UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes
Programa de Pós-graduação em Artes - Mestrado

A DOCUMENTAÇÃO NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS DOS GRUPOS ARTE/AÇÃO E 3NÓS3

Maria Adelaide do Nascimento Pontes

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, na linha de pesquisas Processos e Procedimentos Artísticos, sob orientação do Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo
2012

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

Pontes, Maria Adelaide do Nascimento, 1967-

P814d A documentação nas práticas artísticas dos grupos Arte/Ação e 3nós3 / Maria Adelaide do Nascimento Pontes. - São Paulo, 2012.
172f. ; il. + anexo

Orientador: Profº Drº Sergio Mauro Romagnolo
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.

1. Artes visuais - história. 2. Fotografia documentária – São Paulo (SP) – Grupo Arte/Ação – Grupo 3nós3 – 1970-. 3. Intervenção urbana. I. Grupo Arte/Ação. II. Grupo 3nós3. III. Romagnolo, Sergio Mauro. IV. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. V. Título

CDD – 709.81

Banca Examinadora

Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo
Orientador (Instituto de Artes – UNESP)

Prof. Dr. José Paiani Spaniol
(Instituto de Artes – UNESP)

Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade
(Escola de Comunicação e Artes – USP)

Data de aprovação: 28 de junho de 2012

Ao meu pai Francisco Geraldo
e à minha mãe Maria Adelaide (em memória)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que de alguma forma colaboraram para a realização desta pesquisa, à Isis Baldini pelo estímulo, às minhas amigas, amigos e colegas de trabalho que cooperaram com este trabalho, Claudia Lameirinha Bianchi, Andréa Morelatto, Márcia Marani, José Augusto Ribeiro, Tiago Almeida, ao fotógrafo Carlos Rennó (em memória), entre tantos outros. À Marta Regina Paolicchi, às equipes de catalogação e de atendimento do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo. À Fernando Piola do MAC/USP Cidade Universitária e à Silvana Karpinscki do MAC/USP Ibirapuera pelo atendimento. À Mariana Guarini da Conteúdo Expresso que localizou dois vídeos do 3nós3. À Lia Lee pela revisão.

Meus agradecimentos especiais aos artistas Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Genilson Soares que generosamente abriram seus arquivos para esta pesquisa, e à pesquisadora Maria Olímpia Vassão que me apresentou o grupo formado por Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okumura.

Ao meu orientador Sergio Romagnolo por acolher este projeto e pelas suas críticas e sugestões sobre estrutura. Aos membros da banca de qualificação Prof. Dr. José Spaniol e Prof. Dr. Milton Sogabe. A todos os professores com os quais cursei disciplinas no Programa de Pós-Graduação da Unesp, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP e no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, pela sua contribuição à pesquisa com o seu conhecimento específico.

Ao fundamental apoio da minha família, por todo o suporte proporcionado, em especial aos meus irmãos Airton, Ana, Francisca e Vera e à minha sobrinha Araceli.

RESUMO

Esse trabalho tem como objeto de estudo a documentação artística dos grupos Arte/Ação e 3nós3 produzida em razão de suas poéticas, levando em consideração o traço documental presente em muitas das experimentações artísticas, acentuado com a vertente conceitual, a partir dos anos 1960. A pesquisa aborda a questão das diferenças e similitudes entre obra e documento, com base no uso desse expediente documental presente em muitos dos processos e procedimentos artísticos contemporâneos, como nas poéticas conceituais dos anos 1970. O estudo parte da documentação artística desses dois grupos de artistas, atuantes em São Paulo na década de 1970 e início de 1980: o grupo Arte/Ação (1974/1977) formado pela dupla Francisco Iñarra e Genilson Soares, cuja prática artística é pautada pelo conceito "documentar é expressar", que tem sua origem no Equipe 3, criado em 1971 juntamente com Lydia Okumura, e o grupo 3nós3 (1979-1982), formado pelos artistas Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França, que realiza uma série de intervenções urbanas na cidade de São Paulo, cujo acesso aos trabalhos se dá, principalmente, por meio de sua documentação, registro fotográfico, publicação na imprensa, edições de artista, entre outros. Os dois grupos pertencem a gerações diferentes e não desenvolveram nenhum trabalho conjunto, porém suas propostas de apropriação e intervenção, seja no espaço fechado do museu, no caso do Arte/Ação, seja no espaço aberto da cidade, no caso do 3nós3, possuem aproximações, visto que ambos operam dialeticamente, dentro e fora do circuito artístico, com proposições de caráter efêmero e clandestino e que encontram duração, em sua maioria, na imagem técnica. A pesquisa, com ênfase no expediente documental, contextualiza as poéticas conceituais e as práticas coletivas dos anos de 1970 no Brasil e converge para o estudo das práticas artísticas dos grupos elencados, acentuando a documentação artística produzida pelos dois coletivos.

Palavras-chave: documentação, registro fotográfico, intervenção urbana, Arte/Ação, 3nós3

ABSTRACT

This work has as its object of study the artistic documentation of the groups Arte/Ação and 3nós3 produced because of its poetics, taking into account the documentary feature present in many of the artistic experimentations, underlined with the conceptual aspect, from the 1960s onward. The research addresses the issue of differences and similarities between the work and document, based on the use of this documental resource present in many of our contemporary artistic processes and procedures, such as, in the conceptual poetics of the 1970s. The study originates from the artistic documentation of these two groups of artists working in Sao Paulo in the 1970s and early 1980s, the group Arte/Ação (1974/1977) formed by the duo Francisco Iñarra and Genilson Soares, whose artistic practice is guided by the concept "document is to express," which has its origin in Equipe 3 created in 1971 together with Lydia Okumura, and the group 3nós3 (1979-1982), formed by the artists Hudinilson Jr., Mario Ramiro and Rafael France, which performs a series of urban interventions in the city of São Paulo, in which the access to their work is done mainly through its documentation, photographic data, publications of the press, artist editions, among others. Both groups belong to different generations and developed no joint work, never the less their proposals of appropriation and intervention, either in the enclosed space of the museum, in the case of Arte/Ação, either in the open space off the city, in the case of 3nós3. Their works connect, as both operate dialectically within and outside the artistic circuit, with ephemeral and clandestine proposals, of which the extension in time is mostly found, in the resources of the technical image. The research, with emphasis on the documental resources, contextualizes the conceptual poetics and the collective practices of the 1970s in Brazil and converges to the study of the artistic practices of the listed groups, emphasizing the artistic documentation produced by the two collectives.

Keywords: documentation, photographic record, urban intervention, Arte/Ação, 3nós3

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Livro *Experiência n. 2*, Flávio de Carvalho, 1931
Fonte: http://bacanasbooks.blogspot.com.br/ **28**

Figura 2. Cartazete do Debate/Exposição do 3nós3, Museu Lasar Segall, 1980.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro..... **28**

Figura 3. Detalhe da apropriação *Presente de Natal*, grupo Arte/Ação, 1976.
Fonte: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde.../PDFECA2.pdf.....**33**

Figura 4. *Ensacamento*, grupo 3nós3, 1979.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.....**35**

Figura 5. *Still* de vídeo da intervenção *Conecção*, grupo 3nós3, 1981.
Fonte: Acervo de vídeos da Rede Globo.....**35**

Figura 6. *Circunferência com sombra*, grupo Arte/Ação, MAM/RJ, 1976.
Fonte: Arquivo do artista Genilson Soares.....**41**

Figura 7. *Quadrado com Duas Diagonais*, Jan Dibbets, 1968.
Fonte:http://www.bibliotecadigital.ufmg.br.....**41**

Figura 8. *Bota preta*, de Alex Valllauri
Coleção: Arquivo Multimeios/CCSP.....**49**

Figura 9. "Os poetas do spray", revista Veja, 16/05/1979.
Fonte: Coleção Arquivo Multimeios/CCSP.....**49**

Figura 10. Página do livro "Jujubas Essenciais: poemas mastigáveis", grupo Sanguinovo, 1979.
Fonte: Coleção Arquivo Multimeios/CCSP.....**49**

Figura 11. Grupo Manga Rosa, projeto "Arte ao ar livre", Rua da Consolação, 1981.
Fonte:http://grupomangarosa.blogspot.com.br/.....**49**

Figura 12. *Art-door*, grupo 3nós3, Projeto "Arte ao ar livre" do Grupo Manga Rosa, Rua da Consolação.
Fonte: http://grupomangarosa.blogspot.com.br/.....**49**

Figura 13. Viajou Sem Passaporte, abertura da XV Bienal, 1979. Foto: Antonio Corso
Fonte: Coleção Arquivo Multimeios/CCSP.....**50**

Figura 14. Catálogo do evento *Fim de Década*, páginas 28 e 29, 1979.
Fonte: Coleção Arquivo Multimeios/CCSP.....**50**

Figura 15. Portfólio do grupo Arte/Ação e Equipe 3.
Fonte: Arquivo do artista Genilson Soares
Crédito da foto: Maria Adelaide N. Pontes.....**53**

Figura 16. *Acerca da natureza*, Equipe 3, página do catálogo da V JAC, 1971.
Fonte: Arquivo do artista Genilson Soares
Crédito da foto: Maria Adelaide N. Pontes.....**55**

Figura 17. *Incluir os excluídos* , Equipe 3, VI JAC, 1972, jornal alternativo Soma.
Fonte: Arquivo do artista Genilson Soares
Crédito da foto: Maria Adelaide N. Pontes.....**56**

Figura 18. *Execução Contínua*, Jannis Kounellis / *Incluir os excluídos*, Equipe 3
Acervo: Fundo MAC-USP 027/0682.7.....**58**

Figura 19. Motor de caminhão e flores de plástico, Érika Steinberg / *Incluir os excluídos*, Equipe 3
Fonte: Fundo MAC-USP 027/0682.12.....**58**

Figura 20. *Intervenção na paisagem*, 8º Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Equipe 3, 1972.
Fonte: Arquivo do artista Genilson Soares
Crédito da foto: Maria Adelaide N. Pontes.....**59**

Figura 21. Pontos de Vista, Equipe 3, XII Bienal Internacional de São Paulo, 1973.Foto: Gerson Zanini
Fonte: Arquivo do artista Genilson Soares.....**60**

Figura 22. Pôster da instalação *Pontos de Vista*, Equipe 3, edição de grupo, 1973.
Fonte: Arquivo do artista Genilson Soares
Crédito da foto: Maria Adelaide N. Pontes.....**60**

Figura 23. *Num Espaço Apertado*, Francisco Iñarra e Genilson Soares, Bienal Nacional, 1974.
Fonte: Arquivo do artista Genilson Soares.....**62**

Figura 24. *I Visitatori*, Michelangelo Pistoletto, 1962-1968. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
Fonte: http://www.pistoletto.it/it/crono04.htm#.....**62**

Figura 25. Foto da série *Evento com a pedra Event*, grupo Arte/Ação, 1976.
Fonte: Arquivo do artista Genilson Soares.....**63**

Figura 26. Instalação *Impresso Sobre Rocha*, Chihiro Shimotani, MAC/USP, 1973.
Fonte: http://www.mac.usp.br.....**63**

Figura 27. Texto *Artistas/Museu*, grupo Arte/Ação, 1976.
Fonte: Arquivo do artista Genilson Soares
Crédito da foto: Maria Adelaide N. Pontes.....**64**

Figura 28. *Presente de Natal*, exposição do grupo Arte/Ação no Espaço B, MAC/USP, 1977.
Foto: Gerson Zanini
Fonte: Fundo MAC/USP 006/0228.....**66**

Figura 29. Artigo de jornal. No Mac, a ousadia da apropriação, Folha de S. Paulo, 04/04/1977.
Fonte: Fundo MAC/USP 0038/001.....**66**

Figura 30. Exposição do grupo Arte/Ação no Espaço B, MAC/USP, 1977.
Foto: Gerson Zanini.
Fonte: Fundo MAC/USP 006/0228.....**67**

Figura 31. Fotografia *Ênfase à escultura*, grupo Arte/Ação, e capa do boletim Espaço B, MAC/USP, 1977.
Fonte: Arquivo do artista Genilson Soares
Crédito da foto: Maria Adelaide N. Pontes.....**67**

Figura 32. *Circunferência com sombra*, grupo Arte/Ação, Salão Arte Agora I, MAM/RJ, 1976.
Fonte: Arquivo do artista Genilson Soares.....**71**

Figura 33. *Ensacamento,* 1979, grupo 3nós3. Folha da Tarde, 28/04/1979, p. 12.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro.....**73**

Figura 34. *X-Galeria*, 1979, fotografia, grupo 3nós3.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro..... **73**

Figura 35. *Ensacamento,* publicação *Encarte-Ensacamento*, grupo 3nós3.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro.....**73**

Figura 36. *Interversão VI*, grupo 3nós3, 15/06/1980. Catálogo *Interversão VI*, grupo 3nós3.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro.....**73**

Figura 37. Intervenção *27.4/3*, grupo 3nós3, 27/04/1982. Imagens de TV, foto: 3nós3
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro.....**73**

Figura 38. Arte final do *Encarte-Ensacamento*, grupo 3nós3, 1979.
Fonte: Acervo: Arquivo Multimeios do CCSP.....**75**

Figura 39. *X-Galeria*, relação das galerias com "X" de fita crepe, mimeografia e fita adesiva
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro.....**78**

Figura 40. *X-Galeria*, "Um protesto contra o comércio da arte. No meio da noite". Jornal da Tarde, 03/07/1979.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro.....**78**

Figura 41. *X-Galeria*, Hudinilson Jr. "lacrando" com fita crepe a porta da Galeria de Arte Alberto Bonfiglioli, fotografia.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro.....**78**

Figura 42. *X-Galeria*, mensagem mimeografada afixada nas portas das galerias junta ao "X" de fita crepe.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro.....**79**

Figura 43. *Tríptico*, escadaria do Teatro Municipal de São Paulo, 1979. Fotografia.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.....**81**

Figura 44. *Tríptico*, escadaria do Teatro Municipal de São Paulo, 1979. Fotografia.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.....**81**

Figura 45. *Suprematismo*, 20/05/1980, Indústrias Matarazzo. Fotografia.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.....**81**

Figura 46. *Interdição*, grupo 3nós3, sequência fotográfica, 1979.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro.....**82**

Figura 47. *Interdição*, grupo 3nós3, xerografia, 1979.
Fonte: Espolio Rafael França, acervo MAC/USP.....**82**

Figura 48. *Still* de vídeo de *Arte/Pare*, Paulo Bruscky, 1973
Fonte: Coleção Arquivo Multimeios/CCSP.....**83**

Figura 49. Bilhete de Paulo Bruscky para Hudinilson Jr., 10/10/1979.
Fonte: Coleção Arquivo Multimeios/CCSP..... **83**

Figura 50. *Intervenções urbanas / exercícios para a cidade nº1 – Silhuetas*, Paulo Bruscky, Recife/PE, 1980.
Fonte: Paulo Bruscky: Arte, arquivo e utopia, 2006.....**83**

Figura 51. *Clandestinas*, Antonio Manuel, 1973.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade de São Paulo/CCSP.....**84**

Figura 52. Interferências de Vagner Veloni e Tadeu Chiarelli, Jornal Diário da Manhã, Ribeirão Preto/SP, 1979.
Fonte: Coleção Arquivo Multimeios/CCSP.....**84**

Figura 53 *150cm2 de papel jornal*, Fred Forest, Le Monde, Artes, 1972.
Fonte: http://a8000.blogspot.com.br/2007/07/fred-forest-sinal-dos-tempos.html.....**85**

Figura 54. *A categoria básica da comunicação*, grupo 3nós3, Folha de S. Paulo, Artes Visuais, 1979.
Fonte: Coleção Arquivo Multimeios/CCSP.....**85**

Figura 55. Cartaz do evento Fim de Década, Praça da Sé, São Paulo, 1979.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.....**86**

Figura 56. Palavra-signo ARTE, grupo 3nós3, fachada do Instituto de Previdência do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1980.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.....**87**

Figura 57. Estudo para a intervenção ARTE sobre cartão postal, edifício do Instituto de Previdência do Estado do Rio Grande do Sul, 1980.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro..... ..... **87**

Figura 58. Cartazete do Espaço NO, mostra *Intervenção Urbana*, grupo 3nós3, 1980.
Fonte: Espólio Rafael França, acervo MAC/USP..... **87**

Figura 59. Grupo 3nós3 no programa Portovisão da Rádio e TV Difusora Porto Alegrense, 1980.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro..... **87**

Figura 60. Cópia do projeto *Nova Paulista Projeto Construtivo, Fase I*, com estudos para a *Interversão VI.*
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.....**89**

Figura 61. *Interversão VI*, grupo 3nós3, complexo viário Paulista x Consolação, São Paulo, 1980. Fotografia.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.....**89**

Figura 62. *Interversão VI* , grupo 3nós3, Embrulharam a cidade na madrugada, O Estado de S. Paulo , 15/07/1980.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro
Crédito da foto: Carlos Rennó.....**89**

Figura 63. *Interversão VI*, grupo 3nós3, entrevista para Rede Globo, 1980. Fotografia.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.....**89**

Figura 64. *Intervenção VI*, grupo 3nós3, catálogo da intervenção.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.....**89**

Figura 65. *Running Fence*, Javacheff Christo e Jeanne-Claude, 40 km de extensão, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76. Foto: Still do filme *Running Fence* de Albert e David Maysles e Charlotte Zwerin.
http://christojeanneclaude.net/projects/running-fence.....**90**

Figura 66. *Arco 10*, grupo 3nós3, intervenção sob o viaduto da av. Dr. Arnaldo sobre a av. Sumaré, São Paulo, 07/12/1981. Fotografia.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.....**90**

Figura 67. *Conecção*, 13/05/1981. Fotografia.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.....**92**

Figura 68. *Conecção Interversão 3nós3*, edição de grupo, xerografia, 1981.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.....**92**

Figura 69. *27.4/3*, intervenção na Av. 23 de Maio, 27/04/1982.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.....**92**

Figura 70. *27.4/3*, intervenção na Av. 23 de Maio, 1982.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.....**92**

Figura 71. Projeto *3nós3-3anos*, intervenção na Pinacoteca do estado de São Paulo, 1982.
Fonte: Espólio Rafael França, acervo MAC/USP.....**94**

Figura 72. *3nós3-3anos*, intervenção na Pinacoteca do estado de São Paulo, 1982. Fotografia.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.....**94**

Figura 73. *3nós3-3anos*, cartaz da individual simultânea dos integrantes do grupo 3nós3. Hudinilson Jr.; Posição amorosa, Mario Ramiro: Planos de recorte, Rafael França: Carta 23.
Fonte: Espólio Rafael França MAC/USP.....**94**

Figura 74. *Encarte-Ensacamento*, grupo 3nós3, edição de grupo, 1979.
Fonte: Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.....**96**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....16

1 O CONCEITO DE DOCUMENTO.....20
1.1 Fotografia como documento.....23

2 OBRA E DOCUMENTO.....30
2.1 A documentação nas poéticas conceituais dos anos 70 no Brasil.....38
2.1.1 Práticas coletivas 45

3 VISIBILIDADES DO INVISÍVEL: ARTE/AÇÃO E 3NÓS3 – ESTUDOS DE CASO.....52
3.1 Documentar é expressar – Grupo Arte/Ação 53
3.1.1 Série fotográfica *Circunferência com sombra*.....71
3.2 Intervenção como sistema – Grupo 3nós3 73
3.2.1 Múltiplo *Encarte - Ensacamento* 98

CONSIDERAÇÕES FINAIS 98

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....100

APÊNDICE A – Entrevista com Mário Ramiro.....107
APÊNDICE B – Entrevista com Hudinilson Jr.....110
APÊNDICE C – Entrevista com Genilson Soares.....114
APÊNDICE D – Catálogo de documentação parcial do grupo Arte/Ação.....118
APÊNDICE E – Catálogo de documentação parcial do grupo 3nós3.....148

“O artista faz uma obra. O primitivo exprime-se em documentos”.
Walter Benjamin

Introdução

O termo documentação, de modo geral, está associado à ideia de comprovação ou testemunho de um fato, seja para fins de constatação ou de contestação. De maneira geral é constituída de variada tipologia documental conforme a natureza de seu conjunto, visto que o documento é todo e qualquer registro/testemunho da atividade humana. No caso da presente pesquisa, o enfoque a ser tratado é a natureza artística dessa documentação, procedimento recorrente em muitos dos processos artísticos contemporâneos, levando em consideração o traço documental presente nas experimentações artísticas, acentuado com o movimento conceitual, a partir dos anos 1960.

O estudo tem como objeto de pesquisa a documentação produzida por dois grupos de artistas atuantes na década de 1970 e início de 1980 em São Paulo, o grupo Arte/Ação, formado pela dupla Francisco Iñarra e Genison Soares, e o grupo 3nós3, formado pelos artistas Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França, que fazem uso do expediente documental em suas práticas artísticas, principal meio de acesso às suas proposições de caráter essencialmente efêmero e clandestino, que encontram duração na imagem técnica ou em outras formas de registros. Tal mediação adotada pelos grupos funciona, ao mesmo tempo, como meio de comprovação e de fruição de seus trabalhos.

A pesquisa pretende refletir acerca das diferenças e similitudes entre obra e documento a partir da documentação artística desses dois grupos. O levantamento dessa questão surge, na verdade, a partir de uma vivência de trabalho, ao longo de anos, com um tipo de documentação similar à dos grupos elencados - a documentação pertencente à coleção do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo e que tem origem no antigo IDART[1]. Ao deparar, em algumas situações, com a dificuldade de catalogar determinados registros, conforme o sistema de arranjo do arquivo estruturado por suportes, como fotografia, filme, matéria jornalística, documento textual, catálogo, cartaz, desenho, obra de arte, entre outras categorias. Diante de determinados registros, tal atividade foi acompanhada muitas vezes pela dúvida "é obra ou documento?". Embora, hoje em dia seja cada vez mais comum a presença

[1] IDART - Departamento de Informação e Documentação Artística, organismo multidisciplinar idealizado por Maria Eugenia Franco, criado em 1975. Décio Pignatari, diretor do Centro de Pesquisa do IDART, no período de 1976/1977, norteou as linhas de pesquisas do centro ao propor a temática "Arte em São Paulo, dentro e fora do sistema" para as primeiras pesquisas. Com a criação do Centro Cultural São Paulo, em 1982, o IDART tem sua continuidade enquanto Divisão de Pesquisas do novo centro cultural, e norteia até hoje o conjunto documental que constitui o acervo do Arquivo Multimeios, coleção que integra, hoje, à Divisão de Acervo Documentação e Conservação do Centro Cultural São Paulo, conforme nova reestruturação do CCSP de 2008.

documental, definida como obra, em espaços expositivos ou no trabalho de artistas, nesse caso não há dúvida.

O estudo, porém não pretende tratar da questão classificatória de conjuntos documentais em acervos públicos e sim abordar esse assunto por meio de uma documentação semelhante que se encontra, em sua maioria, com os próprios artistas, integrando seus arquivos pessoais. E também pelo fato de serem registros produzidos ou gerados segundo a perspectiva do artista, e não pelo ângulo institucional, mas que trazem também a problemática de sua classificação enquanto obra ou documento.

A pesquisa parte, portanto, dos dossiês dos grupos elencados, Arte/Ação e 3nós3, que de certa forma já possuem uma narrativa elaborada por si próprios na forma de sua apresentação; de modo geral esse material é selecionado e apresentado por atividades e em ordem cronológica. Bem como, consultas a acervos públicos, que possuem material documental referentes a esses grupos, como o Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP, e privados, como o acervo de vídeos da Rede Globo, que tem registros de intervenções do grupo 3nós3. Entrevistas com artistas integrantes desses grupos, conforme apêndices A, B e C, além de bibliografia consultada.

A ênfase em práticas artísticas coletivas é devido ao fato da curta duração que, de maneira geral tem a trajetória de um grupo de artistas, embora tenha atividade intensiva. Esse curto período torna possível, portanto, avaliar o conjunto de trabalhos de cada grupo por meio de sua documentação, ao passo que permite também verificar os aspectos dessa produção documental. Contudo, a razão da escolha dos grupos reside na empatia.

Os dois grupos pertencem a gerações diferentes e não desenvolveram nenhum trabalho conjunto. O grupo Arte/Ação (1974/1977) tem sua origem no Equipe 3, criado no início da década de 1970 por Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okumura; o grupo 3nós3 (1979/1982) é criado no final dessa mesma década por Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França. Contudo essas diferenças também contribuem para um estudo comparativo dessas documentações artísticas. As aproximações entre os grupos reside nas propostas de apropriação e intervenção, seja em espaço interno ou externo, visto que o Arte/Ação atuou mais especificamente dentro do circuito de salões e museus, enquanto o 3nós3 operou fora deste sistema, num circuito alternativo, embora ambos tenham trabalhado dialeticamente dentro e fora do sistema. Outra semelhança está no caráter efêmero de suas proposições, cuja visibilidade é mediada por registros.

No trabalho do Arte/Ação a definição dessa documentação como obra fica mais explícita uma vez que o grupo vai se pautar pelo conceito “documentar é expressar”, expressão cunhada pela dupla Francisco Iñarra e Genilson Soares. O 3nós3, apesar de ter um trabalho pautado nas atividades de intervenções urbanas, as quais denominam “interversões urbanas”, a mediação de seus trabalhos se dá por meio de registros fotográficos, vídeos, publicações na imprensa e edições de grupo.

As atividades desses grupos se inserem no contexto politicocultural pós anos 60, vigência do regime militar no Brasil e manifestações artísticas alinhadas a vertente conceitual. Experimentações que tecem comentários políticos, sociais e sobre a própria arte, realizadas dentro e fora de espaços destinados à arte. Muitas dessas práticas artísticas, a partir da década de 1970, período em que se inscrevem os trabalhos desses dois grupos, estão aliadas, em boa parte, à imagem técnica, fotografia, filme, vídeo, como recursos documentais ou como elementos constituintes desses trabalhos.

Na tentativa de compreender os aspectos documentais desses trabalhos, que dados possa oferecer essa documentação, o *corpus* da pesquisa está estruturado em três capítulos: o primeiro, “O conceito de documento”, parte da raiz do termo e faz uma abordagem sob o ponto de vista arquivístico e historiográfico, fundamentado principalmente em autores que tratam da questão documental no campo da arquivística, onde apontam a essência probatória e informativa do documento, sua variada tipologia e importância na historiografia, bem como a sua ambiguidade no que se refere aos ideais de “neutralidade” e “objetividade” do documento. Devido à destacada presença da fotografia na documentação dos grupos, o segundo item desse capítulo, “A fotografia como documento”, trata desse suporte documental que carrega um peso de real, de testemunho, discurso esse desmontado por alguns teóricos da fotografia, como Philippe Dubois, Boris Kossoy, Arlindo Machado, entre outros, sem, contudo deixar de mencionar sua contribuição ao conhecimento, bem como sua importância na construção de realidades.

O segundo capítulo, “Obra e documento”, aborda a questão dessas diferenças e similitudes, com base no texto “Treze teses contra esnobes”, de Walter Benjamin, onde o autor tece treze comparações entre obra e documento. Pontuando com o trabalho do Arte/Ação, 3nós3 e de outros artistas que levantam essa problemática, sinalizando uma presença cada vez maior da documentação artística nos processos artísticos contemporâneos. O segundo item deste capítulo, “A documentação nas poéticas conceituais dos anos 70 no Brasil”, comenta o uso desse expediente documental na produção artística desse período, relacionando com experimentações artísticas que fazem uso da imagem técnica e conflitos

que ocorrem nesses imbricamentos. O terceiro item, “Práticas coletivas”, trata de agrupamentos de artistas, seja em torno de uma proposta coletiva como na série “Domingos de Criação”, realizados na área externa do MAM/RJ, seja na formação de grupos de artistas que surgem nesse mesmo período, além do Arte/Ação e do 3nós3. Essa abordagem tem finalidade de não apenas contextualizar o surgimento desses grupos, como também mostrar suas articulações e aproximações com demais coletivos.

O terceiro capítulo, “Visibilidades do invisível: Arte/Ação e 3nós3 – estudos de caso”, converge para o trabalho dos grupos elencados, com ênfase na documentação, principal meio para se tomar conhecimento de suas experimentações artísticas. O item “Documentar é expressar – grupo Arte/Ação” é dedicado às atividades do Arte/Ação, o seu surgimento num primeiro momento como Equipe 3, sua participação em salões com proposições insubordinadas às normas, e o segundo momento do grupo, formado pela dupla Genilson e Iñarra, onde a fotografia passa a ser fundante em seus trabalhos, e leitura da obra *Circunferência com Sombra*, correção de perspectiva. O segundo item desse capítulo “Intervenção como sistema – grupo 3nós3” é dedicado às intervenções urbanas do grupo 3nós3, sua ocupação em espaços da cidade e da mídia, operações fora do circuito estabelecido, estratégias de documentação, e leitura da obra *Encarte-Ensacamento*, edição de artista. Os pontos que se referem à leitura de obra tratam-se de uma reflexão a partir de um *corpu*s selecionado a partir da produção documental de cada grupo, um ensaio com base no que foi observado dessa documentação, não chega a ser uma análise de pressupostos de determinado método.

Os apêndices A, B e C são entrevistas com os artistas Mario Ramiro, Hudinilson Jr. e Genilson Soares pautadas no aspecto documental do trabalho dos grupos. Os apêndices D e E, são catálogos da documentação consultada e pertencentes aos integrantes de ambos os coletivos.

1 O conceito de documento

O termo documento, no dicionário etimológico da língua portuguesa *Lexikon*, significa título ou diploma que serve de prova, declaração escrita para servir de prova. Do latim *Documentum,* de *docere* // documentação // documental // documentar. Do francês *documenter* // documentário // documentável (CUNHA, 2010, p.227). Palavra formada pelo "verbo *docere*, ensinar, instruir, e o sufixo *mentum*, derivado de *mens* (mente ou razão), apontando um sentido instrumental deste objeto como meio de transmissão de conhecimentos". (RODRÍGUEZ BRAVO, 2002 apud MIRANDA, 2010, p. 37).

"O termo latino *documentum*, derivado de *docere*, "ensinar", evolui para o significado de "prova" e é amplamente usado no vocabulário legislativo." (LE GOFF, 2010, p. 526). Na arquivística documento é a unidade de informação e seu suporte. Todo e qualquer registro/testemunho da atividade humana. Heloisa Bellotto ressalta que "o documento de arquivo não nasce por razões informativas simplesmente e, sim, por razões probatórias. Mais que informação ele é prova e, nesse sentido, pode e deve ser submetido a análises que atestam essa verdade". (BELLOTTO, 2008, p. 4). Contudo, deve ser levado em consideração às condições em que fora criado o documento.

Embora, o termo documento tenha uma associação imediata com o texto escrito, o seu conceito compreende variada tipologia, considerando o seu caráter informativo, segundo Paul Otlet, autor da obra *Le Traité de documentation: Le livre des livres*, de 1934, "primeiro a usar os termos documento e documentação numa acepção moderna que valoriza o conteúdo em detrimento do suporte, antecipando e prevendo a onipresença da informação em diferentes suportes. (SILVA, 2006, p. 328)

> Conhecido pela sua teoria de que os documentos podiam ser tridimensionais, tal como esculturas, Paul Otlet considera que os registros gráficos e escritos são representações de ideias ou de objectos, mas o objecto em si pode ser visto como um documento, sendo exemplo disso, entre outros, os objectos naturais, artefactos, vestígios da actividade do homem (tais como achados arqueológicos), obras de arte outros objectos não entendidos como comunicação. (BUCKLAND, 1998 apud FREITAS, 2010).

Suzanne Briet, seguidora de Otlet, em sua obra *'Qu'est-ce que la documentation?'*, amplia o conceito e dentre outras definições, exemplifica um caso específico de um animal vivo enquanto documento.

> A autora estabelece a diferença entre documentos primários e documentos secundários, com base no exemplo de um antílope africano, uma nova espécie trazida para a Europa e que após a sua morte foi conservado num museu. O antílope é o

> documento primário ou inicial e todos os restantes documentos gerados a partir deste – tais como notícias, catalogação, monografias, enciclopédias – são documentos secundários (BRIET, 1951 apud FREITAS, 2010).

Porém há divergências quanto à abrangência de conceitos. Sublinhando a intencionalidade, Blanca Rodríguez Bravo não considera elementos da natureza, como o antílope de Briet, ou objetos como documentos, posto que sua missão principal não é a de transmitir informação, embora possa converter-se em fonte de informação para os estudiosos de uma determinada área – zoólogos, etnólogos, historiadores (apud FREITAS, 2010, p. 34).

Embora o exemplo de Briet tenha uma aproximação com a taxionomia clássica, a presença de seres vivos conceituados como documento, de maneira geral, causa estranheza, como também causam estranhamento no campo das artes seres vivos conceituados como obra. Pode se mencionar ligeiramente alguns exemplos, como a instalação de Jannis Kounellis, *Cavalos*, 1969, na *Galleria L'Attico*, onde o artista apresenta 12 cavalos vivos amarrados, e a performance de Antonio Manuel, *Meu corpo é a obra*, 1970 - na ocasião o artista se apresenta ao júri de seleção do Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro como "obra" e a proposta é rejeitada; no dia da inauguração do Salão, o artista fica despido diante do público, levando adiante sua proposta. Contudo, no campo das artes é nesse estranhamento que reside a artisticidade.

Em relação ao estudo da estrutura formal enquanto objeto de análise, o documento ganha importância no século XVII com o surgimento da Diplomática, disciplina cuja finalidade era estabelecer regras para verificar a autenticidade de documentos medievais. Os seus fundamentos foram promulgados pelo monge beneditino Jean Mabillon que publica, em 1681, a obra "*De Re Diplomatica Libri VI*, onde estabelece os pressupostos científicos para distinguir os documentos diplomáticos autênticos e genuínos dos documentos falsificados. Segundo Heloísa Bellotto,

> Tudo começou quando jesuítas franceses, em 1643, liderados por Jean Bolland, resolveram publicar uma gigantesca história dos santos, a *Acta Sanctorum*, na qual se queria avaliar criteriosamente a vida dos santos, procurando separar a realidade das lendas. [...] Na introdução àquela obra, escrita em 1675, um dos jesuítas especialistas no trato documental, Daniel Van Papenbroeck declarou ser falso um diploma assinado pelo rei Dagoberto I, o que invalidava vários diplomas medievais e que tinham sido preservados e tratados como autênticos pelos beneditinos da Abadia de *Saint Denis*. Estabeleceu o jesuíta sua 'crítica documental', na qual os documentos seriam tanto menos dignos de fé quanto mais antigos fossem, e pôs em dúvida algumas peças da época merovíngia existentes nos arquivos da Ordem de São Bento. [...] Indignado Jean Mabillon, seis anos mais tarde, em 1681, responde àquela desconfiança com a obra *De Re Diplomatica* cujos preceitos foram sendo adotados através dos tempos". (BELLOTTO, 2008, p. 2).

O sentido de testemunho histórico tem origem na escola positivista, século XIX, onde o documento ascende como fundamento do fato histórico, afirmando-se como um testemunho escrito. Grosso modo, a criação dos Arquivos Nacionais coincide com a formação dos Estados Nacionais, com finalidade de reunir documentos de interesse patrimonial para estudos historiográficos acerca das nações. O paradigma de arquivo histórico tem origem na França com a criação do Arquivo Nacional, após a Revolução Francesa. Em razão de sua essência probatória o documento passa a triunfar como verdade e objetividade. Porém, segundo Benjamin (apud BOLLE, 1986, p.12) "não existe documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie".

Crítico à iconização do documento, principalmente pela escola positivista, o historiador Jacques Le Goff, autor da tese "documento-monumento" – ao considerar a criação do documento de acordo com a angulação de quem detém o poder – coloca em xeque a objetividade e neutralidade do documento, bem como os valores de autenticidade e verdade atribuídos a ele.

> O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder. [...]
> O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. [...] qualquer documento é, ao mesmo, tempo verdadeiro – incluindo sobretudo os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta roupagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. (LE GOFF , 2010, p. 535 a 538).

Da mesma forma, essa questão também se aplica a imagem técnica, como a fotografia, que porta com credibilidade a imagem de real, verdade documental gerada da mecânica, porém selecionada e distribuída segundo um olhar que recorta o que deve ser valorizado.

> Toda essa tecnologia produtora de imagem figurativa reivindica para si o poder de duplicar o mundo com a fria neutralidade dos seus procedimentos formais, sem que o operador humano possa jogar aí mais que um mero papel administrativo. Entretanto basta um mergulho crítico na história dos seus desdobramentos técnicos para que possamos verificar nitidamente que a industria da figuração automática só consegue "reproduzir" ou "duplicar" uma realidade que lhe é exterior porque opera com concepções de "mimese", "objetividade" e "realismo" que ela própria cria ou perpetua. Ou para usar a formulação mais precisa de Pierre Bourdieu: "conferindo à fotografia a patente do realismo, a nossa sociedade não faz mais que se confirmar ela própria, na certeza tautológica de que uma imagem construída segundo a sua concepção de objetividade é verdadeiramente objetiva". (MACHADO, 1984, p.10).

Essa visão objetiva se espelha também na pintura renascentista, como aponta Machado (1984, p.64) na aproximação que faz do sistema de representação da *perspectiva artificialis* renascentista com o da máquina fotográfica, que a partir de um ponto de vista único cria realidades que não são apenas construções visuais, mas, sobretudo ideológicas.

Compartilha desse pensamento vários teóricos da fotografia, dentre eles Boris Kossoy, que também faz referência ao papel ideológico da fotografia:

> É necessário que se compreenda o papel cultural da fotografia: o seu poderio de informação e desinformação, sua capacidade de emocionar e transformar, de denunciar e manipular. Instrumento ambíguo de conhecimento, ele exerce contínuo fascínio sobre os homens. Ao mesmo tempo em que preservado as referencias e lembranças do individuo, documentado os feitos cotidianos do homem e das sociedades em suas múltiplas ações, fixando, enfim, a memória histórica, ela também se prestou – e se presta – aos mais interesseiros e dirigidos usos ideológicos. O papel cultural das imagens é decisivo, assim como são as palavras. (KOSSOY, 2007, p. 31).

Diante da ambigüidade, segundo Le Goff, detectada também em qualquer documento escrito, mesmo levando em consideração a sua essência probatória e valores de autenticidade, objetividade e neutralidade atribuídos à ele, pode-se dizer, portanto, que a questão da ambigüidade, do real e do ficcional, não é localizada apenas na fotografia, ela reside em qualquer tipo de documento, seja qual for a sua forma de inscrição, textual, áudio, visual ou tridimensional.

1.1 A fotografia como documento

Não há como negar a importância da fotografia como meio de conhecimento. Como afirma Löwy[2] (2009, p. 13), “as fotografias não podem substituir a historiografia, mas elas captam o que nenhum texto escrito pode transmitir: certos rostos, certos gestos, certas situações, certos movimentos”.

Talvez por isso a fotografia receba o peso dessa roupagem documental, levando em consideração o *automatismo de sua gênese técnica*.

> [...] caso se dirija a qualquer produção com pretensão documental – textos escritos (reportagens jornalísticas, diário de bordo etc), representações gráficas, cartográficas, picturiais etc. –, essa questão de fundo muito geral coloca-se com uma acuidade ainda mais nítida quando essas produções procedem da fotografia (ou do cinema). Existe uma espécie de consenso de princípio que o verdadeiro documento fotográfico “presta contas do mundo com fidelidade”. Foi lhe atribuída

[2] Michael Löwy, sociólogo nascido no Brasil e radicado na França desde 1969, organizador da obra *Revoluções*, pautada em documentação fotográfica, livro publicado pela Boitempo, em 2009.

> uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irredutível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo *mecânico* de produção da imagem fotográfica, que em seu modo específico de constituição de existência: o que se chamou de *automatismo de sua gênese técnica"*. (DUBOIS, 1993, p. 25).

Por outro lado, a fotografia enquanto documento, segundo Kossoy (2001, p. 28), em referência ao descaso e preconceito do documento fotográfico por parte de instituições que guardam esse tipo de documentação, faz uma observação:

> Embora essas imagens sejam documentos para a história e também para a história da fotografia, entretanto, a fotografia ainda não alcançou plenamente o *status* de documento (que no sentido tradicional do termo, sempre significou o documento escrito, manuscrito, impresso na sua enorme variedade). (KOSSOY, 2001, p. 28)

De fato, a fotografia também não tem muito espaço em arquivos correntes ou administrativos onde começa a formar-se a massa documental, embora não seja possível mensurar a quantidade de imagens produzidas diariamente diante das novas possibilidades tecnológicas e sua inserção cada vez maior na comunicação. Do ponto de vista institucional, a fotografia começa a figurar mais precisamente somente nos chamados arquivos permanentes[3] ou históricos. Por outro lado, no se refere ao documento escrito, dada a importância atribuída a ele, tem-se uma idéia da quantidade da massa documental gerada em um dia, mesmo com data defasada: "em 1989, segundo uma pesquisa publicada na Revista Fortune, EUA, um bilhão de documentos são produzidos nos Estados Unidos, todos os dias". (BERNARDES, 1998, p. 15).

O único processo fotográfico legal, previsto em lei federal, é o microfilme[4], para fins de gestão e preservação documental, visto que a expectativa de vida desse suporte pode chegar a 500 anos, além de fidelidade ao original e redução de peso e espaço em cerca de 90%. Ou seja, na verdade trata-se de fotografias de documentos textuais.

> No Brasil: Lei nº 5.433, de 8 de maio de 1968.
> Regula a microfilmagem de documentos oficiais e dá outras providências.
> O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, faço saber que o CONGRESSO NACIONAL decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

[3] Arquivo Permanente - conjunto de documentos preservados em caráter definitivo em função de seu valor para a eficácia da ação administrativa, como prova, garantia de direitos ou fonte de pesquisa.

[4] Microfilme - criado pelo cientista e fabricante de material óptico John Benjamin Dancer, na Inglaterra, que produziu em 1839, a primeira micro-cópia de um documento utilizando uma chapa de daguerreótipo e grau de redução igual a 160x, feito que o tornou conhecido como o "inventor do microfilme".
Em 1859, o químico e retratista René Prudent Patrice Dragon, após inventar diversos usos para a micro-fotografia, como bijuterias, por exemplo, patenteou o microfilme na França. O invento torna-se mundialmente conhecido pelo seu uso durante a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871) no Serviço de Pombos-Correio para transporte de notícias e mensagens, oficiais e particulares, reproduzidas em microfotografias pelo próprio Dragon. (ANDRADE, 2004, p. 48).

> Art 1º É autorizada, em todo o território nacional, a microfilmagem de documentos particulares e oficiais arquivados, estes de órgãos federais, estaduais e municipais.
> § 1º Os microfilmes de que trata esta Lei, assim como as certidões, os traslados e as cópias fotográficas obtidas diretamente dos filmes produzirão os mesmos efeitos legais dos documentos originais em juízo ou fora dele.[5]

Esse processo fotográfico analógico usado para a miniaturização da informação teve seu potencial explorado como suporte de arte na exposição *Artemicro*, organizada por Regina Silveira e Rafael França, realizada no MIS/SP, em 1982, que reuniu o trabalho de 32 artistas[6], apresentados em microfichas. Entretanto, esse processo já fora apresentado na XVI Bienal Internacional de São Paulo, Núcleo de Arte Postal, com o trabalho *Jogos de Arte*, de Regina Silveira, que segundo ela:

> ARTEMICRO, é ainda a paródia do museu.
> Remetendo ao "museu imaginário" de Malraux, a microcoleção quase imaterial, mas com grande potencialidade de aumento pela possível inclusão, *ad infinitum*, de obras e artistas, cabe em qualquer bolso.
> Compacta e portátil, está sempre pronta a viajar, quando solicitada.

O fato de o microfilme ser uma das mídias mais seguras que garantem autenticidade e dificultam a ação de falsificadores, no caso dessa "microcoleção", pode-se falar em um caso de imagens únicas em um meio de reprodutibilidade técnica, que se inscreve como original por meio do próprio suporte.

Se por um lado a fotografia demorou para alcançar o estatuto de obra de arte, por outro ela ainda não alcançou plenamente o estatuto de documento, como aponta Kossoy.

Ainda em relação à questão da fotografia como documento, todavia, não se pode deixar de mencionar a presença e a importância da imagem técnica como recurso de prova usado em inquéritos, apesar das diferentes leituras que uma mesma imagem possa oferecer.

> A mesma fotografia pode expressar diferentes mensagens segundo as circunstâncias de sua apresentação. Por exemplo, provas fornecidas por câmeras instaladas em agências bancárias. Poderia se afirmar que estas fotografias, tomadas de forma automática, não estariam contaminadas pela subjetividade. Porém a sala de um tribunal é um campo de batalha de ficções. O que mostra a foto: Uma jovem branca manejando uma metralhadora com confiança e agressividade. Quase deixa cair a arma de medo. Uma herdeira fugitiva. Vítima de um seqüestro. Uma guerrilheira urbana. Um caso de rebelião. Um caso de esquizofrenia. O resultado, com base na leitura da prova "verdadeira" está mais em função das manobras políticas do que da "objetividade". [...] A única verdade "objetiva" que oferece a fotografia é a

[5] Legislação Arquivística Brasileira - http://www.conarq.arquivonacional.gov.br
[6] Participam da exposição *Artemicro* os artistas: Aguilar, Alberto Cedrón, Anna Carretta, Ana Maria Tavares, Artur Matuck, Bene Fontelles, Carlos Clemen, Carmela Gross, Cid Galvão, Diana Domingues, Florian Raiss, Gabriel Borba, Genilson Soares, Gerty Saruê, Hudinilson Jr., José Wagner Garcia, Julio Plaza, Leon Ferrari, Lizárraga, Marcelo Nitsche, Marco do Valle, Mario Ishikawa, Mario Ramiro, Mary Dritschel, Mauricio Fridman, Nelson Leirner, Paulo Laurentiz, Rafael França, Regina Silveira, Roberto Sandoval, Ulises Carrión, Vera C. Barcelos. Museu da Imagem e do Som – MIS/SP, de 09 a 30/06/1982.

> afirmação de que alguém ou algo - neste caso, uma câmera automática – estava lá e tirou uma foto. (SEKULLA, 2004, p. 41)[7]

Para ficar no âmbito das artes visuais, um inquérito que envolveu o artista Paulo Bruscky ilustra um pouco essas manobras. Durante o período de vigência do regime militar no Brasil, instaurado desde 1964, a *II Exposição Internacional de Arte Correio*, no Edifício dos Correios, em Recife, organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago, em 1976, é fechada no dia da abertura, com o material expositivo confiscado e os artistas presos. Segundo Bruscky (1978 apud FREIRE, 2006), "(...) abriram inquérito, disseram que iam telefonar para todo o Brasil para saber se arte-correio não tinha ligações comunistas internacionais. Mil insinuações, mil tolices, mil bobagens". O artista conta que até hoje tem trabalhos seus anexados ao inquérito e quem documentou a exposição foi a Polícia Federal. Nesse caso então, a única verdade "objetiva", portanto, é que a Polícia esteve lá no dia da abertura da exposição e tirou as fotos, o que deflagra o cerceamento da liberdade de expressão durante o regime militar, tendo em vista que essas fotos foram anexadas a um inquérito policial.

E mesmo que essas imagens tomadas de câmeras automáticas, como bem exemplifica Sekulla, possam aparentar neutralidade e objetividade, segundo Flusser[8] (1992), "a imagem técnica é produto de ciência aplicada que transcodifica equações em imagens, o que significa por assim dizer que a tecnologia, a ciência, produz imagens". Levemos em consideração que "já no século XVI a matemática torna-se o código da ciência: após a democratização da escrita com a invenção da imprensa, surge um novo código secreto, o código matemático, e uma nova elite ascende, a elite de cientistas e técnicos que utilizam a matemática". (FLUSSER, 1992). Ou seja, ainda tem a concepção do engenheiro que inventou e programou a câmera automática.

Porém, essa imagem técnica, no caso o documento fotográfico, sob outro aspecto, revela o que não pode ser captado pela visão humana e pela visão viciada de mundo, como a captação e o registro do movimento.

> Experiências realmente radicais nesse sentido são realizadas por Eadweard Muybridge, em 1877-1878, que ao registrar algumas fases da locomoção totalmente imperceptíveis na visão humana, coloca em xeque a visão artística tradicional: demonstra que esta, frequentemente, não passava de uma convenção. (FABRIS, 2011, p. 75)

---

[7] Tradução livre.

[8] Vilém Flusser (1920-1991) - *Flusser: O filósofo da fotografia*, direção: Miklós Paternák e András Sólyom, 1992 (COR, 45 minutos), Magyar Televizió/Triz Productions – Vídeo apresentado durante o seminário *Vilém Flusser no Brasil*, 12 e 13/04/1999, Goethe Institut, organizado por Gustavo Bernardo e Ricardo Mendes. Transcrição e tradução: Liliane Schrank Lehmann.

Ou ainda as experiências de Anton Giulio e Arturo Bragaglia com o fotodinamismo futurista, apesar do banimento de Anton Giulio Bragaglia do movimento de Marinetti por demonstrar "que o futurismo apesar de exaltar a estética industrial, não havia conseguido se libertar de todo o sistema tradicional das artes". (FABRIS, 2011, p. 109).

Contudo, há de se falar de experiências realizadas por parte de um grupo de artistas contemporâneos, que trazem em seus trabalhos essa questão documental. A fotografia, de certa forma, introduz o que se convencionou falar sobre prática documental nas poéticas contemporâneas, principalmente com a vertente conceitual, por proporcionar duração a proposições artísticas perenes ou outras de construção documental, por meio de instantâneos fotográficos ou de outras imagens técnicas. Porém experiências artísticas efêmeras, antes mesmo da invenção da fotografia também existiram, como também há o relato de happening, performances, antes das poéticas conceituais dos anos 60/70 e que não possuem registros fotográficos.

Quando se fala em performance, é inevitável não mencionar a *Experiência n.2* de Flávio de Carvalho, realizada em 1931. Porém, não há uma única imagem técnica, os únicos registros dessa experiência são uma notícia de jornal, publicada no Diário da Noite[9], e o seu livro, *Experiência nº 2: Uma possível teoria e uma experiência*, de 1931, onde relata a experiência de andar em sentido contrário e sem tirar o chapéu dentro de uma procissão de *Corpus Christi*. Outras de suas experiências constam de registros fotográficos e ampla cobertura jornalística, como *Experiência nº 3, Traje Tropical New Look*, de 1956.

As intervenções urbanas do grupo 3nós3, que tem aproximações com a prática da desobediência civil de Flávio de Carvalho – "todos os trabalhos do grupo nunca duraram mais do que uma noite ou um dia, quer dizer, a Prefeitura ou a polícia, e depois mais tarde os valorosos bombeiros se ocupavam de tirar rapidinho os trabalhos, alegando que a gente colocava o transeunte em perigo" (RAMIRO, 1995) –, no caso, são experiências aliadas as imagens técnicas, cujos registros, em sua maioria, são realizados pelo próprio grupo, como mostra o cartaz do debate/exposição do 3nós3 no Museu Lasar Segall, em 1980, onde apresenta uma série de imagens fotográficas de suas intervenções. Bem como, as apropriações feitas pelo grupo Arte/Ação, cuja prática artística também é aliada à fotografia, relatos visuais de atividades feitas, em sua maioria, na clandestinidade.

Em relação à *Experiência nº 4, Expedição ao rio Negro*, 1958, de Flávio de Carvalho, que do projeto de um filme restaram apenas os registros do fotógrafo que o acompanhou na

[9] "O 'test' psycológico do engenheiro não se repetirá... Diário da Noite, 08/06/1931. In: DAHER, Luiz Carlos. Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo. São Paulo: Projeto Editores, 1982.

viagem, Raymond Frajmund, para Freire (2009, p.16) a fotografia como testemunho dessa ação, nesse caso, "têm um caráter performativo, ou seja, apresentam ao olhar do público de hoje a própria *Experiência nº 4*", com base no conceito de "performatividade" do documento de Philip Auslander[10].

> O sentido de presença, poder e autenticidade dessas imagens deriva de tratar não o documento como um índex para o acesso a um ponto determinado do passado, mas perceber o próprio documento como uma performance que reflete, diretamente, o projeto estético e a sensibilidade do artista para os quais somos nós a audiência do presente. (AUSLANDER, 2006 apud FREIRE, 2009, p. 16)

Levando em consideração o caráter performativo do relato da *Experiência n.* 2, de Flávio de Carvalho, dessa forma, a performatividade do documento não residiria apenas na fotografia, mas também na variada tipologia de documentos, bem como em edições de artista, publicações em meios de comunicação de massa, roteiros, ou seja, nos diversos fragmentos que constituem tais poéticas.

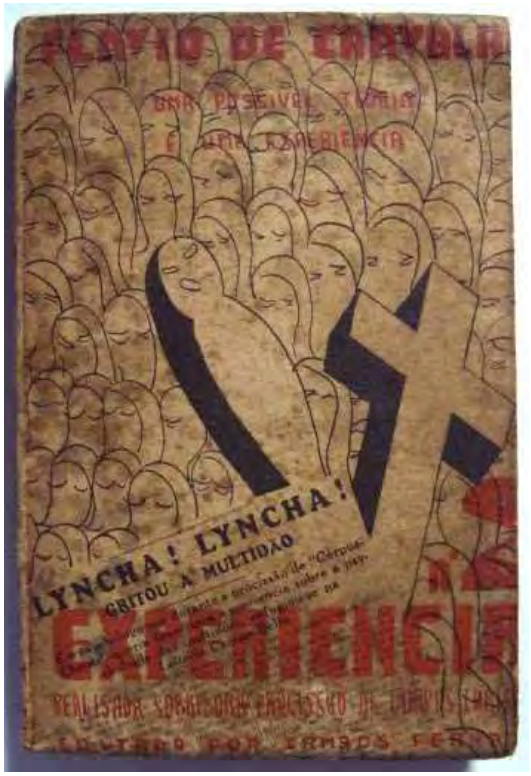


Figura 1. Livro *Experiência n. 2*, Flávio de Carvalho, 1931. Disponível em: bacanasbooks.blogspot.com.br/



Figura 2. Cartazete do Debate/Exposição I*ntervenções urbanas: a fotografia como documento*, 3nós3, Museu Lasar Segall, 08/03/1980.

[10] Philip Auslander parte do termo *performativo* proposto pelo filósofo John L. Austin, teoria aplicada a frases proferidas que perfazem ações. (MELIM, 2008).

Ainda em relação à *Experiência n. 2*, cerca de 40 anos depois, o artista Genilson Soares presta uma homenagem a Flávio de Carvalho, com a experiência de andar na contramão do fluxo de transeuntes no Viaduto do Chá, São Paulo, em 26 de março de 1971, às 17h30min, a qual chamou de *Experiência n.2*. O artista transpôs a experiência para a exposição *Conceito/Ambiguidade*, no Sesc Vila Nova, em 1972, por meio de texto e placas de sinalização.

> Eu atravessava todo dia o Viaduto do Chá e ficava horrorizado com aquele comportamento de mão e contra-mão das pessoas, ficava incomodado com aquilo, até entendia que era um fluxo normal, mas eu achava que era um comportamento muito de máquina, e eu vi uma frase do Brecht falando que o homem é uma máquina e daí eu resolvi fazer esse trabalho, essa experiência de andar na contramão no Viaduto do Chá, não tem documentação, não tem nada foi só uma experiência que eu descrevi na exposição de arte conceitual no Sesc Vila Nova, e coloquei placa de trânsito para as pessoas se orientarem na exposição como se fosse um automóvel. (conversa verbal)[11]

Embora a experiência de Genilson Soares seja bem menos conhecida, nenhum desses dois trabalhos contou com registros fotográficos, porém puderam ser revividos por meio de relatos em livro e exposição. Se por um lado a imagem técnica carrega com mais propriedade essa performatividade, por outro essas experiências podem se manifestar em diferentes tipos documentais.

Segundo Luiz Camilo Osório[12], as vanguardas históricas lançaram esse desafio de repensar a noção de obra e seus meios alternativos de materialização e circulação, e Flávio de Carvalho estava sintonizado com esses movimentos artísticos.

> Há que repensar as formas de repercussão poética de uma obra cujas materialidades são fragmentadas e reclamam um devir diferenciado. Textos de artista, documentos, resíduos, fragmentos, enfim, há que se multiplicar os lugares poéticos de modo a se ampliar a noção de obra. Este é o desafio, proposto já nos anos 1930, por Flávio de Carvalho. (OSORIO, 2005, p. 11)

[11] Depoimento de Genilson Soares concedido à Isis Baldini, no Centro Cultural São Paulo, em 2007.
[12] OSÓRIO, Luiz Camillo. Eu sou apenas um! As experiências de Flavio de Carvalho. Caderno Videobrasil 1 - Performance, 2005.

2 Obra e documento

O enfoque a ser abordado refere-se à questão das diferenças e similitudes entre obra e documento, suas fronteiras e hibridizações no contexto das manifestações artísticas contemporâneas, mais especificamente pós anos 60. Onde se vê a presença cada vez mais significativa de documentações artísticas em espaços expositivos e artistas, boa parte alinhados ao conceitualismo, que fazem uso desse expediente documental com proposições que não se encerram num objeto permanente, ao contrário, possuem uma natureza perene, quando não volátil ou imaterial, permanecendo ou se configurando somente enquanto registro de uma ação ou de uma idéia. Como o caso da produção artística dos grupos elencados nesta pesquisa, Arte/ação e 3nós3, ou produção similar de outros artistas, onde a mediação desses trabalhos se dá através de fotografias, vídeos, filmes, projetos, publicações, manifestos, roteiros, meios alternativos de materialização e circulação da obra de arte, onde se tem um conjunto de registros produzidos em função de determinada atitude poética. Ou ainda proposições artísticas que se cercam de documentos como forma de expressão. O que, em certa medida, amplia o conceito de obra, ao passo que também levanta a questão fronteiriça entre obra e documento.

Para entrar nesse campo, a presente pesquisa encontra, a princípio, um caminho em *Rua de mão única*, no texto *Treze teses contra esnobes*[13], de Walter Benjamin, onde o autor aponta treze distinções entre obra e documento:

(Esnobe no escritório privado da crítica de arte. À esquerda, um desenho de criança, à direita, um fetiche. Esnobe: “Com isso Picasso inteiro pode arrumar as malas”.)

I. O artista faz uma obra. O primitivo exprime-se em documentos.
II. A obra de arte só acessoriamente é um documento. Nenhum documento como tal é obra de arte.
III. A obra de arte é uma obra de mestres. O documento serve como obra didática.
IV. Na obra de arte artistas aprendem o *métier*. Diante de documentos um público é educado.
V. Obras de arte mantêm-se longe uma da outra pela perfeição. Na materialidade todos os documentos se comunicam.
VI. Conteúdo e forma são na obra de arte um só: teor. Nos documentos reinam inteiramente a matéria.
VII. Teor é o provado. Matéria é o sonhado.
VIII. Na obra de arte a matéria é um lastro que a contemplação joga fora. Quanto mais profundamente nos perdemos num documento, mais densamente: matéria.
IX. Na obra de arte a lei formal é central. Nos documentos há formas somente em debandada.
X. A obra de arte é sintética: central de forças. A fecundidade do documento quer: análise.
XI. À visão repetida uma obra de arte intensifica-se. Um documento só subjuga pela surpresa.
XII. A virilidade das obras está no ataque. Para o documento sua inocência é uma cobertura.
XIII. O artista sai à conquista de teores. O homem primitivo entricheira-se atrás de matérias.[14]

[13] *Treze teses contra esnobes* compõe o conjunto de aforismos reunidos em *Rua de mão única*, vol. II, publicado em 1928.
[14] Para manter o texto próximo de sua diagramação no livro, não foi possível seguir o recuo para citação, segundo as normas da ABNT.

Considerando que *Treze teses contra esnobes* tece já uma crítica à fetichização da obra de arte, tal comparação começa então por anular qualquer distinção, se pensar na hipótese que esse texto de Walter Benjamin possa ter ressonância em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade*, onde coloca em xeque o culto à obra de arte única, desprovendo-a de sua "aura" com a era das imagens técnicas, fotografia e cinema, ao passo que também possibilitam a democratização da obra de arte. Segundo Benjamin (1985, p. 180) "a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original."

Muito da criação poética contemporânea está expressa em documentos. Que também podem virar fetiches. Embora, muitos documentos de proposições artísticas que não se encerram num objeto, até mesmo a documentação fotográfica, sejam tratados como meros registros, que auxiliam na compreensão da obra e não a obra também em si.

Segundo Groys (2002) o conceito de "aura" de obra de arte pertence exclusivamente à modernidade, e o que distingue a era moderna de períodos anteriores é o fato de que a originalidade de uma obra moderna não é determinada pela sua natureza material, mas por sua "aura". E embora essa documentação artística seja por definição não-arte, ela permite que a "aura" desses trabalhos seja sempre restaurada na medida em que essas proposições possam ser revividas ao serem reproduzidas.

Boa parte dessa documentação artística são registros fotográficos, e no que se refere ao seu estatuto artístico, segundo Helouise Costa, a institucionalização da fotografia como arte, se dá em dois momentos:

> A primeira consistiu na institucionalização da chamada fotografia direta pelo Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, criado em 1940. Sob a curadoria de Beaumont Newhall (1940-1945) o Departamento iria estabelecer os critérios definidores do que seria a fotografia artística. Segundo Cristopher Phillips a transfomação cultural que possibilitou a assimilação da fotografia como arte pelo museu foi paradoxal: o museu passou a valorizar a fotografia não enquanto imagem reprodutível e versátil, mas enquanto objeto de coleção, pautado por valores como raridade, autenticidade, expressão pessoal e virtuosismo técnico.
> [...] A segunda via de legitimação da fotografia pelos museus de arte deu-se indiretamente, por meio da pop arte, da arte conceitual e das diferentes práticas artísticas de caráter experimental desenvolvidas ao longo das décadas de 1960 e 1970. (COSTA, 2008, p. 133 e 134).

Porém, essa não objetualidade ou imaterialidade na arte pode se manifestar de diversas maneiras e o seu acesso posterior, não necessariamente, se daria somente por meio da documentação, sua essência pode estar até mesmo no imaginário de quem, de alguma forma,

teve acesso a essa ou aquela atitude criadora. Um depoimento de alguém ou do próprio artista relatando determinada proposta artística, faz também reviver essa experiência. Ou ainda, como no trabalho do artista conceitual sul-africano Ian Wilson, que suprime todo e qualquer elemento material inclusive a sua documentação, não permitindo gravar ou publicar suas performances de discussões, preservando a oralidade dos encontros de discussão que promove, que devem permanecer apenas na lembrança ou na imaginação do público.

> Ao longo de toda a década de 1970, Ian Wilson promoveu uma série de discussões, que equivaliam para seus galeristas como exposições.
> Foi em janeiro de 1972 que o colecionador Giuseppe Panza – um dos maiores e mais fieis do período inicial da arte conceitual – comprou para seu acervo uma discussão com o Wilson.
> (....) A venda foi feita por meio de um certificado. Nele constam a situação na qual a discussão foi realizada por Wilson, o lugar, a assinatura do artista, do mesmo que do participante ou dos participantes, e algumas vezes aparece o tema da conversa.
> Nesse processo, Wilson acredita estar colocando o colecionador em posição de dúvida e fé. Panza comprou uma série de conversas ocorridas mesmo antes de seu encontro com Wilson em Nova York. A questão é ser o certificado apenas o registro – feito, além de papel, com a força da burocracia e das exigências do mercado de arte – de um acontecimento que não pode ser recuperado por meio de fotos ou transcrições (não permitidos por Wilson), mas se manifesta apenas pela imaginação de seu proprietário. Mas os não-proprietários podem também imaginar. (REZENDE, 2010).

Contudo, embora o próprio artista conteste o certificado, o documento contratual como outro suporte para seu trabalho senão a própria discussão em si, essa experiência, porém pode se manifestar não apenas na imaginação de seu proprietário como também na imaginação de quem terá acesso a esse documento, por meio de exposição ou publicação. O certificado, meio encontrado pelo mercado de materialização dessa ideia, no caso, também remete à ideia do que foi essa proposição artística refratária a qualquer forma de registro, fotografia ou gravação. Esse registro sumário pode também mover a imaginação do público e reviver a experiência, ao portar, de certa forma, a ideia do que foi o trabalho.

Para Kosuth (1975, p. 11), “a arte ‘vive’ ao influenciar novos trabalhos e não por existir como resíduo físico das ideias de um artista. A razão por que diferentes artistas do passado são ‘revividos’ é que algum aspecto de seu trabalho se torna ‘utilizável’ por artistas vivos”.

Por outro lado, na vertente da *land art*, trabalhos como os de Robert Smithson possuem uma materialidade orgânica à própria obra. “Smithson tem, desde o início, uma concepção da arte, uma visão de mundo, relacionada aos materiais. Os processos de formação da matéria, desde a estruturação dos cristais e a sedimentação geológica até as dinâmicas turbulentas que afetam a paisagem” (BRISSAC, p. 11, 2010). Contudo, o artista opera conforme o seu conceito de “lugar” [*site*] e “não-lugar” [*non-site*], deslocamento da obra para

o registro, seja ele fotografia ou filme, ocupando ao mesmo tempo, tanto uma paisagem no deserto como um espaço virtual. Permanecendo tanto num espaço aberto como num espaço fechado de uma galeria, por exemplo.

Residindo principalmente nesse "não-lugar", estão as proposições do grupo Arte/Ação, registros fotográficos de apropriações com obras de outros artistas, trabalhos regidos segundo o conceito, cunhado pela dupla Genilson e Iñarra, "documentar é expressar", ao aliar sistematicamente a fotografia às suas ações de guerrilha artística, intervenções de natureza efêmera e clandestina no interior de um museu.



Figura 3. Detalhe da apropriação *Presente de Natal*, do grupo Arte/Ação, com a pedra *Safety*, peça da instalação *Impresso Sobre Rocha*, de Chihiro Shimotani, 1973, pertencente à coleção MAC/USP.
Foto: Arte /Ação, 1976
www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde.../PDFECA2.pdf

O documentar de uma ação aparentemente invisível e de crítica institucional, revelada em séries fotográficas pelos autores, possibilitando uma audiência maior da proposta. No caso, a fotografia é o recurso técnico mais acessível no período em que se inscrevem as atividades do grupo Arte/Ação, meados da década de 1970. Porém, além de fotografias, o trabalho do grupo compõe-se também de projetos e documentos escritos. Segundo Genilson Soraes[15], integrante do grupo, toda essa documentação possui a intencionalidade de expressar o conceito do trabalho.

> O mais importante no meu ou no nosso trabalho é a ideia. O registro, o documento, tem que expressar de forma muito clara a ideia. Não tenho nenhuma lembrança de qualquer trabalho nosso em que o registro expressasse qualquer contradição com o próprio trabalho. Cito o exemplo de "Dualidade MAC/MAM", onde devido às circunstâncias, o trabalho foi apresentado apenas como documentação. O registro foi feito sob a forma de projeto e de documentação de cartas entre as partes envolvidas, de maneira que a ideia básica ficasse muito clara na sua forma de apresentação. (SOARES, 1997).

[15] Entrevista com Genilson Soares e Francisco Iñarra. MONACHESI, J; ALVES, C. Experimentos pioneiros. http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1997,1.shl

Os trabalhos do Arte/Ação, bem como os do grupo 3nós3, são ações performáticas que não são feitas visando presença de público, no sentido de espetáculo. Os únicos presentes na maioria das vezes são os próprios artistas que realizam a ação, como as únicas testemunhas do ato, devido à própria natureza clandestina do trabalho, e a documentação torna-se, portanto, o principal meio de circulação e fruição de tais propostas artísticas.

O grupo 3nós3, formado por Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França, no caso, tem a intencionalidade de ocupar, esse "lugar", embora breve, e esse "não-lugar", como na intervenção *Ensacamento* realizada de madrugada no espaço público da cidade, em 1979, que na ocasião contou apenas com a presença de seus integrantes e um amigo, porém passando a residir também nos meios de comunicação de massa e fotografias, proporcionando dessa forma a sua audiência. Outras de suas intervenções contaram com apoio de demais pessoas tanto na execução como na documentação, mas mantiveram sua clandestinidade. Dada a natureza efêmera desses trabalhos o seu acesso torna-se possível somente por meio de sua documentação artística, conforme Mário Ramiro[16]:

> (...) as intervenções urbanas, por seu caráter efêmero – que era proporcional à sua ilegalidade, já que nunca obtivemos qualquer tipo de autorização da administração pública para realizá-las – não permaneciam mais do que algumas horas nos locais de sua instalação. Portanto as informações divulgadas sobre elas, por meio de jornais, televisão e eventualmente o rádio, tornaram-se os únicos meios de acesso à existência daqueles trabalhos.
> Naturalmente que o trabalho e a informação sobre o trabalho são coisas distintas. Uma ocupa o espaço e o tempo na estrutura real da cidade, enquanto a outra ocupa o espaço e o tempo das redes comunicacionais que se tornam dimensões "virtuais" da obra. Muito tem sido escrito nos dias de hoje sobre as diferenças e similitudes entre obra e registro, especialmente no campo da performance – onde poderíamos também enquadrar os trabalhos de intervenção urbana. O que se considera, grosso modo, é que mesmo as instalações mais remotas e as performances de caráter único, foram concebidas num contexto onde os meios de documentação já eram predominantes e, portanto, "originais" à concepção desses trabalhos. (RAMIRO, 2011).

Contudo, o fato do grupo ter como premissa básica, ocupar o espaço da cidade e o espaço da mídia, faz com que suas operações exijam estratégias de planejamento e documentação, o que gera um largo espectro de documentos, além de fotografias, como registros em meios de comunicação de massa, publicações alternativas, textos, projetos, roteiros, entre outros.

[16] Entrevista concedida por Mario Ramiro, via e-mail, 31/01/2011. (APÊNDICE A)



Figura 4. Intervenção “Ensacamento”, encapuzamento de monumentos públicos, grupo 3nós3, 1979. À esquerda, Hudinilson Jr. encapuzando o monumento “Homenagem a Carlos Gomes”, à direta, Mário Ramiro encapuzando o “Monumento à Independência”.
Foto: grupo 3nós3.
Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro



Figura 5. Intervenção *Conecção*, grupo 3nós3.
Foto: Still de vídeo, repórter Afonso Mônaco cobrindo a intervenção do 3nós3, Jornal Hoje, Rede Globo, 1981.
Conteúdo Expresso / Acervo de Vídeos da Rede Globo.

O fato de suas intervenções não se restringirem apenas ao espaço da rua, mas também atingir ao espaço da mídia, faz o grupo adotar a estratégia de se fazer documentar também pela imprensa e o leva a ocupar esse outro circuito para veicular suas propostas artísticas. A mídia impressa e eletrônica é ocupada na mesma medida em que se apropriam dos espaços da cidade. Contudo, a documentação de suas intervenções não se limita apenas à imagem técnica, visto que são detalhadamente planejadas com estudos e roteiros programados. Os registros vão desde livros de anotações[17] a vídeos produzidos por meios de comunicação.

No final da década de 1970 e início dos anos 1980, em outro continente, num campo branco coberto de neve e afastado de Moscou, o grupo *Collective Actions*, organiza uma série de performances idealizadas principalmente pelo artista Andrey Monastyrsky, com apenas os integrantes do grupo e alguns convidados presentes. Segundo Groys (2002), essas performances só foram acessíveis a um público mais vasto por meio de sua documentação, fotografias e textos narrativos dessas experiências.

Também num lugar retirado, porém em 1970, foram lançadas as trouxas ensanguentadas de Arthur Barrio, em um ribeirão de Belo Horizonte/MG, durante o evento *Do corpo à terra*. Além de registros em filme e fotografia, a intervenção recebeu ampla cobertura jornalística devido ao seu impacto social. Porém Barrio é bastante enfático quanto ao registro de seus trabalhos, em não considerá-los como obra, além de sua proposta tecer um comentário mais político. Quanto à questão obra e documento o artista assinala:

> oregistrodemeutrabalhoatravésdefotografiasfilmesetcéencarado
> apenaspelosentidodeinformaçãodivulgaçaodomesmoemalgumasdesuas
> etapasfotosnuncaregistranatotalidadedapesquisajáquealgumasdessas
> pesquisasestendeseporsemanasmesesetc.Portantorenegoemfunçãode
> meutrabalhoenquadramentodafotocomosituaçãodeobradearteousuporte
> emfunçãodomesmopoisqueindependentedosrecursosderegistrotrabalho
> elevadoaefeitodesligandooounãodessecordãoinformativoameubelprazer
> OUNÃO.....
> BARRIO 1970[18]

O artista contesta ainda a definição de seus registros como obra por parte de críticos e curadores, como no caso de Mari Carmen Ramírez.

> (...) o que esperar de uma curadora que não aceita que os registros de meu trabalho sejam secundários? Para ela os registros são a obra, têm de ser restaurados, não podem ser apresentados através de DVD ou CD-R porque *los slides sont los*

[17] O acesso a esses livros de anotações não foi possível. No entanto, consta na documentação do grupo textos datilografados detalhando as intervenções do grupo, como roteiros das intervenções, entre outros, transcritos desses cadernos de anotações. Conversa verbal com o Hudinilson Jr. e Mário Ramiro.

[18] Texto grafado conforme catálogo da "Expo-projeção 73 - Som, áudio-visual, super 8, 16mm", 1973.

> *originalles*, sim claro que são os originais que nem sempre me foram devolvidos etc etc .....agora que se contentem com o que conseguem. (BARRIO, 2009)[19]

Além de fotografias e filmes, Artur Barrio[20] também tem livros de anotações, chamados pelo artista de *cadernoslivros*, que têm um conteúdo, segundo ele, "de textos / projetos / documentos / trabalhos / reflexões / ensaios / anotações / divagações / contos / ideias / fragmentos de ideias / desenhos / colagens / etc... esses *cadernoslivros* têm em si a quase totalidade da documentação referente a meu trabalho" (BARRIO, 1978). Alguns desses *cadernoslivros*, pertencentes à coleção Gilberto Chateaubriand, foram expostos na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1978.

Livros e edições de artista se configuram em outros espaços expositivos e meios alternativos de circulação de proposições artísticas. Muito das manifestações artísticas no Brasil, nesse período dos anos 1970, estão em sintonia também com a vertente conceitual. Na exposição *Janeiro*, 1969, Joseph Kosuth, Seth Siegelaub e demais artistas, invertem a relação usual entre a obra exposta e o catálogo, que se converte também em espaço expositivo.

> Na exposição *Janeiro*, enquanto alguns exemplos materiais de obra eram mostrados em prédios alugados, o verdadeiro espaço da exposição era o catálogo, que, nos termos de Siegelaub, tornou-se informação 'primária' e não mais 'secundária'. A obra de arte passava a ser vista como 'informação' que se podia circular mais eficientemente através do meio constituído por textos e fotografias do que por intermédio do transporte de objetos materiais propriamente dito. (WOOD, 2002)

Todavia, um número significativo de artistas lida com livros de artista, arte postal, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, entre outros meios alternativos ao circuito museu/galeria. O espaço do livro de artista é lugar também de memória, como o *livro-documento*, uma das categorias de livros de artista elencadas por Júlio Plaza. *Livro-documento*, para Plaza (1982), é o livro de memória, onde se registra eventos, happenings e/ou acontecimentos efêmeros, com fotografias / desenhos, documentação, informação, diagramas, encontra-se nessa categoria autores como Allan Kaprow, Grupo Fluxus, Joseph Beuys. Outras categorias são o *livro ilustrado*, o *poema-livro*, o *livro intermedia*, o *antilivro*, o *livro-objeto*, bem como o *livro conceitual*, registro de pensamentos e idéias, pesquisa sobre a linguagem, pesquisa sobre objetos do pensamento, nessa categoria de livro, segundo Plaza (1982), estariam os autores Jan Dibbets, Piero Manzoni, Grupo Fluxus, entre outros.

---

[19] Entrevista de Artur Barrio, publicada no livro: Arquivo Contemporâneo. Organização Felipe Scovino. Rio de janeio, 7Letras, 2009.

[20] Press release da exposições *Anna Bella Geiger* e *Artur Barrio*, dezembro de 1978, Pinacoteca do Estado de São Paulo, sob direção de Aracy Amaral.

De outra forma, invertendo a ordem de transposição da obra para o documento, ao sustentar a obra com base em provas, artistas como Hans Haacke entrincheira-se de documentos e tece análises críticas acerca da dominação exercida sobre o mundo da arte e as condições da produção artística, como em *Manet-PROJEKT '74*, onde deflagra as afiliações políticas do último colecionador de *La botte d'asperges* de Edouard Manet, o banqueiro Hermann J Abs, na ocasião, presidente do comitê amigos do *Wallraf-Richartz-Museum*.

> *Manet-PROJEKT '74* é exemplar no sentido de cumprir realmente a função de que o museu como uma instituição da esfera pública burguesa, tradicionalmente havia se comprometido a cumprir: oferecer aos visitantes objetos históricos, que lhes permitam reconstruir aspectos de seu passado e desenvolver modelos e teorias sobre como construir e escrever esta história e identidade.
> A estrutura e as estratégias conceituais de *Manet-PROJEKT '74* parecem subscrever a famosa observação de Walter Benjamin de que todo documento de civilização é ao mesmo tempo documento da barbárie.
> (...) A obra de Haacke, *Manet-PROJEKT' 74*, articula este duplo reconhecimento e resistência em todos os aspectos da operação estrutural e funcional. O que aparenta ser à primeira vista "apenas" a genealogia da propriedade de uma pintura do século XIX para o momento presente, esta genealogia, no entanto, também se torna uma história metonímica do papel desempenhado pelas famílias de colecionadores e *marchands* judeu, francês e alemão na história desta pintura especial, *La botte d'asperges*, de Manet, 1880, assim como a história da modernidade em geral. (...) A documentação da obra conclui com descrições detalhadas das afiliações políticas do último comprador de *La botte d'asperges*, Hermann J. Abs, ex dirigente nazista, assessor econômico do pós-guerra e poderoso banqueiro. (BUCHLOH, 1995, p. 288)[21]

Manet-PROJEKT '74 também é exemplar no sentido de reiterar, de certa forma, *Treze teses contra esnobes* de Walter Benjamin, ao apontar também os mecanismos de fetichização da obra de arte. Bem como trabalhos de demais artistas que lidam com a questão documental em suas poéticas, que cumprem também, à sua maneira, com a desmistificação da obra de arte.

2.1 A documentação nas poéticas conceituais dos anos 70 no Brasil

É cada vez mais complexo e difícil separar o documental do artístico na produção artística contemporânea. O traço documental presente nas experimentações artísticas desde Marcel Duchamp, nas primeiras décadas do século XX, foi acentuado de forma definitiva com o movimento conceitual, a partir dos anos 60, principalmente por meio do registro fotográfico. Boa parte da produção artística nos anos subsequentes carrega junto a ela uma

[21] Tradução livre do texto de Benjamin H.D. Buchloh: *Hans Haacke: la urdimbre del mito y la ilustración*. "Obra social": Hans Haacke. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995.

produção documental. Na década de 1970, práticas como performance, instalações, arte comportamental e processual, apropriações e intervenções urbanas, em sua maioria de caráter efêmero, encontram sua permanência em fotografias, filmes, vídeos entre outros.

A documentação torna-se, portanto, uma atividade inerente à natureza de determinadas proposições artísticas como elemento constituinte da obra. A fotografia como documento no caso das poéticas conceituais, “em vez de funcionar como uma ilustração de fatos históricos, a fotografia é subsumida como um componente na estrutura da obra”. (MORGAN e MOINEAU apud FABRIS, 2008, p. 22).

Levando em consideração o caráter não objetual dessas poéticas, apontado nas teorias de Joseph Kosuth e Ferreira Gullar:

> Em meio à emergente multiplicação de estilos artísticos, em 1969, Joseph Kosuth publicou um artigo antológico intitulado "A arte depois da filosofia". Era uma espécie de texto básico da arte conceitual e situava-se como uma resposta invertida do famoso *dictum* hegeliano da filosofia depois da arte. Sob esse ponto de vista, a obra de arte passou a ser uma espécie de proposição apresentada no contexto da arte à maneira de um comentário sobre a arte. Trata-se, portanto, de uma arte que substituía os métodos convencionais da pintura e escultura por operações linguísticas no campo das representações visuais e que levava à dissolução do "status objetual" da obra de arte.
> [...]
> Dez anos antes de Kosuth, Ferreira Gullar, no Brasil, publicou o artigo "Teoria do não objeto" (1959) [...] Para o autor, "toda obra de arte verdadeira é um não objeto e esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte e que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento". [SANTAELLA, 2009, p. 137].[2]

Essa dissolução do *status objetual* é, desta forma, um dos princípios que rege a produção desses registros documentais, como estratégia de permanência dessas poéticas de natureza efêmera, processual, imaterial. Essas operações conceituais deslocadas muitas vezes para seus registros expandem-se em circuitos alternativos, promovidos pelos próprios artistas para circulação da obra, ou ainda em espaços museológicos e editoriais. Embora, esses registros de processos de trabalho, em sua grande maioria sejam fotografias, filmes e vídeos, seus formatos não se limitam apenas a imagens técnicas, são também livros de anotações com desenhos e colagens, roteiros, projetos, propostas, manifestos, entre outros.

Apenas para situar o Brasil nessa vertente conceitual, Artur Barrio, Cildo Meireles e Hélio Oiticica participam da emblemática exposição de arte conceitual *Information*, MoMA, 1970, do curador Kynaston McShine, que reuniu artistas norte-americanos, europeus e latino-americanos. Na ocasião, Barrio apresentou registro/filme, 16mm, das ações realizadas na exposição *Do Corpo à Terra*, em Belo Horizonte, ‘Situação T/T,1’.

> Na manifestação "Do corpo à terra" que durou três dias, todos os trabalhos foram realizados no parque municipal, no centro da capital mineira, e para isso os artistas receberam uma ajuda de custo. Ou seja, pela primeira vez, em uma manifestação de artes plásticas, os artistas não apresentaram obras, mas limitaram-se a desenvolver várias ações, eventos, rituais, manifestações. Cildo Meireles queimou galinhas vivas, Décio Novielo explodiu granadas coloridas, Dilton Araújo cercou todo o parque com uma corda, Lótus Lobo plantou sementes, Eduardo Ângelo fez uma festa com jornais velhos, Barrio lançou suas trouxas de sangue e ossos ("presuntos") em um ribeirão, Lee jaffe (oiticica) fez uma trilha de açúcar na terra vermelha da Serra do Curral, eu fiz apropriações de áreas e objetos, etc. Muitos trabalhos foram feitos sem a presença do público (rompia-se igualmente com a ideia do espetáculo e/ou vernissage) e delas só restou a documentação (fotografias, filmes, gravações, depoimentos, reportagens, etc. (MORAIS, 1975, p. 104).

Quanto à questão documental, numa mostra também de relevância internacional, a *Global Conceptualism* (Nova Iorque, 1999), a apresentação da obra de Lygia Clarck na exposição traz uma tensão pertinente nesse campo, refratária a fetichização de fragmentos e registros de proposições da artista na mostra, Longoni (2009. p. 176) comenta a indignação de Suely Rolnik:

> Suely Rolnik manifesta seu mal-estar diante da desativação que implica esse reingresso no território da arte das propostas experimentais mais radicais da artista, através de uma série de restos, documentos ou registros transformados em "obra" dentro de uma coleção, quando na sua origem eram somente dispositivos de ação e relação para produzir efeitos reparadores (estéticos, clínicos e políticos) com e sobre o corpo do outro. (LONGONI, 2009, p. 176).

Esse é um dos imbricamentos que se instauram no debate entre documento e obra, quando levados para os espaços museológicos registros ou fragmentos dessa natureza. Movida pela necessidade de ativação dessas experiências, Suely Rolnik realiza a curadoria da mostra *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A vocês cabe o sopro*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2006. Sublinhando que a obra não se reduz apenas a um produto ou objeto, ela resulta de um processo de criação, uma possibilidade de experiência. Segundo Rolnik (2011), são trabalhos que não é possível mostrar e nem acessar apenas com os objetos que foram utilizados nessas ações, mesmo manipulando, devem estar aliados à documentação escrita ou iconográfica para ativar a experiência que foi tida na época. (conversa verbal)[22].

A voz do artista, por outro lado, também é um dos parâmetros para essa questão. Para Jan Dibbets "a obra de arte é a foto do trabalho. Qualquer um pode reproduzir meus trabalhos". Essa é uma das 50 definições de arte que constitui o texto de apresentação da exposição *Indagação Sobre a Natureza, o Significado e a Função da Obra de Arte.*

[22] Palestra de Suely Rolnik proferida no Sesc Pinheiros, São Paulo, set. 2011.

> A mostra *Indagação Sobre a Natureza, o Significado e a Função da Obra de Arte*, curada por Frederico Morais e realizada no Instituto Brasil-Estados Unidos, no Rio de Janeiro, 1973, reuniu trabalhos de 11 artistas, e um projeto coletivo, todos voltados para uma reflexão sobre a própria arte. Foi uma das primeiras exposições realizadas no Brasil assumidamente de arte conceitual. No catálogo, como apresentação, são apesentadas 50 definições de arte. (FERREIRA, 2009, p. 135).

A definição de Jan Dibbets, ao que parece, tem, portanto, uma correspondência direta com o ensaio de Benjamin *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. E ao que se refere às suas experiências com correções de perspectivas aliadas à fotografia, bem como a sua definição do registro como obra, *Circunferência com sombra*, portanto, do grupo Arte/Ação, é um dos trabalhos no Brasil, nesse período dos anos 1970, que tem mais aproximações com sua obra.



Figura 6. *Circunferência com sombra*, correções de perspectiva, grupo Arte/Ação, MAM/RJ, 1976.
Foto: grupo Arte/Ação
Arquivo do artista Genilson Soares

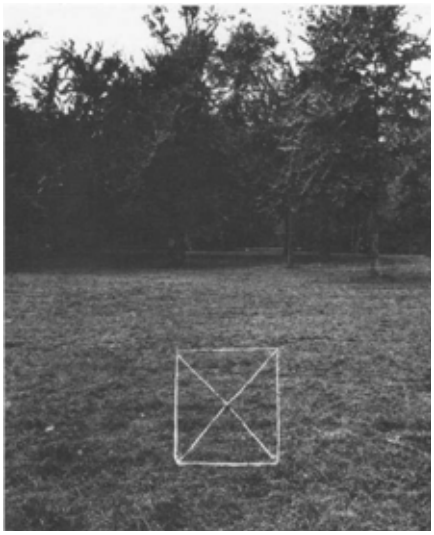


Figura 7. Quadrado com Duas Diagonais, correções de perspectiva, Jan Dibbets, 1968.
http://www.bibliotecadigital.ufmg.br

Sem sombra de dúvida, não é apenas a fotografia que se permeia em todas essas manifestações, um número considerável de outras mídias ou os novos meios aparelham essas poéticas no período em que se inscrevem, e como bem aponta Machado (2007, p. 9) "a arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo"[23]. Porém, devem ser levadas em consideração as condições de acesso a essas novas tecnologias. Em São Paulo, acontece em 1973 a primeira exposição coletiva de artistas brasileiros trabalhando com novas mídias, a

[23] MACHADO, Arlindo. Arte e mídia. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2007.

mostra *Expo-Projeção 73*[24], sob curadoria de Aracy Amaral, que reúne cerca de 42 artistas que apresentaram alguns de seus trabalhos em meios como filmes, super-8 e 16mm, audiovisuais de slides e gravações sonoras.

> (...) neste momento explode por todo lado, como em outros países ocidentais, as experimentações com filmes, audiovisuais, pesquisa com som. E o artista procurando lançar mão de meios não convencionais para se expressar na ordenação seletiva da realidade, ou no registro, como "anotações de situações que me impressionaram bem forte" (Miguel Rio Branco). E o caso do Barrio, que usa essa anotação como um registro do trabalho, que interessa "pelo sentido de informação divulgação do mesmo em algumas de suas etapas", posto que "fotos nunca registram a totalidade da pesquisa"? Há portanto uma opção, câmara na mão e/ ou gravador: para documentar – ou fazer – o meio ambiente – o seu próprio trabalho, ou o seu próprio trabalho visto como uma sequência cinemática, sonora ou não: a realidade recriada, composta em sequência não mais apenas numa perspectiva pré-cubista do objeto representado, nem pós-cubista, visão múltipla, porém contida numa única imagem fixada. (AMARAL, 1973, p. 6)

Embora muitos registros dessas poéticas sejam ou tenham se convertido em obra, é comum registros similares serem tratados como documento, ou objeto secundário para a compreensão da obra, mesmo tratando-se de proposições artísticas que se aliam a esse aparato técnico para fixarem-se no tempo, dada a sua natureza efêmera ou imaterial. Frações fixadas de um acontecimento sob a angulação do artista, algumas vezes como a obra em si, outras como um mero registro ou ainda como um elemento no interior da poética. A hipótese para que tais registros sejam associados a documentos pode ser devido ao peso documental que essas imagens técnicas carregam.

Na década de 1970 tem-se uma grande produção artística que se utiliza dos chamados novos meios, ou multimeios. Contudo, não é apenas a arte conceitual que ativa o uso desses meios nas atitudes poéticas que abrem mão do objeto de arte único. No Brasil, a exposição *Nova objetividade brasileira*[25], realizada no MAM do Rio em 1967, é precedida da publicação "Declaração de princípios básicos da vanguarda", na qual declarava já no primeiro item que

[24] *Expo-Projeção 73*, organização: Aracy Amaral; som, audiovisual, super-8, 16 mm. Participam da mostra os artistas: Abraão Berman, Ana Bella Geiger, Ana Maria Miolino, Antonio Dias, Antonio Manuel, Barrio, Beatriz Dantas, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Cláudio Tozzi, Conceição Previatti, Décio Pignatari, Donato Ferrari, Flamarion, Frederico Morais, Gabriel Borba Filho, George Helt, Helio Oiticica, Henrique Faulhaber, Ismênia Coaracy, João Ricardo Moderno, Jorge Izar, Julio Abe Wakahara, Luis Alphonsus, Luis Pelegrino, Lygia Pape, Marcelo Nitsche, Mario Cravo Neto, Mario Eiras Garcia, Mariselda Bumajny, Maurício Andrés Ribeiro, Maurício Cirne, Mauricio Fridman, Olívio Tavares de Araújo, Paulo Lemos, Paulo Fogaça, Paulo Sales, Raimundo Colares, Rubens gerchman, Severio Castellano, Victor Knoll, Yole de Freitas. GRIFE (Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais), São Paulo/SP, 18 a 23/06/1973.

[25] A exposição é resultado da ação desenvolvida desde novembro de 1966 por um grupo de artistas e por Frederico de Morais em duas frentes: no Museu de Arte Moderna, em reuniões para debates das questões relativas à produção de vanguarda, e na coluna de Frederico de Morais, no *Diário de Notícias*, onde se denunciava o "concurso de obras em forma de caixa", organizado por Jayme Maurício para a Petite Galerie. In: MORAIS, Fredreico. Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro, 1916-1994. Rio de Janeiro: Top-books, 1995, p. 294.

“uma arte de vanguarda que não pode vincular-se a determinado país ocorre em qualquer lugar mediante a mobilização dos meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que alterem as condições de passividade ou estagnação”. E essa nova produção artística vai do museu à rua, do imaterial ao material e vice-versa.

Embora um grande contingente de registros dessas manifestações artísticas integre, em boa parte, os arquivos pessoais dos artistas, convém mencionar algumas iniciativas no âmbito institucional que merecem atenção pelo estímulo e guarida a essas práticas artísticas. Em São Paulo, Walter Zanini, à frente do Museu de Arte Contemporânea, (gestão MAC/USP - 1963 a 1978), estimula as novas linguagens experimentais promovendo, entre 1967 a 1974, dentre outras mostras, a *Jovem Arte Contemporânea* (JAC), *Prospectiva 74, Multimedia, Poéticas Visuais*, que de certa forma resulta em acervo, principalmente registros fotográficos, para o museu, ao passo que fomenta essas poéticas. Segundo Zanini (2006) “as exposições do MAC-USP realizadas na década de 1970 deram início a um “colecionismo multimídia” e “a entrada da fotografia no Museu veio no bojo da explosão dos suportes tradicionais. De um lado estavam os fotógrafos clássicos e de outro a desmaterialização”. (ZANINI, 2006 apud COSTA, 2008 P. 146).

Além do MAC/USP, soma-se também a criação, em 1975, do Departamento de Informação e Documentação Artísticas[10] (IDART), organismo multidisciplinar, idealizado por Maria Eugênia Franco, com o objetivo de constituir uma memória organizada sobre arte brasileira contemporânea, acompanhando as linguagens artísticas experimentais e convencionais em São Paulo, como por exemplo, a cobertura documental da XIV Bienal Internacional de São Paulo, por meio de registros fotográficos e gravação de debates, atividade paralela à pesquisa das linguagens experimentais em São Paulo, além aquisições como a coleção de filmes de artistas em super-8, *Cubo de fumaça*, 1971 e *Costura da paisagem*, 1975, de Marcelo Nitsche; *Arte/Pare*, 1973, de Paulo Bruscky; *A rebelião dos animais*, 1976, de Nelson Leirner; *A coluna*, 1971, de Donato Ferrari, entre outros.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo que se abre também para as manifestações experimentais no final dos anos 1970 e início de 1980, gestão de Aracy Amaral (1975/1979) e Fábio Magalhães (1979/1982). Promovendo ciclos de performances e apoiando dentre outras experimentações artísticas, o *graffiti*. Primeira instituição a promover uma mostra dessa manifestação de rua, em 1981, a exposição *Muros de São Paulo* de Alex Vallauri, principal precursor do *graffiti* no Brasil. Na ocasião, Vallauri apresenta o audiovisual *Interferência Urbana - grafites de Alex Vallauri*, cerca de 500 slides de seus *graffiti* realizados desde 1978, além de apropriação direta nas paredes da Pinacoteca e propostas de arte postal.

Ou ainda iniciativas em outros estados, como na Paraíba, onde em 1978 é criado o NAC (Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba), em parceria com a Funarte, por Antonio Dias e Paulo Sergio Duarte, com participação de Raul Córdula e Chico Pereira, criam espaço para as novas linguagens experimentais, no nordeste, e diálogos com a cena contemporânea de outros estados, promovendo encontros e exposições de artistas como Cildo Meirelles, Antonio Dias, Anna Maria Maiolino, Artur Bairro, Paulo Bruscky, 3nós3, Jota Medeiros, Falves Silva, entre outros.

O resultado dessas práticas artísticas e dessas iniciativas institucionais pode ser mostrado, entre outras ocasiões, em exposições como *Arte novos meios/multimeios – Brasil 70/80* [26], organizada por Daisy Peccinini, em 1985, na FAAP, com ênfase nas produções artísticas dos anos 1970, que reuniu trabalhos em super-8, arte computador, audiovisual de diapositivos, off-set, carimbo, heliografia, mimeógrafo, holografia, xerox, arte postal, arte vídeo-texto, audioarte, fac-símele arte, e instalaões intermédia.

Um panorama da multiplicidade poética desse período também foi apresentado em 2007, na exposição *Arte como Questão: Anos 70*, sob curadoria de Glória Ferreira, que reuniu amplo material documental ao lado de mais de 300 obras de cerca de 100 artistas, realizada no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.

> Na intensa mobilização dos artistas em atuações coletivas, cujo ponto comum se dá menos por questões de linguagem artística do que pela ação artística como tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, delineiam-se, embora com nuanças e desdobramentos, as questões estéticas centrais que marcarão as artes visuais ao longo da década. A "Declaração de Princípios Básicos de Vanguarda", de 1967, assinada por artistas – entre os quais Antonio Dias, Lygia Pape, Carlos Zílio, Pedro Escoteguy, Raimundo Collares, Lygia Clark, Carlos Vergara, Gerchman – e pelos críticos Frederico Morais e Mario Barata ressalta que "Na vanguarda não existe cópia de modelos de sucesso, pois copiar é permanecer" e postula a utilização de todos os métodos de comunicação com o publico – "do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transitor à televisão". (FERREIRA, 2009, p.37).

[26] Exposição *Arte novos meios/multimeios – Brasil 70/80*, coodenação: Daisy Peccinini. Artistas participantes: José Roberto Aguilar, Sonia Andrade, Vera Chaves Barcellos, Artur Barrio, Moisés Baumstein, Abraão Berman, Gabriel Borba Filho, Paulo Bruscky, Fernando França Cochiarelli, Analívia Cordeiro, Waldemar Cordeiro – em memória e homenagem aos 60 anos de nascimento, Raul Córdula, Diana Domingues, Otavio Donasci, Sergio Duarte, Leonhard Frank Duch, Donato Ferrari, Leon Ferrari, Alex Flemming, Bené Fonteles, Rafael França, Maurício Fridman, Anna Bella Geiger, Carmela Gross, Luiz Guardia Neto, Paulo Herkenhoff, Hudinilson Jr., Mario Ishikawa, Ivan Isola, Tadeu Jungle, Eduardo Kac, Roberto Keppler, Paulo Klein, Bernardo Krasniansky, Milton Kurtz, Tomoshige Kusuno, Nelson Leirner, Unhandeijara Lisboa, Ivens Machado, Gastão de Magalhães, Odair Magalhães, Artur Matuck, J. Medeiros, Cildo Meirelles, Rita Moreira, Giorgio Moscati, Marcelo Nitsche, Kenji Ota, Letícia Parente, Julio Plaza, Mario Ramiro, Ubirajara Ribeiro, Roberto Sandoval, Daniel Santiago, Regina Silveira, Walter Silveira, Genilson Soares, Percival Tirapeli, Ana Maria Flores Torrano, Cláudio Tozzi, Alex Vallauri, Marco do Valle, Regina Vater, Carlos Vergara, Luigi Zanoto. Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP, 24/10 a 24/11/1985.

2.1.1 Práticas coletivas

Opinião 65, no Rio de Janeiro, primeira manifestação coletiva significativa no campo das artes plásticas depois do Golpe de 1964, segundo Lopes (2010, p. 34), de acordo com os críticos Frederico Morais, Wilson Coutinho, Mario Pedrosa e Ferreira Gullar, é onde emerge uma nova vanguarda brasileira. Contexto em que surge, em São Paulo o *Grupo Rex*.

> O encontro definitivo entre Geraldo de Barros, Nelson Leirner e Wesley Duke Lee se dá no incidente ocorrido em 1965, durante a exposição Propostas 65, realizada na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), em São Paulo. A repercussão mais imediata de Opinião 65 foi a realização da mostra Propostas 65. Organizada por Waldemar Cordeiro, ela contou inclusive com algumas obras que estiveram expostas na mostra carioca. A discussão sobre o novo realismo se estruturou em textos apresentados no catálogo. Para Mario Schenberg, no texto "O Novo Realismo" publicado no catálogo, "A exposição Propostas 65 representou o ponto alto da vida artística paulistana de 1965. A variedade das pesquisas e o nível elevado de muitas delas indicam que uma era fecunda acaba de se iniciar em nosso movimento artístico".
> (...) os artistas Geraldo de Barros, Nelson Leirner e Wesley Duke Lee, acompanhados por outros, retiraram seus trabalhos da exposição, em sinal de protesto por condenarem como "infração à ética" a censura que proibira a exibição de algumas obras, como as de Décio Bar, consideradas subversivas. A partir daí os três artistas começaram a se reunir para articular a formação de um movimento que visaria a defe sa dos interesses comuns, e juntamente com demais artistas discutir uma resposta "mais efetiva" ao acontecimento (LOPES, 2009, p. 38).

Surge daí, portanto, já em 1966, o primeiro grupo de artistas dessa nova vanguarda brasileira, o *Grupo Rex* (jun. 1966 / maio 1967), formado pelos artistas Geraldo de Barros, José Resende, Nelson Leirner e Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, Frederico Nasser, “unidos em torno do projeto de uma galeria, a *Rex Gallery and Sons*, com a intenção de intervir no circuito de arte, assim como de questionar a relação entre a arte e o campo cultural” (FERREIRA e COTRIM, 2006. p. 152). Na ocasião, as exposições organizadas pelo grupo são acompanhadas do jornal-boletim *Rex Time*, distribuído a cada exposição. O grupo “questionava as bases de organização do sistema de arte no Brasil, propondo uma alternativa ao abrir uma galeria, publicar um jornal e promover conferências e mostras de vídeos, além das exposições” (LOPES, 2010, p. 232).

Outro exemplo de manifestação coletiva é o evento chamado *Arte no Aterro*, organizado por Frederico Morais, no parque do Flamengo, na esplanada do MAM/RJ, em 1968, que num de seus panfletos anunciava: “Arte deve ser levada à rua. Para ser compreendida pelo povo deve ser feita diante dele, sem mistérios. De preferência coletivamente. Qualquer um pode fazer arte. E boa arte”. (PIGNATARI, 1973 apud GLÓRIA, 2009). Em 1970, Frederico de Morais leva essa experiência para Belo Horizonte/MG, e realiza

a exposição *Do Corpo à Terra*, no Palácio das Artes e no Parque Municipal. Em 1971 retoma essas experiências na série *Domingos de Criação*, realizados na área externa do MAM/RJ.

Fora do eixo Rio/São Paulo, a dupla Paulo Bruscky e Daniel Santiago, no início dos anos 1970, propõe uma série de intervenções na cidade de Recife, como a pintura do Rio Capibaribe, ideia não realizada (somente em projeto), ou a *Arteaerobis*, realizada na Ponte da Boa Viagem, onde cerca de 300 participantes soltam aviõezinhos de papéis coloridos, formando uma composição aleatória no espaço. Dentre outras proposições, lançam a *arte classificada* por meio de anúncios pagos na imprensa, com intenção de explorar um circuito alternativo para circular suas ideias e provocar ruídos nos sistemas de controle de informação onde operam.

> *O Diário de Pernambuco* publica em 1974, sob o título *Arteaeronimbo*, o seguinte texto: "Composição aleatória de nuvens no céu de Recife. A Equipe Paulo Bruscky & Daniel Santiago, responsável pela ideia, deseja entrar em contato com químico, meteorologista ou qualquer pessoa capaz de colorir uma nuvem. Correspondência Arteaeronimbo". Anúncio igual a esse foi publicado também nos classificados do *Village Voice*, em Nova Iorque, 1982. (FREIRE, 2006. p. 46).

Esses ruídos nos meios de comunicação de massa provocados pela dupla Paulo Bruscky e Daniel Santiago, tem semelhanças com as *Clandestinas* de Antonio Manuel, apropriações de capas de jornais onde o artista altera o seu conteúdo com inserção de textos e imagens, em edições com tiragem de 200 a 300 exemplares, distribuídas em bancas de jornal.

> A ideia era fundir o meu jornal com o jornal do dia, sem nenhuma diferença entre um e outro. É a maneira de introduzir um elemento de arte dentro de um processo industrial de jornal, logo na primeira página, no rosto do veículo. [...] Era assim um lado marginal, clandestino dentro da própria estrutura de um veiculo industrial de massa. (MANUEL, 1984 apud VAZ DE JESUS, 2010).

Essas intervenções nos meios de comunicação tem aproximação também com as proposições do grupo 3nós3, que se apropria também da imprensa em seus trabalhos, como a proposição *A categoria básica da comunicação*, proposta artística que ocupa o espaço da mídia com uma colagem aleatória de textos retirados de livros de estética, semiologia e política, publicada na de coluna de Artes Visuais do Jornal Folha de S. Paulo, em 1979.

Em Porto Alegre, um grupo de artistas publica, em 1976, um manifesto avesso ao mercado de arte, divulgado na imprensa como parte da exposição *Atividades Continuadas*, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Desse grupo composto por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, reunidos em torno de uma publicação mensal em formato de cartazete destinada a divulgar "novas poéticas visuais", surge o *Nervo Óptico*, em abril de 1977.

> Neste primeiro momento o nome 'Nervo Óptico' estava restrito à publicação e o coletivo de artistas não pretendia autodenominar-se com ele. Porém, em um artigo publicado em *O Globo*, Frederico Morais (1977) refere-se aos "componentes do grupo Nervo Óptico", denominação que passa a designar os artistas no conjunto de atividades que promovem em grupo. (CARVALHO, 2004. p. 29).

Alguns remanescentes do *Nervo Óptico*, como Vera Chaves Barcellos e Telmo Lanes, juntamente com outros artistas, criam, em 1979, o 'Centro Alternativo de Cultura N.O.', com estatuto e sede, e com finalidade de veicular as diversas manifestações artísticas, como arte postal, arte xerox, performances, instalações, além de música, teatro, dança, literatura, bem como promover cursos, encontros e debates sobre arte contemporânea. O espaço é inaugurado com a exposição *Mostra Inaugural do Espaço N.O. Paulo Bruscky, arte-postal, filmes e publicações*. O grupo 3nós3 também se apresenta no *Espaço N.O.,* em 1980, por ocasião da intervenção *Arte*, realizada em Porto Alegre, com debate e exposição de registros de suas intervenções urbanas. Em 1982, o grupo *Nervo Óptico* encerra suas atividades.

O Equipe 3, grupo formado por Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okumura, em 1971 – que tem continuidade enquanto grupo Arte/Ação com a dupla Genilson e Iñarra a partir de 1975 – surge, portanto logo no início da década, um dos grupos pioneiros que se mantém lidando coletivamente com a questão conceitual em seus trabalhos. No início da década de 1970, em São Paulo, nota-se a predominância do termo "equipe" para designar o agrupamento de artistas em torno de uma prática coletiva enquanto grupo ou em torno de um projeto ou proposta especificamente para um evento. Como se pode observar a presença dessas equipes em catálogos de mostras como a Jovem Arte Contemporânea e a Bienal Internacional de São Paulo, onde aparecem esses agrupamentos, "Equipe Centopéia", "Equipe 9", "Equipe Bóias-Frias", "Equipe IADE", "Equipe Sem Nome" bem como o termo "grupo", "Grupo Etsedron", "Grupo Mutilação", "Grupo Soma"[27], grupo M.O.V.E.[28], entre outros. Esses grupos, de maneira geral, atuam no circuito de bienal, salão e museu.

Fora desse circuito, artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo que desenvolviam trabalho no campo experimental, se reúnem em torno de uma manifestação artística em 1978, numa provocação a I Bienal Latino-Americana por impor aos participantes o tema "Mitos e Magia", e realizam o evento *Mitos Vadios*, organizado pelo artista Ivald Granato, em um

[27] O grupo Soma, formado por Sergio Macedo, Saint Clair Cemin e Carlos Vampré, é um dos participantes da JAC 73, MAC/USP, de 28/11 a 12/12/1973. O grupo edita o jornal SOMA, onde aliás, publica algumas das proposições do Equipe 3 (Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okumura).

[28] O grupo M.O.V.E., participa da XIV Bienal de São Paulo, 1977, porém alguns de seus integrantes, Luiz Sergio Ragnole Silva (Raghi), Roberto Pereira de Mello, Marli de Souza (Tula), Celso Seabra Santiago, Marilda Buzzini Carvalho, criam depois, em 1978, o grupo Viajou Sem Passaporte, juntamente com Roberto Melo, Fernanda Pompeu, Carlos Alberto Gordon e Beatriz Caldano.

estacionamento da rua Augusta, com duração de um dia. Participam do evento Gabriel Borba, Arthur Barrio, Cláudio Tozzi, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Genilson Soares, Francisco Iñarra, grupo Viajou Sem Passaporte, Lygia Pape, Rubens Gerchamn, entre outros.

Outra prática coletiva é a *Cooperativa de Artista Plásticos*, fundada em março de 1979, na capital paulista, como um canal alternativo ao mercado para circulação de obras dos associados. A primeira exposição organizada pela entidade *O desenho como instrumento* acontece na Pinacoteca do Estado, com a presença de registros do processo de trabalho ao lado da obra acabada.

> A primeira atividade pública da Cooperativa é divulgada em agosto de 1979, na Pinacoteca do Estado. Trata-se da exposição "O desenho como instrumento, na qual Sheila Leirner destaca um grande mérito: expor lado a lado o processo e os instrumentos da linguagem. Sempre aberto à experimentação, o desenho é, para a crítica, "o próprio processo e instrumento de si mesmo". Daí a importância de *croquis*, estudos e anotações aparecerem ao lado da obra acabada numa demonstração sistemática de suas diferentes etapas de formalização. (FABRIS, 2000, p. 30).

Participam da exposição Antonio Lizzárraga, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Cássio Michalany, Dudi Maia Rosa, Gilberto Salvador, Luiz Sacilotto, Marcelon Nitsche, Regina Silveira, Tuneu e Ubirajara Ribeiro entre outros.

Se no início da década de 1970 predominam as "equipes", no final da década surgem os grupos de artistas que, de maneira geral, são associados como precursores dos coletivos de arte que surgem no final da década de 1990, designação corrente para grupos de artistas.

O contexto político em que surgem esses grupos, no final da década 1970 e início de 1980, dentre eles o 3nós3, formado pelos artistas Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França, está ainda sob vigência do regime militar, porém já no processo de abertura política, é também o momento de formação de vários outros grupos de artistas que têm um ideário de tomada de arte na rua, em busca de espaços alternativos ao circuito estabelecido e restrito aos novos artistas. Em São Paulo, além do 3nós3, são criados os grupos, Tupinãodá[29], Viajou Sem Passaporte, Manga Rosa, Gextu, D'magrelas, Sanguinovo, TVDO entre outros. A ideia da cidade como suporte é compartilhada também com artistas e poetas que se apropriam dos muros da cidade por meio do *graffiti*.

[29] A primeira fase do grupo Tupinãodá, final dos anos 1970, era formada por José Carratü, Milton Sogabe e Eduardo Duar, o grupo faz intervenções na cidade como a instalação com cerca de 400 metros de plástico colorido, verde, amarelo e preto, uma espécie de horta instalada em frente a FAU/USP. A segunda formação do grupo se dá no início dos anos 1980, com José Carratu, Rui Amaral e Jaime Prades, onde o grupo passa a se identificar com o *graffiti*. Depoimento de José Carratu e Carlos Delfino, 14/07/1999, Arquivo Multimeios/CCSP.

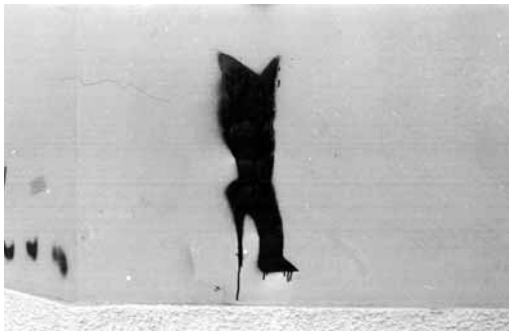


Figura 8. *Graffiti* da *Bota preta*, de Alex Valllauri, primeira de suas intervenções na cidade de São Paulo. Em 1978, Alex inicia anonimamente a edição contínua da bota preta, de salto agulha e cano longo, espalhando-a por toda a cidade.
Foto: Valdir Arruda
Coleção: Arquivo Multimeios/CCSP



Figura 9. *Graffiti* poético, 1978.
"Os poetas do spray", revista Veja, 16/05/1979. Artigo com imagens de g*raffiti* de Tadeu Jungle, Fernando Meireles, Sérgio do Amaral e Walter Silveira.
Coleção: Arquivo Multimeios/CCSP



Figura 10. Grupo Sanguinovo, página do livro "Jujubas Essenciais: poemas mastigáveis", Antonio Carlos Lucena (Touchê).Edições Sanguinovo, 1979.
Coleção: Arquivo Multimeios/CCSP



Figura 11. Grupo Manga Rosa (1978/1982), formado por Carlos Dias, Francisco Zorzete e Jorge Bassani (Joça). Idealizador do projeto "Arte ao ar livre", mostra permanente de Arte em Out Door em um painel afixado na Rua da Consolação, 1981.
http://grupomangarosa.blogspot.com.br/



Figura 12. *Art-door*, interversão do grupo 3nós3, Projeto "Arte ao ar livre" do Grupo Manga Rosa, Rua da Consolação, 1981.
http://grupomangarosa.blogspot.com.br/

Para marcar o final dos anos 70 e o início dos anos 80, alguns desses grupos como o 3nós3, Viajou Sem Passaporte, Gextu, D'magrelas e demais artistas formam uma rede e organizam, em dezembro de 1979, o Evento *Fim de Década*, reunindo vários artistas com performances e intervenções simultâneas, realizado na Praça da Sé, região central da cidade de São Paulo, com subsídio da Secretaria Municipal de Cultura, reivindicado pelos artistas. Os idealizadores editaram ainda um catálogo relatando o processo e a realização do evento, com textos e fotos.



Figura 13. Intervenção do grupo Viajou Sem Passaporte na abertura da XV Bienal Internacional de São Paulo, 1979. O bloco de artistas amarrados e de olhos vendados percorre a Bienal, exclamando em coro "Oh maravilhoso, espetacular, brilhante, etc etc etc". Pré-evento dos organizadores do evento Fim de Década.
Foto: Antonio Corso
Coleção: Arquivo Multimeios/CCSP



Figura 14. Catálogo do evento Fim de Década, páginas 28 e 29, com a relação dos artistas participantes e ficha técnica do evento.
Coleção: Arquivo Multimeios/CCSP

Embora, essas experimentações artísticas possam se inscrever, por elas mesmas, no tempo e no espaço, sua fruição se dá, principalmente, por meio de sua documentação, registros fotográficos, vídeos, propostas, projetos, roteiros, manifestos, textos, material jornalístico, publicações, entre outros. Operando em diferentes canais como exposições, livros, jornais, revistas, televisão, arte postal, etc.

Considerando a presença desses registros no interior dessas poéticas, estudos apontam que sua função não é apenas documental, trata-se também de um dos elementos constituintes da obra.

3. Visibilidades do invisível: Arte/Ação e 3nós3 – estudos de caso

Na ideia de tornar visível o que pode permanecer invisível para uma grande maioria, no sentido de apontar novos olhares, outros pontos de vista, e desta forma descortinar um olhar viciado, ao desprogramá-lo com ruídos e movimentos invisíveis, promovendo um estranhamento no cotidiano da cidade ou de um museu, é que se encontram os trabalhos dos grupos Arte/Ação e 3nós3, que revelam por meio de suas proposições o que é aparentemente invisível, ao passo que operam dialeticamente dentro e fora do sistema das artes.

> Marx sempre insistiu na distinção entre a aparência visível do mundo e o seu movimento real invisível, de onde decorre, como premissa metodológica do marxismo, que o conhecimento não é nunca contemplação, mas ação sobre o mundo. As coisas não são como elas "se mostram" ao olhar desprevenido; para compreendê-las é preciso fazer um desvio, dar um salto "por trás" da miragem do visível, destruir a aparência familiar, natural e reificada com que elas aparecem aos nossos olhos, como se fossem originárias em si mesmas e independentes do sujeito que as opera e modifica. (MACHADO, 1984, p.40).

A invisibilidade de suas proposições, de natureza efêmera e clandestina, também é mera aparência, visto a visibilidade desses trabalhos nos mais diferentes meios, através de registros, sejam eles visuais ou textuais. Suas propostas também não são alheias ao universo no qual se encontram, visto que esses artistas estão inseridos num novo *modus operandi* do fazer artístico que passa pelo fio de Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, entre outros, e pelo conceitualismo que segundo Freitas (2011, p. 109) "foi uma espécie de decantação histórica de Marcel Duchamp nas utopias dos anos 60, o que teria implicado o deslocamento do juízo estético para a crítica institucional".

A documentação nas práticas artísticas dos grupos em questão, fotografia, vídeo, projetos, textos, publicações alternativas e nos meios de comunicação de massa, são portando os principais meios para acessar às suas experimentações artísticas.

Os artistas que integram esses dois grupos desenvolvem, no mesmo período, atividades artísticas individuais paralelas às atividades coletivas, porém o estudo se pauta nas experiências coletivas desses artistas.

3.1 Documentar é expressar – grupo Arte/Ação



Figura 15. Portfólio do grupo Equipe 3 e Arte/Ação.
Coleção do artista Genilson Soares

Em um álbum com formato 35x25cm e 80 páginas/envelopes de acetato, aproximadamente, encontra-se a produção artística do grupo, inicialmente, formado por Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okumura, conhecido como Equipe 3, e posteriormente como Arte/Ação, formado pela dupla Genilson e Iñarra. Uma exposição portátil de dez anos de atividades desses artistas trabalhando em grupo, ou o portfólio do grupo, segundo Genilson Soares. Uma espécie de dossiê do grupo, e que integra o arquivo pessoal, ou coleção, de Genilson Soares. O álbum encontra-se organizado por atividades e em ordem cronológica, de 1971 a 1981, contendo a documentação dos trabalhos do ‘Equipe 3’ e do ‘Arte/Ação’, ampliações fotográficas, projetos, artigos de jornais, publicações, folhetos, entre outros. A natureza material/imaterial de suas propostas são mediadas, portanto, por meio desses registros.

Um dos primeiros encontros entre os integrantes do grupo Equipe 3, Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okumura, acontece em torno de uma proposta coletiva, a performance *Lanchonarte*, com a ideia de arte como consumo, para o salão do MAM/RJ, em 1970, a proposta não entrou, porém o grupo amplia a ideia para o Salão de Arte Contemporânea de Santo André, em 1971, participando com o trabalho *Restaurarte*, que consistia em questionar o júri, os segmentos dos salões e a informação publicada nos meios de comunicação sobre o trabalho, que eram corrigidas e afixadas pelo grupo no decorrer da exposição, apropriando-se de outros espaços do salão, imediações, com montagens de fotos e textos afixados nos painéis. Segundo o crítico Mario Schenberg (1980)[30], integrante da comissão julgadora do Salão de Arte Contemporânea de Santo André, em vários momentos, ele teve que quebrar a resistência do júri para permitir que o grupo realizasse a sua proposta. Esse primeiro trabalho em grupo sinaliza, de certa forma, os "pontos de vista" do grupo.

O grupo Arte/Ação (1975/1977) tem origem, portanto no Equipe 3, que surge em 1970, em São Paulo, formado por Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okumura. O grupo permanece com essa formação até 1974, quando Lydia Okumura passa a residir em Nova Iorque. A partir desse ano, Francisco Iñarra e Genilson Soares prosseguem trabalhando juntos, participam da Bienal Nacional de 1974, com a proposta coletiva *Num Espaço Apertado*. Em 1975 iniciam uma série de trabalhos com "apropriações" de obras de outros artistas (como Shihiro Shimotani, Giorgio de Chirico e Marino Marini), pertencentes ao acervo do MAC/USP, proposições as quais denomina de "Arte/Ação", nome pelo qual, o grupo (Francisco Iñarra e Genilson Soares) passa a adotar.

Embora o foco na pesquisa seja o trabalho do Arte/Ação, é fundamental mencionar a primeira fase do grupo como Equipe 3, visto que o processo de trabalho reflete também na segunda fase do grupo, enquanto Arte/Ação.

Dentre outras participações, o Equipe 3 aparece nas edições das V e VI Jovem Arte Contemporânea, 1971 e 1972. Em 1973 recebe o Prêmio Secretaria da Cultura Esporte e Turismo na XII Bienal Internacional de São Paulo, com o trabalho *Pontos de Vista*, experiência ambiental a partir de propostas individuais de correções de perspectivas, com efeito de unidade. O grupo atua, portanto, dentro do circuito das artes, salão, museu, galeria.

O expediente documental é parte também do seu processo de trabalho, como na proposição *Doação da visão*, onde o grupo se apropria de um documento, registro da ação de doar a córnea de Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okumura, certificado expedido

[30] Debate "O espaço como suporte de ideias", Pinacoteca do Estado de São Paulo, 18/12/1980. Arquivo pessoal de Maria Olímpia de Mello Vassão.

pelo Hospital do Servidor Público de São Paulo e o apresenta como obra, proposta coletiva, em uma das primeiras exposições de arte conceitual em São Paulo *Conceito/Ambiguidades*, realizada no Sesc Vila Nova, 1972. Na ocasião, os artistas participaram dessa exposição também com propostas individuais, além da proposta *Doação da visão*.

Os experimentos artísticos do grupo permanecem enquanto registros, dada a sua natureza efêmera e não objetual. Em uma página do portfólio do Equipe 3, está outro de seus trabalhos, um dos prêmios da V Jovem Arte Contemporânea, *Acerca da Natureza* (1971), intervenção nas rampas do museu, três painéis pintados, medindo 200x400cm cada um deles, que instalados nas rampas de acesso ao museu permitiam a passagem do público somente por meio de uma porta camuflada em cada painel. O trabalho recebeu o Prêmio Pesquisa, inédito nessa edição da JAC, verba destinada à pesquisa para construção de um trabalho efêmero. A proposta contou com a presença de Carlos Asp, artista convidado pelo grupo para participar da proposta. Um dos poucos registros localizados desse trabalho, no decorrer da pesquisa, foi a imagem avulsa, publicada no catálogo da V JAC, em formato de sacola, catálogo idealizado por Donato Ferrari, numa crítica à arte como objeto de consumo.



Figura 16. *Acerca da natureza*, Equipe 3, V JAC, 1971.
Foto para o catálogo: Gerson Zanini.
Coleção do artista Genilson Soares

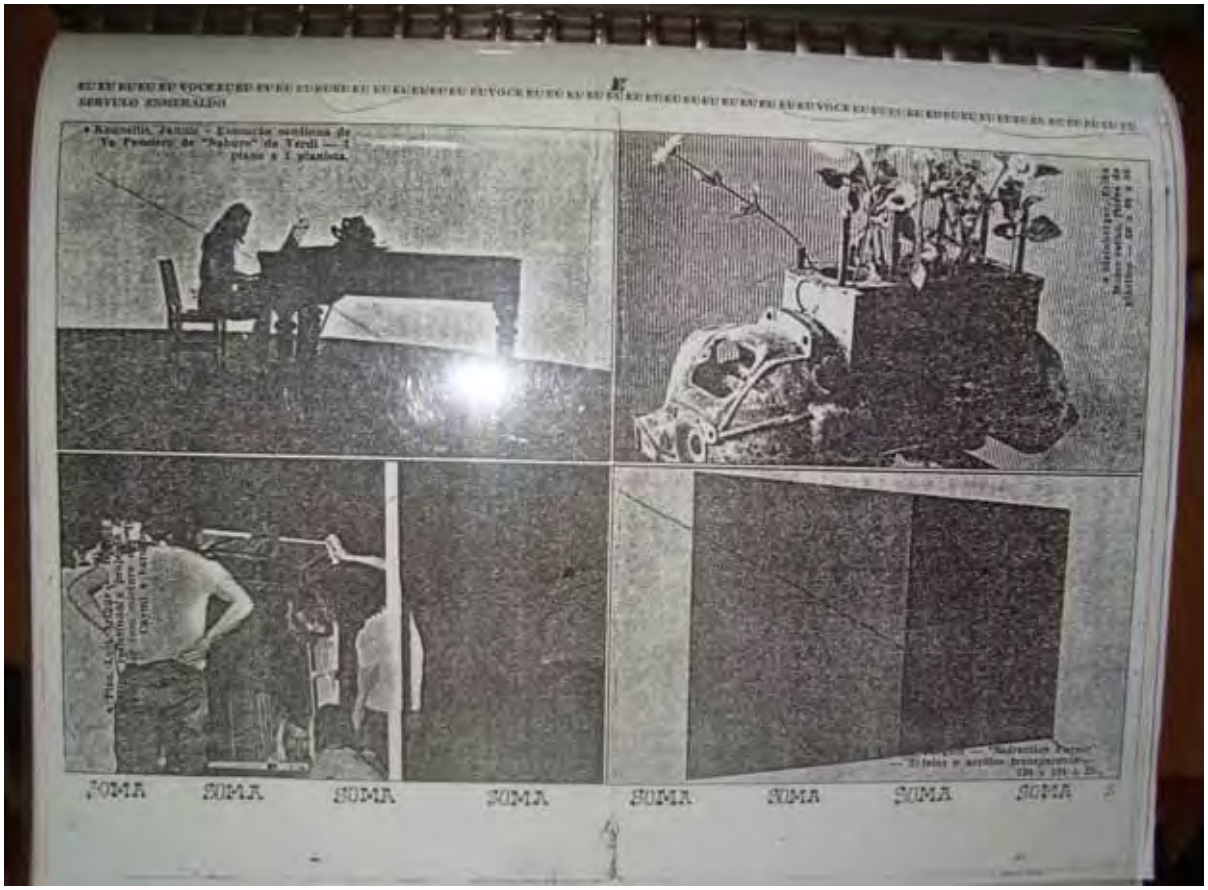


Figura 17. *Incluir os excluídos*, Equipe 3, VI JAC, 1972.
Jornal alternativo Soma, com imagens dos projetos executados de Jannis Kounellis, Érika Steinberger, Arthur Luiz Piza, e Jacques Castex.
Arquivo do artista Genilson Soares

O jornal alternativo Soma, do grupo Soma, formado pelos artistas Sergio Macedo, Saint Clair Cemin e Carlos Vampré, cedeu ao Equipe 3, em uma de suas edições, espaço para veicular a proposição *Incluir os excluídos*, realizada na VI JAC, 1972.

A VI JAC, idealizada por Donato Ferrari, com divisão da área expositiva do museu (1.000m²) em lotes de diversificadas dimensões e destinados aos inscritos por sorteio, vem com uma proposta inovadora, conforme o seu regulamento[31]: a) alargar o âmbito da manifestação, permitindo a participação sem limite de idade, de artistas nacionais e estrangeiros, residentes ou não no país, e aceitando qualquer técnica de linguagem apresentada; b) deslocar a ênfase do objeto produzido para os processos de trabalho.

Na ocasião o grupo fez quatro inscrições, uma como Equipe 3 e outras três como artistas individuais. Somente Lydia Okumaura é sorteada, com o lote nº 50, porém participam enquanto Equipe 3. Numa desobediência ao regulamento da mostra, o grupo se propõe a

[31] Catálogo VI JAC, MAC/USP, 1972.

produzir e executar o projeto de seis artistas não residentes no Brasil e que não foram contemplados pelo sorteio. Para essa operação negociam mais dois outros lotes, o 24 e 52, para a realização da proposição *Incluir os Excluído*, com os projetos de Jannis Kounellis – "Execução Contínua", performance com um piano e pianista tocando de tempo em tempo *Va Pensiero* da ópera *Nabucco*, de Giuseppe Verdi; Jacques Castex – *Refration Purple*, pintura, duas telas e acrílico transparente, 130x194x25cm. Este trabalho, um dos poucos que ficaram devido ao caráter imaterial das propostas, integra hoje o acervo do MAC USP; Daniel Buren – *Título para o projeto ausente* na expectativa da chegada do projeto que não chegou, a proposta resumiu-se à presença de Daniel Buren; Érika Steinberg – Motor velho de caminhão e flores de plástico, 60x10x50cm; Sérvulo Esmeraldo – *Eu, você, eu...*, cinco painéis, 100x150cm, pintados de branco fosco e texto em preto com letras de 25cm de altura; Arthur Luiz Piza – Um cubo, 200x200cm, construído em madeira e pintado de branco, com uma abertura quadrada com grades pretas, e no interior do cubo um espelho reflete o espectador usufruindo uma paisagem do litoral brasileiro, com a mixagem sonora do quebrar de ondas e "O mar" de Dorival Caymmi.

No lote inicial nº 50, acontece o *Não lote*, ou o não-lugar, espaço vazio, destinado à passagem do público. Uma pasta que inicialmente seria destinada à ocupação do lote, contendo o relatório de atividades artísticas individuais e de grupo, ficou na Secretaria do museu para qualquer referencia, o conteúdo do lote fica na ideia de pasta, estendida à possibilidades na sua condição de elemento. As obras de Servulo Esmeraldo, Jannis Kounellis e Jacques Castex ocuparam áreas fora do loteamento, as de Arthur Luiz Piza e Érika Steinberg ocuparam os lotes 24 e 52 conseguidos pelo grupo. A apresentação desses trabalhos foi feita respeitando mais a característica da obra do que a exigência do regulamento da mostra.

Incluir os excluídos, do Equipe 3, porém, não foi à única exceção à regra na VI JAC: Gabriel Borba, que não foi sorteado, participou da mostra com a proposição *PGU 666*[32] - Radha Abramo comprou o lote de um artista e doou ao Gabriel Borba. Inspirado em "A exceção e a regra", o artista dedica seu trabalho a Bertolt Brecht.

> *PGU 666* reúne numa pasta de repartição pública o repertório de um conjunto de documentos que postos naquela ordem – contam a história de um artista amador que se torna profissional por mérito – de sua participação na JAC – E esta participação gera um absurdo, pois o artista em questão não fora sorteado conforme o regulamento da manifestação, mas recebeu seu lote de doação de outro artista que o conseguiu por compra – do artista que fora regularmente sorteado. A documentação "autentica" destes fatos e de fotos posteriores, como exame médico, filas e outros foi contido nessa pasta e assim exposta, gerando, por sua vez, novas filas daqueles que queriam examinar. (BORBA, 1972)

[32] *PGU 666*, Prontuário Geral Unificado e o número da besta. Conversa informal com Gabriel Borba, 2011.

Contudo, todas essas exceções foram assimiladas pelo curador da mostra, Walter Zanini. Segundo Zanini[33] (2011, p. 59), como uma nova experiência que foi a JAC 1972, é normal uma certa incompreensão por parte da crítica, que considerou a presença de um pianista na exposição como música de fundo para aqueles que trabalhavam em seus projetos, mas não se tratava de música ambiente, e sim de um projeto de Jannis Kounellis.

Porém, a performance de Kounellis só foi executada devido à proposição do grupo Equipe 3, *Incluir os excluídos*.



Figura 18. *Execução Contínua*, Jannis Kounellis. *Incluir os excluídos*, Equipe 3, 1972.
Acervo: Fundo MAC-USP 027/0682.7



Figura 19. Motor de caminhão e flores de plástico, Érika Steinberg. *Incluir os excluídos*, Equipe 3, 1972.
Acervo: Fundo MAC-USP 027/0682.12

Ainda no âmbito de salões, o grupo participa do 8º Salão de Arte Contemporânea de Campinas com trabalhos na vertente *earth work*, como a proposta *Intervenções na paisagem*, no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, em 1972. As intervenções, no caso são projetos individuais de seus integrantes, porém com unidade enquanto proposta coletiva. Segundo Genilson Soares (1980), quando chegaram à Campinas, todos os espaços e paredes do Museu de Arte Contemporânea de Campinas já estavam reservados; diante da situação, resolveram no ato, em comum acordo com o museu, realizar um trabalho na área externa do museu, no gramado.

[33] Cristina Freire interviews Walter Zanini. Walter Zanini and the sixth Jovem Arte Contemporânea Exhibition/Manifestation. Dialogues, Manifesta Journal, n.º 11, 2010/2011, Amsterdam.
Acesso: publicação parcial digitalizada e encaminhada, via e-mail, por Lydia Okumura.

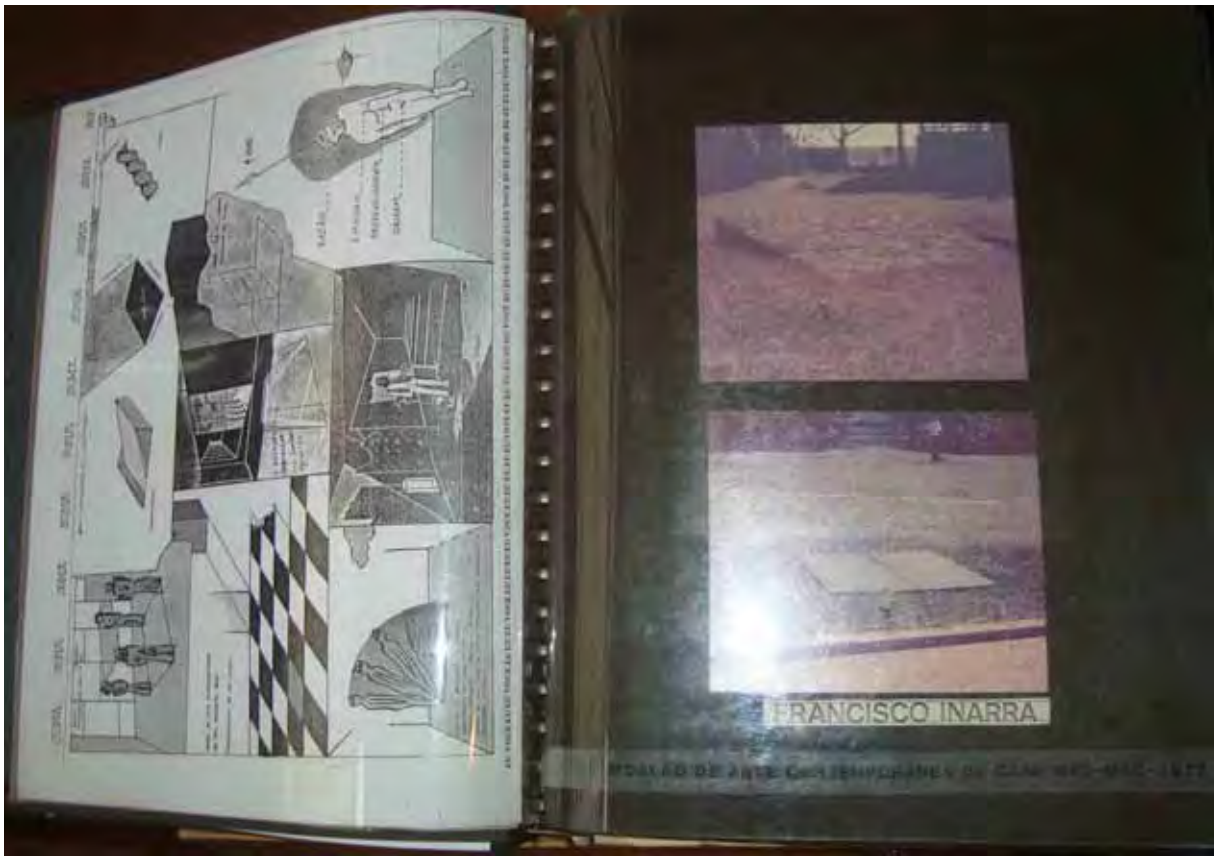


Figura 20. *Intervenções na Paisagem*, Equipe 3, Salão de Arte Contemporânea de Campinas, MAC Campinas. Projeto e fotografia do trabalho de Francisco Iñarra, na mesma linha dos trabalhos de Genilson Soares e Lydia Okumura. Projetos publicados no jornal Soma, 1972.
Coleção do artista Genilson Soares

Com o boicote à X Bienal Internacional de São Paulo, em 1969, e adesão de vários países que se recusaram a participar em solidariedade aos artistas brasileiros, ocorreu um consequente esvaziamento das bienais seguintes. Esse vazio foi preenchido, de alguma forma, com as bienais nacionais que abriam espaço para as experimentações artísticas e promoviam o acesso de novos artistas à Bienal Internacional de São Paulo. Nesse contexto, o Equipe 3 é um dos participantes da XII Bienal de São Paulo, em 1973, com a proposição *Pontos de Vista*, um dos trabalhos premiados na mostra internacional, que recebe o Prêmio Secretaria de Cultura Esporte e Turismo. A proposição *Pontos de Vista*, obra efêmera, consiste em instalação, pintura, ocupação e alteração do espaço expositivo por meio de correção de perspectiva, recurso recorrente no trabalho do grupo. Constam na documentação desse trabalho, fotografias de Gerson Zanini e Yuji Kusuno e uma edição de grupo, folder/poster com imagens do trabalho e do processo, e currículo dos artistas Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okumura. Publicação distribuída durante a Bienal.



Figura 21. *Pontos de Vista*, Equipe 3, XII Bienal Internacional de São Paulo, 1973.
Foto: Gerson Zanini
Coleção do artista Genilson Soares



Figura 22. Pôster da instalação *Pontos de Vista*, edição de grupo, Equipe 3, 1973.
Coleção do artista Genilson Soares

Segundo Lydia Okumura (1980), “esse trabalho foi uma experiência onde três artistas ganharam um espaço só. Então o problema era como utilizar o espaço, três artistas, compondo um campo visual, sem perder a individualidade e ao mesmo tempo conquistar uma harmonia no ambiente”. No interior da instalação foi exposta uma série fotográfica do processo de trabalho do grupo.

A XII Bienal foi marcada também pela presença da fotografia como registros de ações, como na obra do artista israelense Micha Ullmann.

> A fotografia como documento de uma ação, marca característica de uma arte que se apóia no conceito em detrimento de sua própria materialidade, teria um grande momento nessa Bienal na obra do artista israelense Micha Ullmann. Troca de Terras consistia no trabalho conjunto e simultâneo de habitantes de duas aldeias, uma israelense e outra palestina, ambas com o mesmo nome e situadas uma diante da outra. Cada grupo cavou uma vala posteriormente preenhida com a terra retirada da outra vala. Com o tempo a grama cobriria a cicatriz deixada e o trabalho passaria a existir apenas na memória de seus participantes e testemunhas. (apud COSTA, 2008)[34].

Embora as proposições do Equipe 3 tivessem presença da fotografia e uma tendência a documentação, até 1974, a documentação nas práticas artísticas do grupo, em especial a fotografia, não tinham ainda um papel fundante. Segundo Genilson Soares, a partir de 1973, quando adquire uma câmera fotográfica, e com as orientações de Gerson Zanini, a fotografia passa a entrar de maneira mais efetiva nas proposições da dupla que vai formar o Arte/Ação, em 1975.

> No início dos anos setenta, quando começamos os primeiros trabalhos de grupo, cedo, percebemos a importância da documentação fotográfica, no registro de nossas ideias, em geral, efêmeros. Nenhum de nós tinha uma câmera decente, com qualidade profissional para a realização desses registros. A fotografia era um meio novo, uma nova ferramenta, que se introduzia em nosso processo de trabalho. Foi nesse período, durante as mostras “Jovem Arte Contemporânea” no MAC, que conhecemos o Gerson Zanini. Ele foi de incomensurável importância para o nosso trabalho, e em particular, para o meu trabalho, até quando, finalmente, pude adquirir uma boa câmera fotográfica, durante nossa participação na Bienal de 73. Trabalhamos juntos em muitos momentos, orientando, e trocando experiências sobre as intenções dos registros dos nossos trabalhos, sobre os ângulos, correções de perspectiva, etc. (Genilson Soares apud SEHN, 2010)

O fator de mudança para a criação do Arte/Ação é a saída de Lydia Okumura[35] do grupo quando passa a residir em Nova Iorque, em 1974, o que de certa forma encerra as atividades do Equipe 3, embora o grupo tenha participado com sua formação original (Francisco Inarra, Genilson Soares e Lídia Okumura) de exposições internacionais como as

[34] Fundação Bienal de São Paulo (2001, p.167).
[35] Lydia Okumura recebe uma bolsa de estudo e passa a frequentar, de 1974 a 1978, o *Pratt Graphics Center*, de Manhattan.

realizadas no *Estúdio Actual*, Caracas/Venezuela, em 1975, e no *Cranbrook Academy of art Museum*, Michigan/USA, em 1979.

O trabalho da dupla Francisco Iñarra e Genilson Soares se inicia com a proposição *Num Lugar Apertado*, na Bienal Nacional de 1974. Diante de um pequeno espaço destinado à dupla, um corredor estreito, para a realização de seu projeto que fora aprovado e que previa amplo espaço para a proposta, inspirados em Michelangelo Pistoletto[36], os artistas resolvem apresentar uma nova proposta mais adequada ao espaço destinado, numa crítica aos organizadores da mostra. Apresentam uma ambientação com pintura hiperrealista dos artistas de costas para o público, em escala natural, como se estivessem em um banheiro. A nova fase do grupo foi marcada também pela presença da fotografia exercendo papel mais determinante nas proposições, a começar, nesse caso, por uma pintura quase fotográfica e os registros do trabalho como ações performáticas dos artistas se relacionando com o ambiente.



Figura 23. *Num Espaço Apertado*, Francisco Iñarra e Genilson Soares, Bienal Nacional, 1974.
Arquivo do artista Genilson Soares



Figura 24. *The Visitors*, Michelangelo Pistoletto 1962-1968, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma
http://www.pistoletto.it/eng/gallerie/qs20.htm

[36] Conversa informal com Maria Olímpia de Mello Vassão, 2011.

O grupo Arte/Ação inicia suas operações de guerrilha artística com apropriações de obras de outros artistas pertencentes ao acervo do MAC/USP. E mantém com isso o princípio que rege o grupo: quebrar as percepções visuais condicionadas, fundamentado na relação com o espaço arquitetônico - neste trabalho, o espaço do museu, nem como à crítica institucional.

A primeira dessa série de apropriações aliadas à fotografia trata-se da proposição *Evento com a pedra Event*, realizada com a rocha *event*, uma das peças que compõe a instalação *Impresso sobre rocha* de Chihiro Shimotani, constituída de pedras serigrafadas com as inscrições *apple*, *politic*, *theory*, *kill*, *love*, *cultivation*, *variable*, *event*, *safety* entre outras, pertencente ao acervo do MAC/USP. Para tanto, retiraram a pedra *event* de seu contexto e realizaram a ação de um "passeio" da pedra pela área do Parque Ibirapuera. Ação deslizada para uma série fotográfica, com imagens da subtração da pedra na instalação, o seu deslocamento pelos jardins e ruas no entorno do museu e retorno à instalação. Em seguida apresentam a sequência fotográfica ao diretor do museu, na ocasião Walter Zanini, o que gera uma discussão e comentários acerca da relação artistas e museu, e valor de obra de arte. A conversa resultou numa transcriação poética do desentendimento entre artistas e museu, segundo os autores da proposição *Evento com a pedra Event*.



Figura 25. Foto da série *Evento com a pedra Event*, grupo Arte/Ação, 1975.
Coleção do artista Genilson Soares



Figura 26. Instalação *Impresso Sobre Rocha*, serigrafía s/ pedra, Chihiro Shimotani, MAC/USP, 1973.
Disponível em: http://www.mac.usp.br

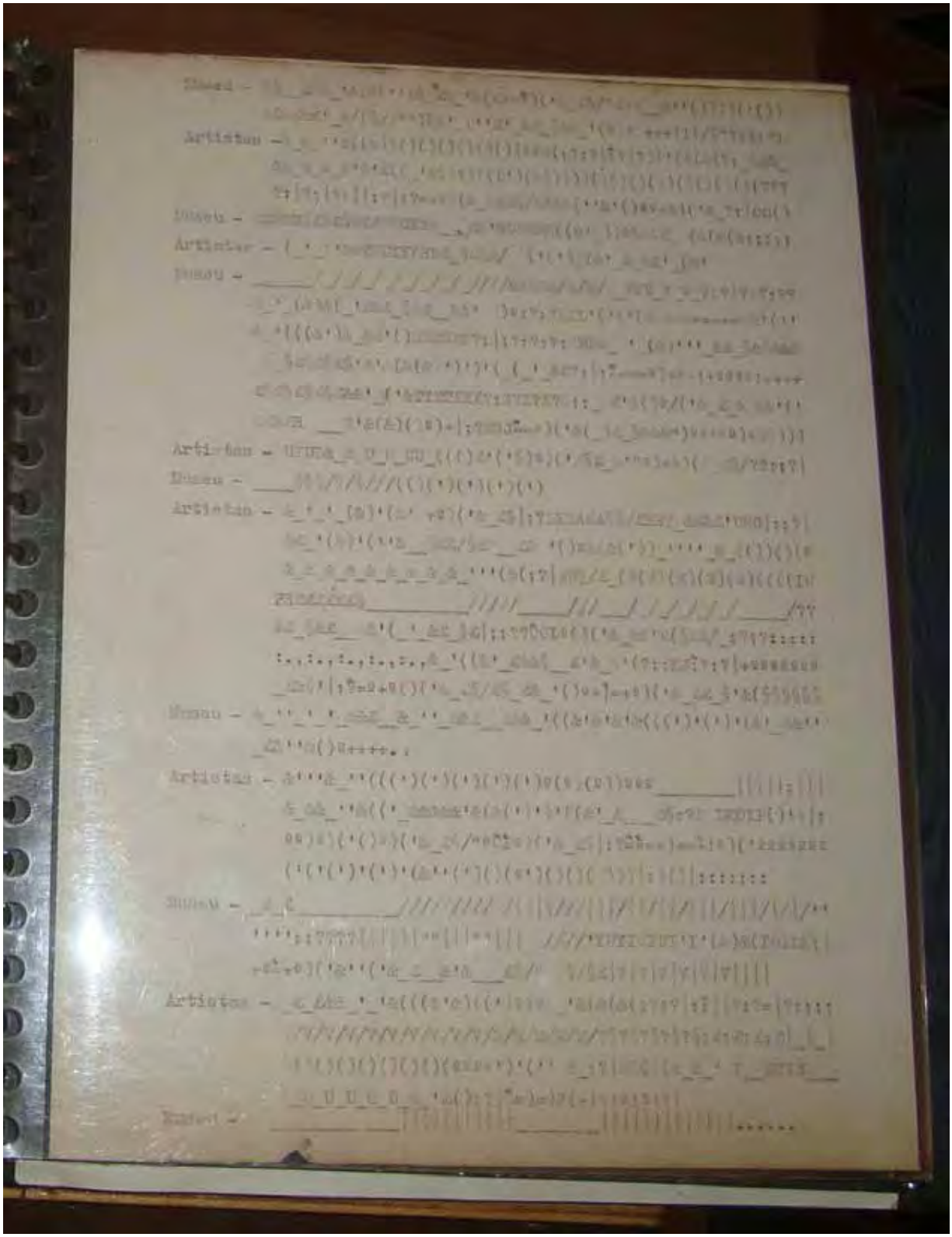


Figura 27. *Museu/Artistas*, grupo Arte/Ação, 1976.
Coleção do artista Genilson Soares

O texto produzido em razão da atitude do grupo perante o museu não chega a ser um conjunto de trabalhos nessa linha, porém essa escrita/imagem tem uma semelhança com a os *datiloscritos*, de Mira Schendel, letras, sinais, palavras, sentenças, datilografados. Embora, aparentemente, o texto *Museu/Artistas* não tenha nexo, essa tradução poética da relação entre museu e artistas feita pelo grupo pode ser lida em diversos idiomas.

Diante da tensão provocada nessa primeira operação com a pedra *Event*, a dupla resolve promover, segundo Genilson Soares, um "encontro conciliador" a proposição *O Encontro com a pedra Event*, um outro trabalho envolvendo a pedra *Event* e o quadro *Cavalos à Beira Mar* de Giorgio de Chirico, também pertencente ao acervo do MAC/USP. A ação documentada numa sequência fotográfica narra o percurso do quadro, desde sua ausência na parede, seu deslocamento no lado de fora do museu, o encontro com a pedra *Event*, até o seu retorno ao contexto do museu.

Ainda com o trabalho *Impresso sobre Rocha* de Shimotani, o Arte/Ação realiza em dezembro de 1976, a proposição *Presente de Natal*, usando dessa vez a pedra com a inscrição *Safety*. Pelo fato desses artistas terem livre acesso ao museu, a ação foi executada e documentada clandestinamente, numa manhã, antes do expediente do Museu iniciar. No espaço expositivo próximo à instalação, pintaram num painel um tecido repuxado para baixo, preso em sua ponta por uma corda (real) amarrada à pedra *Safety*. Sobre o painel deixaram um cartão de natal para o museu com uma mensagem natalina e comentários sobre a fragilidade em sua segurança, além de um pequeno quadro com um desenho emoldurado e o título *Presente de natal - Projeto para a caixa de chaves do Museu de Arte Contemporânea da USP*.

Esse trabalho, tal qual a documentação de outras propostas da dupla Arte/Ação, foi apresentado na exposição *Novas Tendências Brasileiras*, CAYC, Buenos Ayres, Argentina, e no Espaço B do MAC USP, espaço criado em 1977 e destinado a propostas mais experimentais. O museu assimilou as apropriações feitas pela dupla, e Genilson Soares e Francisco Iñarra foram os primeiros artistas convidados para esse espaço. Na abertura da exposição, promoveram outra apropriação não prevista pelos organizadores, e realizaram a intervenção *Ênfase à Escultura* com a obra *Cavalo* de Marino Marini, bronze, 215x205x107cm, doação de Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho. Colocam um calço embaixo da escultura levantando um de seus lados como se a parte traseira da escultura

estivesse suspensa por uma corda amarrada no rabo do cavalo e presa na parede do museu. Segundo Francisco Iñarra (conversa verbal)[37]:

> A intervenção dava a sensação de que o cavalo parecia debater-se, ou querer livrar-se da corda que o prendia. Na verdade nós ressaltamos, enfatizamos certas características da obra. No *Cavalo* do Marini amarramos uma corda no toquinho de rabo, calçamos a escultura, levantamos, então com aquela corda puxando ele pelo rabo é que dá a ideia de ser a revolta do cavalo tentando se libertar, quer dizer nós damos uma outra expressividade, a gente deu uma de peão de boiadeiro, com *Ênfase à Escultura*. Esse trabalho também foi logo desfeito, permanecendo enquanto fotografia. (IÑARRA, 2007)



Figura 28. Painel com a documentação do trabalho *Presente de natal*, na exposição da dupla no Espaço B, MAC/USP, 1977.
Acervo: Fundo MAC/USP 006/0228


LUX JORNAL

FÔLHA DE SÃO PAULO
SÃO PAULO

4 ABR 1977

CARGA AEREA é com a VASP. Chega bem. Chega rápido.

INFORMAÇÃO

No Mac, a ousadia da Apropriação

"Presente de natal": arte "apropriada".

Figura 29. Artigo de jornal. No Mac, a ousadia da apropriação, Folha de S. Paulo, 04/04/1977.
Acervo: Fundo MAC/USP 0038/001

[37] Depoimento de Francisco Iñarra e Genilson Soares concedido à Isis Baldini no Centro Cultural São Paulo, em 2007.



Figura 30. Exposição do grupo Arte/Ação no Espaço B, MAC/USP, 1977.
Foto: Gerson Zanini. Acervo: Fundo MAC/USP 006/0228



Figura 31. Registro fotográfico de *Ênfase à escultura*, nota de jornal e capa do boletim Espaço B, com edição dedicada ao trabalho da dupla Arte/Ação.
Coleção do artista Genilson Soares

Na ocasião da mostra no Espaço B, além de registros como fotografias, xerox, publicações, das apropriações com obras do acervo, é apresentada também a série fotográfica do proposição *Circunferência com Sombra*, realizado no MAM/RJ, no Salão Arte Agora I, em 1976, que embora não seja apropriação de obra, é uma estratégia de se apropriar de um espaço arquitetônico do museu, a marquise do MAM, com finalidade de dar outra dimensão ao trabalho e proporcionar ao público um olhar sob a angulação dos artistas. O Arte/Ação participa do salão com uma proposta de correção de perspectiva, usando a marquise do museu na realização do trabalho, onde desenham uma elipse branca de 32 metros de comprimento por três de largura e um círculo preto, de maneira que ao ser visto da janela do museu, a partir de um visor desenhado no vidro, pudesse ser visualizado um círculo branco perpendicular à

sua sombra. Acerca das construções visuais do Arte/Ação, Iñarra (conversa verbal)[38] comenta sobre a relação do grupo com a fotografia na tradução da ideia.

> A máquina tem uma característica muito importante pelo fato dela ser monofocal e nós somos bifocais, então quando você tem um olho só muda o seu conceito de perspectiva. [...] Arte e tecnologia é uma consequência da arte conceitual, a gente usava máquina fotográfica, usava os efeitos dela. [...] Em muitas exposições de arte e tecnologia é a máquina que ainda trabalha não é o artista. Às vezes a tecnologia engole a ideia. É preciso sintetizar sem se deixar iludir, enfeitiçar, seduzir pelas possibilidades tecnológicas.

Segundo Genilson Soares, a base do trabalho do grupo está na crítica ao ponto de vista viciado e sua relação com o espaço arquitetônico. Todavia, Yamagish (1977), aponta semelhanças do trabalho do grupo com as proposições de Victor Burgin e Jan Dibbets.

> [...] das suas primeiras ações passaram à arte minimalista e ambiental, e desta para a *earth work*, explorando elementos transformadores de ordem temporal e interferência com utilização de diversos projetos de implicações geométricas-construtivas. Nesse sentido, desenvolvem-se pesquisas na linha de orientação de Victor Burgin, Jan Dibbets e outros [...] nesses trabalhos manipulam conceitos opostos e ambíguos dados pela transformação do espaço introduzindo a correção de perspectiva, volume bidimensional e suas transposições e construções visuais, com efeito, dentro/fora, cheio/vazio, finito/infinito. [...] utilizando para a sua documentação os mais diferentes suportes, como a fotografia, xerox, off set, audiovisual. Mas o processo em si da evolução do trabalho é primordial uma vez que concede à arte essa função de *práxis* didática criativa e educativa, objetivando um alargamento da consciência do público. (YAMAGISH, 1977)

Um dos últimos trabalhos da série de apropriações de obras de outros artistas feitas pelo grupo foi realizado durante a XIV Bienal, em 1977, uma interferência na proposta de Isamu Awazu, serigrafia sobre o piso da bienal com uma imagem jornalística de um caso famoso no Japão – que foi tema do filme *O Império dos Sentidos*, lançado em 1976. Negociaram com o artista para que a imagem, ao chegar dentro do espaço destinado ao grupo, pudesse sofrer interferência. Colocam uma folha branca de papel no momento em que a equipe de Awazu está serigrafando a área do chão solicitada pela dupla, transferindo, dessa forma, a impressão da imagem para o papel. Assim, na área de impressão onde apareceria o rosto da mulher, fica um vazio quadrado e obtem-se uma impressão sobre papel. Ao deslocar a imagem de seu contexto destacou-se a imagem da mulher que é protagonista nessa história (conversa verbal)[39].

---

[38] Depoimento de Francisco Iñarra e Genilson Soares, concedido à Ísis Baldini, no Centro Cultural São Paulo, 2007.

[39] Depoimento de Francisco Iñarra e Genilson Soares ao Centro Cultural São Paulo, 2007.

Nessa bienal, a dupla apresenta, entre outros experiemntos, a proposta *Dualidade MAC/MAM*, em formato documental somente, duas pranchas contendo o projeto, planta baixa, perspectivas, e a troca de correspondências entre os museus e os artistas. A proposta seria na mesma linha do trabalho realizado na marquise do MAM/RJ, porém o que seria realizado na marquise do MAM/SP ficou apenas o início do processo de trabalho.

> [...] a proposta consistia em trabalhar com um objeto (uma caixa d'água, que seria amarrada e envolvida por cordas, sendo esticadas nas quatro pontas do objeto, dando a impressão de estar suspensa no ar) existente sobre a laje de concreto do MAM/SP. Esse trabalho se apresentaria na Bienal, mas seria montado na marquise do MAM e só poderia ser visto do salão de exposições do MAC. A ideia teve logo aprovação do MAC, mas encontrou muitos entraves, e atrasos burocráticos, da parte do MAM. Com a proximidade da nossa participação na realização da XIV Bienal de São Paulo, vimos que aquela ideia (que envolvia não só a construção do trabalho na peça sobre o teto, como também, a realização de vídeos, entrevistas, posters, etc.) não seria possível de ser concretizada antes da nossa apresentação na Bienal. (SOARES apud MAGALI)

Depois da XIV Bienal o grupo Arte/Ação encerra suas atividades, porém Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okumura são convidados para participar, enquanto grupo, de uma exposição em *Cranbrook Academy of Art Museum*, em 1979. A partir daí os artistas passam a expor apenas individualmente. Lydia Okumura recebe o convite para uma Sala Especial na XV Bienal Internacional de São Paulo e em seguida viaja ao Japão na condição de artista residente na Universidade de Wako, Tokio. Genilson Soares também participa da XV Bienal, com o trabalho *Projeto para o sol das 5 às 6*, e da mostra *Recomposição da horizontal*. Sobre essas participações, Aracy Amaral faz um comentário acerca do uso da fotografia no processo de trabalho de Genilson Soares.

> Estamos mencionando nesse ponto a presença fundamental da fotografia em seu processo de trabalho, da concepção até sua leitura. Com efeito, nos desenhos expostos por Genilson Soares – assim como no ambiente construído na Bienal deste ano – e na *Recomposição da horizontal*, a fotografia está integrada na obra, como ponto de partida para a mesma, o olho da câmara se somando ao olho do artista para conceber para o olho do espectador-receptor, em plena experiência perceptiva. É, curiosamente, no momento em que a câmara registra a "instalação" essa imagem fotográfica passa a ser um trabalho autônomo, posto que a arte efêmera deste artista, em suas ambientações de breve duração – uma exposição não passa de 30 dias – se torna duradoura através da reprodução pelo processo mecânico.
>
> Neste trabalho, portanto, cujo suporte é o próprio espaço, o primeiro elemento a ser destacado seria simultaneamente o olho do emissor-receptor e o olho da câmara fotográfica; e o segundo elemento, sem qualquer dúvida, a luz, modificável a cada instante através do tempo.
>
> [...] Com esta proposta de Genilson Soares, ambientação, desenhos e fotos, parece-me, sem qualquer dúvida, estar diante de uma soma-síntese, em elevado nível de profissionalismo, desta linha de trabalho. E com a realização do grupo Arte/Ação na última Bienal de São Paulo, uma expressiva amostragem de significativa tendência da arte nos anos 70. (AMARAL, 1979)

No início de 1980 os três artistas são convidados para expor individualmente na Pinacoteca do Estado, ao passo que a instituição promove o debate *O Espaço como suporte de ideias: instalações e manipulações ambientais de Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okumura*, mesa com mediação de Maria Olímpia de Mello Vassão, Fábio Magalhães, diretor da Pinacoteca, e os convidados Mario Schenberg, Walter Zanini, Marcos Pochon, Tomoshige Kusuno e Herbert Duschenes, com apresentação de filmes sobre os ambientes premiados nas Bienais e sobre uma instalação em uma galeria em Soho, de Lydia Okumura. A mostra dos três artistas na Pinacoteca não teve caráter coletivo, embora reunidos, foram propostas individuais e já apontando trajetórias distintas.

Atualmente Lydia Okumura reside em Nova York e dedica-se à pintura, onde projeta sobre superfícies bidimensionais suas manipulações espaciais. A dupla Genilson Soares e Frâncico Iñarra encontrou-se novamente na exposição *Transformação Inalterável*, realizada no Centro Universitário Maria Antonia, em 2003, sob curadoria de Cauê Alves e Juliana Monachesi, com trabalhos recentes e a documentação artística dos artistas. Em 2004 a dupla participa do projeto *Lord Palace Hotel*, e em 2007, Genilson e Iñarra, participam do debate *Apropriação e transformação do museu*, no evento *Não há nada para ver*[40], organizado por Graziela Kunsch, no Sesc Pinheiros. Em 2009 morreu Francisco Iñarra.

Ainda há pouca literatura sobre o grupo Arte/Ação; um estudo de Magali Melleu Sehn abordando a problemática da preservação de algumas modalidades artísticas, como as instalações, a autora menciona, entre outras, a documentação das apropriações da dupla Genilson e Iñarra, como *O encontro com a pedra event*, *Presente de natal*, *Ênfase à escultura*, e aponta que "do ponto de vista documental, os depoimentos do artista sobrepõem-se à documentação fotográfica no processo de compreensão de todas as etapas dos processos de intervenções." (SEHN, 2010, p. 51). Embora as fotografias das intervenções do Arte/Ação possibilitem a ativação de suas apropriações, para Sehn (2010), a documentação fotográfica do grupo é vista como um recurso auxiliar na compreensão da obra e não como obra em si. Contudo, segundo o lema da dupla, "documentar é expressar".

---

[40] Projeto *Não há nada para ver*, organização e mediação de Graziela Kunsch, SESC Pinheiros, 2007.
28/11/2007 - Conversa com Francisco Iñarra e Genilson Soares: *Apropriação e transformação do museu*.
05/12/2007 - Conversa com Mario Ramiro: *Vilém Flusser e a Bienal de São Paulo como laboratório.*
12/12/2007 - Conversa com Jorge Menna Barreto: *Projeto Matéria ou o artista como mediador*.
15/12/2007 - Conversa com Vitor Cesar: *BASEMÓVEL ou conversa como lugar.*

3.1.1 Série fotográfica *Circunferência com sombra*

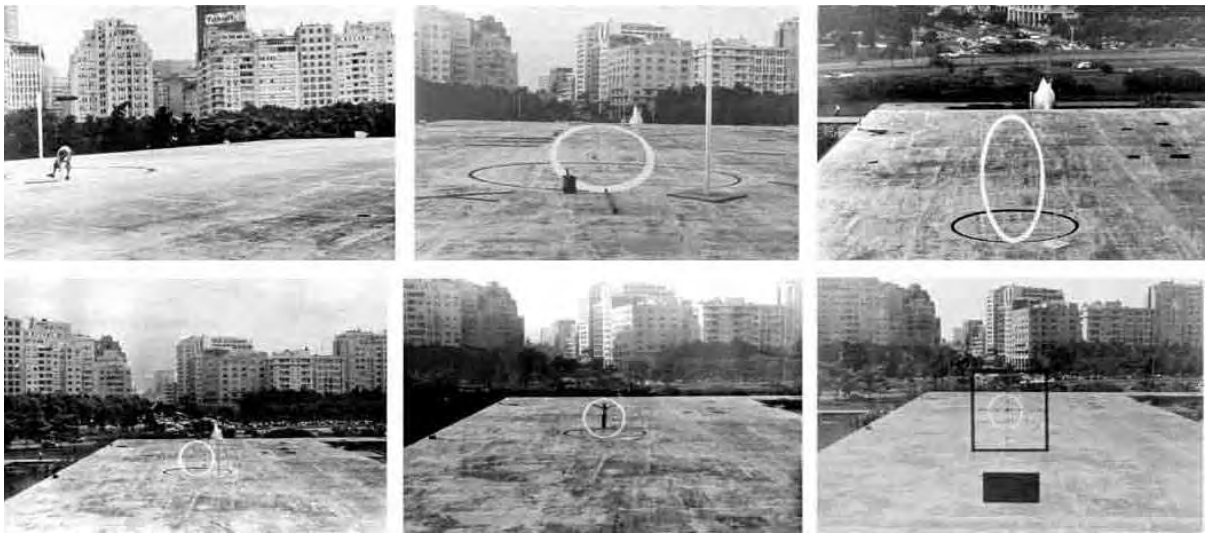


Figura 32. *Circunferência com sombra*, correção de perspectiva, grupo Arte/Ação, *Salão Arte Agora I*, teto da marquise do MAM/RJ, 1976.
Coleçaõ do artista Genilson Soares

A série fotográfica *Circunferência com sombra*, correção de perspectiva, é exemplar para uma leitura isolada do conjunto documental do grupo Arte/Ação, por reunir e comportar as experiências de percepções espaciais e construções visuais do Equipe 3 e a presença fundante da fotografia nas proposições do Arte/Ação. A série fotográfica é um comentário acerca da própria fotografia, embora se tratasse de uma instalação apresentada no *Salão Arte Agora I*[41], realizado no MAM/RJ, em 1976. Na ocasião, a dupla Genilson e Iñarra elaborou uma anamorfose, pintando no teto da marquise do museu uma elipse de 32 metros de comprimento por três metros de largura e um circulo preto, que resulta numa circunferência com sombra. No espaço interno do museu, onde acontecia o Salão, desenharam no vidro da janela com vista para a marquise um pequeno quadrado preto, um visor, indicando o ponto de vista único pelo qual o trabalho deveria ser olhado, enquadrando o olhar do espectador como numa janela de máquina fotográfica, criando um espaço ilusório: uma visibilidade construída que exige um tempo de leitura e mudança do corpo do espectador.

[41] Dada a devida importância do *Salão Arte Agora I* para que o trabalho *Circunferência com sombra* fosse realizado, no entanto, deve-se mencionar as circunstâncias em que se deu o *Salão Arte Agora I / Brasil 70-75*, sob organização de Roberto Pontual. A tomada de posição de 17 artistas que não endossaram o evento e que elaboraram um manifesto no qual colocavam em questão os critérios do *Salão Arte Agora I*, bem como a atuação dos setores da crítica. Artistas que tomaram posição de não participar do evento e que elaboraram o manifesto: Paulo Herkenhoff , Mauro Kleiman, Ivens Machado, Waltércio Caldas, Antonio Manuel, Mônica Barbosa, Tunga, Ascânio Monteiro, Ronaldo do Rego Macedo, Sergio Augusto Porto, Ana Maria Maiolino, Rogério Luz, Cildo Meireles, Leonardo Pereira Leite, José Resende, Raul Córdula Filho, Arthur Alípio Barrio. Revista Malasartes, 1976, n. 2, p. 29.

Dessa forma, o trabalho convida o público, um por vez, a ver a construção visual de uma circunferência com sombra e projetar essa imagem retiniana do que se vê fora para dentro do museu, revelando à luz do sol e na fotografia a subjetividade de um olhar selecionado, ao colocar o espectador como testemunha ocular de uma construção visual a partir de um ponto de vista único. Ao mesmo tempo em que proporciona uma visão do invisível, uma aparição dessa circunferência, um círculo branco perpendicular a sua sombra.

A série fotográfica enuncia uma crítica à fotografia colocando em dúvida a sua objetividade e neutralidade como registro do real, a crença de que a imagem fotográfica não engana, ao contrapor com um registro ficcional que propõe a ilusão a partir de um determinado ponto de vista. Ao passo que a instalação, que remete à máquina fotográfica, enuncia também uma crítica à máquina institucional do museu, apropriando-se de sua própria arquitetura, no caso a marquise, reivindicava espaços mais amplos e visibilidade para determinadas proposições artísticas que não se enquadram no mercado de arte.

Segundo Genilson Soares, de modo geral, os trabalhos do grupo buscam estabelecer uma crítica ao ponto de vista viciado na relação com o espaço arquitetônico. Essa quebra do espaço, segundo Mario Schenberg num debate[42] acerca do trabalho do grupo, tem a intencionalidade de quebrar a monotonia daquele espaço.

> O espaço não é aquela coisa dura, ele é maleável e pode ser transformado, e a questão é quebrar a tirania do espaço – eu tenho aquele espaço vago ali, ele é tirânico – e você tem então que obter essa liberdade para não ficar preso naquele espaço que é determinado e abrir, fazer novas aberturas. (SCHENBERG, 1980).

Uma outra questão colocada por Schenberg (1980) diz respeito ao interesse pelo espaço, porém pela destruição desse espaço, e cita um verso de Euclides em que dizia que só as coisas que nós não temos é que nos faz mal. “O fato de haver essa preocupação com o espaço é devido a alguma coisa que não temos, esse interesse pelo espaço é uma espécie de fome, a gente tem uma fome, não só de alimento, mas pode ter fome de muita coisa e são exatamente essas coisas que nós não temos”.

Circunferência com sombra coloca em questão, portanto, tanto o espaço do museu como a fotografia, quando transpõe com precisão a ideia do trabalho para o registro, numa simbiose entre a obra e a fotografia – paira a dúvida se é uma fotografia a partir da proposição ou se é uma proposição a partir da fotografia, ao criar uma nova janela, que propõe uma mudança de ponto de vista. Sob essa angulação, essa fotografia também é a obra.

---

[42] Debate *O espaço como suporte de ideias: instalações e manipulações ambientais de Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okumura,* com Mario Schenberg, Marcos Pochon, Tomoshige Kusuno e Herbert Duschenes, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 18/12/1980.

3.2 Intervenção como sistema – grupo 3nós3



Figura 33. Intervenção *Ensacamento*, grupo 3nós3, 27/04/1979.
Folha da Tarde, 28/04/1979, p. 12.
Coleção dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro



Figura 34. Intervenção *X-Galeria*, 1979. Foto: 3nós3
Coleção dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro



Figura 35. Intervenção *Ensacamento*, Publicação *Encarte-Ensacamento*, 3nós3.
Coleção dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro



Figura 36. *Interversão VI*, grupo 3nós3, 15/06/1980.
Catálogo *Interversão VI*, 3nós3.
Coleção dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro



Figura 37. Intervenção *27.4/3*, grupo 3nós3, 27/04/1982.
Foto: 3nós3 (imagens de TV)
Coleção dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro

Distribuída em diferentes canais, as intervenções do grupo 3nós3 ocupam espaços na rua e na mídia. Em busca de alternativas ao circuito artístico estabelecido de museus e galerias, procurando conquistar novos espaços para suas proposições, o grupo "concentrou suas ações na instalação de elementos visuais em espaços de circulação pública" (RAMIRO,

2004). Essa ocupação, ao mesmo tempo em que ocorre no espaço público da cidade se dá também nos meios de comunicação de massa.

A clandestinidade e a efemeridade de suas intervenções são fatores para a atividade paralela do grupo de documentar esses trabalhos e se fazer documentar pela imprensa, devido à perenidade dessas intervenções, proporcionando, dessa maneira, visibilidade e duração às mesmas. O estudo e planejamento detalhado de suas ações também geram outros tipos de documentos, como projetos, desenhos, roteiros, entre outros.

> Esses trabalhos, que produziam uma visível alteração na paisagem urbana, foram na maioria das vezes realizados de forma clandestina durante a madrugada, quando o ritmo da cidade se reduz e as ruas, normalmente repletas de automóveis e pedestres, ficam quase que vazias. Essas instalações antes de executadas eram planejadas detalhadamente, pois suas estruturas materiais não poderiam expor ninguém ao risco de acidentes. (RAMIRO, 2004).

> Cada uma destas intervenções era cuidadosamente articulada, de maneira que este trabalho fosse veiculado por todos os canais de comunicação de massa. A ocupação dos meios de comunicação era parte integrante desses projetos. Como resultado, a maioria dos críticos deste trabalho jamais viram nenhuma destas intervenções, tendo apenas assistido ao espetáculo por televisão, jornal, radio ou revista. Este fato cria um novo aspecto para o já clássico ensaio de Walter Benjamin, o de que os meios de reprodução mecânica colaboram para a criação de uma "aura" para o trabalho de arte, em vez de sua destruição, como Benjamin acredita ocorrer. (FRANÇA, s/d)[43]

As atividades de intervenções urbanas ou de "interversões urbanas" como assinala o próprio grupo, se caracterizam não apenas como um trabalho de ocupação da cidade como suporte plástico, mas sobretudo de provocar um ruído na cidade no sentido de "interverter" a ordem natural das coisas, modificando a sua aparência familiar ou até mesmo invisível, proporcionando novas percepções, ao inverter o olhar habitual do espectador. Buscavam ainda levar esse estranhamento para o espaço midiático.

O grupo 3nós3 surge em meio a uma nova geração de artistas e de outros grupos com o ideário de ocupação e apropriação de equipamentos da cidade, no final da década de 1970. O 3nós3 estabelece estreitas relações de trabalho com os grupos Viajou Sem Passaporte, Gextu, d'magrelas, não apenas na realização do 'Evento Fim de Década, como também, integrantes desses grupos participam como colaboradores na realização de alguns de seus trabalhos, principalmente nas intervenções de larga escala, como apoio na execução dos projetos e registros dos mesmos, formando-se, dessa maneira, uma espécie de rede colaborativa entre grupos. Um dos registros em vídeo dos trabalhos do grupo, a intervenção

[43] FRANÇA, Rafael. Acerca do 3nós3. Ensaio de Rafael França, duas páginas de texto, com data provável de 1985, MAC/USP Ibirapuera.

Conecção, foi feita por Tadeu Jungle, integrante do TVDO[44]. Em sintonia com outros grupos o 3nós3 participa do projeto "Arte ao ar livre", idealizado pelo grupo Manga Rosa, mostra permanente de arte em outdoor, na rua da Consolação, em São Paulo. O 3nós3 participa também da primeira Exposição Internacional de Art-door na cidade de Recife, organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago, em 1981, e de exposições no espaço N.O., do grupo Nervo Óptico, em Porto Alegre.

Seus integrantes reúnem se pela primeira vez em torno de uma exposição de desenho, gravura e carimbos, num espaço alternativo na estação São Bento do Metrô de São Paulo, em 1979. Mario Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França, juntamente com Marília Grenwaldt, apresentam nesse espaço trabalhos individuais, além de um ateliê aberto de xilogravura para o público participar. O resultado dessa participação do público, ao término da mostra, é levado à Pinacoteca do Estado para exposição. Após essa primeira experiência coletiva, os artistas Mario Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França juntam-se para traçar um próximo trabalho e consolidam o grupo 3nós3 (1979/1982), que inicia uma série de intervenções urbanas na cidade de São Paulo, as quais denominam “interversões urbanas”, no sentido de “interversão”, interverter, mostrar outra versão.

O primeiro desses trabalhos é a intervenção *Ensacamento*, que após levantamento e estudo planejado com mapeamento dos monumentos públicos da cidade de São Paulo, o grupo realiza, numa madrugada de abril de 1979, a operação *Ensacamento*, com sacos de lixo preto e corda encapuzam a cabeça de cerca de 60 esculturas no centro da cidade.



Figura 38. Arte final do *Encarte – Ensacamento*, grupo 3nós3, 1979. Coleção: Arquivo Multimeios/ CCSP.

[44] TVDO, grupo formado por Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes e Paulo Priolli.

Ao se apropriar dos monumentos da cidade de São Paulo, obras em logradouros públicos, a intervenção *Ensacamento* do 3nós3, possui, dessa forma, aproximação com as apropriações com obras do acervo MAC/USP, feitas pelo grupo Arte/Ação. Alterando o sentido dessas obras. Segundo Chiarelli (2002), "(...) apropriar-se é matar simbolicamente o objeto ou a imagem – é retirá-los do fluxo da via – aquele contínuo devir, que vai da concepção/produção até a destruição/morte –, colocando-os lado a lado a outros objetos, com intuito os mais diversos".

O *Ensacamento* faz ainda uma inscrição espacial na cidade, desenhada pela ordem em que segue o encapuzamento desses monumentos. Considerando que o ano é de 1979, com a liberdade ainda cerceada pelo regime militar, a "interversão" do grupo se inicia, simbolicamente, com o *Monumento à Independência*, de acordo com o percurso programado pelos seus integrantes.

> O primeiro monumento a ser encapuzado foi o *Monumento à Independência*, no Ipiranga, depois nos dirigimos para av. Paulista, onde tem a escultura *Anhanguera*, em seguida descemos para o Ibirapuera em direção ao *Monumento às Bandeiras* e depois para o centro da cidade, a pé, porque o motorista, colega do grupo, desistiu de acompanhar a gente. Ao longo do percurso cuidávamos também de fotografar o trabalho. (HUDINILSON JR., 1984).

A inscrição segue também rumo à mídia tradicional e alternativa, como as edições de grupo. Dos registros fotográficos feitos pelo grupo e do que é publicado na imprensa, o 3nós3 produz o múltiplo *Encarte-Ensacamento*, com tiragem de 500 exemplares, enviado pela rede de Arte Postal. Desse circuito de arte alternativo, chega à XVI Bienal Internacional de São Paulo, no Núcleo de Arte Postal, em 1981.

Sobre a intervenção *Ensacamento*, Erin Aldana (2008), em seu estudo[45] sobre o 3nós3, traça um paralelo da intervenção com os ideais de guerrilha urbana de Carlos Marighella, visto que o seu minimanual não se limita apenas à luta armada. Os elementos de surpresa, manobras rápidas e determinação de que Marighella falou foram também aspectos fundamentais ao *Ensacamento*, apontando a intervenção artística como uma forma de "arte de guerrilha", ponderando, contudo, com o que dizem seus integrantes, que o trabalho do grupo é mais uma resposta a certa maneira de se fazer arte do que um comentário político.

[45] ALDANA, Erin Denise. Interventions into Urban and Art Historical Spaces: The Work of the Artist Group 3nós3 in Context, 1979-1982. Dissertation – The University of Texas at Austin, Art History, 2008. www.lib.utexas.edu

Na extensão da ideia de guerrilha, há também um aspecto a ser considerado que é a aproximação das estratégias adotadas pelo grupo com a "Teoria da Guerilha Artística"[46], de Décio Pignatari, visto que as táticas do grupo 3nós3 não se limitam apenas ao espaço da rua, mas também ao espaço de comunicação e informação.

> Em relação à guerra clássica, linear, a guerrilha é uma estrutura móvel operando dentro de uma estrutura rígida, hierarquizada. Nas guerrilhas, a guerra se inventa a cada passo e a cada combate num total descaso pelas categorias e valores estratégicos e táticos já estabelecidos. Sua força reside na simultaneidade das ações: Abrem-se e fecham-se frontes de uma hora para outra. É a informação (surpresa) contra a redundância (expectativa).
> (...)
> Vanguarda já não pode ser considerada como vanguarda de um sistema preexistente, de que ela seria ponta-de-lança ou cabeça-de-ponte. Ao contrário, hoje ela se volta contra o sistema: – é antiartística. Vale dizer, configura-se como metavanguarda, na medida em que toma consciência de si mesma como processo permanente. Metavanguarda não é senão outro nome para vanguarda permanente. (PIGNATARI, 2004, p. 168 e 170).

Esse aspecto fica mais evidente na intervenção seguinte do grupo, a *X-Galeria*, onde o se voltar contra o sistema e seus valores já estabelecidos, ou o interverter do sistema, aparece de maneira mais explícita, com os artistas munidos de rolos de fita crepe e a "palavra de ordem", *o que está dentro fica, o que está fora se expande*, texto mimeografado e afixado junto a um "X" de fita crepe na porta de 29 galerias de São Paulo. Ao passo que a operação se dá de maneira quase simultânea também na mídia, visto que a intervenção contou com a presença de uma repórter do Jornal da Tarde que acompanhou e fotografou toda a operação. A intervenção X-Galeria, realizada na madrugada do dia 02 de julho de 1979, das 24h00 às 02h00, é noticiada no dia seguinte pelo jornal com o título "Um protesto contra o comércio da arte. No meio da noite". Por conta da polêmica gerada tem-se uma repercussão na mídia impressa da questão levantada, sob o ponto de vista de galeristas, críticos e dos artistas.

[46] *Teoria da Guerilha Artística* é Publicada pela primeira vez em 1967, no jornal Correio da Manhã, e republicado em 1971 e 1973, no livro Contracomunicação, de Décio Pignatari, pela Perspectiva. In: PIGNATARI, Décio. Contracomunicação, 3. ed. rev. – Cotia: Ateliê Editorial, 2004, ps. 168 e 170.

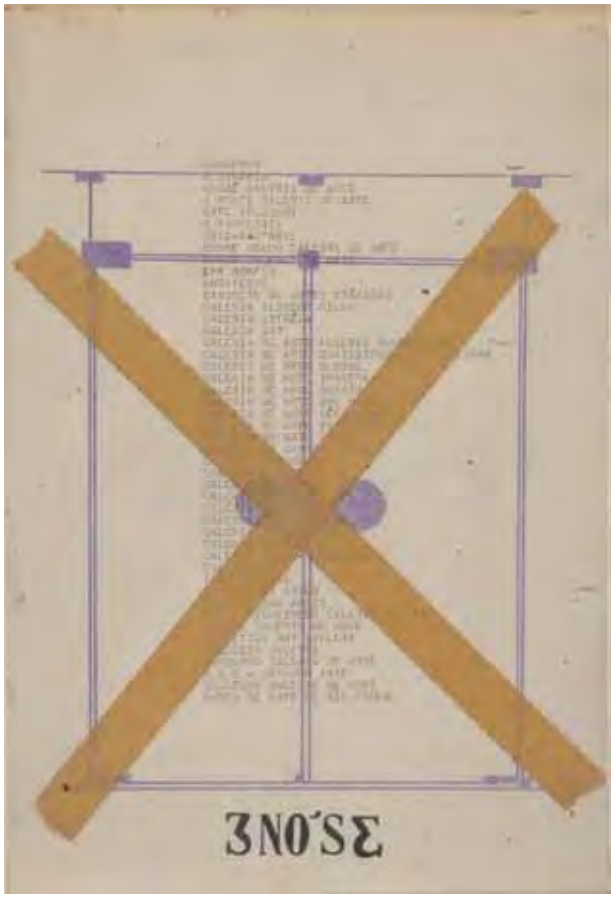


Figura 39. *X-Galeria*, relação das galerias com "X" de fita crepe.
Coleção dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro



Figura 40. *X-Galeria*, "Um protesto contra o comércio da arte. No meio da noite". Jornal da Tarde, 03/07/1979.
Coleção dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro



Figura 41. *X-Galeria*, Hudinilson Jr. "lacrando" com fita crepe a porta da Galeria de Arte Alberto Bonfiglioli.
Foto: 3nós3
Coleção dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro



Figura 42. *X-Galeria*, mensagem mimeografada afixada nas portas da galeria junta ao "X" de fita crepe. Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro

A frase que traduz o ideário do grupo também prenuncia, de certa maneira, uma tendência nas décadas seguintes, com vista a potencializar o uso dos equipamentos da cidade com propostas artísticas de intervenções urbanas, explorando outros espaços além do circuito museu/galeria, como o uso do outdoor[47] – meio de comunicação de massa para rápida leitura – espalhados pela cidade, ou ainda o uso de paredes e muros explorado pelo *graffiti*, que mantém constante ascensão. Considerando que Nelson Leirner[48] foi o primeiro a se valer dessa mídia com finalidade artística, o outdoor foi amplamente utilizado nos anos 1980 por artistas em eventos como a *I Mostra Internacional de Art-Door*, 1981, organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago, em Recife/PE; *Arte ao ar livre* idealizado pelo Grupo Manga Rosa, 1981; e *Arte na Rua I e II*, mostras de outdoors promovidas pelo MAC/USP, 1983 e 1984, na gestão de Aracy Amaral (1982-1986). Outro projeto que se destaca no uso de equipamentos da cidade com propósito artístico, porém de maior alcance, é o projeto

[47] Em São Paulo, a partir de 2007, o outdoor passa a ser proibido de acordo com a Lei Municipal nº. 14.223/06, de 06/12/2006, que proíbe a propaganda em outdoors na cidade e regula o tamanho de letreitos e placas de estabelecimentos comerciais.

[48] Em 1968, o artista espalha cerca de 150 outdoors nas ruas de São Paulo, com imagem e texto. Em duas versões: "Aprenda colorindo gozar a cor" e "Aprenda colorir gozando/ Gozar colorindo".

Arte/Cidade, que tem início em 1994, do grupo de intervenção urbana ARTE/CIDADE, idealizado por Nelson Brissac. O Arte/Cidade teve cerca de cinco edições, compreendendo o período de 1994 a 2006.

> O projeto ARTE/CIDADE parte do horizonte urbano como pano de fundo da multiplicidade das experiências e linguagens que caracteriza a produção artística contemporânea. Nele construímos três grandes campos – a cidade sem janelas, a cidade fragmentada e a cidade com suas histórias – em torno dos quais estão se reunindo grupos de artistas e críticos. Uma série de encontros para discussão dos temas e trabalhos, visando a ocupação conjunta de um espaço da cidade, construção de novas paisagens urbanas. (BRISSAC e FARIAS, 1994).

Se por um lado, em 1967, o grupo REX Time, com a *Exposição-Não-Exposição*, de Nelson Leirner, que marca o fechamento da Galeria Rex, já apontava nessa direção,

> [...] o fim da Rex marca para o até então comportado meio artístico brasileiro o fim da exclusividade dos espaços convencionais, museus e galerias, para a apresentação de obras de arte ou mesmo para intervenções artísticas. Para Nelson Leirner significou ainda o ponto de partida para inúmeras realizações, como *Bandeiras na praça*, 1967, *Outdoor*, 1968, *Instalação*, com plástico preto, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1970, *Playground* (mostra no nível da rua no Masp), 1970, *Como fazer seu múltiplo* (projeto publicado no Jornal da Tarde, edição de 14 de abril de 1971). (FARIAS, 2011)[49]

Em 1979, o 3nós3, com a operação *X-galeria*, reitera esse fato com sua mensagem sibilina, *o que está dentro fica, o que está fora se expande*, enunciando que o "trabalhar fora não significa colocar-se à margem do sistema e sim uma tomada de posição crítica perante o circuito estabelecido". (FABRIS, 1984).

Na continuidade de suas proposições artísticas, o grupo realiza também intervenções de menor escala e que, de certa forma, já sinalizam a ocupação de outros espaços públicos que não atinge diretamente o sistema artístico, mas o sistema viário da cidade, onde tem grande fluxo de pessoas e de automóveis, porém esses espaços e essas intervenções tem ainda, em certa medida, uma relação com o circuito das artes. Como *Tríptico*, de 1979, composto de duas telas e uma assemblage feitas pelos integrantes, com cerca de 2,20m x 1,40m, instalado na escadaria do Teatro Municipal de São Paulo e deixado lá para observarem e documentarem o destino que teria o trabalho. Ou ainda a intervenção *Suprematismo*, apropriação de painel branco instalado nas Indústrias Matarazzo, Barra Funda, onde pintam uma forma triangular de preto, de 1980.

[49] Galeria Rex: Exposição-não-exposição, 1967 ou quando a obra de arte é a própria exposição de arte, Jornal do não artista, edição integrante da exposição *Nelson Leiner 2011-1961 = 50 anos*, curadoria de Agnaldo Farias, Galeria de Arte do Sesi, de 06/09 a 06/11/2011.



Figura 43. *Tríptico*, escadaria do Teatro Municipal de São Paulo, 1979. Foto: 3nós3.
Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro



Figura 44. *Tríptico*, escadaria do Teatro Municipal de São Paulo, 1979. Foto: 3nós3.
Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro

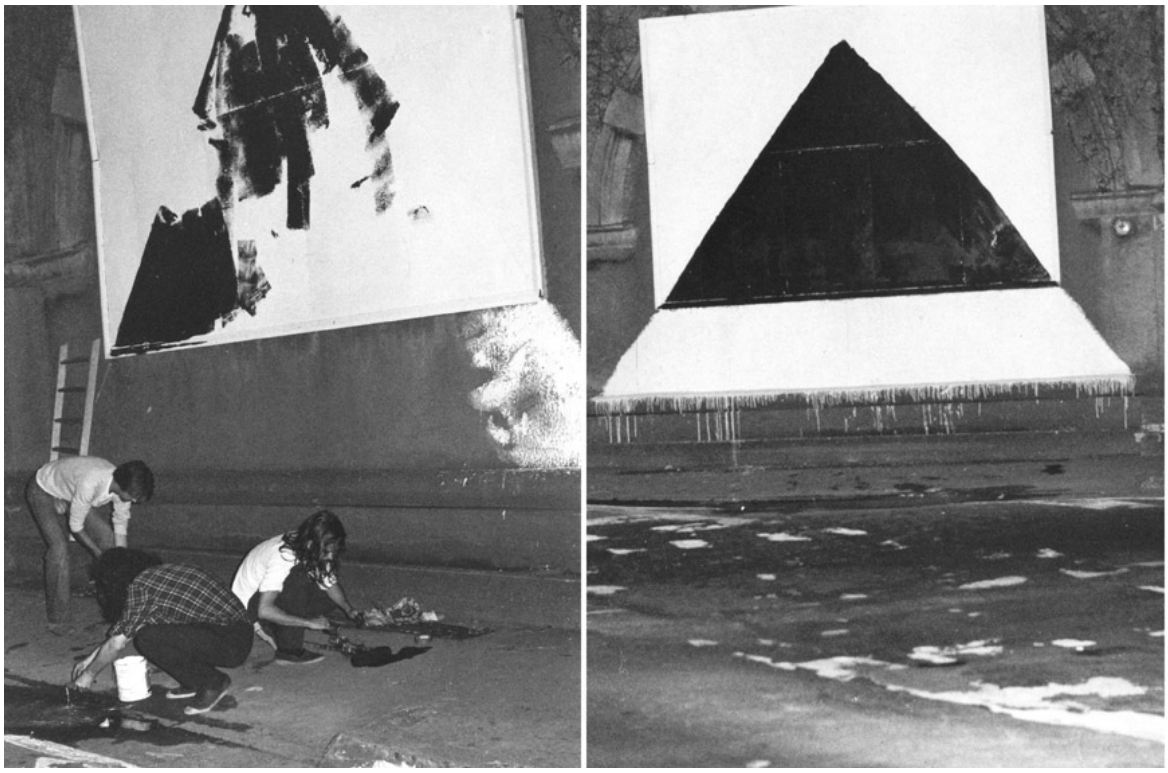


Figura 45. *Suprematismo*, 20/05/1980, Indústrias Matarazzo.
Foto: 3nós3
Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro

Outro desses trabalhos é *Interdição*, de 1979, intervenção com faixas coloridas de papel celofane realizado durante o dia, às 16h00, próximo ao MASP, na Av. Paulista.

> O happening era promovido pelo grupo "3nos3", formado por Mario Ramiro, Rafael França, e Hudinilson Jr., três estudantes de artes plásticas. Seu objetivo: estender rolos de papel celofane colorido pelas duas pistas da avenida Paulista e ruas vizinhas – e aguardar a reação dos motoristas diante do obstáculo inesperado. [...] Foram gastos oitenta metros de papel celofane amarelo, azul, vermelho e marrom, para vedar a passagem dos carros na avenida. "Enquanto os motoristas – alguns vacilantes, outros decididos a arrancar à força o obstáculo – aguardavam a liberação do tráfego com a luz verde do sinal, os membros do "3Nos3" revezavam-se na documentação fotográfica do evento, que fará parte de um audiovisual". [50]

Interdição ocupa também tanto a rua quanto à mídia, além das fotografias a intervenção é noticiada pela imprensa.



Figura 46. *Interdição*, série fotográfica, 21/09/1979.
Foto: 3nós3
Coleção dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro



Figura 47. *Interdição*, xerografia, 1979.
Coleção dos artistas Hudinilson jr. e Mario Ramiro

Intervenções como essa, aproxima o trabalho do 3nós3 com o de Paulo Bruscky, que também realizou intervenções urbanas na cidade de Recife, como *Arte/Pare*, de 1973, intervenção realizada na ponte de Boa Viagem, Recife/PE, registrada em filme super-8, similar a do 3nós3. Dada a semelhança das duas intervenções, Bruscky, ao tomar conhecimento da intervenção do 3nós3, comenta num bilhete para Hudinilson Jr. a aproximação entre os dois trabalhos: "Hudinilson, veja a semelhança deste trabalho meu com o que vocês fizeram, o que não invalida em nada a proposta de vocês, uma vez que vocês não sabiam da realização desta intervenção urbana".

[50] E, de repente, a Paulista está fechada por papel celofane. Jornal da Tarde, Cidade, 22/09/79, p. 2.



Figura 48. *Still* de *Arte/Pare*, super-8, de Paulo Bruscky, 1973.
Acervo: Arquivo Multimeios do CCSP.



Figura 49. Bilhete de Paulo Bruscky para Hudinilson Jr., 10/10/1979.
Acervo: Arquivo Multimeios do CCSP.



Figura 50. *Intervenções urbanas / exercícios para a cidade nº1 – Silhuetas*, Paulo Bruscky, Recife/PE, 1980.
Fonte: Paulo Bruscky: Arte, arquivo e utopia, 2006.

Outro trabalho do 3nós3 que tem similaridade com as propostas de Paulo Bruscky e Daniel Santiago é *A Categoria Básica da Comunicação*, texto aparentemente com nexo, porém produzido a partir de colagem aleatória de frases extraídas de livros de estética, semiologia e política. Intervenção que ocupou somente o espaço da mídia com intenção de criar um ruído nos meios, publicada no caderno de Artes Visuais, da Folha de S. Paulo, na coluna cedida por Fernando Lemos, em 18/11/1979. A dupla Bruscky e Santiago, no caso, ocupou a mídia por meio de anúncios pagos na imprensa, a *arte classificada*, com anúncios como *Composição Aurorial – Exposição noturna de arte espacial visível a olho nu da cidade do Recife*, publicada no Jornal do Brasil, em 1976.

Outras experiências artísticas que ocuparam também os meios de comunicação de massa foram *Como fazer seu múltiplo*, de Nelson Leirner, publicado no Jornal da Tarde, em 14/04/1971; As *Clandestinas* de Antonio Manuel, ou ainda a intervenção de Wagner Dante

Velloni e Tadeu Chiarelli, que levaram uma experiência feita nas ruas de Ribeirão Preto para o jornal Diário da Manhã, em 06/01/1979.


Tabela de aumento dos benefícios no INPS
CONFLITOS E MORTES NA ARGENTINA
Confusão no MAM
PINTOR MOSTRA POS - ARTE
O DIA
Bandido milionário esconde o tesouro
Bala de rifle matou menor
CHIQUINHO CONTRA A BOLÍVIA
Sambista achou 65 milhões e devolveu

Figura 51. *Clandestina*, Antonio Manuel, 1973. Coleção de Arte da Cidade /CCSP


Empresários querem menos intervenção
DM
DIARIO DA MANHÃ
Policiais matam inocente
Os prováveis ministros de Figueiredo

Figura 52. Jornal Diário da Manhã, 06/01/1979, com interferência de carimbo colorido de Dante Velloni e Tadeu Chiarelli. Coleção: Arquivo Multimeios/CCSP

As intervenções do 3nós3 tem aproximação também com as experiências de Fred Forest. A intervenção de Forest, *O Branco Invade a Cidade*[51], realizada no centro da cidade em 1973, é de certa forma, uma transposição para o espaço da cidade do que o artista já vinha desenvolvendo no espaço da mídia, provocar ruídos nos sistemas de comunicação, como os espaços em branco desenvolvidos por Forest nos anos 1970 no jornal *Le Monde* e repetido em outros jornais do mundo. Segundo Arantes (2006), "tomando a Teoria da Informação como base de análise dos trabalhos de Forest, Mario Costa afirma que suas ações tem uma grande quantidade de informação exatamente por atuarem na contramão daquilo que se espera". A intervenção do 3nós3 na mídia, *A categoria básica da comunicação*, surte, dessa forma, efeito semelhante. Com a intenção de nada comunicar com um texto sem nexo constituído de colagem aleatória, o texto *A categoria básica da comunicação* do grupo 3nós3 despertou a atenção principalmente de estudiosos da área de comunicação.

[51] A intervenção consistia em sair pelo centro de São Paulo do Largo do Arouche até a Praça da Sé - simulando uma passeata com mais de dez pessoas carregando cartazes em branco. Centenas de curiosos aderiram a "passeata" bloqueando o trânsito por várias horas. Forest foi preso pelo DOPS e a organização da Bienal e a embaixada da França tiveram que intervir em seu favor. In: Circuitos Paralelos: retrospectica de Fred Forest, Paço das Artes, 2006.


Le Monde DES ARTS
LE MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE
POLON AU PAVILLON DE MARSAN
e génie rhapsodique de Man Ray
Un Buster Keaton du dessin

Figura 53. *150cm2 de papel jornal*, Fred Forest, *Le Monde*, Artes, 12/01/1972. Canto inferior direito. http://a8000.blogspot.com.br/2007/07/fred-forest-sinal-dos-tempos.html


Artes Plásticas
Novas tendências no campo cultural
Elisa Seidelman

Figura 54. *A categoria básica da comunicação*, 3nós3, Folha de S. Paulo, Artes Visuais, 18/11/1979, p. 50. Canto inferior esquerdo.
Coleção: Arquivo Multimeios/CCSP

Fernando Lemos[52], que cedeu o espaço de sua coluna dominical ao grupo, comenta na semana seguinte em sua coluna a repercussão da intervenção do 3nós3 no espaço da mídia, entre os comunicólogos e estudiosos da Linguagem e das Artes, como o telex de Humberto Eco à Folha de S. Paulo elogiando o texto.

> Semana passada, nesta página, foi veiculado um estranho artigo, intitulado "A categoria básica da comunicação". O referido texto causou sensação entre comunicólogos e estudiosos da Linguagem e das Artes, levando os autores do mesmo, cognominados 3NOS3, a serem assediados por estudantes e professores, por homens, mulheres e andróginos em geral, que vislumbraram no mesmo a possível saída para o caos da pós-pseudo-abertura.
> Décio Pignatari deve ter lido e relido o tal texto. Mário Chamie ficou satisfeito por ter liberado uma determinada verba a esses valorosos artistas da hora atual, pois afinal de contas é tempo de "arte nas ruas" e ele já está pensando até em liberar o *graffiti* para ficar bem com as atuais vanguardas, depois de seu infeliz envolvimento com um ultrapassado festival de música popular. Humberto Eco chegou a enviar um telex para a FSP comentando o brilhantismo de certos trechos do artigo, discordando apenas do parágrafo que fala do "prelúdio da revolução que criou a base do molde capitalista de produção que ocorreu no último terço do século 15, culminando com o movimento da contracultura hippie em meados do século 19". E acertou em cheio, pois os autores não tiveram a menor intenção em acertar em nada, mas apenas quiseram escandalizar o pacato padrão jornalístico vigente, já cansados de escrever pelos muros da cidade frases com pouco ou nenhum sentido. (LEMOS, 1979).

[52] LEMOS, Fernando Cerqueira. Os novos istas estão chegando. Folha de S. Paulo, Artes Visuais, 25/11/1979, p. 72.



Figura 55. Cartaz do evento *Fim de Década*, 13/12/1979.
Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro

Para fechar a década, o 3nós3 juntamente com o Viajou Sem Passaporte e demais grupos e artistas, formaram uma rede e articularam a realização do evento *Fim de Década*, realizado na Praça da Sé, em dezembro de 1979, com intervenções prévias no Centro da cidade e na abertura da XV Bienal Internacional de São Paulo, reivindicações de verba para o evento junto à Secretaria Municipal de Cultura, assim como busca de apoio de vereadores e deputados. Produziram um catálogo do evento, cuja publicação não se limita apenas ao resultado final da mostra, mas registra também relatório parcial do processo, com textos e fotos. Diferente dos demais trabalhos do grupo, esse evento precisou de autorização da Prefeitura para se realizar.



Figura 56. *ARTE*, intervenção composta pela alternância de luzes acesas e apagadas na fachada do Instituto de Previdência do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 08/01/1980.
Foto: 3nós3
Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro



Figura 57. Estudo para a intervenção *ARTE* sobre cartão postal com foto do edifício do Instituto de Previdência do Estado do Rio Grande do Sul.
Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro



Figura 58. Cartazete do Espaço N.O., exposição do 3nós3, projeção de audiovisual e debate com o grupo, 08/01/1980.
Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro



Figura 59. A apresentadora Tânia Carvalho, Mario Ramiro, Rafael França e Hudinilson Jr., em entrevista para o programa Portovisão da Rádio e TV Difusora Porto Alegrense, jan. 1980.
Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro

A partir de 1980, o grupo 3nós3 estendeu suas ações, fazendo uma intervenção em Porto Alegre: escreveu a palavra ARTE com a alternância de luzes acesas e apagadas no edifício do Instituto de Previdência do Estado do Rio Grande do Sul. A intervenção *ARTE,* em Porto Alegre, contou também com autorização prévia, visto que a proposição operava com o circuito de instalação elétrica do prédio. A ideia era que a palavra-signo ARTE fosse

decodificada conforme era feito no natal com o símbolo da árvore pela instituição. A realização dessa intervenção foi intermediada por Vera Chaves Barcellos e Ana Maria Flores Torrano do *Espaço N.O,* lugar destinado a acolher as mais diversas manifestações artísticas, e que apresentou a exposição *Intervenção Urbana* do grupo 3nós3, com fotos, impressos, serigrafias e audiovisual de *slides*, além de debate com o grupo.

Em São Paulo, o grupo passou a explorar o patrocínio para a realização de suas intervenções em larga escala e a se apropriar da mídia eletrônica como escudo contra a polícia e como meio para expor e documentar os seus trabalhos.

> Além da cobertura desses amigos a gente tinha a cobertura da imprensa porque tão muito cedo a gente descobriu que policial tem medo de câmera. Geralmente eles andam fortemente armados, mas se inibem na presença de câmera. Então a imprensa sempre teve um papel muito importante na trajetória do grupo e também para nos dar um certo resguardo. (RAMIRO, 1995)[53]

Mesmo com todo esse aparato e uma equipe de artistas colaboradores, as proposições do grupo, que agora contam com o patrocínio de uma indústria de plástico, a *Plastic Five* – que confecciona com exclusividade para o grupo o plástico usado nessas intervenções em larga escala (sem renúncia fiscal) – contudo, permanecem na clandestinidade, sem a autorização do poder público, como a *Interversão VI*, realizada na madrugada de 15/07/1980, que a partir de planejamento detalhado e acesso à planta do projeto da Nova Paulista[54], desenharam com uma faixa de plástico vermelho, 100m x 4m e cerca de 90 quilos, uma linha que perpassa de um buraco a outro no complexo viário Paulista x Consolação, como numa de costura. A estratégia adotada pelo grupo de a intervenção ocupar também o espaço da mídia, contou com a cobertura do programa *Bom Dia São Paulo*[55], da Rede Globo, que registrou o evento, além de veiculação na mídia impressa. Um dos fatores que levou o grupo a se fazer documentar pela imprensa foi também o fato de que "até o início dos anos 1980 os equipamentos portáteis de vídeo eram caros demais e restritos às produtoras de vídeo e escolas de arte e comunicação". (RAMIRO, 2011). E apesar da desobediência civil praticada pelo grupo e o "restabelecimento da ordem" na manhã seguinte pela polícia militar, bombeiros e DSV, sob alegação de risco à população, o grupo consegue editar o catálogo da *Interversão VI*, com roteiro e fotografia da operação, com apoio da Secretaria de Estado da Cultura.

---

[53] Depoimento de Mário Ramiro, 1995, Arquivo Multimeios/CCSP.
[54] Projeto construtivo de 1967, implementação iniciada em 1971. Em 1981, aniversário de 10 anos da Nova Paulista.
[55] Luiz Fernando Ramos era o repórter do programa *Bom Dia São Paulo* da Rede Globo, que na ocasião fez a cobertura do evento.



Figura 60. Cópia do projeto *Nova Paulista Projeto Construtivo, Fase I*, Empresa Municipal de Urbanização – EMURB, 1967. Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro



Figura 61. *Interversão VI*, complexo viário Paulista x Consolação, 15/07/1980. Foto: 3nós3. Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro



Figura 62. "Embrulharam a cidade na madrugada", Folha de S. Paulo, 16/07/1980. Arquivo dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro



Figura 63. Rafael França em entrevista para Rede Globo, 15/07/1980. Foto: 3nós3. Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.



Figura 64. Catálogo *da Interversão VI*, grupo 3nós3. Edição Fundação Padre Anchieta, tiragem de 1000 exemplares, 1981. Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.

Embora de curta duração, experiências como essa permanecem não apenas na variedade de seus registros, mas também no imaginário de quem de alguma forma tomou conhecimento delas em seu dado momento, como o maestro arranjador Rogério Duprat[56] que viu além do enorme plástico na avenida paulista, a sua poética:

> Fizeram por sinal aqui, um evento típico americano da década de sessenta, ontem. Espalharam um plástico enorme pela avenida Paulista, vocês já viram isso?
> Um plástico enorme de não sei quantos metros e a polícia foi lá e correu, acabou. O grupo chama 3 não sei o quê 3. São jovens, vinte anos, vinte e poucos. E espalharam pela avenida Paulista um p... plástico como fizeram o pessoal da cultura pop norte-americana nos anos 60. Embrulharam montanhas e aquelas coisas. Enfim, é engraçado.
> Eu acho mais engraçado acontecer umas coisas dessas do que tocar uma sinfonia assim, de repente, sabe, de um genial compositor que agora virou mais ou menos um símbolo brasileiro da música de vanguarda. Sabe como é não? (DUPRAT, 1980 apud VASSÃO, 2004, p. 82 e 83)

As intervenções urbanas do 3nós3, o *Ensacamento* dos monumentos tal qual as demais intervenções que o grupo começou a fazer com as extensas faixas de plástico a partir de 1980, como identificou o maestro Rogério Duprat, tinham também uma contaminação da *Land Art* e dos empacotamentos de Christo, conforme Mario Ramiro comenta, a seguir, acerca da influência de artistas americanos no trabalho do grupo:



Figura 65. *Running Fence,* Javacheff Christo e Jeanne-Claude, 40 km de extensão, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76.
Foto: Still do filme *Running Fence* de Albert e David Maysles e Charlotte Zwerin.
http://christojeanneclaude.net/projects/running-fence



Figura 66. *Arco 10*, grupo 3nós3, intervenção sob o viaduto da av. Dr. Arnaldo sobre a av. Sumaré, São Paulo, 07/12/1981.
Foto: sem autoria
Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.

[56] Entrevista de Rogério Duprat (1932 - 2006) concedida em 1980 a Renato Moraes e Francisco Coelho da Equipe Técnica de Pesquisas em Música do IDART. In: VASSÃO, Maria Olímpia de Melo. Interação Arte homem comum. Revista D'Art, nº11, 2004, publicação da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

> A gente tinha interesse muito grande de ver os trabalhos principalmente dos artistas americanos, que trabalhavam com a paisagem. Então, essa foi de certa forma uma referência mais concreta do tipo de transposição que a gente fez para o ambiente urbano, ou seja, a paisagem como São Paulo, é uma paisagem eminentemente urbana, arquitetônica. Então, as intervenções do grupo tem, digamos assim, uma contaminação da *Land Art*. A gente vai realizar esses trabalhos na paisagem da cidade. Quando a gente começa a trabalhar com plástico, com as faixas de plástico a gente vai se preocupar muito mais com o aspecto arquitetônico da cidade, que até então as outras intervenções elas usavam uns certos pontos da cidade, certas referências da cultura da cidade, por exemplo, a primeira intervenção, o *Ensacamento*, ele atinge os monumentos históricos, a segunda intervenção que é o *X-Galeria*, atinge as galerias da cidade. (...) Em linhas gerais estes trabalhos trazem essa questão da contaminação do circuito, do *establishment* das artes. E quando a gente começa a realizar os trabalhos com plásticos, com as faixas de plástico, tudo isso então se descaracteriza um pouco mais e a gente vai realizar, então, intervenções mais na estrutura, no esqueleto arquitetônico da cidade. Utilizando pontes, viadutos, respiradouros, coisas assim. (RAMIRO, 1995).

Contudo, as novas escrituras do grupo na cidade com as faixas de plástico, que construíam uma visualidade ao passo que destruíam[57] a tirania desses espaços urbanos, à medida em que o grupo transpunha, antropofagicamente, essas experiências realizadas na paisagem americana para o ambiente urbano da cidade São Paulo, trazia também um aspecto de espetáculo, enquanto *Ensacamento* e *X-Galeria* teceram um comentário mais direto ao circuito artístico. Essas intervenções que produziam uma visível alteração na paisagem urbana, ocupavam também espaços dos meios comunicação de massa[58], prática constante no trabalho do grupo, bem como a sua documentação fotográfica, dada a natureza efêmera desses trabalhos.

O vídeo foi um outro elemento que passou a fazer parte desses novos trabalhos, a imagem eletrônica começou a entrar e integrar o espectro de registros gerados pelo grupo em função dessas proposições, através de canais de televisão, como *Interversão VI* e *Arco 10*, e registros em vídeotape – além de registro na TV – como *Conecção*, intervenção realizada no entroncamento da Av. Rebouças com Av. Dr. Arnaldo, onde foram estendidos cerca de 25 metros de polietileno vermelho que emergiam do respiradouro; *Corte AA*, intervenção realizada a convite da Galeria São Paulo, na inauguração da galeria; e *27.4/3*, intervenção sobre os canteiros gramados da Av. 23 de Maio.

[57] Destruição e tirania do espaço no sentido em que emprega Mario Schenberg.
[58] No decorrer dessa pesquisa foram localizados, em 2011, dois vídeos com as intervenções do grupo 3nós3 pertencentes ao Acervo de Vídeos da Rede Globo, registros das intervenções *Arco 10* e *Conecção*, ambas de 1981.



Figura 67. *Conecção*, 13/05/1981.
Foto: sem autoria
Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro



Figura 68. *Conecção Interversão 3nós3*, edição de grupo, xerografia, 1981.
Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro



Figura 69. *27.4/3*, intervenção na Av. 23 de Maio, 27/04/1982.
Foto: sem autoria
Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro



Figura 70. *27.4/3*, imagem da intervenção na TV, 1982.
Foto: grupo 3nós3
Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro

O grupo 3nós3, cujo principal meio de acesso às proposições é a sua documentação artística, constituída de registros fotográficos, vídeos, roteiros, *press release*, publicações, projetos entre outros, atuou, conforme afirma seus integrantes, em duas frentes: ocupar o espaço real da cidade e tornar possível a sua existência também numa dimensão virtual circulando enquanto informação, proporcionando maior audiência e visibilidade. O que levou o grupo a adotar a estratégia de se fazer documentar também pela imprensa; para isso exerceu sistematicamente uma atividade de assessoria de imprensa, como é possível observar nos *press releases* feitos pelo próprio grupo e encaminhados à imprensa. Com isso coloca em questão, num primeiro momento, a relação da cidade com a arte e num segundo momento a relação entre arte e mídia, mesmo que essas intervenções possam diluir-se na imprensa da mesma maneira que se diluem na cidade em meio a outros ruídos.

> Se a arte é o centro de convergência do fazer do grupo, se assimila à cidade por um breve lapso de tempo, não se pode desconhecer a ambiguidade inerente a essa e às outras atitudes que fazem do espaço urbano palco de suas ações. Arte e cidade, na verdade, não chegam a fundir-se, pois as estátuas ensacadas, as telas expostas na calçada, o celofane e o plástico interferindo nas grandes estruturas viárias, longe de dessacralizarem a arte, acabam por converter-se ou reconverter-se em obras e espaços de fruição estética. Mesmo que os materiais sejam pobres ou precários (saco de lixo, fita crepe, celofane, plástico), a estátua torna-se mais estátua, a tela mais tela, o viaduto ou a avenida um sucedâneo do museu/galeria porque, no transcorrer da intervenção, o tempo se suspende, são propostos valores que, do fluxo da vida, remetem à fixidez da arte, não importando que a presença da arte seja temporária. A mobilização da imprensa em torno da operação X-Galeria (como já acontecerá em escala menor com o ensacamento das estátuas) responde exatamente a um dos desígnios dos rapazes do "3nós3", cujas ações necessitam dos meios de comunicação de massa para serem veiculadas, registradas, para existirem numa dimensão que ultrapasse os poucos espectadores que presenciam os eventos em seu desenrolar-se e em sua vida efêmera. (FABRIS, 1984)

Em relação à questão arte e mídia no trabalho do grupo, sob esse aspecto, segundo Mário Ramiro[59] as intervenções do grupo 3nós3 também podem ser assimiladas como uma espécie de arte midiática.

> Hoje poderia dizer que as intervenções urbanas podem ser entendidas como uma forma de arte "midiática" do período, na medida em que sua existência fugaz na cidade só foi percebida por meio dos registros dos meios de comunicação de massa, como jornais, rádios e emissoras de TV. A documentação fotográfica, como já havia sido na arte conceitual dos anos 60 e 70, teve um papel fundamental na divulgação daqueles trabalhos, mas com o surgimento das câmeras compactas de VHS no mercado, esse papel foi sendo paulatinamente dividido com o vídeo. (RAMIRO, 2010, p.48).

[59] RAMIRO, Mário. Produção Artística, Memorial 2010, p. 48. Arquivo do Artista.

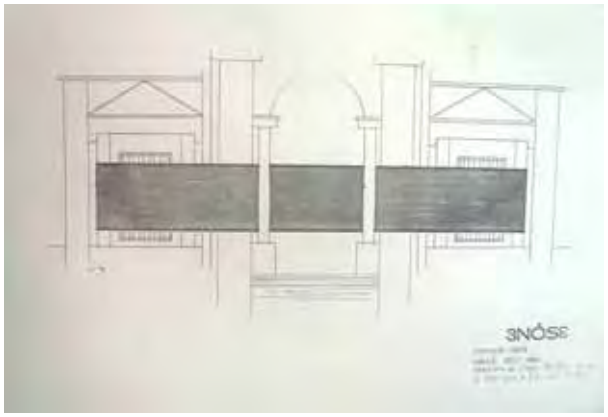


Figura 71. projeto, intervenção *27.4/3-II*, *3nós3/3anos*, fachada da Pinacoteca do Estado, xerografia, 1982.
Espólio Rafael França, acervo MAC/USP



Figura 72. *27.4/3-II*, mostra *3nós3/3*anos, intervenção na fachada da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 16/05/1982. Foto: 3nós3.
Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro

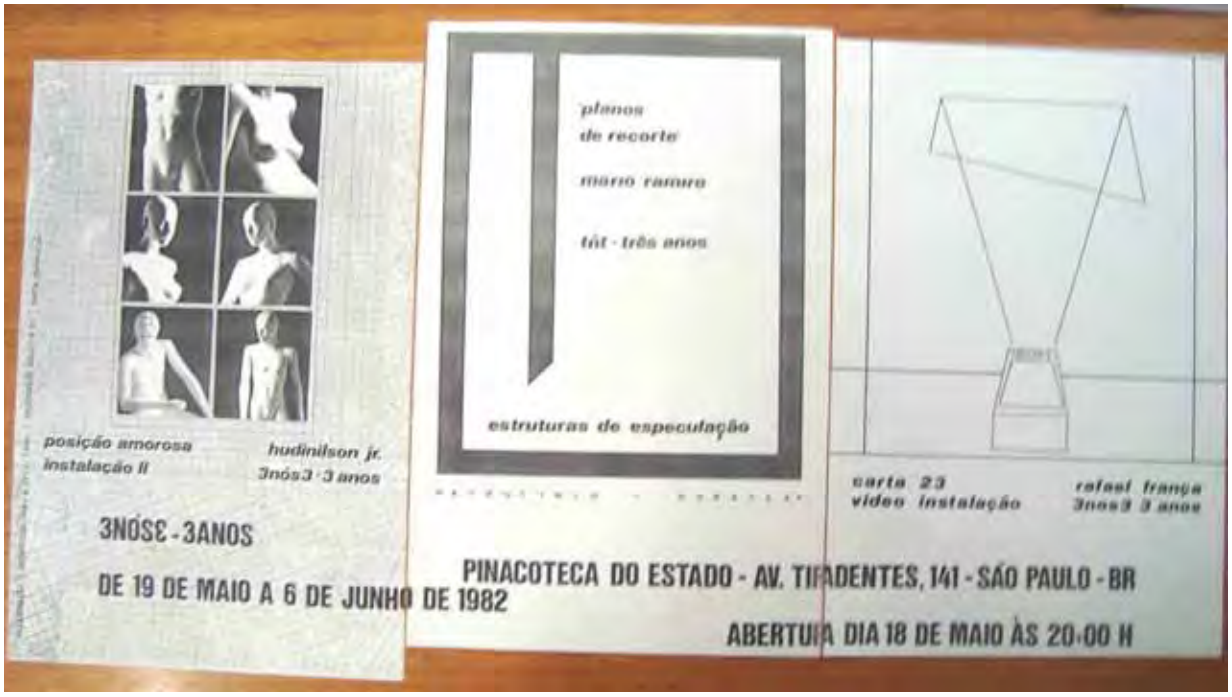


Figura 73. Cartaz da mostra *3nós3/3anos,* individual simultânea de seus integrantes: Hudinilson Jr. – *Posição amorosa*, instalação II; Mario Ramiro – *Planos de recorte*, estruturas de especulação; Rafael França – *carta 23*, vídeo instalação. Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 19/05 a 06/06/1982.
Espólio Rafael França, acervo MAC/USP

Em 1982, a mostra *3nós3/3anos*, intervenção na fachada do prédio da Pinacoteca do Estado de São Paulo e exposição individual dos integrantes do 3nós3, proposta apresentada pelo grupo ao diretor da Pinacoteca, na época, Fábio Magalhães, foi sintomática, no sentido em que expôs não apenas uma das últimas intervenções do grupo e os trabalhos individuais de seus integrantes, mas sobretudo a divisão clara que havia entre o trabalho em grupo e a produção artística individual de cada um. Sinalizou principalmente para as trajetórias

individuais dos artistas Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França, que passaram a se ocupar, com mais dedicação, às suas carreiras artísticas, o que levou ao encerramento das atividades em grupo, com a dissolução do 3nós3 em 1982.

E é justamente essa produção individual que leva Rafael França a residir na Califórnia, principal motivo do término das práticas coletivas do grupo 3nós3. Em 1982, Rafael França que já vinha desenvolvendo trabalhos com vídeo-instalação, recebe a bolsa de estudos *Fulbright* para realizar o mestrado em vídeo na *School of the Art Institute of Chicago*, EUA. França, que trafegava entre os diversos meios, segundo Machado (1997, p.79) é "um dos primeiros videastas brasileiros a se dedicar seriamente à pesquisa dos meios expressivos do vídeo e a apontar caminhos criativos para a organização das ideias plásticas e acústicas em termos de adequação ao meio". Rafael França morreu em 1991.

Hudinilson Jr. que hoje se dedica, de maneira mais sistemática aos seus livros de artista, a série *Cadernos de referência*, artista multimídia, trafegou também entre os diversos meios, porém encontrou na *xerografia* a sua maior expressão, sendo um dos pioneiros em seu uso como meio expressivo. No decorrer dos anos 1980, ministrou diversos cursos de *xerografia* voltados para a expressão artística, *workshops Xerox / Arte e Uso*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A sua relação com a cidade, não se dá apenas nas atividades coletivas com o grupo 3nós3: Hudinilson Jr. é também um dos precursores do *graffiti* no Brasil.

Mário Ramiro, um dos pioneiros no campo da arte e telecomunicações no Brasil, nesse mesmo ano de 1982 participou de um dos primeiros experimentos que fez uso do sistema de videotexto, a mostra *Art pelo Telefone*, idealizada por Julio Plaza, no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, ao passo que desenvolveu também experimentos no campo da escultura, esculturas de levitação e objetos de aura quente. Durante seu mestrado em Colônia, início dos anos 1990, faz experimentos com fotografia usando a técnica *Schlierenfotografia*, pesquisa realizada nos laboratórios de laser e fotografia da Escola Superior de Arte e Media de Colônia (*Kunsthochschule fur Medien Köln*). Artista multimídia e Prof. Dr. da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, integrou outros coletivos como *Autopsi* e *Hostilzinhos*. Atualmente desenvolve pesquisas no campo de arte sonora e integra o coletivo *Kurokos*.

Contudo, é possível identificar a via de mão dupla que havia também entre as práticas coletivas do 3nós3 e as vivências artísticas individuais de seus integrantes.

3.2.1 Múltiplo *Encarte-Ensacamento*



Figura 74. *Encarte-Ensacamento*, edição de artista, offset e carimbo
Tiragem: 500 exemplares
Coleção dos artistas Mario Ramiro e Hudinilson Jr.

O múltiplo *Encarte-Ensacamento*, *corpus* selecionado a partir do conjunto documental do grupo 3nós3, é exemplar, visto que além de se tratar de uma edição de artista em meio reprodutível, no caso o *offset*, é também uma demonstração condensada do sistema de trabalho do grupo. O múltiplo sintetiza o conjunto de ações articuladas pelo coletivo em torno da operação *Ensacamento*, proposição essa que norteou os demais trabalhos do 3nós3, e porta, dessa forma, a ideia de simultaneidade que envolve as suas chamadas "interversões urbanas". A sua natureza múltipla se dissemina em centenas de lugares ao mesmo tempo, aos quais é endereçado, reiterando a intencionalidade do grupo de operar em duas frentes, ocupar um espaço real da cidade e sua extensão virtual, circulando enquanto informação.

Neste sentido o encarte é relevante por apresentar as estratégias adotadas pelo grupo para dar visibilidade à suas proposições, ao reunir num só pacote a fotografia, os meios de comunicação de massa, a edição de artista e a arte postal. Expõe sumariamente, portanto, os mecanismos de exposição desses trabalhos, dada a sua essência fugaz no ambiente urbano. Trata-se, portando, de um envelope, 18x13cm aproximadamente, com dois carimbos "Ensacamento interversão São Paulo - S.P. 27/04/1979 24:00 às 05:00 hs" " e "3nós3",

contendo 15 fotografias, impressas em *offset*, de monumentos encapuzados, notícias de jornal referente ao *Ensacamento* reunidas num impresso também em *offset*, tiragem de 500 exemplares com data de dez./1979, lançado na livraria Kairós[60] em parceria com a revista Cine Olho e distribuído via rede de arte postal.

Essa estrutura criada e que opera num circuito paralelo, tendo em vista ocupar outros meios, busca também saciar essa fome de espaço ao que Schenberg levantou acerca da preocupação com o espaço, que pode estar relacionado tanto às limitações dentro do sistema tradicional das artes como às restrições impostas pelo regime militar.

O múltiplo *Encarte-Ensacamento* percorre, portanto um sistema fora do circuito tradicional das artes, da mesma maneira que as intervenções do grupo acontecem na cidade, fora do circuito artístico, embora em um dado momento conquistem também esses espaços (visto as intervenções realizadas na Galeria São Paulo e na Pinacoteca do Estado). Da mesma forma essa publicação chega também a esses espaços de consagração, à Bienal de São Paulo, por ocasião da XVI Bienal Internacional de São Paulo, 1981, no Núcleo de Arte Postal, sob curadoria de Julio Plaza.

O encarte é um dos elementos que compõem o conjunto de ações do processo de trabalho do grupo, cujo projeto artístico tem em vista o "interverter"[61] ou o inverter da ordem estabelecida. No dicionário *Lexikon*[62], o termo "sistema" designa "um conjunto de elementos, materiais ou ideais, entre os quais se possa encontrar ou definir alguma relação, método, processo"; no Minidicionário Houaiss[63] significa "1. conjunto de elementos, concretos ou abstratos, relacionados entre si. 2. conjunto de unidades organizadas de determinada forma para alcançar um fim. 3. qualquer conjunto natural de partes e independentes (...)". Dessa forma, pode se dizer, portanto que se por um lado, a publicação *Encarte-Ensacamento* é parte desse sistema denominado intervenção urbana, por outro ele dá a chave de tal sistema, ao conter os elementos que o compõe, uma espécie de protótipo que tem também autonomia enquanto obra, enquanto livro de artista.

---

[60] Evento *Noite do Embrulho*, lançamento na livraria Kairós do *Encarte-Ensacamento* do 3nós3; *U.S.B.E.A.E.*, texto do Viajou Sem Passaporte; exemplar da revista Cine-Olho, n. 8/9; cartão postal em off-set de Rafael França; projeções do audiovisual *Interdição* do 3nós3 e do curta-metragem *S8-OTTO* do Viajou Sem Passaporte. Livraria Kairós, avenida Paulista, 1269, em 08/02/1980. Press release, coleção do artista Hudinilson Jr.

[61] O 3nós3 designa suas intervenções urbanas de "interversões urbanas", expressão cunhada pelo grupo. "INTERVERSÃO (do lat. interversione) S. F. Ato de interverter; alteração da ordem natural ou habitual – INTERVERTER (Do lat. Intervertere) V.t.d. e t.d. e i. Inverter. – In Novo Dicionário da Língua Portuguesa/Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, 1ª edição 1975, Ed. Nova Fronteira". (3NÓS3, 1981). In: Revista Arte em São Paulo, nº 2, outubro/1981.

[62] CUNHA, Antonio Geraldo da. Dicionário etimológico da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Lexikon, 2010.

[63] HOUAISS, A; VILLAR. M. S. Minidicionário Houaiss da língua portuguesa; elaborado no Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro, Objetiva, 2008.

Considerações Finais

O presente estudo que discorre acerca da documentação artística dos grupos Arte/Ação e 3nós3 busca verificar os aspectos dessa documentação no processo artístico desses dois grupos, cujos registros são produzidos em razão de suas poéticas. A pesquisa parte portanto, do conceito de documento enquanto ensinamento, prova, no campo da arquivística e da historiografia e gravita em torno do expediente documental no campo das artes, o documento enquanto obra ou registro de proposições artísticas que não se encerram num objeto, compreendendo o contexto das poéticas conceituais dos anos 1970, período em que surgem os grupos Arte/Ação e 3nós3, convergindo para o processo artístico desses dois grupos. Visto que a mediação das séries de apropriações e intervenções realizadas por esses grupos se dá, principalmente, por meio de registros fotográficos, vídeos, projetos, publicações entre outros, tais registros tornam-se, portanto o principal meio de acesso à determinadas proposições, o que indica o caráter performativo desses documentos. Dessa forma, ao levantar a problemática da questão fronteiriça entre o artístico e o documental, o estudo aborda o estatuto artístico dessa documentação. Por outro lado, ao trazer para esse estudo um texto de Walter Benjamin, *Treze teses contra esnobes*, publicado em 1928, onde o autor contrapõe obra e documento, nota-se que essa problemática é anterior até mesmo ao seu clássico ensaio *a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.*

Quanto aos estudos de caso, ao reunir dois objetos distintos, porém semelhantes, os conjuntos documentais do grupo Arte/Ação e do grupo 3nós3, buscou-se também fazer um estudo comparativo desse material. Verificou-se no caso do Arte/Ação, a predominância do registro fotográfico como principal meio de fruição de seus trabalhos, visto que a ação se expande para a fotografia e se configura como obra ao traduzir a idéia do trabalho, em conformidade com o lema do grupo “documentar é expressar”. Enquanto que a documentação do 3nós3 compreende variada tipologia, dada a intencionalidade do grupo de operar também nos meios de comunicação de massa e num circuito alternativo, circundando dessa forma um largo espectro de registros, embora a fotografia seja também um suporte privilegiado desse grupo. Contudo, a ocupação dos meios de comunicação e conseqüentemente os registros gerados pela imprensa, bem como as documentações fotográficas e publicações feitas pelo grupo, são partes integrantes de suas intervenções, ao passo que também se configuram como obra.

Para tanto, o estudo selecionou, do conjunto de documentos, dois objetos, a série fotográfica *Circunferência com sombra* do grupo Arte/Ação e a publicação *Encarte-*

Ensacamento do grupo 3nós3, para um ensaio a partir de um tipo de registro de cada grupo e verificação da expansão da obra por meio desse registro. Embora breve, a reflexão com base nesse *corpus* selecionado identificou no próprio objeto, ou fragmento, possibilidades de ativação dessas experimentações por meio desse documento. Na análise de *Circunferência com sombra* a fotografia revela-se como obra, o que reitera a premissa do Arte/Ação "documentar é expressar". No caso do 3nós3, a publicação *Encarte-Ensacamento* além de portar a intervenção *Ensacamento*, expõe o sistema de trabalho do grupo e aponta para o caráter sistêmico das intervenções urbanas. Tal *modus operandi* pré-figura também trabalhos como *Clones – uma rede simultânea de rádio, televisão e videotexto*[64], de Mário Ramiro, onde a obra é o sistema. Segundo o artista "com a dissolução do 3nós3 em 1982, abriram-se novas perspectivas e uma nova mentalidade criativa se fazia necessária na concepção de trabalhos que passavam à operar com valores como a simultaneidade, a supressão espacial, a interatividade, a desmaterialização." (RAMIRO, 2010).

Embora nem todos os fragmentos, ou resíduos, que compõem essas poéticas tenham a mesma tessitura dos objetos analisados, mesmo o mais simplificado pode também portar, de certa forma, a "alma" ou "aura" do trabalho, parafraseando um dos aforismos de Leibniz, em sua *Monadologia*, cada um desses elementos pode conter também o todo, ao carregar com ele a sua essência, "Cada porção da matéria pode ser concebida como um jardim repleto de plantas e como um lago repleto de peixes. Porém, cada ramo de planta, cada membro de animal, cada gota de seus humores é ainda um jardim ou um lago".

Contudo, embora a pesquisa aponte para a natureza artística dessa documentação a questão obra e documento não está fechada, visto que o assunto pede um estudo mais analítico.

[64] *Clones*, de Mario Ramiro, juntamente com o arquiteto José W. Garcia. Evento transmitido no dia 26 de novembro de 1983 pela rádio e televisão Cultura de São Paulo, como parte de uma instalação montada no Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única – Obras escolhidas II. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 5ª edição, 1995.

_____ .Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos / seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H.M. Ribeiro de Souza... et al. – São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade São Paulo, 1986

_____ .A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BELLOTTO, Heloisa Liberalli. Diplomática e tipologia documental em arquivos. Brasília, DF: Briquet de Lemos/Livros, 2008.

BERNARDES, Ieda Pimenta. Como avaliar documentos de arquivo. São Paulo : Arquivo do Estado, 1998.

BUONGERMINO NETTO, Raphael (Coord.). Linguagens Experimentais em São Paulo - 1976. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

CARVALHO, Ana Maria Albani de (org.). Espaço N.O, Nervo Óptico. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. Escritos de artistas: anos 60/70/seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papirus, 1993.

FABRIS, Annateresa. O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume 1. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FLORES, Laura González. Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREIRE, Cristina. Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia. São Paulo: 2006.

BOURDIEU, Pierre. Livre-Troca: diálogos entre ciência e arte / Pierre Bourdie, Hans Haacke; apresentação de Inès Champey; tradução Paulo César da Costa Gomes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

KOSSOY, Boris. Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

_____ .Fotografia & História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LONGONI, Ana; FREIRE, Cristina (org.). Conceitualismos do Sul/Sur. São Paulo: Anablume; USP-MAC; AECID, 2009.

LOPES, Fernanda. A experiência Rex: "Éramos o time do Rei". São Paulo: Alameda, 2009.

LÖWY, Michael (org.). Revoluções. São Paulo: Boitempo, 2009.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular (Introdução à fotografia). São Paulo: Brasiliense/FUNARTE, 1984.

_____ .Arte Mídia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

MORAIS, Frederico. Artes plásticas: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____.Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1916-1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

OLIVEIRA, Ana Cláudia (org.). Semiótica plástica. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

SCOVINO, Felipe (org.) Arquivo Contemporâneo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SEKULA, Allan. Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la politica de la representación. In: Efecto Real – debates posmodernos sobre fotografia. Jorge Ribalta (ed.) Barcelona: Gustavo Gilli S.A, 2004.

PIGNATARI, Decio. Teoria da Guerilha Artística. In: Contracomunicações. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. 3. ed.

SILVA, Armando B. Malheiro da. Documento e informação: as questões ontológica e epistemológica. In: Estudos em Homenagem ao Prof. Doutor José Marques. Volume I. Org. Departamento de Ciências e Técnicas de Patrimônio; Departamento de História. Edição Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2006. Disponível em: www.books.google.com.br

WOOD, Paul. Arte Conceitual. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

DAHER, Luiz Carlos. Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo. São Paulo: Projeto Editores, 1982.

Dissertações, teses, outros

ALDANA, Erin Denise. Interventions into Urban and Art Historical Spaces: The Work of the Artist Group 3nós3 in Context, 1979-1982. Dissertation – The University of Texas at Austin, Art History, 2008.
www.lib.utexas.edu

ANDRADE, Mario Celso Ramiro. O gabinê fluidificado e a fotografia dos espíritos no Brasil. Tese de Doutorado - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____ . Pesquisas e produção artística. In: Memorial 2010, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Arquivo do artista.

COUTO, Ronan Cardozo. A imagem conceitual: uma contribuição ao estudo da arte contemporânea. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

FREITAS, Cristiana Vieira de. A autenticidade dos objectos digitais. Dissertação (Mestrado em Informação, Comunicação e Novos Media) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

JAREMTCHUCK, Daria. Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

MIRANDA, Májory Karoline Fernandes de Oliveira. O acesso à informação no paradigma pós-custodial: da aplicação da intencionalidade para findability. Tese submetida à Faculdade de Letras da Universidade do Porto como requisito
parcial para obtenção do grau de doutor em Informação e Comunicação em
Plataformas Digitais - ICPD. 2010.

SEHN, Magali Melleu. A preservação de ‘instalações de arte’ com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas. 2010. São Paulo : M. M. Sehn, 2010. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

VAZ DE JESUS, Diana. Apropriação e inserção na contra-arte da geração AI-5. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. 2010.

Artigos/Periódicos

ANDRADE, Ana Célia Navarro de. Microfilme: passado, presente e futuro da preservação documental. Registro, Revista do Arquivo Público Municipal de Indaiatuba/Fundação Pró-

Memória de Indaiatuba, V.3, n.º 3, julho 2004, São Paulo, p. 48. Disponível em: http://www.promemoria.indaiatuba.sp.gov.br/pdf/registro_3.pdf

ARANTES, Priscila. Arte e mídia no Brasil: perspectivas da estética digital. http://www.cap.eca.usp.br/ars6/arantes.pdf

AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. PAJ 84, 2006, p. 9. http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/pajj.2006.28.3.1

BUCHLOH, Benjamin. Hans Haacke: la urdimbre del mito y la ilustración. In: "Obra social": Hans Haacke. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul.- dez 2008. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142008000200005&script=sci_arttext

DIAS, Geraldo Souza. Contundência e delicadeza na obra de Mira Schendel. ARS (São Paulo) vol.1 no.1 São Paulo 2003. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202003000100010&script=sci_arttext

FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 19-32, jan./jun. 2008. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/62839563/Arte-Conceitual-e-Fotografia

_____. Pretexto para uma intervenção. Revista Arte em São Paulo, nº 22, 1984, p. 24-27.

FREITAS, Artur. Arte Conceitual e conceitualismo: uma síntese teórica. Concinnitas: arte, cultura e pensamento, revista do Instituto de Artes da UERJ, n. 18, jun./2011.

GALENDE DÍAZ, Juan Carlos; GARCÍA RUIPÉREZ, Mariano. El concepto de documento desde una perspectiva interdisciplinar: de la diplomática a la archivística. Revista General de Información y Documentación, 2003.

GROYS, Boris. Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation. http://www.ranadasgupta.com/notes.asp?note_id=34
Texto publicado originalmente no catálogo da Documenta 11 (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002), pp 108-114.

_____. A solidão do projeto. Tradução de Luiza Proença e Roberto Winter, 2009. http://www.forumpermanente.org/.rede/temporada-de-projetos-na-temporada-de-projetos/textos/a-solidao-do-projeto/
Texto original: “The Loneliness of the Project”. In: WOENSEL, Jan Van (Ed.) “New York Magazine of Contemporary Art and Theory”, Issue 1.1, 2002.
Disponível em: www.ny-magazine.org/PDF/Issue%201.1.%20Boris%20Groys.pdf

HUDINILSON JR.; RAMIRO, Mario; FRANÇA, Rafael. 3nós3 / Interversão urbana. Revista Arte em São Paulo, n. 2, 1981.

LEMOS, Fernando Cerqueira. Os novos istas estão chegando. Folha de S. Paulo, Artes Visuais, 25/11/1979, p. 72.

MELIM, Regina. A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais. Crítica Cultural, volume 3, número 2, jul./dez. 2008.

MONARCHESI, Juliana; ALVES, Cauê. Experimentos Pioneiros. Trópico. Disponível em: http://pphp.uol.com.br/tropico

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). Revista Arte em São Paulo, nº 6, abr./1982.

REZENDE, Marcelo. Na legenda áurea da arte. Trópico, 15/06/2010. Disponível em: http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3194,1.shl

RAMIRO, Mario. O grupo 3nós3 e o movimento das intervenções Urbanas em São Paulo. Tradução do autor, Arquivo do artista. Texto original em francês publicado na Revista Parachute, Montreal, Canadá, 2004.

SANTAELLA, Lucia. O pluralismo pós-utópico da arte. ARS (São Paulo) n.º 14, São Paulo, 2009. p. 137 e 138. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202009000200010

VASSÃO, Maria Olímpia. Interação Arte homem comum. Revista D'Art n.º 11, abril/2004, p. 82 e 83.

Entrevistas/depoimentos/pesquisas/documentações

Entrevista com Hudinilson Jr., 09/08/1984, Arquivo Multimeios/CCSP.

Entrevista com Mário Ramiro, 11/10/1995, Arquivo Multimeios /CCSP.

Entrevista com José Carratü e Carlos Delfino (grupo Tutinãodá), 14/07/1999, Arquivo Multimeios/CCSP.

Coleção Hemeroteca de Arte na Rua (1976-2011), Arquivo Multimeios /CCSP

Pesquisa "A literatura marginal", 1980, Arquivo Multimeios /CCSP

Catálogos

COSTA, Helouise (org.) (1997). Sem medo da vertigem Rafael França. São Paulo: Paço das Artes.[Catálogo que reúne textos de Regina Silveira, Helouise Costa, Mario Ramiro, Annateresa Fabris e Arlindo Machado].

CHIARELLI, Tadeu. Apropriações/coleções, Santader Cultural, Porto Alegre, RS, 30 jun. a 29 set. de 2002.

FERREIRA, Glória. Arte como questão: Anos 70. Instituto Tomie Ohtake, 2009. Catálogo da exposição realizada em 2007.

AMARAL, Aracy. Expo-Projeção 73. São Paulo, jun. 1973.

Catálogo V JAC – Jovem arte Contemporânea, 1971.

Catálogo VI JAC – Jovem arte Contemporânea, 1972.

Catálogo da XII Bienal Internacional de São Paulo, 1973

Catálogo da XIV Bienal Internacional de São Paulo, 1977

Catálogo Prospectiva 74, 16 de agosto a 16 setembro MAC/USP, 1974

Catálogo Arte/Cidade: Cidade sem janelas, 1994

Catálogo Circuitos paralelos: retrospectiva Fred Forest. Paço das Artes, 2006.

Press release da exposição ARTEMICRO, 1982, Espólio Rafael França, MAC/USP.

Sites

http://bacanasbooks.blogspot.com/2011/02/experiencia-n2-Flávio-de-carvalho-1931.html
http://www.conarq.arquivonacional.gov.br
www.lib.utexas.edu
http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1997,1.shl
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202009000200010
http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos
http://www.ranadasgupta.com/notes.asp?note_id=34
http://pt.scribd.com/doc/62839563/Arte-Conceitual-e-Fotografia
http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/dissertacao
http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis
http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/
http://www.leibnizbrasil.pro.br/leibniz-pdf/monadologia.pdf

Apêndice A – Entrevista com Mário Ramiro

Entrevista por e-mail
31 de Janeiro de 2011

1. Onde reside a fronteira entre o registro e a obra no trabalho do 3NOS3? Ou não tem essa fronteira, a documentação faz parte das intervenções?

Como já foi mencionado várias vezes, as intervenções urbanas, por seu caráter efêmero – que era proporcional à sua ilegalidade, já que nunca obtivemos qualquer tipo de autorização da administração pública para realizá-las – não permaneciam mais do que algumas horas nos locais de sua instalação. Portanto as informações divulgadas sobre elas, por meio de jornais, televisão e eventualmente o rádio, tornaram-se os únicos meios de acesso à existência daqueles trabalhos.

Naturalmente que o trabalho e a informação sobre o trabalho são coisas distintas. Uma ocupa o espaço e o tempo na estrutura real da cidade, enquanto a outra ocupa o espaço e o tempo das redes comunicacionais que se tornam dimensões "virtuais" da obra. Muito tem sido escrito nos dias de hoje sobre as diferenças e similitudes entre obra e registro, especialmente no campo da performance – onde poderíamos também enquadrar os trabalhos de intervenção urbana. O que se considera, grosso modo, é que mesmo as instalações mais remotas e as performances de caráter único, foram concebidas num contexto onde os meios de documentação já eram predominantes e, portanto, "originais" à concepção desses trabalhos.

A fronteira entre performance urbana e o registro só não existiria no caso de trabalhos concebidos para a fotografia – no caso de uma fotografia "encenada".

2. No caso do ‘Ensacamento’, o registro publicado na imprensa contém a essência da intervenção e, portanto teria também uma espécie de autonomia enquanto obra? Da mesma forma outros tipos de registros, fotográficos, livros de ata, roteiros?

Eu não entendo o conceito de "essência da intervenção". Esse trabalho partiu de um levantamento dos monumentos públicos acessíveis à nossa escala de trabalho existentes na cidade (o monumento ao Duque de Caxias, p.ex., não foi cogitado). Um mapeamento desses monumentos foi feito e, seguindo uma lógica do fluxo pela cidade, as estátuas foram sendo ensacadas. Em sua "essência" o trabalho era uma atitude contra o formalismo acadêmico e até

mesmo moderno, representado por aqueles monumentos, além de uma atitude contra a figura do herói (o representante dos valores designados pela sociedade). Os registros fotográficos produzidos pelo grupo e os demais produzidos pela imprensa, documentam as intervenções realizadas no ambiente urbano, além de incluir também os textos jornalísticos que especulavam sobre o porque daquela atitude tomada contra os monumentos públicos. Naturalmente que logo depois de publicadas, as reportagens, somadas à documentação produzida pelo grupo, adquiriu uma certa autonomia enquanto produto impresso, compactado num envelope identificado por um carimbo. Num contexto de prática da arte postal, esse registro também se impunha como obra, da mesma forma que os livros de artista, ou os cartões postais. Os livros de ata e roteiros não chegaram a ter relevância naquele período. Isso deverá ocorrer agora, quando aqueles trabalhos passam a significar um certo espírito da época e a despertar o interesse pela pesquisa acadêmica em artes.

3. O grupo realizou algum trabalho que não tenha realizado alguma forma de registro?

Não. Todos os trabalhos, até mesmo alguns ensaios de pequena escala, realizados na cidade, foram registrados fotograficamente. Como é sabido, até o início dos anos 80 os equipamentos portáteis de vídeo eram caros demais e restritos às produtoras de vídeo e escolas de arte e comunicação.

4. Embora as propostas do grupo tenham um caráter imaterial, considera a performance ou a documentação, feita pelo 3NOS3, uma forma de matéria? Ou o registro (ou o suporte) é somente informação e não matéria em si?

Os trabalhos realizados pelo grupo tiveram sempre um caráter extremamente material. Afinal metros e metros de plástico, cordas, presilhas, fitas, carros de transporte e pessoal de apoio sempre se constitui num agregado de alta materialidade.
Naturalmente que os produtos derivados dessas ações se convertiam rapidamente em informações e estas eram, então, materializadas em cartões postais, folders, cartazes, catálogos. Portanto numa variante material que caracteriza a obra de arte na era da informação.

5. Boa parte das intervenções resultou em alguma edição de grupo, encarte, cartaz, postal, calendário, catálogo, a distribuição foi via arte postal?

Em parte sim, devido ao forte significado que a arte postal tinha na época. Mas parte desse material foi distribuído entre os amigos, entre outros artistas e também vendido em ocasiões como a que reuniu o material impresso do 3N3, do Viajou Sem Passaporte e da revista Cine Olho (se não me engano), num pacote lançado na livraria Kairós, em SP.

Apêndice B – Entrevista com Hudinilson Jr.

Gravação em áudio

02 de fevereiro de 2011

Transcrição editada

Adelaide – O 3nos3 tem um trabalho conhecido mesmo como um trabalho de intervenção urbana, mas ele carrega também essa questão documental junto ao trabalho. Há uma fronteira, uma divisão entre o trabalho documental do 3nos3 e as intervenções, ou essas atividades se misturam?

Hudinilson Jr. – Elas se misturam, desde o começo, desde o *Ensacamento*, aí, por causa do Paulo Klein que a gente sacou essa coisa da imprensa junto com as intervenções. Servia de duas maneiras: uma à documentação dos nossos trabalhos, - uma coisa que a gente sempre fez foi fotografar as intervenções. O trabalho era um trabalho efêmero, desapareceria daqui a meia hora, então precisava documentar. E a imprensa, a gente sacou isso, que a imprensa era um canal ideal para documentar.

Adelaide – Essa documentação que vai acompanhar o trabalho de vocês de alguma forma – seja registro fotográfico de vocês ou de amigos, seja imprensa eletrônica ou impressa – esse registro que ficou de um trabalho que por ventura é efêmero, ele tem valor também como obra?

Hudinilson Jr.– Sim. A fotografia é o documento desse trabalho, e a fotografia toma vulto como obra porque é o que fica da intervenção. Porque a intervenção passa dois dias acaba, a fotografia fica.

Adelaide – No caso do *Ensacamento*, tem as fotografias, livros de ata que você comentou também, ou seja, são unidades que compõem de certa forma todo o trabalho. Essas unidades têm autonomia?

Hudinilson Jr. – Sim, quando sair esse livro bendito, que um dia vai sair, a gente pretende justamente colocar tudo isso. Cada uma dessas coisas. A gente acabou fazendo esses cadernos de documentação das reuniões que a gente tinha. Tem uma série de intervenções que a gente pensou em fazer e não fez. O que a gente anotava, cada uma dessas coisas tem que está nesse livro, a idéia da intervenção, a intervenção mesmo, as fotos que registravam as intervenções, e o trabalho da imprensa. O Paulo Klein e o Olney Krüse Jornal da Tarde, que infelizmente já

morreu, dava muito valor ao nosso trabalho, ele conseguiu espaço para divulgar o 3nós3 no Jornal da Tarde.

Adelaide – Aparentemente, as intervenções possuem um caráter imaterial, porém...
Hudinilson Jr. – Então, aí que a fotografia entra porque nenhumas das nossas obras ficavam. Um dia ou dois, depois sumiam da rua.
(...) O 3nós3 acabou em 1982, o Rafael ganhou uma bolsa da *Fulbright* e foi para os Estados Unidos, aí como é que ia ficar o 3nós3, ia ficar 2nós2? E aí eu já conhecia o Vallauri, que foi quando começou a surgir o *graffiti*. Eu até comentei com o Ramiro e com o Rafael – olha essa coisa que está surgindo aí – que nem chamava *graffiti* era pichação mesmo. O Cláudio Viller fez uma das primeiras matérias sobre *graffiti* na Folha de S. Paulo. Uma matéria falando dessa pichação que era uma coisa que estava surgindo.
Ninguém sabia o que era isso. Era pichação mesmo. Já existia a pichação política, mas aí começou a surgir umas frases meio esquisitas, poemas na rua. E eu cheguei a comentar com o Ramiro e com o Rafael sobre a idéia do 3nós3 grafitar também.

Adelaide – No caso das galerias, os jornais, acho que o Jornal da Tarde acompanhou a intervenção X-Galeria para documentar, o jornal estava junto...?
Hudinilson Jr. – Então, quando a gente fez o Ensacamento, foi anônimo. Aí entra outra vez o Paulo Klein e quero falar outra vez do Olney Krüse, que ninguém mais lembra desse cara e é uma pessoa importantíssima. O Paulo Klein era muito ligado à música e dava muita festa na casa dele. O Paulo deu uma festa e era um entusiasta do 3nós3. Ele sabia que a gente tinha feito o *Ensacamento*. Ele deu essa festa e chamou a gente, quer dizer, me chamou, era meu amigo. Era uma festa do Zé Ramalho, era lançamento do disco dele. Aí fomos nessa festa, convidei o Ramiro e o Rafael, e na ocasião o Paulo queria saber qual seria o próximo trabalho e comentamos que seria com as galerias. As galerias eram fechadas aos jovens artistas, era uma época, 1979, não é que nem hoje no Centro Cultural que abre espaço para artistas jovens ou que nem outras galerias hoje que abrem esse espaço. Era extremamente fechado. Já que é fechado, nós vamos fechar as galerias. Na casa de papai tinha um mimeógrafo, onde imprimimos a mensagem “O que está dentro fica, o que está fora se expande”, que era essa a idéia de quando começou a surgir as intervenções urbanas.
Nessa festa, tinha uma menina, que ouviu a conversa com o Paulo Klein e pediu para ir junto, ela era do Jornal da Tarde. – Vai junto? – Fui falar com o Paulo pra saber se ela era legal e ele disse que ela era ótima. Vai junto, então faz o seguinte: fotografa porque a fotografia é

importante pra nós, mas não mostra a cara da gente e nem o nome. Fomos com o carro do Jornal da Tarde, ela veio pegou a gente lá na casa do Rafael e saímos em direção às galerias.
Só que no dia seguinte, o Rafael me telefona e pergunta: Hudinilson você viu os jornais hoje? Respondi não, não vi ainda. Ele ligou para o Ramiro, e os três, à noite lá, vêem o jornal. Estava não só a foto como também o nome dos três, foi aí que o 3nós3 assumiu a identidade.

Adelaide – Boa parte das intervenções do 3nós3, resultou em edições de artista também, postais, encarte, catálogo, como o do buraco da Paulista ou do evento fim de década, a distribuição aqui dessas edições foi via arte postal?
Hudinilson Jr. – a maioria foi. Eu sempre falo que o 3nos3 são 4, Eu, o Ramiro, o Rafael e o 3nos3. Eu fazia arte postal, o Ramiro e o Rafael, participavam da arte postal, e eu era assíduo participante.

Apêndice C – Entrevista com Genilson Soares

Entrevista por e-mail

03 de Março de 2011

01. Onde reside a fronteira e o hibridismo entre documento e obra no trabalho do Arte/Ação? Ou não há essa fronteira?

"Documentar é expressar". Essa frase, retirada de parte do nosso texto sobre o trabalho, "Caminhos/ Ways", apresentado na Bienal de São Paulo, em 1977, pode sinalizar nas produções do período "Arte/Ação", um possível hibridismo, entre o documento, e a obra. Documentos são apenas registros enfocando uma ação. A obra em si, é a expressão do conceito de uma ação, através de seleção material, no conteúdo de sua documentação.

2. Os registros possuem autonomia enquanto obra, seja escrito ou visual?

Os registros só possuem autonomia, quando podem expressar o conceito de uma ação; seja escrito, visual, individual, ou, em conjunto (em sequências fotográficas e textos).

Só nesse caso (quando expressam o conceito de uma ação), o registro, ou, os registros, tornam-se, autônomos, ou seja, a própria obra.

3. O grupo realizou algum trabalho que não tenha produzido alguma forma de registro?

Não tenho lembrança de nenhum trabalho que não tenha tido qualquer tipo de registro. Até mesmo, em trabalhos que apenas se iniciaram, mas não foram levados adiante.

Lembro que em 1976, montava um trabalho junto com Francisco Iñarra, num salão de arte, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Paralelamente aquela montagem, iniciamos uma série de fotos, ao percorrer uma mostra do acervo do museu. Nessa exposição, encontramos uma escultura do artista suíço Max Bill, que apresentava numa parte de sua superfície, um amassado significativo, provavelmente, provocado por queda da pesada peça de aço. Essas fotos foram as primeiras de uma ideia.

Posteriormente, ainda fotografamos em um museu de São Paulo, mais duas outras peças com danos parecidos, ou, semelhantes. Todos esses registros dessa nova série que se

iniciava, tiveram seu processo de documentação interrompido, quando iniciamos as produções de outros trabalhos mais urgentes, atendendo compromissos, e datas do grupo.

Nós não mais retomamos as documentações daquela série, em que focalizávamos peças de museus danificadas.

4. Embora a proposta do grupo tenha um caráter imaterial, considera a performance (ação) ou a documentação feita pelo grupo uma forma material?

A ação, o ato de fazer um trabalho, quase sempre requer procedimentos, comportamentos, e movimentações, em ações semelhantes a uma performance.

Uma ação é só o ato de fazer algo. Uma performance, é uma ação pensada com um "timing". Isto é, requer um tempo certo de apresentação, contendo em si, suas razões, seus significados, e conceitos expressos. Uma ação pode ser considerada uma performance, quando é submetida as condições de uma apresentação performática.

Qualquer documentação é inegavelmente, uma forma material de registro.

A documentação de uma ação, sendo ela performática, ou não, é o registro material da ação, ou, de seu conceito implícito.

Imaterial, é a efemeridade do ato, da ação.

5. Muitos artistas se utilizaram de edições de artistas, publicações alternativas para divulgar os seus trabalhos em outros circuitos, postal, cartaz, livros de artista... há uma certa radicalidade do Arte/Ação no que se refere aos meios de expor o seu trabalho? Visto que boa parte desses registros foram expostos quase 30 anos depois, no Centro Universitário Maria Antonia.

Antes, é preciso explicitar que nossa formação inicial de grupo, era composta por, Francisco Iñarra, Lydia Okumura, e eu, Genilson Soares. Com a saída da Lydia em 1974, para ir morar em New York , o grupo ficou composto por Francisco Iñarra, e eu. Só algum tempo depois, quando iniciamos uma série de trabalhos usando apropriações de obras de outros artistas, é que nós decidimos chamar essa nova formação de grupo, de “Arte/Ação”.

Creio que procuramos na medida do que era possível, publicar e divulgar todos os nossos trabalhos de grupo, ao longo de todo período dos anos setenta; seja, através de documentações em catálogos, pôsteres, revistas, postais, xerox, e outros meios. Desde a primeira publicação, no começo dos anos setenta, em uma página central do jornal alternativo

(“underground”, como se dizia na época), “Soma”, nós reunimos um conjunto de imagens e textos, com as primeiras ideias, rascunhos, projetos, e fotos, dos trabalhos do nosso recém formado grupo. Um pouco antes disso, algum material, como, fotos, ou, textos, já haviam sido publicados em jornais, ou, catálogos de exposições, e salões de arte.

Mais adiante, fizemos outra publicação, durante a XII Bienal de São Paulo em 1973, em um “leaflet”, uma espécie de pôster dupla face, com diagramação gráfica nossa, e, apresentando imagens e textos das nossas participações individuais, no trabalho que montamos naquela Bienal, incluindo parte dos currículos individuais, nos espaços impressos de cada um. Talvez, por causa das nossas formações em produções gráficas (fazíamos trabalhos paralelos em publicidade, ilustrações, diagramações), ou, pelo novo uso constante da fotografia como documentação, no processo do nosso trabalho, nós sentimos também, a necessidade de procurar meios de publicações, que pudessem apresentar uma melhor qualidade gráfica, que pudessem acompanhar a qualidade técnica que os novos trabalhos exigiam, e que não apresentassem os improvisos, e as precariedades gráficas, contidas nas múltiplas publicações alternativas, quase sempre dotadas de estéticas carregadas de estereótipos e grafismos da época, e que eram impressas em materiais propositadamente pobres, de péssima qualidade gráfica. Buscar esse tipo de qualidade, foi um procedimento que necessariamente implicou em altos custos, verbas, patrocínios, toda uma série de dificuldades, que tornavam as publicações desses materiais, praticamente, inviáveis. Talvez por esse fato, uma parte dos nossos trabalhos daquele período, foram dispostos e diagramados em nossos portfólios, sob a forma de cadernos, ou, de sequências fotográficas, pôsteres, etc. Isto é, eram materiais praticamente “acabados” para futuras publicações.

Mesmo diante desses impedimentos, eu acredito que os nossos trabalhos tiveram uma divulgação bastante razoável, durante aquela década. Finalizamos esse período, com as nossas participações na Bienal de 1977 (com a Lydia apresentando nessa Bienal, trabalho individual); e, em seguida, com a exposição no museu da Cranbrook Academy of Art, em Michigan, no ano de 1979. Essa exposição foi, portanto, nosso último trabalho de grupo, contando dessa vez, com a formação original do inicio dos nossos trabalhos (Lydia, Francisco, e Genilson).

Na volta ao Brasil, e, diante do início de uma nova década, encontrei uma espécie de “tsunami cultural": Das trans-vanguardas européias, sopravam os ventos globais de uma nova ordem cultural, uma espécie de “think tanks”, estabelecendo outros valores, comportamentos, e procedimentos, para os novos tempos. A esse fenômeno nessa nova década, seguiu-se o desastre da era/Collor, a disparada astronômica da inflação, o descontrole total da nossa

economia, tornando a sobrevivência cotidiana, quase impossível abaixo da linha do Equador. Nesse novo e devastado cenário, se inseria um pensamento único, em bloco, em releituras de cores que se apropriavam, manipulavam, e transformavam espectros, colocando-se em oposição frontal as conquistas das décadas anteriores, consequentemente, aos trabalhos de um pensamento mais crítico.

Diante dessas perspectivas, era fácil verificar, que não havia mais espaço de atuação para o grupo Arte/Ação.

Francisco se foi para um lado, e eu, fiquei no outro. Procuramos assim, desenvolver independentemente, as nossas produções individuais de arte, e buscar meios cotidianos de sobrevivência, dentro desse caos econômico e cultural. Em face a essas dificuldades, encontrávamos, cada vez mais raramente.

Entretanto, pensando melhor agora, sobre atuações e divulgações dos nossos trabalhos nos anos setenta, é possível perceber que, boa parte do que produzimos naquela década, foi, na verdade, amplamente divulgado em seus contextos, através dos vários eventos que participamos, e também, nas publicações e nos meios que pudemos dispor, durante aquele período.

Foram esses materiais, isto é, as documentações dos trabalhos produzidos naquela década, incluindo alguns trabalhos inéditos daquele período, mais, os trabalhos recentes que produzimos individualmente, desde quando o grupo se desfez; que nós reunimos na apresentação da exposição: “TransformAção Inalterável”, no Centro Cultural Maria Antônia, em 2003.

Trabalhar junto com o Francisco nessa mostra após esse longo período, foi como se não tivesse existido esse espaço de tempo, como se os velhos e novos trabalhos se situassem, no agora.

Apêndice D – Catálogo de documentação parcial do grupo Arte/Ação e Equipe 3

EQUIPE 3 (Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okumura) – [1971-1974 / 1979]
ARTE/AÇÃO (Francisco Iñarra e Genilson Soares) – [1974-1977]

O dossiê do grupo, ou portfólio, integra o arquivo pessoal de Genilson Soares. O material encontra-se organizado em ordem cronológica de 1971 a 1981, com documentação dos trabalhos do 'Equipe 3' e do 'Arte/Ação', reunidos em uma pasta/fichário com 80 páginas/envelopes de acetato, contendo ampliações fotográficas, projetos, recortes de jornais, xerox, entre outros. O catálogo é uma descrição técnica da documentação consultada e que integra o arquivo pessoal dos artistas.

EQUIPE 3

1971

PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: Acerca da Natureza (intervenção nas rampas do museu)
Evento: V Jovem Arte Contemporânea
Equipe 3 - Francisco Iñarra, Genilson Soares, Lydia Okumura e o artista convidado, Carlos Asp
DATA: 25/08 a 26/09/1971
LOCAL: MAC/USP - Ibirapuera
OBSERVAÇÃO: A obra é uma construção na rampa do museu, 3 painéis pintados, têmpera s/ madeira, 200x400cm cada um deles, instalados nas rampas de acesso ao museu. O trabalho ganhou o PRÊMIO PESQUISA.

REGISTRO FOTOGRÁFICO

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: Xerox de foto do trabalho, publicada no catálogo/sacola da V JAC
AUTOR: Gerson Zanini
DATA: 1971
SUPORTE/DIMENSÃO: Papel sulfite - 25,5x18cm

1972

PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: Intervenções na paisagem
EVENTO: 8º Salão de Arte Contemporânea de Campinas
DATA: 1972
LOCAL: MAC Campinas

REGISTRO FOTOGRÁFICO

REGISTRO: 1 a 3
DESCRIÇÃO: 3 ampliações coloridas, da intervenção de Francisco Iñarra no gramado da área externa do museu.
AUTOR:
DATA: 1972
LOCAL: área externa do MAC Campinas
DIMENSÃO: 9x10,5 cm

REGISTRO: 4
DESCRIÇÃO: 1 ampliação P/B da intervenção de Francisco Iñarra no gramado da área externa do museu.
AUTOR:
DATA: 1972
LOCAL: MAC Campinas
DIMENSÃO: 22,5x18cm

REGISTRO: 5 a 6
DESCRIÇÃO: 2 ampliações P/B da intervenção de Lydia Okumura, no gramado da área externa do museu.
AUTOR:
DATA: 1972
LOCAL: MAC Campinas
DIMENSÃO: 18x24cm

REGISTRO: 7

DESCRIÇÃO: 1 Xerox de foto da intervenção de Lydia Okumura, no gramado da área externa do museu.
AUTOR:
DATA: 1972
LOCAL: MAC Campinas
DIMENSÃO: 25x19cm

REGISTRO: 8 a 11
DESCRIÇÃO: 4 ampliações coloridas da intervenção de Genilson Soares no gramado da área externa do museu.
AUTOR:
DATA: 1972
LOCAL: MAC Campinas
DIMENSÃO: 12x9cm

REGISTRO: 12
DESCRIÇÃO: Xerox colorido de foto da intervenção de Genilson Soares, na área externa do museu.
AUTOR:
DATA: 1972
LOCAL: MAC Campinas
DIMENSÃO: 28x19cm
REGISTRO TEXTUAL

REGISTRO: 1
AUTOR: Genilson Soares
TÍTULO: Relações triangulares num período de tempo
DATA: 1972
DESCRIÇÃO FÍSICA: xerox do projeto da instalação para o salão do MAC Campinas
DIMENSÃO: 28x19cm

PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA:
EVENTO: Pré-Bienal – Plástica 72
DATA: setembro/1972

LOCAL: Fundação Bienal de São Paulo

REGISTRO FOTOGRÁFICO

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: ampliação com Genilson Soares
AUTOR:
DATA: setembro/1972
LOCAL: Fundação Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 24x18cm

PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: Incluir os excluídos
EVENTO: VI Jovem Arte Contemporânea
DATA: 1972
LOCAL: MAC/USP
OBSERVAÇÃO: O critério de seleção dessa edição foi por sorteio de lotes, dos três inscritos, apenas Lydia foi sorteada com o lote 50, a partir daí o grupo participa com a proposta 'Incluir os excluídos', apropriam-se de projetos de artistas que não sorteados e não residentes no Brasil, negociam outros lotes e executam os projetos de seis artistas: Jannis Kounellis, Jacques Castex, Arthur Luiz Piza, Sérvulo Esmeraldo, Erica Steinberger e Daniel Buren, sendo que o de Jacques Castex integra, hoje, o acervo do MAC/USP.

PUBLICAÇÃO

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: Xerox do jornal "SOMA", 2 páginas
AUTOR: Grupo SOMA (Sergio Macedo, Saint Clair Cemin e Carlos Vampré)
DATA: 1972
DIMENSÃO: 28x21cm
OBSERVAÇÃO: xerox com foto e nome dos projetos executados, de Jannis Kounellis, Erica Steinberger, Arthur Luiz Piza e de Jacques Castex.

REGISTRO: 2

DESCRIÇÃO: Xerox do jornal “SOMA” – “Que inclui Tudo que se exclui”, com foto e projetos de propostas de Lydia Okumura de 1971 e 1972
DATA: 1972
LOCAL:
DIMENSÃO: 28x19cm

1973

PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: Pontos de Vista
EVENTO: XII Bienal de São Paulo
DATA: 1973
LOCAL: Fundação Bienal de São Paulo
OBSERVAÇÃO: Premio Secretaria de Cultura Esporte e Turismo

REGISTRO FOTOGRÁFICO

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: ampliação fotográfica de madeiras no chão do Pavilhão da Bienal
AUTOR: Yuji Kusuno e Gerson Zanini
DATA: 1973
LOCAL: Fundação Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 17x23cm

REGISTRO: 2 a 4
DESCRIÇÃO: duas fotos p/b do trabalho de Lydia Okumura
AUTOR: Yuji Kusuno e Gerson Zanini
DATA: 1973
LOCAL: Fundação Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 18x24cm

REGISTRO: 5
DESCRIÇÃO: uma foto do trabalho de Genilson Soares com interferência de desenho sobre a imagem.
AUTOR: Yuji Kusuno e Gerson Zanini

DATA: 1973
LOCAL: Fundação Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 17x23cm

REGISTRO: 6 a 12
DESCRIÇÃO: sete fotos do processo de trabalho de Genilson Soares
AUTOR: Yuji Kusuno e Gerson Zanini
DATA: 1973
LOCAL: Fundação Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 18x24cm

REGISTRO: 13
DESCRIÇÃO: uma foto do trabalho pronto de Genilson Soares
AUTOR: Yuji Kusuno e Gerson Zanini
DATA: 1973
LOCAL: Fundação Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 17,5x18cm

REGISTRO: 14 a 18
DESCRIÇÃO: cinco fotos do processo de trabalho de Francisco Iñarra, com interferência de desenho sobre a imagem.
AUTOR: Yuji Kusuno e Gerson Zanini
DATA: 1973
LOCAL: Fundação Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 18x24cm

REGISTRO: 19
DESCRIÇÃO: uma foto do trabalho pronto de Francisco Iñarra
AUTOR: Yuji Kusuno e Gerson Zanini
DATA: 1973
LOCAL: Fundação Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 18x24cm

REGISTRO: 20

DESCRIÇÃO: Vista geral do trabalho feito pelos três artistas
AUTOR: Yuji Kusuno e Gerson Zanini
DATA: 1973
LOCAL: Fundação Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 18x24cm

EDIÇÃO DE ARTISTA

REGISTRO: 1
TÍTULO: Pontos de Vista
DATA: 1973
AUTOR: Equipe 3
FOTOS: Yuji Kusuno e Gerson Zanini
LOCAL: Fundação Bienal de São Paulo
DESCRIÇÃO FÍSICA: pôster/folder
TIRAGEM:
NÚMERO DE EXEMPLARES: 1
SUPORTE/DIMENSÃO: 60x44cm
NÚMERO DE PÁGINAS: 8
OBSERVAÇÃO: Edição do grupo

MATÉRIA JORNALÍSTICA

REGISTRO: 1
AUTOR:
TÍTULO: Completa a seleção para XII Bienal/ Um jogo de tempos e espaço – pontos de vista
FONTE: A Gazeta
DATA: 25/08/1973
PÁGINA:
DESCRIÇÃO FÍSICA: xerox de artigo
SUPORTE/DIMENSÃO: 28x21cm

REGISTRO: 2
AUTOR: consultar acervo digital da veja

TÍTULO:
FONTE: Revista Veja
DATA: 10/10/1973
PÁGINA: 151
DESCRIÇÃO FÍSICA: xerox de artigo
SUPORTE/DIMENSÃO: 26,5x21cm
OBSERVAÇÃO: Este artigo encontra-se também no acervo digital da revista Veja, no link http://veja.abril.com.br/acervodigital.

DOCUMENTO TEXTUAL

REGISTRO: 1
AUTOR: Fundação Bienal de São Paulo
TÍTULO: “Pontos de vista” – um jogo de interferências mútuas na Bienal
DATA: 1973
DESCRIÇÃO FÍSICA: Xerox de press-release
NÚMERO DE PÁGINAS: 2
DIMENSÃO: 26x21,5

1974

GRUPO: Francisco Iñarra e Genislson Soares

PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: Num Espaço Apertado
EVENTO: Bienal Nacional
DATA: 1974
LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo

REGISTRO FOTOGRÁFICO

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: Vista geral de ‘Num Espaço Apertado’
AUTOR:
DATA: 1974

LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: Papel fotográfico, P/B - 22,5x17cm

REGISTRO: 2
DESCRIÇÃO: vista geral do espaço expositivo
AUTOR:
DATA: 1974
LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: Papel fotográfico, P/B - 12x9cm

REGISTRO: 3
DESCRIÇÃO: processo de trabalho
AUTOR:
DATA: 1974
LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 12x9cm

REGISTRO: 4
DESCRIÇÃO: processo de trabalho
AUTOR:
DATA: 1974
LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 12x9cm

REGISTRO: 5
DESCRIÇÃO: Processo de trabalho da pintura sobre a parede (trompe l'oeil)
AUTOR:
DATA: 1974
LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 12x9cm

REGISTRO: 6
DESCRIÇÃO: Francisco Iñarra
AUTOR:

DATA: 1974
LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 12x9cm

REGISTRO: 7
DESCRIÇÃO: Francisco Iñarra pintando sobre a parede
AUTOR:
DATA: 1974
LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 12x9cm

REGISTRO: 8
DESCRIÇÃO: Num Espaço Apertado
AUTOR:
DATA: 1974
LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 24x18cm

REGISTRO: 9
DESCRIÇÃO: Num Espaço Apertado
AUTOR:
DATA: 1974
LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 25x20cm

REGISTRO: 10
DESCRIÇÃO: Vista geral do piso
AUTOR:
DATA: 1974
LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 25x20cm

REGISTRO: 10
DESCRIÇÃO: Vista do trabalho com presença do público

AUTOR:
DATA: 1974
LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 25x20cm

REGISTRO: 10
DESCRIÇÃO: Vista geral do trabalho com presença do público
AUTOR:
DATA: 1974
LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 20x18cm

REGISTRO: 11
DESCRIÇÃO: Detalhe do trabalho
AUTOR:
DATA: 1974
LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 12x9cm

REGISTRO: 12
DESCRIÇÃO: Detalhe do trabalho
AUTOR:
DATA: 1974
LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 12x9cm

REGISTRO: 13
DESCRIÇÃO: Num Espaço Apertado
AUTOR:
DATA: 1974
LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 12x9cm

REGISTRO: 14

DESCRIÇÃO: Francisco Iñarra na instalação
AUTOR:
DATA: 1974
LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 12x9cm

REGISTRO: 15
DESCRIÇÃO: ‘Situação’, Genilson Soares
AUTOR:
DATA: 1974
LOCAL: Pavilhão da Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 12x9cm

MATÉRIA JORNALÍSTICA

REGISTRO: 1
AUTOR:
TÍTULO: Sem espaço
FONTE: Revista Visão, seção Arte
DATA: 02/12/1974
PÁGINA: 98
DESCRIÇÃO FÍSICA: artigo original com ampliação (17x16) colada sobre a página e texto rasurado referente a outros assuntos.
DIMENSÃO: 28x21cm

1975

EVENTO: exposição coletiva “El Es-pacio no es”
DATA: Fevereiro de 1975
LOCAL: Estúdio Actual, Centro de Arte Contemporânea, Caracas, Venezuela
OBSERVAÇÃO: Participação do ‘Equipe 3’ (Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okumura)

MATERIAL DE DIVULGAÇÃO

REGISTRO: 1
TÍTULO: El Es-pacio no es
DATA: 1975
LOCAL: Estúdio Actual, Caracas, Venezuela
DESCRIÇÃO FÍSICA: folheto
DIMENSÃO: 34x20,5

REGISTRO: 2
TÍTULO: El Es-pacio no es / Francisco Iñarra, Lydia Okumura, Genilson Soares /Artistas de Brasil inaugura domingo
DATA: 1975
LOCAL: Estúdio Actual, Caracas, Venezuela
DESCRIÇÃO FÍSICA: folheto
DIMENSÃO: 7x10,5

MATÉRIA JORNALÍSTICA

REGISTRO: 1
AUTOR: Carol Starbuck
TÍTULO: Three Young Brazilian Make Paradox Real
FONTE: Estúdio Actual
DATA: 1975
DESCRIÇÃO FÍSICA: xerox de artigo
DIMENSÃO: 20x24,5cm

REGISTRO: 2
AUTOR: Roberto Guevara
TÍTULO: Três Del Brasil y los Conceptos
FONTE:
DATA: 1975
DESCRIÇÃO FÍSICA: xerox de artigo
DIMENSÃO: 27,5x21cm

REGISTRO: 3

AUTOR:
TÍTULO: Os insólitos
FONTE: revista Visão, seção Arte
DATA: 26/05/1975
DESCRIÇÃO FÍSICA: nota com foto
DIMENSÃO: 27,5x21cm

REGISTRO FOTOFRÁFICO

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: sequencia dos trabalhos de Francisco Iñarra, Lydia Okumura e Genilson Soares
AUTOR:
DATA: 1975
LOCAL: Estúdio Actual, Caracas, Venezuela
DIMENSÃO:

REGISTRO: 2 a 6
DESCRIÇÃO: trabalho de Lydia Okumura
AUTOR:
DATA: 1975
LOCAL: Estúdio Actual, Caracas, Venezuela
DIMENSÃO: 18x24

REGISTRO: 7 a 10
DESCRIÇÃO: trabalho de Genilson Soares
AUTOR:
DATA: 1975
LOCAL: Estúdio Actual, Caracas, Venezuela
DIMENSÃO: 18x24

REGISTRO: 11
DESCRIÇÃO: trabalhos de Genilson Soares e Francisco Iñarra
AUTOR:

DATA: 1975
LOCAL: Estúdio Actual, Caracas, Venezuela
DIMENSÃO: 18x24

REGISTRO: 12 a 14
DESCRIÇÃO: trabalho de Genilson Soares
AUTOR:
DATA: 1975
LOCAL: Estúdio Actual, Caracas, Venezuela
DIMENSÃO: 18x24

REGISTRO: 15 e 16
DESCRIÇÃO: trabalho de Francisco Iñarra
AUTOR:
DATA: 1975
LOCAL: Estúdio Actual, Caracas, Venezuela
DIMENSÃO: 18x24

PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: Identificando o misterioso sorriso da Monalisa
EVENTO: Bienal do ano 2000
DATA: 1975
LOCAL: MAC/USP
OBSERVAÇÃO: proposta de Fred Forest. Evento paralelo a XIII Bienal Internacional de São Paulo

MATÉRIA JORNALÍSTICA

REGISTRO: 1
AUTOR:
TÍTULO: Inaugurada... com distribuição de bananas: ... e com fogos:
FONTE: Jornal da Tarde
DATA: 1975
DESCRIÇÃO FÍSICA: fotolito recortado (1/4 de página)
DIMENSÃO: 18,5x24cm

REGISTRO FOTOGRÁFICO

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: vista da exposição
AUTOR:
DATA: 1975
LOCAL: MAC/USP
DIMENSÃO: 24x18cm

REGISTRO: 2
DESCRIÇÃO: Projeto para cartaz do grupo
AUTOR: Arte/Ação
DATA: 1975
LOCAL: MAC/USP
DIMENSÃO: 18x24cm

REGISTRO: 3
DESCRIÇÃO: vista da exposição com a presença do público
AUTOR:
DATA: 1975
LOCAL: MAC/USP
DIMENSÃO: 18x24cm

REGISTRO: 4
DESCRIÇÃO: vista da exposição com a presença do público
AUTOR:
DATA: 1975
LOCAL: MAC/USP
DIMENSÃO: 18x24cm

PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: série Projetos para o Brasil
EVENTO:
DATA: 1974/1977
LOCAL: São Paulo

REGISTRO FOTOGRÁFICO

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: sequência de 10 imagens
AUTOR:
DATA: 1975
LOCAL: São Paulo
DIMENSÃO: 27x22cm
OBSERVAÇÃO: projetos de Francisco Iñarra e Genilson Soares

1976

PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: Circunferência com Sombra (pintura sobre marquise do MAM/RJ)
EVENTO:
DATA: 1976
LOCAL: Salão Arte Agora, MAM/RJ

REGISTRO FOTOGRÁFICO

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: xerox do projeto de trabalho, sequência de 6 imagens fotográficas da marquise com o círculo.
AUTOR:
DATA: 1976
LOCAL: MAM/RJ
DIMENSÃO: 28x21cm

REGISTRO: 2
DESCRIÇÃO: Iñarra na marquise do museu desenhando
AUTOR:
DATA: 1976
LOCAL: MAM/RJ

DIMENSÃO: 18x12cm

REGISTRO: 3 a 8
DESCRIÇÃO: processo de pintura
AUTOR:
DATA: 1976
LOCAL: MAM/RJ
DIMENSÃO: 18x12cm

REGISTRO: 9
DESCRIÇÃO: círculo e elipse pintados no chão
AUTOR:
DATA: 1976
LOCAL: MAM/RJ
DIMENSÃO: 12x18cm

REGISTRO: 10
DESCRIÇÃO: Genilson Soares avistando o trabalho da janela do museu
AUTOR:
DATA: 1976
LOCAL: MAM/RJ
DIMENSÃO: 18x24cm

REGISTRO: 11
DESCRIÇÃO: uma pessoa dentro da circunferência (referencia ao homem Vitruviano)
AUTOR:
DATA: 1976
LOCAL: MAM/RJ
DIMENSÃO: 12x18cm

REGISTRO: 12
DESCRIÇÃO: a circunferência com sombra
AUTOR:
DATA: 1976

LOCAL: MAM/RJ
DIMENSÃO: 12x18cm

1975

PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: Apple
DATA: 1975
LOCAL: MAC/USP
OBSERVAÇÃO: apropriação da instalação, de Chihiro Shimotani, ‘Impresso Sobre Rocha’, 1973, rocha *Apple*.

Carimbo “Arte/Ação Francisco Iñarra e Genilson Soares”, 4,5x4,5cm

REGISTRO FOTOGRÁFICO

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: Genilson Soares mordendo ‘Apple’
AUTOR:
DATA: 1975
LOCAL: MAC/USP
DIMENSÃO: 12x18cm

PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: Evento com a pedra *Event*
DATA: 1975
LOCAL: MAC/USP
OBSERVAÇÃO: apropriação da instalação, de Chihiro Shimotani, ‘Impresso Sobre Rocha’, com a pedra *event.*

REGISTRO FOTOGRÁFICO

REGISTROS: 1 e 2
DESCRIÇÃO: 2 fotos, uma com a ausência da pedra ‘Event’ na instalação e outra com a presença da pedra em meio a folhagens na área externa do museu.
AUTOR:

DATA: 1975
LOCAL: MAC/USP
SUPORTE/DIMENSÃO: 17x24cm

REGISTROS: 1 a 6
DESCRIÇÃO: Sequência da pedra ‘Event’ retornando.
AUTOR:
DATA: 1975
LOCAL: MAC/USP
SUPORTE: Papel, ampliação
COR: P/B
DIMENSÃO: 7x10 cm

REGISTROS: 1 a 12
DESCRIÇÃO: sequência de 12 fotos da pedra Event na área externa do museu
AUTOR: Arte/Ação
DATA: 1975
LOCAL: MAC/USP
SUPORTE/DIMENSÃO: 7x10cm

TEXTO

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: Texto datilografado, tradução poética da discussão dos artistas com o diretor do museu.
DATA: 1975
LOCAL: MAC/USP
DIMENSÃO: tamanho ofício

PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: Encontro com a pedra *Event*
DATA: 1975
LOCAL: MAC/USP
OBSERVAÇÃO: apropriação da pedra “Event” da instalação de Shimotani e da pintura “Cavalos à beira mar” de De Chirico.

REGISTRO FOTOGRÁFICO

Sequência de 6 fotos, 7x10cm, com a obra “Cavalos à beira mar” na parede do museu; sua ausência na parede; encostado numa palmeira; no tronco da palmeira junto à pedra Event; as duas obras juntas; retorno da pintura na parede do museu.

REGISTRO: 1 e 2
DESCRIÇÃO: detalhe do quadro ao lado da pedra “Event”; o verso da moldura da pintura com etiqueta de identificação “ Cavalos à beira mar, 1928, Giorgio De Chirico, óleo s/ tela; 45,8x54,4 – s/m 47,5x57cm, doação Francisco Matarazzo Sobrinho, coleção Universidade de São Paulo.
AUTOR: Arte/Ação
DATA: 1976
LOCAL: MAC/USP
DIMENSÃO: 17x23cm

REGISTRO: 2
DESCRIÇÃO: detalhe de ‘o encontro com pedra Event’
AUTOR: Arte/Ação
DATA: 1975
LOCAL: área externa MAC/USP
DIMENSÃO: 17x23cm

PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: Percepções
EVENTO: VII Salão Paulista de Arte Contemporânea
DATA: 1976
LOCAL:

PROJETO
DESCRIÇÃO: Xerox de projeto para execução (recusado), VII Salão Paulista de Arte Contemporânea.
AUTOR: Arte/Ação
DATA: 1976
LOCAL:

DIMENSÃO: 20x28cm, 2 páginas

MATÉRIA JORNALÍSTICA

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: xerox do artigo ‘Obra e ação’
AUTOR: Alberto Beuttenmuller
DATA: 18/04/1977
LOCAL: revista Visão
DIMENSÃO: 20x28cm
OBSERVAÇÃO: com foto do trabalho de apropriação do espaço no Museu de Arte Contemporânea.

PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: Presente de natal
DATA: 1976/1977
LOCAL: Museu de Arte Contemporânea
OBSERVAÇÃO: apropriação com a pedra ‘Safety’, da instalção de Shimotani.

REGSITRO FOTOGRÁFICO

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: Foto do trabalho com carimbo do grupo “Arte/Ação Francisco Iñarra e Genilson Soares”.
AUTOR: Arte/Ação
DATA: 1976/1977
LOCAL: Museu de Arte Contemporânea
DIMENSÃO: 12x17cm

REGISTRO: 2 a 6
DESCRIÇÃO: sequência de 5 fotos com Genilson Soares pintando o painel.
AUTOR: Arte/Ação
DATA: 1976/1977
LOCAL: Museu de Arte Contemporânea
DIMENSÃO: 12x17cm

REGISTRO: 7
DESCRIÇÃO: detalhe da rocha ‘Safety’ amarrada com corda
AUTOR: Arte/Ação
DATA: 1976/1977
LOCAL: Museu de Arte Contemporânea
DIMENSÃO: 12x17cm

REGISTRO: 8
DESCRIÇÃO: foto de cartão de natal afixado, com texto desejando Feliz Natal e Próspero Ano Novo.
AUTOR: Arte/Ação
DATA: 1976/1977
LOCAL: Museu de Arte Contemporânea
DIMENSÃO: 12x17cm

REGISTRO: 9
DESCRIÇÃO: Foto da instalação/apropriação
AUTOR: Arte/Ação
DATA: 1976/1977
LOCAL: Museu de Arte Contemporânea
DIMENSÃO: 12x17cm

REGISTRO: 10
DESCRIÇÃO: Foto de ‘projeto para a caixa das chaves do Museu de Arte Contemporânea da USP’, com a imagem do trabalho “Presente de natal” – desenho com moldura.
AUTOR: Arte/Ação
DATA: 1976/1977
LOCAL: Museu de Arte Contemporânea
DIMENSÃO: 17x22cm

EVENTO: Exposição de Francisco Iñarra e Genilson Soares, no Espaço B
DATA: 1977
LOCAL: Museu de Arte Contemporânea

MATÉRIA JORNALÍSTICA

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: Artigo ‘Museu dinâmico mostra processo criativo’ - subtítulo: ‘Manifestações de vanguarda no MAC’.
AUTOR: Anésia Pacheco Chaves
DATA: 20 a 27 de abril/1977
FONTE: semanário ‘Aqui São Paulo’
DIMENSÃO:
Observação: Semanário ‘Aqui São Paulo’, lançado por Samuel Wainer, no ano de 1976, o qual foi adquirido pela Folha de São Paulo, circulou até 1978.

REGISTRO: 2
DESCRIÇÃO: artigo recortado “Xerox e rabiscos. As técnicas da vanguarda”
AUTOR: Jacob Klintowitz
FONTE:
DATA: 20 a 27 de abril/1977

REGISTRO FOTOGRÁFICO

REGISTRO: 1 e 2
DESCRIÇÃO: 2 Fotos da exposição no MAC
AUTOR:
DATA: 1977
LOCAL: Museu de Arte Contemporânea
DIMENSÃO: 18x24

PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: Ênfase à Escultura
EVENTO: Espaço B
DATA: 1977
LOCAL: Museu de Arte Contemporânea
OBSERVAÇÃO: intervenção realizada na abertura da exposição dos artistas no Espaço B do MAC/USP.

REGISTRO FOTOGRÁFICO

REGISTRO: 1 a 3
DESCRIÇÃO: sequência de 3 fotos da ação de Genilson Soares com a escultura de Marino Marini
AUTOR: Arte/Ação
DATA: 1977
LOCAL: MAC
DIMENSÃO: 12x18cm
OBSERVAÇÃO: apropriação da escultura ‘Cavalo’, 1951, de Marino Marini, Bronze, 215 x 205 x 107 cm - Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho.

REGISTRO: 4
DESCRIÇÃO: xerox colorida de foto da intervenção ‘Ênfase à Escultura’
AUTOR: Arte/Ação
DATA: 1977
LOCAL: MAC
DIMENSÃO: 16x18cm

MATÉRIA JORNALÍSTICA

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: xerox de nota de jornal - ‘Plástica’
AUTOR:
DATA: 08/09/1977
LOCAL: Buenos Aires, ‘La Opinion’, p.23
DIMENSÃO: 7x4,5cm

PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: Projeto de Dualidade MAC-MAM
EVENTO: XIV Bienal de São Paulo
DATA: 1977
LOCAL: Museu de Arte Contemporânea

REGISTRO TEXTUAL

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: Folheto ‘Espaço B’, capa com o projeto “Dualidade MAC-MAM” da dupla ‘Arte/Ação’, 3 páginas
AUTOR:
DATA: 1977
LOCAL: MAC USP
DIMENSÃO: 28x21,5cm

REGISTRO: 2
DESCRIÇÃO: xerox colorido de texto datilografado com carimbo “Arte/Ação Francisco Iñarra e Genislson Soares”, sobre o projeto “Dualidade MAC-MAM”, 1 página
AUTOR: Arte/Ação
DATA: 1977
LOCAL: MAC USP
DIMENSÃO: 28x21cm

REGISTRO FOTOGRÁFICO

REGISTRO: 1 a 5
DESCRIÇÃO: Sequência de 5 fotos, 4 delas com interferência de desenho, da proposta “Dualidade MAC-MAM”,
AUTOR: Arte/Ação
DATA: 1977
LOCAL: MAC USP
DIMENSÃO: 18x24cm

REGISTRO: 1 a 6
DESCRIÇÃO: Sequência de 6 fotos com desenhos do projeto “Dualidade MAC-MAM”
AUTOR: Arte/Ação
DATA: 1977
LOCAL: MAC USP
DIMENSÃO: 9x12cm

REGISTRO: 7
DESCRIÇÃO: foto de detalhe técnico da amarração a ser executada, do projeto “Dualidade MAC-MAM”.
AUTOR: Arte/Ação
DATA: 1977
LOCAL: MAC USP
DIMENSÃO: 15x21,5cm

PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: Projeto para o Sol das 5 às 6
EVENTO: XV Bienal Internacional de São Paulo
AUTOR: Genilson Soares
DATA: 03/10 a 09/12/1979
LOCAL: Fundação Bienal de São Paulo

REGISTRO FOTOGRÁFICO

REGISTRO: 1 a 6
DESCRIÇÃO: 6 fotos com imagens da proposta em processo de execução, detalhes e a obra acabada.
AUTOR:
DATA: 1979
LOCAL: Fundação Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 4 fotos 18x24cm e 2 fotos 24x18cm

REGISTRO: 7
DESCRIÇÃO: xerox colorido de fotografia da obra.
AUTOR:
DATA: 1979
LOCAL: Fundação Bienal de São Paulo
DIMENSÃO: 27,5x21,5

PARTICIPAÇÃO INTERNACIONAL
EVENTO: Exposição ‘Three Brazilian Artists: Francisco Iñarra, Genilson Soares and Lydia Okumura’

DATA: 30/01 a 25/02/1979
LOCAL: Michigan, Cranbrook Academy of Art Museum
OBSERVAÇÃO: Francisco Iñarra não pode comparecer ao evento

MATERIAL DE DIVULGAÇÃO

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: Programa da instituição, ‘Cranbrook Academy of Art Museum - exhibition calendar 78-79’
DATA: 1978/1979
LOCAL: Granbrook Academy of Art Museum
DIMENSÃO: 29,5x22

REGISTRO: 2
DESCRIÇÃO: Folder da exposição ‘Three Brazilian Artists: Francisco Iñarra, Genilson Soares and Lydia Okumura’
DATA: 1978/1979
LOCAL: Granbrook Academy of Art Museum
DIMENSÃO: 22x10cm
REGISTRO FOTOGRÁFICO

REGISTRO: 1 a 5
DESCRIÇÃO: 5 fotos P/B das instalações de Genilson Soares e Lydia Okumura
AUTOR:
DATA: 30/01 a 25/02/1979
LOCAL: Granbrook Academy of Art Museum
DIMENSÃO: 18x24cm

REGISTRO: 6
DESCRIÇÃO: xerox de foto de um dos trabalhos
AUTOR:
DATA: 30/01 a 25/02/1979
LOCAL: Granbrook Academy of Art Museum
DIMENSÃO: 28x21cm

REGISTRO: 7 a 9
DESCRIÇÃO: 3 fotos coloridas das instalações de Genilson Soares e Lydia Okumura
AUTOR:
DATA: 30/01 a 25/02/1979
LOCAL: Granbrook Academy of Art Museum
DIMENSÃO: 12x9cm

MATÉRIA JORNALÍSTICA

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: xerox de 'Boletim Especial', nº 74, mencionando a exposição dos artistas brasileiros Francisco Iñarra, Genilson Soares e Lydia Okumura na 'Cranbrook Academy of Art Museum'.
AUTOR:
DATA: 28/02/1979
LOCAL: Embaixada do Brasil em Washington
DIMENSÃO: 28x21

REGISTRO: 2
DESCRIÇÃO: xerox de artigo 'O trabalho conceitual, seguindo um esquema coletivo'
AUTOR: Casimiro Xavier
DATA: Janeiro/1979
LOCAL: Jornal da Tarde, Divirta-se
DIMENSÃO: 28x21,5

REGISTRO: 3
DESCRIÇÃO: xerox de nota 'O trabalho conceitual, seguindo um esquema coletivo'
AUTOR: Joy Hakanson Colby
DATA: 18/02/1979
LOCAL: Detroit/Michigan, The Detroit News
DIMENSÃO: 12x12cm

REGISTRO: 4
DESCRIÇÃO: xerox de nota 'Espaço e história'

AUTOR:
DATA: 05/02/1979
LOCAL: Revista Visão, Artes Visuais
DIMENSÃO: 28x21,5cm

REGISTRO: 5
DESCRIÇÃO: xerox de artigo ‘Três brasileiros abrem o espaço conceitual mural no museu da Cranbrook’
AUTOR: Beatriz Schiller
DATA: 07/03/1979
FONTE: Jornal do Brasil, Caderno B, p.5 inteira
DIMENSÃO: 56x43cm
OBSERVAÇÃO: Este artigo encontra-se também no acervo histórico digitalizado do Jornal do Brasil, no link news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC, Google. Disponíveis em formato digital: 1930-1999.

DOCUMENTO TEXTUAL

REGISTRO: 1
DESCRIÇÃO: xerox de artigo “De Brasil: Grupo Arte-Acción – Los juegos en el espacio”
AUTOR: Aracy Amaral
DATA: 1981
FONTE: revista ‘Arte en Colombia’, nº 14
DIMENSÃO: 28x21cm
OBSERVAÇÃO: Versão em espanhol: Myriam Acevedo, del departamento de Difusión del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Apêndice E – Catálogo de documentação parcial do grupo 3nós3

Dossiê parcial do grupo, organizado em ordem cronológica e por atividades do grupo, pertencente a Mario Ramiro e Hudinilson Jr., contendo matérias jornalísticas, fotografias e publicações do grupo. O catálogo é uma descrição técnica da documentação consultada e que integra o arquivo pessoal dos artistas.

Exposição coletiva: CARIMBO, DESENHO, GRAVURA – RAFAEL FRANÇA, HUDINILSON JR, MARÍLIA GRÜNWALDT E MARIO RAMIRO, Estação São Bento do Metrõ, São Paulo/SP, de 30/03/1979 a 28/04/1979.

Fotografia

Descrição: Mário Ramiro e público participante do ateliê de xilogravura
Local: Estação São Bento do Metrô
Data: 30/03/1979 a 28/04/1979
Foto: Sem autoria
Descrição: Rafael França e público participante do ateliê de xilogravura
Local: Estação São Bento do Metrô
Data: 30/03/1979 a 28/04/1979
Foto: Sem autoria

Descrição: Vista geral da exposição
Local: Estação São Bento do Metrô
Data: 30/03/1979 a 28/04/1979
Foto: Sem autoria

Descrição: Marília Grünwaldt e público participante do ateliê de xilogravura
Local: Estação São Bento do Metrô
Data: 30/03/1979 a 28/04/1979
Foto: Sem autoria

Descrição: Hudinilson Jr. e público participante do ateliê de xilogravura
Local: Estação São Bento do Metrô
Data: 30/03/1979 a 28/04/1979
Foto: Sem autoria

Descrição: Vista geral da exposição
Local: Estação São Bento do Metrô
Data: 30/03/1979 a 28/04/1979
Foto: Sem autoria

Matéria jornalística

Título: Voando para novos horizontes
Autoria: Paulo Klein
Fonte: Folha de S. Paulo, Artes Visuais
Data: 18/03/1979

Título: Arte Jovem no Metrô
Autoria: sem autoria
Fonte: Folha da Tarde, Ilustrada, Artes Visuais, p. 24
Data: 30/03/1979

Título: Artistas jovens expõe no metrô
Autoria: sem autoria
Fonte: O Estado de S. Paulo, Diversos
Data: 30/03/1979

Título: No espaço subterrâneo do metrô, a arte de quatro jovens artistas
Autoria: sem autoria

Fonte: Diário Popular, p. 17
Data: 30/03/1979

Título: Jovens artistas expõem no Metrô
Autoria: sem autoria
Fonte: Notícias Populares, p. 17
Data: 31/03/1979
Título: Quatro Artistas no Metrô
Autoria: Maria Silva
Fonte: A Gazeta, Variedades, Artes Plásticas, p. 11
Data: 05/04/1979

Título: No Metrô, uma exposição
Autoria: sem autoria
Fonte: Folha da Tarde, Ilustrada
Data: 31/03/1979

Intervenção ENSACAMENTO
Local: São Paulo/SP
Data: 27 abr. 1979, das 24h00 ás 05h00

Fotografia

Descrição: Mario Ramiro encapuzando o Monumento à Independência, grupo escultórico que representa a Inconfidência Mineira.
Local: Pça. do Monumento, s/no - Ipiranga, São Paulo
Data: 27 abr. 1979, das 24h00 ás 05h00
Foto: 3nós3
Monumento: Monumento à Independência - embora não concluído, o monumento foi inaugurado em 7 de setembro de 1922, como parte das comemorações do centenário da emancipação política brasileira.
Autoria: Ettore Ximenes

Descrição: A escultura *Anhanguera* encapuzada e transeunte
Local: Av. Paulista, em frente ao Parque Tem. Siqueira Campos
Data: 27 abr. 1979
Foto: 3nós3
Escultura: ANHANGUERA, 1924
Autoria: Luiz Brizzolara
Mármore: (3,22 x 1,41 x 1,08m) - Base: rocha calcária (1,06 x 2,25 x 2,25m)

Descrição: Hudinilson jr. encapuzando a escultura *O Tempo*
Local: Rua Major Nataniel, Cemitério do Araçá, São Paulo
Data: 27 abr. 1979, das 24h00 ás 05h00
Foto: 3nós3
Escultura: O Tempo
Autoria: João Batista Ferri

Descrição: Detalhe do *Monumento às Bandeiras* encapuzado
Local: Praça Armando Salles de Oliveira, Ibirapuera, São Paulo
Data: 27 abr. 1979, das 24h00 ás 05h00
Foto: 3nós3
Monumento: Monumento às Bandeiras - inaugurada em 25 de janeiro de 1953, durante as comemorações do 399º aniversário da cidade de São Paulo.
Autoria: Victor Brecheret.
Granito: 11 metros de altura total por 8,40m de largura e 43,80m de profundidade

Descrição: Esculturas *Graças II* encapuzada
Data: 27 abr. 1979, das 24h00 ás 05h00
Foto: 3nós3
Local: Galeria Prestes Maia, Centro, São Paulo
Escultura: Graça II
Autoria: Victor Brecheret - Data de execução: 1940
Bronze (2,10 x 0,70 x 0,55m) - Base: granito (0,35 x 0,70 x 0,70m)

Descrição: Escultura *Graça I* encapuzada
Data: 27 abr. 1979, das 24h00 ás 05h00

Foto: 3nós3
Local: Galeria Prestes Maia, Centro, São Paulo
Escultura: Graça I
Autoria: Victor Brecheret - Data de execução: 1940
Bronze (2,10 x 0,73 x 0,50m) - Base: granito (0,35 x 0,70 x 0,70m)

Descrição: Hudinilson Jr. encapuzando a escultura *Giuseppe Verdi*
Data: 27 abr. 1979, das 24h00 ás 05h00
Foto: 3nós3
Local: Parque Anhangabaú
Escultura: Giuseppe Verdi
Autoria: Amadeo Zani - Data de realização: 1916, e data de implantação: 1921
Bronze: (5,23 x 3,08 x 2,94m) - Base: granito (1,50 x 2,20 x 2,12m)
Descrição: Rafael França encapuzando escultura
Data: 27 abr. 1979, das 24h00 ás 05h00
Foto: 3nós3

Descrição: Escultura *O menino e o catavento* encapuzada
Data: 27 abr. 1979, das 24h00 ás 05h00
Foto: 3nós3
Local: Largo São Francisco
Escultura: O Menino e o Catavento - Bronze (1,63 x 1,20 x 0,60m)
Autoria: O.M. di Palma

Descrição: Hudinilson Jr. encapuzando o *Monumento a Carlos Gomes*, conjunto escultórico que ladeia o Teatro Municipal de São Paulo
Data: 27 abr. 1979, das 24h00 ás 05h00
Foto: 3nós3
Local: Praça Ramos de Azevedo
Monumento: Monumento a Carlos Gomes
Autoria: Luiz Brizzolara
Data de implantação: 1922

Descrição: Escultura *Índio Caçador* encapuzado

Data: 27 abr. 1979, das 24h00 ás 05h00
Foto: 3nós3
Local: Avenida Vieira de Carvalho
Escultura: Índio Caçador - Bronze (1,32 x 0,89 x 1,95m), base: granito (1,20 x 1,10 x 2,20m)
Autoria: João Batista Ferri
Data de implantação: 1940

Descrição: Escultura *Mulher Nua* encapuzada
Data: 27 abr. 1979, das 24h00 ás 05h00
Foto: 3nós3
Local: Praça da República
Escultura: Mulher Nua - Bronze (1,70 x 0,55 x 0,60m), base: granito (0,35 x 0,52 x 0,65m)
Autoria: Charis Brandt

Descrição: Escultura *Menina e o bezerro* encapuzada
Data: 27 abr. 1979, das 24h00 ás 05h00
Foto: 3nós3
Local: Largo do Arouche
Escultura: A Menina e o Bezerro - Mármore (1,00 x 0,85 x 1,60m), base: granito (1,27 x 1,2 0x 1,94m)
Autor: L. Chistophe

Descrição: Escultura *Idílio ou beijo eterno* encapuzada
Data: 27 abr. 1979, das 24h00 ás 05h00
Foto: 3nós3
Local: Largo São Francisco
Escultura: Idílio ou beijo eterno - Bronze (2,10x1,15x1,00m)
Autoria: Willian Zadig
Data de realização: 1920 e data de implantação: 1966

Descrição: Busto de *John Kennedy* encapuzado
Data: 27 abr. 1979, das 24h00 ás 05h00

Foto: 3nós3
Local: Largo do Arouche
Escultura: John Fitzgerald Kennedy - Bronze (0,35 x 0,27 x 0,37m), base: granito (2,55 x 2,00 x 0,20m)
Autoria: Claude Dunin
Data de implantação: 29/08/1964

Descrição: Busto de *Afonso Taunay* encapuzado
Data: 27 abr. 1979, das 24h00 ás 05h00
Foto: 3nós3
Local: Largo do Arouche
Escultura: Afonso D'Escragnolle Taunay - Bronze (0,60 x 0,47 x 0,33m), base: granito (1,67 x 0,51 x 0,35)
Autor: Claude Dunin
Data de implantação: 1969

Descrição: Busto de *João Mendes* vendado
Data: 27 abr. 1979, das 24h00 ás 05h00
Foto: 3nós3
Local: Largo São Francisco
Escultura: João Mendes - Bronze: (1,75 x 1,10 x 0,85m)
Autor: William Zadig
Data de realização: 1919

Matéria jornalística

Título: Sacos de lixo, e o cotidiano mudou
Autoria: (G.D.)
Fonte: Última Hora, Os Fatos, p. 2.
Data: 28 e 29 de abril de 1979

Título: No centro da cidade, estátuas encapuzadas
Autoria: [sem autoria]
Fonte: Folha da Tarde, Noticiário Geral, p. 12.

Data: 28 de abril de 1979

Título: Estátuas cobertas com sacos de lixo
Autoria: [sem autoria]
Fonte: Noticias Populares, p. 5.
Data: 28 de abril de 1979

Título: “Noite do Embrulho”
Autoria: Sem autoria
Fonte: Folha da Tarde, Ilustrada, p.18
Data: 08/03/1980

Edição de artista

Título: *Encarte - Ensacamento*
Descrição: Publicação em off-set e envelope
Autoria: 3nós3
Data: dez. 1979

Título: Lançamento Embrulho
Descrição: Cartazete de lançamento do *Encarte-Ensacamento*, xerografia
Autoria: 3nós3
Data: 1980
Dimensão: 35x21 cm

Título: *3nós3 – II anos*, postal de aniversário do grupo 3nós3
Local: Monumento a Ramos de Azevedo, Cidade Universitária
Data: 27/04/1981
Foto: Eduardo França

Descrição: *Calendário Mil novecentos e oitenta e um 3nós3*, xerografia
Data: 28/02/1981
Dimensão: 45 x 32cm
Tiragem: 150 exemplares

Intervenção X-GALERIA

Local: São Paulo/SP

Data: 02 jul. 1979, das 24h00 ás 02h00.

Ao todo foram “lacradas” com fita crepe, cerca de 29 galerias: Paulo Figueiredo Galeria de Arte, Bric-a-B’Arte, Galeria de Arte Jasmim, Gabinete de Artes Gráficas, Arte Aplicada, Portal Galeria de Arte, Galeria de Arte Alberto Bonfiglioli, Museu de Arte de São Paulo, Skultura Galeria de Arte, Galeria de Arte Vasp, Ranulpho Galeria de Arte, Projecta Galeria, Andrpe Galeria de Arte, Galeria Documenta, A Ponte Galeria de Arte, A Tapeçaria, Academus, Cosme Velho Galeria de Arte, Domus Galeria de Arte, Galeria de Arte São Marco, Galeria de Arte Vanguarda, Galeria Espada, Galeria Luisa Strina, Galeria Seta, Mirante das Artes, Galeria Renato Wagner, Galeria de Arte André, Galeria Arte Global.

Fotografia

Descrição: Mário Ramiro lacrando porta de galeria
Local:
Data: 02/07/1979, das 24h00 ás 02h00
Foto: 3nós3

Descrição: Hudinilson Jr. e Mário Ramiro lacrando porta de galeria
Local:
Data: 02/07/1979, das 24h00 ás 02h00
Foto: 3nós3

Descrição: Entrada de galeria lacrada com fita crepe
Local:
Data: 02/07/1979, das 24h00 ás 02h00
Foto: 3nós3

Descrição: Hudinilson jr. lacrando porta de galeria
Local:
Data: 02/07/1979, das 24h00 ás 02h00
Foto: 3nós3

Descrição: Porta da galeria Seta lacrada, Mario Ramiro com fita adesiva na mão, e na parede *graffiti* de Hudinilson Jr.
Local: Rua Antonio Carlos, 282
Data: 02/07/1979, das 24h00 ás 02h00
Foto: 3nós3

Matéria jornalística

Título: Um protesto contra o comércio da arte. No meio da noite.
Autoria: [sem autoria]
Fonte: Jornal da Tarde
Data: 03/07/1979
Título: Arte marginal, com lacre.
Autoria: [sem autoria]
Fonte: Jornal da Tarde, p.19
Data: 04/07/1979

Título: Nas galerias o X da questão
Autoria: F.C.L.
Fonte: Folha de S. Paulo, Ilustrada, p.58
Data: 08/07/1979

Título: [O JT Explica]
Autoria: 3NOS3
Fonte: Jornal da Tarde, Divirta-se, São Paulo Pergunta, Fim de Semana, seção: São Paulo Pergunta / O JT Explica
Data: 21/07/1979

Título: [erratas]
Autoria: 3NOS3
Fonte: Revista Módulo, espaço do leitor, (erratas), Em tempo
Data: sem data

Título: O ataque às galerias

Autoria:
Fonte: Jornal da Tarde
Data:
Título: O que está dentro fica; o que está fora se expande...
Autoria: 3nós3 (Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França)
Fonte: Jornal Ponto de Partida
Data:
Dimensão: Tablóide

Edição de artista

Autoria: 3NOS3
Título: Nem escândalo nem violência um ato artístico
Técnica: Xerografia
Data: 1979
Tiragem:
Dimensão: Formato tablóide, impresso em xerox, 37x60cm (aberto)
Obs: O mesmo texto publicado no Jornal da Tarde, em 21/07/1979.

Mimeografia

Descrição: Bilhete “o que está dentro fica, o que está fora se expande”
Local: São Paulo
Data: 07/1979
Autoria: 3nós3
Dimensão: 21x31cm

Descrição: Relação de galerias da operação X-Galeria, com “X” de fita crepe
Local: São Paulo
Data: 07/1979
Autoria: 3nós3
Dimensão: 31x21cm

Descrição: Filipeta “o que está dentro fica, o que está fora se expande”

Data: 07/1979
Autoria: 3nós3
Dimensão: 5x15cm

Intervenção TRÍPTICO
Instalação de três telas, 2,20m x 1,40m cada, em frente ao Teatro Municipal de São Paulo.
Local: escadaria do Teatro Municipal, São Paulo/SP
Data: De 24 à 27 de agosto de 1979

Fotografia

Descrição: Os três trabalhos que compõe o Tríptico, lado a lado
Local:
Data: 08/1979
Foto: 3nós3 [P/B]

Descrição: Face do *Tríptico* com autoria de Hudinilson Jr.
Local: Escadaria do Teatro Municipal
Data: 08/1979
Foto: 3nós3 [P/B]

Descrição: Face do *Tríptico* com autoria de Mario Ramiro
Local: Escadaria do Teatro Municipal
Data: 08/1979 [cor]
Foto: 3nós3

Descrição: Face do *Tríptico* com autoria de Rafael França
Local: Escadaria do Teatro Municipal
Data: 08/1979
Foto: 3nós3 [P/B]

Descrição: Sobras do *Tríptico* na calçada

Local: Escadaria do Teatro Municipal
Data: 08/1979
Foto: 3nós3 [P/B]

Intervenção INTERDIÇÃO
Local: Avenida Paulista, próximo ao MASP, São Paulo/SP
Data: 21/09/1979, 16:00 h

Fotografia [cor]

Descrição: Série fotográfica da intervenção
Local: Av. Paulista, MASP
Data: 1979
Foto: 3nós3
Observação: Essa seqüência fotográfica da intervenção *Interdição* foi publicada no catálogo "Espaço Aberto/Espaço Fechado – Site for Sculpture in Modern Brazil", Henry Moore Institute, 2006, p. 41, e no encarte da capa do Caderno Videobrasil 01 – Performance, 2005.

Xerografia [cor]

Título: 3nós3 Interdição
Local: Av. Paulista, MASP
Data: 1979
Foto: 3nós3
Dimensão: 31x21

Matéria jornalística

Título: E, de repente, a Paulista está fechada por papel celofane.
Autoria:
Fonte: Jornal da Tarde, Cidade, p. 2
Data: 22/09/1979

A CATEGORIA BÁSICA DA COMUNICAÇÃO

Intervenção no Jornal Folha de S. Paulo, Artes Visuais, p. 50

Título: A categoria básica da comunicação
Autoria: 3nós3
Fonte: Folha de S. Paulo, Artes Visuais, p. 50
Data: 18/11/1979

Matéria jornalística

Título: Os novos istas estão chegando
Autoria: Fernando Cerqueira Lemos
Fonte: Folha de S. Paulo, Artes Visuais, p. 72
Data: 25/11/1979

EVENTO FIM DE DÉCADA

Local: Praça da Sé, São Paulo/SP

Data: 13/12/1979

Fotografia [P/B]

Descrição: Performance *Páginas Escolhidas*
Local: Marco Zero, Praça da Sé
Data: 1979
Foto:

Edição de artista

Título: Fim de Década
Descrição: Cartaz do evento Fim de Década
Autoria: Coletiva
Data: 13/12/1979
Dimensão: 62x42cm (aprox.)

Título: Evento Fim de Década
Descrição: catálogo do evento Fim de Década
Autoria: Coletiva
Data: 13/12/1979
Dimensão: 30x30cm

Intervenção ARTE
Local: edifício do Instituto de Previdência do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre
Data: 08/01/1980

Fotografia [P/B]

Descrição: Intervenção ‘Arte’
Local: Instituto de Previdência do Estado, Porto Alegre/RS
Data: 08/01/1980
Foto: 3nós3

Descrição: Integrantes do 3nós3 no programa de TV *Portovisão*
Local: Porto Alegre/RS
Data: 08/01/1980
Foto: sem autoria

Descrição: Integrantes do 3nós3
Local: Porto Alegre/RS
Data: 08/01/1980
Foto: Vera Chaves Barcellos

Documento textual

Descrição: Carta solicitando autorização para uso do prédio
Local: Porto Alegre/RS
Data: 05/01/1980

Autoria: Ana Maria Flores Torrano, Espaço NO
Dimensão: 30x21cm

Edição de artista

Descrição: Postal da intervenção ARTE
Data: 1980
Dimensão: 9x15cm

Estudos para a intervenção

Descrição: Estudos sobre cartão postal com foto do edifício do Instituto de Previdência do Estado do Rio Grande do Sul.
Data: 1980
Dimensão: 9x15cm

Descrição: Desenhos, estudos sobre papel milimetrado
Data: 1980
Dimensão: 21x60cm

Material de divulgação

Descrição: Cartazete da programação do Espaço NO, com o grupo 3nós3
Local: espaço NO, Porto Alegre/rs
Data: 01/1980
Dimensão: 30x21cm

Descrição: Cartazete do Debate/Exposição ‘A fotografia como documento’
Local: Museu Lasar Segall
Data: 08/03/1980
Dimensão: 30x21cm

Descrição: Arte final do folder do Debate/Exposição ‘A fotografia como documento’
Local: Museu Lasar Segall

Data: 08/03/1980
Dimensão: 21x15cm

Intervenção SUPREMATISMO
Pintura sobre painel branco afixado nas Indústrias Matarazzo.
Local: Indústrias Matarazzo, São Paulo/SP, Barra Funda
Data: 20/05/1980, da 24h00 a 01h00

Fotografia [P/B]

Descrição: Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França
Local: Indústrias Matarazzo, Barra Funda, São Paulo
Data: 20/05/1980
Foto:

INTERVERSÃO VI
Local: Complexo viário av. Paulista x r. Consolação, São Paulo/SP
Data: 15/06/1980 de 01:30h às 03:30h

Fotografia [P/B]

Descrição: Intervenção com faixa de plástico vermelho no buraco da Paulista
Local: Complexo viário Paulista x Consolação
Data: 15/07/1980
Foto: Afonso Roperto

Descrição: Intervenção com faixa de plástico vermelho no buraco da Paulista
Local: Complexo viário Paulista x Consolação
Data: 15/07/1980
Foto: Roberto keppler

Descrição: Intervenção com faixa de plástico vermelho no buraco da Paulista

Local: Complexo viário Paulista x Consolação
Data: 15/07/1980
Foto: 3nós3

Planta

Descrição: Cópia das Plantas Nova Paulista Projeto Construtivo, Fase I, Empresa Municipal de Urbanização – EMURB.
Local: Complexo viário Paulista x Consolação
Data: Projeto construtivo de 1967
Dimensão: 60 x 120 cm cada

Edição de artista

Descrição: Catálogo da Interversão VI
Local: Complexo viário Paulista x Consolação
Data: 1980
Dimensão:

Descrição: Interferência gráfica em cartão postal da av. Paulista
Local: Complexo viário Paulista x Consolação
Data: 1980
Dimensão: 15 x 9 cm

Matéria jornalística

Título: Embrulharam a cidade na madrugada
Autoria: Sem autoria
Fonte: O Estado de S. Paulo, p. 17
Data: 15/07/1980

Título: Vanguarda do plástico
Autoria: Telmo Martino
Fonte: Jornal da Tarde, Divista-se, p. 23

Data: 09/07/1980

Título: Artistas alteram a cidade
Autoria: Sem autoria
Fonte: Jornal da Tarde, Divista-se, p. 23
Data: 15/07/1980

Intervenção ART-DOOR
1981 São Paulo e Recife/PE

Fotografia [P/B]

Descrição: 50 metros de filme plástico vermelho sobre out door
Local: Rua da Consolação, em frente à Praça Roosevelt, São Paulo/SP
Data: 1981
Foto: 3nós3
Obs.: Projeto Arte ao ar Livre do Grupo Manga Rosa

Descrição: Integrantes do 3nós3, ao fundo o *Art-door* do grupo
Local: Rua da Consolação, em frente à Praça Roosevelt, São Paulo/SP
Data: 1981
Foto: 3nós3
Obs.: Projeto Arte ao ar Livre do Grupo Manga Rosa

Projetos

Descrição: Xerografia de projeto para 1ª exposição Internacional de Art-Door
Organização: Paulo Bruscky e Daniel Santiago
Local: Recife/PE
Data: 1981

Descrição: Xerografia de projeto para mostra de out-door
Organização: Grupo Manga Rosa

Local: Rua da Consolação, em frente à Praça Roosevelt, São Paulo/SP
Data: 01 a 15/02/1982

Intervenção CONECÇÃO
Local: Complexo viário av. Rebouças x av. dr. Arnaldo, São Paulo/SP
Intervenção com filme plástico vermelho colocados no respiradouro do túnel que faz a ligação das Avs. Rebouças e Dr. Arnaldo, e estendido sobre o gramado.
Data: 13/05/1981

Fotografia [P/B]

Descrição: integrantes do 3nós3 e equipe de apoio na intervenção *Conecção*
Local: Complexo viário av.Rebouças x Dr. Arnaldo
Data: 13/05/1981
Foto:

Descrição: Intervenção *Conecção*
Local: Complexo viário av.Rebouças x Dr. Arnaldo
Data: 13/05/1981
Foto:

Edição de artista

Descrição: Publicação *Conecção*, edição de grupo, envelope com xerografias da intervenção
Local: São Paulo
Data: 1981
Autoria: 3nós3
Dimensão:

Vídeo da intervenção *Conecção*
Autoria: Tadeu Jungle
Data: 13/05/1981

Matéria Jornalística

Título: “Intervenção na Rebouças”
Autoria: Sem autoria
Fonte: O Estado de S. Paulo
Data: 14/07/1980

Título: [nota]
Autoria: Sem autoria
Fonte: Folha de S. Paulo, Ilustrada, Artes Visuais, p. 46
Data: 24/05/1981

Intervenção B’81
50 metros de polietileno vermelho instalados à frente do prédio da Fundação Bienal, na ocasião da XVI Bienal internacional de são Paulo, Parque do Ibirapuera, entrada lateral do Pavilhão da Bienal
Data: 16/10/1981

Fotografia [P/B]

Descrição: Intervenção B’81
Local: Parque Ibirapuera, São Paulo
Data: 16/10/1981
Foto: 3nós3

Matéria jornalística

Título: Os difíceis caminhos de uma arte marcada pela incompreensão
Autoria: Leonor Amarante
Fonte: O Estado de S. Paulo, p. 32
Data: 01/11/1981

Intervenção ARCO 10

Instalação de 100 metros de polietileno amarelo sob o viaduto da Av. Dr. Arnaldo e av. Sumaré

Data: 07/12/1981, das 24:00 às 03:00 h

Fotografia [cor]

Descrição: Integrantes do 3nós3 e equipe de apoio na intervenção *Arco 10*
Local: Sob viaduto da av. Dr. Arnaldo
Data: 07/12/1981
Foto:

Descrição: Intervenção *Arco 10*
Local: Sob viaduto da av. Dr. Arnaldo
Data: 07/12/1981
Foto:

Matéria jornalística

Título: Intervenção urbana pelo grupo “3nós3”
Autoria: Sem autoria
Fonte: Folha da Tarde, Ilustrada, Artes Visuais, p. 47
Data: 07/12/1981

Título: Plástico amedronta moradores do Sumaré
Autoria: Sem autoria
Fonte: Folha de S. Paulo
Data: 09/12/1981
Obs.: xerografia

Título: Artistas tumultuam trabalho no Sumaré
Autoria: Sem autoria
Fonte: Folha da Tarde
Data: 09/12/1981
Obs.: xerografia

Título: Plástico gigante provoca confusão
Autoria: Sem autoria
Fonte: Notícias Populares
Data: 09/12/1981
Obs.: xerografia

Intervenção 27.4/3
Intervenção com 4 faixas de polietileno vermelho sobre os canteiros gramados da av. 23 de maio com o viaduto Dona Paulina
Data: 27/04/1982

Fotografia

Descrição: Vista de cima da intervenção *27.4/3*
Local: Av. 23 de Maio
Data: 27/04/1982
Foto: 3nós3 [cor]

Descrição: Fotografia da TV noticiando a intervenção *27.4/3* , no SBT
Local: Av. 23 de Maio
Data: 27/04/1982
Foto: 3nós3 [P/B]

3NÓS3/3ANOS
Intervenção com faixa de polietileno vermelho na fachada do prédio da Pinacoteca do Estado e exposição individual dos integrantes
data: 16/05/1982

Fotografia [cor]

Descrição: integrantes do 3nós3 instalando o plástico na fachada do prédio da Pinacoteca
Local: Pinacoteca do Estado de São Paulo

Data: 16/05/1982
Foto: 3nós3
Descrição: Intervenção *27.4/3 – II*, na fachada do prédio
Local: Pinacoteca do Estado
Data: 16/05/1982
Foto: 3nós3

Projeto

Descrição: xerox do projeto da intervenção *27.4/3 – II*, na Pinacoteca
Autoria: 3nós3
Data: 05/1982
Dimensão: Formato A3

Material de divulgação

Descrição: cartazetes da intervenção e da mostra individual dos integrantes do grupo
Local: Pinacoteca do Estado
Data: 16/05/1982
Dimensão: 21x30 cm

Matéria jornalística [assuntos gerais]

Título: Atacantes da madrugada
Autor:
Data: 26/07/1982
Fonte: Revista Visão, Artes Visuais
Dimensão: 32 x 42 cm (2 páginas)

REVISTAS/CATÁLOGOS

Título: 3nós3/Interversões urbanas
Autor: 3nós3

Fonte: Revista Arte em São Paulo, n. 2 , outubro de 1981
Dimensão: 32 x 22 cm
Obs.: Capa com foto da intervenção *Ensacamento* colada na capa.
Título: Caderno *Videobrasil Performance*, volume 1 – encarte de capa *Interdição* do grupo 3nós3.
Data: 2005
Dimensão: 25 x 19 cm

Título: Catálogo Criatividade Coletiva – Mostra de trabalhos realizados por coletivos do mundo todo.
Curadoria: Coletivo WHO (What, How, for Whom) da cidade de Zagreb, Croácia
Local: Kassel, Alemanha
Data: 01/05 a 17/07/2005
Dimensão: 22 x 20 cm (aprox.)

Título: Catálogo *Espaco Aberto / Espaco Fechado: Sites for sculpture in modern Brazil* , intervenção *Interdição* do grupo 3nós3, página 41.
Curadoria: Stephen Feeke
Data: 05/02 a 16/04/2006
Local: Henry Moore Institute, Leeds/Inglaterra
Dimensão: 21 x 20 cm (aprox)