foi que percebeu que seu trabalho possuía esta potência?

CP.- El entorno político-social de los años 60 en Uruguay marcó el comienzo y desarrollo de mi trayectoria artística...se trató de una suerte de desplazamiento del eje de la acción, de la estética propia del arte a la movilización en relación a sucesos y realidades indeseables con el objetivo de cambiarlos. La vanguardia artística es necesariamente experimental con respecto a su lenguaje, es decir, no sería vanguardia sino estableciera proyectos radicales de escritura o lectura impulsado por la búsqueda y producción de nueva información en su campo específico o no. No sólo la solución de los problemas sino su planteo. No se trata de manipular los signos del repertorio propio de cada lenguaje en una fruición redundante de soluciones ya conocidas -ejercicio insubstancial de virtuosismo epigonal-, se trata de generar información que problematice al resto de los lenguajes y a la sociedad que los produce, poniéndolos en cuestión, obligándoles a rehacer sus estructuras a la luz del nuevo proceso que despierta la información inédita. Estos reajustes de los distintos repertorios, no sólo artísticos sino sociales generarán, a su vez, nuevos planteos y cuestionamientos que revertirán y modificarán aquella información, provocando nuevos avances en el conocimiento de la realidad.

2) A tradicional idéia de “obra de arte” foi abalada desde o início do século passado. Nos anos 60 a arte conceitual e as demais correntes surgiram e deslocaram as questões para outras áreas do pensamento e do fazer. No entanto, hoje, às vezes, parece que há ainda certo ranço, que parece encontrar apoio nos setores mais conservadores e que reforçam a idéia daquilo, como chamamos aqui no Brasil, de “o mais do mesmo”. Em sua opinião, o que há de diferente e quais são os desafios atuais? E ainda neste mesmo contexto, o que é um trabalho de resistência?

CP.- En parte tienen razón pues la fría aplicación de los preceptos del conceptualismo anglo-sajón llevarían a la inacción. El arte deja de ser un espejo pasivo en donde se reflejan las relaciones sociales al hacer perimir las viejas primacías de un

lenguaje sobre otro o los conceptos de “bueno/malo” o su derivación estética “lindo/feo” que reproducen las relaciones de dominio social al permitir que alguien o alguna institución pueda ejercer el dictac cultural en una manifestación más de la represión a nivel ideológico. El arte es una de esas subáreas (del complejo "cultura") y el artista es su productor. Al crear o producir intenta realizar su esencia, es decir, su "humanidad", dando cuenta de su "ser en el mundo" (Sartre). A través del dominio de la naturaleza y en virtud de los grandes adelantos tecnológicos en la producción mercantil, el hombre está capacitado para producir más y más productos fuera de las necesidades medias y prácticas de su existencia. Es precisamente esa capacidad de producir excedentes lo que permite la satisfacción de requerimientos menos concretos y urgentes, hasta llegar al nivel de las necesidades más específicamente humanas: el arte, lo simbólico, lo estético. Por ello su rol es esencial ya que se constituye en el fundamento y pilar de la progresiva (porque aún no ha terminado) "humanización" del hombre. La obra de arte, a partir de su condición de "producto de comunicación", al exigir la participación de, por lo menos, dos interlocutores, en situación de "diálogo" activo, impone una de las características prominentes de lo "humano": la relación social. Para que esa relación perdure será necesario el respeto por el "otro" y no imponerle arbitrariamente nuestro poder a través del "habla", ya sea verbal, musical, gráfico, performático, etc.

3)As academias parecem empenhar-se em reproduzir as mesmas soluções encontradas pelos artistas essencialmente conceituais, como se fossem métodos a serem seguidos, contrariando a proposição original que a arte conceitual é possuidora. Os mercados absorveram a crítica e muito da arte produzida e reconhecida como sendo arte, se presta ao entretenimento muito mais do que em algo que proponha mudanças, problematizações e transformações da sociedade. Qual a sua opinião frente a este cenário de aparente despolitização?

CP.-El espectador o fruidor está en situación de relacionarse genuinamente con la obra a partir de sus conocimientos y de los elementos que ésta le aporta haciendo real su opción a decidir si tiene o no valor vivencial para él, sin juicios pre-establecidos, ni imposiciones de ninguna índole. Esta actitud del experimentalismo artístico generó nuevos lenguajes, válidos y genuinos en sí mismos que se emparentan con los demás procesos creativos que despertó el Conceptualismo, corriente estética nacida a mediados de los 60s.: las performances, el video, las instalaciones, el arte correo, las acciones o eventos callejeros, etc., expresiones artísticas en las cuales no es casual encontrar poemas visuales, a la vez que, al inducir al espectador a descubrir la

información por sí mismo, propició la participación, con lo que se desdibujó el paternalismo del creador “único y genial”, actitud corriente del artista que impone significaciones y, también, expresión del dominio de unos sobre otros.

4) Sua produção concentrou-se em ampla gama de materiais e procedimentos. Como vê seu trabalho? Como se deram as suas escolhas em relação aos procedimentos que adotou ao longo de sua trajetória? Neste sentido, ainda falando das resistências, seria possível afirmar, que a escolha de determinadas soluções plásticas para o trabalho, são, antes de tudo, posicionamentos políticos muito mais que escolhas por este ou aquele material? Ou ainda, em outras palavras, o material pouco importa, a solução plástica vem do processo e de onde se pretende chegar. Seria isto?

CP.- En las performances, que realizo desde 1970, espero expresar mi ser, mis preocupaciones y mis esperanzas. En tanto miembro de una comunidad y de una cultura determinada no puedo dejar de expresar, aunque quiera lo contrario, los contenidos propios de esa unidad inconsútil. En mis obras pretendo glorificar nuestro ser y nuestro mundo poniendo en evidencia lo mejor de nuestra existencia pero, para ello, debo poner en evidencia todo aquello que hace imposible aquella aspiración. Es decir, expresar no sólo lo bueno y maravilloso de la vida sino, también, denunciar todo aquello que vaya contra ella: la injusticia, la arbitrariedad, el ultraje, la infamia y todas aquellas iniquidades que asume el odio y la muerte. Por ello, mi obra, no sólo las performances, asumen un carácter de reivindicación, de reclamo, de política en el buen sentido, tratando de influir, en lo posible, en la restitución de la justicia y la dignidad.

5) Sua produção em arte postal é notável, muito conhecida e altamente expressiva, politizada. O Senhor chegou a fazer também livros de artista com este mesmo teor? Como se deram estas publicações e em quais materiais, matérias-primas?

CP.- Precisamente es el espíritu indomable, disruptivo y controversial, que ha animado al Arte Correo desde que surgió a mediados de los 60s. No sólo un genuino instrumento de comunicación sino, también, un instrumento de lucha y denuncia contra el poder arbitrario que se funda en la fuerza y la intimidación. Por ello ha pervivido haciéndose cada vez más fuerte y más amplio al punto que, hoy, se le considera el movimiento artístico más extendido y popular en el todo mundo desde que tenemos memoria. desde hace 50 años. El más importante rasgo del arte correo es privilegiar la comunicación, es decir, el establecer el diálogo sin tener muy en cuenta la información, sea estética, referencial o lo que sea. La función que predomina en los mensajes difundidos a través del arte correo es la fática, es decir, la relación con “el/la" u "otro/a”

que favorecería la aplicación de las restantes funciones del lenguaje (referencial, poética, etc., según la nomenclatura de Jakobson.). Por ello el arte correo es considerado una suerte de sub-arte (o una nada indefinible) por la crítica vernácula en razón de que las preocupaciones estéticas no suelen ser las determinantes desde la óptica del medio o del soporte. Por ello no se acepta que exista un jurado de selección de obras en los proyectos de arte correo porque todos tienen derecho a la comunicación. Desde el punto de vista del arte, no cabe duda que las obras deben ser “artísticas”. Si la funcionalidad que deseáramos para nuestras obras fuera exclusivamente artística no las enviaríamos por correo postal o electrónico (al menos contrataríamos un seguro adecuado).

6) As novas concepções de arte e poesia, concebidas à luz da poesia experimental e visual durante os anos 60 e 70, em sua opinião, favoreceram e dialogaram de alguma maneira com a produção de livros de artista? Em que lugar o senhor situaria o Livro de artista e qual sua importância histórica, no seu entendimento?

CP.- Esta modalidad artística, que se derivó del conceptualismo, adoptó muchas de sus propuestas: priorizar la idea o proyecto por sobre el objeto mismo; enfatizar no como en cómo se representa la realidad sino de qué manera; el interés por los mecanismos actuantes en la representación por sobre lo que la provoca, es decir, la obra en cuanto objeto en sí mismo y aplicada a desmitificar los mecanismos de creación a la manera de un metalenguaje, destruyendo el pathos , el aire de misterio y el "aura" con que se rodea "el milagro del arte", devolviendo a la sociedad un instrumento genuino de interrelación social: la obra en tanto producto de comunicación y no producto de intercambio con la intermediación del dinero, es decir, no en tanto mercancía con un precio a fijar por la demanda preestablecida sino un instrumento genuino para la comunicación y el entendimiento.

7) No Brasil, alguns pesquisadores como Annateresa Fabris, apontam o trabalho de autores do modernismo, como Tarsila do Amaral, Blaise Cendrars e Oswald de Andrade, entre outros, como já sendo precursores dos livros de artista atuais; Contudo, é a partir dos experimentalismos surgidos na obra de Wladimir Dias Pino e ainda nos poetas concretos, que temos, definitivamente o surgimento do livro poema no Brasil coma inserção de novos elementos no objeto livro. Como o senhor vê esta possibilidade de hibridismos que o livro de artista pode comportar? Em sua opinião o livro pode ser considerado uma obra híbrida? Poderia dizer o que entende pelo termo “arte híbrida”?

CP.- El libro de artista es uno de los soportes más prestigiosos que nos ha legado el conceptualismo. Es la concreción del concepto de "lenguajes artísticos combinados"

puesto que no privilegia a ninguno de ellos. El libro brinda la posibilidad de trabajar espacialidad y temporalidad desde disciplinas diversas y recepciones personales que pueden incluir todos los sentidos ya fuere un único ejemplar o fuera una edición seriada ya fuera creado como un manuscrito o grabado o impreso o "hachado". En tanto soporte puede ser realizado siguiendo las directivas de cualquier corriente artística o cualquier instrumento expresivo.

8) A resistência aos códigos tradicionais e o trânsito por diversas mídias, linguagens são características marcantes e fortemente ligadas ao seu trabalho, a ponto de ser entendido e reconhecido como um artista multimídia e performer. Neste sentido, as artes gráficas e a poesia visual perderiam lugar em seu trabalho, ou são reinseridas em outro contexto? Acha possível modificar noção do espectador passivo e, despertar ação através do livro de artista?

CP.- El libro-objeto que mejor conozco y más me ha impresionado es "A Ave" de Wladimir Dias-Pino uno de los más importantes creadores brasileños, promotor del poema/proceso. Se trata de un libro-poema en el sentido de que el poema sólo existe gracias a la propia existencia del libro, las páginas, las hojas, etc., son partes integrantes e intransferibles del poema. Es imposible, según esta tendencia, transponer el poema a otros lenguajes o a otros soportes, sin que pierda información. El poema se constituye y se lee en tanto se manipula: la textura del papel, su grosor y tamaño, su transparencia y color, el número y forma de las páginas, las perforaciones, las líneas que pueden orientar la lectura, etc., son elementos primordiales, custodios del significado que el "lector" debe descubrir o, mejor dicho, recrear a partir de su repertorio de conocimientos y vivencias. La información poética está íntimamente ligada a las propiedades físicas del libro y ello hace que éste sea su exclusivo canal o soporte. El lector, al tener que descubrir el sentido del poema-objeto necesariamente debe involucrarse con sus formas de expresión debiendo, por lo tanto, dejar de lado su pasividad y esa actitud se traslada al resto de sus experiencias sociales.

9) O senhor e alguns de seus companheiros, como Jorge Caraballo, tiveram problemas com a ditadura, e a censura política, por terem seus trabalhos considerados subversivos. Poderia nos falar um pouco sobre isto? Como analisa isto hoje? Qual era exatamente o teor considerado subversivo?

CP,. Se trata del poeta visual y artista Jorge Caraballo quien tuvo la desdicha de compartir conmigo las cárceles de la dictadura uruguayas en los 70. Hoy día está considerado como de los artistas conceptualistas latinoamericanos de mayor prestigio.

El arte que realizábamos en los 60 (en este caso literario o poético-experimental) dejó de ser un espejo pasivo en donde se reflejaban las relaciones sociales al hacer perimir las viejas primacías de un lenguaje sobre otro o los conceptos de “bueno/malo” o su derivación estética “lindo/feo” que reproducen las relaciones de dominio social al permitir que alguien o alguna institución pueda ejercer el dictac cultural en una manifestación más de la represión a nivel ideológico. Esta actitud del experimentalismo poético generó nuevos lenguajes, válidos y genuinos en sí mismos que se emparentan con los demás procesos creativos que despertó el Conceptualismo, corriente estética nacida a mediados de los 60s.: los libros-objeto, las performances, el video, las instalaciones, el arte correo, las acciones o eventos callejeros, etc., expresiones artísticas en las cuales no es casual encontrar hibridizaciones y mezclas de todo tipo. La subversividad tiene que ver con el rompimiento de códifos y reglas admitidas consenzuadas por la sociedad e impuestas a la totalidad del órgano social a través del poder.

10) E por último, como vê hoje a produção de livros de artista no Uruguay em toda a América Latina?

CP.- No es extraño que la producción artística, incluyendo al libro-objeto, en lo que atañe a su naturaleza, que debiera reflejar en su totalidad la especificidad de lo humano, esté ideológicamente distorsionada por el sistema al punto que, en esta etapa histórica de supremacía institucional imperialista el arte aparezca como un artículo de lujo, sobre el cual sólo es lícito hablar mediante un discurso autónomo, es decir, a partir de sí mismo. Pero sabemos, a partir de Bertholt Brecht, que el arte no podrá salvarse si no se salvan primero los hombres. Por ello el conceptualismo de raíz inglesa nunca cuajará entre nosotros ya que no podemos admitir que “el arte sea la idea del arte” (Joseph Kosuth). No es una entelequia en los confines de Saturno sino un instrumento de intervención social en la vida de los hombres, al igual que la filosofía o la religión. Al asumir la sociedad la responsabilidad total por la producción de los bienes necesarios para su supervivencia, asume, también, los bienes de producción correspondientes al área cultural, pero los asume a través de sus verdaderos cultores, los artistas que, de asalariados al servicio más o menos conspicuo de las ideas y valores hegemónicos, pasan a ser dueños de sus destinos, organizando la producción de acuerdo a sus necesidades individuales y sociales de la sociedad en ascenso a mejores niveles de vida, tanto material como espiritual.

Agradeço muitíssimo sua generosidade em nos conceder este relato e aproveito para mais uma vez reafirmar e aplaudir seu papel corajoso , diante da crueldade dos verdugos da ditadura. Sou admirador deste exemplo, sempre! Grande abraço do Brasil.

Alexandre Gomes Vilas Boas

São Paulo, 09 de setembro de 2013

Anexo C – Entrevista realizada com Almandrade

1) Gostaria de iniciar perguntando sobre sua origem. O senhor é de Salvador, não é? Por favor, corrija-me caso eu erre algo. Qual a sua formação e como se deu sua ida para o universo das artes?

Almandrade: Eu moro em Salvador, mas nasci no interior da Bahia, São Felipe. Como artista sou autodidata, comecei a me interessar por poesia no curso de colégio, depois artes plásticas, sempre gostei de ler e minhas leituras me levaram a conhecer personagens da área de arte e literatura. Acho que minha ida para as artes foi um desvio de caminho.

2) Durante o regime de ditadura, com o estado totalitário, os artistas passam a ser vigiados de perto pelos setores de inteligência política dos aparelhos de repressão. Os Atos Institucionais promulgados pelo governo da época interferiram de alguma maneira em seu trabalho? Como foi para o senhor conviver com isto? O Senhor teve algum problema direto com algum tipo de censura ao seu trabalho? Se sim, poderia falar sobre isto?

Almandrade: Comecei minha produção nos anos de 1970, nunca tive um algum problema direto com a censura mas era cauteloso. Faço parte de uma geração pós A I 5. De certa forma a censura era uma interferência, a ameaça existia, era melhor evitar, fazer uso de um sistema de signos que interrogasse a própria estrutura da linguagem.

3) O senhor é arquiteto, poeta e pintor também, correto? O seu aprendizado se deu por alguma outra via? Quais foram as suas incursões por outras linguagens? Por que resolveu adotar outras formas de comunicação em seu trabalho, como a Literatura e a poesia, por exemplo?

Almandrade: Tenho formação de arquitetura, mas desde o começo dos anos 70, antes mesmo de entrar no curso de arquitetura, que me interessei por outras formas de linguagens a arte contemporânea, a literatura, a poesia visual etc. Não tive outro aprendizado acadêmico.

4) O senhor editou uma revista, a “Semiótica”, em 1974, não é isto? Pode falar um pouco sobre? A semiótica era uma revista experimental que transitava pela poesia visual ou estava ligada mais rigorosamente ao sentido do termo, como ciência, por exemplo? Digo isto porque imagino que a Semiótica, ciência, era algo inteiramente

novo, a ser ainda desvendado naquele momento não é? Como foi fazer este trabalho, sua aceitação e dificuldades?

Almandrade: A revista *Semiótica*, foi o primeiro trabalho de semiótica na Bahia, éramos muito jovens, a revista tem seus erros, era experimental centrada na poesia visual influência da poesia concreta, poema processo e da semiótica do Pierce, via Décio Pignatari principalmente. A aceitação na cidade do Salvador foi um fracasso, a cidade era muito provinciana culturalmente.

5) O Senhor aparece entre os principais nomes que constituíram o início da Arte postal e outras formas de linguagem experimental no Brasil dos anos 70 e 80, e que até hoje reverberam no panorama atual das Artes Plásticas / Visuais brasileiras. Artistas como Paulo Bruscky, Leonhard Frank Duch e Artur Barrio, só para citarmos alguns, fizeram de suas obras, potentes manifestos contrários à ditadura brasileira e de toda a América do Sul. Como o senhor analisa este contexto histórico?

Almandrade: Vivíamos uma era de silêncio, a arte era uma forma de quebrar esse silêncio, no meu caso pensava a política no interior da linguagem. “toda linguagem é fascista” dizia Barthes, tinha um compromisso de bombardear a linguagem mostrar como ele nos impõe uma forma de ver o mundo e existia outras formas... ... criar novos códigos era uma forma de agir politicamente. Naquela época tinha várias formas de agir, tinha quem agia mais diretamente.

6) O senhor tinha naquele momento, a percepção exata de que seu trabalho possuía essa potência poética e estética? Que essas resistências aos meios tradicionais, naquele momento, faziam parte de sua escolha de artista conduzindo-o por um caminho provavelmente mais difícil? Ainda neste mesmo contexto: o que é um trabalho de resistência? Acredita nesta definição “resistência” através do trabalho?

Almandrade: Não sei se existe resistência, talvez sim, criar atritos no meio de arte era de certa forma resistir, impor uma poética que ia de encontro ao estabelecido. Naquele momento, tinha a pretensão mas a percepção exata do alcance de do trabalho era difícil.

7) Quais os principais materiais e procedimentos adotados pelo senhor ao longo de sua trajetória? Neste sentido, ainda falando das resistências, seria possível afirmar, que a escolha de determinadas soluções plásticas e materiais em seu trabalho, são, antes de tudo, posicionamentos políticos? Muito mais do que mera escolha por este ou aquele

material, a solução plástica acaba vindo do processo de trabalho e do objetivo de onde se pretende chegar. Seria isto? Seria a escolha material, um, entre outros, fator determinante para a estética final do trabalho ou isto pouco importa em sua opinião?

Almandrade: É preciso ir dos conceito à coisa e da coisa aos conceitos. O que eu li o que eu vi e o contato com a materia vão deteminar os procedimento a ser adotados. Acho que tudo isso contribuí para uma opção de linguagem e de postura .

8) Diversos artistas na época migraram da pintura e dos meios tradicionais, para outras formas de construção e materialização dos seus trabalhos. As novas tecnologias, como o vídeo, o computador e o advento da televisão, juntamente com ativismos de diversas ordens, consolidaram o forte caráter conceitual e aprofundaram o engajamento e o entrecruzamento de sistemas. Este rico panorama favoreceu o surgimento de experimentalismos e novos elementos no universo das artes visuais, como o Livro de Artista, por exemplo. Quando foi exatamente que começou a fazer Livros de Artista? Por que a idéia de produzir um Livro de Artista naquele momento? Já havia visto ou feito algum livro de artista antes?

Almandrade: As novas tecnologias são meios como outro qualquer , a precisão da arte é conceitual. Eu posso usar o computador ou uma gravura de uma tecnica tadicional, a questão é como eu vou utilizar. Comecei com livro de artista em meados de 1970. os poetas concretos faziam, em particular o Wlademir Dias Pino que é um pioneiro no livro objeto.

Fazer livro de artista é uma forma também de explorar a possibilidade do livro, o mais interessante dos instrumentos inventado pelo homem, para o mundo do conhecimento, alé de ser um objeto de manuseio e de experimentação.

9) No Brasil, alguns pesquisadores como Annateresa Fabris, apontam o trabalho de autores do modernismo, como Tarsila do Amaral, Blaise Cendrars e Oswald de Andrade, entre outros, como já sendo precursores dos livros de artista atuais. Contudo, é a partir dos experimentalismos surgidos na obra de Wlademir Dias Pino e ainda nos poetas concretos, que temos definitivamente o surgimento do livro poema no Brasil, com a inserção de novos elementos no objeto livro. Surge a idéia de diferentes sistemas artísticos que se entrecruzam, como por exemplo: literatura e artes visuais; artes plásticas e artes gráficas; objeto estético e objeto funcional. Como o senhor vê isto tudo? Acredita nesta possibilidade híbrida que o Livro de Artista pode comportar? Em sua opinião, o livro pode ser considerado uma obra híbrida?

Almandrade: Sim, é uma obra híbrida. A aproximação da poesia com as artes visuais está na origem do livro de artista, do livro poema. Muitos artistas fizeram e fazem uso do livro como suporte para seus trabalhos.

10) Há uma “arquitetura” do Livro de Artista ou Livro Objeto, quando pensamos seu espaço, diagramação, construção ou até mesmo manuseio?

Almandrade: Sim, principalmente o livro objeto, há um desdobramento no espaço com a ação do espectador, o manuseio pode determinar uma leitura. O livro é tratado como uma escultura manipulável na escala das mãos. Ou não.

11) As novas concepções de arte e poesia, concebidas sob a luz da poesia experimental e visual durante os anos 60 e 70, em sua opinião, favoreceram e dialogaram de alguma maneira para a sua produção de Livros de Artista? Em que lugar o senhor situaria os Livros de Artista e qual sua importância histórica, no seu entendimento?

Almandrade: Sim, temos a experiências dos dadaístas e surrealistas, a poesia concreta nos anos 60 e a poesia experimental mais nos anos 70. A “AVE “ de Wladimir Dias Pino inaugura o livro objeto que influenciou as gerações posteriores das quais eu faço parte. O livro objeto se constituiu em mais um suporte para o artista conceitual e experimental. Abriu novas possibilidades.

12) O senhor também possui muitos objetos e Livros Objeto em seu trabalho, não é? Poderia falar um pouco sobre isto? Como define o Livro de Artista e o Livro Objeto? O Ready-Made é um procedimento comum em seu trabalho, não é?

Almandrade: Alguns livros objetos, (vou enviar exemplos em anexo) o livro de artista pode ter um formato mais tradicional, o livro objeto interfere mais na concepção e na leitura do livro, é explorado sua condição de objeto. O Ready-Made é uma invenção de Duchamp, que tem presença marcada na arte contemporânea, tenho me utilizado do ready made, em alguns dos meus trabalhos em diversos momentos.

14) O senhor ainda faz Livros de Artista? Se sim, como são seus atuais livros? Quais materiais utiliza? Quais procedimentos adota no seu dia a dia?

Almandrade: Tenho feito alguns, utilizo de um livro qualquer por exemplo e associa com outro objeto. E tenho feito com outros materiais, : papel, papelão, isopor, etc..

15) O senhor participou de algumas quatro edições da Bienal Internacional de São Paulo, não é? Em sua opinião, o que há de diferente em relação à produção daquele momento quando comparado a hoje? Quais são os desafios atuais?

Almandrade: São muitas as diferenças a principal hoje é a presença de sua excelência “O Curador” , e les decidem. Tenho textos q tratam desse assunto te envio em separado, acho q te enviei meu livro.

16) As academias parecem empenhar-se em reproduzir as mesmas soluções encontradas pelos artistas essencialmente conceituais, como se fossem métodos a serem seguidos, contrariando a proposição original que a arte conceitual é possuidora. Os mercados absorveram a crítica e muito da arte produzida e reconhecida como sendo arte, se presta ao entretenimento muito mais do que em algo que proponha mudanças, problematizações e transformações da sociedade. Qual a sua opinião frente a este cenário de aparente despolitização?

Almandrade: Hoje quem decide é o mercado primeiramente, os artistas são as bestas do palácio. É fácil para o artista hoje, ele não precisa mais pensar, reproduz esquemas. O entretenimento venceu o pensamento. Não interessa a politica mas o valor de mercado. Lamentavelmente.

Anexo D - Entrevista realizada com Leonhard Frank Duch

1 Gostaria de iniciar perguntando sobre sua origem. O senhor chegou ao Brasil em 1952, por favor, corrija-me caso eu erre algo, e pelo que entendo era ainda uma criança. As razões não são difíceis de imaginar, provavelmente em busca da reconstrução do pós-guerra, é isto? Quais eram suas expectativas sobre o Brasil naquele momento? Como foi sua chegada aqui?

LFD.: Oi, Alexandre, aqui vai o teu pedido. Nasci em Berlin a 15.08.1940. Sobrevivi ao horror da guerra. Após o bloqueio de Berlin pelos russos em 1949, fui enviado através da Cruz Vermelha e da Igreja Católica a Palma de Mallorca, Espanha, onde fui adotado por um ano pela riquíssima família Casasayas. Considero este ano o ano chave da minha vida. Lá entrei em contato com a pintura pela primeira vez. Desaprendi o idioma alemão e me tornei verdadeiro filho desta família, que infelizmente tive que deixar e voltar aos meus verdadeiros pais em Berlin, em 1950. Emigramos ao Brasil, pois meu pai, engenheiro elétrico, teve alta função na firma Siemens, em Outubro de 1951 e nos fixamos em São Paulo. São Paulo foi a segunda experiência chave na minha vida. 11 anos de idade, vontade de ser pintor, assimilando intensamente minha nova (novamente) vida e meu novo meio ambiente. Acompanhei meu pai nas suas viagens pelo interior do Estado de São Paulo, construindo as usinas elétricas e inaugurando as iluminações de suas cidades. Desenvolvi-me adolescente na Escola Benjamin Constant, Associação Paulista de Belas Artes, visitas a consagrados pintores e a Bienais (a primeira Bienal de São Paulo foi em 1951, que visitei com enorme entusiasmo várias vezes, assim como a segunda e terceira...) até 1958, quando novamente houve mudanças. Meu pai aceitou a gerência da Siemens do Brasil em Recife, e lá fui novamente obrigado a mudar. Em Recife fui confrontado com um outro Brasil, com um outro mundo, mais colorido, mais musical, mais quente, enfim, com uma cultura absolutamente viva e dinâmica. Novas adaptações foram necessárias, novas tentativas de integração. Tinha eu agora, 18 anos.

2) Alguns sites, como o do Itaú Cultural¹, por exemplo, informam que o senhor formou-se em Jornalismo em 1974, pela Universidade Católica de Pernambuco, onde estava fixado. Naquele momento, o Brasil já convivía com a ditadura, o estado totalitário, vigiado de perto pelos militares e com a presença dos Ato Institucional promulgados pelo governo. Como foi para o senhor conviver com isto?

LFD.: Confirmo que me formei em Jornalismo em 1974 pela Universidade Católica de Pernambuco, Unicap. Bem, a ditadura militar no Brasil teve vários momentos críticos sob os quais o pessoal do teatro, da música, e os jornalistas dessa época sofreram mais. A pintura, pelo meu conhecimento e experiência, não sofreu tanta perseguição. Mas em 1975 entrou a arte postal em minha vida. Uma revolução em mim. A tentativa de se comunicar com os artistas não só os do Brasil mas sim, com todos os do mundo inteiro, foi enorme. Arte postal foi censurada. O correio, suporte da mail art, comungou com a ignorância e estupidez dos ditadores militares daquela época. Fomos suspeitos de pertencermos a uma organização subversiva internacional. De uma certa forma, com razão. Nos denunciavam com arte, os desmantelos e as brutalidades da repressão, a falta de liberdade de expressão e de informação. Nossos trabalhos foram repentinamente vistos e distribuídos e expostos e impressos no mundo inteiro. Sentí-me pertencente a uma grande comunidade internacional que me tirou do isolamento. Isso foi extremamente excitante.

Alexandre, amanhã mando mais itens do teu questionário. Por enquanto te aconselho a dar uma olhada no artigo, ensaio, da Vanessa K. Davidson, intitulado Mailings from the margins: Paulo Bruscky, Leonhard Frank Duch and Edgardo Antonio Vigo's mail Art Practice. É um excelente trabalho. Se você não conseguir tirar do internet, o que não suponho, posso te enviar o texto. Creio que sabes inglês. Abraços e até amanhã. (Continuou no dia seguinte, em 17 de junho de 2014)

3) O senhor é pintor também, correto? Como ocorreu a sua trajetória nas artes? Formou-se também em Belas Artes? Por que resolveu adotar também esta forma de comunicação em seu trabalho?

LFD.: Correto, comecei a pintar aos 12 anos. em 1952. Já a primeira bienal de S. Paulo em 1951, despertou em mim a definitiva certeza de que eu um dia seria pintor. A experiência que tive na Espanha em 1949, tornou-se realidade em S. Paulo em 1951. Fiz o curso de desenho e pintura na Associação Paulista de Belas Artes, e o resto foi de forma autodidata. Sou de opinião de que nas escolas se aprende as técnicas, os materiais usados, teoria das cores, etc. mas a criatividade, essa força vem de dentro, vem do berço. Você já traz consigo antes de entrar nas escolas. Eu sempre experimentei outros meios, outras formas de expressão além da pintura, desenho, colagens, gravura. Arte é deveras multifacetada.

4) O Senhor aparece entre os pioneiros, os grandes nomes que constituíram o início da Arte postal e outras formas de linguagem experimental no Brasil dos anos 60, 70 e 80, e que até hoje reverberam de alguma maneira no panorama atual das Artes Plásticas / Visuais brasileiras. Artistas como Paulo Bruscky e Ulisses Carrión, só para citarmos dois, fizeram de suas obras, potentes manifestos contrários à ditadura brasileira e de toda a América do Sul. Como se deu essa aproximação e parceria? Há um filme, feito por vocês, o “Gravatá” (1979), não? Pode nos falar um pouco sobre o filme e sobre suas incursões também pela publicidade

LFD.:A Arte Postal caiu em minhas mãos feito bomba. Foi em 1975. Sentí que nosso isolamento político-cultural poderia ser quebrado. A forma de se expressar e informar aqui, era totalmente livre dos padrões sociais-burgueses, livre dos padrões impostos pelas galerias de arte, livre dos pseudo-críticos de antigas estéticas, e principalmente livre da opressão econômica. Ao contrário, tive eu imensas despesas com o material usado para a Arte Postal. Na medida do maior envolvimento e participação internacional, surgiu a necessidade de ampliar a arte-informação com a confecção de carimbos, (daí surgiu também a arte-carimbo), cópias xerográficas, envelopes, papéis, selos comemorativos, aluguel de uma caixa postal (minha era C.P.922). A Arte era agora principalmente informação com sua estética própria. Isso se espalhou feito fogo em mata seca e explodiram em exposições, revistas, livros, filmes, os jornais noticiaram, e os resultados de outros países eram nos enviados. Nomes ativos e importantes surgiram que em torno de si ampliaram o raio de participantes de todo o mundo. Fim da década de setenta, creio, eu já tinha uns 400 artistas com os quais mantive intensa atividade. Se eu recebesse um envio por mês de cada um, seria necessário responder 400 "mailings" por mês. Por dia, eram no mínimo 10 envios. Uma atividade louca, dispendiosa, mas tão maravilhosa. Esses 10 a 15 envelopes recebidos com conteúdos ansiosamente esperados, eram imediatamente respondidos. Arte Postal sem feedback, não era arte postal. Comunicação era emissor, canal e receptor, e depois o processo tinha que se repetir. O texto da ensaísta Vanessa Davidson do qual lhe falei ontem, fala justamente desse contato intenso entre artistas. Interessantíssimo ensaio. Conheci P. Bruscky na UNICAP, no curso de jornalismo que ele depois abandonou. Fomos intensos e próximos adeptos da mesma ideia sobre a arte e fizemos juntos os primeiros passos na mail art.

Pois é, Alexandre, assim caminha a humanidade...amanha te envio mais itens. Abraços. Hoje o Brasil joga contra o México. TEM QUE GANHAR!(Prossegue a seguir no dia 18 de junho de 2014)

Oi, Alexandre, ontem foi meu dia da tour de bicicleta. Te mando hoje e amanhã o restante. OK? Abracos

5) Quando pensamos em poéticas de resistência, sua atuação aparece ao lado de outros nomes também importantes dentro do ativismo político. Quando foi que percebeu que seu trabalho possuía esta potência ou poética, se assim preferir; e se essa percepção era completamente consciente ou fazia parte do momento político pelo qual estava atravessando?

LFD.: Desde o primeiro contato, que foi com Robert Rehfeldt da antiga Alemanha Oriental, tive certeza de ter em mãos uma maravilhosa oportunidade de fazer algo explosivo. Claro, sem dúvida, o momento político foi forte motivação, mas não tudo. O desejo de ter contatos e a necessidade de romper o isolamento, foi repentinamente satisfeito através do meio "correio". Todo dia, com ansiedade abria minha caixa postal na agência do correio central na Guararapes. A agitação na alma levou-me a produzir cada vez mais.

6) Quais os materiais e procedimentos adotados pelo senhor ao longo de sua trajetória? Neste sentido, ainda falando das resistências, seria possível afirmar, que a escolha de determinadas soluções plásticas e materiais para o trabalho, são, antes de tudo, posicionamentos políticos no ato de escolher, muito mais do que mera escolha por este ou aquele material? Ou ainda, em outras palavras, o material pouco importa, a solução plástica vem do processo e de onde se pretende chegar. Seria isto? Seria esta escolha, um fator determinante para a estética final do trabalho? O que acha?

LFD.: Como pintor, o material é naturalmente diferente do artista gráfico. Como gráfico (a arte postal pode ser enquadrada em arte gráfica) uso o carimbo, cópias xerográficas, o desenho, a fotografia, enfim, a documentação também de performances, recortes de jornais, histórias em quadrinhos. Todo material adequado para informação/comunicação. Você pergunta se são posicionamentos políticos. São políticos mas sem o posicionamento estético a informação não é atraente, não convence. É o trabalho estético que faz a obra atrativa. A leitura do observador da obra pode ser político mesmo que a intenção do artista não tenha sido exatamente político. Mesmo que alguém diga que não é político, isso já é um posicionamento político. Goya era político mas antes disso era um esteta. Por aí, caro Alexandre, não dou muita importância à filosofia política pois acho que o ser humano é um ser político. Nós, na América Latina éramos todos imbuídos da necessidade da comunicação política, os Estados Unidos mais

pop ou caricaturas sociais, cada país portanto se expressou via mail art de conformidade de seu momento social/político/cultural.

7) Diversos artistas na época migraram da pintura e dos meios mais tradicionais, para outras formas de construção e materialização dos seus trabalhos. Começaram naquele momento, experimentações, por exemplo, entre as diversas linguagens já existentes e as novas tecnologias, como o vídeo e o computador. Popularizados com o advento da televisão e com os ativismos de diversas ordens, a arte assumiu um viés de forte caráter conceitual e engajamento. Quando foi exatamente que começou a fazer Livros de Artista? Por que a idéia de produzir um Livro de Artista naquele momento? Já havia visto ou feito algum livro de artista antes?

LFD.: Livro de artista ou caderno de esbocos, ou de idéias, não é novidade. Talvez a novidade seja a sua valorização comercial. O colecionador pensa haver adquirido algo privado do artista, não acessível ao grande público. Também faço livros, mas não como objetos. É mais uma forma de expressão.

Alexandre, amanhã vai mais. Por enquanto é copa do mundo. A Espanha já está fora. O Chile, dentro. Com manipulação ou não, é uma competição gostosa de se acompanhar. Abraços

Oi, Alexandre, o jogo terminou. 3 a 2 para a Argentina. Oi, Alexandre, desculpa a demora na sequência das respostas. Aqui vão mais algumas.

8) No Brasil, alguns pesquisadores como Annateresa Fabris, apontam o trabalho de autores do modernismo, como Tarsila do Amaral, Blaise Cendrars e Oswald de Andrade, entre outros, como já sendo precursores dos livros de artista atuais. Contudo, é a partir dos experimentalismos surgidos na obra de Wladimir Dias Pino e ainda nos poetas concretos, que temos definitivamente o surgimento do livro poema no Brasil, com a inserção de novos elementos no objeto livro. Surge a idéia de diferentes sistemas artísticos que se entrecruzam, como por exemplo: literatura e artes visuais; artes plásticas e artes gráficas; objeto estético e objeto funcional. Como o senhor vê isto tudo? Acredita nesta possibilidade híbrida que o Livro de Artista pode comportar? Em sua opinião, o livro pode ser considerado uma obra híbrida?

LFD.:O livro, caderno, pasta, ou qualquer outra forma de deixar folhas/idéias unidas é antigo, desde o renascimento. O que talvez possa ser novo, é a criação do livro como objeto, objeto de arte. Ele se basta por si mesmo. É um objeto com ou sem conteúdo. Pode até, o que o faz interessante, ser literatura, escultura, pintura, desenho, juntos num objeto de arte. O tamanho do objeto, está nas mãos do artista.

9) Essas correntes dos anos 60 surgiram e deslocaram as questões para outras áreas do pensamento e do fazer. No entanto, hoje, às vezes, há ainda certo ranço, que parece encontrar base nos setores mais conservadores e que reforçam a idéia daquilo, como chamamos aqui no Brasil, de “o mais do mesmo”. Em sua opinião, o que há de diferente e quais são os desafios atuais? E ainda neste mesmo contexto: o que é um trabalho de resistência? Acredita nesta definição “resistência” através do trabalho?

LFD.:Esta pergunta seria tema de livro como resposta. Mas, Alexandre, deixe-me simplificar drasticamente. Os temas atuais não diferem aos do passado. Desde da arte encontrada nas cavernas, o tema é a vida do ser humano. Como hoje temos uma visão muito mais ampliada, o artista pode reunir tudo, misturar o já visto em inúmeras formas. Agora, "trabalho de resistência", o que é isso? Toda resistência, toda rebelião, toda indignação, revolta, revolução...e absorvida pelo poder capitalista, tudo é transformado em capital. Assim, arte hoje é mercadoria que quer ser vendida. Igual a um investimento, especulação nas bolsas de valores, que pode render ou não. É uma lástima para mim, romântico, mas é assim. Existem colecionadores que adquirem suas obras nas famosas casas de leilão de arte e as deixam em cofres sem ao menos terem visto a obra. Agora é jogo da copa, na qual também somos enganados, até mais tarde.

Abracos.

10) As academias parecem empenhar-se em reproduzir as mesmas soluções encontradas pelos artistas essencialmente conceituais, como se fossem métodos a serem seguidos, contrariando a proposição original que a arte conceitual é possuidora. Os mercados absorveram a crítica e muito da arte produzida e reconhecida como sendo arte, se presta ao entretenimento muito mais do que em algo que proponha mudanças, problematizações e transformações da sociedade. Qual a sua opinião frente a este cenário de aparente despolitização?

LFD.:Não sei o que se deve entender por academia. Me soa muito conservador. Também não acredito que haja métodos a serem seguidos. Isso tudo restringe demais o campo da arte que deve ser livre e desimpedido. O comprador ou colecionador ou investidor, creio, pouco se importa se a obra adquirida é despolitizada ou não. Seu

interesse está em outros níveis. Ele quer ter algo de valor e arte além de poder ser de valor, ela dá prestígio ao proprietário que a expoe com orgulho. O valor da obra é definido pelo mercado. O mercado é definido por grandes galeristas internacionais em combinacao com competentes investores de grandes interesses. Arte igual big biseness.

11)As novas concepções de arte e poesia, concebidas sob a luz da poesia experimental e visual durante os anos 60 e 70, em sua opinião, favoreceram e dialogaram de alguma maneira para a sua produção de Livros de Artista? Em que lugar o senhor situaria os Livros de Artista e qual sua importância histórica, no seu entendimento?

LFD.:Nao se deve generalizar. O livro de artista nao é automaticamente bom ou histórico. É a fama do artista que acaba definindo a importancia ou nao da obra, inclusive o livro. Das bilhoes de obras produzidas, a história, quer dizer, o tempo é que vai penerar qual fica e qual cai no esquecimento. O sucesso da obra num meio social perde seu valor com a falta de interesse da geracao seguinte. Valor histórico? O tempo dirá.

12) O Senhor teve algum problema direto com algum tipo de censura ao seu trabalho? Como aconteceu essa passagem do jornalista, para o artista combativo, crítico ao sistema?

LFD.:Como jornalista fui medíocre.Um fracasso. Sou criativo demais para essa profissao. Logo, censurar o que? Como artista plástico nao posso censurar nada e nada me impediria de pintar isso ou aquilo. Respeito ofensas religiosas, mas nem isso a arte deveria. Em outras culturas tudo é diferente. Na nossa, posso falar de boca cheia. Como artista postal sofrí pesada censura. E daí? Existem mil maneiras de ser criativo e burlar a proibicao disso ou daquilo, pois proibicoes, censuras, sempre sao burras, feitas por medrosos e puxa.sacos. É fácil de contornar-los. O problema maior eu vejo na auto censura, no medo. no desejo de agradar e ser elogiado pela sociedade na qual o artista vive.

13)O senhor ainda faz Livros de Artista? Se sim, como são seus atuais livros?

LFD.:Nao faco livros objetos.Meus livros sao convencionais, servem apenas para fixat ideis, planos, fantasias...

Alexandre, espero ter satisfeito tuas necessidades. Qualquer coisa, é só falar. Se voce nao conseguiu o ensaio da Vanessa Davidson, que acho importantíssimo, me diga, eu te envio. Abracos, Leo

Anexo E – Entrevista com Constança Lucas de Almeida

Maio 2015

Constança Maria Lima de Almeida Lucas - 1960 Coimbra /Portugal

vive e trabalha em São Paulo

Alexandre Vilas Boas: Antes de começarmos a falar exatamente sobre o livro de artista, gostaria que você fizesse um breve histórico de sua carreira. Você é portuguesa e veio bastante cedo para o Brasil, não é? Poderia falar um pouco de como foi esta trajetória? Quando veio e por que se encaminhou para as artes?

Constança Lucas: Cheguei a São Paulo em setembro de 1978, os meus pais já aqui moravam há dois anos, assim como dois irmãos meus, eu havia ficado em Lisboa para terminar o liceu/colegial, mas não queria sair de Portugal, ainda fiquei algum tempo após término do ano letivo português, antes de ser forçada a vir pela minha família, tinha 17 anos, faria 18 em novembro já em São Paulo.

O meu pai, faleceu em 1999 em São Paulo, era engenheiro eletrotécnico chegou a São Paulo em 1976, veio para trabalhar num projeto de engenharia. Anos antes em Portugal tinha acontecido o 25 de abril, 1974, queda da ditadura que durou 40 anos, como consequência uma instabilidade econômica e social enorme em todas as empresas privadas e públicas, provocou uma onda de emigração de quadros, só para o Brasil vieram três mil engenheiros portugueses entre 1974 e 1976. A minha mãe acompanhou o marido, ela hoje tem 83 anos, vive numa região muito verde perto de Suzano.

Boa parte dessa onda emigratória ocorreu por motivos políticos, mas a maioria se deu pela instabilidade econômica, desemprego e a continua visão portuguesa de quando não se está bem se procura onde possa estar melhor. O meu pai era aventureiro, ele já havia vivido na Alemanha, Espanha e viajado muito por outros países, muito estudioso, falava várias línguas e o Brasil foi um novo desafio.

Acabada de chegar de um país efervescente em liberdade, solidariedade e ativismo social e cultural, tudo se falava e discutia abertamente, enfrentar o Brasil com censura foi complexo e angustiante.

Tive também um choque intenso com as diferenças de língua, clima, interesses, equipamentos sociais e culturais em geral, assim como com a falta de politização das pessoas, a superficialidade em geral, a censura estava presente, apesar de já circularem

jornais como o Pasquim, foi através desse semanário e de outros que conheci muito da cultura brasileira.

Foram anos em que a xenofobia era intensa e especialmente contra nós portugueses. Era aterrador ouvir alguns comentários desclassificatórios. Tudo o que é diferente é difícil de assimilar, para todos nós. Com os anos Portugal começou a ter outra imagem aos olhos e falares das gentes brasileiras, foi melhorando.

O Museu Lasar Segall, foi o meu primeiro espaço cultural nesta cidade, desde o início de 1979, frequentei os ateliers livre de desenho e fotografia, por vários anos, também assisti a muitos filmes na sala intimista de cinema, continuo a ir lá, mas, mais esporadicamente.

Desde criança tive contato com museus, espaços históricos e fazeres artísticos, as viagens familiares eram sempre regadas a grandes discursos sobre a história e cultura de cada lugar, os meus pais sempre foram grandes leitores e muito eloquentes.

A arte sempre foi a minha vida, a vida e a arte sempre juntas, não me lembro de ser de outra maneira, foi natural ir fazer uma faculdade de arte e virar artista/professora artes visuais.

Alexandre Vilas Boas: Sua formação se deu sob que contexto? O ambiente político era já o do regime militar, ou nesta ocasião você estava fora do Brasil? Como foi para você este período? Você teve algum tipo de problema com seu trabalho ou algum cuidado a preocupava?

Constança Lucas: Comecei a ter contato com teorias sobre educação aos 14 anos, quando fui dar aulas de alfabetização a adultos, fui voluntária no centro cultural da Cotovia, não tinha exatamente a noção de que eram teorias pedagógicas, os textos de Paulo Freire eram aplicados por nós, pela empatia e pela necessidade de contextualizar o ensino, incentivar os estudantes através do cotidiano deles, sim cotidiano e não cotidiano, isto tudo aconteceu no meu país de origem, Portugal. Eramos um grupo de militantes culturais, eu era a mais nova, aconteceu nos anos setenta quando Portugal sofreu convulsões sociais profundas, foi o 25 de abril, e o meu mundo foi revirado, desmontado, um turbilhão, no meio de tudo queria ajudar, partilhar com as pessoas os poucos conhecimentos que tinha. Foi uma experiência impressionante, criar condições de autonomia sem disputa de poder, desde esse tempo continuo a pensar que ser professora é partilhar e aprender, sem lutas de poder medíocre, sem omissões estratégicas, os alunos serão sempre a minha prioridade, aprendo e estudo para melhor

ensinar. Mal eu sabia que viria para o Brasil onde me tornaria professora universitária, consciente de que ensinar e aprender andam de mãos dadas, com a curiosidade, a diversidade, a seriedade, a decência, a estética, a capacidade de criticar e construir, a democracia...

Ainda apanhei em São Paulo alguns anos de regime militar, foi um choque enorme, em Portugal eu era ativista cultural, dava aulas de alfabetização, participava de cineclube, saraus poéticos, escrevia em fanzines, envolvida no espírito de solidariedade e liberdade do 25 de abril em 1974, apesar de ser muito jovem. Nesses anos iniciais, que aqui vivi, os cuidados foram vários, cuidados com o que falávamos, cuidados nas ruas, cuidados com o que escrevia, mas meu trabalho artístico não sofreu censura. Senti a presença da violência, aliás ainda hoje é o que mais me incomoda, a grande violência nos vários setores da sociedade brasileira.

Quando aqui cheguei tive de fazer um ano de adaptação escolar, o ministério da educação brasileiro não reconheceu o meu curso de ensino médio feito em Portugal, também tive fazer um exame de equivalência para estrangeiros, a prova consistiu de língua portuguesa bem básica, organização social e política do Brasil, geografia e história do Brasil.

A minha formação de ensino superior foi realizada em São Paulo, cursei artes plásticas me licenci em artes plásticas na FAAP, anos mais tarde fiz pós-graduação na ECA USP onde concluí mestrado e doutorado em artes/poéticas visuais.

Alexandre Vilas Boas: Como foi o seu primeiro contato com o livro de artista? Houve o contato com o livro de artista logo de imediato? Você desenvolveu esta, digamos modalidade, ainda durante a sua formação?

Constança Lucas: De alguma forma o livro de artista está presente na minha vida desde sempre. Gosto de fazer listas de palavras, listas de ideias, séries de desenhos, juntar memórias, recriar publicações, montar álbuns, escrever e desenhar diários. Sempre vivi rodeada de livros, jornais e revistas, em casa dos meus pais existiam muitos livros, estantes e estantes. Folhear livros é uma das minhas mais ricas memórias da infância, nos invernos frios ficava a folhear livros de fotografias, livros de pintura, de poesia, de literatura, por horas e desenhava parte do que via e sentia, inicio de um mundo só meu a partir do mundo exterior, e isso acontecia em cadernos. Sou colecionadora, desde criança, colecionei selos, papéis de carta, cromos, postais, livros, folhas de plantas, atualmente coleciono postais, coleciono pedras, bumba meu boi, coleciono palavras, coleciono sem excessos de zelo organizativo, coleciono pelo prazer

da forma, pela visualidade, pelos conteúdos, pelo prazer, pela curiosidade... Criar livros de artista está presente no meu cotidiano.

Os artistas sempre estiveram ligados ao livro desde seu início. Um livro é uma coleção de folhas, é um conjunto de dizeres múltiplos. Conheci muito cedo alguns livros de artista, como livros de horas, livros manuscritos com iluminuras, incunábulos, cadernos de artistas, em visitas a museus e bibliotecas quando ainda vivia na Europa. O meu contato com o livro de artista contemporâneo se deu na faculdade, através das aulas de história da arte e das aulas de gravura. A partir daí tive outra abordagem e encantamento, pelas possibilidades de expansão, reprodução e partilha.

Comecei a produzir livros de artista com a intenção artística ainda na faculdade, em 1982 fiz vários livros de artista com xerox, tiragens pequenas de 10 exemplares, usei junto com xerox lápis de cor, tinta gráfica, recorte etc

Alexandre Vilas Boas: Nesse momento político (décadas de 60 e 70), a arte conceitual, a performance, os experimentos de meios alternativos e linguagens adquiriram grande força, até mesmo como forma de drible da censura e da tentativa de novas descobertas estéticas, apoiadas também em novos materiais e aspectos comportamentais surgidos a partir do panorama mundial de revoluções, transformações sociais, revolta estudantil e feminista, Guerra do Vietnam (1955-1975), e a Guerra Fria (1945-1989). O que você desenvolvia neste momento? Já produzia livros de artista?

Constança Lucas: Eu nasci em 1960, em 1974 vivenciei uma revolução no meu país, o 25 de abril, a queda de uma ditadura que mantinha Portugal numa bolha sem contatos com o exterior, restrições de várias ordens, censura na imprensa etc. Os comportamentos eram bastante formais nessa época, eu era muito jovem e não tinha consciência do que me rodeava, tinha uma vida muito tranquila e protegida, com esse evento político o mundo desabou na minha vida e foi como se existissem muitos, mas muitos mundos totalmente desconhecidos, mesmo os que me eram vizinhos. A sensação de solidariedade que pairava no ar era de uma energia positiva que retenho em mim até hoje como uma das mais bonitas sensações da expressão humana em coletivo.

Muitas expressões artísticas explodiram, com engajamento político intenso, de protesto e reivindicativas. A minha maior empatia se deu com as artes visuais e poesia. Dessas paixões poesia e artes visuais nasceu meu envolvimento com a Poesia Visual. A poesia Visual entrou na minha vida quando tinha uns 17 anos e vivia em Lisboa, deparei-me com uma antologia de poesia visual europeia, guardo esse pequeno livro até hoje, pela informação nele contido, pela empatia tão profunda e pela admiração de me

reconhecer nessa forma de comunicação tão intensa que é o poema visual. Criei alguns poemas visuais na época e desde lá venho cada vez mais envolvida com a relação da palavra desenhada e do desenho imagem. Faço uso o computador no processo de criação dos poemas pelas possibilidades gráficas, pela multiplicidade que dá resposta à questão da partilha, um pressuposto importante na minha poesia visual.

Alexandre Vilas Boas: Alguns autores como Paulo Silveira, em sua obra *Página Violada*, nos apontam diferentes maneiras de produção do livro, como por exemplo, os exemplares únicos. Como você vê esta questão? Prefere exemplares únicos ou os exemplares que são multiplicados, editados em tiragem a partir dos meios de reprodução gráfica?

Constança Lucas: São duas situações distintas e ambas muito boas, o exemplar único e o múltiplo. Em minha produção artística tenho muito mais livros de artista de exemplar único do que os com edição.

A possibilidade de reprodução do livro de artista é fascinante por possibilitar uma maior partilha. Ao se conceber um livro de artista muitas são as situações possíveis, desde o projeto já pensado para uma possível edição com determinado número de exemplares, edição por demanda, exemplar único. Nos meus livros de artista faço uso de diversos meios de reprodução gráfica como fotocópia, offset, impressão a jato de tinta, impressão a laser... também faço uso de diferentes tipos de papel, mas o papel é sem dúvida o meu suporte preferido. Já fiz edição fac-similada de livros de artistas meus e gostei do resultado.

Alexandre Vilas Boas: Você considera que o livro possa de alguma maneira romper com a tradição dos mercados de arte, em que o controle da obra fica sob o olhar atento de marchands e galeristas? Se assim for, ao optar por esta modalidade, em que o artista produz, controla a distribuição, e às vezes até mesmo distribui seu trabalho gratuitamente, estaria ele, de alguma forma, atuando de maneira política? Como você vê estas questões de controle e distribuição da obra?

Constança Lucas: Sim penso que o livro de artista tem a possibilidade de circulação bastante independente do mercado de arte, o mercado de arte não é determinante para a produção de livros de artista, isto não quer dizer que eu não venda os meus livros de artista, mas quer dizer que a questão de mercado é terciária, primeiro vem o pensar e o processo de criação, depois a partilha e por fim, se houver, a comercialização.

O livro de artista é obra de arte com expressão poética e política, é uma forma de resistência cultural e resgate dos conhecimentos sobre o livro ao longo dos séculos.

O artista é um ser político, todo o ser humano é um ser político, ao fazermos escolhas estamos a ter atitudes políticas.

Sempre tive essas práticas de que fala, crio, produzo e distribuo muitos dos meus livros de artista, fanzines, poemas visuais, etc. Penso que a partilha de arte faz parte da necessidade vital do ser humano em se comunicar e partilhar ideias. Controle é algo sempre relativo, são muitos os canais de distribuição possíveis, por vezes perdemos o rastro de trabalhos, outras vezes deparamos com pessoas não muito corretas, mas o importante para mim é a arte e essa existe por ela mesma.

Alexandre Vilas Boas: E o livro como produção colaborativa, em que participam mais que um autor? Como você entende este tipo de produção?

Constança Lucas: A produção colaborativa é acima de tudo uma experiência de criação coletiva muito positiva quando os participantes têm posturas de diálogo e respeito mútuos. Tudo depende do projeto proposto.

Alexandre Vilas Boas: Você costuma dizer que o Livro é uma exposição completa. Poderia falar mais sobre isto?

Constança Lucas: Eu penso no livro de artista como um espaço expositivo único como uma exposição portátil. Pela potencialidade artística de autonomia, ao folhearmos um livro temos a possibilidade de apreciação de espaços de criação resultantes da pluralidade cultural, onde se exploram vários tipos de narrativas, são locais privilegiados para experiências plásticas, somando e criando interligações de tempo e espaço, tempo e movimento, é um despertar de afetos.

Alexandre Vilas Boas: Quais os materiais que você utiliza em sua produção dos livros? Possui algum preferido? Quanto tempo leva em média para o desenvolvimento de um livro seu?

Constança Lucas: Utilizo vários materiais na elaboração dos meus livros de artista, mas o papel é o meu material preferido, papel de vários tipos; sulfite, canson, arches, manilha, milimétrico, espelho, seda, vegetal, hannmuler, fabriano, carbono, papéis para impressão digital, etc.

Não tenho uma média fixa de tempo para a execução de cada livro, cada um é um projeto específico e podem demorar meses, como dias, tenho sempre vários em

andamento. Já cheguei a levar mais de dois anos para terminar alguns, como já realizei alguns em menos de uma semana.

Alexandre Vilas Boas: Gostaria de saber sua opinião sobre a produção atual de livros de artista. O que mudou como era antes e como é agora; e quais suas expectativas para a produção de livros diante das novas tecnologias que estão surgindo, como por exemplo, as mídias eletrônicas, vídeo, digital, *hardwares*, *gadgets*, etc...

Constança Lucas: É muito alentador ver como cada vez mais o livro de artista está presente do universo cultural brasileiro. Atualmente existem feiras de publicações artísticas espalhadas por várias cidades brasileiras, em alguns países da Europa e nos Estados Unidos essa prática é bem mais antiga.

Penso que há uma imensa variedade de fatores que provocam uma maior produção de livros de artista; a existência de mais cursos universitários de artes visuais terem em seu currículo escolar as publicações artísticas como forma de conhecimento e arte, uma maior liberalização dos meios de expressão, mais questionamentos do que é fazer arte e seus suportes, mais acesso aos meios autônomos de reprodução, etc.

Trabalho com mídias eletrônicas desde a década de 1990, sou totalmente favorável ao uso das potencialidades técnicas, recursos gráficos, reprodutivos, possibilidade de edição, do meio digital para o desenvolvimento de projetos em arte.

As novas tecnologias trouxeram novas relações para o fazer artístico, como a questão da luz e cor, entre outras, disseminaram informação, possibilidades de criação e reprodução, mas não quer dizer que tenham trazido qualidades artísticas na mesma proporção. A facilidade de meios nem sempre é acompanhada de uma reflexão sobre a criação artística.

Constança Lucas, São Paulo, maio de 2015

Documento 1 - CONVOCATÓRIA DE ARTE POSTAL •

1964-2014: 50 ANOS DE ARTE CONTRA O ESTADO

Em 2014 completaremos 50 anos do terrível golpe contra a democracia em nosso país. Paralelo ao golpe no Brasil, outros países da América Latina conviveram com situação semelhante. Enquanto os governos traíam seu povo e rendiam-se aos planos de expansão norte-americanos, colaborando e estreitando relações com o império capitalista, estimam-se que tenham ocorrido em torno de 100 mil assassinatos e possivelmente 400 mil casos de tortura relatados em toda a região da América Latina.

Durante este período que vai entre o início dos anos 60 a meados dos anos 80, os cidadãos brasileiros começam a sofrer a cassação dos direitos políticos; crescente desarticulação de movimentos sociais; perseguições políticas; prisões arbitrárias; exílios e até mesmo desaparecimento de pessoas.

Não para por aí! A situação se recrudescer e começam os assassinatos; o cerceamento da imprensa; a ocultação de documentos oficiais e uma campanha nacionalista e mentirosa visando ocultar os acontecimentos ocorridos nos porões da ditadura, restringindo e silenciando a qualquer custo toda forma de oposição a barbárie.

Os abusos eram cometidos em nome de uma pretensa manutenção da ordem; uma guerra declarada a toda e qualquer tendência política que buscasse alternativas ao já viciado sistema político que mantinha o Brasil em uma situação patética; de joelhos, servil, apoiada por instituições conservadoras, tradicionalistas e incompatíveis com a imagem tão propalada pelos governos militares.

Neste contexto, as resistências atreladas às suas narrativas, sempre presentes em nossa história desde o Brasil colônia, ressurgiram para fazer frente aos tiranos e como resposta ao abismo que estávamos sendo conduzidos. Em todas as áreas da cultura tivemos expoentes desta resistência de grande valor. A Bossa Nova e os Concretistas, anos antes, serviram de lastro para o surgimento da Tropicália; o Cinema novo aparece de forma arrebatadora e sofre com a censura que logo se estabelece.

Artistas impossibilitados de trabalhar em sua áreas e com o que de melhor faziam, entenderam o problema e migraram dos seus territórios comuns, buscando de forma nem sempre consciente, mas com o devido senso e intuição muito acurada, a experimentação, a fusão das linguagens, o hibridismo, que não só confundia o inimigo, como também, de certa forma, buscava encontrar novos caminhos. Não se tratava apenas de produzir algo esteticamente novo, mas, abalar as formas de abordagem e estruturas do pensamento pequeno-burguês, estabelecidas desde a sociedade colonial e que ainda insistiam em permanecer.

O tecnicismo apregoado pelos governos autoritários começava a fazer água e seu projeto de dominação provava do próprio veneno. Em uma espécie de procedimento Oswaldiano revisitado, os artistas começaram a utilizar as armas do sistema. Tudo era matéria. As linguagens se transformaram e se hibridizaram. Surgiu a video-art; a body-art; o minimalismo; as performances e happenings; o Fluxus; as intervenções nos espaços, seja através da Land-Art ou da arte urbana; e a não menos importante: arte postal.

De caráter extremamente simples, porém, de extremo poder para a difusão de idéias, a arte postal driblava os censores, atravessava as fronteiras e ampliava os ecos de dor dos porões da ditadura. Antecipava o advento da internet, redes de criação e o uso das novas mídias no que hoje denominamos "rede sociais". Neste sentido, vimos nascer na América Latina como um todo, inclusive no Brasil, trabalhos de valiosa grandeza, que nada tem de panfletários, mas, que carregavam em sua gênese, a marca da combatividade e da resistência poética, sem que para isto fosse necessário um só ato de violência.

O alcance da rede não tinha como ser assimilado pelos verdugos da ditadura. A construção de significados simbólicos, que se deu a partir disto, quando estudado hoje, é inimaginável para os padrões da época. Alcançaram todo o mundo ocidental e parte do Oriente em trabalhos colaborativos e de work in progress.

Artistas abriram mão de seu lugar comum e ofereceram-se ao sacrifício, ao risco, até mesmo de vida, abdicando das rançosas idéias a que a sociedade estava habituada; colocando seu trabalho contra a idéia do estado, quando este age de maneira criminosa.

A arte de resistência neste momento histórico, alcançou uma força poética poderosa, saindo dos esperados padrões burgueses e do simples arremedo farsesco que alguns outros dispuseram-se, naquele momento, a produzir apenas para a indústria do entretenimento. Existir e opinar já era o suficiente para ser tratado como um criminoso.

É neste ponto que surge entre nós a inevitável idéia sobre o artista contra o estado autoritário. Depois dos anos de chumbo, com as eleições diretas e a gradativa consolidação da democracia, nos espanta que observemos ainda, a violência e o constrangimento com que o estado e as instituições, de forma pungente tratam as diferenças de opinião.

Podemos perceber a tentativa do controle através de outras formas mais sutis, mais adocicadas, disfarçadas de entretenimento e diluídos na idéia do artista bem sucedido, respeitado, que faz sua arte para a massa, de maneira a atingir a maioria sem grandes esforços, ainda que para isto, abra mão de sua poética e da construção de significados que isto possa representar. A esterilização das poéticas através de projetos duvidosos e de chapa branca, apoiados por tendência da moda ou por instituições benevolentes que utilizam de seus trabalhos para ampliar a sua marca. Feito isto e esvaziado o trabalho, caem no ostracismo.

O ano de 2013 foi emblemático, neste sentido, por demonstrar claramente como o Estado é ainda truculento, despreparado e ineficiente quando se dá frente com as questões básicas e necessárias da população.

A tolerância com os protestos por parte do estado brasileiro ficou demonstrada: é zero. O caso mais emblemático é o desaparecimento e assassinato do pedreiro Amarildo, que ironicamente, não participara da manifestação. A manifestação serviu de pano de fundo, para policiais corruptos fazerem o que já queriam ter feito antes. Sumiu após ser chamado à uma Unidade de Polícia Pacificadora em seu bairro, Rocinha - Rio de Janeiro. Seu caso, assim como o de muitos outros, é ampliado e nos propõe desafios, exatamente por estarmos vivendo em uma democracia consolidada. Será verdade ou caminhamos ainda em terreno frágil ?

A pergunta que nos toca, entre tantas, é: onde estão os artistas? Abriram mão de seu direito (e dever) de posicionarem-se e de ocupar o espaço ? Estariam embriagados pelo “sucesso” fácil das redes; de sua egolatria e dos quinze minutos de fama que Warhol profetizava?

A tecnologia, esta poderosa arma de construção de novas realidades e narrativas, está aí, a nosso dispor! Traz consigo, as ambivalências, subjetividades e toda a complexidade ideológica do meio para qual foi criada. E este, mais uma vez, é o desafio a que os artistas, ativistas e pessoas que se apropriam dos meios de produção de forma legítima, verdadeira, deverão entre tantos outros cenários possíveis, enfrentar: desorganizar as configurações de dominação pré-existentes já formatadas pelas nova tecnologias e descobrir outras possibilidades de construção das realidades.

A tecnologia, em absoluto, não é o inimigo! Não fosse a rede você não estaria lendo isto agora. Provavelmente nem nos conheceríamos.

Diante deste panorama apresentado, convidamos os artistas e não artistas de todo o mundo para enviar trabalhos postais em qualquer técnica, material ou suporte, com dimensões 10x15cm e que tenham como tema principal a idéia de arte como resistência, contra a repressão e a ditadura; (r)existência poética a toda forma de morte imposta pelo poder institucional; arte que se levanta em favor da vida e da livre expressão; todos os subtemas que possam abrir reflexões sobre os 50 anos passados do golpe que marcou nosso país e nossas novas gerações. Para que não nos esqueçamos e mais ainda, para que possamos construir novas utopias possíveis.

Esperamos seu trabalho! Abraços fortes, arte e vida sempre!

por Alexandre Gomes Vilas Boas, Dudu Gomes, Lara Leal e Sérgio Augusto
[Coletivo 308](#) e [Ecatú Ateliê](#)

CONVOCATÓRIA DE ARTE POSTAL •

1964-2014: 50 ANOS DE ARTE CONTRA O ESTADO

Formato: Postal 10x15cm

Técnica: Livre

Enviar para:

**Coletivo 308***a/c* Alexandre G Vilas Boas

Caixa Postal 1004

Guarulhos/SP

07051-970 BRASIL

**Ecatú Ateliê**

Caixa Postal 082

Olinda/PE

53120-970 BRASIL

Documento 2

Matéria publicada no Caderno +Mais, do Jornal Folha de São Paulo, em 06 de Abril de 2003.

São Paulo, domingo, 06 de abril de 2003 **+mais!**

[Texto Anterior](#) | [Próximo Texto](#) | [Índice](#)

COM TRABALHOS DE PERFIS POLÍTICO E ANTIINSTITUCIONAL, "COLETIVOS" COMO LARANJAS, ATROCIDADES MARAVILHOSAS, GRUPO E TRANSIÇÃO LISTRADA SE APROPRIAM DAS ESTRATÉGIAS SITUACIONISTAS DOS ANOS 60 E PROMOVEM UM REVIVAL INSPIRADO EM ARTISTAS COMO HÉLIO OITICICA, ARTUR BARRIO E CILDO MEIRELES

A explosão do a(r)tivismo

Divulgação



"Plantação de Postes", trabalho do "coletivo" GRUPO, de Belo Horizonte

Juliana Monachesi
free-lance para a **Folha**

Em maio de 1970 o artista Artur Barrio realizou nas ruas do Rio de Janeiro o trabalho-processo "4 Dias 4 Noites", uma experiência de deriva pela cidade que existe apenas como memória. A deambulação feita com o objetivo de, por meio do desgaste físico, "agudizar a percepção" não foi registrada em textos ou fotografias. Trata-se de uma obra de arte radical, que agrega ao caráter antiinstitucional e de crítica à mercantilização da arte da produção de Barrio um aspecto anti-historicizante. O cenário da arte contemporânea brasileira neste início de milênio vive uma fase em muito inspirada no situacionismo e ativismo de Barrio. Laranjas, Atrocidades Maravilhosas, GRUPO, Transição

Listrada, Núcleo Performático Subterrânea, Entorno, entre outros, conquistam aos poucos espaço no circuito das artes. São "coletivos" de artistas sediados, respectivamente, em Porto Alegre, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Fortaleza, São Paulo e Brasília, cuja atuação está voltada para ações diretas de encontro e embate com o público e o espaço, em geral por meio de intervenções abertas que chamam a atenção para paisagens esquecidas das cidades, remetendo a estratégias situacionistas (movimento surgido em Paris nos anos 60 que propunha uma revitalização do urbano pela arte; por meio da "psicogeografia", os situacionistas buscavam uma religação afetiva com os espaços desvitalizados).

"Há muito a arte não fala mais do que vínhamos chamando arte. A narrativa gerada por esse sistema hegemônico, onde uma certa idéia de arte é mantida por meio de suas instituições (crítica, museus, salões) chegou a seu fim. É isso que certos críticos, como Arthur Danto, chamam de fim da arte", afirma a respeito da cena artística atual a museóloga e curadora Cristina Freire, cujo foco de pesquisa no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo é a coleção de arte conceitual, desabrigada até poucos anos no acervo do museu. Com postura antiinstitucional, articulação em grupos, busca de espaços independentes para expor seus trabalhos, produção de viés político e crítico essencialmente, jovens artistas em todo o Brasil fazem pensar em um revival da arte brasileira dos anos 60 e 70, que, em figuras como Hélio Oiticica, Barrio e Cildo Meireles, conheceu uma guerrilha contra o regime militar, contra o vazio no sistema das artes, contra a reificação da obra de arte etc. Hoje, a guerrilha acredita atacar a máquina da globalização neoliberal, contra o desmanche das instituições culturais e contra o canibalismo da produção artística pelo sistema comercial.

Para o curador e crítico de arte carioca Luiz Camillo Osório, não se trata de um revival: "Há uma sintonia com aquelas estratégias, com aquelas ações, uma vontade de inserção na vida; há uma articulação entre arte e política, mas é outro contexto, outra realidade". As tensões culturais e políticas à flor da pele, em sintonia com manifestações em Seattle e Gênova, seriam o principal motor desta geração. Seu papel, reinventar a politização. "Nós vivemos, nas áreas artística e política, uma crise vocabular, uma crise de sentido, uma crise das categorias legadas pela tradição. Um tal vazio semântico exige uma postura, uma vontade de inserção que está presente nesses grupos", afirma.

O debate sobre o ressurgimento de uma arte política e de articulações à margem do sistema das artes que, no início deste século, ainda engatinhava (Panorama 2001, Rumos Visuais 2001/2002, que mapearam alternativas de inserção), em menos de dois anos pôde se fundamentar na consolidação de dezenas de "coletivos" pipocando pelo Brasil, que diluem a autoria da obra de arte e problematizam a realidade social e cultural da região em que estão sediados. Exemplo emblemático foi a ação promovida pelo grupo Entorno, de Brasília, às vésperas da eleição presidencial: uma lavagem da

praça dos Três Poderes. O flyer (estratégia de divulgação comum entre esses grupos) dizia apenas "venha de branco, traga uma vassoura e um balde", menção nenhuma à "arte".

O PhP (Phoder Paralelo) protagonizou ações mais sarcásticas durante a campanha eleitoral no Rio de Janeiro: pregou desenhos infantis de genitais em outdoors de campanha. A transgressão cavou espaço até em coluna social de um jornal carioca, que, sob o título "guerrilha", questionava: "Há dúvida quanto ao que polui mais a paisagem -se os cartazes originais ou o novo adereço". O movimento foi gestado no Rés do Chão, espaço independente dirigido pelo artista Edson Barrus que funciona há um ano no RJ. Se a efervescência de grupos e articulações "marginais" tem seus catalisadores, Edson Barrus é sem dúvida um dos principais, ao lado da paulistana Graziela Kunsch, que coordena o também independente Centro de ContraCultura, em São Paulo, em atividade desde 2001.

O embrião do Rés do Chão foi uma experiência intitulada "Açúcar Invertido" entre maio e junho de 2002 na Funarte do Rio de Janeiro. Convidado para organizar uma exposição naquele espaço, Barrus propôs uma "quarentena de artistas para manifestar sintomas da arte contemporânea", período de residência e convivência no qual a preocupação maior seriam os exercícios artísticos, e não seus resultados, ou seja, as "obras". A ocupação foi polêmica, com os artistas do grupo Urucum (Macapá), por exemplo, transportando seis troncos de árvores retiradas das margens do rio Amazonas para o espaço da vivência, que foram sendo destruídos com motosserras ao longo do evento.

Desde então o Rés do Chão passou a funcionar como uma espaço sem vínculos com instituição nenhuma.

"Um projeto artístico em que os presentes cozinham e comem, os convidados trazem um incenso, uma câmera ou uma bebida. Rituais de convivência com música ao vivo e dança. É a festa, dessa maneira, na nossa prática, como resposta aos pesares da alienação e à "morte da arte". Uma prática que libere nosso poder e que transforme nossas vidas através do que criamos espontaneamente e sem nenhuma idéia do resultado. É simplesmente começar a chegar e sentir e interagir com os outros para criar "situações" baseadas no que cada pessoa está fazendo no momento (...) para fornecer um novo modelo de significação produzido ativamente, e não passivamente (isto é, institucionalmente) recebido; e criar algo que possa ser discutido, mas nunca entendido, pelo olho treinado e controlador, algo sem potencial comercial, mas de valor além de seu preço, que depende da situação, não do estilo ou conteúdo", segundo manifesto publicado no site www.resdochao.hpg.com.br

Barrus explica que a marginalização do artista é o critério de escolha para os convites que faz. Sobre a oscilação de qualidade entre os trabalhos apresentados no Rés do Chão, o artista é categórico: "A qualidade é um parâmetro de exclusão". Ali, encontram-se diluídas as características

reconhecíveis de arte e de espaço de arte: o Rês do Chão é também, e antes de tudo, a casa de Barrus, que vivencia constantemente processos de desterritorialização. "Acredito na precariedade, na falta de autoria, na apropriação", afirma ele, que vê um encontro entre essa nova forma de produzir/pensar arte e Barrio ou artistas de atuação semelhante.

Para Cristina Freire, "se Artur Barrio está sendo considerado hoje um modelo, ficou por muitos anos à margem. Isso quer dizer que testemunhamos já há algumas décadas a saturação de uma certa noção de obra, de artista, de circulação e distribuição do que possa ser considerado obra de arte.

Nas experiências coletivas, em sua opinião, "o cotidiano e as formas de circulação mais simples são privilegiados. Trata-se de uma arte que se pauta no processo, mais do que numa obra acabada. Os gestos (contra os salões, as ordens instituídas remontam às origens da instituição dos museus e salões no século 18) são ainda hoje simbólicos, pois há uma intencionalidade que sugere que a lógica da identidade (individual) é superada pela lógica da identificação (coletiva). Diferentemente dos anos 1970, quando a estética e a ética tocam os limites da subjetividade de maneira contundente para retornar para o social".

Como seu ponto de observação privilegiado é o museu, Cristina Freire aponta uma evidente e profunda inadequação entre as categorias da arte e os procedimentos adotados pelas instituições (dos regulamentos de salões de arte contemporânea aos procedimentos museológicos). "A crítica, por sua vez, também sofre de afasia ao ter dificuldade para nomear, o que equivale aqui a interpretar/assimilar poéticas contemporâneas. Esse descompasso cria lacunas nas coleções dos museus, isto é, nos registros de nossa memória cultural e por conseguinte na história da arte. Que sabem as gerações mais novas, a partir de nossos acervos públicos, dos grupos que também tomavam a cidade como campo de investigação, assalto, em São Paulo nos anos 70?"

A referência aqui é a grupos que surgiram no final da década de 70 e início dos anos 80, como Viajou sem Passaporte, 3Nós3 e Manga Rosa. Formado por Hudinilson Júnior, Rafael França e Mario Ramiro, o 3Nós3 espalhava pelas ruas de São Paulo o que denominava "interversões", ações cujo sentido era inverter a percepção da paisagem urbana, muito mais do que simplesmente "intervir" nela: no início de 1979, por exemplo, o grupo realizou um encapuçamento de esculturas públicas com sacos de lixo, que pretendia denunciar o olhar sedado das pessoas que passavam por marcos, como o Monumento às Bandeiras, sem de fato os ver. Em julho de 79, protagonizaram a ação "X Galeria", em que vedaram as portas das galerias de arte paulistanas com fita crepe formando um X e deixaram em cada uma o bilhete: "O que está dentro fica o que está fora se expande".

O coletivo carioca Atrocidades Maravilhosas segue a mesma filosofia. Atuante desde 2000 e transformado em grupo pelas instituições culturais que passaram a convidá-lo para

participar de mostras, esse agrupamento aleatório de artistas ficou famoso por espalhar lambe-lambes esteticamente intrigantes pelas ruas do Rio de Janeiro. Por iniciativa de Alexandre Vogler (e em parceria com a Fundação Progresso, onde foram produzidos os 5.000 cartazes/serigrafias), 20 artistas realizaram em abril de 2000 a intervenção "ATR(i)Ocidades Maravilhosas", brincadeira com o slogan do governo Cesar Maia ("Rio Cidade Maravilhosa"). O nome do "grupo" derivou do título.

O trabalho de Vogler, "O Que os Detergentes Fazem com a Mão de uma Mulher", pregado no muro do cemitério do Caju, mostrava um par de mãos com unhas pintadas de vermelho protagonizando uma cena pornográfica. Ducha aplicou sobre o logo da Coca-Cola (adulterado para Coca-Coca) carreiras de cocaína, propondo talvez uma citação das "Cosmococas" de Hélio Oiticica. No ano seguinte, o grupo seria catapultado à mais importante exposição de arte contemporânea brasileira depois da Bienal de São Paulo, o Panorama MAM, por ocasião da qual realizou diversas ações no espaço urbano em São Paulo: lambe-lambes com a bula de fabricação do anthrax impressa, enterro de garrafas de cachaça na rua; algodão espalhado em faixas de pedestres, configurando a obra "Andando na Nuvem".

O cinismo em relação à institucionalização é coerente: "A cidade engole tudo; a dimensão pública não está na obra, e sim no registro", afirma Vogler, o que fornece uma razão para o Atrocidades transitar entre a rua e o museu. Outra afirmação do artista: "Eu faço meu circuito, não preciso esperar convite nem babar ovo para ninguém", o que esclarece, por outro lado, seu constante ativismo artístico: durante todo o ano de 2001, Vogler organizou -com os artistas Adriano Melhen, Aimberê Cesar, Ducha, Guga Ferraz, e Roosivelt Pinheiro- um evento chamado "Zona Franca".

Tratava-se de uma ocupação artística independente, espécie de exposição mesclada a serão performático, sem curadoria, sem regras, que acontecia semanalmente na Fundação Progresso: "Nós convidávamos os artistas dizendo assim "tudo o que você não pode fazer em uma galeria, você pode fazer no Zona Franca", e a ocupação resultou em uma grande desordem de anarquistas apresentando trabalhos aleatoriamente". Em janeiro de 2003, um evento em moldes semelhantes foi realizado no Armazém (cais do porto, RJ), com o título "Alfândega". São ações de resistência, organizadas ao sabor das oportunidades.

O Centro de ContraCultura, em São Paulo, incorpora à preocupação de fomentar alternativas ao circuito estabelecido de arte o aspecto de vivência e trocas afetivas entre os protagonistas desse circuito ampliado. Aberto em agosto de 2001 o espaço defendia "abrigo para artistas que abominam toda idéia de Arte". Graziela Kunsch convidava "coletivos" para fazer uma residência de sete dias na casa; ao final, acontecia uma confraternização, em que eram apresentados resultados da experiência.

Por vezes esses resultados assemelhavam-se a exposições tradicionais, que ela não desvaloriza: "Os grupos tinham liberdade total para fazer o que quisessem, e eu continuo acreditando na arte, o problema é que, desde que a arte existe, o "produto" vigente é elitista, mercantil, e alguém, ao ser "artista", acaba sempre negando o direito do outro de ser artista também. Por isso é que eu aposto mais em ações diretas, diluídas no coletivo e na realidade, e não em uma realidade que existe à parte".

Para o artista gaúcho Jorge Menna Barreto, do grupo Laranjas, o surgimento de tantos grupos no Brasil decorre também de uma sensação de que a linguagem artística não dá mais conta da realidade nem do indivíduo. "Juntar-se a outros é também juntar inconformidades, parte de uma urgência de falar de coisas que não encontram voz num movimento solo. Há somas e subtrações no grupo, as autorias são somadas e cria-se um novo autor, expandido. O grupo legitima sussurros individuais, oferece uma rede de sustentação para iniciativas que de outra forma ruiriam", afirma.

Entre os trabalhos do Laranjas, destacam-se a ação no Centro de ContraCultura, em 2002, que consistiu em tingir a caixa d'água da casa com pigmento comestível laranja, gerando "desenhos intraparedes", ativando a casa pelas entranhas, fazendo reverberar poesia no "espectador" ao se realizarem atos banais de abrir a torneira ou dar a descarga. Outra ação foi somar os pesos corpóreos dos quatro integrantes que participavam da ação, pegar o equivalente a esse peso em laranjas e fazer suco numa esquina de Porto Alegre para servir aos passantes. "Mas sempre fico com uma sensação de que essas ações são quixotescas e já nascem fadadas a promover somente arranhões numa estrutura que já há tempos se divorciou do que move o processo artístico", diz.

-

Documento 3 – Imagens de Livros de Artista de Constança Lucas

Livros de artista de Constança Lucas



Livro Boticas – extrato de noqueira e aquarela sobre papel



Livro Atlânticos



Colagem, aquarela e desenho a nanquim.

DE ARTE X Frúquicu
correio - 2014



is, shaver
de shaver



ARQUIVO INTERNACIONAL
ANHUMA - GUARULHOS / GRU



WHO WILL KEEP THE IDEA GROWING?

POSTER ARTS
BY RAUSEKY 80



BUENOS AIRES/ARGENTINA

72
CASCADIA
Seattle, WA 98107-2457
SEATTLE, WA
ARTPOST

POSTAL CODE
82319 STARNBERG
GERMANY



LIBERTAD para Angye Gaona 0,00 3 BRASIL 308 POST

10585 BERLIN

PRINIKY
VIA MESSAGE 107
18122 GATWICK

CP85
Allman Boas
RETE