



IA-UNESP

JULIO PLAZA

UM ARTISTA NA CONTRAMÃO

KARINA SÉRGIO GOMES





INSTITUTO DE ARTES DA UNIVERSI-
DADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

KARINA SÉRGIO GOMES

JULIO PLAZA

UM ARTISTA NA CONTRAMÃO

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para obtenção de título de Mestre em Artes, na área de conhecimento de artes visuais, linha de pesquisa Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte.

ORIENTADOR:
PROF. DR. OMAR KHOURI

SÃO PAULO-SP
2020

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução apenas parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que citada a fonte.

S484j SÉRGIO-GOMES, KARINA
JULIO PLAZA : um artista na contramão /
KARINA SÉRGIO-GOMES. -- São Paulo, 2020
207 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade
Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Artes,
São Paulo
Orientadora: Omar Khouri

1. JULIO PLAZA. 2. história arte. 3. arte e
tecnologia. 4. arte conceitual. 5. concretismo
espanhol. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.
Biblioteca do Instituto de Artes, São Paulo. Dados fornecidos
pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

BANCA EXAMINADORA

Rosângela Leote

Julio Mendonça

Omar Khouri

DATA DA DEFESA

28/08/2020

ΔΓΡΑΔΕCΙΜΕΝΤΟS

ESSA DISSERTAÇÃO NÃO TERIA acontecido se não fosse o meu encontro com Omar Khouri. Antes mesmo que eu soubesse que seria capaz de realizá-la, ele acreditou e pareceu não desconfiar em nenhum momento que ela estaria assim pronta para ser entregue à banca. Se não fosse a confiança que depositou em mim para realizar essa pesquisa sobre Julio Plaza, aqui não estaríamos. Só tenho a agradecer as horas de orientação, os cafés, as roscas maravilhosas da padaria Barcelona, as conversas, os empréstimos de livros, as leituras atenciosas aos meus artigos e principalmente o incentivo. Serei sempre grata por sua confiança.

Eu não estaria aqui e esse trabalho não estaria pronto se meus pais, Marisa e Nilton, um dia não tivessem martelado tanto na minha cabeça para eu nunca deixar de estudar. Agradeço a eles pelo estímulo para sempre seguir meus sonhos, persistir e acreditar que tudo que eu quiser eu posso, se assim eu me esforçar.

O tempo hábil para escrever essa pesquisa não seria possível se meu marido, Fábio, não tivesse aceitado apertar os cintos comigo para eu trabalhar um pouco menos e ter tempo para me dedicar à essa aventura acadêmica. Além de não ter reclamado e incentivado que eu transformasse a nossa sala em um escritório para as horas de estudo e trabalho. Obrigada, meu amor.

Todos os cafés e encontros no corredor da Unesp com meus amigos da pós-graduação, com quem vivi e compartilhei essa jornada, traziam sempre luz e questões para minha pesquisa, que não seria a mesma sem essas conversas. Valeu, pessoal.

Esse texto que você leu se tornou mais agradável graças à leitura atenciosa da Gabriela Brasileiro, que fez correções e ajustes preciosos para qualificação. Gabi, merci beaucoup!

Esse quebra-cabeça chamado Julio Plaza não seria possível de ser montado se algumas pessoas que conviveram com ele não tivessem disponibilizado seu tempo para conversar comigo em suas casas, cafés, por telefone, por whatsapp ou por e-mail. Em ordem alfabética meu agradecimento especial a cada um deles: Antônio Manoel, Augusto de Campos, Anabela Plaza, Carlos Fajardo, Carmen Plaza, Cildo Meireles, Clóvis Dariano, Dileny Campos, Frederico Moraes, Gabriel Borba, Gilbertto Prado, Inês Raphaelian, Leda Catun-

da, Luiz Ignacio Illaño, Lucia Santaella, Mario Ramiro, Marcius Freire, Milton Sogabe, Monica Tavares, Neide Sá, Neusa Poli Soperb, Omar Khouri, Raquel Arnaud, Regina Silveira, Régis Bonvicino, Rozelia Medeiros, Sérgio Romagnolo, Silvia Steinberg, Silvia Laurentiz, Sonia Fontanezi, Tomaz Garcia, Vera Chaves Barcellos e Wagner Garcia. Todos os depoimentos foram preciosos, ajudaram a completar alguns buracos da pesquisa e me deram pistas de outras pessoas que podem contribuir. Obrigada.

Agradeço imensamente a Rosangella Leote (que também esteve presente na qualificação) e Julio Mendonça pela leitura atenta e pelos comentários afiados e precisos sobre a minha pesquisa, que contribuirão muito no aprimoramento dela para a futura publicação. Não poderia ter escolhido melhor os integrantes. E Cláudia Fazzolari, que participou da banca de qualificação, também fazendo apontamentos importantes para a continuidade da pesquisa.

Embora na autoria desse projeto só apareça o meu nome, esse trabalho não seria possível se não fossem todas essas pessoas que me ajudaram diretamente e muitas outras que participaram indiretamente, me incentivando, dando idéias, cruzando o meu caminho e me trouxeram até aqui.

O artista verdadeiramente
revolucionário não se enquadra
em nenhuma ideologia

Julio Plaza

RESUMO

Julio Plaza foi um artista visual multimeios dos mais importantes para as artes visuais brasileiras entre os anos 1970 e 1980. Embora tenha nascido em Madri, na Espanha, foi no Brasil que encontrou terreno fértil para desenvolver seu trabalho e inovar no uso de diferentes linguagens. Trabalhou com gravura, escultura, vídeo, instalação e até um carro, que ele chegou a desenhar e desenvolver. Foi curador de importantes mostras no MAC-USP e nas edições de 1981 e 1983 da Bienal Internacional de São Paulo; um pioneiro no desenvolvimento das obras de arte com uso da tecnologia; um designer gráfico brilhante e poeta visual. O artista não foi apenas um operário das artes visuais, também foi um pensador incansável. Pesquisou e escreveu sobre o uso das novas tecnologias e sobre semiótica, respectivamente em sua dissertação de mestrado e tese de doutorado. Plaza tinha consciência da importância de suas pesquisas teóricas para seus trabalhos visuais. Foi ele próprio usuário prático de suas ideias no desenvolvimento de suas obras de arte. A ideia central desta dissertação é mostrar a trajetória do artista por meio de uma pesquisa histórico-biográfica. Apresentar os caminhos percorridos pelo artista, seus encontros com pesquisadores, poetas e artistas que trouxeram mudanças significativas em seus trabalhos e pautaram suas escolhas na carreira como artista e pesquisador, focando principalmente no período entre 1973 e 2003, em que viveu no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Julio Plaza, Arte Contemporânea, Livro de Artista, Arte e Tecnologia, Arte Brasileira, Arte Conceitual.

RESUMEN

Julio Plaza fue un artista multimedia de los más importantes para el arte visual brasileño entre los años setenta y ochenta. Nació en España, pero fue en Brasil donde desarrolló su obra más destacada e innovó en el uso de diferentes medios artísticos y de comunicación. Trabajó con grabado, escultura, video, instalación y nuevas tecnologías. Fue curador de importantes exposiciones en la década de 1970 en MAC-USP y en las ediciones 16 y 17 de la Bienal de São Paulo, pionero en el uso de la tecnología en obras de arte, un brillante diseñador gráfico y poeta visual. El artista también fue un pensador incansable. Investigó y escribió sobre el uso de nuevas tecnologías y realizó un estudio importante a respecto de la traducción intersemiótica en su tesis doctoral. Plaza era consciente de la importancia de su investigación teórica para sus obras visuales y puso en práctica sus ideas en el desarrollo de sus obras de arte. La idea central de esta disertación es mostrar la trayectoria del artista a través de una investigación histórico-biográfica. Presentar los caminos tomados por el artista, sus reuniones con investigadores, poetas y artistas, mostrando cómo sus elecciones y contactos se reflejaron en cambios significativos en su trabajo y guiaron su carrera como artista e investigador. El período principal reportado en este trabajo es de 1973 y 2003, cuando vivió en Brasil.

PALABRAS CLAVE: Arte Contemporáneo, Julio Plaza, Arte Brasileño, Libro de artista, Arte conceptual, Arte y Tecnología.

ÍNDICE DE IMAGENS

Da esquerda para a direita: Luis Lugan, Elena Asins, Julio Plaza e Ignacio Gómez de Liaño, diante da Catedral de Chartres, julho de 1966	34
Plaza interagindo com suas obra, ambas Sem Título, e que foram expostas na sua individual na galeria Nebli, em 1966	36
Catálogo da exposição individual do artista na Galeria Nebli, em 1966	36
As quatro primeiras imagens, trabalhos de 1966 que participaram da exposição individual de Plaza na galeria Nebli	38
As duas últimas imagens, fazem parte das obras que Plaza deixou com Liaño: à esquerda: Sem Título, pintura (79x79 cm); à direita: Collage	38
Regina Silveira e Julio Plaza (no centro) em frente à igreja da Ordem dos Templários, em Segóvia, Espanha, em março de 1967	43
Sem título, Coleção Ruben e Liba Knijnik, sem título, feito em madeira, medindo 52x52 cm	54
Crinças fazem torre com trabalho de Julio Plaza no evento Arte no Aterro	59
Sem Título, 1968, serigrafia sobre papel	61
Sem Título, sem data	62
Projeto da primeira página de Objetos	74
Gravuras da série Signspaces	80
Páginas do livro Signspaces	80
Páginas da publicação O Design O Process	83
Carro de fibra de vidro construído por Plaza sobre carroceria VW, em Mayaguez, Porto Rico.	84
New York City 3,16 P.M. 30/7/70	89
Antifotografias, 1971-1973	90
Evolução/Revolução, 1971	91
Imagens do catálogo Proposições Criativas	93
Fachada do Aster	105
Na ponta da mesa, Regina Silveira, Walter Zanini e Julio Plaza	108
Registros da exposição <i>Prospectiva 74</i> .	113
<i>Res-pública</i> , 1977	115
Catálogo <i>Prospectiva 74</i>	115
sem título, 1977	119
<i>F. Leger/Duchamp</i> , 1974	119
<i>Alechinsky/Lichtenstein</i> , Serigrafia sobre papel	119
Sem título, 1975	119
<i>Depois de Calder</i> , 1974	119
<i>Depois de Duchamp e Vasarely</i> , 1975	119
<i>Depois de Lichtenstein e Vasarely</i> , 1975	119
Técnica do Pincel (série Didática), 1974	121
Esquema da obra <i>Os Meninos As Meninas</i> publicado no catálogo da exposição da Galeria Arte Global, em 1977	125

imagens das paredes com as fotografias da galeria Arte Global	125
Esquema da instalação Câmera Obscura	128
Instalação para Kasimir Malevich 1878-1978	133
Julio Plaza e Augusto de Campos no lançamento da segunda edição de Poemóbilies	137
alguns poemóbilies abertos, da quarta edição, de 2018, editado pela Demônio Negro	137
Caixa Preta, 1975	141
Reduchamp, 1976	145
Poético-Político, 1966-1967	149
Poético-Político, 1966-1967	151
I Ching Chance Change	153
I Ching	154
Sumiê feito por Julio Plaza	157
Colaborações enviadas para <i>ON/OFF</i> , à esquerda, e <i>Lei Seca</i> .	159
Acervo MAC- USP	159
Colaborações enviadas para revista <i>Código</i>	159
<i>Armadilhas para o espaço</i> ,	167
Croqui da instalação <i>Semelhança contém diferença</i> , apresentada na 16ª Bienal de São Paulo	168
Julio Plaza na 17ª Bienal de São Paulo	173
Setor de videotexto da 17ª Bienal de São Paulo; ao lado, trabalhos de Julio Plaza expostos na seção: <i>Arte sobre Arte e Você é o crítico</i>	175
Em pé, Décio Pignatari, Wagner Garcia, Moyses Baumstein; sentados, Julio Plaza, Augusto de Campos	180
<i>Cubos, Arco-íris no ar curvo, Il limite di un corpo</i>	182
LuzAzul	184
Vídeos em painel luminoso no centro de São Paulo	184
<i>OCIDENTE</i> , 1970	185
<i>LINGUAGEM</i> , déc.70	185
À esquerda, <i>braque-quebra</i> , à direita, <i>matisse-sistema</i>	187
Fotogramas do vídeo <i>Matisse- Sistema</i> ,	188
Brasilopaísdoeurobrosss	193

SUMÁRIO

Agradecimentos	4
Índice de imagens	14
Sumário	18
Apresentação.....	20
1.Sem Título	25
2.Objetos.....	45
3.Poético/.Poltico.....	99
4.Cada Artista Faz a Arte que Merece.....	163
Conclusão	196
Bibliografia.....	200

ΔPRESENTAÇÃO

VOCÊ PODERIA ME TRAZER a pasta de Julio Plaza também? Essa pergunta se repetiu durante as minhas pesquisas em instituições de arte enquanto eu escrevia o ensaio biográfico sobre Regina Silveira, em 2009, para concluir o curso de Jornalismo na Faculdade Cásper Líbero. Nas entrevistas, o artista era citado de alguma forma por todos que foram ouvidos. Se Regina Silveira dizia que eu era sua sombra, Plaza pairava como uma sombra no projeto e ganhou subcapítulos ao longo do texto, além de inúmeras citações. Eu sabia que dessa minha primeira investigação em artes poderiam sair outras. E a sobre Plaza sempre foi a mais evidente. Recuperei meus arquivos, fui olhar minhas pastas de artigos fotocopiados e lá havia uma subpasta só sobre Julio Plaza. E me pareceu claro que ali já existia material suficiente para iniciar um novo projeto.

Vasculhei os bancos de teses das universidades e não achei quase nada que tivesse sido produzido a respeito do trabalho do artista durante esses dez anos que se passaram. A não ser uma edição da Fundação Vera Chaves Barcellos, lançada em 2013, que tentava, de algum modo, resgatar a trajetória de Plaza. No entanto, havia muitos buracos. Os textos do livro traziam uma visão muito particular de cada autor. Parecia evidente que uma pesquisa mais aprofundada sobre Plaza se fazia necessária. Um trabalho que conseguisse mapear seus passos, em especial, dados no Brasil. No Instituto de Artes da Unesp encontrei o apoio necessário para realizar essa pesquisa na figura do professor Omar Khouri, meu orientador.

Durante o processo de pesquisa, percebi que estudar Julio Plaza não é uma tarefa fácil. Explico: ele não fazia muita questão de preservar sua história nem o seus trabalhos. Não foram poucos os relatos de quem o viu jogando obras no lixo ou doando para quem quisesse. A memória de quem conviveu com ele em determinados períodos já estava um pouco apagada e confusa. Sem contar os que morreram dias antes da data agendada para a entrevista. Foi uma corrida contra o tempo e em busca de vestígios. Fontes primárias, recortes de jornais e os textos do próprio artista serviram como a principal base dessa pesquisa. Pesquisar sobre Plaza foi um exercício parecido com o seu trabalho: com o mínimo conseguir o máximo, ser cirúrgico, complexo e eficaz.

Entender quem era esse artista se tornou fundamental ao longo do processo. Precisei mapear por onde Plaza passou, com quem se relacionou, que situações viveu, de quais movimentos fez parte. Necessitava entender os contextos para conseguir esboçar qualquer pensamento sobre as obras. No fim, essa ideia acabou tomando mais corpo na pesquisa. Assumi esse caráter historicista, sociológico e biográfico que gritava no meu projeto, mas eu fingia não ouvir. Percebi que esse é o tipo de investigação que gosto de fazer e na qual me sinto mais confortável. Tomei a licença de caminhar ao lado das questões científicas e das regras acadêmicas para contar uma história. Algo que falta nas bibliografias sobre arte no Brasil.

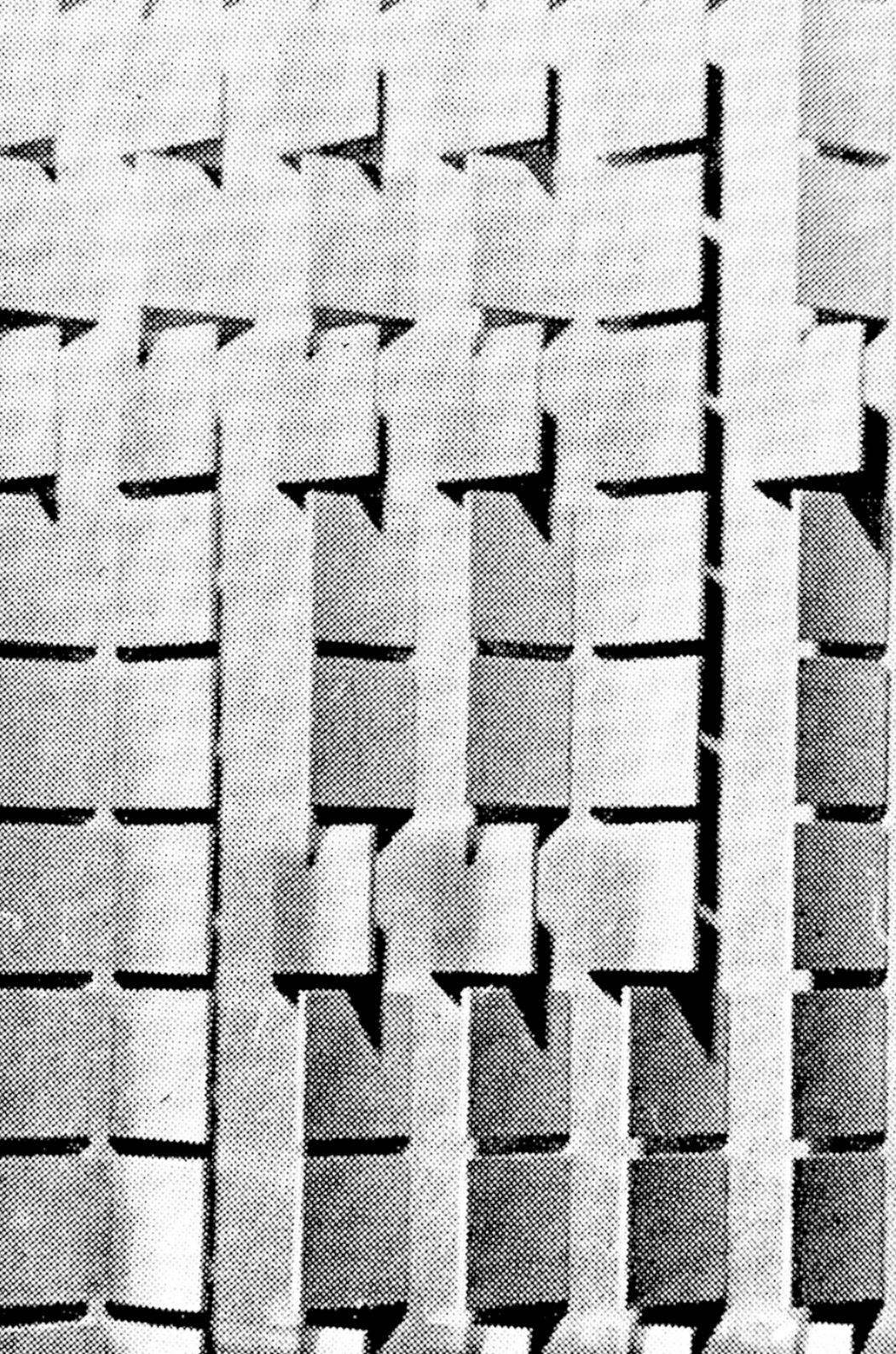
Ouvi, certo dia, que um artista nunca vai deixar de ser artista, porque é difícil perder o olhar subjetivo moldado nos anos de formação. Acredito que o mesmo acontece com outras profissões. Como, durante uma pesquisa, deixar de lado o jornalismo, em que me formei e que exerço há mais de 10 anos? Confesso que tentei e falhei. Meu olhar objetivo para os fatos já está intrincado no meu jeito de pesquisar. O que, quem, como, quando, onde e por que fazem parte do meu jeito de pensar. Talvez o que você vá ler aqui possa causar um estranhamento na academia. Mas a arte tem esse papel de propor novos olhares para o cotidiano, de causar atrito nas estruturas, de questionar os cânones. E entendo que a pesquisa acadêmica também deva se valer desses propósitos, seja no seu conteúdo ou na sua forma.

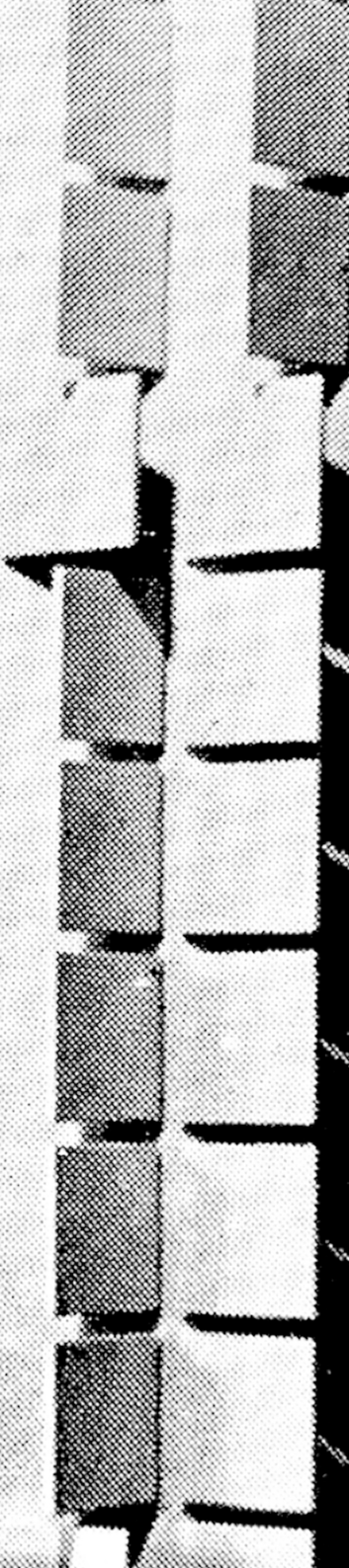
Optei por um texto mais fluido, com poucas notas de rodapé e citações às fontes dentro das frases. Um tom talvez mais coloquial do que estamos acostumados a ver em textos acadêmicos, mas também mais direto e com mais imagens de passagens e eventos históricos. Pois acredito na descrição como melhor instrumento para a compreensão. Pensando na clareza, traduzi todas as citações da bibliografia, originalmente em língua estrangeira.

Este trabalho não pretende aparar todas as arestas nem resolver todas as dúvidas sobre o artista. Ele propõe um caminho e aponta questões que ainda estão abertas e que, num futuro, poderão ser melhor exploradas e pensadas - por mim e por outros pesquisadores. Minha metodologia foi caminhar, vasculhar os lugares por onde Plaza teria passado no Brasil, principalmente em

São Paulo; conversar com pessoas com quem ele conviveu; ler tudo o que for possível que ele tenha escrito ou falado em jornais e revistas. Busquei, em vez de análises, fazer um retrato. O que vocês têm em mãos é um mapa. E eu espero que ele seja útil para quem for navegar pelos trabalhos de Julio Plaza.

Boa leitura.





EM TÍTULO

Década de 50: dos artistas e poéticas (retomada das vanguardas após a 2ª Guerra); Este período é rico em manifestações que procuram reinventar a arte após a Segunda Guerra Mundial. As poéticas surgidas dialogam com a história recente da primeira metade do século XX. É o período dos “neos”.

(Arte por décadas, Julio Plaza)

ERA COMEÇO DE 1967, Julio Plaza se preparava para sair pela primeira vez do continente europeu. Estava animado para cruzar o Atlântico, conhecer o país do trio Noigandres, dos poetas Décio Pignatari (1927-2012), Haroldo (1929-2003) e Augusto de Campos (1931-), que acompanhava por meio de revistas, e visitar as obras de Oscar Niemeyer (1907-2012), cujas imagens dos prédios da capital Brasília se espalharam para além das fronteiras tropicais. Meses antes de seu embarque, recebeu a visita da jornalista brasileira Lausimar Laus (1916-1976), com quem havia combinado uma entrevista. Laus, no entanto, não chegou sozinha. Foi acompanhada pela artista brasileira Regina Silveira (1939-). Talvez nenhum dos artistas pudesse imaginar como esse encontro mudaria a vida deles e firmaria, de vez, o laço do espanhol com o Brasil.

Silveira estava entre os 351 brasileiros que cruzaram o Atlântico para estudar na Espanha. Em 1945, o governo espanhol criou o Instituto de Cultura Hispánica (ICH), a fim de restabelecer o contato com países culturalmente próximos, que estavam afastados por conta da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). O ICH funcionava dentro do Ministério de Assuntos Exteriores, e seu intuito era intensificar o intercâmbio cultural entre os povos que compunham a Hispanidade. De acordo com a pesquisa “Formación de élites y Educación Superior en Iberoamérica”, de Francisco Canes Garrido, o Departamento de Assistência Universitária e Intercâmbio financiou o intercâmbio de professores, cientistas, especialistas e artistas entre Espanha e América Latina, proporcionando aos estudantes latino-americanos: descontos em cantinas e alimentação, seguro médico, orientação profissional, bolsas de estudo, entre outras oportunidades. Entre 1945 e 1973, mais de 25.000 estudantes concluíram sua formação na Espanha. O número de bolsas, por meio do instituto, cresceu de 53 em 1948 para 156 em 1971. Durante esse período, foram concedidas bolsas a 3.279 estudantes dos seguintes países: Argentina (603), Brasil (351), Chile (300), México (282), Peru (259), Colômbia (216), Bolívia (164), Equador (159), Cuba (156), Paraguai (97), Filipinas (89), Uruguai (86), Panamá (81), Nicarágua (77), Costa Rica (67), República Dominicana (60), El Salvador (52), Venezuela (48), Guatemala (40), Honduras (45), Haiti (24) e Porto Rico (23).

A vinda de Plaza ao Brasil também acontecia devido a uma colaboração dos governos espanhol e brasileiro, que passava por um período de ditadura militar. Durante o Regime, o Palácio do Itamaraty, inspirado na iniciativa espanhola e em parceria com a Espanha, ofereceu bolsas para artistas estrangeiros virem estudar no país. De uma família de homens socialistas, Plaza era, desde o berço, uma pessoa de esquerda e contra o regime do General Francisco Franco.

EM FEVEREIRO DE 1938, o general Francisco Franco – líder dos Nacionalistas – dissolveu a Junta Técnica formada por uma espécie de governo provisório, para criar seu primeiro governo na cidade de Burgos. Dessa forma, ia se encaminhando para um fim a turbulenta Guerra Civil Espanhola, conflito que opôs o grupo dos Nacionalistas ao dos Republicanos, por quase quatro anos. O conflito assolou o país pela fome e resultou em uma grave crise econômica, além do saldo de quase meio milhão de mortos. É essa terra devastada que inspira Pablo Picasso (1881-1973) a pintar a icônica *Guernica*, que exibiu pela primeira vez em 12 de julho de 1937, na Exposição Universal, em Paris. Picasso, que era contra o franquismo, proibiu que a obra fosse para a Espanha até que o general saísse do poder.

No primeiro dia daquele mesmo mês, Sofia Gonzalez dava à luz ao seu primeiro filho, Julio Plaza González, fruto da sua união com Leocadio Plaza. O nascimento provavelmente aconteceu em uma igreja de Madri, pois a maioria dos hospitais encontrava-se sem condições de atender à população. Foi também devido à guerra que o casal, oriundo da província de Toledo, se refugiou na capital espanhola e lá permaneceu desde o nascimento de Julio e onde criou os três filhos que viriam posteriormente: Carmen, Maria Paz e Mariano. A família morava no Centro da capital, na Calle Andaluzia.

Segundo depoimento de sua irmã Carmen, dado à pesquisadora, Plaza era uma criança muito curiosa, que gostava de ler, desenhar, ir ao cinema – levado pela prima Agustina, que morava com a família – e ir ao Museu do Prado, em geral acompanhado pela mãe e seus irmãos. Em seu memorial de livre docência, defendido no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP em 1994, Plaza escreveu:

Meu primeiro “paideuma” artístico aconteceu no Museu do Prado, em Madri. Zurbarán e, principalmente, Velásquez. Goya, o clichê expressivo hispânico, era também admirado e, sobretudo, o madrilenho, cubista, Juan Gris, mais do que Picasso. (PLAZA, 1994)

Aos 12 anos, de acordo com Carmen, Plaza já demonstrava o desejo de ser artista. Suas tias católicas pediam para ele desenhar os santos de devoção delas. Aliás, por uma ele tinha um carinho especial: tia Angela, irmã de Sofia. Ela foi fundamental para que Plaza seguisse a carreira, presenteando o sobrinho com livros, material para desenho e o levando a exposições.

Carmen acredita que seus pais não se animaram muito com a escolha de Julio pelo caminho artístico. “Eram tempos difíceis”, resume. Entre adolescência e a vida adulta, Plaza chegou a trabalhar em uma fábrica de vidros, experiência que lhe rendeu uma cicatriz no dedo para o resto da vida.

De acordo com o Índice Nacional de Estatística (INE), em 1940, a população espanhola era de apenas 25.757.257 habitantes. Estima-se que 540 mil pessoas morreram em consequência da Guerra Civil – lutando no front de batalha, de fome ou doença – e cerca de 395 mil deixaram de nascer. O estabelecimento da ditadura franquista não trouxe estabilidade imediata e muitos artistas continuaram se exilando, o que impactou o cenário artístico local.

De acordo com historiador Francisco Calvo Serraller, em seu livro *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo* (1988), embora houvesse, desde o final da Guerra, uma vontade de encontrar uma expressão própria dentro dos canais internacionais, especialmente entre os grupos e expressões coletivas, os artistas de vanguarda falharam nesse objetivo, não conseguindo qualquer destaque no cenário europeu. Os únicos que conseguiram algum êxito foram os chamados “informais”. Dentre eles, cria-se o grupo El Paso, que teve o maior destaque no final dos anos 1950. Entre os membros estavam Antonio Saura (1930-1988), Manuel Millares (1926-1972), Martín Chirino (1925-2019), Rafael Canogar (1935-), Luis Feito (1929-), Pablo Serrano (1908-1985), Manuel Viola (1919-1987) e outros. Os informalistas buscavam “uma plástica

revolucionária – em que esteja presente nossa tradição dramática e nossa direta expressão – que responda historicamente a uma atividade universal”, dizia o manifesto do grupo El Paso, de 1957.

Apenas alguns deles conseguiram projeção nacional e internacional. Porém, todos gozaram de diferentes graus de prestígio social e econômico. O trabalho desses artistas tinha influência expressionista “na qual poderia se reconhecer certas características dramáticas tradicionais do gosto espanhol”, escreveu Serraller (1988). Conforme críticos da época, nos anos 1950, parecia haver um acordo secreto entre artistas, críticos e promotores do informalismo para articular um discurso coerente e compatível com o momento político pelo qual o país atravessava. Na segunda metade da década, havia tentativas de uma política de promoção artística para apresentar uma imagem moderna do regime do General Francisco Franco. O informalismo, nesse momento, ficou conhecido como a arte oficial do franquismo.

Entre o fim dos anos 1950 e começo dos 1960, o regime franquista começaria sua lenta abertura, o que permitiu mudanças no cenário artístico. Uma cena figurativa começa a se desenvolver com características pop, realista e expressionista. Esse grupo se aproveitava um pouco de uma desordem da pintura informalista, encontrando uma certa lógica nas convenções gráficas e icônicas e discutindo o lugar da figura no espaço.

Os artistas que se opunham ao regime franquista e, por consequência, ao expressionismo abstrato, seguiram por uma vertente mais construtiva, que pregava a “arte da razão” em oposição à estética predominante que propunha uma arte que fosse espanhola e universal. “Em um mundo em que a razão está em crise depois do assalto do subjetivismo, a especulação racional tem um efeito desmistificador e restabelecedor da coerência”, explica Serraller (1988). Dentro desse contexto, em setembro de 1957, surge o grupo Equipo 57, cujo manifesto dizia:

[...] não se trata de mudar ou de renovar a forma, nem de manter os conceitos tradicionais da arte e do artista, como se tem conservado até hoje por meio de um romantismo mais ou menos velado, mas de renovar os conceitos que se tem de arte e considerar o problema desde sua base, desierarquização das atividades artís-

ticas e alcançando para estas sua natureza de meios de investigação objetiva, criando sua própria terminologia e superando definitivamente o papel de veículo de expressividade do indivíduo, para vincular-se à vida como mais um meio de conhecimento e como um fator positivo para a evolução da sociedade.

Foi nessa época, entre 1954 e 1960, que Plaza iniciou seus estudos no Círculo de Bellas Artes em aulas de modelo vivo e pintura. De acordo com seu memorial de livre docência, já citado, seus primeiros temas de trabalho foram figurativos: naturezas-mortas, objetos e paisagens. Conforme entrevista da artista Vera Chaves Barcellos à pesquisadora, Plaza costumava pintar temas como esses para vender seus quadros para decoração de hotéis e restaurantes. Foi nessa época que conheceu sua primeira esposa, Elena Asins (1940-2015).

ΔSINS E PLAZA TIVERAM um relacionamento de cerca de uma década, do qual nasceu a primeira filha dos dois artistas, Elisa, em 1962. O casal permaneceu junto durante todos os anos de formação artística deles, fazendo viagens pela Europa a fim de ampliar o repertório. A afinidade de interesses de pensamento e estética entre os dois refletiu para além do casamento.

A linha é um elemento presente no trabalho de Asins, com a qual expressava conceitos de espaço e tempo. Por meio de traços retos em seus desenhos criava um ritmo e sequências de imagens, como se tivessem movimento, demonstrando um forte pensamento matemático por trás da obra. O rigor geométrico e o interesse por série de imagens aproximaram Asins das primeiras experiências com computador feitas por artistas na Espanha. Participou do geração pioneira que produziu trabalhos por meio da máquina, no fim da década de 1960.

Para essas primeiras experiências com o computador, que foi trazido para a Espanha dos Estados Unidos, foram convidados artistas, músicos, matemáticos, cientistas, pintores, arquitetos e outros profissionais que participaram de seminários para entender como a nova ferramenta poderia ajudá-los em suas profissões. “Tudo isso moldou e estruturou minha cabeça, foi uma das melhores coisas que foram feitas na Espanha, que eu soube. Depois, participei de

todos os seminários por um ano e meio” disse Asins, em entrevista à pesquisadora Joan Robledo Palop (2011). Processo do qual, se Plaza estivesse na Espanha, teria participado.

A artista teve aulas com Max Bense (1910-990) e desenvolveu conceitos de semiótica em seu trabalho. Interessada na arte como ideia, na Espanha foi chamada de mãe da arte conceitual. À Joan Robledo Palop, contou:

Eu estava fazendo poesia experimental, que digamos antecipou a arte conceitual. Quando estudei semiótica com Max Bense na Universidade de Stuttgart, conheci esse interessante movimento experimental que teve seu auge na Alemanha e no Brasil, e foi o antecessor da arte conceitual, bem como dos conceitualistas londrinos de Arte e Linguagem. (PALOP, 2011)

A geometria e um interesse pela estética minimalista, no entanto, são presenças mais marcantes em sua obra. Em alguns trabalhos, os pontos de contato entre Asins e Plaza ficam evidentes, por exemplo, o uso do livro do *I Ching* que ambos os artistas usaram como referência em obras suas. As *Estructuras Ópticas*, de 1968, de Asins, dialogam tanto em forma quanto nas escolhas cromáticas de preto e branco com os *Hexacubos* realizados por Plaza, em 1969, em Porto Rico. A artista também explorou o livro como suporte em alguns trabalhos, como o ex-marido começaria a desenvolver no Brasil.

ΔINDA NA DÉCADA DE CINQUENTA, Plaza fez sua primeira viagem pela Europa. “Vi a trilogia da arte moderna Van Gogh/Cézanne/Gauguin no Jeu de Paume. Foi chocante, pois conhecia a obra desses artistas através de reprodução” (PLAZA, 1994), descreveu. Durante essa fase de formação, acompanhou de perto o conflito madrilenho entre abstratos e figurativos. “Havia que ‘pintar com fuerza’, ‘la estética de la miséria’ ou o grito da Espanha árabe e oriental que se manifestava através dos diagramas e da geometria como expressão universal e cósmica” (PLAZA, 1994), relatou no texto da livre-docência. Conforme Serraller (1988), essa geração dos anos 1960 se viu obrigada a se posicionar de forma crítica à noção de vanguarda e ao sentido da linguagem artística moderna.

O ano de 1962 foi importante para os dois movimentos. O abstracionismo informal viu, enfim, sua derrocada. E a abstração geométrica ganhou um importante destaque na cena artística que não tinha tido até então. Artistas dedicados ao neoconcretismo e ao cinetismo se converteram ao fenômeno que virou moda em toda a Europa, o da Arte Programada (aqui no Brasil, conhecida como cinética), apoiados pelos pensadores italianos Giulio Carlo Argan (1909-1992) e Umberto Eco (1932-2016). Um dos grupos de maior destaque da nova tendência foi o alemão Zero, criado em 1957, em Dusseldorf. Uma das premissas do trabalho desse grupo era a integração do espectador. Essa ebulição, em especial dos artistas concretistas e do pensamento de Eco, influenciaria fortemente o pensamento de Plaza.

Os jovens artistas, como Plaza, saíram à procura de conhecimento e novas referências. “Estávamos muito interessados por tudo que representava uma evolução na arte. Um começar de novo com determinadas formas de expressão e de representar as coisas”, explicou Luiz Garcia Nuñez (1929-), também conhecido como Lugán, em entrevista no documentário *Julio Plaza - Poético / Político* (Direção Hopi Chapman e Karine Emerich, Porto Alegre, 2013). Lugán, junto com Plaza, Elena Asins, Onésimo Anciones (1940-2002), Ventura, Miguel Pinto, García Núñez e Manuel Prior, capitaneados pelo crítico Carlos Antonio Areán González (1921-), formaram o Castilla 63. O grupo mostrou pela primeira vez seu trabalho na Galeria Biosca, em 1963, data que também marcou uma viagem de carro pela Europa feita por Lugán, Plaza e Asins.

O trio saiu de Madri rumo à Holanda para ver uma exposição de Piet Mondrian (1872-1944), de quem Plaza era admirador. No meio do caminho, enquanto atravessavam a região Central da França e passavam pela pequena cidade de Tours, um jovem espanhol pediu carona ao grupo de amigos. Plaza olhou o rapaz de cima a baixo, desconfiado. Lugán intercedeu e disse que não haveria mal algum em dar uma carona. O jovem em questão era o filósofo e crítico de arte José Ignacio de Liaño (1946-), de quem Plaza depois se tornaria amigo e com quem participaria dos encontros da Cooperativa de Producción Artística, da qual faziam parte artistas, músicos e escritores, o que já ressaltava o interesse de Plaza em trabalhar com artistas de diversas áreas. Em entrevista à pesquisadora, Liaño contou:



Como estabelecemos um bom relacionamento na viagem e ficamos muito interessados na poesia experimental (concreta, espacial, ação, semiótica, etc.) à qual me dediquei desde 1964, e na qual a Espanha foi pioneira, concordamos em retornar para nos ver em Madri, no meu retorno, no começo de outubro.

Em Paris, deixaram Liaño – não sem antes fazer uma foto –, e depois partiram para a Holanda. De acordo com o filósofo, eram três artistas bem diferentes:

Lugán era mais dadaísta. Tinha conhecimentos de electricista e fazia objetos e esculturas com estruturas mecânicas. Enquanto Julio sempre teve uma ideia mais construtivista da pintura naquele momento. Nos anos 1960, entre os três, a figura mais importante era a de Julio.

Foi assim que Liaño definiu o grupo em depoimento no documentário *Julio Plaza Poético-Político* (2013). Em 1966, Liaño criou a Cooperativa de Produção Artística, da qual Plaza frequentava os encontros. Era

Da esquerda para a direita: Luis Lugan, Elena Asins, Julio Plaza e Ignacio Gómez de Liaño, diante da Catedral de Chartres, julho de 1966

Fonte: *Julio Plaza: Poético/Político*, Fundação Vera Chavez Barcelos, 2013

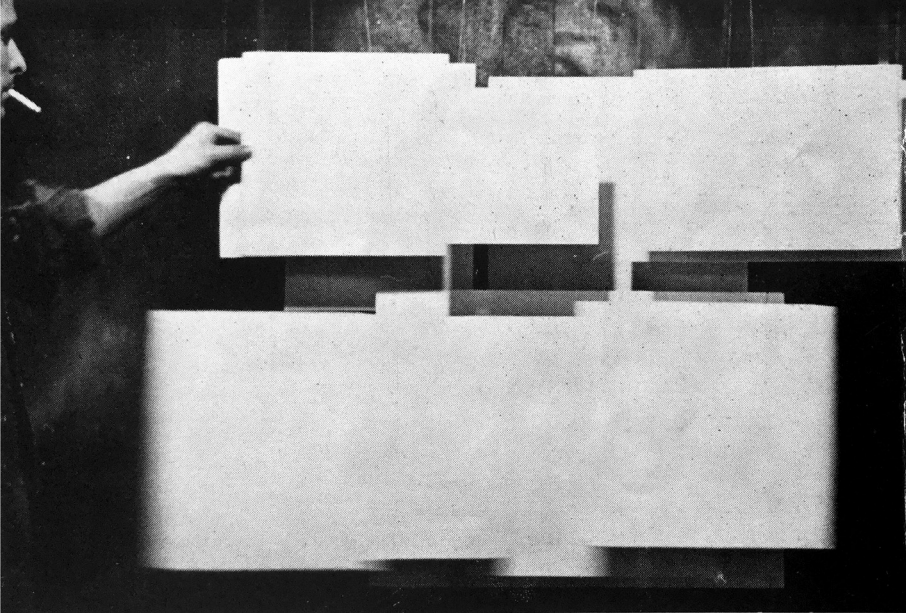
um grupo interdisciplinar, com participação de jovens artistas concretos e poetas que estavam interessados nas tendências racionais e analíticas da época.

Entre as principais ações que a Cooperativa desenvolveu, entre 1966 e 1968, estão a Semana de la poesía concreta y espacial, na galeria Baradián, em 1966; os encontros com os poetas Eugen Gomringer (1925-) e Reinhard Döhl (1934-2004), em 1967, em uma parceria com o Instituto Alemão; e as exposições de arte e poesia concreta, como *Exposición Rotor Internacional Concordância de las Artes e Signo e Forma, Texto, Letra, Imágenes*, ambas em 1967. Em 1969, a Cooperativa acabaria se dissolvendo, mas o interesse de Plaza pela poesia concreta continuaria. Entre seus trabalhos interdisciplinares mais expressivos dos anos 1970, estão as publicações feitas com Augusto de Campos, como *Poemóviles* (1974), que veremos mais à frente.

Devido às exposições realizadas entre os anos em que Plaza não estava em Madri, Liaño acabou ficando com algumas obras que participaram dos eventos e prometeu ao artista: “Julio, eu tenho tudo isso, quando voltar, eu te devolvo. Prometo que não vou vender nunca, nem comercializar as obras. Vou guardá-las para exposições”. Plaza nunca voltou para buscar as obras e o poeta as doou para o Museu Reina Sofía.

NO ANO DE 1966, aconteceu a primeira individual importante de Julio Plaza na Galería Nebli, em Madri, sobre a qual o crítico Ramon Faraldo escreveu que o artista “insistia na experimentação, com convicção e resultados impecáveis” (FARALDO, 1966). Plaza já tinha realizado outras mostras antes, mas nenhuma com uma repercussão como essa. A exposição chegou a ser notícia no Brasil. Uma reportagem de mais de meia página da edição dominical gaúcha do jornal *Diário de Notícias*, de 20 de novembro de 1966, anunciava no título: “Plaza: Aquele que crê na aproximação da matemática com a arte”. A repórter Susana Ments visitou a exposição do artista por indicação do crítico Ángel Crespo (1926-1995), que afirmava que a produção do artista estava:

[...] entre aquelas de vanguarda internacional, uma das mais lúcidas, das que mais sintetizam e propõem problemas e oferecem soluções mais simples [...] Trata-se de uma arte para cabeças organizadas e para criar uma nova visão estética: arte que se translada às atividades condicionadoras.

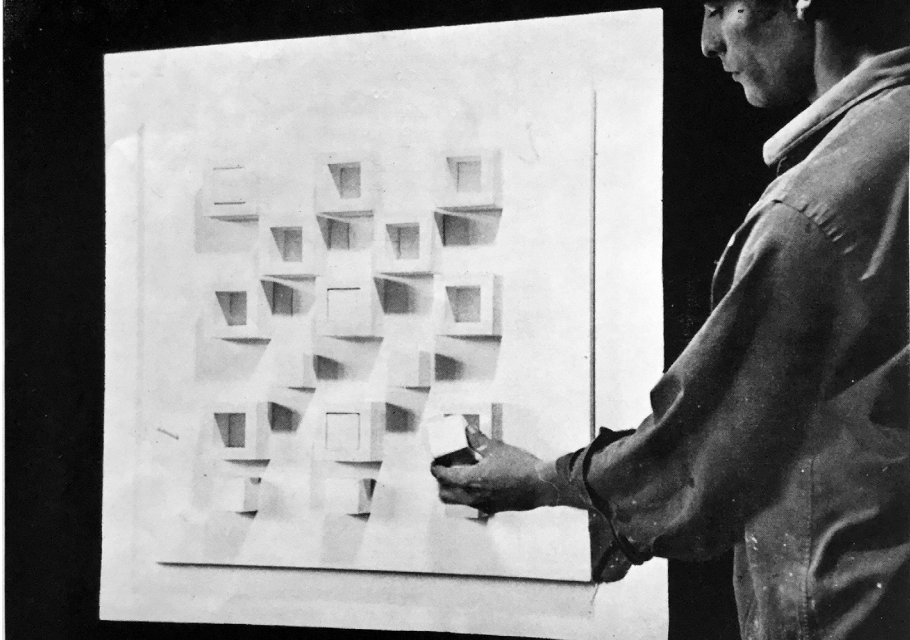


Plaza tinha passado o último ano produzindo as 30 obras que expôs na mostra e afirmou à reportagem que preferia ele próprio construir seus objetos feitos de madeira, sem a ajuda de ninguém. Ments destacou a preferência do artista pelo uso do quadrado e da cor branca. Escolhas que o artista explicou à jornalista:

Para mim, interessam as cores puras e venho utilizando de preferência o branco. Não me interessa nada que tenha relação direta com a natureza exterior. Trabalho bastante também com as tonalidades grises e o negro, que para mim são em realidade cores abstratas. Mas, não pense que me interessam cores simbólicas, não. A luz artificial que venho empregando em algumas esculturas está como elemento integrador; em realidade esta luz influi sobre a cor proporcionando valores plásticos, móveis ou estáticos. [...] O quadrado me interessa por seu equilíbrio formal e todas as demais estruturas que utilizo são variações do quadrado como retângulo e o cubo.

Na página ao lado e acima, Plaza interagindo com suas obra, ambas Sem Título, e que foram expostas na sua individual na galeria Nebli, em 1966

Catálogo da exposição individual do artista na Galeria Nebli, em 1966



Quanto às superfícies, as sobreponho em todas as direções do espaço, intuitivamente. [...] Interessam-me os quadros cheios de luz, por isto os pinto com branco e assim consigo uma metamorfose de formas que reflexionadas produzem espaço-luz.

As obras também propunham interação com o público, que podia tocar e movimentar algumas peças, criando possibilidades de imagem. Porém, essa interação acontecia dentro de alguns padrões estabelecidos pelo artista para evitar que caíssem “no informal ou casual naturalístico”: “Trabalho com módulos, como sendo as células elementares da obra, que possuem uma variação extensível e redutível. A imagem se constrói por meio de um ou mais elementos ‘standard’”, disse na mesma entrevista à jornalista brasileira.

Em março do ano seguinte, 1967, Plaza expôs no Museu de Navarra, em Pamplona. No catálogo dessa mostra, o artista escreveu o “Manifesto Pró-Integração”, no qual

defendeu a aproximação entre arte e vida, não de forma subjetiva, mas objetiva. No último item de seu manifesto, ele descreveu um novo humanismo:

[...] o espaço, cor, luz, volume, função, tempo, matéria, se complementarão entre si por um conjunto superior. Cada elemento – forma, cor etc. – será um participante no conjunto total. [...] o conjunto total será uma obra aberta, total, móvel, dinâmica, humana, na qual o homem – sem prejudicar a tradição – intervirá de forma ativa. Será um coautor-criador, não será um contemplador passivo (PLAZA, 1965).

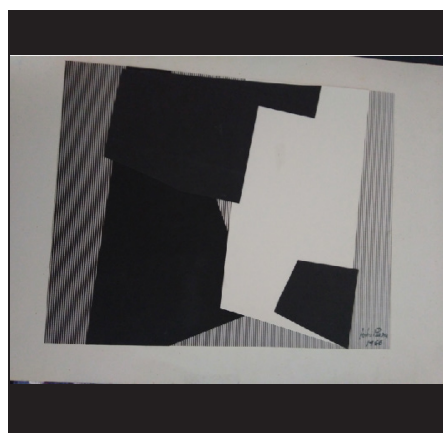
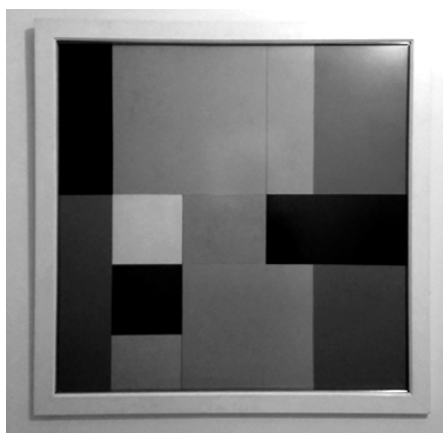
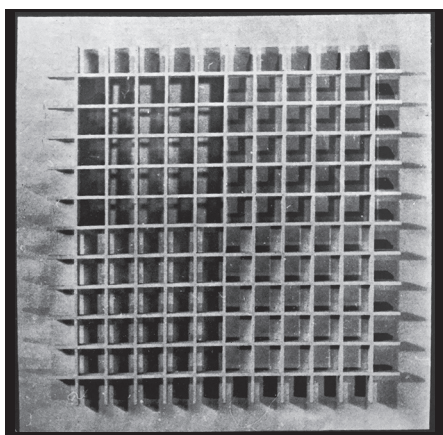
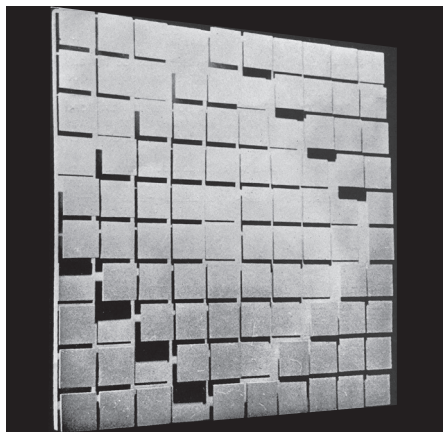
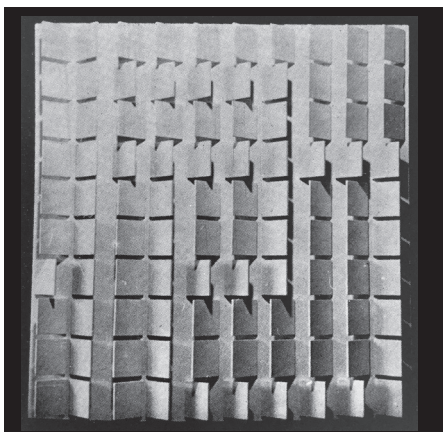
Tal pensamento era muito próximo do que os artistas neoconcretos, do Rio de Janeiro, acreditavam. Nesse mesmo catálogo, o crítico de arte Ángel Crespo traçou uma “linha genealógica” de Plaza, em que ressaltou as influências das obras de Piet Mondrian, Vladimir Tatlin, Lucio Fontana e Victor Vasarely em seu trabalho. O texto também apontou as aspirações de Plaza, que buscava “obedecer a uma lei plástica e compensadora comum”, aplicando conhecimentos da Gestalt.

Essa exposição renderia a Plaza uma bolsa de estudos no Brasil, uma cooperação entre os governos espanhol e brasileiro. Quatro desses trabalhos também seriam exibidos na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967. Por ocasião do evento paulistano, o crítico Ignácio Gomes Liaño escreveu um texto apresentando o artista espanhol aos brasileiros, no qual dizia que “Julio Plaza recolhe, em sua linhagem, a ampla tradição da arte construtiva. E, como é específico nesta arte, é antes de tudo arte de

Na página ao lado, as quatro primeiras imagens, trabalhos de 1966 que participaram da exposição individual de Plaza na galeria Nebli

Fonte: Catálogo da exposição individual do artista na Galeria Nebli, em 1966

As duas últimas imagens, fazem parte das obras que Plaza deixou com Liaño: à esquerda: Sem Título, pintura (79x79 cm); à direita: *Collage* (60 x 28 cm), 1966



pensamento” (LIAÑO,1967).

Ao refletir sobre os trabalhos de Plaza em meio ao contexto histórico da época, percebe-se que suas ideias construtivistas estavam impregnadas pelo cenário artístico espanhol e por ideias de outros artistas fora de seu país natal. A tentativa de racionalizar seu processo de criação o fez se aproximar da matemática. As imagens dos trabalhos dessa exposição em Navarra mostram o rigor matemático na composição – característica comum dos construtivistas. Em um dos textos desse mesmo catálogo, o artista explicou essa questão para formulação das obras:

Esta arte é um produto de uma cultura técnica e em vertiginoso desenvolvimento, e por isso reflete o provisório do produto estético, embora a qualidade estética não tenha nada a ver com a fugacidade ou eternidade do produto. Por isso entra em jogo o cálculo de probabilidades, para controlar seus efeitos, a programação da obra, o uso de combinatória e probabilidades.

O uso da matemática era uma forma de aproximar a arte da razão e uma tentativa de retirar questões como o sublime, não mostrando a marca da mão ou qualquer vestígio da gestualidade do artista, permitindo até que o trabalho fosse reproduzido em série. Dessa forma, ele conseguia criar uma relação mais direta com o seu público, pois a obra se tratava do resultado de uma operação matemática, cálculos que fazem parte da vida das pessoas e que podem ser reproduzidos.

A racionalização do pensamento artístico tornou o trabalho mais objetivo. Plaza descreveu seu processo de criação nesse catálogo da seguinte forma: “primeiro concebo a arte intuitivamente e depois a racionalizo”. Pois ele acreditava na natureza da matemática e na proximidade da arte e da matemática. “O número ordena o espaço e a superfície”, escreveu. Segundo Juan Antonio Aguirre , em texto para a exposição de Navarra, essa era uma característica da arte do pós-guerra que tem precedente na obra de Mondrian, do primeiro momento do construtivismo e do neoplasticismo:

O processo de criação de Julio Plaza está sujeito às leis matemáticas e físicas. Todas as suas criações têm uma representatividade autônoma. Espaço e tempo são fa-

tores fundamentais em sua obra, desde que tenha movimento e exijam um tempo para que se desenvolva (AGUIRRE,1967).

Essas características ressaltadas por Aguirre são as mesmas que o artista russo Naum Gabo (1890-1977) acreditava serem fundamentais na nova escultura, as quais ele descreveu no texto “Escultura: a talha e a construção do espaço”, de 1937. Para Gabo, o problema do tempo na escultura era sinônimo do problema do movimento que, na sua época, ele acreditava ainda não haver tecnologia para desenvolver. “Para trazer o tempo como uma realidade à nossa consciência, para torná-la ativa e perceptível, precisamos do movimento real de massas substanciais removíveis no espaço”, escreveu (GABO, 1937).

Julio Plaza resolveu essa equação, trinta anos depois, com a participação do espectador, que era convidado a interagir com a obra e movimentar as peças no espaço. Esse pensamento vai estar presente em outros trabalhos do artista, como nos livros, *Objetos* (1969) e *Poemóbiles* (1974). A matemática e a racionalidade o perseguiram na programação de computadores e desenvolvimento de trabalhos unindo arte e tecnologia. Um trabalho racional que viria encontrar no Brasil um território fértil para suas experimentações e pessoas interessadas em realizar alguns projetos com ele.

Seu encontro com o país, no entanto, aconteceu antes de cruzar o oceano. Regina Silveira chegou à Espanha em 8 janeiro de 1967, dez dias antes do seu aniversário de 28 anos. E, pouco tempo depois de sua chegada, conheceu Plaza, o que mudaria radicalmente a vida dos dois artistas.

O MÉDICO HEITOR Silveira e a dona de casa Julieta Scalzilli tinham um casal de filhos, Fernando e Marília, quando Regina nasceu às 12h20min, daquele 18 de janeiro de 1939 em Porto Alegre. Aos cinco anos, a caçula já revelava seu interesse por arte: gostava de desenhar retratos, habilidade que foi logo aperfeiçoada. Em 1950, quando tinha 11 anos, passou a ter aulas particulares de pintura e desenho com a artista acadêmica Judith Fortes (1896-1964). As habilidades foram aprimoradas no Instituto de Belas Artes, onde veio a ser assistente do artista Ado Malagoli (1906-1994), desbancando a professora particular

da infância. Regina fez ainda um curso de didática do desenho, na Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), uma especialização curta que permitia ao artista trabalhar como professor, além de ter frequentado as aulas de Iberê Camargo (1914-1994), no Ateliê Livre.

Os “Encontros com Iberê”, como eram chamadas essas reuniões com o artista, pretendiam dar uma chacoalhada no cenário gaúcho ainda muito ligado à estética da arte moderna. Regina logo se associou ao artista e se tornou uma promessa gaúcha da pintura. Mas ela ainda estava ávida por conhecer novas expressões de arte, que para ela só chegavam atrasadas, por meio de revistas. Antes de embarcar para a Espanha, fez uma última exposição, em que vendeu todas as telas que tinha produzido recentemente, abrindo espaço para o novo.

Na capital espanhola, suas perspectivas artísticas se abriram rapidamente. A Espanha era um solo fértil para ela experimentar novas técnicas e outras formas de arte. Pintar se tornava algo cada vez mais obsoleto em comparação às diferentes propostas apresentadas pelas vanguardas europeias. Era uma arte sem a marca da mão do artista, com a possibilidade de utilizar materiais industrializados, como alumínio. Alguns trabalhos eram muito próximos dos feitos pelos artistas dos movimentos concretistas que aconteceram no Brasil na década de 1950, embora Regina não tenha tido qualquer contato com a corrente brasileira. Segundo ela, em entrevista à pesquisadora em 2009, “certamente via sem ver, porque não estavam no meu repertório”.

Em suas próprias palavras no documentário *Regina Silveira – Luz e Sombra* (dir. Sérgio Roizenblit, 2009, 20 min), a artista teve de “reaprender a fazer arte”. Seus conhecimentos pictóricos não lhe serviam mais para os trabalhos que começava a colocar em prática. A vida profissional da artista tinha virado de ponta-cabeça, ela mesma comenta que foi como se um tapete embaixo dela tivesse sido puxado.

Sua vida pessoal também passava por grandes transformações desde que chegou a Madri. A primeira foi nunca mais precisar dos remédios para asma, que tinha esquecido na geladeira antes de embarcar. Pois seus problemas respiratórios eram causados pela tinta que usava em suas telas. O que tinha ficado definitivamente

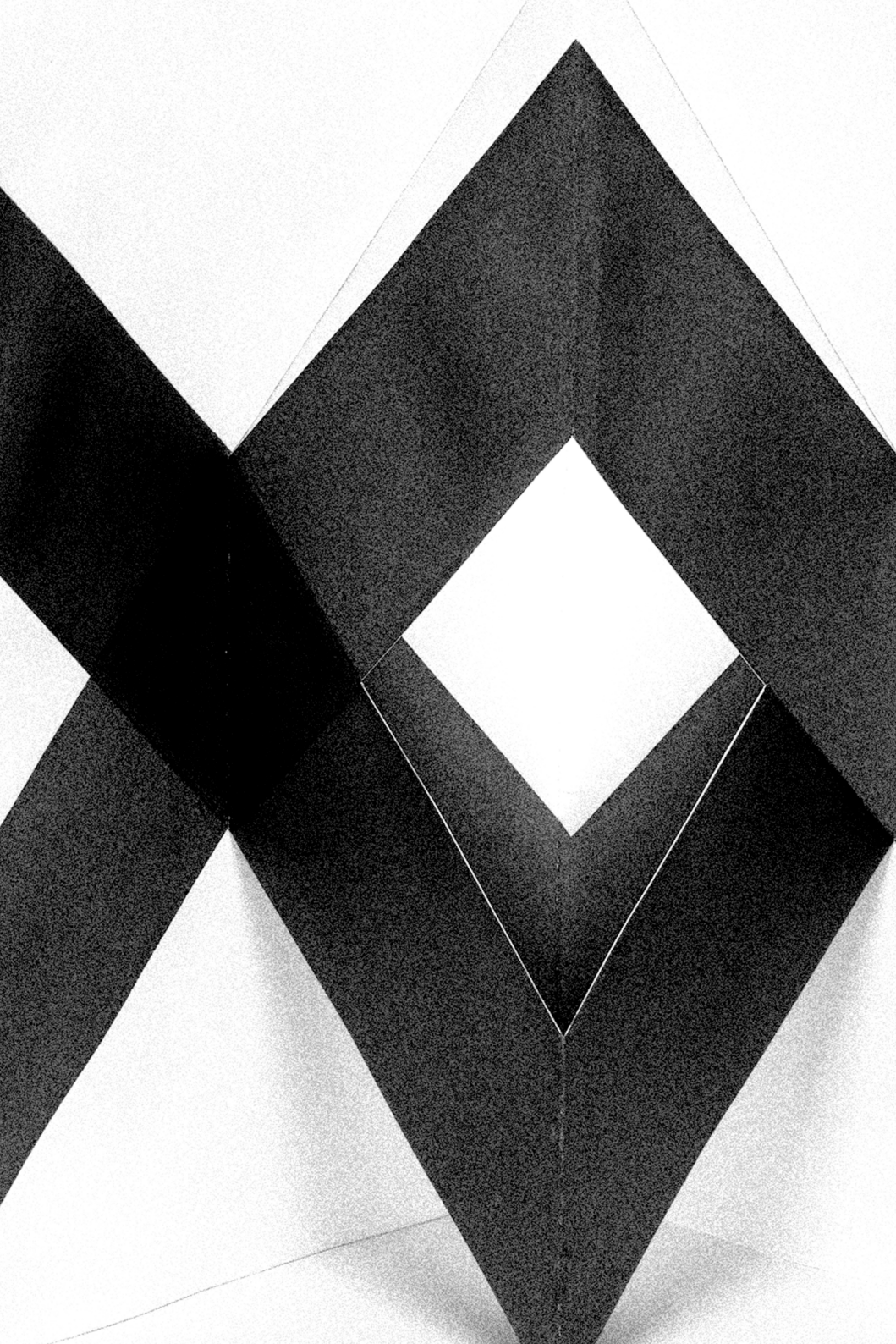


Regina Silveira e Julio Plaza (no centro) em frente à igreja da Ordem dos Templários, em Segóvia, Espanha, em março de 1967

Fonte: <https://www.facebook.com/plazajulio>
acesso em 21 de outubro de 2019

para trás depois de entrar em contato com técnicas de arte cinética, usando elementos como espelho, papéis coloridos e madeira, a qual se dedicaria durante seu período espanhol de cerca de um ano. A segunda foi seu encontro com Julio Plaza, com quem iniciou um romance.

O namoro entre os artistas logo se tornou à distância. Plaza embarcou em um navio no dia 23 de maio, no porto de Barcelona, junto com cinco obras suas que faziam parte da exposição da delegação espanhola na IX Bienal Internacional de São Paulo, que inauguraria no dia 22 de setembro de 1967.





Década de 60: do objeto (objeto e arte de participação com o espectador); Dá-se ênfase ao objeto da sociedade de massa, a conhecida “pop-art” que se justapõe à escultura ao liberar-se da base clássica, fi obra de arte converte-se assim em objeto que poderá ser manipulado e penetrado pelo espectador inaugurando assim a chamada “arte de participação” na qual a arte é o resultado e síntese da intervenção do espectador

(Arte por Décadas, Julio Plaza)

FAZIA TRÊS ANOS que o Brasil estava sob uma ditadura militar – algo que Plaza já conhecia bem. Desde seu nascimento, viveu na Espanha Franquista. A capital brasileira tinha se mudado há pouco para o centro do território nacional, Brasília, e o artista espanhol tinha curiosidade de conhecer as construções de Oscar Niemeyer, que despontavam no cerrado como as pirâmides do Egito. Era final do mandato do marechal Humberto de Alencar Castello Branco (1897-1967), que havia começado com o Golpe Militar de 1964. O País deixaria de ser a República dos Estados Unidos do Brasil para se chamar República Federativa do Brasil.

Castello Branco, em sua posse, disse que cumpriria com honra a Constituição Brasileira, mas, em 1967, criou uma nova, que incorporava medidas já estabelecidas por atos institucionais, formalizando o regime militar. Uma das ações mais duras contra as liberdades individuais foi a Lei de Imprensa, promulgada em fevereiro daquele ano, e que regularizou a censura aos meios de comunicação, como rádio, televisão e jornais, por meio de agentes federais que frequentavam as redações dos veículos. Na sequência, veio a Lei de Seguridade Nacional, promulgada em março, por Castello Branco antes de passar a faixa para o Marechal Artur da Costa e Silva (1899-1969) em eleições indiretas. O Brasil só teria eleições diretas para presidente novamente 20 e poucos anos mais tarde.

O ambiente da cultura também estava fervilhante. Se durante a década de 1950 havia um embate entre os artistas concretos e os abstratos informais – assim como na Espanha –, a discussão formal ficou para trás logo no começo da década. Poucos meses antes de Plaza aportar no Brasil, aconteceu, em abril de 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a exposição *Nova objetividade brasileira*, que mostrava uma guinada, principalmente dos artistas concretos cariocas, para uma nova estética. Foi nessa ocasião que Hélio Oiticica (1937-1980) apresentou a instalação *Tropicália*; Lygia Pape (1927-2004), *Caixa de Barata e Caixa de Formiga*; e Lygia Clark (1920-1988), os *Objetos Relacionais*. Os três artistas faziam parte do núcleo principal dos movimentos Concreto e Neoconcreto carioca.

Outro concreto que fez parte da mostra foi Waldemar Cordeiro (1925-1973), o grande articulista do movimento de São Paulo, que apresentou *Popcreto*, em que lembrava sua origem na arte ge-

ométrica, mas já apontava para o seu futuro envolvimento com a tecnologia. De acordo com Hélio Oiticica, no texto “Esquema geral da *Nova Objetividade*”, que fez parte do catálogo da mostra, a exposição propôs uma discussão sobre o “estado da arte” e não diretrizes para um movimento de vanguarda:

A Nova Objetividade sendo um estado não é pois um movimento dogmático, esteticista, mas uma ‘chegada’, constituída de múltiplas tendências, onde a ‘falta de unidade de pensamento’ é uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de ‘nova objetividade’ uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas (OITICICA,1967).

O suporte da arte já não estava mais na tela, na base da escultura ou no papel. Os artistas passaram a usar a cidade como base para suas obras. Os *Parangolés*, de Oiticica, por exemplo, que vestiam os sambistas do morro da Mangueira, foram apresentados na mesma exposição. No seu artigo, “Arte num período difícil (1964c-1980)”, Aracy Amaral relatou que foi um tempo de participação ativa de pensadores e artistas em eventos. “A realidade da censura, o cerceamento de liberdades elementares, o exílio e mesmo o patrulhamento de atitudes de personalidades do meio artístico e intelectual começam a afetar a criação artística”, escreveu (AMARAL, 2006).

EM CARTA AO DIRETOR da Bienal de São Paulo na época, Luiz Fernando Rodrigues Alves, o comissário espanhol de exposições Luis González Robles (1916-2003), avisou que as obras da delegação da Espanha seriam embarcadas no porto de Barcelona no dia 23 de maio no Cabo de San Vicente, e chegariam ao porto de Santos no final do mesmo mês de maio. Plaza havia embarcado nesse mesmo navio e chegaria junto, mas com destino ao Rio de Janeiro. A representação espanhola contava com 23 artistas jovens, apenas dois deles tinham mais de 40 anos. Aos jornais da época, Robles afirmou:

São jovens com consciência da ampla expressão que este qualificativo encerra. Uns já em sua maturidade, com experiência vencida; outros, que iniciam sua inquietação plástica, tendo todos, porém, como denominador

comum, a preocupação de exprimir, com total liberdade, seus sentimentos, suas emoções e suas preocupações.

Plaza aparece nos jornais listado no grupo de pintores, do qual faziam parte Gabriel Alberca (1934-), José Iranzo Anzo (1931-2006), Luis Eduardo Aute (1943-2020), Manuel Avendan, Manuel Bardilho, Ulisses Blanco (1934-2010), Arcadio Balasco (1928-2013), Enrique Brinckmann (1938-), José García Martins (1932-2019), Roberto Llimós (1943-), Marcos Molinero, Antonio Suarez (1923-2013), Salvador Víctorio, José Maria Yturralde (1942-). Na delegação ainda havia os desenhistas Francisco Artigan, Jorge Gali (1908-1979), Alberto Porta; o gravador Luis Alexanco (1942-); os escultores Feliciano Hernandez (1936-), Antonio Sacramento (1915-); e José Grau Garriga (1929-2011), que trabalhava com tapeçaria. Esse grupo trouxe cerca de 200 obras para a exposição espanhola, mas não levou nenhum prêmio nem chamou muito a atenção da imprensa. “O organizador teve ambição demais, e prejudicou o conjunto com o excesso de propostas”, escreveu Geraldo Ferraz no artigo “Espanha e Etiópia na nona Bienal”, publicado em 02 de janeiro de 1968 no jornal *O Estado de S. Paulo*. “Há outros artistas na seção espanhola, como Plaza, o concretista, que se apresenta como autor da obra aberta”, completou.

Plaza trouxe quatro trabalhos. De acordo com a artista Regina Silveira, que acompanhou a confecção dos objetos, eram relevos brancos, organizados de acordo com progressões calculadas rigorosamente, e que refletiam, sobre o fundo, as cores primárias pintadas no verso dos volumes. A artista gaúcha Vera Chaves Barcellos, que também participou da Bienal, em entrevista à pesquisadora, descreveu os trabalhos de forma semelhante:

Era um trabalho inserido dentro da linha construtiva, pelo que lembro em módulos em madeira pintada em cores primárias. Um deles era formado por quadrados vazados suspensos por fios de nylon, em alguma estrutura ou no teto. Esses quadrados iam de uma dimensão maior até uma menor - com vários tamanhos intermediários-, ao estarem suspensos, faziam um leve movimento, formavam uma interessante sensação ótica de cinetismo pelos contrastes das cores. Por meios extremamente simples, o resultado era surpreendente.

Não foi encontrada uma foto desses trabalhos nem descobrir-

to o paradeiro deles. Em uma carta de Plaza para a Bienal, em 12 de fevereiro de 1968, o artista pedia para que enviassem os trabalhos exibidos para a Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), no Rio de Janeiro, onde fazia uma residência artística.

A nona edição ficou conhecida como a “bienal da arte pop”. A delegação dos Estados Unidos veio caprichada com uma retrospectiva de Edward Hopper (1882-1967), mais ícones do movimento pop, como Roy Lichtenstein (1923-1997), Andy Warhol (1928-1987), Jasper Johns (1930) e Robert Rauschenberg (1925-2008). Os americanos talvez achassem que o time estrelado de artistas fosse agradar aos brasileiros, mas poucos dias após a abertura a representação amanheceu pichada.

Com os atos institucionais promulgados no começo daquele ano pela ditadura brasileira, artistas tiveram obras censuradas. Foi o caso da carioca Cybèle Varela (1943-), que quase foi presa pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e teve a obra *O presente destruída* por ser considerada antinacionalista. O trabalho *Meditação sobre a Bandeira Nacional*, do paulista Quissak Jr. (1935-2001), também não passou impune, pois infringiu as leis da época que proibiam o uso livre do símbolo nacional. Apesar desses ocorridos, a seleção de trabalhos da exposição brasileira não agradou aos críticos. Aracy Amaral, por exemplo, fez um duro artigo intitulado “Arte sem educação e/ou o Brasil visto de fora”, publicado em 17 de novembro de 1967 na revista *Artes*:

Pois em meio à babélica representação brasileira os bons valores se diluíram, e vemos estudantes de artes, artistas de televisão, decoradores, arquitetos, publicitários, enfim, cada um mostrando um pouco daquilo que sabe fazer em casa fora das horas do escritório. [...] Que amadores tivessem decidido expor na Bienal é um problema de autocritica, e o júri de seleção confirmou a muitos essa pretensão. Porém, esquecer que a Bienal não é uma exposição doméstica, mas um encontro de arte em nível internacional é muito mais grave.

Essa foi a primeira edição em que o júri não foi composto por membros das delegações, mas por críticos de arte que deram o prêmio ao inglês Richard Smith (1931-2016), que apresentou pinturas feitas em telas moldadas em um suporte que subvertia um pouco o

formato quadrado, com uma dobra em dois vértices, por exemplo.

A Bienal terminou em dezembro de 1967. Plaza nesta época já estava gozando de sua bolsa do Itamaraty. De acordo com Regina Silveira, em entrevista dada à pesquisadora, a recomendação de mudar-se para o Rio de Janeiro e frequentar a Escola Superior de Desenho Industrial carioca poderia ter partido do artista espanhol Manolo Calvo (1934-2018), que já tinha passado pela instituição. O crítico Frederico Moraes (1936-), que na época dava aula na instituição, lembra-se de pedir para a diretora Carmen Portinho (1903-2001), que deixasse Plaza usar os ateliês de gravuras da Esdi. Carmen tinha recém-assumido o cargo na direção da instituição, mas conhecia Frederico do tempo em que foi diretora adjunta do MAM. Logo, a presença de Plaza atraiu olhares dos alunos que passavam pelo ateliê de gravura.

“**UMA CIVILIZAÇÃO** técnico-industrial que não crescesse vinculada a uma intensa atividade artística, estaria ameaçada de deformar-se”, discursou Juscelino Kubitschek na inauguração da nova sede no Aterro do Flamengo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 21 de janeiro de 1958. O MAM do Rio, um projeto do Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), tinha na planta do prédio o projeto de uma escola, que durante anos ficou vazia. No começo da década de 1960, quando a Escola Superior de Desenho industrial foi planejada e o projeto já contava com dinheiro do Estado para sua fundação, discutia-se por que não usar o espaço do museu. Os diretores da Escola Superior de Desenho Industrial e do MAM chegaram a conversar, mas a nenhuma solução chegaram. A Esdi havia sido fundada, em dezembro de 1962, e funcionava em uma vila na rua Evaristo da Veiga, 95, na Lapa.

A preparação, em 1961, para a vila receber a escola foi rápida. Quem contou a história de formação da Esdi foi Pedro Luiz Pereira de Sousa, no livro *Esdi - Biografia de uma ideia* (Eduerj, 1996). Em apenas sete meses estava tudo pronto. Porém, faltava algo tão fundamental quanto mesas e cadeiras em uma instituição de ensino: a grade curricular. Mandaram vir dos Estados Unidos um professor de design para discutir com os docentes brasileiros as disciplinas que seriam oferecidas no curso. No entanto, ele pouco influenciou as

diretrizes da grade curricular, que era baseada na escola de design alemã de Ulm (Hochschule für Gestaltung), onde brasileiros, como Alexandre Wollner (1928-2018), estudaram, e outros professores de origem alemã, como Karl Heinz (1928) e Paul Edgar Decurtins (1929-), haviam lecionado. Esperava-se que dali nascessem as cabeças que fomentariam a indústria nacional e o design moderno.

Um pouco mais tarde, em 1964, quem integraria a equipe de professores seria Décio Pignatari, com quem Plaza firmaria amizade e trabalharia junto em alguns projetos artísticos. Durante os primeiros anos, a escola teve de reformular sua grade, e os professores, seus procedimentos de ensino. O programa baseado na escola alemã, no entanto, se mostrou avançado demais para o raso conhecimento dos alunos. No ano de 1968, a instituição mudou seu plano de ensino e propôs uma discussão mais abrangente sobre o meio urbano e industrial. Foi nessa época que Frederico Moraes entrou para o quadro de professores e sugeriu à grade temas que discutissem a atualidade país, como o Cinema Novo, a Tropicália e, claro, a censura. Com o cerceamento das liberdades individuais no país, a Esdi também foi se reformulando e aquele espaço de ensino, que parecia ser revolucionário e aberto a novas ideias, foi também se fechando.

SILVIA STEINBERG TINHA entrado para a Esdi no começo de 1968. As atividades nas oficinas de tipografia e serigrafia faziam parte da grade curricular do primeiro ano. Uma pessoa silenciosa e compenetrada, no entanto, chamava atenção dos alunos que frequentavam o ateliê de serigrafia: era Julio Plaza. Em entrevista à pesquisadora, em fevereiro de 2018, Steinberg revelou que quem criasse coragem para perguntar o que Plaza estava fazendo, ele respondia sem delongas: “um trabalho artístico”.

Steinberg se lembra de que o artista sempre se mostrava incomodado com a presença dos curiosos mas, por insistência de alguns que participavam do centro acadêmico da escola, acabou recrutando-os como assistentes. “Após alguma conversa, Julio aceitou a ideia de ter ajudantes/aprendizes. O processo mais o fez sofrer do que ter algum prazer, pois ele temia possíveis erros”, contou.

Se havia uma expressão que caía bem a Julio Plaza era “ope-

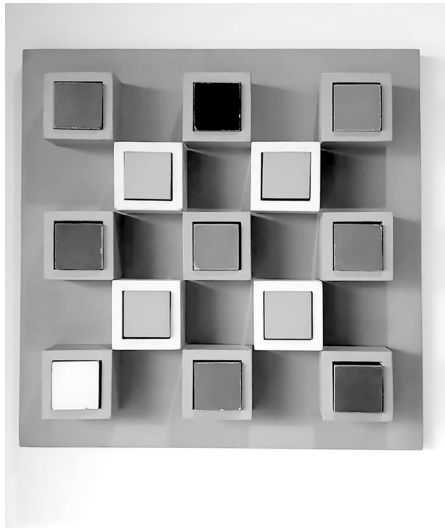
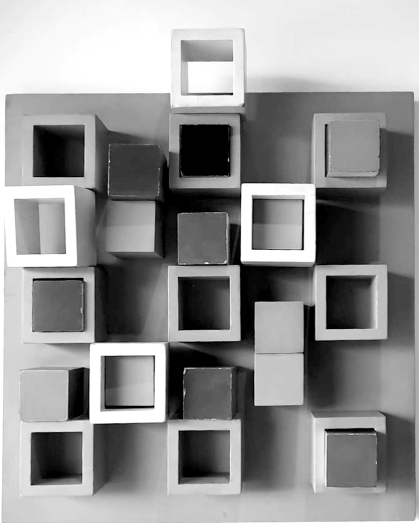
rário das artes”. Trabalhava dia e noite no ateliê da Esdi, chegando a produzir 20 obras novas em cerca de três meses. Esses trabalhos foram expostos em uma mostra no Instituto Brasil-Estados Unidos (Ibeu) em outubro de 1967. O interino da coluna Artes Plásticas, do *Diário de Notícias*, escreveu um texto intitulado “Julio Plaza - Arte e Ideologia” em 11 de novembro. Nele, dizia que conheceu o artista que “falava pouco” em vernissages. O colunista acreditava que só veria o trabalho de Plaza na Bienal, pois não esperava que ele tivesse concluído algum trabalho em um tempo tão curto: “Estávamos errados: tinha quase vinte obras prontas, estava preparando o resto na Esdi”, surpreendeu-se. Mais adiante descreveu algumas características dos trabalhos que viu:

1. Cubos de cor sobre superfície brancas, pretas ou cinzas – os cubos geralmente soltos, variáveis com participação do espectador.
2. Relevos geralmente quadrados, brancos, montados a distância crescente e decrescente sobre superfícies também brancas.
3. Tubos metálicos pintados de base quadrada, funcionando individualmente ou em conjunto.
4. Os cubos coloridos funcionando sozinhos, em construções feitas pelo espectador-participante, ou dentro de estruturas coloridas.
5. Fase – já superada – de quadros concretos com superfícies equivalentes de formas e cores diferentes.

Em dezembro daquele ano, Plaza seria ainda o encarregado para desenhar o cartão de boas festas da Esdi, que foi feito em serigrafia na oficina da instituição. Outro lugar da Esdi que Plaza frequentava era a cantina. Foi lá que o artista português Antonio Manuel (1947-) conheceu o espanhol, por intermédio do artista mineiro Raymundo Collares (1944-1986). “Ele vivia na oficina, trabalhava de manhã à noite. Isso despertava curiosidade dos próprios alunos, que ficavam vendo o Julio trabalhar”, comentou Antonio Manuel em entrevista à pesquisadora.

Autor de trabalhos de forte teor político, feitos a partir de recortes de jornais, Antonio Manuel estava produzindo em uma série de obras que iria apresentar na Segunda Bienal da Bahia¹. Foi Plaza

1 A II Bienal da Bahia foi um dos casos mais explícitos de censura nas artes visuais. A exposição foi fechada pelos censores por considerar que havia trabalhos subversivos.



quem sugeriu a ele pintar, para a mostra, um painel de madeira com tinta automotiva e depois fazer a impressão da imagem com uma chapa de serigrafia.

“A impressão foi toda dele, eu só ia dirigindo. Ele era de um profissionalismo assim... extraordinário”, lembrou o artista português. O trabalho em questão era *Representação Outra Vez: eis o saldo*. Por conta dessa experiência, Antonio Manuel pontua que seria difícil acreditar que Plaza não tivesse tido experiência com a gravura antes. Em seu memorial de livre-docência, o artista espanhol afirmou que “na Esdi, as artes gráficas, o desenho industrial e a comunicação visual entram definitivamente em meu campo de interesse e se integram às minhas pesquisas e poéticas” (PLAZA, 1994).

Raymundo Colares também apresen-

A descrição da coluna de 11 de novembro de 1967 do jornal *Diário de Notícias*, bate com a imagem do trabalho acima que faz parte da Coleção Ruben e Liba Knijnik, sem título, feito em madeira, medindo 52x52 cm

Coleção Liba e Ruben Knijnik

Antes da reabertura, foram retiradas 10 obras que nunca mais foram vistas. O caso repercutiu muito mal dentro e fora do país, o que ocasionou um boicote à X Bienal Internacional de São Paulo.

tou Plaza ao seu colega de ateliê, Cildo Meireles (1948-). No entanto, o que mais marcou Cildo nesse convívio foi uma indicação gastronômica. “Ele me apresentou um restaurante espanhol muito bom na rua Pedro Américo”, lembrou o artista em entrevista à pesquisadora. O estabelecimento ficava entre os bairros Catete e Glória, perto de onde Plaza morava, na região central do Rio de Janeiro.

Já o trabalho do brasileiro marcou as memórias e referências artísticas de Plaza. Em seu artigo “Cuatro Artistas y Brasil”, publicado em dezembro de 1969 no número 29 da *Revista de Cultura Brasileña*, Plaza se referia a Meireles assim: “O cultivo do ambiente como portador de mensagem e informações visuais, ao mesmo tempo que condicionador, tem seu maior representante em Cildo Meireles”. Em cinco parágrafos, Plaza discorreu sobre as relações do trabalho do artista com o espaço e objetos e encerrou: “Suas perturbações com a percepção do espaço, a organização do campo perceptivo, obrigam o espectador a atitudes e formas novas de comportamento modificando o sujeito e seu contexto”.

CILDO MEIRELES, embora tenha tido pouco contato com Plaza nesse período, lembrou-se de uma presença constante ao lado de Plaza: Raymundo Colares. Raymundo Felicíssimo Colares, nascido em Grão Mogol, Minas Gerais, em 1944, foi para o Rio de Janeiro para estudar na Escola de Belas Artes em 1965, assim que desistiu de cursar Engenharia Civil. Dois anos depois, começou a frequentar o Ateliê Livre de Ivan Serpa (1923-1973), por onde também passaram Lygia Pape, Wanda Pimentel (1943-2019) e outros expoentes do Grupo Frente. Em contato com o que havia de vanguarda na arte nacional, Colares deixou a Escola de Belas Artes, em 1967, frequentando apenas as aulas de Ivan Serpa no MAM. A convite de Antônio Dias (1944-2018), participou da exposição *Nova Objetividade Brasileira*. Para Plaza, no mesmo artigo em que destacou o trabalho de Cildo, Colares era um dos melhores representantes da “expressão objetiva”. No artigo, Plaza comentou sobre as características construtivas mescladas a elementos da cultura pop, como os Gibis, no trabalho do amigo:

Com este choque de forças e sua estruturação, Colares consegue criar espaços ambíguos e virtuais,

construindo linhas de forças para dirigir o olhar do espectador de uma forma agressiva pelos espaços e direções marcadas, atingindo uma beleza inaudita.

No ano de 1968, Colares apresentou o trabalho *Gibis*, que consistia num livro-objeto, sem nenhuma imagem desenhada, letra ou palavra escrita. Cada edição era formada apenas de folhas coloridas com recorte e dobras que formavam diferentes padrões geométricos. O pesquisador Amir Cador, no texto “Os *Gibis* de Raymundo Colares”, publicado no catálogo da exposição Raymundo Colares, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2010, descreveu esse trabalho como um elogio ao papel, destacando a qualidade do material usado:

O papel ainda é valorizado pelas texturas diversas e pelas relações cromáticas que ele estabelece entre os diferentes tipos de papel usados no mesmo livro. A cor tem uma qualidade rara, pois são utilizadas folhas de papel tingido diretamente na polpa, e não um papel pintado ou impresso. O contraste é destacado pelas áreas de cor uniforme, com os limites bem definidos entre uma cor e outra (CADOR, 2010).

Colares se inspirou nas histórias em quadrinhos para fazer uma sucessão de imagens a cada virada de página, criando uma narrativa de formas e cores. Para Frederico Moraes, o movimento de cada folha alterava toda composição, e aí estava a mágica: “além de gerar múltiplas narrativas potenciais, verifica-se que o artista, em cada *Gibi*, conjuga tempo e espaço em uma mesma obra”, escreveu em “Colares: gigantismo e impasse”. no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1969.

Sabendo da proximidade dos dois artistas nessa época, além das afinidades estéticas – ambos eram fãs do holandês Piet Mondrian – nota-se um diálogo muito próximo da série *Gibis* com *Objetos*, que Plaza começaria a esboçar os primeiros protótipos em 1968. O trabalho do artista espanhol, no entanto, não sugere uma narrativa linear, pois as páginas são soltas e extrapolam os limites do plano ocupando o espaço. As obras, contudo, conversam na ideia de livro, na exploração da geometria e no convite à participação do espectador, que ativa as publicações dando movimento às

formas. O trabalho de Plaza também dialogava com os trabalhos de um grupo de artistas idealizadores do Poema/Processo.

EM 11 DEZEMBRO de 1967, na Esdi, os poetas do Poema/Processo realizaram sua primeira exposição, que aconteceu simultaneamente na Escola e em Sobradinho (atual museu Café Filho), em Natal (RN). Foram exibidos trabalhos de 29 artistas de todo o Brasil. Essas obras eram chamadas de poemas, mas não como são comumente conhecidos. Era uma operação composta por diversos elementos imagéticos que defendiam uma escrita que superasse o alfabeto. Uma linguagem comum entre os trabalhos apresentados era o uso de cor e figuras geométricas.

O artista Falves Silva (1943), que participou do grupo, afirma que o Poema/Processo foi o único movimento artístico e literário que aconteceu no Rio Grande do Norte. O interesse por uma linguagem nova surgiu quando o artista Moacy Cirne (1943-2014) levou para o grupo de artistas de Natal, em 1967, um exemplar do número cinco da revista *Invenção*, criada por Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos. A seguir, Cirne apresentou a eles a pesquisa de Wladimir Dias-Pino (1927-2019) publicada no livro *Processo: Linguagem e Comunicação*, em que propunha uma nova forma de escrever e ler uma poesia.

Muito interessados nessas proposições de Dias-Pino, os artistas de Natal começaram a trocar correspondências com os cariocas que se articulavam dentro desse projeto. Logo, passaram a confeccionar algumas cópias das obras, que eram trocadas entre eles. Do grupo, faziam parte ainda Álvaro de Sá (1935-2001), Neide de Sá (1940-), Moacy Cirne e outros. O ponto de partida do grupo era que qualquer manifestação artística, tanto das artes visuais quanto da literatura, poderia ser um poema. O manifesto do grupo foi publicado originalmente na revista *Ponto*, em 1967. No item nomeado Operatório, explicam:

Não se busca o definitivo. Nem “bom” nem “ruim”, porém opção. Opção: arte dependendo de participação. O provisório: o relativo. O Ato: sensação de comunicação, contra o contemplativo. Ato: operação das probabilidades. Permutação sem suas facilidades. O acaso controlado por um processo. Integração com objeto: oposto de alienação.

Essas ideias estavam muito alinhadas com as propostas dos artistas do movimento neoconcreto, que participaram da exposição Nova Objetividade Brasileira, em 1967. Em entrevista ao jornal *O Globo*, em 12 de março de 2016, a artista Neide Sá disse:

Éramos vistos como delinquentes, porque não aceitávamos propostas artísticas que considerávamos superadas. Mas não queríamos só chamar a atenção, tínhamos nossas propostas. O que parecia só rebeldia era uma tentativa de abrir espaço para o novo.

Na mostra, que aconteceu no Rio, Neide apresentou *A corda* (1967), que consistia em convidar o público a pendurar recortes de jornais e revistas em um varal. O grupo participou, no ano seguinte, do evento *Arte no Aterro*, que aconteceu no MAM-Rio, do qual Plaza também participou.

“Δ ARTE É DO POVO e para o povo. É o povo que julga a arte. A arte deve ser levada à rua (ao Aterro) ou ali ser realizada. Para ser compreendida pelo povo, deve ser feita diante do povo, sem mistério. De preferência por todos, coletivamente”, era assim que um anúncio no jornal *Diário de Notícias* divulgava o evento *Arte no Aterro*, que aconteceu entre os dias 6 e 28 de julho de 1968 e foi organizado por Frederico Moraes. A proposta era convidar as pessoas para “brincar” com arte, tocar nas obras e ver os artistas trabalhando. Em entrevista a Marília Andrés Ribeiro, publicada no número 1 da revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Frederico Moraes disse:

Nessa época eu já defendia um processo de democratização e/ou dessacralização da arte, levando à rua a criatividade plástica dos artistas. Ao mesmo tempo afirmava que todas as pessoas são criativas, independentemente de sua origem social, situação econômica ou nível intelectual, ressaltando, porém, que nem todas as pessoas criativas se tornam artistas, assim como nem todos os artistas são necessariamente pessoas criativas. Muitos não passam, na verdade, de burocratas da arte.

Os artistas participaram desse evento tanto realizando exposições quanto performances, que chamaram muita atenção. As mostras, que tinham duração de uma semana, foram de Ione Saldanha

Crinças fazem torre com trabalho de Julio Plaza no evento *Arte no Aterro*

Fonte: *Diário de Notícias*, de 11 de julho de 1968



(1919-2001), Maurício Salgueiro (1930-), Julio Plaza e do grupo Poema-Processo. Segundo Frederico Moraes, em seu texto “Como ver, aprender e fazer arte no aterro”, publicado no *Diário de Notícias*, de 11 de julho de 1968, a obra de Plaza era “uma espécie de jogo de armar”, que consistia:

[...] simplesmente em um suporte de eucatex pintado de branco, sobre o qual podem ser criadas as mais variadas composições, na horizontal como na vertical, estáticas ou movimentadas, graças a uma centena de pequenos quadradinhos de madeira igualmente pintados de branco, e que funcionam como módulos.

Com esses “quadradinhos”, o espectador poderia criar variadas composições, “visando à instabilidade momentânea ou rigor construtivo com o efeito ótico ou de luz e sombra”. Uma outra reportagem, publicada no mesmo jornal cinco dias depois, dizia que a obra de Plaza chamou a “atenção da garotada” enquanto ficou exposta.

Nos sábados e domingos, pela manhã, Antônio Manuel, Wilma Martins (1934-), Maria do Carmo Secco (1933-2013) e Manuel Messias (1945-2001) desenvolviam atividades didáticas em desenho, gravura ou talha. Frederico Moraes lecionava história da arte em aulas, que chamou de peripatéticas, inspiradas no conceito de Aristóteles de ensino ao ar livre. À tarde, os artistas realizavam performances. Roberto Moriconi (1932-1993), por exemplo, estilhou placas de vidro com tiros de espingarda e estourou balões contendo água colorida, criando, no chão, composições tachistas.

O acontecimento do evento que mais repercutiu foi a manifestação de Hélio Oiticica, chamada *Apocalipopótese* (fusão das palavras apoteose, hipótese e apocalipse), da qual participaram Antonio Manuel, Lygia Pape e Rogério Duarte (1939-2016). Oiticica desceu com ritmistas da Mangueira para o Aterro do Flamengo, onde Rogério Duarte e Antonio Manuel realizavam seus trabalhos. Lygia Pape apresentou os *Ovos*, de onde alguns ritmistas e passistas “nasceram” no meio da apresentação. E durante todo o mês ficaram expostas as esculturas de ferro de Jackson Ribeiro (1928-1997).

EM 1968, PLAZA participaria ainda de mais uma exposição, desta vez a convite de Dileny Campos (1942-), que conheceu o espanhol de uma forma inusitada: ele e a esposa, a artista Maria do Carmo Secco, contrataram Plaza para fazer as mesas de trabalho de que estavam precisando. “Acho que ele criava esses móveis para complementar a renda”, comentou Campos à pesquisadora. “Conheci Plaza na própria Esdi. Lá, ele tinha acesso à serralheria e fez as nossas mesas. Apresentou também seus trabalhos de serigrafia e chegou a nos dar algumas.”

O convite para Campos montar uma exposição coletiva na Petite Galerie veio do próprio marchand, o italiano Franco Terranova (1923-2013). O espaço na Praça General Osório, 53, em Ipanema, era um efervescente ponto cultural, onde os artistas de vanguarda tinham espaço para mostrar suas obras. Campos recebeu carta branca e, além de expor o próprio trabalho, convidou os artistas Adriano de Aquino (1946-), Angelo de Aquino (1945-2007), Gilberto Loureiro, Maria do Carmo Secco, Raymundo Colares, Renato Lanari e Julio Plaza.

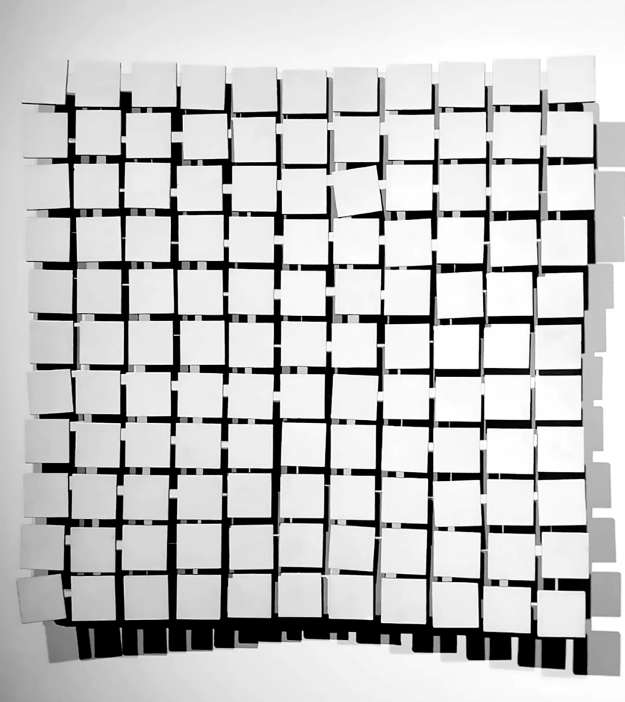
Sem Título, 1968,
serigrafia sobre papel

Galeria Marília Razuk



A crítica de arte Vera Pedrosa (1936-) escreveu, em sua coluna de 31 de outubro, do jornal *Diário da Manhã*, que “em todos esses jovens parece haver a tentativa de aliar à comunicação imediata de conteúdos filosóficos ou sociais uma certa duração poética”. Sobre Plaza, Pedrosa escreveu que sua pesquisa era puramente visual:

A série de serigrafias faz um conjunto belíssimo, e parece inserir-se numa linha pós-alberiana, com sua pulsão temporal e seu domínio do espaço. Os engradados pendurados, apesar de alcançarem um certo efeito, interessaram-me menos do que as serigrafias, onde a cor enriquece a brincadeira gestaltiana com o espaço e a linha. Já o objeto que se desdobra no chão - uma série de formas geométricas que retratam a deformação do cubo - é um dos trabalhos mais interessantes da mostra, muito embora a solução dada com a cor - a sequência de sólidos vermelhos, de um lado, e azuis, de outro, se encontram num cubo central onde o azul e o vermelho se fundem - me tenha parecido um pouco óbvia.



Sem Título, sem data

Coleção Liba e Ruben
Knijnik

Frederico Morais, em sua coluna no *Diário de Notícias*, de 6 de novembro de 1968, afirmou que a escultura apresentada por Plaza, nessa mesma exposição, “era um dos momentos mais poéticos”. Como não há imagem da mostra, a descrição de Morais ajuda a imaginar:

Tratava-se de um cubo projetado sobre o espaço aparecendo em vários momentos de seu desdobramento no campo visual, até praticamente desaparecer, à esquerda ou à direita. Ou, em um sentido inverso, partindo-se da indefinição inicial para a lógica ortogonal do cubo. O trabalho de Plaza, contudo, ressentiu-se de uma melhor colocação (mais destaque e mais espaço circundante) assim como deveria ter sido construído numa outra escala, mais próxima do monumental.

ENQUANTO PLAZA estava no Rio de Janeiro, recebeu um convite para expor na Universidade de Porto Rico, no campus de Mayagüez. O convite veio do crítico e poeta espanhol Ángel Crespo, que aportara na cidade em 1967 para dar aulas na universidade e orientar a programação cultural do campus. Crespo já havia escrito sobre os trabalhos que Plaza tinha feito quando ainda estava na Espanha, e veio dele a indicação para o artista integrar a delegação espanhola na IX Bienal de São Paulo.

Durante maio de 1968, Plaza executou três esculturas no Campus de Mayagüez, que estão por lá até hoje. Uma delas é *Homenagem ao Brasil*: de um pilar retangular vermelho, soltam-se cinco cubos vermelhos e do mesmo tamanho, cada um equilibrado em apenas uma de suas arestas. Esses cubos encostados tão delicadamente sugerem uma instabilidade, mas estão bem presos no chão em uma base de 2 metros de profundidade, para que nem os ventos fortes que circulam pela ilha desequilibrem a obra. O trabalho faz uma referência à arte concreta do país. Outra leitura, porém, seria pensar no bloco sólido como uma representação do Brasil, o maior país da América Latina, que passava por um período instável de ditadura militar, em que artistas, intelectuais e todos aqueles que eram contra o governo tentavam se equilibrar.

A segunda escultura chama-se *Alcolea de Caltrava*: são três chapas dobradas em um ângulo de 45°, apoiadas milimetricamente uma na outra, formando quadrados em seus vazios. O título presta homenagem à cidade espanhola homônima, cuja paisagem formada pelas construções passam essa sensação de empilhamento. *Alcolea* também foi um símbolo de resistência, pois, em 1868, os revolucionários venceram as tropas da rainha Isabel II, destituindo a monarquia e abrindo um caminho para a instauração de um governo republicano.

Desarrollo de um plano foi a terceira escultura, que se forma a partir de cortes e dobras de uma folha de aço. Um trabalho que, pela execução, lembra a obra do mineiro Amilcar de Castro (1920-2002), se não fosse o uso das cores primárias para colorir as formas. As três obras trazem a herança concretista do artista e são pintadas nas cores primárias - vermelho, amarelo e azul -, que foram exploradas em outros trabalhos. Nessa estadia, Plaza fez ainda três conferências, cujos assuntos abordados foram sua obra, a arte estrutural e os artistas brasileiros.

Ao retornar ao Brasil, voltou a trabalhar em suas serigrafias na



Acima: Julio Plaza
trabalha, em Porto
Rico, na escultura
Homenagem ao Brasil

Fonte: <https://www.facebook.com/plazajulio> acesso em 21 de outubro de 2019

Ao lado: Escultura
Homenagem ao Brasil
instalada universidade
de Porto Rico

Fonte: *Revista de
Cultura Brasileira*,
número 29



Mural feito sob encomenda dos colecionadores Liba e Rubem Knijnik, no bairro Moinhos de Vento, em Porto Alegre.

Crédito da fotografia:
Omar Khouri

oficina da Esdi, mas uma mudança foi perceptível aos olhos de Frederico Morais: “Após quase dois anos de Brasil, sua obra começa a refletir a influência da cor e da luz de nossa terra. A violência de seus contrastes e da agressividade de sua paisagem física e social”, escreve em sua coluna no *Diário de Notícias* de 18 de julho de 1968.

O mesmo texto dizia que Plaza havia passado por São Paulo, Porto Alegre e Uruguai. Em uma das idas a Porto Alegre, para onde Regina Silveira já havia regressado em março daquele ano, Plaza deve ter executado dois murais de grande dimensão no hall de entrada do apartamento e do prédio, onde moravam o casal de colecionadores Liba e Rubem Knijnik, no bairro Moinhos de Vento. Os murais resgatam o branco dos trabalhos feitos na Espanha e ainda guardam a forte influência concretista do artista.

ΔΠÓS O FIM DA BOLSA de estudos da Esdi, Plaza mudou-se para São Paulo a fim de concretizar o projeto que tinha começado a desenvolver no ateliê de gravura da escola carioca. Foi no ateliê do argentino Julio Pacello (1931-1977), na capital paulista, que o artista encontrou mãos hábeis e ferramentas apropriadas para elaborar seu livro-objeto. No pequeno catálogo da mostra *Julio Pacello e sua obra editorial*, que aconteceu em 1979, no Museu de Arte de São Paulo, o bibliófilo José Mindlin (1914-2010) descreveu Pacello como:

Um homem alto, magro, tímido, tão silencioso quanto loquaz, pouco à vontade de terno e gravata, há muitos anos prematuramente envelhecido, com saúde precária mas não dando importância à doença, aparentando muito mais idade do que tinha, esfuziante de ideias e planos, sempre apressado com compromissos inadiáveis (e reais), mas capaz de horas de conversa agradável [...] (MINDLIN, 1979)

Segundo o mesmo texto, o argentino, nascido em Buenos Aires, chegou a São Paulo em 1953, aos 22 anos. Na cidade, desenvolveu um trabalho primoroso de edições de livros e de álbuns de gravura. “Edições de qualidade incomparavelmente superior a tudo quanto se havia feito no Brasil até então”, escreveu Mindlin. E acrescenta:

Os álbuns de Renée Sasson, Liuba e Julio Plaza mostram, aliás, que Julio [Pacello], além de perfeccionista, e gráfico de grande competência e sensibilidade artística não se limitou à divulgação de gravura. Buscava novos caminhos e novas formas de expressão (MINDLIN, 1979).

É provável que Plaza tenha conhecido o trabalho de Pacello na IX Bienal de São Paulo, pois, de acordo com o mesmo texto do artista, o editor teria tido uma sala especial na mostra. Porém, no catálogo da exposição, não consta qualquer menção a Pacello. O editor argentino, entretanto, conforme o texto citado de Mindlin, era uma pessoa de muitos contatos e amigável: “Com uma incrível capacidade de relacionamento, tinha uma incomparável facilidade de fazer amigos”. Conhecido entre artistas e escritores, já havia editado textos de autores renomados, como Clarice Lispector (1920-1977), Jorge Amado (1912-2001), João Cabral de Melo Neto (1920-1999), Hilda Hilst (1930-2004), que vinham acompanhados, de gravuras de artistas também reco-



Julio Plaza e Julio Pacello manipulam uma das páginas de *Objetos*

Fonte: *Revista de Cultura Brasileira* número 03

nhecidos, como Milton Dacosta (1915-1988), Renina Katz (1925-) e Marcelo Grassmann (1925-2013). Logo, não deve ter sido difícil para Plaza contactá-lo.

Unidos, os xarás, ambos workaholics e perfeccionistas, mostraram que não estavam para brincadeira ao confeccionar os 100 exemplares de *Objetos*. O livro-objeto é composto de 13 serigrafias. De cada página saltam do plano formas tridimensionais, em uma explosão de cores primárias. Segundo depoimento da artista Regina Silveira à pesquisadora, Plaza jamais teria condições de realizar esse projeto com nenhum outro editor no Rio de Janeiro, tanto por falta do maquinário necessário quanto por falta de mão-de-obra qualificada: “Na oficina que Pacello tinha em sua casa, perto do aeroporto de Congonhas, havia todas as condições e técnicos para assessorar a produção do livro-objeto, que era complexa, volumosa e envolvia muitas operações e materiais”, lembra a artista.

Todas as chapas coloridas eram confeccionadas por Plaza em serigrafia. As com-

posições geométricas em cores primárias ganhavam tridimensionalidade a partir de cortes e dobras simétricos que o artista calculou e idealizou em pequenos protótipos brancos. Um estudo tão minucioso precisaria mesmo de uma parceria também meticulosa para ser realizado em série. Segundo Mindlin, naquele mesmo texto citado anteriormente (MINDLIN,1979), Pacello “buscava a obra gráfica perfeita, e conseguiu gradualmente aproximar-se da perfeição, apesar dos recursos limitados de que dispõe um editor e impressor no Brasil, especialmente um editor artesanal como ele foi”.

A primeira parceria de Plaza em solo nacional foi um casamento perfeito, selado entre dois artistas rigorosos em seus acabamentos estéticos. De acordo com Plaza, no artigo “Cuatro Artistas y Brasil”, publicado no número 29, da *Revista de Arte Brasileña*:

Julio Pacello participa ativamente em suas edições e não é redundante dizer isso, pois ele se preocupa em criar junto com o artista o livro que será editado, desenhando formatos, estruturando o que será do livro quando for lançado ao mercado, tratando, enfim, de organizá-lo como um todo

Walmir Ayala, em sua coluna “O livro-objeto e a aventura visual” no *Jornal do Brasil*, de 16 de maio de 1969, explicou os procedimentos técnicos para concepção de *Objetos*. Foram necessárias cinquenta e sete mil operações manuais para que o livro ficasse pronto. Para saber se as páginas resistiriam ao manuseio, elas foram colocadas em um aparelho montado com um limpador de para-brisa e submetidas a um texto de 20 mil a 30 mil aberturas. E todas sobreviveram. “A loucura de Julio Pacello pede permanência, quer multiplicar o engenho e a arte com uma obstinação submissa e disciplinada”, descreveu Ayala. E nesse mesmo artigo, afirmou categoricamente que *Objetos* é o “primeiro-livro objeto de que temos conhecimento”, desconsiderando, por exemplo, os livros feitos por Lygia Pape e até mesmo os *Gibis* de Colares.

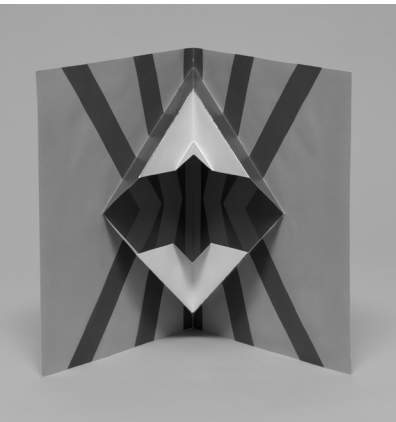
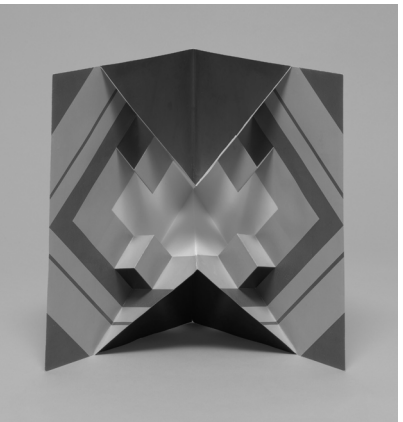
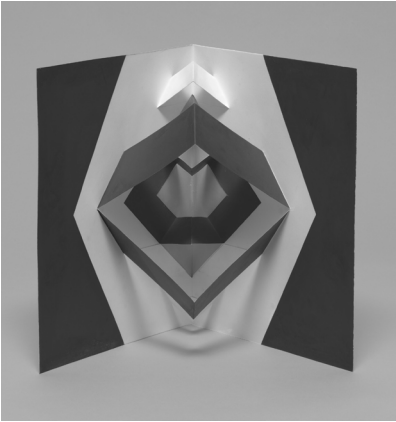
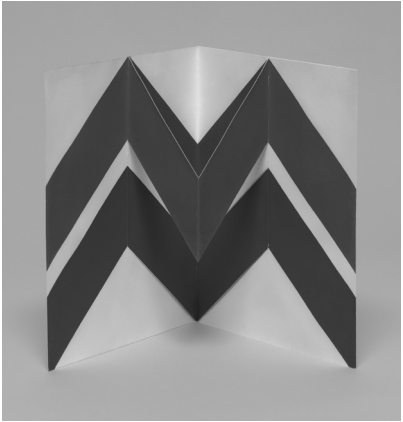
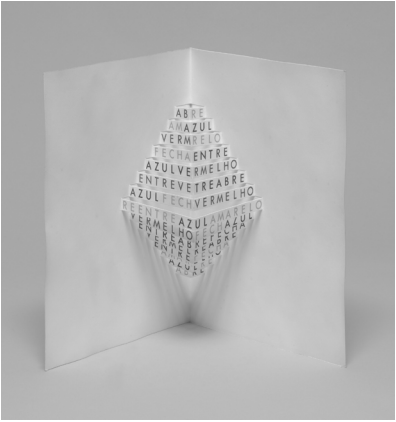
O ARTISTA ESCREVEU no artigo “El Libro-Objeto”, publicado na *Revista de Arte* número 03, em dezembro de 1969, que não havia uma ordem para abrir as páginas que vinham soltas em uma

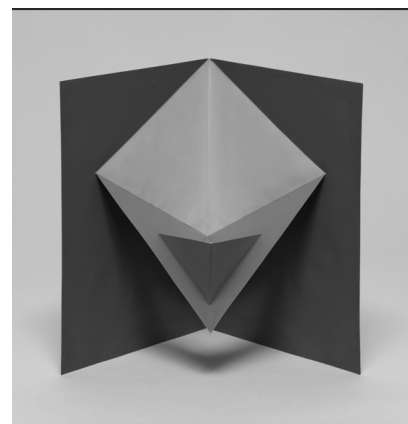
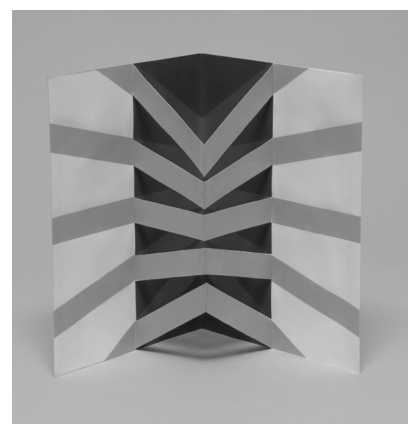
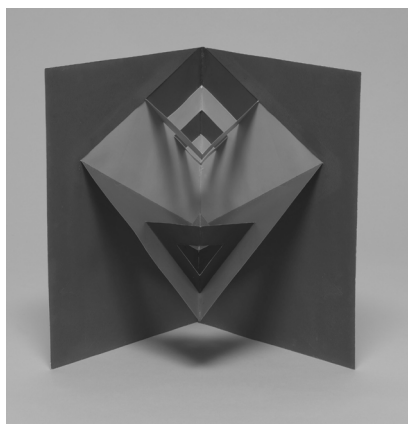
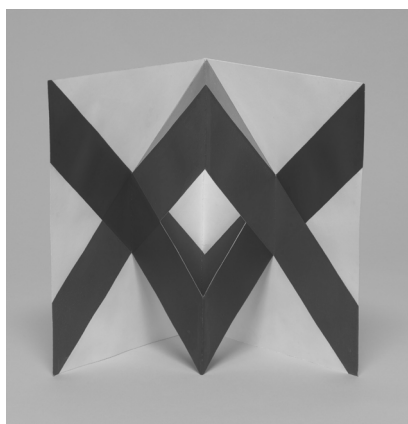


Acima, *Objetos*, volume do livro com a luva; nas páginas seguintes, as pranchas abertas

Acervo MoMA

caixa. Em uma das duplas de *Objetos*, dois losangos azuis, unidos pelas pontas paralelas, descolam-se do fundo amarelo, revelando uma base vermelha e formando dois outros losangos menores vazados. Em outra, um losango branco, com pequenas formas idênticas nas extremidades superior e inferior, pula de um fundo geométrico azul e vermelho. Para citar só mais um exemplo, ao abrir uma outra página novamente, a mesma forma geométrica, dessa vez em vermelho e amarelo, salta da base e revela um fundo azul. Uma progressão de formas e dobras complexas, losangos, hexágonos, triângulos e quadrados vão surgindo em cada uma das 13 lâminas, sempre em jogo com as cores primárias. Burlando o plano do livro, cada página, ativada pelo leitor-participador, transforma-se em uma escultura, que se modifica também conforme o ponto de vista de que é observada. Quem melhor descreveu a criação de Plaza foi Augusto de Campos, no artigo “Poesia “Entre”: de Poemóviles a Reduchamp”, de 2013, publicado no livro *Julio Plaza: Poético-Político*:





Serigrafados pelo próprio Plaza, os “objetos” consistiam, cada qual, em duas folhas de papel superpostas e coladas, com um vinco central, formando páginas que, ao serem desdobradas, revelavam formas tridimensionais ao mesmo tempo geométricas e orgânicas, mediante um jogo estudado de cortes. Algo que ficava “entre” o livro e a escultura: (CAMPOS, 2013)

As páginas quando abertas lembram a escultura do artista russo Naum Gabo *Cabeça de Mulher*, de 1916, em que o artista aproveitou uma estrutura com três bases, como uma quina, para usar de suporte para a escultura feita a partir de recortes e dobras de papel. Neste trabalho, o artista privilegia os espaços vazios entre as dobras do papel. “Em nossa escultura o espaço deixou de ser uma abstração lógica ou uma ideia transcendental para tornar-se um elemento material flexível”, escreveu Gabo no artigo “Escultura: a talha e a construção no espaço”, de 1937. O elemento vazio, de acordo com o artista, está ativado dentro dessas talhas em que ele forma a escultura.

Situação semelhante acontece com os *Objetos* de Plaza: os elementos vazados têm uma função, e o artista espanhol ainda os preenche com cor. Nesse mesmo artigo, Gabo problematiza a questão do movimento das esculturas, enfatizando que para se ter consciência desse tempo e espaço seria preciso um movimento de corpo/ elemento no espaço. Plaza resolve essa equação convocando o espectador para manipular seus objetos, fazendo com que suas formas geométricas saltem no vazio do espaço entre as páginas.

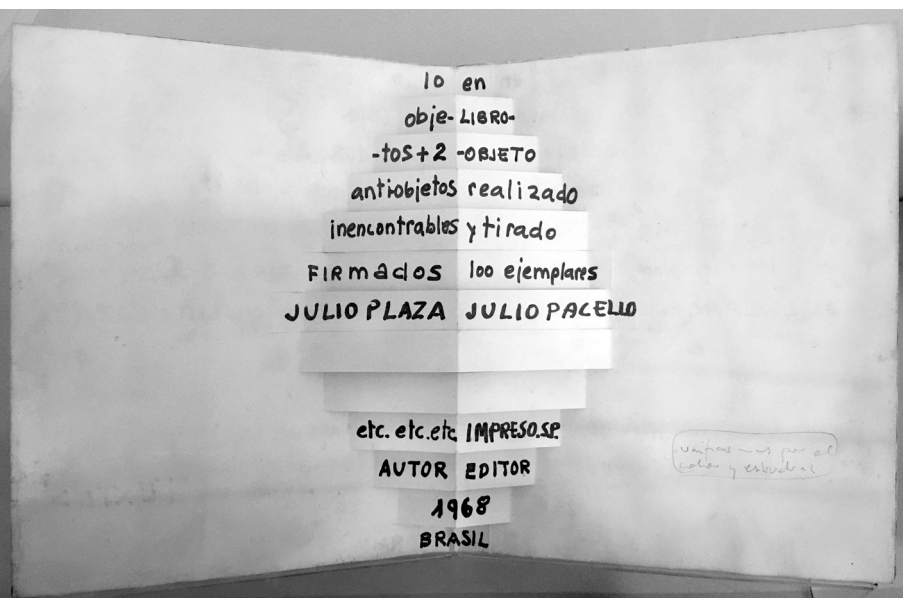
De acordo com texto de Plaza já citado, publicado na *Revista de Arte Brasileira*, o trabalho poderia ser lido em diferentes níveis. No que ele denomina como leitura sintática, descrevendo de forma telegráfica o processo de feitura do livro e também um possível manuseio:

sintático: 10 objetos serigrafias originais. utilização de matrizes sobre papel super white. processado industrialmente. design. poema de augustos de campos. Utilização de página como contexto. ocupação e desocupação do espaço, racional e cientificamente funcional, útil. protótipo de livro abrangente, de contexto. não é um livro de conteúdo, mas de processo e participação. uso de simultaneidade, contra o linear (começo, meio, fim) isto é não é sequencial. suas páginas intercambiáveis com saída para o espaço circundante (contexto do consumidor) não tipográfico e sim teleográfico.

Mais adiante, Plaza sugere que o significado dos objetos “é o uso, o uso é comunicação”. Mostrando que, assim como seus trabalhos anteriores, a interação do participante era fundamental para ativação total da obra. O livro parece ter uma vida própria pedindo apenas um pequeno toque para que saia do sono e ganhe vida se montando em uma escultura. O trabalho tem caráter performático tanto na ação de quem o manipula, quanto do próprio objeto que expulsa de dentro de si figuras geométricas em cores primárias. Em sua coluna de 14 de janeiro de 1971, Frederico Moraes publicou um poema a respeito da obra com o título *Livro-Objeto*:

NOVO ESPAÇO = NOVA LINGUAGEM
UM NOVO LIVRO: HIEROGLÍFICO, UNIVERSAL
Ontem o livro. - Ler. Um tempo parado.
Hoje o objeto. ver. Um mundo aberto.
O livro não é texto. A pintura não é cor. Ou parede.
É contrução. É arquitetura.

No espaço
o espaço.
O quadro caiu
Como quem despenca.
Um mergulho sobre si mesmo
Um salto semântico: estrutura
A obra Viva. Respondendo Estímulos.
PARTICIPAR. INVENTAR.
A reprodução
e a máquina
no seu roteiro
de obra. Quantidade:
democratização da arte.
PEDE-SE TOCAR.
E apalpar, bulir, com a obra jogar.
Brinca. Se necessário cheirar. Ou devorar.
O livro
O Céu
ou mar
o que está no alto?
O cheio é vazio
e o dentro fora.
Se o que fecha abre
O direito é o avesso.
Uma nova geometria - a do provável
Onde o plano, se o que vemos é
construção? tempo que se fez espaço
linha no espaço - vôo do pássaro.
Dela sai, serpenteando,
o plano. Logo retornará,
ao nada. E ao
silêncio.



Azul
 cores puras
 claras estruturas.
 Uma arquitetura que
 se destrói e novamente se
 constrói
 que morre a cada instan-
 te, para logo
 nascer. Eternamente,
 como a vida.
 Só o precário é perma-
 nente. Pois
 o espaço, mal se faz, des-
 faz.
 Continuamente. Alimen-
 ta-se do instante - que é
 eterno.
 Pura virtualidade.
 O vermelho e o amarelo
 se escondem
 no azul.

Projeto da primeira
 página de *Objetos*

Acervo MAM-SP

Antes das 10 páginas (ou objetos)
 impressas, o protótipo, que faz parte da
 coleção do Museu de Arte Moderna de São
 Paulo, traz logo depois da página rosto, in-

formações editoriais, em um losango composto por 13 linhas pop-up.

Esse protótipo, como mostra a data, é de 1968 e pode ter sido feito no ateliê da Esdi, onde Plaza trabalhava arduamente na técnica de serigrafia. A edição final da obra, segundo o catálogo da exposição do MAM sobre Pacello, foi feita em abril de 1969. Foram impressos 100 exemplares numerados em grande formato, 40 x 30 cm, com impressão nas três cores primárias: azul, vermelho e amarelo.

O livro ainda teria uma segunda edição lançada em 4 de julho de 1974, na Fundação Cultural do Espírito Santo. O convite de lançamento avisava que a primeira edição, de 1969, tinha apenas 135 exemplares. Enquanto a segunda, 500, mais inclusão de novos objetos e novo poema-objeto de Augusto de Campos. Não foi encontrado nenhum exemplar da segunda edição. Talvez porque muitos objetos foram vendidos separadamente e, para refazer a publicação, museus e galerias se baseiam na edição lançada em 1969.

A maior diferença entre o protótipo e a versão final, mais conhecida, é exatamente essa página de abertura – que na última ganhou um poema de Augusto de Campos.

AUGUSTO LUÍS BROWNE de Campos nasceu em São Paulo no ano de 1931. Formado em direito pela Faculdade do Largo de São Francisco, levou a carreira de escritor em paralelo com a de funcionário público. Aos 18 anos, suas traduções de poemas já eram publicadas em jornais. Nunca se considerou, porém, um teórico da tradução, e sim um prático. Traduzir, para ele, era uma forma de conhecer como os autores dominavam a linguagem e aprender a ser poeta.

Em 1948, ao lado do irmão Haroldo de Campos (1929-2003), começou a frequentar o Clube de Poesia, que concentrava a maior parte dos poetas da Geração de 1945, e um jovem poeta, cujo poema *Lobisomem*, publicado em um jornal, chamou a atenção dos irmãos. Esse autor promissor era Décio Pignatari (1927-2012). Haroldo e Décio chegaram a publicar seus primeiros livros no Clube. Mas, devido às divergências, o jovem trio de poetas decidiu se afastar do grupo em 1951. Mesmo ano em que Augusto de Campos publicou, aos 20 anos, o seu primeiro livro de poemas, *O Rei Menos o Reino*.

Em 1951 ainda, o trio visitou a I Bienal de São Paulo e co-

meçou a ter contato com arte concreta, o que os motivou a fazer experimentações poéticas dentro do rigor do movimento artístico. No ano seguinte, editaram o primeiro número da revista Noigandres – a que Plaza viria ter acesso ainda em Madri – e usaram esse mesmo nome para se identificar. O trio é considerado o fundador da poesia concreta brasileira, primeiro movimento da literatura nacional a ter repercussão fora do país. Em 1956, o Grupo Noigandres participou da organização da primeira mostra nacional de Arte Concreta, que aconteceu no Museu de Arte Moderna de São Paulo e englobava artes plásticas e poesia.

Há anos, Campos procurava por um parceiro nas artes visuais. Ao ver o trabalho de Abraham Palatnik (1928-2020), na segunda Bienal de São Paulo, em 1953, o poeta ficou encantado com a progressão de cores de seus *Cinecromáticos*, e achou que aquelas obras dialogavam com os poemas de Poetamenos, conjunto de seis peças, realizadas com carbonos coloridos, no mesmo ano de 1953. Campos conta, nesse depoimento ao International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA), que chegou a mandar uma carta a Palatnik por meio do poeta Ferreira Gullar (1930-2016), que morava no Rio de Janeiro e era o contato mais próximo que teria do artista. “Eu queria colocar a letra em movimento”, afirmou.

No entanto, nunca recebeu uma resposta e duvida até que a carta tenha chegado às mãos do artista. Dezesesseis anos mais tarde, por meio do convite de Plaza, Campos finalmente conseguiu realizar o seu desejo de dar movimento às palavras.

CERTO DIA, O POETA Augusto de Campos recebeu uma ligação de Julio Pacello, que comentava sobre o trabalho que tinha feito com Plaza e o convidava para escrever uma introdução. Campos, até hoje, não sabe como Plaza chegou ao seu nome, mas desconfia que tenha sido uma indicação do amigo e poeta Décio Pignatari, que dava aula na Esdi no mesmo período em que Plaza trabalhava por lá. Já o artista espanhol conta, em seu texto de livre-docência, que, nos anos 1950, chegou a ver um exemplar de uma revista Noigrandes – publicação de poesia concreta editada por Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos entre 1952-1962 –, e que trocou correspondência com

Haroldo de Campos. Mesmo que esse dado não seja conclusivo, o fato é que Plaza, oriundo de uma linhagem de arte concreta espanhola, já conhecia o trabalho dos poetas brasileiros e sabia que havia similaridades com a sua poética.

Plaza estava colocando as serigrafias para secar no quintal, quando Augusto de Campos chegou à oficina de Pacello. “Eu achei aquilo lindo”, recordou o poeta em depoimento dado na Pinacoteca de São Paulo, em abril de 2007, para o INCCA. Logo nessa primeira conversa com o artista, ele abriu o jogo: “Eu não sou crítico. Sou poeta”. Mesmo assim, Plaza insistiu para que Campos escrevesse algo e lhe deu o protótipo que tinha mais linhas – aquele em que antes o próprio artista tinha escrito informações técnicas sobre o trabalho. Campos levou o objeto para casa e ficou estudando. Passou o desenho da peça para um papel milimetrado e teve a ideia de escrever sobre o próprio trabalho. “Fiz as duas versões, com as palavras “amarelo”, “vermelho” e “azul” (as cores primárias ortodoxamente utilizadas nos objetos) e mais “abre” e “fecha” entrecortando-as em leituras diversas. Fiz também a versão para o inglês”, contou o poeta em depoimento à pesquisadora, em maio de 2018. Ambas foram serigrafadas por Plaza e a versão em português passou a integrar *Objetos*, que saiu em 1969. O poema era inspirado nos movimentos e cores da obra.

ABRE
AMAZUL
VERMRELO
FECHAENTRE
AZULVERMELHO
ENTREVETRABRE
AZULFECHVERMELHO
REENTREZAZULAMARELO
VERMELHOFEHAZUL
ENTREABREFECHA
VERMELREABRE
ENTREFECHA
AMARELHO
AZULRE
ABRE

Os nomes das cores primárias (amarelo, azul e vermelho) se misturam com os verbos, que indicam as ações de abrir, fechar, ver e entrever, sugeridos ao manusear cada página, formando neolo-

gismos como “amarelo”, “azulre”, “vermelreabre”. A palavra que inicia o poema é ABRE, a mesma que o fecha, sugerindo uma volta ao começo e um movimento contínuo e sem fim. No artigo já citado “Poesia “Entre”: de *Poemóviles* a *Reduchamp*”, Augusto explica:

Eu tentava corresponder às provocações da obra de Plaza, utilizando as palavras ABRE, FECHA, ENTRE e AMARELO, AZUL, VERMELHO, fazendo coincidir as três últimas com as cores respectivas. Abrefechando-se ou fechabrindo-se as páginas, os vocábulos sugeriam ainda outras combinações vocabulares, como AMAZUL, ENTREVÉ, REABRE, ou, em inglês, HALF O CLOSE, REOPEN, LOSE BLUE. (CAMPOS, 2013)

E esse foi apenas o primeiro trabalho em colaboração que eles fizeram. As décadas de 1970 e 1980 foram fervilhantes de projetos em parceria entre esses dois artistas, que se tornariam bons amigos como veremos em capítulos mais adiante.

Pouco tempo depois de ter impresso *Objetos*, Plaza recebeu um convite, do crítico literário Ángel Crespo, para integrar a equipe do programa de educação em artes no Departamento de Humanidades da Universidade de Porto Rico, onde, segundo o próprio artista relatou em seu memorial de livre-docência, ele foi incumbido de organizar os ateliês, as salas de exposição e toda a infraestrutura para o ensino de arte.

Antes de partir, Plaza formalizou o casamento com a artista Regina Silveira, de quem tinha ficado noivo antes de vir ao Brasil. A artista havia retornado ao país após sua temporada de estudos em Madri, em março de 1968. No segundo semestre de 1969, o casal partiu para a ilha no Caribe onde ficaria pelos próximos quatro anos, experiência que transformaria completamente o trabalho dos dois artistas.

NO SEGUNDO SEMESTRE de 1969, o casal Julio Plaza e Regina Silveira se estabeleceu em Porto Rico, onde fixou residência por quatro anos. A cidade de Mayagüez fica na costa oeste da principal ilha de Porto Rico, estado americano no mar do Caribe dos Estados Unidos. Logo, a hegemonia mundial norte-americana, das décadas de 1960 e 1970, se estabeleceu de maneira intensa na ilha. No campus de Mayagüez, sob o comando de José Enrique Arrarás,

foi instituído um vigoroso programa de exposições internacionais de arte de vanguarda. Em 1967, a Universidade convidou o escultor norte-americano Robert Morris para realizar uma escultura.

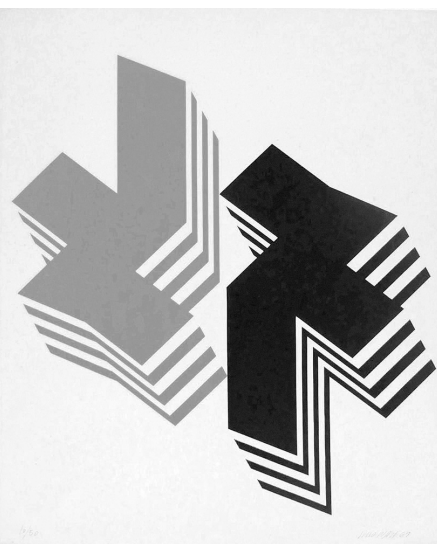
Ángel Crespo, teórico, tradutor, poeta e crítico espanhol, foi o encarregado de organizar o programa de arte. Criou uma galeria para intercâmbios internacionais e uma publicação: a Revista de Arte. Convidou, então, Julio Plaza para comandar a programação cultural do campus. O convite se estendeu para Regina Silveira, que lá lecionou desenho e gravura. Na ilha, contavam com recursos avançados para desenvolver seus trabalhos.

Uma das primeiras obras realizadas por Plaza após essa mudança está documentada no livro *Signspace*, de 1970. A série reunida neste livro foi feita primeiro em serigrafia. Plaza segue ainda dentro de uma linha construtiva e com cores primárias no desenvolvimento dessas gravuras. No livro, os desenhos são todos em preto e há a inserção de dois “poemas visuais”, como classificou o crítico Walmir Ayala, em sua coluna no *Jornal do Brasil* de 27 de abril de 1971:

Como uma tabela das possibilidades óticas da organização de um determinado número de signos, Julio Plaza introduz cada uma das duas partes de seu livro através de um quadro formado pelo arranjo de 10 signos, ou seja, números de zero a nove. A primeira tabela, ou poema visual, tem como núcleo o losango; a segunda, rima em diagonais.

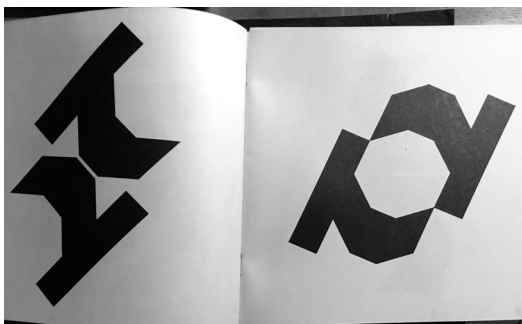
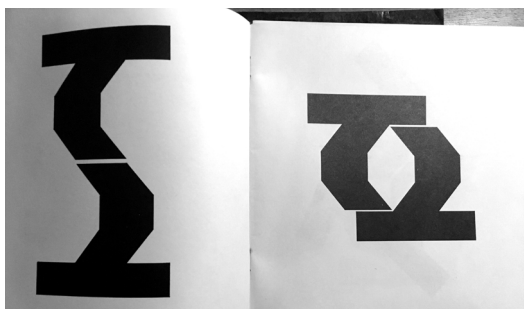
Além dos poemas, a série consiste em cinco objetos duplicados que rodam no espaço simulando um movimento ao passar das páginas. Na dança, cada uma dessas figuras faz cinco tentativas de contato com o seu duplo. Na segunda parte do livro, elas ganham volume com linhas que seguem o seu desenho, simulando uma tridimensionalidade. Márcio Sampaio, no artigo “Julio Plaza Signspace”, publicado no *Suplemento Literário* de Minas Gerais, de 11 de abril de 1971, nomeou essas formas como poemas:

A partir dessa proposta, o leitor do poema inicia um processo de recomposição do espaço, ora eliminando uma dimensão, ora recortando-o, ora colando os mesmos módulos em posições diferentes gerando novas formas do branco, ou ainda acionando-os na busca de preencher os espaços ainda não conquistados. [...] Uma nova experiência incluirá espaço/tempo: o passar as folhas rápidas ou vagarosamente; ou então o des-

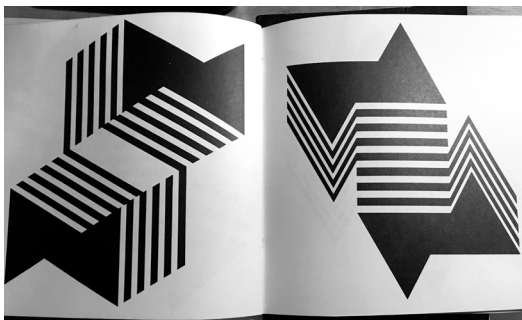


Acima, gravuras da série *Signspaces*
 Galeria Marília Razuk
 Na página ao lado, páginas do livro *Signspaces*
 Coleção Gabriel Borba

9876543210123456789
 87654321012345678
 765432101234567
 6543210123456
 54321012345
 43210123456
 32101234567
 21012345678
 10123456789
 0123456789
 90123456789
 89012345678
 78901234567
 67890123456
 56789012345
 45678901234
 34567890123
 23456789012
 12345678901



0123456789876543210
 123456789876543210
 23456789876543210
 3456789876543210
 456789876543210
 56789876543210
 6789876543210
 789876543210
 89876543210
 9876543210
 876543210
 76543210
 6543210
 543210
 43210
 3210
 210
 10
 01



membrar o livro dispondo as folhas em um ou mais planos. E eis que o espaço se enche de novos significados: o leitor enriquecido nesta experiência se verá apto para criar a partir daí novos espaços e novos mundos.

Essas formas desenhadas por Plaza foram reeditadas em *O Design O Process*, de 1970, um trabalho em parceria com o arquiteto Cláudio Ferlauto. A edição era composta por 20 serigrafias de Plaza e cinco “textoemas” de Ferlauto. Seguindo as cores e os desenhos das formas, o arquiteto criou composições com palavras em inglês e português ao estilo da poesia concreta que dialogavam com as formas desenhadas pelo artista espanhol. Se pensarmos o trabalho de Plaza como poemas, como definiu Sampaio, os textoemas de Ferlauto poderiam servir como uma tradução em palavras de cada imagem. E vice-versa.

A capa da edição traz a sílaba “de” da palavra design em uma cor mais clara, destacando “sign”, que, em inglês, pode significar sinal, vestígio, signo, indício. O artista brincou com essa palavra no título de Signsapace, como se as formas criadas por ele fossem signo, vestígios ou indício uma manifestação dentro do espaço da folha em branco. No segundo trabalho, a dupla trabalha com o jogo de palavras: design (que pode ser traduzido como projeto, desenho), sign, process (processo) e com o artigo masculino “o”, em português, mas que poderia ser lido como “ou”, conjunção alternativa em espanhol. O que implica uma dubiedade ao título, permitindo duas leituras: “o desenho, o signo o processo” e “ou signo ou desenho ou processo”. Uma não exclui a outra, mas somam. A imprecisão traz mais camadas de leituras à publicação – um processo aberto que precisa do leitor para interpretá-la.

Após a introdução escrita por Augusto de Campos para *Objetos*, esta publicação seria o segundo trabalho de Plaza com uma interação mais próxima com as palavras. Algo que vai se intensificar a partir do relacionamento mais próximo com os irmãos Campos em meados da década de 1970. Neste trabalho, entretanto, percebe-se a vontade do artista em criar projetos com profissionais de outras áreas que trouxesse ao seu trabalho novas possibilidades.

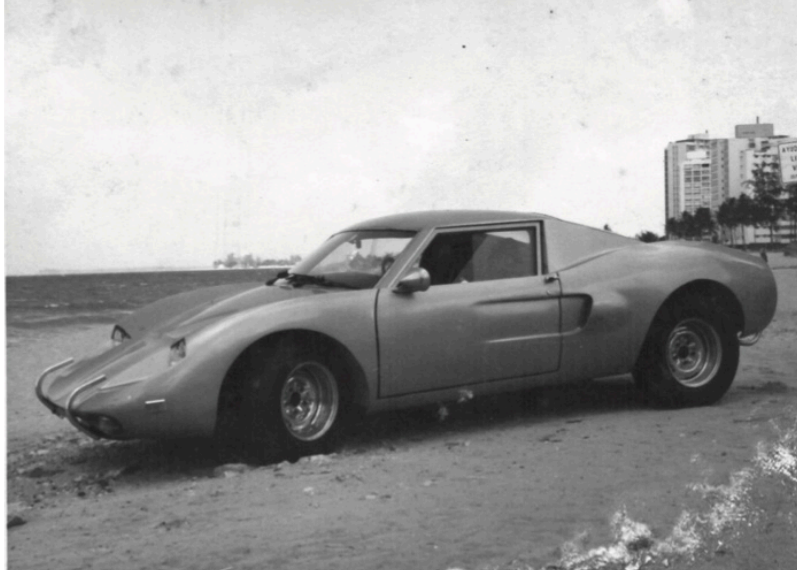


Páginas da publicação
O Design O Process

Coleção Claudio
Ferlauto

NO SIMPÓSIO de Arte e Tecnologia, Itaú Cultural, em 2004, Regina Silveira fez um depoimento em homenagem a Julio Plaza, que havia morrido no ano anterior. Durante essa fala, que ela chamou de “Sobre Julio Plaza”, privilegiou aspectos curiosos e pouco comentados até então sobre a vida do artista. Entre eles, a vida em Porto Rico onde Plaza construiu, com as próprias mãos, um carro:

Este carro em fiberglass teve origem num conjunto de moldes de um carro modelo PUMA da VW que Julio tomou emprestado e depois modificou substantivamente, quando entrou com entusiasmo nesta aventura mecânica para a qual montou uma oficina improvisada, no pátio interno de sua casa de Mayagüez. Este pátio teve derrubada uma de suas paredes quando o carro precisou sair à rua para ser testado, ainda sem portas, assim que foram instalados os chassis e o motor. Julio também montou toda a parte elétrica e mecânica do carro, algumas vezes com a ajuda de assessores voluntários, entusiasmados com o projeto. Este carro modelo-único, bastante envenenado para a época (com motor 1.8), funcionava perfeitamente na cidade e nas estradas da ilha.



Silveira ressaltou ainda que quem conhecia Plaza provavelmente não se espantaria com esse fato, pois durante os anos 1970, depois que o casal já havia fixado residência em São Paulo, o artista construiu prensas litográficas, como a do Aster e a que eles mantinham em casa, que depois foi doada para a Escola de Comunicação e Artes.

Outro trabalho fora do campo das artes que Plaza realizou no campus de Mayagüez foi o espaço que seria o ateliê de escultura. O artista desenhou uma construção com uma grande cúpula geodésica semi-esférica inspirado na obra do arquiteto americano Buckminster Fuller (1895-1983), que Silveira descreveu no mesmo depoimento como “grande dome facetado em pentágonos regulares, originalmente coberto com madeira, pintada de branco”. Infelizmente, de acordo com a artista, a cúpula não resistiu ao tempo, pois a madeira foi comida por cupins.

Carro de fibra de vidro
construído por Plaza
sobre carroceria VW, em
Mayaguez, Porto Rico.

Fonte: *Julio Plaza:*
Poético/Político,
Fundação Vera Chavez
Barcelos, 2013

DURANTE A ESTADA do casal na ilha do Caribe, Plaza e Silveira chegaram a jantar com artistas como Roy Lichtenstein (1923–1997), o que demonstra a proximidade com a cena norte-americana. A proximidade geográfica de Porto Rico com os Estados Unidos permitia ainda que eles fizessem viagens constantes ao país, onde entraram em contato com o que havia de mais recente na produção artística, como a arte conceitual.

Em 1970, por exemplo, eles visitaram a mostra *Information*, no Museum of Modern Art (MoMA). Organizada por Kynaston McShine (1935–2018), a mostra apresentou trabalhos de Vitto Acconci (1940–2017), Daniel Buren (1932–), Hélio Oiticica, Joseph Kosuth (1945–), entre outros. No texto do catálogo dessa exposição, MacShine explicou que os trabalhos apresentados por esses artistas faziam pensar em conceitos que eram mais amplos e mais cerebrais do que o esperado de um “produto” de ateliê. Esses artistas estavam mais interessados em formas rápidas de trocas de ideias, do que em preservar a “Ideia” em um “objeto”.

Outra manifestação artística de grande impacto foram os *Encuentros de Pamplona*, em 1972, na Espanha, da qual Plaza participou junto com outros 350 artistas de vanguarda de diferentes campos artísticos – visuais, literatura, música –, e vindos dos quatro continentes. Além de Plaza, estavam os brasileiros Hélio Oiticica e Augusto de Campos, e o americano John Cage (1912–1992). O evento aconteceu durante uma semana, de 26 de junho ao dia 3 de julho, ocupando dezesseis espaços diferentes de Pamplona, com programação gratuita repleta de ações culturais de vanguarda, e muitas delas aconteciam na rua. A proposta era envolver toda a cidade, como se fosse um grande happening. Um intenso debate público sobre as novas tendências.

Era impossível voltar para Porto Rico sem estar mexido com esses acontecimentos. A fim de levar um pouco do que vivenciavam nessas viagens para a universidade, aproveitando a proximidade com os artistas, promoviam boas exposições internacionais no campus. Silveira e Plaza recebiam visitas de artistas americanos e espanhóis, que habitavam a ilha, como a de Tomás García (1940–), que morava em Ponce, no sul da Ilha, e visitava o casal aos fins de

semana, às vezes. O isolamento profissional provocava, segundo Silveira, uma necessidade de evasões periódicas. Para Tomás García, em entrevista à pesquisadora, esse era um efeito do sentimento de insularidade que domina Porto Rico, já que é uma ilha:

A insularidade tem dois efeitos totalmente contraditórios: um é o “isolamento” ou a separação do resto do mundo. Porque as grandes águas, mares e rios poderosos, sem dúvida, se separam. Mas eles também se unem. Essas grandes águas são aquelas que, desde a mais remota antiguidade, permitem a navegação. Logo, a vocação de comunicação com o exterior dos habitantes das ilhas é muito forte, por qualquer meio. Então isso é motivo suficiente para Julio Plaza, neste caso, empreender o projeto de arte postal.

EM TEMPOS DE DITADURA militar na América Latina e no Leste Europeu, os artistas também tiveram de repensar o seu modo de fazer circular arte. E o modelo escolhido pela classe para fazer seus trabalhos correrem o mundo, driblar a repressão política e participar do debate artístico mundial foi a mail-art. Em uma entrevista de janeiro de 2009, Silveira comentou:

O correio aéreo transportava as mais insuspeitadas comunicações, obras únicas (neste tempo não havia sequer fotocópia) revistas e livros de artistas da maior qualidade (sempre lembro da pequena série de fotos PB do artista Dan Graham que me chegou por correio, em Porto Rico), vindo por vezes de partes do mundo, como o Leste Europeu a que na época não tínhamos qualquer acesso.

Como definiu Walter Zanini (1925-2013), na época, arte postal foi uma poética surgida na urgência de estruturas de substituição em nível internacional. O correio permitiu aos artistas que estavam nas periferias, ou seja, fora de países da Europa Ocidental ou dos Estados Unidos, que participassem pela primeira vez de um projeto artístico internacional. Os materiais usados eram baratos e perecíveis, a apropriação de imagens e as operações de recorte e colagem, assim como o uso de carimbos, tornavam o fazer arte acessível a qualquer interessado sem experiência prévia e sem experiência lúdica. Vale ressaltar aqui a influência da produção dadaísta no trabalho desses artistas, que se valiam do recorte e da apropriação de imagens para criar suas obras.

A discussão, no entanto, restringia-se à ação aos iniciados do mundo das artes e chegava a resultados muito diversos daqueles em geral associados à arte. No artigo “Mail Arte: Arte em Sincronia”, publicado no catálogo da 16ª Bienal de São Paulo (1981), Plaza escreveu que:

[...] a arte postal (que é também um processo artesanal) é essencialmente uma arte de veículo e de apoio comunicacional interpessoal ou máximo de microgrupo. [...] Daí a tendência a não considerar como Mail Art trabalhos de caráter estético ou mesmo os realizados por meios tradicionais. (PLAZA,1981)

Por meio de uma lista de endereços de amigos e pessoas próximas, os artistas traçaram uma nova rota das artes passando à margem dos centros de produção e legitimação de arte. Esse novo modelo de intercâmbio de trabalhos era não hierárquico e sem o compromisso de fazer algo perene e universal. “A mail-art não projeta a arte para o futuro, mas para o presente, e quase sempre para o lixo da história” (PLAZA,1981), escreveu Plaza no mesmo artigo. Hoje, porém, há coleções de arte postal, embora nem sempre bem conservadas.

Esses trabalhos feitos sem compromisso com o mercado, para trocar em uma rede, se apropriou de um sistema já existente para transgredir as fronteiras, em um tráfego marginal. Plaza caracterizava “como um projeto utópico da arte como liberdade ou melhor, libertadora” (PLAZA,1981). Pois também era uma forma de driblar e denunciar a censura imposta pelos governos em diversos países nessa época, dos quais os artistas eram oriundos. De acordo com Clemente Padin:

[...] a novidade consiste no âmbito comunicacional, a relação pessoa-pessoa por meio do correio que se manifesta como revolucionária frente à falsa comunicação ou monólogo dos meios de comunicação de massa, como rádio, televisão, cinema etc. Acrescentando ainda o caráter anticomercial, anticonsumista que teve desde o começo, veremos que estamos em frente a um fenômeno artístico disruptivo (PADIN, 2018).

Atento a essas manifestações, Plaza organizou, em 1972, no campus de Mayagüez a exposição Creation/Creación, uma das pri-

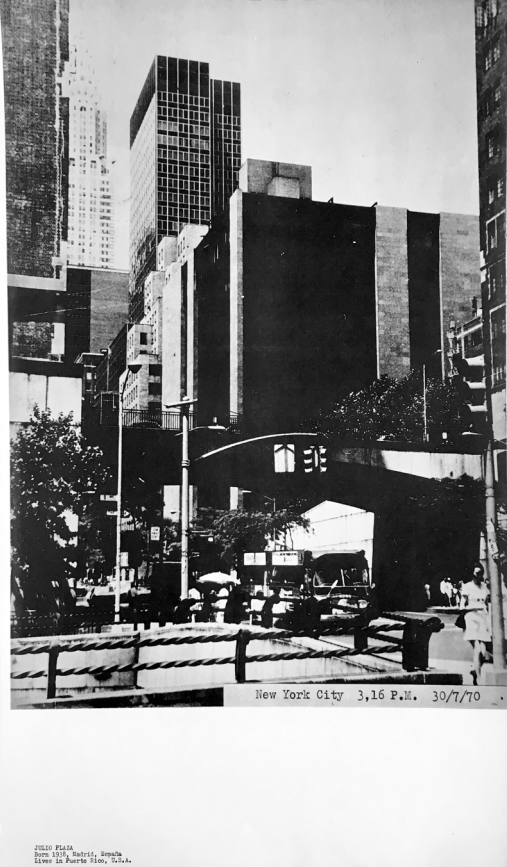
meiras dedicadas à arte postal no mundo. Para conseguir uma lista de endereços significativas, Plaza contou com seus contatos da Espanha, do Brasil, como Frederico Moraes, e do artista polonês Klaus Groh (1936-), que naquele mesmo ano havia fundado a International Artists' Cooperation (IAC), que reunia o endereço de artistas em diversas partes do mundo para trocarem trabalhos por correio. Com uma extensa lista de contatos significativos em mãos, Plaza começou a disparar os convites aos artistas para participarem da mostra. E, sem sair de Porto Rico, recebeu 79 trabalhos de diversos países como Argentina, Tchecoslováquia, Hungria, Estados Unidos, França, Itália, Inglaterra e, claro, Espanha e Brasil. Silveira e Plaza também apresentaram trabalhos que trocaram nessa rede. A artista brasileira mostrou uma serigrafia da série *Middle Class & Co*, e o espanhol outra serigrafia de uma foto que fez em Nova York. Um trabalho que já se distanciava da estética concreta à qual se aplicou durante todos os anos 1960.

As obras ficaram expostas de 16 de outubro a 3 de novembro, marcando também o começo da institucionalização dessa rede. Esse foi apenas o primeiro passo do envolvimento de Plaza com a arte postal e também para a formação de uma rede de contatos, da qual faria uso novamente ao se estabelecer no Brasil. Em parceria com Walter Zanini, o artista retomou as mostras com trabalhos vindos pelo correio, como veremos mais à frente.

O VAIVÉM DAS VIAGENS e a troca por meio do correio com artistas de diversas partes do mundo mudaram radicalmente o trabalho do casal tanto no aspecto formal quanto de conteúdo. Foi dentro da vertente conceitual que desenvolveram seus trabalhos na década de 1970. Plaza, no caso, distanciou-se da estética geométrica que predominava em seu trabalho. Um dos aspectos mais evidentes da mudança do trabalho dos artistas foi a utilização de imagens fotográficas. Ele utilizava e manipulava suas próprias fotografias, nunca com uma mera intenção de registro, mas com a intenção de criar uma nova imagem a partir da existente. Algumas vezes espelhando as imagens criando novas paisagens e construções, como em um caleidoscópio. De acordo com Silveira, no mesmo depoimento dado em 2004, essa mudança para Porto Rico mostra:

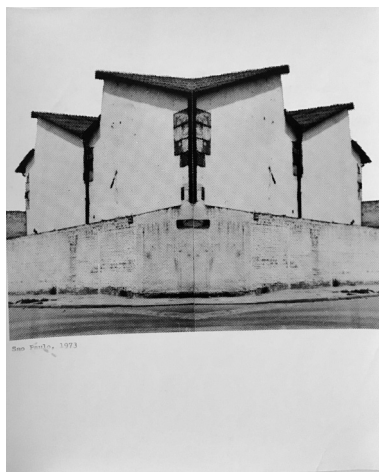
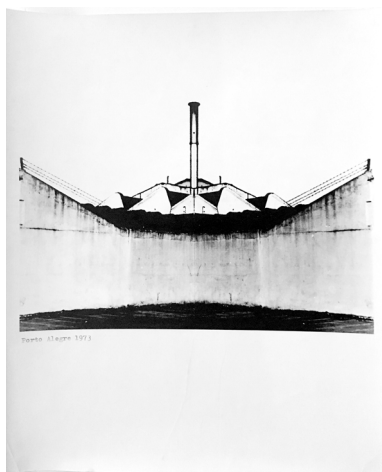
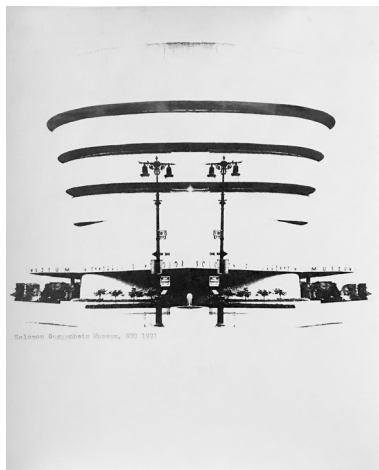
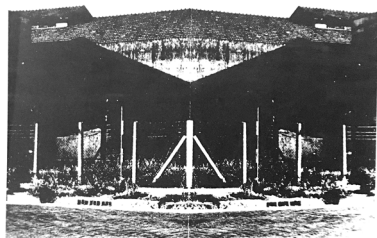
*New York City 3,16 P.M.
30/7/70*

*Catálogo da Creation/
Creacion*



[...] a guinada forte que marcou a saída de Julio dos domínios regidos pela sintaxe das formas para explorar os terrenos da semântica da imagem, notadamente fotográfica. Com os recursos técnicos muito mais avançados para fotografia, fotomecânico e impressão de serigrafias ou offset, postos à disposição pela Universidade de Porto Rico, Julio se lança em novas explorações, na linguagem e nos recursos de reprodução técnica. Mas a mola da mudança é principalmente a renovação do repertório, impregnado e modificado pela informação forte e atualizada que provinha tanto das visitas frequentes a Nova York, como do acesso a bibliografias e periódicos mais atualizados.

Um dos exemplos é o conjunto de serigrafias *Antifotografias*, de 1971 e 1973, que fez



durante todo o período que estava em Porto Rico. Essa série traz imagens feitas em Toulouse, Nova York, Roma, São Paulo e Porto Alegre. A partir de uma fotografia de uma construção, seja uma casa em uma rua na capital gaúcha, ou do Coliseu, em Roma, Plaza realizou a operação de espelhar a imagem criando uma simetria entre os dois lados e ao mesmo tempo deformando a construção arquitetônica criando uma nova. Se o registro fotográfico muitas vezes equivale como uma prova/registo da realidade, com essa operação, o artista

Antifotografias,
1971-1973

ACERVO MAC-USP



Evolução/Revolução,
1971

ACERVO MAC-USP

recriou e manipulou uma construção real de forma que aquela fotografia deixasse de ser, por exemplo, registro da icônica fachada do museu Guggenheim, projetada pelo arquiteto Frank Lloyd Wright, em Nova York, para ser uma imagem nova, deixando de ser uma fotografia para ser uma “antifotografia”. A técnica fotográfica servia para Plaza como um recurso artístico para suas obras e não como um fim.

Em uma reportagem que consta do catálogo do curso *Proposições Criativas*, Plaza disse que vinha fazendo alguns registros fotográficos para um álbum que se chamaria *Document Acciones*, trazendo no título um jogo entre as palavras “documento”, “ação” e “documentação”. “Minha informação e minha busca têm diferença da informação jornalística. Por exemplo: uma mulher atravessando a rua interessa a mim. Ao jornal, não. Estou trabalhando com fotografia-documentos”, explicou.

No acervo do MAC-USP, consta uma série de serigrafias com imagens aparentemente banais, de registros fotográficos com local e a data identificados logo abaixo da imagem. Em *R.G.S Brasil, 4/1/71 3,00 P.M.*, por exemplo, mostra uma imagem de um céu repleto de nuvens, que parece ter sido feito de um avião na chegada (ou saída) de Porto Alegre. A retícula da serigrafia acrescenta à imagem mais uma camada a esse registro fotográfico. Uma fotografia que poderia ser multiplicada uma infinidade de vezes passa por mais um processo de revelação, no caso, da serigrafia, para ser mais uma vez multiplicado, nesse caso, em uma tiragem de 10. Poderia ser qualquer céu, de qualquer dia, mas Plaza o identificou, dando importância ao registro aparentemente banal e reafirmando que a fotografia é o registro no momento. Uma operação contrária da que fez na série *Antifografias* da mesma época.

Um dos trabalhos mais emblemáticos produzido nessa época foi a série *Evolução/Revolução*, de 1971. Em sequência de 10 imagens, o artista fez uma justaposição das imagens do então presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon, com seu vice, Spiro Agnew, com a de uma combatente vietnamita carregada de armas. A imagem de Nixon e Agnew vão se apagando para dar contorno à imagem da soldada, em uma sequência cinematográfica. A sobreposição da imagem da combatente com a dos políticos simboliza também o conflito da Guerra Fria, que durou 40 anos, que teve como uma das consequências a Guerra do Vietnã, que se estendeu por duas décadas. Esse é o primeiro trabalho em que Plaza trata diretamente de questões políticas – debate que vai se estender em outros trabalhos.

DURANTE ESSES QUATRO anos, as vindas ao Brasil também eram constantes, sendo o destino final Porto Alegre, para Regina Silveira visitar a família. Em uma delas, em 1971, Plaza deu um curso livre para os universitários no Instituto de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande Sul, convidado pelo Instituto de Artes que deu o que falar na capital gaúcha, estampando páginas nos jornais até no Rio de Janeiro. Em sua coluna no jornal *Diário de Notícias*, de 11 de agosto de 1971, Frederico Moraes comentou a inspiração de Plaza em suas atividades realizadas no Museu de Arte Moderna carioca, em especial, Arte no Aterro, da qual Plaza participou:

O artista espanhol Julio Plaza, convidado a ministrar um curso na escola de Belas-Artes da Universidade do Rio Grande do Sul tomou como ponto de partida as manifestações promovidas pelo MAM, tentando 'corrigir a paisagem industrial' com proposições lúdicas. E a ideia vai se multiplicando em ambientes abertos e fechados.

Plaza não estava inspirado apenas pelas ações de Morais, como também pelas do curador Harald Szeemann (1933-2005), que, em 1969, organizou a primeira exposição de arte conceitual, Quando as atitudes tomam forma. Em uma reportagem de jornal, que está sem fonte, Plaza disse que a ideia do curso, que aconteceu entre 15 de junho e 15 de julho de 1971, era “aproximar mais a arte da vida e a de não estabelecer divisões nem barreiras entre uma e outra”.

Em uma das atividades, o artista levou os alunos ao parque da Redenção, em frente ao auditório Araújo Viana, onde ficaram 4 horas enchendo 1500 balões de ar. Com os balões cheios, os participantes saíram pelo parque e pelas ruas. A motivação era estimular uma atitude dos passantes do parque ou dos carros na rua. “Esperávamos fazer uma esfera para as pessoas entrarem dentro. Na realidade não saiu isso, saiu outra coisa diferente mas também importante”, disse Plaza ao jornal *O Globo*, em reportagem que consta no catálogo sem data. Com essa fala, o artista mostra que o interesse daquela atividade estava mais no processo do que no resultado final. Um dos objetivos era fazer o público passante interagir com os balões. Teve quem apenas tocou, quem com fúria estourou e até quem levou um monte embora. Havia também atividades aparentemente simplórias, como anotar a temperatura da cidade durante os dias do curso, ou realizar o transporte de um papel ou pacote pela cidade e registrar o itinerário realizado no mapa da cidade.

De acordo com o artista Elton Manganelli (1948-), em entrevista à pesquisadora em 15 de fevereiro de 2019, o Instituto de Arte ainda era muito ligado ao modernismo. O pintor Ado Malagoli (1906-1994), que dava aula na instituição e andava pelo prédio de boina, simbolizava ainda uma versão muito clássica das artes. “Tínhamos uma turma que fazia trabalhos diferentes das aulas clássicas de pintura, escultura e desenho. Nossos trabalhos eram fora do padrão, mas a gente não sabia o que era”, lembra Manganelli, um

dos 27 participantes do curso.

Plaza queria fazer as pessoas experimentarem qualquer tipo de material, principalmente de baixo custo, como balões de ar, estimulando a participação de transeuntes que cruzassem o caminho dos artistas. Ele levava consigo uma câmera fotográfica Pentax para fazer os registros, mas vendo que Manganelli se interessou, passou o equipamento para ele. Ao final do curso, a câmera foi vendida ao jovem, que inclusive passou a se dedicar à fotografia. O propósito era mostrar aos alunos que a fotografia poderia servir como documentação e também como trabalhos independentes. Nessa mesma entrevista ao jornal *O Globo*, que faz parte do catálogo da atividade, vasto em documentação, o artista explicou que cabia aos alunos optarem pelo que queriam fazer. “O que interessa é a vivência da realidade”, frisou. Disse ainda que o curso abalou as estruturas e “um pouco as convicções dos estudantes”:

Acostumados às velhas técnicas do ensino tradicional, eles se surpreendem com as aulas do artista espanhol. Mas este pondera: “De fato o curso abala as estruturas atuais, mas cria outras. Talvez em agosto do ano que vem eles irão perceber melhor o que hoje estou informando”.

A experiência marcou profundamente a artista Neusa Poli Sperb (1946-). Em entrevista à pesquisadora em 28 de fevereiro de 2019, afirmou que Plaza “nos abriu os olhos e a coragem”:

Até ali o ensino e o cenário artístico eram mais calcados no fazer. Vieram as reflexões, o pensamento. Começamos a ocupar as dependências do centro acadêmico estudantil do IA fazendo instalações e debates. Isto também levou à realizações em conjunto com os alunos do teatro e depois com o pessoal da música, isto por iniciativa dos alunos. Criamos uma resistência ao contexto, veja que isto foi no período da ditadura militar.

Para quem já estava mais alinhado com as ideias da arte conceitual como o artista Clóvis Dariano (1950-), o curso de Plaza serviu como um aval, disse em entrevista à pesquisadora:

Já estava acontecendo algumas manifestações como performances e trabalhos ligados à arte povera na universidade. Mas quando vem uma pessoa de fora e do porte dele, trazendo esses processos e abrindo uma

discussão, acaba chamando a atenção para aqueles trabalhos que não eram valorizados. O curso serviu como uma ratificação que, nós que seguíamos uma linha conceitual, estávamos no caminho certo.

Com o fim das férias, Plaza e Silveira voltaram para Porto Rico, onde ficariam por mais dois anos e meio. Mas, com o passar do tempo, a ilha começava a ficar pequena demais.



Década de 70: da crítica (arte conceitual e novos meios, multimídia e contracultura); os meios de informação utilizados no contexto artístico, a expansão da arte através da intermídia (Higgins) e multimídia (Fluxus) deslocam os eixos da arte para um universo mais conceitual onde a filosofia, semiótica e/ou semiologia se propõem como universo interdisciplinar a partir do qual se organiza a arte incluindo-se aí também as teorias da comunicação tão em voga na década anterior. Início das artes com tecnologias.

(Arte por décadas, Julio Plaza)

TODO FIM DE ANO, o casal retornava para o Brasil a fim de passar o Natal com a família Silveira. Em 1972, a artista começou a investigar um lugar para trabalhar e voltar definitivamente ao país. Em toda a permanência em Porto Rico, Silveira trocou cartas com o historiador Walter Zanini, na época diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e da Comissão de Artes Plásticas (hoje departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes, mas ainda chamado de CAP). Em uma delas, de 31 de maio de 1970, ela conta um pouco da rotina de trabalho em Mayagüez:

Como vês e como já deverias saber, a coisa por aqui é muito diferente do Brasil – nada de estar dando uma matéria só. Neste ano que passou, tive de dar aulas de Humanidade Básica, que é uma mistura de História da Arte, literatura, filosofia, sociologia – História da Cultura Ocidental em um ano!!! Tipo de matéria Reader's Digest muito ao gosto americano. Fez-me passar um inferno.

Plaza dava aula de escultura, desenho industrial e ateliê de materiais na Universidade de Mayagüez. Naquele ano, o casal ainda montou um seminário de arte e tecnologia na universidade. Tema ao qual vão explorar em suas obras nos anos seguintes. Os artistas já estavam entediados do cenário em que viviam. Silveira recordou-se, em entrevista à pesquisadora em 2009, de sempre estar com as mesmas pessoas e os assuntos das conversas serem constantemente iguais. “Há um momento em que precisamos ir para um lugar e fincar nossas raízes. E nós tínhamos duas opções: Brasil ou Espanha”, disse. E por que o Brasil? Silveira respondeu sem modéstia: “digamos que eu ganhei a parada”.

Nas tentativas de voltar ao Brasil, Silveira tentou primeiro voltar para Porto Alegre e dar aula na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mas, segundo a artista, fecharam-lhe a porta. Depois, tentou a Universidade de Brasília, que também não deu certo. Em abril de 1973, escreveu novamente a Zanini contando das últimas exposições que tinha visto em Nova York. Aproveitou para informar a decisão de que voltariam para o Brasil, mais especificamente para São Paulo em junho e especulou se teriam chances de conseguir trabalho. Em resposta, Zanini escreve que acreditava haver chances. Mas que deveriam entrar em contato com o artista plástico Walde-

mar Cordeiro (1925–1973), professor na Unicamp, onde dirigia o Centro de Processamento de Imagens.

Nesse meio tempo, Zanini ligou para família de Regina à procura de seus contatos, pois Cordeiro queria chamar Plaza para trabalhar com ele. Tentativa que também não deu certo devido à morte precoce de Cordeiro em 1973. Em mais uma tentativa de empregar o casal, Zanini verificou com Donato Ferrari (1933-), na ocasião diretor do departamento de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), se ele não conseguiria também algumas aulas para eles na Fundação.

Mesmo sem saber se teriam um emprego logo, o destino do casal já estava certo: Rua Baronesa de Bela Vista, próximo ao Aeroporto de Congonhas, na capital paulista. Pena que boa parte das gravuras que Regina e Plaza produziram nessa época, se tornaram combustível para uma fogueira que fizeram antes de voltar ao Brasil, em 1973. A produção dos quatro anos que moraram em Porto Rico tinha sido intensa, e era impossível trazer todos os trabalhos na viagem de volta. Eles, então, separaram um ou dois álbuns de cada série de gravuras e o restante ardeu em chamas.

Assim que voltaram, Regina e Plaza foram jantar com Donato Ferrari no bairro do Bexiga. O jantar selou a primeira oportunidade de trabalho do casal no Brasil. Em agosto de 1973, começaram a dar aulas na FAAP, onde lecionaram por mais de uma década.

EM SEU MEMORIAL DE livre-docência, de 1996, Plaza escreve que foi na Universidade de Porto Rico em que começou a escrever sobre arte de forma mais sistemática e “ensino, teoria, estudo e prática artística começam a criar em mim uma configuração que tem como produto imediato a pesquisa e a instituição universitária como suporte da mesma”. Mas foi no Brasil onde exerceu em plenitude a docência, formando várias gerações de artistas.

O comentário em comum entre os alunos entrevistados foi de um professor muito rígido e ácido em seus comentários. “Você comprou no Mappin?”, “Fez no ônibus?”, eram frases usadas para classificar trabalhos que não considerava bons. Sem dizer bom dia ou boa tarde, entrava na sala, colocava o pé na mesa, abria o jornal e esperava os alunos se acomodarem. Não gostava também que depositas-

sem bolsas e mochilas nas mesas de trabalho, que deveriam sempre ser mantidas em ordem. Seus métodos de avaliação também pareciam pouco ortodoxos. A lembrança da aula sobre resistência de materiais está presente na memória de muitos alunos. A proposta era fazer um trabalho utilizando uma folha de papel que resistisse ao peso do corpo. Quanto mais dobras fossem feitas respeitando a fibra do papel, mais resistente ele ficaria. Plaza testava a resistência dos trabalhos subindo em cima e, claro, poucos resistiam.

Quando o artista e pesquisador Milton Sogabe (1953-) pediu para ser seu monitor nas disciplinas ministradas na FAAP, respondeu seco: “Monitor e professor precisam ter uma relação de simpatia e empatia”, desclassificando de imediato o aluno que anos mais tarde viria a ser seu amigo e vizinho. No entanto, atravessada essa primeira barreira, o que poucos conseguiam, mostrava-se um professor atento. Como foi o caso com a artista Leda Catunda (1961-), que havia sido monitora de Regina Silveira durante alguns anos na Faap.

Depois de passar algumas tardes na casa do casal ajudando a professora a corrigir as pastas de trabalhos dos alunos, Catunda resolveu mostrar algumas das Vedações, uma de suas primeiras séries de trabalhos, a eles. “Ele era muito aberto quando sentia que havia uma boa ideia por trás”, lembrou em entrevista à pesquisadora. A artista, que sempre se mostrou muito interessada por toda a bibliografia indicada pelos professores e conseguiu tirar notas 10 seguidas com Plaza, foi indicada por ele mesmo para substituí-lo na FAAP em 1984, quando precisou se afastar devido ao contrato de exclusividade com a USP, onde permaneceu até sua aposentadoria.

Plaza ajudou, junto com Regina Silveira, Carmela Gross e outros professores a montar o programa de pós-graduação na ECA, e fez parte de um primeiro time de docentes-doutores de aulas práticas do departamento. O artista foi um dos mais empenhados para montar a habilitação de Multimídia e Intermídia no curso de artes plásticas da ECA, depois a linha de pós-graduação em Multimeios, voltado para os interessados em trabalhar e pesquisar arte e tecnologia.

Teve ainda uma atuação ativa na pós-graduação de Multimeios, no Instituto de Artes da Unicamp, nos anos 1990, dando aulas, orientando pesquisas e participando de bancas. “Essa colaboração com o Depto. de Multimeios tornou-se fonte de prazer intelectual e ao mesmo

tempo, desafio profissional”, escreveu em seu memorial. Plaza chegou a ser cordenador da pós, em Campinas, e desenhou o logo do departamento. O artista estilizou a letra “M”, desenhando uma quarta perna.

Essa atuação da academia se sobressai também por ter sido um ambiente que favoreceu as pesquisas de arte e tecnologia. So-gabe destacou em entrevista à pesquisadora que a arte e tecnologia acontecem de forma sistematizada no Brasil, dentro dos programas de pós-graduação. Sendo a Unicamp, desde os tempos das pesquisas de Waldemar Cordeiro, nos anos 1970, um polo nessa área.

A PUC, dentro dos estudos de semiótica, também recebeu os primeiros artistas interessados em pesquisar arte e tecnologia nos cursos de pós-graduação, como foi o caso de Paulo Laurentiz e Plaza, que veremos mais adiante. Plaza teve ainda uma breve passagem como professor de comunicação visual na graduação do curso de jornalismo na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), de 1979 a 1983 e chegou a montar uma escola com Regina Silveira, Donato Ferrari e Walter Zanini.

ZANINI DAVA AULA de História da Arte para várias pessoas, entre estas estava um grupo de estudantes coordenado por Dolores Helou. Partiu de Helou a ideia de montar uma escola de arte, a qual passou adiante para Silveira, Plaza e Zanini. Em uma reunião com os três para convencê-los de montar a escola, ela provou para eles que o salário que ganhavam como professores da FAAP e na USP era pequeno comparado com a demanda. “Nós achamos, naquele momento que esse era um bom empreendimento”, lembrou Regina Silveira em entrevista à pesquisadora em 2009, que junto com Zanini e Plaza, tentaram convencer Donato Ferrari a participar.

Os três precisavam convencer Ferrari de que o centro de estudos não seria um concorrente dos cursos livres da FAAP, onde todos davam aula e ele era o diretor. Assim que convencido, cedeu a sua casa na Rua Cardoso de Almeida, 2289, no Pacaembu, que estava desocupada, para ser a sede. Julio Plaza, que gostava de trabalhar com as palavras, criou o nome e fez o logo. O nome era um anagrama da palavra “artes”, cujo logo era auto-explicativo – uma flecha indicava a letra s no lugar da letra r, e outra indicava a r no lugar da s: aster. Segundo um



Fachada do Aster

Fonte: *Folha de S. Paulo*,
11 de novembro de 1978

amigo de Ferrari, o logo parecia mais o símbolo de companhia de transporte. E assim, fundaram o Aster.

“Reformamos a casa, e ficou bacana. Na parte gráfica tinha de tudo: metal, litografia... Convidamos pessoas do exterior para fazer conferências – o filósofo Vilém Flusser foi um dos conferencistas”, disse Donato Ferrari, em entrevista à pesquisadora, em 2009. Plaza montou a prensa de litografia no espaço que era para ser uma garagem, e outra de serigrafia. Era uma época em que Plaza e Silveira desenvolviam suas pesquisas de pós-graduação e utilizavam os ateliês do Aster para desenvolver alguns trabalhos. “No começo pensamos em unir o útil ao agradável. Mas depois vimos que para dar dinheiro tínhamos que aumentar as turmas”, concluiu Ferrari. Milton Sogabe chegou a dar aula de desenho para crianças nesta escola.

Plaza, então, teve a ideia de fazer uma faixa e colocar na frente da escola para cha-

mar atenção e atrair mais alunos. No dia 8 de novembro de 1978, o jornal *Folha de S. Paulo*, noticiou sobre o Aster: “É com entusiasmo mesmo que vimos nascer em São Paulo um centro de estudos e prática de artes visuais – e já era hora de surgir alguma coisa nova sem ranço ou vícios”.

O Aster era um centro que se propunha oferecer aos seus frequentadores condições diferentes das usualmente existentes para o estudo, a pesquisa e a instrumentação da arte. Todos os alunos e professores usavam os ateliês e tinham orientação de artistas experientes, como no caso de Plaza e Silveira. Lá estava instalada a Cockpit, produtora de vídeo de Roberto Sandoval, com quem Silveira fez os vídeos que apresentou na 17ª Bienal Internacional de São Paulo. Zanini também escreveu lá os dois volumes de seu livro *História da Arte Brasileira*, lançado pelo Instituto Moreira Salles. Segundo a artista Ana Maria Tavares, em entrevista à pesquisadora em 2009:

O Aster era a coisa mais divertida do mundo. Era ponto de encontro de poetas, artistas, pensadores, músicos, vídeo-makers. O Julio Plaza trazia os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Paulo Miranda. Vários artistas dando aula e eles também faziam os seus próprios trabalhos. Eu fazia um curso com Julio que chamava desenvolvimento de projeto. A gente levava um trabalho e o Julio ficava fazendo crítica. Eu saía de lá com a cabeça estourando de informação. Eles não eram só professores, eles usavam aquele espaço como um laboratório para eles mesmos

De acordo com Regina Silveira, o centro de estudos chegou a ter mais de cem alunos, mas a incapacidade administrativa dela, Zanini, Plaza e Ferrari fez com que a escola fosse fechada. Eles também tiveram sérios problemas com os vizinhos. O número 2289, da Cardoso de Almeida, ficava em área residencial, logo não poderia ter estabelecimentos comerciais, mesmo que fosse uma escola.

Um dos vizinhos, certa vez, incomodado com o barulho, chamou a polícia. Por não estar na zona comercial da rua, eles ainda receberam uma multa de 50 salários mínimos, mas que foi perdoada. Renata Padovan, que trabalhava com Sandoval da Cockpit, era filha do prefeito da época, Reynaldo de Barros, e conseguiu anular o pagamento da quantia. Má administração somada a esses impasses com a prefeitura contribuíram para o fechamento do Aster, em 1981.

DEVIDO À PROXIMIDADE com o diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), o professor Walter Zanini, com quem Plaza e Silveira trabalhavam na FAAP e mais tarde na Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), o casal passou a ser presença frequente na instituição, que nessa época era conhecida como “MAC do Zanini”.

Depois de uma temporada de seis anos dedicados a estudar história da arte na Europa, Zanini voltou para o Brasil em 1962. Nessa época, concluiu seu doutorado na Universidade de Paris, que teve como resultado a tese *La peinture à Ferrare et ses rapports avec les écoles contemporaines dans la seconde moitié du XV e siècle* (1961). Realizou também cursos na Itália, na Universidade de Roma e no Instituto Nacional de Arqueologia e História da Arte, e na Inglaterra, no Instituto Courtauld da Universidade de Londres.

Zanini graduou-se em ciências econômicas pela Universidade de São Paulo e em jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero, em 1951. No entanto, não foram encontrados registros da sua atuação como possível jornalista econômico ou crítico de arte antes dessa temporada na Europa. Assim que retornou, sua primeira ocupação foi de professor na Universidade de São Paulo. Numa sala apertada no departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH – USP), o professor Walter Zanini ministrava o curso de História da Arte, que era uma disciplina optativa.

A sólida formação em História da Arte, que fez do professor um dos primeiros profissionais a exibir um perfil consistente de pesquisa e conhecimento da área no Brasil, o tornava não apenas apto para ministrar a disciplina, como também para organizar o rico acervo que a Universidade tinha recebido das mãos de Ciccillo Matarazzo. A convite do reitor da USP, Antônio Barros Ulhôa Cintra, Zanini foi organizar o acervo doado. E como já estava envolvido com a catalogação das obras, acabou sendo convidado para assumir a direção do museu também.

A gestão de Zanini estava fincada em duas sólidas bases: o estudo crítico do legado moderno e a promoção das novas vertentes. O próprio espaço do museu estava dividido dessa forma: 2/3 para o acervo, sendo uma parte para esculturas e pinturas e outra parte para desenhos e gravuras; e 1/3 para exposições temporárias, dedicado



Na ponta da mesa,
Regina Silveira, Walter
Zanini e Julio Plaza

Arquivo MAC-USP

especialmente para promover exposições com jovens artistas e as que refletiam novas tendências. Esse um terço passou a ganhar cada vez mais destaque a partir dos anos 1970.

DE ACORDO COM o que escreveu a curadora e historiadora Annateresa Fabris, no catálogo da exposição *Tendências do Livro de Artista no Brasil*, o ano de 1973:

[...] pode ser considerado o ano-chave para a sedimentação dos processos intermediais no Brasil, graças também à radicação em São Paulo de Julio Plaza e Regina Silveira após uma estada em Porto Rico, que lhes permitiu entrar em contato com os meios de produção não convencional. (FABRIS, 1985)

Mais adiante no texto, Fabris destaca que o casal trouxe novas ideias para a produção brasileira. E, no MAC, encontraram ambiente propício para suas experimentações artísticas dentro desse campo. A sede do museu ocupava parte do último andar do pavilhão da Bienal, no Parque do Ibirapuera. A instituição não era mais um templo, um lugar para se contemplar obras apenas, e sim um espaço de reflexão e do fazer artístico. Alguns trabalhos refletiam a presença militar no cotidiano e muitos artistas eram ameaçados pela censura.

O museu era usado para o desenvolvimento de projetos, cursos, palestras e os artistas eram incentivados a organizar exposições, que deveriam estar organicamente ligadas a seu tempo. Cristina Freire, no livro *Poéticas do Processo – Arte Conceitual no Museu*, definiu:

[...] o MAC do Zanini não era apenas um lugar, mas, principalmente um tempo. O espaço sagrado do museu foi loteado para receber criações individuais e coletivas. O júri foi eliminado e o tradicional prêmio de aquisição foi transformado em verba para pesquisa. (FREIRE, 1998)

Com esse olhar antenado de Zanini, a instituição deixava de ser um lugar apenas de memória para agir no núcleo das proposições criadoras, e a participação direta dos artistas se tornou decisiva. Foi com esse espírito colaborativo que, durante todo o período militar, aconteceram no museu exposições marcantes. Algumas delas Plaza ajudou Zanini a montar, como a sétima e última edição da

Jovem Arte Contemporânea, Prospectiva 74 e Poéticas Visuais.

Em uma entrevista ao site *Fórum Permanente* em dezembro de 2009, Zanini contou que viviam “um momento em que os artistas queriam ter uma atividade paralela. Não queriam ver a arte como uma mercadoria. Foi um momento muito marcante, esse. Eu me lembro do Julio e da Regina, eles viviam do salário de professor”. Mais adiante, Zanini ressaltou que essa resistência ao mercado era uma questão política e o MAC abriu espaço para esses artistas:

Acho que o MAC trouxe essa abertura. Os próprios artistas ajudavam no museu, faziam várias coisas, parte gráfica, catálogos, como Donato Ferrari, Tomoshigue, ajudaram a fazer montagens fora de São Paulo. Havia um convívio depois também, com a chegada de outros como a Regina e o Julio Plaza. Havia uma convivência, sem essa história burocrática, mas era um pequeno núcleo de oito, dez pessoas só. Muitos jovens.

Com Plaza, Zanini estabeleceu uma longa parceria. O artista contribuiu na elaboração de materiais gráficos para o museu, como catálogos, e também na organização de exposições, trazendo para o MAC ideias de vanguarda que trabalhou em Porto Rico. Uma das mais importantes parceiras resultou na mostra *Prospectiva 74*, inaugurada no dia 16 de agosto de 1974. Zanini começou o texto que abre o catálogo assim:

Esta exposição do MAC, pensada desde meados de 1973, procura trazer ao nosso público uma ampla visão da linguagem resultante dos novos media. Para além da pintura e de outras categorias tradicionais da expressão plástica contestadas com energia crescente na década passada e ao lado das motivações conscientizadoras da arte corporal, a exposição de múltiplos canais da comunicação tecnológica é a característica fundamental da arte dos 70, sua forma lúcida e coerente de integração aos demais vetores prospectivos da sociedade do presente. Seu desempenho busca a participação direta nessa evolução contextual o que é equivalente a dizer que seu mecanismo de interação opõe-se a toda e qualquer estabilidade alienante (ZANINI, 1974).

Δ EXPOSIÇÃO EXALTAVA a experimentação com uso de novas tecnologias e ideias: “é a ideia - a reflexão - que assume importância vital”, escreveu Zanini no catálogo (1974). Em uma nota de rodapé, o diretor ressalta que a maioria das obras chegou até o museu via correio, ressaltando a importância dessa rede que permitiu a participação de artistas de fora de São Paulo e do Brasil, dando ao museu, pela primeira vez, representatividade na cena da arte internacional, da arte contemporânea. Segundo o jornalista Roberto Pontual, no artigo “Entre o atrás e o adiante”, publicado no *Jornal do Brasil* de 28 de agosto de 1974, “a *Prospectiva 74* se valeu da oportunidade de ser a primeira grande mostra de arte Jovem Internacional de hoje entre nós, reunindo cerca de 110 artistas do mundo inteiro”. Os registros oficiais da exposição, como o catálogo, contam 150 participantes.

Seguindo o modelo da exposição *Creation/Creación*, que Plaza havia organizado dois anos antes em Porto Rico, a dupla de curadores usou a ampla rede de contatos que tinha espalhada pelo mundo para enviar aos artistas cartas-convites e formulários para que os participantes colocassem seus dados e descrevessem suas obras. Em entrevista já citada ao *Fórum Permanente*, Zanini lembrou que, no Brasil, havia pouca gente interessada em arte postal:

Eu devia ter um certo conhecimento, mas é importante a referência ao Julio Plaza e a Regina Silveira. Ao Julio Plaza essencialmente porque ele, saindo da Espanha, tinha feito todo um circuito, inclusive em Paris. E lecionava na universidade de Porto Rico. Nesse país, ele fez uma grande exposição de arte postal. Essas ideias tiveram, aqui no Brasil, esses inícios. Juntamos esforços, fizemos uma exposição na Bienal de 1981. E antes disso houve duas outras mostras, *Poéticas Visuais* em 1977, e, em 1974, a chamada *Prospectiva*, com contribuições de artistas do mundo inteiro.

Além dos trabalhos de 35 artistas do Brasil, chegaram outros de Japão, Argentina, Portugal, França, Itália, Holanda, Suíça, Bélgica, Áustria, Dinamarca, Finlândia, Iugoslávia, Tchecoslováquia, Polônia, Israel, Uruguai, Hungria, Alemanha, Portugal, Estados Unidos e Espanha. Participaram da mostra 150 artistas, entre eles nomes que ganharam destaque depois, dentro da história da arte experimental, principalmente, no tocante à arte-postal. Para citar apenas alguns:

Ulises Carrión (1941-1989), Felipe Ehrenberg (1943-2017), Clemente Padín, Eduardo Antonio Vigo (1928-1997) e Wolf Vostell (1932-1998).

Em um texto com cara de manifesto, logo na primeira linha, Plaza afirmou: “PROSPECTIVA ‘74 existe como processo e não como instituição”. Seguindo o tom do texto de Zanini, o artista explicou que a mostra “coloca uma série de propostas que vêm contribuir forte e objetivamente para a valorização da IDÉIA na arte, perdida pela valorização desta como objeto de consumo”. Finalizou dizendo que a exposição “mostra o trabalho em processo destes artistas”, enfatizando que o fazer era mais importante do que a obra pronta. A exposição apresentava, em sua maioria, gravuras, fotos, poemas, mapas, xerox, publicações, filmes super-8 e diapositivos. Tudo que coubesse dentro de um envelope e desse para enviar. Com exceção dos filmes, os trabalhos impressos eram feitos com materiais baratos como cartolina e fotocópia.

O trabalho de Plaza consistia em uma gravura, que lembrava uma fotografia, com a imagem de uma semente, que lembrava um feijão escrito abaixo “RES-PUBLICA”, que significa “coisa pública”, donde se originou a palavra “república”. Na época, o Brasil vivia ainda sob forte regime militar, o que sugeria ao trabalho uma crítica ao regime republicano brasileiro que estava dominado por militares e não conseguia ainda deixar de ser semente e florescer. A escolha de um caroço de feijão também pode ter relação como o alimento mais presente na mesa dos brasileiros. No catálogo da exposição, o trabalho do artista japonês Yutaka Matsuzawa² (1922-2006) chamou atenção por sintetizar bem o espírito da mostra e o que seria enviar uma ideia para ser exposta. Com o título *Catastrophe art and up art (the christener, organizer)*, ele enviou um telegrama que dizia: “Caro Senhor Zanini, muito obrigado por seu convite à “Prospectiva ‘74”. Solicito o anexo de minha ideia sobre o colapso dos seres humanos”. Em mesmo artigo já citado, Roberto Pontual destacou que:

2 Alguns trabalhos de Matsuzawa, realizados a partir do final dos anos 1960, consistem em estimular os espectadores a imaginarem a sua proposta.



Registros da exposição
Prospetiva 74.
 Crédito: Gerson Zanini
 Arquivo MAC-USP



Prospectiva 74 é para nós de múltipla utilidade. Em primeiro lugar, permite-nos uma nova atualização direta no que vêm sendo os reflexos da evidência tecnológica sobre a arte, nessa metade inicial da década de 1970. É sintomático observar ali como quase a totalidade dos artistas enfrenta o gigantismo tecnológico em termos de Davi para com Golias, usando uma tática que se resume em aproveitar os próprios meios fornecidos pela nova divindade para contrariá-la visceralmente em pequenas, mas profundas estocadas: a aproximação do real através da foto é posta em dúvida, os mapas e as vistas do mundo são mudados, contrariando-se a função imediata dos objetos, reproduz-se a reprodução, interfere-se no circuito da comunicação, substituem-se os costumes do corpo e se instaura uma nova escrita, muitas vezes ilegível, com ou sobre a imprensa.

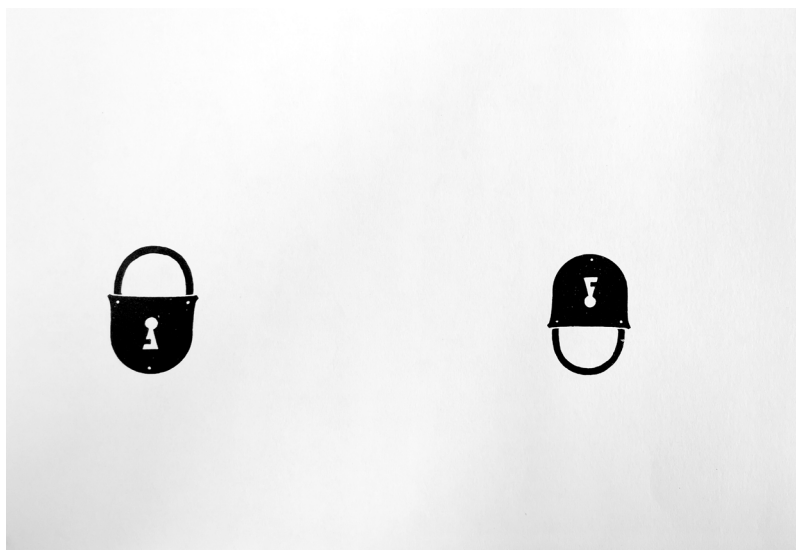
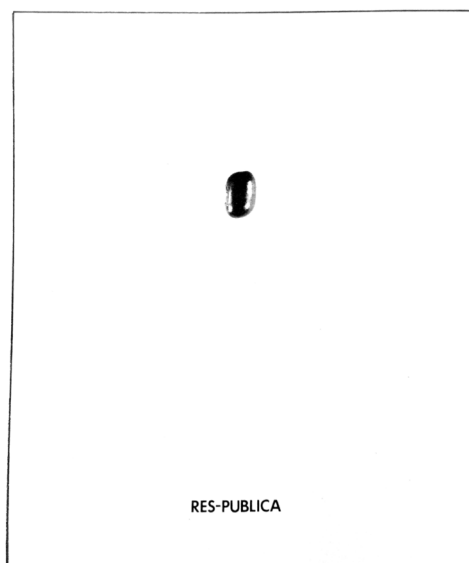
Pontual ressaltou ainda uma “presença maciça” de poesia visual, que estava emergindo no mundo inteiro nessa época, “que remete necessariamente aos tempos heróicos da poesia concreta”. Plaza e Zanini também ousaram na montagem da mostra. Ao contrário do que se espera de uma exposição, em que todos os papéis são expostos em vitrines para que os espectadores não toquem em nada, os curadores resolveram pregar os trabalhos na parede com tachinhas, deixando aparentes as marcas das dobras dos papéis e também estimulando os espectadores a interagir com as obras.

Em uma mesa, na altura do chão, foram colocadas publicações que as pessoas podiam folhear. Numa parede, foram colocados os envelopes revelando como e de onde os trabalhos chegaram ao museu. Segundo artigo “*Prospectiva 74 & Poéticas Visuais: El horizonte internacional de la experimentación ‘anartística’ con métodos de impresión*”, de Mari Rodríguez Binnie, publicado no número 11 da revista argentina *Caiana*:

...] não eram obras preciosas e únicas protegidas em caixas, mas envios íntimos, feitos de perto e longe, em envelopes baratos. Eram convites para trocar e colaborar, conexões rizomáticas disfarçadas sob a aparência mundana e burocrática do correio postal, o que evitava a censura imposta pelo regime brasileiro.

Mesmo após os encerramento da mostra, em 16 de setembro de 1974, os curadores continuaram a se comunicar com os artistas o que rendeu mais uma mostra três anos mais tarde, a *Poéticas Visuais*,

Res-pública , 1977
Catálogo *Prospectiva 74*



sem título, 1977
Catálogo *Poéticas Visuais*

em 1977, da qual participaram 206 artistas, entre eles o americano John Cage, o catalão Antoni Muntadas (1942) e o francês Fred Forest (1933). O número expressivo se deve ao fato de que cada convidado poderia chamar mais dois, ampliando a rede de contatos. A maioria das obras recebidas trabalhava com questões de linguagem. Em seu texto do catálogo Plaza associou que:

[...] a passagem do mundo das coisas para o mundo dos signos caracteriza esta produção. O universo dos signos oferece uma variedade maior que a dos objetos e um custo mínimo, daí pode-se caracterizar esta situação intersemiótica, à medida que nas mensagens intervêm signos de diversas fontes.

O trabalho de Plaza consistia na apropriação da imagem de um cadeado, que ao virar de ponta-cabeça lembrava um soldado. Um jogo claro sobre o período de ditadura e censura que o Brasil vivia. Essa imagem seria repetida no livro *Reduchamp*, feito em parceria com o poeta Augusto de Campos.

No catálogo, Zanini revelou um aspecto inusitado para uma exposição de arte: “O público poderá obter exemplares em xerox da maioria dos documentos exibidos, o que a configurará também como uma exposição portátil” (ZANINI, 1974). Pensado que a fotocópia era um instrumento muito usado pelos artistas para realizarem esse tipo de trabalho enviado pelo correio, era como se cada um que efetuasse a cópia de um dos itens levasse um original. Uma forma de democratizar a arte e burlar o sistema e o mercado. De acordo com o artista uruguaio Clemente Padín, no artigo “Arte Correo en Latinoamérica”, publicado no site *MERZ Mail*, havia acordos estabelecidos pelos artistas que participavam do movimento da arte postal, entre eles estava: “a não-devolução e a não-comercialização das obras, podendo ser doadas às instituições patrocinadoras para suas próprias mobilizações”.

FOI DENTRO DESSE CONTEXTO efervescente que Plaza realizou algumas gravuras em que tecia “comentários” (palavra do artista) à história da arte. Esses trabalhos foram expostos na mostra *PanAroma* da Arte, em 1975, no Gabinete de Artes Gráficas,

em São Paulo. O título da mostra é um neologismo criado por Augusto de Campos a partir da associação das palavras Pan e Aroma. Com essa combinação, o poeta pretendia falar de “um aroma universal da arte”, fazendo uma analogia com o vernáculo Panorama. No livro *Tradução Intersemiótica*, Plaza escreveu que “a arte recupera a história no nível da produção” (PLAZA, 2003). Para esse conjunto de serigrafias, o artista recuperou trabalhos de Marcel Duchamp, Alexander Calder, Roy Lichtenstein, Frank Stella e Victor Vasarely.

Esses “comentários”, nas palavras da pesquisadora Linda Hutcheon, poderíamos entender como paródias, pois “parecia exigir uma investigação por intermédio de um modelo duplo que combinasse o semiótico (a pragmática) com o formalmente intertextual” (HUTCHEON, 1991). Era dentro dessa abordagem, da perspectiva da semiótica, que as gravuras de Plaza se encontram. Para realizar essas obras, o artista trabalhou conceitos básicos da semiótica: signos, intérpretes, interpretantes, significações e contexto. Seu interesse estava na relação da comunicação da obra de arte com o mundo.

Plaza faz parte de uma geração chamada de pós-modernos, que se revela mais intensamente auto-reflexiva e interessada em construir um entrave com a história da arte. O artista comentou, durante a abertura daquela exposição, que não estava interessado em criar nada novo. Para ele, era mais estimulante realizar aproximações de obras já consagradas e estimular novas leituras. Ao olhar para o trabalho *Três Urinóis*, de Robert Gober, o pesquisador Ricardo Fabbrini, escreve que a apropriação do artista:

[...] tem por finalidade evidenciar a ação do tempo, ou seja examinar em que medida a tradição moderna delineou as condições de possibilidade da produção artística atual. Sem nostalgia, conceitua visualmente (ao modo dadá e conceitual) o processo de fetichização dos signos subversivos de vanguarda. (FABBRINI, 2005)

Essa leitura também cabe a essas gravuras de Julio Plaza feitas naquele momento. A escolha do artista não era aleatória, como faziam os dadaístas. Suas escolhas e aproximações eram conscientes e racionais, o que demonstra o lado conceitual dos trabalhos. O agrupamento das imagens que pareciam não caber em um mesmo espaço e o flerte com a blague, no entanto, são os elementos que trariam

esse tom dadaísta para as gravuras. De acordo com o curador Jacob Klintowitz, na crítica “Um comentário bem humorado sobre a crise da arte”, publicado no *Jornal da Tarde*, em 4 de dezembro de 1975, Plaza tinha uma vantagem sobre a maioria da vanguarda brasileira: “é o homem de bom humor”.

O bom-humor também era uma característica de um dos artistas que Plaza “comenta” nessa série de gravuras, Marcel Duchamp (1887-1968). O artista francês se interessava por construir jogos de palavras e imagens com ícones da história da arte. Em *L.H.O.O.Q.*, de 1919, utilizou um cartão postal com uma imagem de *Mona Lisa* (1503), de Leonardo da Vinci. No rosto icônico da história da arte, Duchamp desenhcou bigodes e cavanhaque. As letras do título da obra, pronunciadas em voz alta em francês, produzem um som que seria o mesmo que dizer: ela tem fogo no rabo. O pai da arte conceitual acreditava que a arte obedecia à lei da metáfora, que destrói sua própria negação e se torna afirmativa. Com o que Plaza provavelmente concordava.

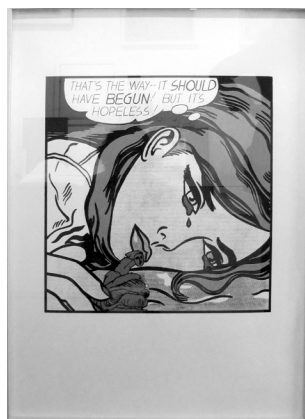
No trabalho *Duchamp versus Vasarely*, Plaza insere uma imagem de *A Fonte* (1917) sobre uma reprodução de uma composição que foi muito utilizada por Victor Vasarely (1906-1997), considerado pai da Op-Art, em alguns trabalhos. *Tau-Ceti*, de 1967, tem algumas versões, em serigrafia e óleo sobre tela. Ao unir esses dois artistas, acredito que Plaza também faz uma referência à sua própria formação e aos seus interesses artísticos. Assim como o artista húngaro, o espanhol veio de uma vertente da arte concreta. Essa composição de Vasarely, escolhida para ser fundo de uma imagem do urinol, lembra bastante um dos trabalhos que o espanhol trouxe para expor na IX Bienal de São Paulo, em 1967. Ao colocá-la em combate com o *ready-made* é provável que Plaza estivesse refletindo sobre sua formação concreta em relação à questão que mais o preocupava naquele momento, a arte conceitual, a linguagem e a crítica ao sistema de arte.

Em outro trabalho, *Depois de Lichtenstein e Vasarely*, Plaza aplicou a litografia *As I Open Fire*, de 1966, do artista estadunidense sobre o mesmo trabalho de Vasarely. É interessante pensar nas obras desses dois artistas sobrepostas. Na gravura, é como se Lichtenstein abrisse fogo contra a obra de Vasarely. Um dos ícones da arte pop dando uma metralhada no pai da op-art. Vasarely começou sua carreira na publicidade e tentava se afastar da primeira formação dedi-

De cima para baixo, da
esquerda para direita:
F. Leger/Duchamp, 1974
Serigrafia sobre papel,
MAC-USP



Alechinsky/Lichtenstein,
Serigrafia sobre papel
96,5 x 66 cm
Galeria Marília Razuk



Sem título, 1975
Serigrafia sobre papel
90,5 x 66 cm
Galeria Marília Razuk

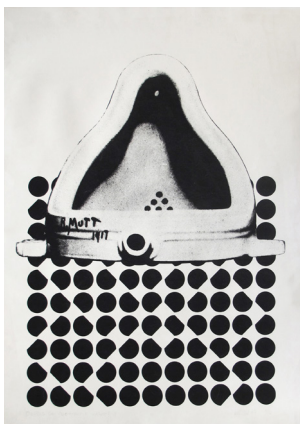


Depois de Calder, 1974
Serigrafia sobre papel
94 x 66 cm
Acervo Pinacoteca de
São Paulo



*Depois de Duchamp e
Vasarely*, 1975
Serigrafia sobre papel
93 x 66 cm
Galeria Marília Razuk

*Depois de Lichtenstein e
Vasarely*, 1975
Serigrafia sobre papel
93 x 66 cm
Galeria Marília Razuk

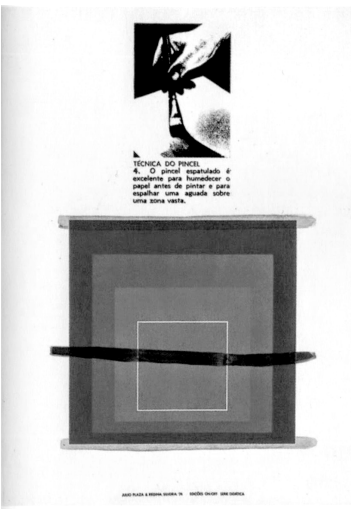
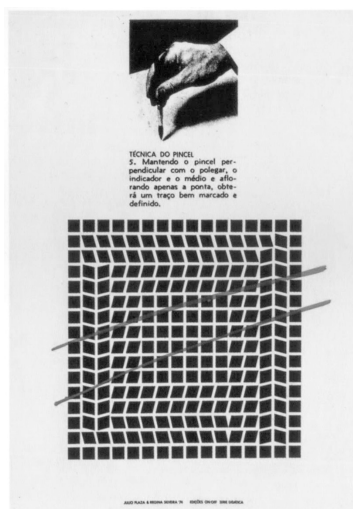
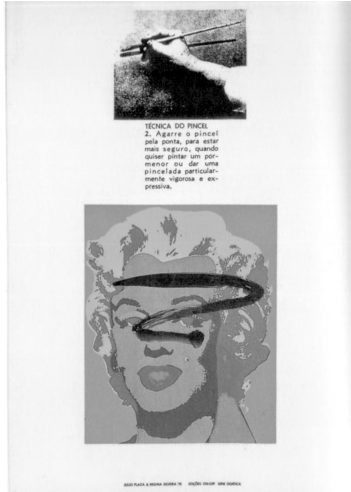
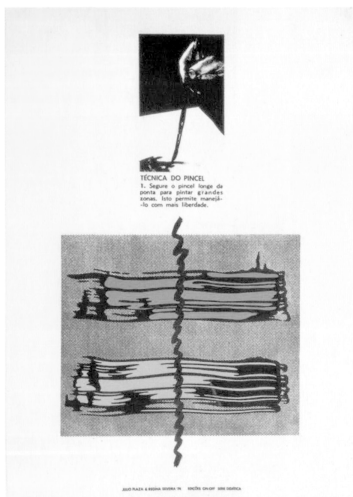


cando-se às artes visuais. E Lichtenstein se apropriava da linguagem dos quadrinhos, das retículas dos outdoors, trazendo a linguagem da publicidade para as artes visuais. Outra relação que podemos fazer entre os dois artistas é a preocupação com o movimento. As *I Open Fire* é um tríptico em que o artista sugere uma sequência de fatos encadeados, o movimento de uma cena. Essa preocupação também está presente no trabalho de Vasarely que, por meio da composição das formas, sugere um deslocamento do olhar no quadro.

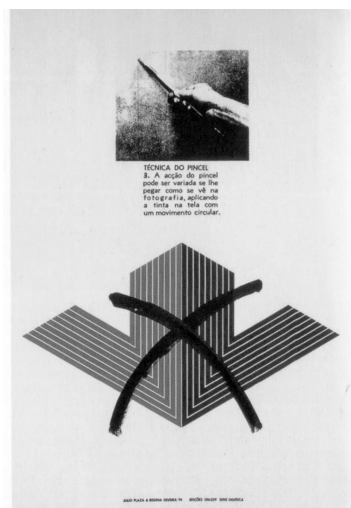
Como já dito, enquanto Plaza morava em Porto Rico, as viagens aos Estados Unidos eram frequentes. Os ícones da cultura de massa norte-americana também participaram dos trabalhos de Plaza expostos em *PanAroma*. Em uma das gravuras, Plaza colocou o Super-Homem segurando um móbile de Alexander Calder (1898-1976). Em outro trabalho, o Capitão América lança o trabalho *ITATA from the V Series*, 1968, de Frank Stella (1936-), e, ao fundo, utiliza o mesmo Vasarely. Ao juntar ícones da arte e do pop, o artista fazia sua crítica ao sistema de arte.

Outro artista que explorou muito bem essa fronteira entre cultura de massa e a obra de arte, citado por Plaza na série *Didáticas - Técnica do Pincel*, feita em parceria com Regina Silveira, foi Andy Warhol (1928–1987). Annateresa Fabris escreve que o artista americano, ao se apropriar de imagens pré-construídas, “demonstra estar lidando não com a realidade, mas com a ordem dos signos, colocando a arte numa situação homóloga à produção industrial e serial e à artificialidade da paisagem urbana contemporânea” (FABRIS, 1994). Essa leitura também se aplica aos trabalhos do artista espanhol. Plaza enfatizava que seu trabalho já não tinha mais a marca da mão do artista e almejava que a estética dessas gravuras se confundisse com a dos cartazes de publicidade. Talvez Plaza acreditasse, assim como Warhol, que não haveria diferença entre as imagens publicitárias e as imagens da história da arte porque “percebe ambas em sua iconicidade imediata” (FABRIS, 1994).

A série de gravuras feita em parceria com Regina Silveira seguia o mesmo estilo de resgatar os ícones, criticar a história da arte e o fazer artístico. A dupla se utilizou de três momentos para descrever a ação: uma foto de uma mão segurando o pincel, o descritivo de como o procedimento deveria ser feito e o exemplo aplicado. O



Técnica do Pincel
 (série Didática),
 1974
 Julio Plaza e Regina
 Silveira
 Serigrafia em cores e
 nanquim sobre papel,
 94,6 x 66,4 cm
 MAC- USP



jogo irônico deste trabalho é uma tentativa bem humorada de decodificar como poderia ser copiada a pincelada (a expressão) dos seguintes artistas: Josef Albers (1888-1976), Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Frank Stella e Victor Vasarely. A ironia fica ainda mais forte ao lembrar que esses artistas já reprimiam a marca da pincelada. Aliás, o trabalho de Warhol é o retrato da Marilyn Monroe (1962), que foi feito também utilizando a serigrafia.

Para Plaza, a criação de uma nova obra não deveria ser motivada por uma vontade de expressar ou afirmar uma nova estética, mas pela vontade de gerar conhecimento a partir de pontos de vista fornecidos pela realidade das obras de arte como sistema de signos – uma leitura semiótica. Essa mistura dos ícones artísticos e da cultura de massa, geraria um desgaste na imagem original, e a mudança do contexto criaria um sincretismo desses dois mundos. “Estou mais interessado atualmente no comentário e modificação a partir de aproximações e modificação dos produtos culturais já feitos e na construção de novas leituras do que na criação de novos produtos”, disse aos jornais na abertura da mostra.

Plaza questionava ainda o modo de produção de arte ao realizar essa série com serigrafias. Usando essa técnica, o artista acreditava que havia uma redução da linguagem devido à eliminação de dados da obra original e da colocação da informação artística em um suporte mais aberto. Além disso, o fato de trabalhar com tiragens colocava na berlinda o conceito de obra única e a ideia de originalidade. E ao não emoldurar essas obras ele acreditava que questionava o status da obra de arte. De acordo com a mesma crítica de jornal de Klintowitz:

Existe também uma tentativa de fusão entre uma iconografia popular e uma iconografia erudita, que estabelece a possibilidade de uma história da arte popularizada ou uma anti-história, devido em parte às possibilidades reprodutivas das imagens empregadas podendo admitir qualquer veículo ou suporte.

Para o crítico, um dos méritos de Plaza era o “de organizar a sua crítica e o seu pequeno museu de imagem, de maneira tranquila sem pretender avocar a si o julgamento e a salvação do mundo”. Todo o conjunto de trabalhos escolhidos pelo artista evocava um repertório

visual que fez parte da sua produção dos anos 1960 e 1970. Essa exposição se torna importante na carreira do artista por trabalhar com questões que ele explorou no passado, evocar artistas com os quais há uma aproximação poética e já dar sinais dos trabalhos que vai desenvolver no futuro, como o interesse pela semiótica.

É interessante olhar para a escolha do artista em usar, em três dos quatro trabalhos, a obra de Vasarely ao fundo. Um fundo tão geométrico que lembra os trabalhos do seu passado concretista. A escolha da obra série V, de 1968, de Frank Stella, nos faz lembrar sua série *Anarquitecturas*, de 1969, na qual Plaza criava formas geométricas, as duplicava, e depois, do conjunto, reverberavam linhas também duras e retas que davam profundidade e movimento para os desenhos. Por meio da obra do artista húngaro, Plaza traz o seu passado, que é cortado por Capitão América trazendo na mão um Frank Stella, um artista com o qual tinha afinidades poéticas. Passado e presente entrecortados por um super-herói da cultura de massa.

Em entrevistas aos jornais, no dia da abertura da exposição, em 1975, Plaza já demonstrava o seu interesse pela semiótica. No entanto, somente na década de 1980, o artista iria se dedicar ao estudo da teoria em sua tese de doutorado. Logo no começo de *Tradução Intersemiótica*, ele explica que o tempo todo na arte estamos recuperando o passado. “Recuperar a história é estabelecer uma relação operativa entre passado-presente e futuro” (PLAZA, 2003), escreveu. E ao fazer isso o artista tem duas possibilidades:

[...] ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia, ou ele recupera de forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente. (PLAZA, 2003)

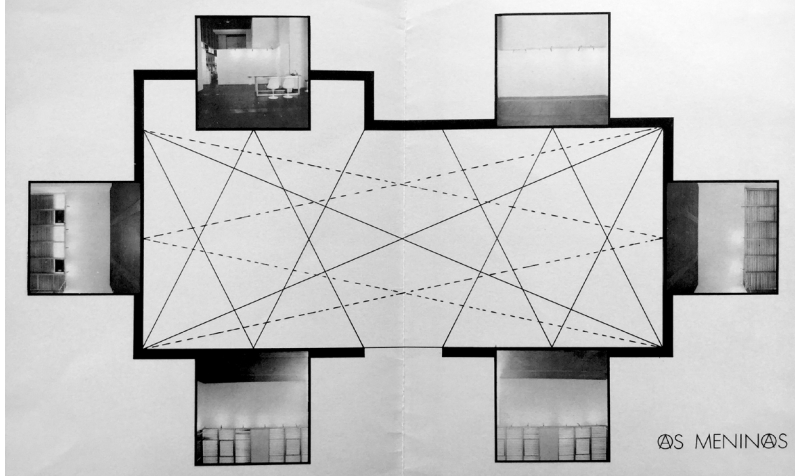
Claro que o interesse de Plaza se enveredava pelo segundo caminho. Sempre com um olhar crítico à história da arte e à produção e *modus operandi* do que estava sendo feito em sua época – ele viria a escrever muitos textos ácidos aos trabalhos desenvolvidos por jovens artistas que eram representados por galerias. Ícones da história da arte vão voltar em alguns de seus trabalhos, como

nas instalações *Os Meninos As Meninas* (1977), uma releitura de *As Meninas* (1656), de seu compatriota Diego Velázquez (1599-1660), e *Instalação para Kazimir Malevich 1878-1978* (1978), uma citação aos trabalhos *Quadrado Negro* (1916) e *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918), do pintor russo Kazimir Malevich (1879-1935).

△ INSTALAÇÃO OS MENINOS *As Meninas* foi montada pela primeira vez na galeria Arte Global, em junho de 1977. Inspirado no quadro *As Meninas* (1656), do espanhol Diego Velázquez (1599-1660), Plaza resgata a obra por meio da fotografia. As paredes da galeria foram fotografadas e em cada parede foi colocado o registro da parede oposta, traçando um jogo de imagens como na pintura icônica espanhola. Em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, de 7 de agosto de 1977, o artista explicou:

Os Meninos As Meninas está estruturado a partir dos dados que eu tinha: o espaço da galeria. É um trabalho nos limites da linguagem, rigoroso, limpo, um trabalho sobre o vazio, o nada, no entanto, tem uma transa espaço-temporal que poucos sacaram. A maioria decodificou como contestação, outros não entenderam nada. [...] Em relação a este tempo, vejo o problema de uma forma muito simples: tomando as mensagens artísticas como estruturas comunicacionais, elas ficam inseridas automaticamente nas funções da linguagem de Jakobson, assim desta forma ou são referenciais, poéticas expressivas, fáticas, etc, com deslocamentos constantes que são realidade os que criam esta confusão toda. De forma geral eu tenho trabalhado em algumas destas funções, simultaneamente. Atualmente, me interesse muito pela função poética.

Ao entrar na galeria, o espectador se deparava com o espaço da galeria supostamente vazio. Havia apenas seis fotos penduradas nas paredes. Em cada uma delas a imagem exata da parede logo à sua frente, como se fosse um espelho. Porém, as fotos não revelam as pessoas que caminhavam por ali, muito menos a foto do outro lado pendurada. Não era uma cópia fiel do que havia instantaneamente na frente de cada cena. Pois aquele era um retrato de um outro momento, que não estava presente na hora do registro, mas que passava pela instalação e também estava fazendo parte dela. A



Acima, Esquema da obra
Os Meninos As Meninas
publicado no catálogo
da exposição da Galeria
Arte Global, em 1977

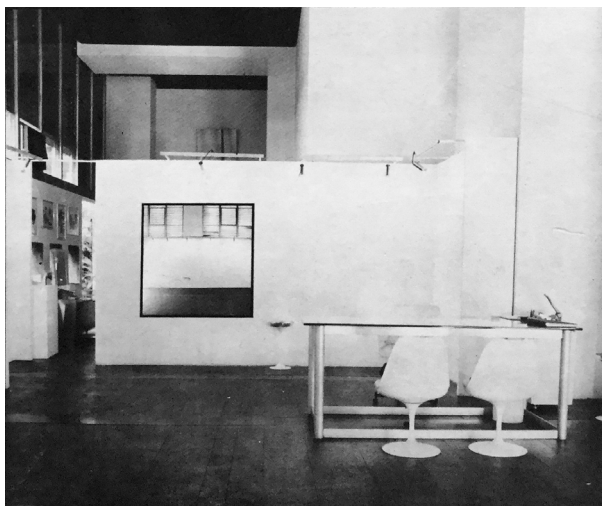
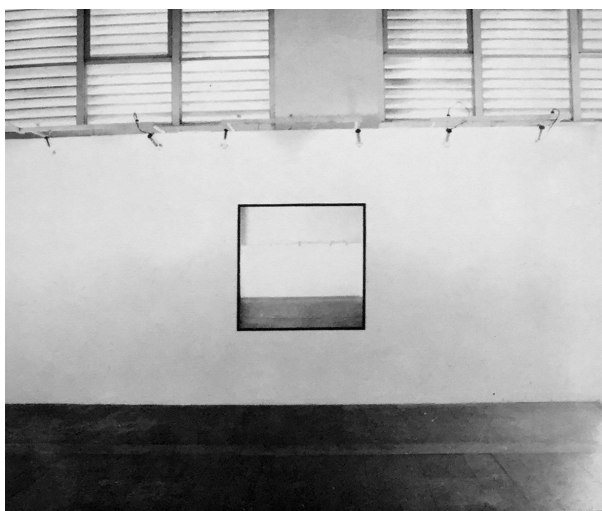
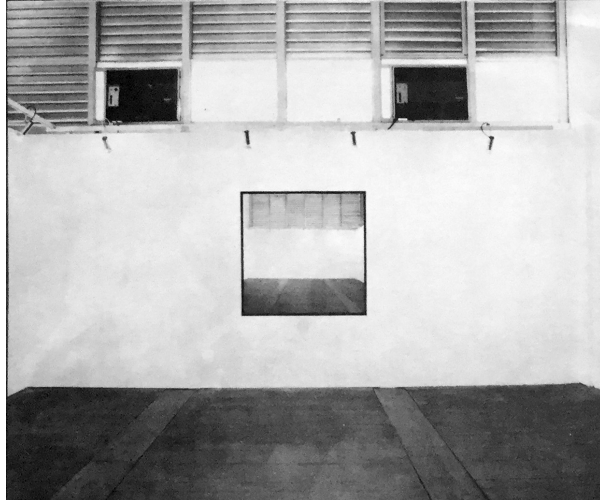
Nas páginas seguintes,
imagens das paredes
com as fotografias da
galeria Arte Global

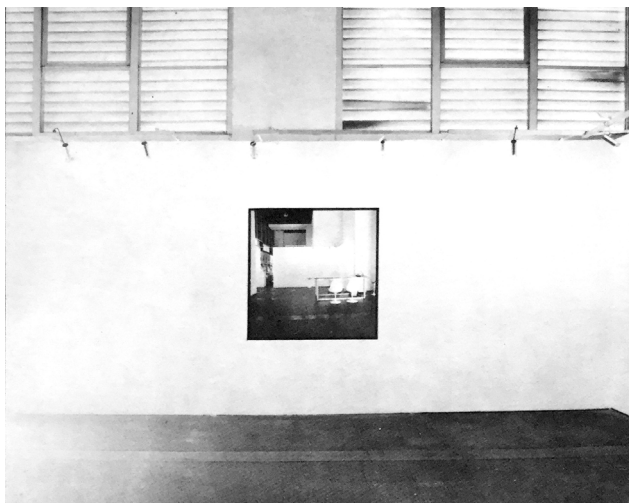
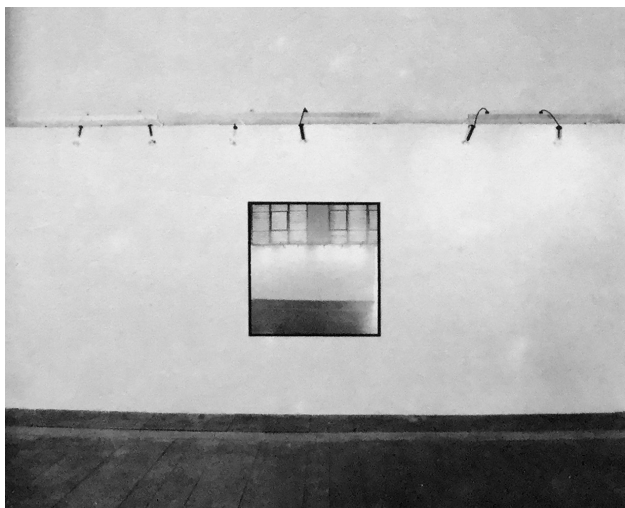
Catálogo da exposição
Os Meninos As Meninas

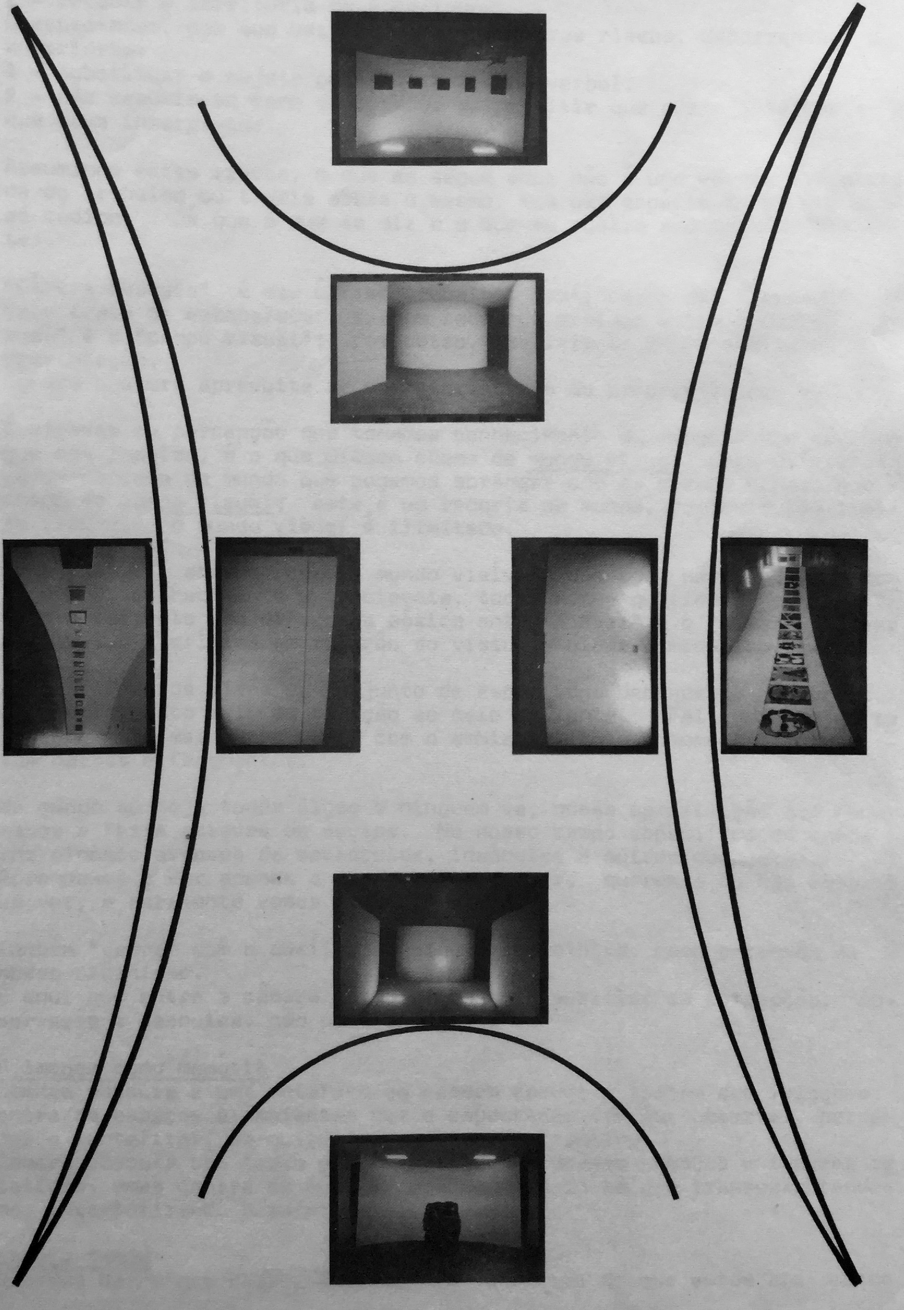
relação de espaço-tempo também é inerente à própria fotografia. Ao fotografar, o fotógrafo/artista escolhe o ponto de vista, o que será fotografado e o momento/tempo, abstraindo para o plano (imagem), as outras condições espaciais de volume e profundidade.

Plaza explorou mais uma vez a questão no trabalho *Câmara Obscura*, exposto no MAC entre 03 a 25 de setembro do mesmo ano. Ele considerava a instalação uma continuação de *Os Meninos As Meninas*: “a troca de referenciais, a relação e conversão do que antes era mundo visual e agora é campo visual, através da representação, da memorização destas duas comparadas com a realidade, cria uma digressão espaço-temporal”, escreveu no texto do catálogo.

Fazendo uso da mesma estratégia, Plaza fotografou as paredes do museu, tal como estavam, assumindo não só a arquitetura, mas também as obras que estavam expostas. O artista explicou, no texto sobre a exposição, que “*Câmara Obscura* é uma metáfora da câmera escura e também das relações entre os espaços e ambientes que o espectador tem que observar, perceber e mentalizar se qui-







Esquema da instalação *Câmara Obscura*,
publicado no Boletim do Espaço B
Arquivo MAC-USP

ser decodificar o trabalho”. Em vez de apenas espelhar as imagens, algumas foram colocadas na mesma parede, mas do outro lado, de modo que o espectador só poderia ver a fotografia se a contornasse, evocando, assim, a memória. Em seu texto, o artista afirmava que:

[...] no mundo de hoje todos olham e ninguém vê, nossa aproximação aos fenômenos é feita através de óculos. No nosso campo específico de trabalho olhamos através de socióculos, ideóculos e outros compostos. Aprendemos a ver apenas o que precisamos ver, queremos ou nos interessa ver, e raramente vemos criticamente.

Esses trabalhos de Plaza foram inspirados nos estudos do psicólogo James Gibson (1904-1979) sobre “mundo visual” e “campo visual”. O espectador, ao entrar no ambiente e se deparar com as fotografias dele tal qual ele estava, se deparava com o “mundo visual”, o espaço, e o “campo visual”, as fotografias. Nas duas instalações, o artista sintetiza o pensamento de Gibson sobrepondo ainda camadas de história da arte e também sobre o próprio repertório visual que o museu oferece. Em seu primeiro experimento com vídeo, Plaza vai mais uma vez recorrer às imagens dos espaços expositivos.

“VOCÊS SÓ PODEM fazer vídeo, não sei por que vocês estão fazendo isso”, disse Walter Zanini se referindo materialmente às artes plásticas, como esculturas, gravuras e pinturas. Quem se lembrou dessa passagem foi a artista Carmela Gross (1946) em entrevista à pesquisadora em 2009. O diretor no MAC sempre incentivou os artistas a procurarem novos meios para se expressarem. “A vídeo-arte é de fato a grande porta das artes plásticas. O Zanini disse que só podíamos fazer vídeo com toda razão e absoluta visão daquele momento. O uso do vídeo coloca as artes plásticas num patamar de cinema”, lembrou a artista plástica Carmela Gross, que participou dos primeiros movimentos de vídeo-arte no Brasil.

Os primeiros trabalhos com vídeo aconteceram no fim dos anos 1950, quando alguns artistas, como o artista sul-coreano Nam June Paik (1932-2006) e o alemão Wolf Vostell (1932-1998) começaram a realizar pesquisas com os recursos da televisão pensando em desenvolvê-los em seus trabalhos artísticos. Segundo Cacilda Teixeira

da Costa, em *Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios*, “a recepção da videoarte foi, de início, bastante difícil, não só pela presença incomum de um aparelho de TV no espaço do museu ou galeria, mas, sobretudo, por exigir um tempo de exibição determinado pelo artista, e não pelo espectador” (COSTA, 2004). A permanência de uma pessoa na frente de um quadro pode durar cerca de dez ou quinze segundos, e os vídeos, geralmente, eram maiores do que um minuto. No MAC, por exemplo, em 1977, cada artista tinha direito a cinco minutos de fita, e alguns usavam todos os segundos que lhes eram de direito em um só trabalho.

No Brasil, as primeiras manifestações artísticas com vídeo aconteceram em 1971. O artista plástico Gabriel Borba, utilizando um videoteipe de uma polegada da Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), realizou uma série de performances com a participação de dez estudantes. Mas sobre esse trabalho restam apenas algumas fotos, pois as fitas foram apagadas para serem reaproveitadas. Para Borba, essa experiência valeu como “exercícios gerais para criatividade” definiu em entrevista à pesquisadora em 2009.

A primeira apresentação em vídeo em um museu aconteceu no MAC, em virtude da 12ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1973. A obra era o *Registro do Passeio Sociológico pelo Brooklyn*, feito por Fred Forest. No ano seguinte, na última edição da Jovem Arte Contemporânea também foram apresentados vídeos. Os trabalhos eram de um grupo de artistas do Rio de Janeiro, liderados por Anna Bella Geiger (1933-), do qual faziam parte Fernando Cocchiarale (1951-), Ivens Machado (1942-2015), Letícia Parente (1930-1991), Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff (1949) e Sonia Andrade (1935-).

Esses artistas contaram com a ajuda do diplomata Jom Azulay, que tinha um gravador portátil de ½ polegada. Esses trabalhos representaram o Brasil na mostra *Vídeo Art*, organizada por Suzanne Delehanty, no Institute of Contemporary Art of Pennsylvania, na Filadélfia, em 1975 – acontecimento que a pesquisadora Cacilda Teixeira da Costa acredita ter sido decisivo para a formação do setor de vídeo do MAC.

Zanini era o responsável por organizar a representação brasileira da exposição. Convidou, primeiramente, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Julio Plaza e Regina Silveira, que não conseguiram realizar os vídeos devido à falta de equipamentos. O convite, então, foi

repassado aos artistas do Rio de Janeiro, que conseguiram realizar os trabalhos e representaram o Brasil na mostra.

“Ele funcionou como um instigador, um provocador. Mesmo sabendo que não tínhamos equipamento, passou o convite adiante como uma provocação”, disse Silveira, em entrevista à pesquisadora em 2009, ressaltando a importância de Zanini para o movimento de vídeo-arte no Brasil. Em entrevista a Cacilda Teixeira da Costa, para o documentário *Videoarte: primeiras experiências (Brasil 1974-1978)*, Silveira lembrou:

Quando tentávamos fazer os vídeos para a exposição da Filadélfia, ficávamos eu, Donato Ferrari, Julio e o Gabi subindo e descendo escadas da FAAP. Chegou um momento em que achamos que o vídeo que poderíamos fazer era sobre as dificuldades de quatro artistas tentando fazer um vídeo.

Em 1977, Zanini conseguiu comprar uma câmera de vídeo, modelo U-Matic QUC 3450, para o MAC, direto com a Sony do Japão. Graças à aquisição do equipamento, formou-se o Setor de Vídeo - que existiria até 1978, quando o diretor saiu do Museu - coordenado por Cacilda Teixeira da Costa. Os primeiros vídeos realizados foram exibidos na mostra Vídeo MAC, que aconteceu no dia 10 de dezembro daquele mesmo ano. Participaram da exposição: Carmela Gross, Flávio Pons (1947-), Gabriel Borba, Gastão Magalhães (1953), Ivens Machado, Julio Plaza, Letícia Parente, Regina Silveira e Sonia Andrade. Os artistas tinham à sua disposição cinco minutos de fita, o equipamento e a ajuda da equipe, formada por Marília Saboya, Fátima Berch e o faz-tudo Hironie Ciafreis, que receberam treinamento de funcionários de uma filial da Sony, em São Paulo. No texto “Vídeo-arte – uma poética aberta”, Zanini dissertou sobre o trabalho de Plaza:

Por entre os seus múltiplos meios/formas de comunicação - onde se sobressai não apenas o livro-de-artista - Julio Plaza tem recorrido por vezes ao vídeo para pesquisá-lo no seu espaço/tempo inerente, em registros estáticos. O usuário mantém-se na expectativa de que algo possa acontecer.

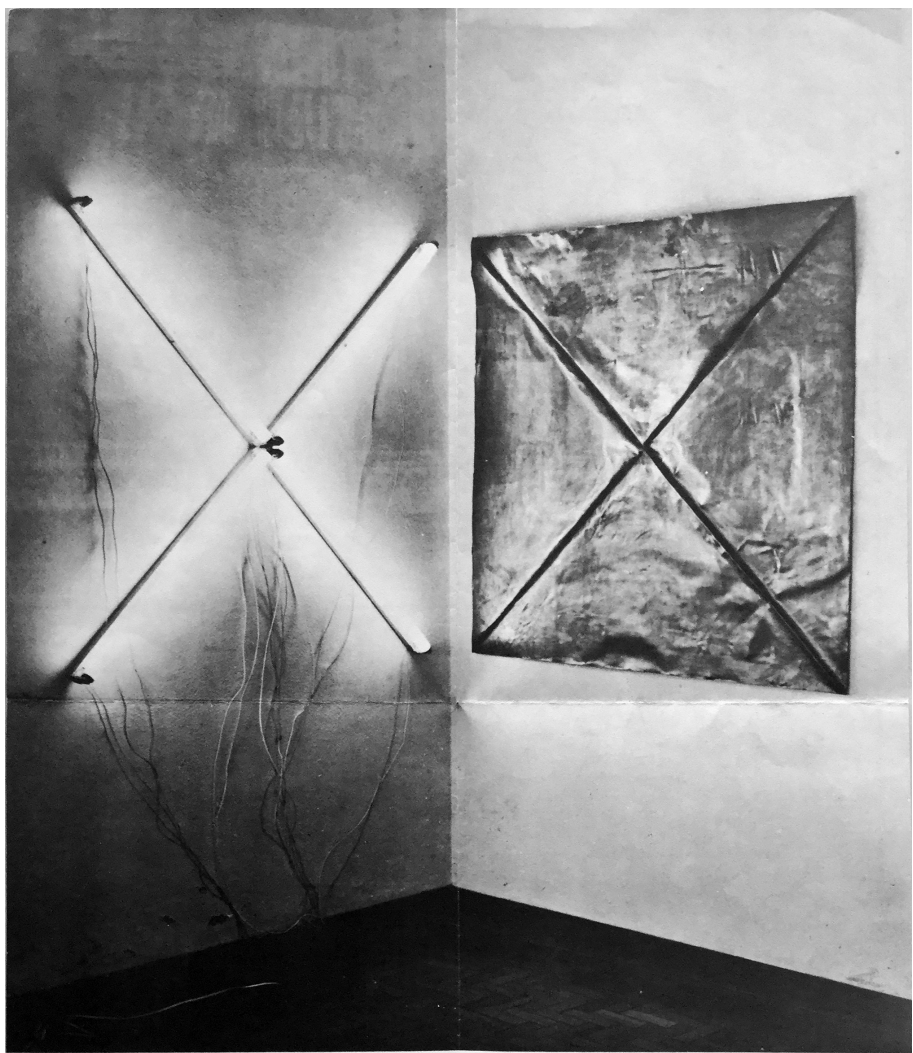
O vídeo de Plaza trata-se da filmagem de uma parede com

aberturas dos dois lados, esquerdo e direito. Lembra um pouco as imagens de câmeras de segurança. A questão do tempo, como ressaltou Zanini, é central. O vídeo tem ao todo 4'06, quase os 4'33 como a peça de John Cage. Pode parecer que Plaza não estava filmando nada, mas a parede branca em questão era o objeto a ser retratado. A imagem também se relaciona pela cor branca e pela forma geométrica do quadrado com os trabalhos concretos do artista realizados na década de 1960. A gravação foi exibida sem áudio, mas enquanto Plaza filmava, uma pessoa perguntava, a cada fração de tempo, se os minutos do artista já não tinham acabado. Curiosidade que serve para exemplificar como a ausência de ação pode dilatar o tempo.

Quando expôs a instalação *Câmera Obscura* no Espaço B, do MAC, em setembro de 1977, no texto curatorial, Zanini destacou “o rigor de sua formação neo-construtivista e peculiaridades próprias da visualidade minimalista”, ressaltando que o seu trabalho ficava cada vez mais distante de uma produção de objetos e elementos estéticos e mais próximos de uma investigação sobre linguagem, comunicação e semiótica. Essas características, que estão na base da formação de Plaza como artista, se sobressai em diversos trabalhos. Em dois vídeos, explora o texto, escrevendo frases como “O artista verdadeiramente revolucionário não se enquadra em nenhuma ideologia” e “Empreendimentos artísticos culturais S.A”. No artigo já citado sobre videotexto, Zanini ressalta que:

Os artistas do vídeo exercem-se no plano da intersemitoticidade. Sua atitude fundamental é a da renúncia aos contextos que privilegiam os atributos estéticos da arte. Idéia e signo são os referenciais de sua individualização aplicados no sentido interrogativo dos níveis da realidade. (ZANINI, 1977)

Característica que ficaria cada vez mais presente no trabalho de Plaza. Em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, de 7 de agosto de 1977, ele disse que acreditava em um fenômeno marcante na produção artística da década de 1970: “o abandono do objeto tradicional da arte, o que divide a coisa em antes e depois dos anos 70”. Mais adiante, afirmou que “na arte dos anos 70, vejo muita ideologia, muita comunicação fática, circunstancial e imediata, muita retórica, esta última recu-



Instalação para Kasimir Malevich 1878-1978, 1978
Lâmpada Fluorescente, placas de chumbo e
instalação elétrica
300 x 200 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo

perada pelos “históricos” para justificar seu fazer perante o “mercado”.”

A relação de Plaza com o mercado nunca se deu de forma pacífica. Quando expôs em galerias, preferia trabalhar com instalações e trabalhos em que praticamente não restasse nada de objectual para ser vendido, ou gravuras – trabalhos menos valorizados no sistema de arte.

Um dos poucos trabalhos não seriados e que, embora seja uma instalação, também resulta em um objeto, é a *Instalação para kasimir malevich 1878-1978*, uma homenagem ao centenário do pintor russo, que nasceu, na verdade, em 1879. A obra foi apresentada pela primeira vez de 20 a 30 de novembro no Gabinete de Artes Gráficas, em São Paulo. Plaza montou o trabalho em uma quina, espaço também aproveitado por Malevich para expôr o seu *Quadrado Preto*, na *Última Exposição Futurística de Pinturas: 0.10*, em Petrogrado, em 1915. Em uma parede, quatro tubos de lâmpadas fluorescentes formam um X. Na perpendicular, um outro X aparece vincado em uma chapa de chumbo.

Uma relação clara entre os dois trabalhos de Malevich *Quadrado Preto* (1915) e *Quadrado Branco Sobre Fundo Branco* (1918). Enquanto um X emana uma forte luz, o outro está escuro. O contraponto evidente entre o X iluminado de luz branca e X vincado na chapa escura de chumbo se sobressai ainda mais ao se ter a informação de que o metal é um mau condutor de eletricidade. Em *Tradução Intersemiótica*, Plaza dissertou sobre a obra:

Ambos, quadrado negro e quadrado branco, são traduzidos paramorficamente por folha de chumbo e por luz fluorescente. Negativo e positivo, luz-negação, energia e absorção, se constituem no yin-yang da linguagem visual, fonte de sensibilidade plástica. Efeito do todo, tautologia do suporte, espaço de tensão. (PLAZA, 2003)

A instalação não foi vendida e ficou durante muitos anos guardada na casa do artista Carlos Fajardo (1941-), que depois do falecimento de Plaza, doou o trabalho para a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Outro suporte a que o artista destinou boa parte da sua produção foram os livros.

△ IDEIA DE CRIAR estruturas como as de *Objetos* para colocar textos foi de Julio Plaza, segundo Augusto de Campos, em depoimento dado na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em abril de 2007, para o International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA). Ele fez versões menores daquelas estruturas de *Objetos* (1969), dessa vez medindo 15 x 21 cm, compostas por duas folhas de papel branco superpostas, com um jogo de cortes e dobras, que faziam saltar formas geométricas da bidimensionalidade, criando estruturas tridimensionais que serviram de “linhas” para que o poeta interferisse com poemas.

Campos levava as estruturas para casa e ficava estudando como inserir um poema. “Os textos eram programados a partir dos objetos do Julio. Eu sempre achava que não ia conseguir fazer nada”, contou nessa mesma entrevista ao INCCA. Redesenhava os objetos em papel milimetrado para ter a exata noção do espaço que tinha para compor. Campos não se deu por vencido por nenhum dos móveis criados pelo artista, conseguindo colocar poemas em todos, criando jogos de palavras, como ele exemplificou para o número 22 da revista da Universidade Federal de Santa Catarina, *Caderno de Traduções*, em 2008:

Em SUBVERTER, por exemplo, na folha externa você lê apenas ENTRE, vocábulo que se divide ao se abrir as páginas; na interna, de baixo para cima, SUB, VER (na mesma altura de ENTRE), TER. A partir das maquetes de Plaza eu fazia pequenas réplicas com as próprias folhas quadriculadas e recortadas e as levava para o Julio proceder a arte-final. Felizmente para nós, os militares não liam poesia (estávamos em plena ditadura e até O VERMELHO E O NEGRO de Stendhal era suspeito...).

Com os poemas desses rascunhos em mãos, o artista fazia versões com cores diferentes e depois escolhiam juntos a que prevaleceria. A inclusão dos poemas de Campos “Viva Vaia” e “Luxo”, de 1965 e de 1972, respectivamente, no projeto foi sugestão de Plaza. Juntos com os demais formam os 12 poemas-objeto da caixa batizados por Campos de *Poemóviles*. O título é composto pela aglutinação das palavras “poema” e “móviles”. (A última palavra, aliás, foi usada pelo artista francês Marcel Duchamp para nomear as esculturas móveis de Alexander Calder. Os dois artistas eram referências para Plaza). Para o artista, *Poemóviles* era o que essencialmente

atendia pelo termo de “livro-objeto”. “Na mesma medida em que rompe com a estrutura tradicional do livro, isto é, sequencialidade ou amarração linear das páginas”, disse Plaza em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, em 13 de março de 1985. E complementa: “Nele há de fato processos de interpenetração de leituras, explora-se o espaço real da página dobrada”. E concluiu:

É sobretudo um livro quase-livro, ou mesmo um objeto que incorpora o lúdico ao nível do sensorial; presta-se à leituras por mera semelhança ao mesmo tempo em que estabelece relações outras com o leitor, precisamente pela montagem dos espaços textos movimentos luz sombra.

Em seu artigo “O livro como forma de arte (I)”, publicado no número 6 da revista *Arte em São Paulo*, de abril de 1982, Plaza definiu que o livro “satura-se no código escultórico no jogo lúdico e interpenetração dos espaços, formando assim arquiteturas-espaciais”. O projeto finalizado pelos autores em 1974, só foi lançado em 17 março de 1975, na Galeria Múltipla, que ficava na avenida Morumbi, 7990.

Os 12 poemas-objeto, feitos em pranchas soltas, podem ser lidos em qualquer ordem, rompendo a linearidade tradicional do livro. As pranchas foram armazenadas em caixa branca escrito *Poemóviles* em vermelho. O fechamento da caixa era feito como o daqueles envelopes para diversos usos que são lacrados por um barbante que envolve uma pequena roda de papel. Esse lacre acabou se mostrando muito frágil e Plaza repensou a caixa na segunda edição, de 1985.

Esse é o primeiro trabalho completo dessa dupla, sem contar a participação de Campos, em *Objetos*, que explorou, como poucos, a interdisciplinaridade defendida no manifesto da Poesia Concreta, publicado na revista *AD - Arquitetura e Decoração*, São Paulo, novembro/dezembro de 1956, nº 20:

[...] funções-relações gráfico-fonéticas (“fatores de proximidade e semelhança”) e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideográfica do significado, cria uma totalidade sensível “verbivocovisual”, de modo a justapor palavras e experiência num estreito colamento fenomenológico, antes impossível.

A relação dos dois amigos levou a poesia de Augusto de



Julio Plaza e Augusto de Campos no lançamento da segunda edição de *Poemóbiles*

Folha de S. Paulo, 13 de março de 1985

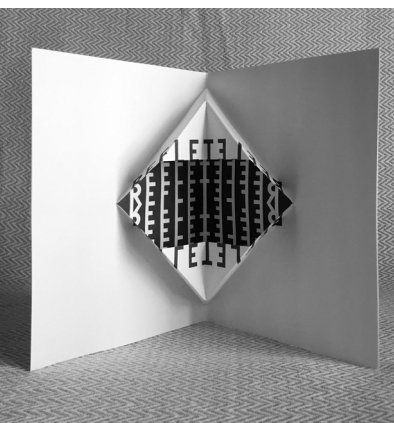
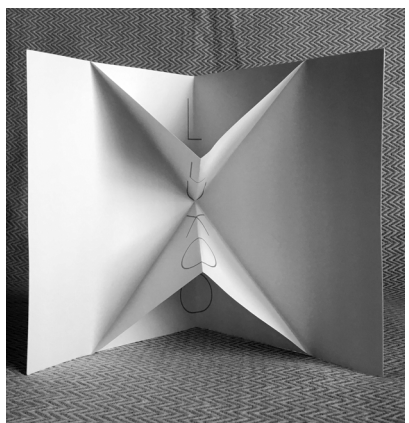
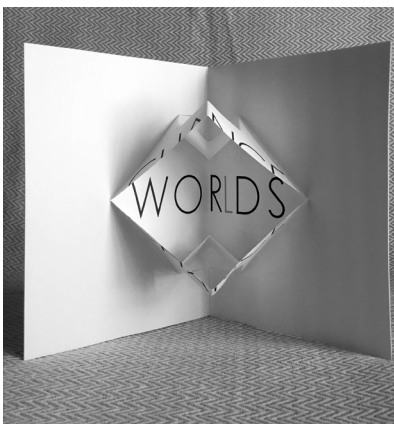
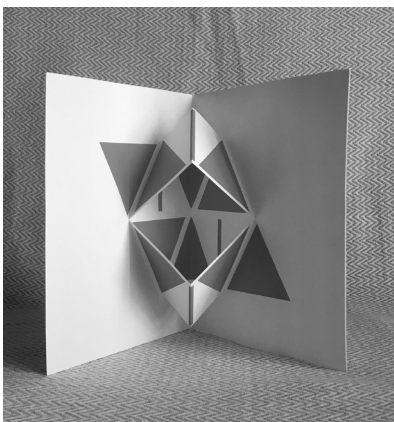
Nas páginas 126 e 127, alguns poemóbiles abertos, da quarta edição, de 2018, editado pela Demônio Negro

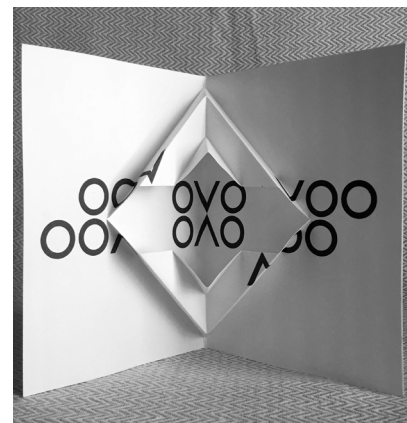
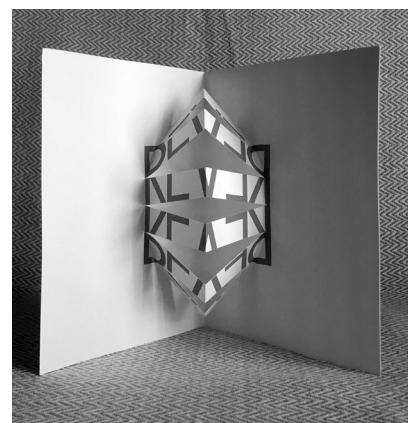
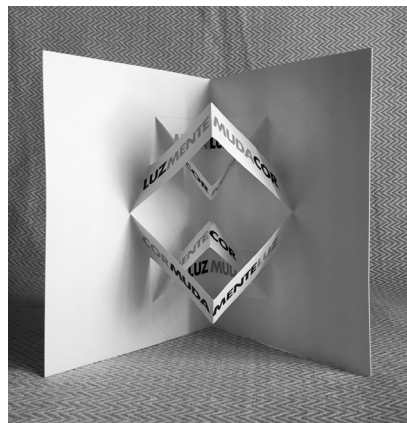
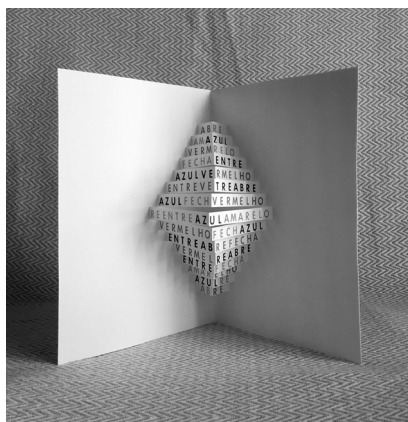
Biblioteca Karina Sérgio Gomes

Campos, que já tinha uma preocupação com a plasticidade e com o som, ao espaço tridimensional, ganhando volume e interatividade com o leitor, que podia manipular os objetos e ter uma nova experiência com os poemas. Os móveis criados por Plaza deram leveza e movimento às palavras de Augusto de Campos, que se moviam e dissipavam no espaço.

“A fisicalidade do suporte interpenetra-se com o poema, apresentando-se como corpo físico, de tal maneira que o poema somente existe porque existe o livro como objeto”, definiu Julio Plaza na mesma entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, devido ao relançado de *Poemóbiles*, desta vez levando o selo da editora Brasiliense, que fez apenas distribuição da publicação. A obra teria ainda mais duas reedições, 2010 e 2018, ambos pela editora independente Demônio Negro.

De acordo com Augusto de Campos, a palavra dentro desse objeto ganha inúmeras possibilidades, podendo ser lida por diferentes ângulos. Para os dois, *Poemóbiles* se não trata-





va de um objeto de arte. Era considerado pelo artista e pelo poeta como meio de reflexão e de ação. Trabalhos que se localizam na fronteira entre as artes visuais e a literatura.

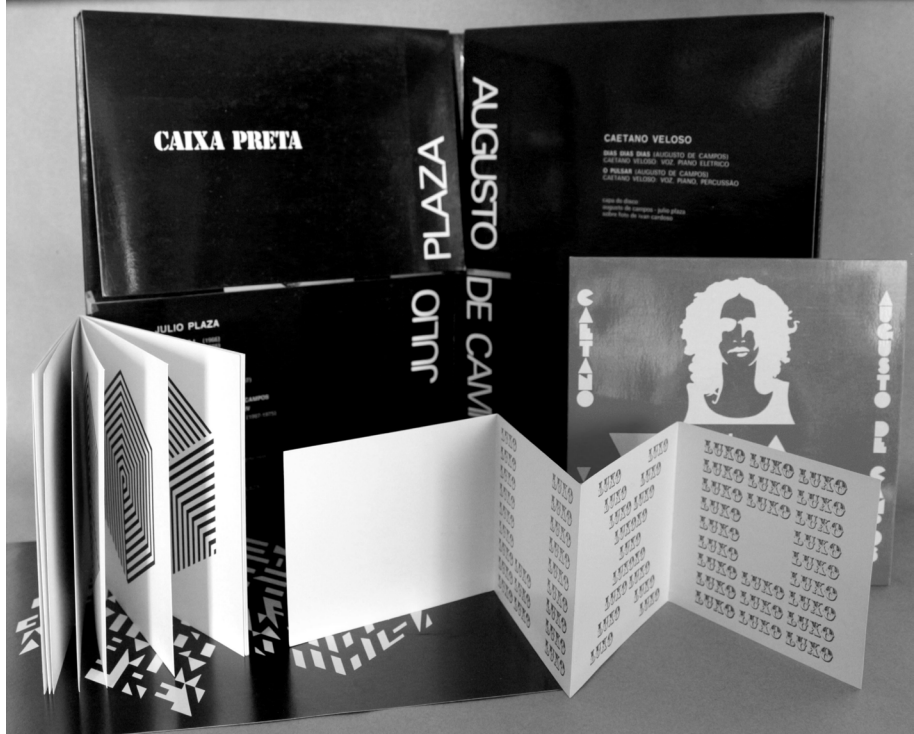
Acrescentaria ainda que com esse trabalho eles criaram uma terceira margem, unindo as duas áreas de criação. Um processo que evocava, da maneira mais completa, a ideia de “verbivocovisual”, termo cunhado pelo escritor James Joyce (1882-1941) para expressar um poema que exige todos os sentidos do leitor. Campos explicou, no artigo “Poesia ‘Entre’: de Poemóviles a Reduchamp”, que os autores:

Refugindo tanto da obra de luxo quanto da obra decorativa, ocorrente na maioria dos casos de livros de poemas ilustrados por artistas ou de livros de arte comentados por poemas, buscávamos um verdadeiro diálogo interdisciplinar, integrado e funcional, entre duas linguagens, verbal e não verbal, capaz de suscitar, num único movimento harmônico, o curto-circuito da imaginação entre o sensível e o inteligível, o lúdico e o lúcido. (CAMPOS, 2013)

Aliás, projetos que pudessem subverter a lógica do sistema e do mercado de arte sempre interessaram a Plaza. Em uma entrevista ao jornal *Zero Hora*, em 3 de agosto de 1975, o jornalista pergunta se o preço de Cr\$ 150,00 (cerca de R\$ 40,00 em 2020) de *Poemóviles*, na época do lançamento, era o valor adequado para uma obra de arte. Plaza respondeu:

Mas a gente não está pensando em fazer uma separação em termos de obra de arte ou não. A gente está pensando em termos de um produto cultural, que logicamente deve ter um custo possível para ser vendido ao público, que deve ser veiculado em diferentes sistemas, seja galerias, ou livrarias. A gente não está pensando em ‘obras de arte’ segundo o conceito burguês, quando você compra uma arte e bota na geladeira. A gente está pensando no uso e na relação da coisa

Na primeira edição feita e financiada pelos artistas, foram impressos mil exemplares, que não foi vendida totalmente. Ao se mudar da sua primeira casa em São Paulo, na rua Baronesa da Bela Vista, próximo ao Aeroporto de Congonhas, para a Rua Capital Federal, no bairro do Sumarezinho, Plaza jogou no lixo vários exemplares que tinha guardado. Amigos próximos relatam a mesma cena em



Caixa Preta, 1975
Alguns itens que faziam
parte da publicação

Coleção Omar Khouri

momentos diferentes e com trabalhos distintos, mostrando que Plaza não era uma pessoa apegada a objetificação da obra de arte.

■ NAQUELE MESMO ANO, 1975, Campos e Plaza começaram a trabalhar em um novo projeto. Embora o conceito da embalagem fosse inédito no Brasil, o que havia dentro não era tão novo assim. Inspirado na *Boîte-en-valise*, do francês Marcel Duchamp, em que o artista fez uma pequena caixa com reproduções em miniatura de obras suas realizadas entre 1910 e 1935, os dois artistas trabalharam com obras feitas por eles entre os anos 1960 e 1970, dando novas roupagens para alguns trabalhos antigos, e com poucos inéditos.

Numa espécie de caixa, que pelo formato também lembrava um livro, mas estava

mais para uma pasta, na cor preta – assim contrastando com o branco de *Poemóviles* –, Campos e Plaza reuniram 24 trabalhos, alguns antigos feitos nas décadas anteriores e outros inéditos. De Plaza, por exemplo, tinha uma edição pequena do álbum Signspace; e de Campos, o clássico Lixo Luxo. Essas versões em tamanho reduzido desses trabalhos funcionavam exatamente como a caixa de Duchamp. A ideia do formato de caixa partiu de Plaza, e coube a Campos, novamente batizar a obra: *Caixa Preta*. Mesmo nome dado à caixa laranja dos aviões e barcos que guardam todas as informações de cada veículo e, em caso de acidentes – como mais costumeiramente ouvimos falar delas – é aberta para tentar achar pistas do que aconteceu.

O princípio dessa obra era mais ou menos o mesmo do artefato eletrônico. Cada proprietário de uma *Caixa Preta* poderia dizer que tinha em casa uma pequena coleção de obras dos dois artistas, com informações sobre suas trajetórias. Os trabalhos davam pistas sobre a poética e percurso de cada um, e tinham o intuito de provocar o espectador ao manipular as pequenas peças. Ou, como preferiu Campos, em depoimento ao jornal *Folha de S. Paulo*, em 7 de dezembro de 1975, despertar “perturbações”:

Numa caixa hermeticamente fechada, com terminais de entrada e de saída, provocam-se perturbações que são conduzidas ao interior da caixa, da qual emergem outras perturbações. Mas nada sobre a maneira pela qual as perturbações da entrada se articulam às perturbações de saída, dentro da caixa. O seu interagir é uma interrogação. Algo desse conceito foi transposto em termos plásticos e poéticos, para o novo trabalho que eu e Plaza lançaremos nos próximos dias.

A ideia de alguns itens também era convocar a participação do espectador. Os autores esperavam que os proprietários das caixas destacassem alguns trabalhos da folha de papel picotado e dobrassem nos vincos indicados para formarem pequenas esculturas, como era o caso dos inéditos *Cubogramas*. Mas de acordo com Campos, em entrevista já citada ao INCCA, ele nunca viu nenhum desses pequenos objetos montados. Com medo de “estragar” a obra, raras pessoas a montaram, como foi o caso de Carlos Valero (1948-), sociólogo-poeta-musicólogo, que montou todos os trabalhos da caixa.

No caso dos *Cubogramas*, que os autores chamavam de

“poemas-objetos”, a partir de cubos desenhados por Plaza, Campos inseriu poemas. Ao montá-los, o participante poderia perceber que o texto se tornava menos legível conforme a abertura de cada ângulo. Outro destaque da caixa era um disco de vinil, um compacto-simples, com poemas de Campos gravados. No lado 2, uma interpretação do poema “O Pulsar” e, no lado 1, “dias dias dias”, ambos interpretados por Caetano Veloso, comprovando a multidisciplinaridade apresentada no manifesto da Poesia Concreta.

Devido à diversidade dos projetos que compõem o conjunto, a elaboração da *Caixa Preta* foi mais demorada do que a de *Poemóviles*. Campos, além de escrever os poemas, também fazia sugestões de pensamento e acabamento gráfico dos trabalhos. A ideia da capa para o compacto com poemas foi do poeta, como escreveu em depoimento à pesquisadora em maio de 2018: “A ideia do disco e da capa em alto contraste de Caetano, a partir de foto de Ivan Cardoso, foram minhas. Ainda tenho o display que desenhei com hidrográfica vermelha”. Os custos para concretização desses projetos eram divididos entre os autores, e no caso de *Caixa Preta*, a ajuda financeira do poeta e editor da revista Código, Erthos Albino de Souza (1932-2000), foi substancial. Um trabalho de execução tão laboriosa não poderia ter um lançamento comum. Digno de uma abertura de exposição, a retrospectiva portátil dos dois artistas foi lançada no dia 19 de dezembro de 1975, no Gabinete de Artes Gráficas, galeria fundada por Mônica Filgueiras (1944-2011) e Rachel Arnaud, que ficava na Rua Bela Cintra, na Consolação. E causou furor parando o trânsito em frente à galeria, devido ao fluxo de gente.

Quem compareceu ao “vernissage” ainda foi surpreendido por uma performance. O jovem artista baiano Edinizio Ribeiro (1945-1976) procurou pela dupla para propor fazer um happening com um objeto que havia criado, *Ligélio* - uma homenagem aos artistas Lygia Clark e Hélio Oiticica, de quem se dizia discípulo. A criação consistia em uma asa-leque de pano amarelo e varetas. Para melhor execução da performance, Plaza sugeriu que a galeria pintasse as paredes de preto. Assim também faria referência à *Caixa Preta*. Edinizio, vestido de branco, dançava em câmera lenta enquanto movimentava Ligélio, dobrando e desdobrando as asas amarelas, enquanto as pessoas circulavam. Em depoimento à pesquisadora, Campos conta:

Foi um sucesso absoluto de público. Pouco depois o então quase desconhecido baiano Edinizio Ribeiro morreu afogado numa praia do Rio. Nós o homenageamos no número 1 da revista *QORPO ESTRANHO* (mai/ago 1976). Lembrei-me de uma obra de Goya, *Modo de Volar*, e sugeri ao Julio uma montagem dela com algumas fotos de Edinizio e o seu leque-ligélio.

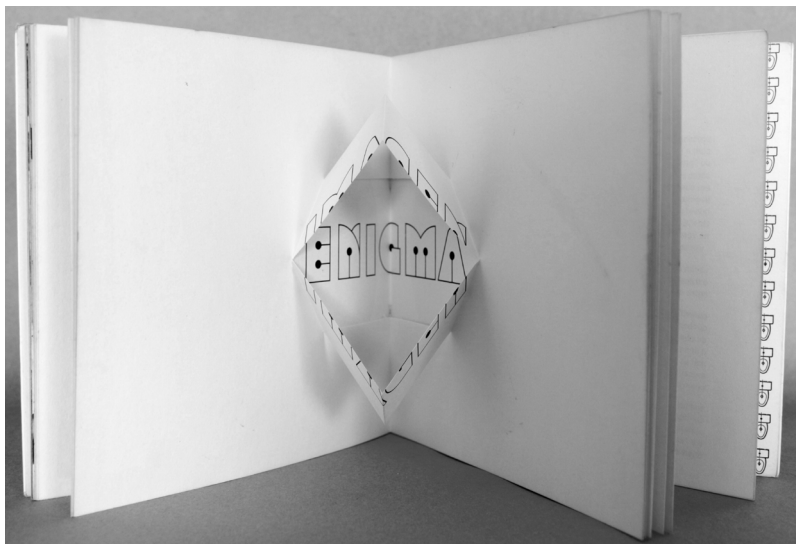
EM 1976, A DUPLA lança seu último trabalho em conjunto no meio impresso: *Reduchamp*. Desta vez, em formato de um livro tradicional e comparativamente, no tocante ao projeto gráfico, o mais modesto de todos. A publicação é uma homenagem ao trabalho do artista francês Marcel Duchamp. Nessa publicação, Augusto de Campos apresenta novamente um ensaio-poema sobre o legado duchampiano, que havia publicado em *Polem* (1974). E Plaza repensou os trabalhos do artista com imagens, que ele chamou de “iconogramas”, em ele fazia uma releitura de obras do próprio Duchamp e de outras referências suas como os trabalhos de um dos ícones do Suprematismo, o artista russo Kazimir Malevich (1879-1935).

Imagens e textos se intercalam página a página. No meio da pequena edição, se encontra o último poemóbile, preenchido por Campos com o anagrama de “Enigma” e “Imagem”. A palavra “Imagem” se abre revelando “Enigma”, um tributo ao *Anémic Cinéma*, filme de Marcel Duchamp, de 1926. Na última página, há um pequeno furo no centro, uma alusão ao furo na porta de *Étant Donnés* (1946-1966), último trabalho do artista. A capa foi uma sugestão do poeta, que surgiu após analisar a imagem de pequenos desenhos de vaso sanitário em uma cartela de letreset para criar plantas de apartamento. Inverteu a figura, assim como Duchamp teria feito³ para criar *A fonte* (1917). A outra relação com o francês nessa composição é a apropriação de imagens prontas e disponíveis no mercado. Ainda na capa, entre as fileiras de mictórios, escreveram MD, e na quarta capa, com a imagem

3 Recentes pesquisas apontam que Duchamp não poderia ter comprado o urinol porque na época a J. L. Mott Iron Works não vendia este modelo em específico. Suspeita-se que o famoso mictório teria sido comprado pela baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, considerada a primeira mulher dadaísta americana, que costumava criar esculturas com objetos encontrados na rua e



Acima a capa e abaixo o último poemóbile da dupla de artistas publicado em *Reduchamp*, 1976. Coleção Omar Khouri



invertida, trocaram as letras para WC. Plaza acolheu a ideia de imediato, e recorreu também a fontes já disponíveis para utilizar no título.

Houve ainda um quarto projeto que, infelizmente, não avançou. Campos tinha a ideia de fazer uma edição ilustrada do *Inferno de Wall Street*, de Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade (1833-1902). O poeta levou o projeto ao artista, que chegou a rascunhar algumas ideias a partir de imagens que tinha pensado. Em depoimento por e-mail à pesquisadora, Campos conta que: “Era uma proposta que exigia muita pesquisa e muito tempo, e acabou ficando só nos esboços. Não tínhamos produção, nem pesquisadores para trabalhar por nós. Não havia a enciclopédia imagética da internet”. E também não houve quem financiasse o projeto.

Das três obras realizadas pela dupla, apenas *Caixa Preta* não teve nova publicação. *Reduchamp* foi relançado em 2009, pela Demônio Negro. A parceria dos dois artistas não pararia por aqui, contudo. Embora projetos gráficos com a assinatura dos dois se limitem a esses três, Plaza convidaria Campos para participar de muitos outros projetos ligados a tecnologia como veremos mais adiante. Mas como observou o jornalista J.J. Moraes, em sua crítica sobre *Caixa Preta*, publicada em 27 de março de 1976, no jornal *O Estado de S. Paulo*:

Raramente um artista plástico e um poeta se deram tão bem. E dificilmente foi possível encontrar em outros trabalhos de outros autores uma parceria que respirasse um ar assim fluido, onde a palavra integração pode ser utilizada com tanta pertinência, com tanta naturalidade e segurança.

O encontro entre Campos e Plaza talvez esteja entre os mais frutíferos na relação entre literatura e artes visuais. E com certeza entre as mais inventivas e interdisciplinares. O artista espanhol afir-

conferia títulos a eles. Um procedimento parecido com o do artista francês. A suspeita ganha força pelo fato de que Elsa costumava assinar seus artigos publicados em jornais com o pseudônimo de Richard Mutt. E, numa carta de Duchamp à sua irmã Suzanne de 11 de abril de 1917, ele escreve: “uma amiga com o pseudônimo masculino de Richard Mutt enviou, como escultura, um mictório de porcelana para a exposição dos Independentes. Eu tive que botar meu cargo à disposição e os boatos irão correr à solta em Nova York”. HUSTVEDT, Siri, “A woman in the men’s room: when will the art world recognise the real artist behind Duchamp’s Fountain?”, In *The Guardian*, de 19 de março de 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/29/marcel-duchamp-fountain-women-art-history>. Acesso em 19 de abril de 2020.

mou em uma entrevista à *Folha de S. Paulo*, em 1985, em decorrência do relançamento de Poemóviles, que:

[...] toda a parceria ou interpenetração de trabalhos é necessariamente dialógica, assim Augusto e eu dialogamos com nossos trabalhos sob o signo de ressonância que é semelhança. Toda relação interdisciplinar leva a uma mudança criadora, e é por isso que poucos artistas se prestam a esse risco, pois essa relação é crítica à categoria da originalidade.

E ambos buscavam essa influência mútua que ocorria em seus trabalhos. Ao olhar para os poemas de Campos, nota-se uma busca constante pela plasticidade, seja nas cores ou no formato gráfico em como ordenava as palavras. E a proximidade de Plaza com os poetas também inspirou profundamente o artista até mesmo em seus direcionamentos acadêmicos como veremos em próximos capítulos.

Para Plaza, os processos de criação dele e de Campos eram “senão idênticos, pelo menos similares”, disse na mesma entrevista à *Folha*. O encontro com a formação análoga e construtivista de Plaza, segundo Campos, foi fundamental para o desenvolvimento de poemas que o poeta gostaria que extrapolassem a exclusividade literária. Arrisco a dizer que a poesia de Campos tenha encontrado na matemática e na geometria de Plaza a perfeita organização para palavras. Uma parceria que o poeta definiu como “letra e música”, mas que adaptaria para letra e imagem.

ALÉM DOS LIVROS em parceria com Augusto e outros em que ele trabalhou executando o projeto gráfico de publicações de amigos, como *Oxigenesis*, de Villari Herrmann (1943-), de 1977, Plaza realizava suas próprias publicações. Ele acreditava que o livro e as artes gráficas eram um meio de democratização e socialização da arte. Fazer circular um livro era (e ainda é) mais fácil do que uma pintura, por exemplo. Aliás, durante muitos anos os livros realizados por Plaza não estavam nos acervos dos museus e sim nas bibliotecas. Por isso, muitos dos encontrados no ambiente refrigerado das obras de arte carregam na segunda capa interna o carimbo da biblioteca das instituições a qual pertencem. Alguns até com ficha de empréstimo. Em entrevista ao jor-

nal *Folha de S. Paulo* de 23 de março de 1980, o artista disse que:

[...] no livro como forma de arte, o suporte livro é considerado como mídia concreta para veicular um trabalho que somente se pode veicular e realizar sobre este suporte, da mesma forma que, um quadro ou um filme só pode ser veiculado no suporte correspondente. Importante tratar o livro como mídia, como suporte de arte significante ativo e não mero fundo passivo.

Nessa mesma entrevista, Plaza afirma que há dois tipos de produção editorial: a “sistema”, que seria a produção de uma editora em que a publicação passaria por todo um processo já estabelecido de criação, produção, distribuição e comercialização, sincronizados e usando como apoio de meios de comunicação de massa; e a “não-sistema”, que abrange as publicações independentes, em que o “autor e agente da produção se confundem, ele faz todas as operações, desde a criação até o encontro com o público”. Claro, o artista fazia parte da segunda.

Todo o aprendizado de artes gráficas que aperfeiçoou em sua passagem pela Esdi, foi colocado em prática confeccionando, por exemplo, alguns catálogos feitos para o MAC, como os de *Poéticas Visuais* e *Prospectiva 74*, em que participou da organização junto ao diretor Walter Zanini. Trabalhou ainda no projeto gráfico de revistas independentes como a *Poesia em Greve* e a *Qorpo Estranho*. E chegou a trabalhar no setor de diagramação do jornal *Zero Hora*, na década de 1970.

Em 1977, Plaza realizou o livro *Poético/Político*. No título, ele sobrepôs as duas palavras formando o ideograma chinês de sol na sobreposição das letras É, L e I. O livro pode ser lido tanto da direita para a esquerda quanto da esquerda para direita. A obra se aproveita da linearidade comum do livro para narrar uma sequência de imagens, que, num primeiro momento, sugere a formação do mapa-mundi, mas ao folhear as páginas o trabalho vai se demonstrando mais complexo. De acordo com Plaza, no artigo “O livro como forma de arte (I)”, publicado na revista *Arte em São Paulo*, número 6, de abril de 1982:

Desde o primeiro ícone (país) até o último, o leitor é obrigado a decodificar cada país que se apresenta de uma forma abstrata e sem referencial produtor de sentido. É no ato de folhear o livro que o leitor e junto cada ícone, vão gerando e produzindo sentido até completar mnemotecnicamente (ato de memória) o mapa da América Latina.



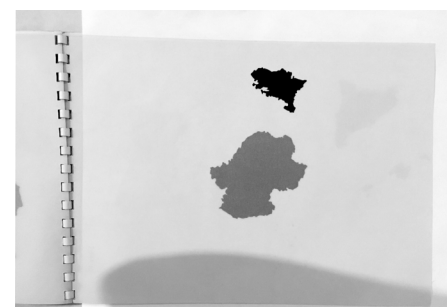
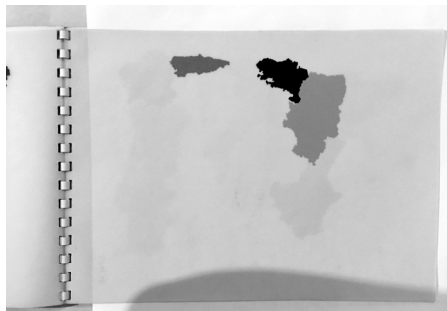
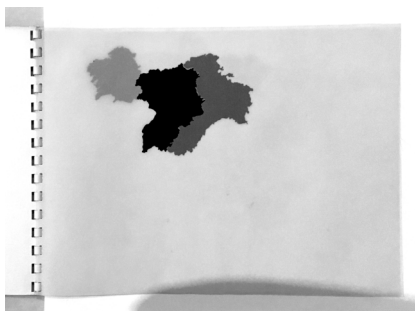
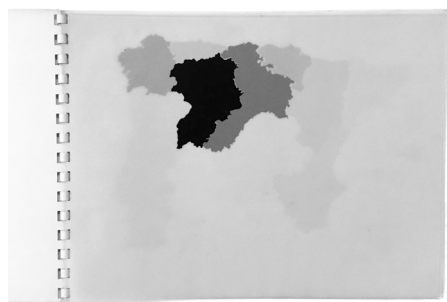
Poético-Político, 1966-1967
caneta hidrográfica sobre papel e
serigrafia sobre papel

Acervo MAC-USP

A primeira página dos dois lados é o pictograma de cadeado virado de ponta-cabeça, o que lembra a imagem de um capacete militar, referência clara à ditadura que muitos países da América Latina viveu. Na sequência, dependendo da sua ordem de leitura, surge o mapa do Brasil, seguido de Chile e a Ilha de Cuba, Argentina, Colômbia, Peru, Bolívia, Venezuela, Guianas e Suriname, Uruguai e Paraguai. No meio do livro, novamente aparece o símbolo do cadeado. E os mapas, desta vez dos continentes, vão aparecendo e se deformando de acordo com as sobreposições que o artista desenha. Ele coloca, por exemplo, o continente americano sobre o europeu e o africano; separa a América do Norte e Central da do Sul para uni-las pela África, de onde veio a mão de obra escravizada aos países americanos para colonizá-los. O poeta Paulo Leminski (1944-1989) escreveu sobre o livro:

Como pode um livro sem palavra ser político? Em lugar de palavras, Plaza usa mapas. Conversa através de mapas, como os marinheiros conversam através de bandeiras. O livro de Plaza é um livro icônico. O primeiro livro político puramente icônico de que tenho notícias. [...] Plaza utiliza apenas dois ícones: mapa e continente e um ideograma ambivalente de um cadeado que, visto de ponta cabeça é um capacete. [...] Os mapas são dos Estados Unidos, do Oriente Médio, da América Latina, seu país, do Brasil, de Cuba, do Chile, e passam pelas páginas com poliformismo caprichoso de nuvens e terrível precisão de conceitos. [...] Da pura ‘apresentação’ dos mapas, jogando com o significado internacional de cada país, na distribuição das relações de poder, hegemonia, submissão e exploração, Plaza diagrama uma denúncia historicizando a geografia.

No acervo do MAC-USP, há ainda uma outra edição de *Poético/Político*, também de 1977, menos conhecida. Nesta, mais uma vez, joga com a memória do leitor para formar o mapa de Portugal e Espanha que um dia foram um só reino. Na sequência aparecem as províncias de León, Castilla La Vieja, Galicia, Pays Basco, Asturias, Aragón e Murcia, Valencia, e Islas Baleares; então, aparece Portugal, Catalunha, Navarra, Castilla Nueva; o pictograma do cadeado duas vezes, uma delas virado ao contrário; finalizando com Extremadura e Andalucia. A iniciativa de repensar poética e politicamente a União Ibérica, no entanto, não seguiu à frente, chegando ao público apenas a versão da América Latina e a sobreposição dos mapas dos outros continentes.



Poético-Político, 1966-1967
caneta hidrográfica sobre papel e
serigrafia sobre papel
(Nas fotografias é possível ver
o desenho de três páginas
sobrepostas)

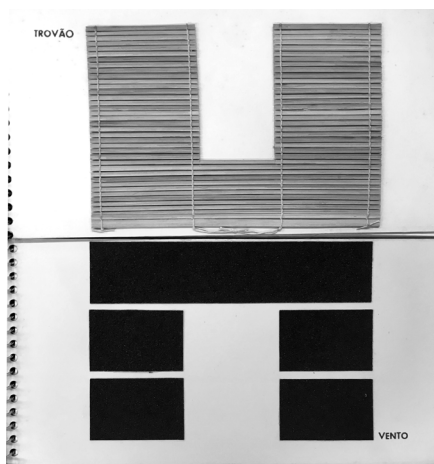
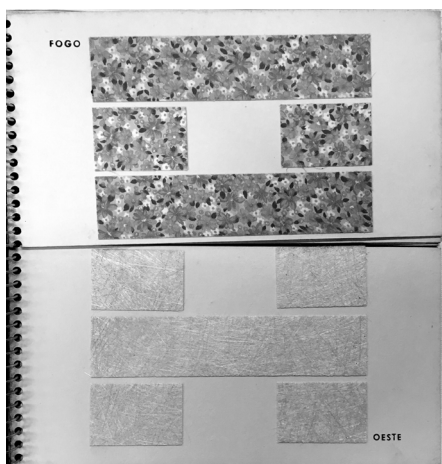
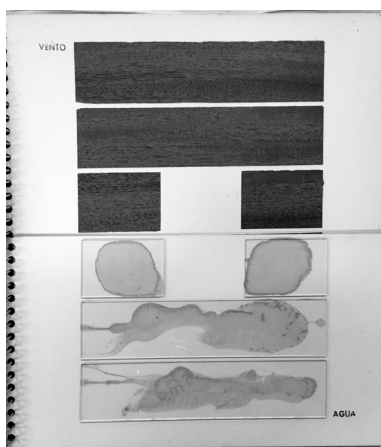
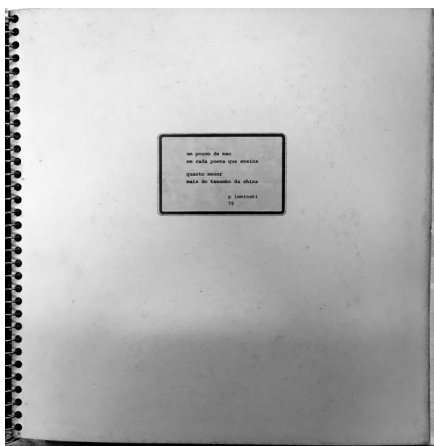
Acervo MAC-USP

O LIVRO MENOS conhecido de Plaza talvez seja o *I Ching Chance Change*. De acordo com os jornais da época, foram realizados apenas 10 exemplares. No entanto, os exemplares da Biblioteca Mário de Andrade e da Pinacoteca do Estado de São Paulo estão numerados de 1 a 5. O livro-objeto é inspirado na publicação milenar: o Livro das Mutações, que surgiu na China em momento anterior à dinastia Chou (1150-249 a.C.). O *I Ching*, de Plaza, é composto por oito trigramas que representam os estados de transição, representando tendências de movimentos. Os símbolos representam o céu, terra, trovão, vento/madeira, água, lago, montanha. Eles combinados formam 64 possibilidades de hexagrama, que indicam um caminho para quem o sorteou, como um oráculo.

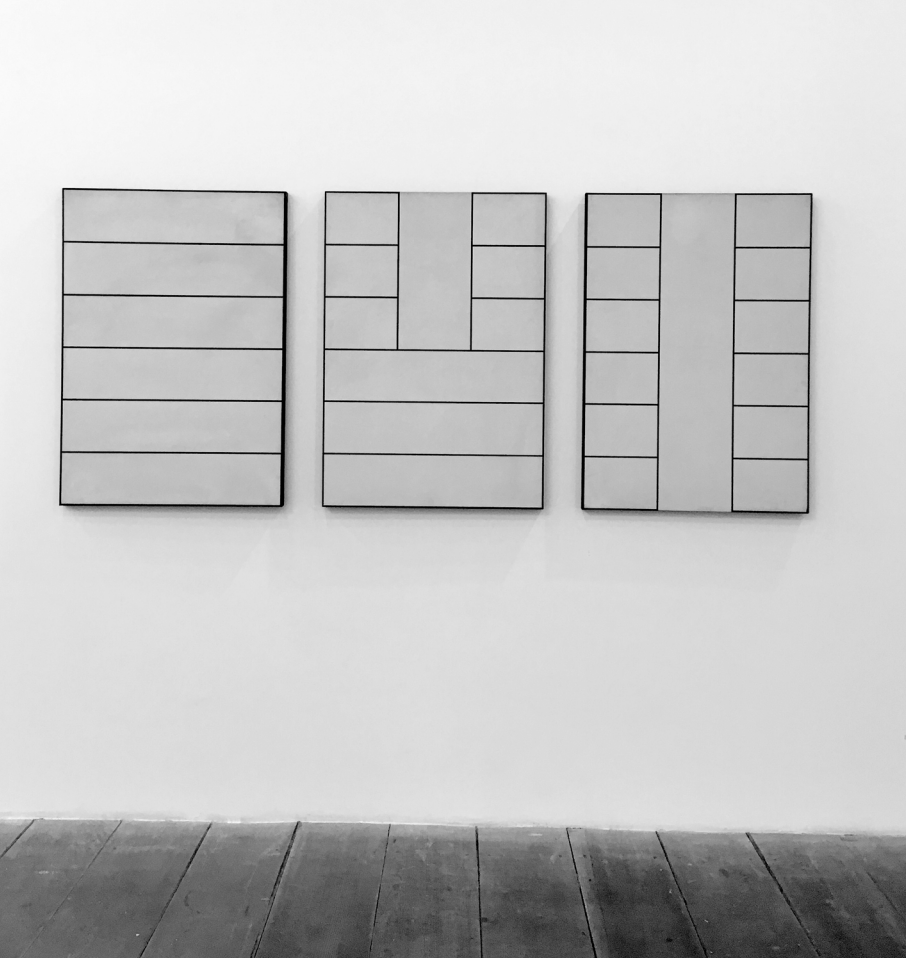
Ao trabalhar com a publicação, Plaza retornou às suas origens, ao concretismo, trabalhando com linhas retas e a forma geométrica do retângulo. No caso do livro de poucas edições, ele adiciona às formas materiais do cotidiano, uma atitude duchampiana, utilizando o que tinha à mão para criar os hexagramas como vidro, tecido, borracha, madeira, fibra de vidro, palha, lixa. Não se pode dizer que a escolha desse material foi feita ao acaso. Mas o livro pressupõe uma combinação aleatória dos símbolos quando o leitor maneja as páginas. Essa operação, equivalente a tirar a sorte ou casual, também está presente no pensamento de Duchamp, que acreditava que a arte também se fazia no acaso. O poeta e pesquisador Omar Khouri escreveu, no artigo “Julio Plaza e o livro pensado como objeto artístico”, publicado no número 68 da revista da *Biblioteca Mário de Andrade*, que:

A operação acaso, aí, acaba sendo complexificada pelo uso da língua portuguesa e de materiais diversos, que funcionam como ruídos, perturbações, como reza a cartilha da Teoria da Informação e da Comunicação - acaso gera ruído e o ruído, como na música de John Cage, é elevado à categoria de elemento constitutivo estrutural da obra de arte. Aliás, o livro-objeto de Julio Plaza chega a ser um objeto indesejável, ele-mesmo um grande ruído, e de difícil e incômodo manuseio.

O livro mede 40,5 cm de altura por 38 de largura, 5 de espessura e pesa sete quilos. O papel cartão duplo, que forma as páginas, oferece resistência para virá-las. Este foi um dos trabalhos que Plaza mais levou a sério o uso de materiais prosaicos do dia a dia. A capa é feita com uma



I Ching Chance Change
 (carimbo sobre cartão, cerdas plásticas coladas
 sobre cartã, chapas de zinco, cola, couro, esteira em
 linha de algodão e madeira, etiqueta datilografada,
 folha de madeira, lixo, plástico tecido e vidro em
 encadernação em espiral)
 Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo



borracha grossa, como as usadas como tapete de automóvel. Os primeiros textos do livro; a dedicatória ao trio noigandres Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos; a epígrafe com o poema de Paulo Leminski “um pouco de mao/ em todo poema que ensina/ quanto menor/ mais do tamanho da china”; e o nome da publicação *I Ching Chance Change*, vêm datilografados em uma etiqueta dessas escolares de colar na capa do caderno.

Como as páginas são cortadas ao meio, é possível formar os 64 símbolos do I

I Ching
Pintura
100x70cm

Coleção Omar Khouiri

Ching, mudando apenas as partes de cima ou as de baixo. Embora o livro seja encadernado e estimule a uma leitura da direita para esquerda, é possível abri-lo em qualquer página e ver qual hexagrama se forma aleatoriamente – o que é previsto no próprio jogo do I Ching. Por exemplo, o trigramma fogo combinado com o de vento formam o hexagrama de viajante – o que em português não parece fazer muito sentido. Como ressaltou Khouri:

[...] o I Ching elaborado por Julio Plaza faz pensar além de presumíveis probabilidades, fruto talvez da possibilidade pouca que um ocidental tenha de penetrar na alma de um certo Oriente e por isto mesmo o interpreta de modo impensável - quem o saberá? - para um oriental.

No artigo, Khouri comenta a influência de Augusto de Campos na composição da obra, inclusive na escolha do título. Em 1974, o poeta publica o poema *Cage: chance: change*. “O título de Augusto de Campos é apropriado/parodiado (paródia = canto paralelo) por Plaza, porém ao utilizar o *IChing* sem separação dos elementos que compõem o título chinês transliterado e na sequência Chance Change equaciona 6 6 6 Letras”, escreve. No entanto, o título da publicação da Pinacoteca, *IChing* está escrito separado.

Embora o livro raro tenha o caráter seriado, cada um dos cinco livros foi feito de forma artesanal e se apresenta como uma obra única, pois, nos detalhes, há diferenças sutis como um espaço entre a letra I e a palavra Ching ou a escolha de um outro tecido para compor o hexagrama Terra.

Uma versão mais “acessível”, no entanto, foi feita em papel couchê. Essa edição teve uma tiragem de cerca de 300 exemplares e a palavra do meio do título, Chance, foi suprimida; chamado apenas de I Ching Change, que traz 14 hexagramas. Essas páginas impressas também foram ampliadas em 12 pinturas de 100 cm por 70 cm e foram expostas no Gabinete de Artes Gráficas. Três delas hoje fazem parte da coleção de Omar Khouri. Tanto a parte gráfica quanto as pinturas foram executadas em perfeita simetria e com o rigor geométrico de um artista com herança concreta.

O livro chinês também serviu de base para o vídeo *LUZAZUL*, de 1981, filmado com super-8 em uma praia no litoral paulista. Plaza intercalou imagens do mar, do céu e das montanhas com os ideogramas

do I Ching. No livro *Tradução intersemiótica*, o artista trouxe um gráfico explicativo de como foi a filmagem do trabalho, sem o qual, segundo o artista, seria impossível observar a tradução do I Ching feita em vídeo. O filme foi feito como trabalho final para um curso da pós-graduação de Décio Pignatari na PUC-SP. As primeiras cenas são de um amanhecer (ou pôr-do-sol) na praia. A câmera gira 360º em modo panorâmico mostrando o entorno. Depois, verticalmente, mostrando o céu, a areia e ficando de ponta cabeça até voltar ao mar. Entre essas sequências de imagens são colocados os ideogramas do I Ching.

Para determinar a sequência de imagens, Plaza se guiou pelo diagrama T'ai Chi Tu, que traz no centro do diagrama o símbolo do Yin Yang cercado pelos oito diagramas do I Ching – terra, trovão, fogo, lago, céu, vento, água, montanha –, que podem ser lidos como os pontos cardeais. Esse gráfico também é chamado como “roda cósmica”. Sem esse “roteiro” em mãos, o espectador perde esse referencial. Nas palavras de Plaza:

Pela exclusão do referencial o filme volta-se sobre si mesmo, procurando seus modelos internos, seus paradigmas. Nessa mediação, o significado do filme não está na paisagem, mas na sua própria estrutura. A paisagem, no caso (passagem), acaba por funcionar como marcação (pontuação rítmica) de uma forma em movimento: transformação. O referente se faz Objeto Imediato. Os códigos se repensam constantemente durante o processo de filmagem. [...] O resultado é que o filme tende a saturar o tempo de espaço, criando uma sincronia e um envolvimento não visual, mas sinestésico: olho, ouvido e tato coexistem (PLAZA, 2003).

De acordo com o artista, o palíndromo que dá nome ao vídeo, *LU-ZAZUL*, também reflete a construção do vídeo, luz significaria yin e yang, azul. No mesmo texto explica:

O título, na sua organização simétrica, indicia iconicamente as operações de montagem do filme. Assim, a montagem sintática do filme consegue realmente atingir a qualidade da sincronia e da semelhança, requerida pela formação do ícone mental ou nas palavras de Mallarmé: “a espacialidade como abertura para o infinito” (PLAZA, 2003).

Plaza vai repetir a iniciativa de trabalhar um mesmo assunto em mídias e materiais diferentes em outros trabalhos na década de 1980, fazendo uma tradução de algumas gravuras para meios ele-

Sumiê feito por Julio
Plaza

Coleção Omar Khouri



trônicos e até mesmo reconstruindo uma das esculturas feitas em Porto Rico, nos anos 1960, em um objeto holográfico.

Nessa época, entre as décadas 1970 e 1980, Plaza estava muito interessado na cultura oriental, chegando a estudar durante cerca dois anos, na escola de Milton Sogabe, técnica de pintura Sumi-ê, que tem sua origem na China, mas foi amplamente difundida no Japão. Esse é um momento também que se aproximou do poeta Paulo Leminski, que também tinha um amplo interesse na cultura oriental. Durante todo esse período, Plaza esteve muito próximo dos poetas, principalmente visuais, participando de muitas publicações.

ARRISCO DIZER que Plaza participou de todas as publicações “não-sistema” para as quais era convidado. Há traba-

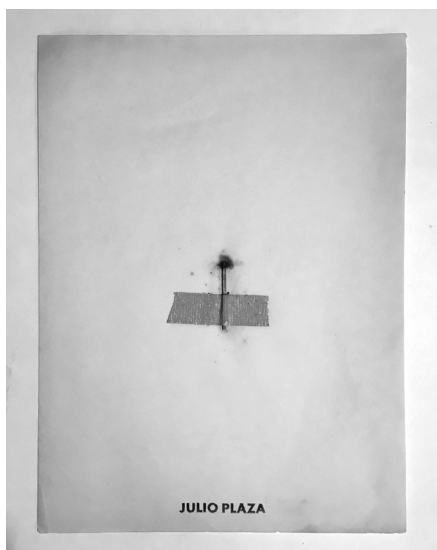
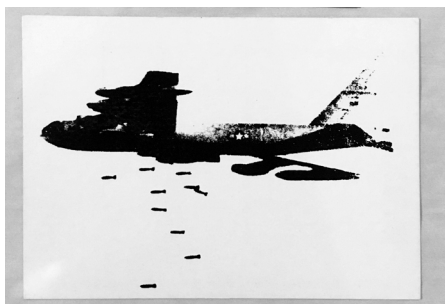
lhos nas principais publicações independentes que circularam pelos anos 1970: a baiana *Código*, as paulistas *Viva Há Poesia*, *Poesia em Greve* (que Plaza fez o projeto gráfico e a capa), *Artéria*, *Qorpo Extranho* (que depois do segundo número passou a se chamar *Corpo Extranho*, e chegou a ser um dos editores e responsável pelo projeto gráfico) e *ON/OFF*, organizada por Plaza e Silveira, assim que chegaram de Porto Rico, em 1973.

ON/OFF não se tratava exatamente de uma publicação como uma revista encadernada ou um jornal. Eram envelopes. Eles pediam aos artistas participantes (que chegaram a ser quase vinte, entre os quais estavam Amélia Toledo, Cláudio Tozzi e Gabriel Borba) um número de cópias de um determinado trabalho. Colocavam em envelopes e distribuíam gratuitamente à instituições de arte e pessoas do meio. Era uma investida do casal contra os meios tradicionais de circulação de arte. As edições da *ON/OFF* tinham formatos diversos. A segunda, por exemplo, foi composta apenas por cartões-postais.

Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, de 30 de março de 1980, Plaza observou que a década de 1970, foi rica em edições de autor, destacando os trabalhos dos editores-artistas-poetas Villari Herrmann, da Edições Strip, de quem emprestou o selo para algumas publicações; Régis Bonvicino (1948-), da Oito ou Oitenta, e Omar Khouri (1948-), da Nomuque. Afirmou ainda que a circulação dessas publicações era um “oxigênio vital para o mundo da criação”:

Esta prática editorial independente, de modo geral, fez mais investimentos em termos de processos de criação e produção do que no processo de distribuição e comercialização, estrangulado pela falta de sincronia do sistema, inaugurando, porém, formas múltiplas e circulação ao privilegiar a troca de comunicação estético informacional entre autores e também por formar um público nitidamente universitário ou anônimo através das publicações em consignação nas livrarias.

No artigo “Entre Códigos: O Caso Regina Silveira e Julio Plaza”, publicado na revista *Arteunesp*, em 2006, o pesquisador Felipe Paros ressalta uma conversa com Silveira sobre as relações da poesia visual e os trabalhos que realizava na época. A artista definiu “a poesia visual como um grande guarda-chuva onde, embaixo dele,

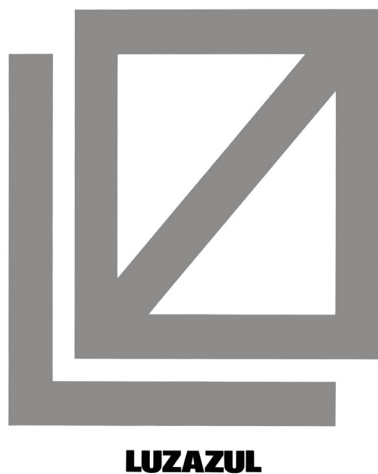


Acima, colaborações enviadas para *ON/OFF*, à esquerda, e *Lei Seca*.

Acervo MAC- USP

Abaixo: colaborações enviadas para revista *Código*.

Fonte: codigorevista.org (acesso em 20 de março de 2020).



muita coisa foi juntada”. Segundo Paros, “se tirássemos a palavra POESIA desta fórmula e colocássemos a expressão OBRAS DE ARTE VISUAIS, ainda assim teríamos uma definição coerente e eficiente”. O impasse ocorre porque, depois da poesia concreta e das vertentes conceituais de que Silveira e Plaza fizeram parte, a obra de arte, nas palavras de Paros, “é tudo aquilo que alguém que se entenda artista produzir e assim quiser considerar”. No artigo já citado, “O livro como forma de arte (I)”, Plaza ressaltou que:

O livro como forma de arte está relacionado primeiramente à produção artística e poética dos poetas que nele encontram seu espaço natural, assim como o artista visual tem outros meios igualmente naturais: o quadro, o mármore, etc. É por isso que a primeira relação semiótica entre a produção visual plástica e a produção verbal dá-se através do paralelismo de linguagens (ilustração) notadamente a partir da primeira revolução industrial, ou melhor, a partir da invenção imprensa.

Plaza colaborava com essas revistas enviando material inédito ou versões novas de trabalhos que já tinha prontos. Mas quase sempre trabalhos visuais. A exceção foi o texto “Holotempo”, publicado na edição 8 da revista Código, em que faz uma ode ao holograma, técnica à qual Plaza se aplicou na década de 1980.

**CADA ARTISTA
FAZ A ARTE
QUE MERECE.**



STA

E
E
E
E

Década de 80: das instituições (tudo de volta, como paródia –Marx–, a pintura, o museu, a galeria, o mercado, “arte jovem”); A ideologia artística se revitaliza ao atualizar o passado conforme a lógica da moda que dá “saltos de tigre ao passado para dele se apropriar”, surge assim uma produção que vai de encontro à instauração dos valores típicos da artisticidade e/ou plasticidade que foram negados durante a década anterior.

Década de 90: dos curadores (como contadores de histórias a partir de coleções);

Década atual: dos empresários e patrocinadores (os logotipos). O público de massa; arte-educação. Artistas mortos. Fominhas de fama.

Arte por Décadas, Julio Plaza

ΔΟΣ TRINTA ANOS de existência, a 16ª edição da Bienal Internacional de Arte de São Paulo passou por uma grande mudança. Sob o comando de Walter Zanini, que também inaugurou um novo papel na mostra, o de curador, a montagem geográfica foi trocada por analogias de linguagem. Leonor Amarante, no livro *As Bienais de São Paulo – 1951 – 1987*, contou que alguns artistas, que pediam a reestruturação, apoiaram a ideia. “Com essa nova forma de organização, a Bienal abre possibilidades mais amplas de abordagens. Foi uma atitude positiva somada ao fato de terem eliminado todos os prêmios”, afirmou o artista Ivens Machado. Outros, não. “Como assim eu estou perto de ex-voto?”, questionou o artista Ivald Granato, que no começo apoiava a divisão.

Aracy Amaral era outra que não concordava com a nova organização. Para ela, não passava de uma técnica rudimentar aplicada em museus: “Analogia de linguagem traz apenas uma nomenclatura experimental, ambiental, vídeo-performance, arte postal, tudo agrupado por tendências e não por países”, escreveu no artigo “Bienal: primeiras impressões”, publicado em 29 de novembro de 1981, no jornal *O Estado de S. Paulo*. “Eliminando a separação por países, Zanini incluía o Brasil no mundo já expandido pelas comunicações”, analisou Regina Silveira, numa conferência realizada na 28ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2008.

A exposição foi dividida em núcleos para organizar melhor as mais de mil obras, dos mais de 750 artistas que compunham a mostra. No Núcleo I, estava a menina dos olhos de Zanini: novos meios, que se dividia em dois vetores. Vetor A: novos meios, trabalhos com xerox, livros de artista, performances, instalações e videoarte – que teve um maior destaque nessa edição, para compensar o vexame que a Bienal passou em 1973, quando a curadora norte-americana Regina Cornwell trouxe dezessete trabalhos de videoarte e não conseguiu exibi-los por falta de equipamento. Naquele ano, a mostra ganhou uma exposição sobre videoarte, organizada por Cacilda Teixeira da Costa. Vetor B: meios tradicionais da linguagem, com pinturas e esculturas, mas com exploração para novas possibilidades. Ao mesmo tempo, havia uma tentativa de categorizar as obras como projeto, processo e objeto. No Núcleo II, constava uma exposição histórica sobre as raízes da arte contemporânea. No Núcleo III, estavam obras voltadas aos as-

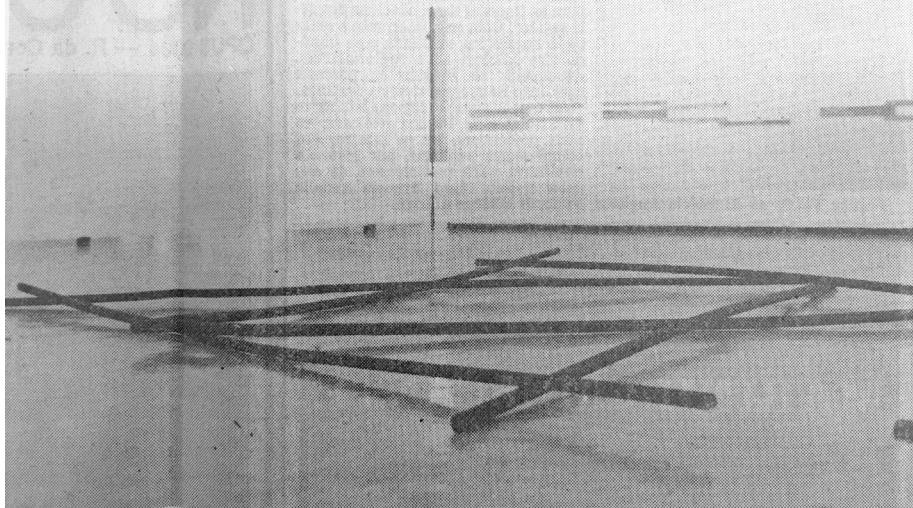
pectos culturais latino-americanos, como instrumentos musicais do Peru. Havia, ainda, dentro do Núcleo I, o grupo dos divergentes, onde ficavam trabalhos de artistas coreanos, por exemplo.

Nesta edição, Julio Plaza apresentou a instalação *Semelhança contém diferença*, pensada a partir da reunião de trabalhos apresentados na mostra *Arte como arte*, que aconteceu no MAC, no ano anterior. Segundo a curadora e crítica de arte Sheila Leirner (1948-), a exposição de 1980 foi pouquíssimo comentada embora considerasse uma das principais em cartaz no circuito naquele momento. Em seu artigo “Lógica e ficção, fascinante dualismo”, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 16 de dezembro de 1980, escreveu:

Sem fazer qualquer concessão à audiência, ao mercado, ao circuito, enfim, os “ícones de espaço, trabalho, linguagem e história” de Plaza permanecem intactos, tratando das próprias questões, no silêncio disciplinado do seu “cofre e tumba”. Como processos diversos, originários da mesma ciência, da mesma estética que, para Plaza, assim como Reinhardt, é ética ao mesmo tempo.

△ MOSTRA LEVAVA o mesmo título do texto icônico do artista norte-americano Ad Reinhardt (1913-1967), “Arte como Arte”, publicado na revista *Art International*, de 1962. No penúltimo parágrafo, Reinhardt escreveu: “Nada ‘utilizável’, ‘manipulável’, ‘vendável’, ‘inegociável’, ‘coleccionável’, ‘controlável’. Nenhuma arte como uma mercado-ria ou como uma negociata. Arte não é o lado espiritual dos negócios”. Plaza assistiria, na década que começava, o boom das galerias de arte. Cena com a qual nunca compactuou. Leirner afirmou em seu artigo que, diferentemente do norte-americano, Plaza não lutava pelo poder da abstração e negociação: “Para ele, a questão da independência da arte, a liberdade, a pureza, o descomprometimento, está na consciência menos dogmática do conceito de que a ‘a arte vem da arte e de nada mais’”. Pensamento ao qual o artista espanhol foi fiel em toda sua vida.

As obras apresentadas nessa exposição e que estavam presentes na Bienal foram: *Armadilhas para o espaço*, em que colocou barras de ferro no chão, criando um desenho com as linhas como aquelas dos jogos de varetas, armando, assim, a brincadeira de criança, “uma arapuca” na sala aprisionando os olhares dos passantes; e *Cumfi-*



Armadilhas para o espaço, apresentada na mostra *Arte como Arte* no MAC-USP em 1980

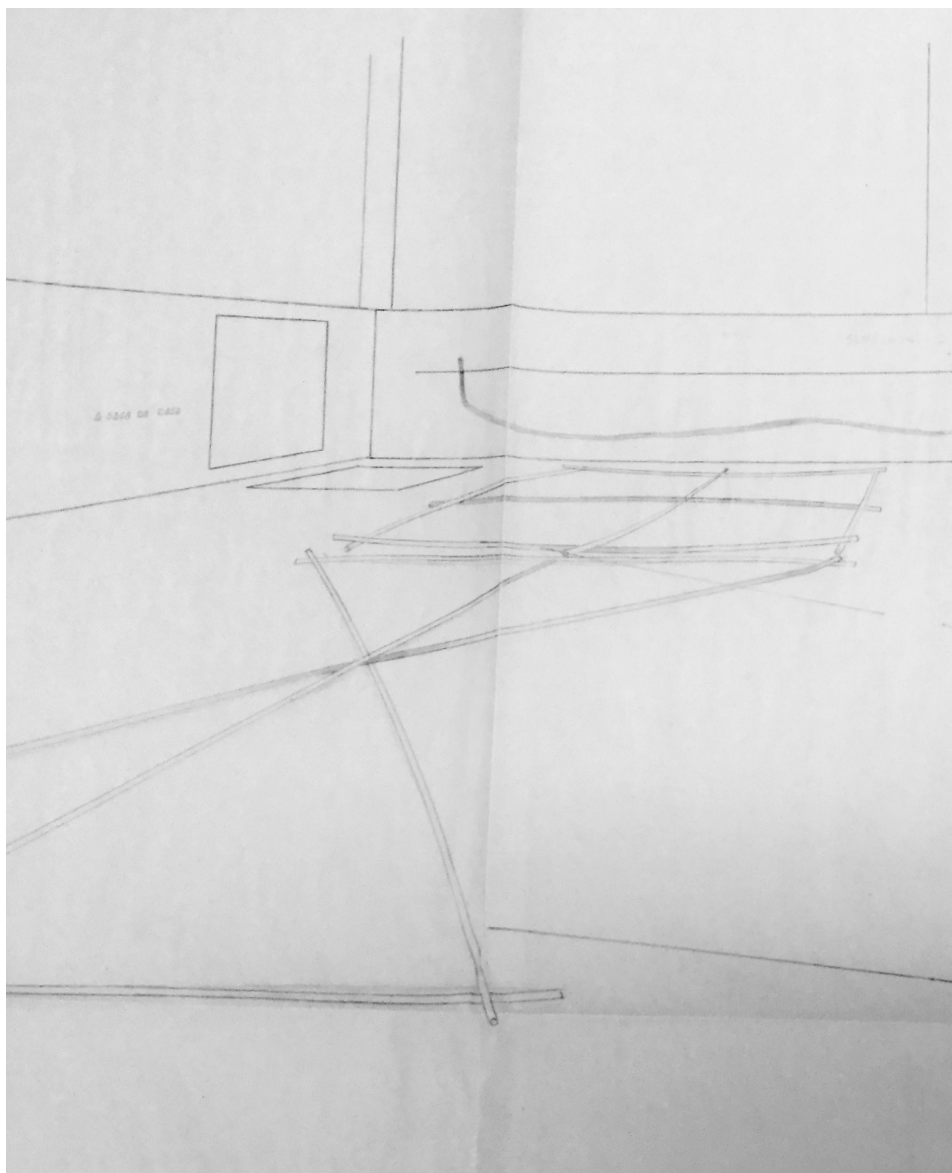
O Estado de S. Paulo, de 16 de dezembro de 1980

guris, em que relacionava os palíndromos: adora a roda, a saca da casa, a vela leva, com formas geométricas organizadas simetricamente de forma a indiciar palavra e forma.

De acordo com a ficha de inscrição, a instalação de *Plaza* ocupou um espaço de 25m², e foram utilizados tubos de ferro de 5 metros de comprimento e tubos de plástico. No campo “objeto do trabalho”, escreveu: “investigação sobre a linguagem”. Em carta a Walter Zanini, pediu ainda que pintassem de cor escura a área do chão, argumentando que:

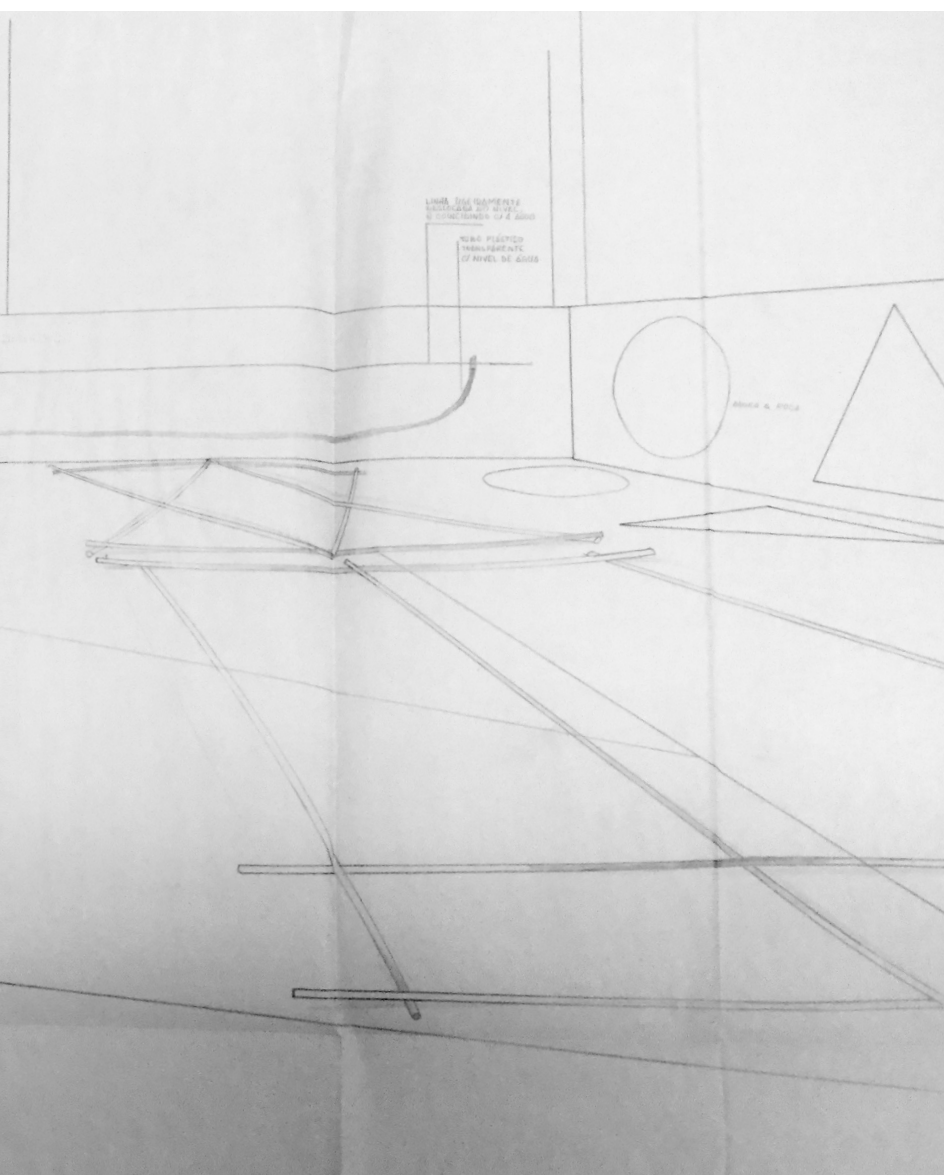
[...] devido a ser meu trabalho uma instalação “minimal”, qualquer sujeira ou resto de pintura tais como manchas ou defeitos do piso, interferem no meu trabalho. Em segundo lugar, o próprio piso do espaço é usado como suporte da obra, daí que o próprio chão se incorpore à mesma. Espero não ser do interesse da Bienal e muito menos do interesse do artista apresentar um trabalho defeituoso e deficiente.

Por isso, teria ficado irritado com a *La Bruja*, de Cildo Meireles. Uma vassoura com fios de barbante com quilômetros de extensão que forrava o chão dos andares do pré-



Croqui da instalação *Semelhança contém diferença*,
apresentada na 16ª Bienal de São Paulo

Arquivo Histórico Wanda Svevo



dio e se prolongavam até o jardim do Parque do Ibirapuera. Plaza não admitia que os fios da vassoura do artista invadissem o seu espaço, chegando a ameaçar de cortar os barbantes.

Fazia ainda parte da instalação o trabalho *La diferencia*, que consistia em um tubo com um líquido azul com as pontas presas na parede simulando um nível. Nessa mesma parede, havia uma linha presa de uma ponta à outra como se fosse uma reta. Em condições normais, os dois lados do nível de água estariam da mesma altura e encostando na linha traçada na parede. Plaza, no entanto, burla com a lógica e faz com que um dos lados fique abaixo da linha, mostrando que há uma diferença. Um trabalho sutil que jogava com o olhar e a expectativa do observador.

EM 8 DE ABRIL DE 1981, Walter Zanini enviou uma carta à sua rede de contatos convidando os artistas para enviarem trabalhos de produção gráfica, registros musicais, video-cassete, fotografias e o que coubesse num envelope para integrarem a mostra do núcleo de arte postal da 16ª Bienal. Na carta, Zanini afirmou que era importante ao público a chance de conhecer “esse novo sistema de arte criado para intercomunicação dos artistas”. E terminava pedindo aos artistas para passarem o convite a outros. Para coordenar essa exposição, chamou mais uma vez Julio Plaza, que já tinha experiência na curadoria desses trabalhos.

No catálogo, Zanini explicou que o objetivo da mostra era “levar ao conhecimento público os atuais estágios dessa ação que intenta à marginalidade apesar de mostrar flancos abertos às contradições”. A mostra contou com a participação de quase 500 artistas. Nessa publicação, que também foi editada por Plaza, o artista explicou o interesse dos participantes em produzir obras para serem enviadas pelo correio:

[...] o “mailartista” (como estrategista cultural) está mais interessado no mundo dos signos e das linguagens como forma de interagir no mundo do que na manipulação de objetos, pois a passagem do mundo das coisas para o mundo dos signos oferece uma maior operacionalidade com um custo mínimo. Opera-se aqui uma “desmaterialização da arte”. O uso das várias linguagens leva o artista a abandonar a função poética ou estética da linguagem (como dominante), enfatizan-

do outras funções, como a referencial documentária, a expressiva e também a impressiva (da propaganda), onde desenvolve uma forte tendência à linguagem retórica para veicular sua ideologia artística.

Nesse mesmo texto, Plaza afirmou ainda que o destino desses trabalhos seria o lixo, afinal não haveria interesse de galerias, por exemplo, venderem esse tipo de trabalho naquele momento. O catálogo recheado de obras e de textos que tentam compreender esse movimento traz o artigo “Arte postal e o grande monstro”, assinado por Ulisses Carrión, explicando que o correio seria o suporte da arte postal, assim como outras manifestações artísticas utilizam madeira, tecido, argila:

Chegou a hora de afirmar que a Arte Postal tem pouquíssimo a ver com correio e muito a ver com arte. Na expressão ‘Arte Postal’, ‘Postal’ pode ser substituído por multiplicidade, expedição, distribuição ou muitas outras palavras. Mas ‘Arte’ significa arte mesmo e mais nada.

De acordo com o catálogo, foram expostos 428 trabalhos. Em entrevistas dadas aos jornais da época, Zanini afirmava que este era “o mais importante levantamento do que foi feito em todo o mundo no âmbito desta modalidade de expressão”. A curadora Aracy Amaral, no artigo “Bienal: Primeiras Impressões”, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 29 de novembro de 1981, avaliou ser questionável o modo de apresentação escolhido para a mostra, explicando que uma mostra como aquela institucionaliza e desvirtua a manifestação alternativa que tinha como característica ser marginal:

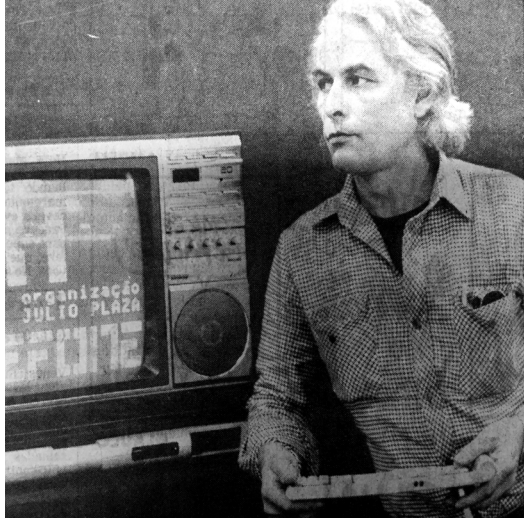
Arte postal é a campanha tocar, um envelope ser entregue, sua abertura e a leitura ocorrer na intimidade do receptor, assim como o preparo da resposta, ou a incorporação da mensagem recebida de dados fornecidos pelo mesmo receptor. [...] Agora, exibir o resultado dessa troca de maneira convencional é violentar o circuito, neutralizá-los. [...] Interessante para a divulgação da arte postal seria exatamente não exibi-la como desenhos, mas registrar em publicação os diversos estágios dessa comunicação, talvez já em fase de saturação, mas própria de nossos dias, em seleção dos melhores exemplares, posto que somente interessam as peças que têm implícitas propostas incontestáveis.

Na Bienal, Plaza repetiu a parede com os envelopes revelando de onde vinham as obras, como fez em *Prospectiva 74*. Porém, na exibição dos trabalhos, coloca-os na parede de maneira conservadora. Os registros que constam no acervo da Bienal não mostram a interação do público com as obras como aconteceu na exposição do MAC. E não há relatos de ação mais disruptiva como foi feito em *Poéticas Visuais*, em 77, em que o visitante poderia tirar uma cópia das obras.

Essa foi a quarta mostra de arte postal realizada por Plaza. Embora seja a mais expressiva em números de participantes, já demonstra uma institucionalização do circuito e pouco ousada em rupturas e na curadoria. A repetição do formato evidenciada na parede com os envelopes demonstrava um cansaço da ação.

Δ EDIÇÃO SEGUINTE da Bienal, de 1983, que seguia os mesmos moldes da Bienal de 1981, também foi organizada por Walter Zanini e contou com a participação de Plaza, que organizou um núcleo de trabalhos produzidos em videotexto - tecnologia que permitiria a Bienal “entrar” na casa das pessoas, algo inédito até então. A primeira definição que deu para o equipamento, no catálogo da mostra, foi: “um sistema de distribuição bidirecional de informação para o mercado de massa dentro do qual os usuários podem solicitar informações a uma tela de televisão, de um banco de dados (em um computador), através de um teclado”.

Mas talvez, dentre todas as definições apresentadas no catálogo, a melhor seja a sexta: “sistema para disseminar informação de textos e materiais gráficos por meio de meios eletrônicos, informação está exibida em receptores domésticos de TV com o controle seletivo de usuários não treinados”. No entanto, acredito que Plaza deveria gostar mais da sétima e última: “o mais recente veículo de produção de linguagem gráfico-eletrônica”. O que o diferenciava de outros meios eletrônicos era o caráter participativo, pois o espectador, por meio de uma chamada telefônica, poderia escolher o que ver. O projeto, além de transmitir obras dos artistas, tinha como objetivo fazer circular uma edição eletrônica de um informativo da Bienal, com informações sobre a mostra e roteiros para visitantes. O videotexto, entretanto, não era uma novidade no circuito das artes paulistano.



Julio Plaza na 17ª Bienal
de São Paulo

Folha de S. Paulo, 14 de
outubro de 1983

Em dezembro do ano anterior, Plaza organizou a mostra *Arte pelo telefone*, no Museu da Imagem e do Som. O título foi inspirado no trabalho *Art by telephone*, do artista norte-americano Walter De Maria (1935-2013), exibido na mostra icônica *When Attitudes Become Form*, em 1969, que consistia em um telefone com um aviso: “Se este telefone tocar, você poderá atender. Walter De Maria está na linha e gostaria de falar com você”. Embora a mostra de Plaza não tivesse o caráter performático, havia em comum o meio de comunicação para ter acesso à obras de arte. No artigo, “O mimético. A interferência e o Instante nos MM”, o artista afirma que pela capacidade de absorções dos códigos, os meios de comunicação quebravam a noção de arte como um “objeto-informação individualizado”, ao disseminar o trabalho artístico para diversas pessoas ao mesmo tempo. Em mesmo texto ele diz:

Subvertido o conjunto de nossas instala-
ções culturais
Os multimeios esterilizam e estilizam
Os modelos culturais de outros espaço-
-tempo
Reescritura da história

Se antes Plaza havia se interessado pelo correio como intercâmbio de obras entre os artistas, essa nova tecnologia permitia levar o trabalho a mais de um remetente. No entanto, era necessário ter em casa um aparelho que pudesse receber as obras em videotexto. No caso de São Paulo, cerca de 1500 residências tinham o equipamento, uma ínfima parcela da população de 8.493.226 habitantes de acordo com o censo de 1980. Plaza via o aparelho de videotexto não apenas como um suporte, mas um ambiente para se consumir arte. A estreia do videotexto como meio para seu consumir e produzir arte surgiu quase que paralelamente ao aparecimento do aparelho na casa das pessoas, ambos em dezembro de 1982.

Não é de se espantar o interesse de Plaza pelas novas tecnologias e meios de comunicação. Se não tivesse vindo ao Brasil em maio de 1967, teria participado, junto com um grupo de artistas espanhóis do qual fazia parte, das primeiras experiências da IBM com artistas. Migrar o seu pensamento concreto para a malha da tela do computador não deve ter sido uma tarefa difícil. Pois a operação de transpor as imagens passava por um processo de desenho da imagem em uma malha reticulada, que recebia melhor imagens que exploravam mais as linhas retas. Em entrevista ao jornal *O Globo*, em 08 de dezembro de 1982, explicou:

[...] o usuário do videotexto, através de uma rápida teclagem, semelhante a uma chamada telefônica, pode ter acesso aos mais variados tipos de informação: visual, imagens e verbal, textos. É aqui que surgiu a ideia de veicular arte pelo telefone, como forma de extrair e experimentar a sensibilidade do novo meio. É claro que o meio em si não é arte, mas faz parte dela: o meio conforma e confirma a mensagem. Qualquer novo meio que surge representa um desafio para o artista, pois este tem que desautorizar a percepção dos outros meios quando estes se convertem em ambiente. No nosso trabalho em “arte pelo telefone: videotexto” representa a programação do novo ambiente vindo do videotexto.

Para a Bienal, foram convidados 36 pessoas entre artistas, pensadores e poetas para experimentar criar um conteúdo em formato de videotexto. Os artistas chegavam com suas fichas desenhadas em papel milimetrado e poetas com seus versos ao técnico da Telesp – empresa responsável pela telecomunicação em São Paulo



Acima, setor de
 videotexto da 17ª Bienal
 de São Paulo; ao lado,
 trabalhos de Julio Plaza
 expostos na seção: *Arte
 sobre Arte e Você é o
 crítico*

Foto: Leonardo Crescenti
 Neto / catálogo da 17ª
 Bienal de São Paulo

– para compor o seu trabalho dentro do código para a transmissão. No catálogo da mostra, Plaza faz um paralelo entre o suporte *high-tec* e arte primitiva, pois a malha da imagem não permitia desenhos muito complexos, precisando o operador do videotexto simplificar a forma: “Quando este tratava de adequar e traduzir um desenho analógico em forma orgânica para a malha geometrizada da cestaria, adequando o desenho à nova realidade industrial”. Para Plaza, produzir uma imagem digital era como tecer um tapete. Pois a imagem se formava a partir de uma retícula com coordenadas cartesianas.

O projeto ocupou uma área de 240m², com dez aparelhos de televisão em cores, adaptadores ou decodificadores do sinal acústico em visual e as linhas telefônicas correspondentes. Alguns pontos de transmissão davam acesso aos outros conteúdos disponíveis em videotexto, como jogos, horóscopo, o que, de acordo com Plaza, evidenciava o caráter democrático do meio. Nessa mostra, Plaza apresentou um conjunto de frases, entre elas o texto “Arte sobre arte”:

ARTISTA É MÔNADA
ARTE É DÍADA
PÚBLICO É TRÍADA
CRÍTICO É PÍADA.

A partir da palavra *mônada*, que significa: “organismo ou unidade orgânica diminuta e muito simples, como um grão de pólen ou um protozoário flagelado”, segundo o dicionário Houaiss, Plaza brinca com o prefixo *mono*, que indica um elemento; *di*, dois elementos – pensando que para a arte acontecer precisaria de pelo menos dois elementos: produtor e produto; e “*tri*” incluindo o público como terceiro elemento; e, por fim, criticando o papel da crítica, chamando-a de *píada*.

Em *Arte pelo telefone*, Plaza apresentou trabalhos com característica geométrica criando linhas e labirintos sem saída, como *Curva fechada*, em que utilizou o pensamento do matemático Giuseppe Peano (1858-1932), para formar um desenho que ocupasse totalmente um espaço quadrado da tela. Ademais do caráter construtivo das formas, essas obras desenvolvidas com os meios de comunicação retomam o conceito de obra aberta que o artista tanto prezava no início da sua carreira que, também de forma planejada,

convidava o público para interagir com as peças. Além de ter feito a curadoria de duas mostras em dois anos seguidos, utilizando o videotexto, o suporte foi tema da dissertação de mestrado de Plaza, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

PARA QUE O ARTISTA pudesse se matricular na pós-graduação em Comunicação e Semiótica, na PUC-SP, com orientação da semioticista Lucia Santaella (1944-), foi preciso entrar com um pedido de autorização ao Conselho Federal de Educação, pois ele não tinha feito nenhuma faculdade para sua formação de artista, apenas cursos, sem uma grade formal de ensino como em uma graduação, o que era algo comum na década de 1950, na Espanha, onde se profissionalizou como artista. Em nota publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, explica que essa autorização era de caráter excepcional:

Acolhendo o parecer do conselheiro Paulo Nathanael Pereira de Souza, o CFE considerou Plaza Gonzales altamente qualificado e disse que a autorização tem caráter de estrita excepcionalidade, 'que não cria precedentes pois fundamenta nas peculiaridades da área das artes e na condição particularíssima do artista, que detém um currículo excepcional.

Quem juntou todos os papéis para dar entrada no Conselho foi a própria orientadora de mestrado de Plaza, a professora-doutora Lúcia Santaella, que chegou a propor a indicação do orientando para o doutorado direto. O que foi vetado por parte do grupo de professores da pós-graduação em Comunicação e Semiótica na PUC, do qual faziam parte Haroldo de Campos e Décio Pignatari, amigos do artista e prováveis influenciadores em sua escolha por realizar estudos dentro da Semiótica.

O fato não foi um problema para Plaza, que defendeu seu mestrado e doutorado em tempo recorde, em cinco anos já estava com as duas fases da pós-graduação concluídas, sendo que a dissertação e tese, pouco tempo depois da defesa, foram publicadas. Em seu mestrado, escreveu quase um manual sobre videotexto, que acreditava que seria uma tecnologia duradoura e revolucionária,

mas que rapidamente se tornou obsoleta.

No doutorado, muito inspirado na teoria de Haroldo de Campos sobre a “transcrição”, desenvolveu sua tese sobre tradução intersemiótica (uma sacada de Roman Jakobson), trabalhando, além de num profundo texto teórico e aplicando conceitos da Semiótica peirceana, na tradução para imagens de poemas e traduções de amigos. De acordo com Santaella, sua tese continua atual até hoje. “Ele era esforçadíssimo. Lia e estudava muito. Foi mestrando e doutorando exemplar. Tinha ambição, uma ambição do artista que quer estar a par do desenvolvimento das linguagens do seu tempo” ressaltou Santaella em entrevista à pesquisadora. “E era capaz de fazer o exame crítico de seu próprio trabalho”, concluiu.

Assim como sua pesquisa sobre videotexto resultou na exposição da Bienal, sua tese de doutorado foi refletida na mostra *Transcriar*, que aconteceu de 2 a 9 de setembro, em 1985, no MAC-USP, e 12 a 30 do mesmo mês, no CCSP. Plaza reuniu trabalhos de videotexto, videoarte, holografia, gravuras e instalações que trabalhassem com a ideia de tradução. No texto da exposição ele explicou:

A edição de uma exposição sobre Tradução Criativa pretende enfatizar a Tradução Intersemiótica sem prejudicar a tradução poética (interlingual), pois esta tem seu suporte em meios gráficos como o livro e a revista. Contudo, pretende-se mostrar como este tipo de tradução em formas verbais extrapola os caracteres pansemióticos das linguagens, operando em níveis de “transposição” criativa que dão lugar a interferências cada vez mais acentuadas. De outro ângulo, os problemas colocados pela Tradução Intersemiótica ultrapassam especialidades artísticas, tendo por isso mesmo caracteres interdisciplinares. Veja-se a importância que as interações transcodificadoras exercem no campo das artes e comunicações contemporâneas e, sobretudo, como as linguagens analógicas (de natureza assistemática) se reproduzem e emigram nos mais diversos meios. Assim, só é possível enfrentar este desafio como assunção de seus caracteres.

A mostra não teve repercussão na imprensa.

Plaza foi o primeiro artista a ingressar na pós-graduação na PUC executando um trabalho teórico e prático. Depois dele, outros ligados à arte e tecnologia, como Paulo Laurentiz (1953-1991) e Milton Sogabe, iniciaram suas pesquisas dentro da semiótica. No artigo “Arte, Ciência,

Pesquisa: Relações”, publicado no número 6 da revista *Trilha*, escreveu:

[...] o artista-teórico põe em prática uma ação contemplativa, de examinador e especulador sistemático. Com lucidez vai ao encontro dos princípios que fundamentam a sua arte. É neste sentido que ele se opõe ao mistério e à ingenuidade em arte.

Para além da criação de um objeto de arte, o pesquisador estava interessado em examinar com profundidade quais eram as bases que estruturavam o seu trabalho e olhar criticamente o sistema de arte. Plaza, como boa parte dos artistas voltados para a área de tecnologia, estava mais interessado no processos de criação do que na produção de um objeto destinado à venda.

Assim como nos anos 1960, em que se inspirou no conceito de “obra aberta”, seus trabalhos operados dentro dos meios de comunicação demonstram interesse na recepção e interação do espectador, deste modo sua atenção no debate de reprodução e autoria continuam nos trabalhos produzidos nos anos 1980. A relação com a matemática, tão importante para ele na racionalização do espaço para a composição dos trabalhos geométricos, continuou presente nos trabalhos desenvolvidos por meio de códigos nesse momento.

“As tecnologias digitais pós-fotografias, permitem a criação de imagens e objetos virtuais realistas que não têm existência material, já que são meras formulações abstratas e conceitos matemáticos”, escreveu em sua tese de livre-docência *A Imagem Digital: Crise dos Sistemas De Representação*, realizada em 1996 e publicada no livro *Processos Criativos Com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*, feito em parceria com Mônica Tavares. O tema foi assunto de seus estudos de pós-doutorado feito na Universidade Complutense de Madri, de 1989 a 1990. Desde o começo da década de 1980, trabalho artístico de Plaza se orientou cada vez mais na criação em meios de comunicação e novas tecnologias, como os primeiros experimentos com holografia.

MOYSÉS BAUMSTEIN (1931-1991) era um dos poucos hológrafos que havia no País. Começou a pesquisar sobre a tecnologia em 1984. Mas apenas dois anos mais tarde seu trabalho ganhou des-



Da esquerda para direita: em pé, Décio Pignatari, Wagner Garcia, Moyses Baumstein; sentados, Julio Plaza, Augusto de Campos

Folha de S. Paulo, 02 de dezembro de 1986

taque com a aproximação dos artistas Augusto de Campos, Décio Pignatari, Julio Plaza e Wagner Garcia (1956-) – que já tinha uma experiência maior com a holografia comparado aos outros três interessados. Criar um holograma naquela época era uma arte extremamente sensível, ao ponto de Baumstein ter investido em uma mesa antiabalos sísmicos para que não houvesse interferência na criação das obras. Além disso, era preciso esperar a cidade adormecer – momento em que menos carros passavam nas ruas e a vibração no solo era menor. Por isso, os encontros aconteciam no período da noite, regados a uísque, acompanhado de pacotes de batata frita.

Foram três meses de trabalho no laboratório de Baumstein, localizado na rua Padre João Manoel, para a montagem das

obras que participaram da mostra *Triluz*, aberta em dezembro de 1985, no Museu da Imagem e do Som. O título da exposição foi uma sugestão de Décio Pignatari, como disse ao jornal *Folha da Tarde* de 2 de dezembro de 1986:

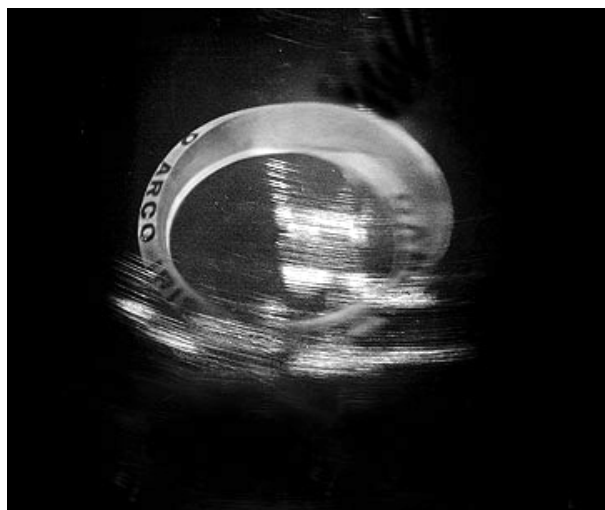
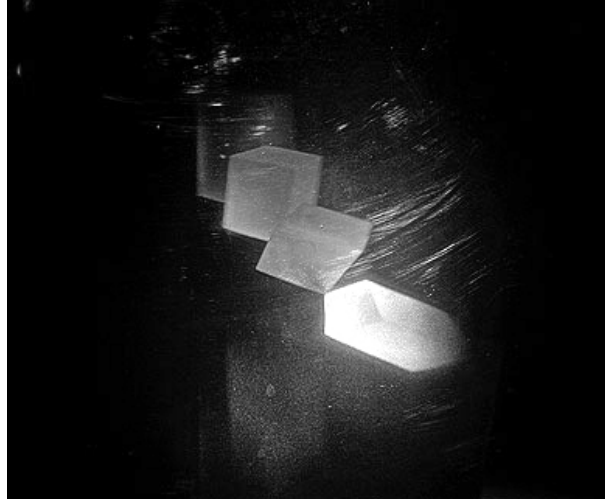
A holografia é algo como a luz tridimensional. Objetos penetrados por luz. Inspirado numa poesia que o Augusto traduziu, cujas palavras eram ligadas e apareciam, por exemplo, como briluz (brilho luz), pensei em triluz.

Curiosamente, os três amigos, Pignatari, Campos e Plaza, optaram por realizar trabalhos utilizando frases e palavras. Sobre uma fita de moebius, o artista espanhol escreveu a frase “Arco Íris no Curvo”. De acordo com o artista, em entrevista ao mesmo jornal, o trabalho era “menos reflexão e mais corporificação”. “Acho que o interesse da holografia está no que ela faz com as outras artes, na modificação de visões”, disse. Em capítulo presente no livro *Processos Criativos Com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*, Plaza explica o interesse pela frase:

No poema, o grafema “ARCO”, que inclui o grafema “AR”, se espalha em forma anagramática no sintagma “o ARCO ÍRIS no AR Curvo”. Já o grafema “O” está em arco, em “no” e em “curvo”, faz analogia com a própria fita de Moebius. O grafema “CURVO” adjetiva os substantivos “AR” e “ARCO”, gerando uma identidade (isomorfia) espacial entre três elementos: “AR-ARCO=FITA MOEBIUS. (PLAZA, 1998)

O poema também fazia aproximações semânticas entre a frase e a tecnologia, se pensarmos que o arco-íris acontece quando há refração e reflexão da luz solar dentro de gotículas suspensas na atmosfera, como se a luz ao bater na água fizesse uma curva. E a holografia também se tratava de feixes de luz. Poeticamente, o trabalho de Plaza refletia o *modus operandi* da tecnologia utilizada e do conceito do arco-íris, criando assim um trabalho metonímico.

A holografia foi tema de outras exposições do grupo, no ano seguinte, no MAC-USP, na mostra Ideologia, onde foram apresentados mais 15 trabalhos, entre eles quatro de Plaza: *Arco-íris no Ar Curvo*, *Cubos*, *Limite do corpo*, *Mudaluz*, sendo esse último em parceria com Augusto de Campos. Essa mostra viajou para Portugal e Espanha.



*Cubos, Arco-íris no ar
curvo, Il limite di un
corpo*

Enciclopédia Itaú
Cultural de Arte
Brasileira

Em *Cubos*, ele recria, em holograma, a escultura *Homenagem ao Brasil*, feita em 1968, em Porto Rico. Repensar trabalhos antigos em novas tecnologias se tornou uma prática do artista, como é o caso */ Ching* e o anagrama *Matisse Sistema*, que voltaram a apacer em suas experimentações em *slow scan*, uma tecnologia de transmissão de imagem em um sistema de varredura, em cada linha da imagem é “varrida” (escadeada) e enviado para um monitor. O uso de frases e palavras também se tornam uma constante nesse períodos.

■ NA HORA DE PAGAR a conta da padaria Barcelona, no bairro de Higienópolis, um pequeno letreiro luminoso na caixa registradora chamou a atenção de Plaza. Além de informar o valor da conta, o pequeno visor cumprimentava os clientes com bom dia, boa tarde e boa noite. “Que maravilhoso esse lugar para colocar poemas”, disse. Quem se recordou dessa pequena passagem foi a artista e pesquisadora Sonia Fontanezi, em entrevista à pesquisadora. Ela não se recorda se logo depois disso teria acontecido o convite da Pinacoteca, em parceria com a Publici Color, administradora do painel luminoso instalado no cruzamento das avenidas São João com Prestes Maia, para Plaza coordenar o projeto Arte Acesa.

No equipamento de sete metros de altura por 14 de comprimento eram transmitidas notícias comunitárias, prestações de serviço, anúncios publicitários, e por que não, arte? A empresa então procurou a Pinacoteca do Estado para indicar artistas para ocuparem alguns segundos daquelas transmissões que eram vistas por 80% da população da época (cerca de 6,8 milhões de pessoas). O artista convidou Augusto de Campos para inaugurar com ele a programação do luminoso, que apresentou o poema *Quasar*. Depois, seriam sucedidos por trabalhos de Regina Silveira e Marcelo Nitsche (1942-2017). Quem andasse pelo centro da cidade em dezembro de 1982 poderia assistir ao trabalho *A Luz Azul*, que Lúcia Santaella descreveu no artigo “Há Luz”, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, de 18 de dezembro de 1982:

Em disseminação gradativa de pontos-luzes (como num tatear de estrelas), o painel vai-se preenchendo de azul até formar na base a inscrição ALUZ em luz (branca). Luz em meio ao azul. Dissolve-se, então paisagem



LuzAzul
Vídeos em painel
luminoso no centro de
São Paulo

Processos Criativos Com
os Meios Eletrônicos:
Poéticas Digitais. São
Paulo: Hucitec, 1998.

OCIDENTE, 1970
Placa de metal esmaltada
20 x 50 x 0,5 cm
LINGUAGEM, déc.70
Placa de metal esmaltada
20 x 40 x 0,5 cm

Galeria Marília Razuk



para dar entrada ao seu avesso: pontos (brancos) de luz, pouco a pouco surgindo (céu carregando-se de estrelas) até o replechimento total do campo com a inscrição azul em luz azul.

Dissolência gradual para gerar, antes do seu apagamento, a inscrição Julio Plaza. Extraíndo valor do espaço-ritmo e tempo-luz, a configuração dos espelhos se consuma na completude do seu jogo: onde ALUZ (palavra feita de luzes), o azul (campo da cor-luz); onde o termo AZUL (inscrito em luz azul), o campo é a luz.

Nesse mesmo artigo, Santaella traz um trecho de um artigo do artista sobre o projeto divulgado pela Pinacoteca, em que explica:

Semear mensagens artísticas e poéticas no meio de mensagens publicitárias é uma tentativa de estender a consciência de criar um contexto que seja consciente, porque insere um anti-ambiente dentro dos contextos anteriores e lineares da cidade, desautomatizar a percepção. Enquanto as artes artesanais reproduzidas se refugiaram nos salões residenciais, as tecnologias e ciências programam nossos ambientes na forma de museu sem muros de tal forma que se faz necessário o concurso do artista como criador de consciência dos novos meios e contextos criados pela tecnologia, pois a arte está deixando

de ser um tipo especial de objeto para programar um tipo especial de espaço. E isto é tornar o planeta uma obra de arte.

O interesse de Plaza pelos meios de comunicação, seja ele o correio (se o considerarmos assim), o videotexto, um painel publicitário ou placas de ruas (o artista chegou a confeccionar algumas com frases, “a vida é uma coisa estranha ao homem”, que está na entrada do ateliê de Regina Silveira, ou termos do universo dos livros de arte como: “Fig. 1”) era uma forma de democratizar a arte, atingir um número maior de pessoas com seu trabalho. Mas ao mesmo tempo subverter esses meios e também todo o sistema tão restrito de arte, que pouco o agradava. Levando arte para rua ou para dentro de casa das pessoas pelos meios de comunicação, ele desacralizava o objeto de arte e o tirava do ambiente insípido dos museus e galerias.

A proximidade com o trio Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos e outros poetas, principalmente visuais, despertou em Plaza um interesse pelas palavras que passou a ser explorado com mais frequência a partir dos estudos de doutorado na tese *Tradução Intersemiótica*, em que se aplicou em transpor para imagens alguns poemas. Alguns muito bem executados, como a tradução dos haicais “Velho Tanque”, de Bashô, traduzido por Haroldo de Campos, e “Lua de Outono”, de Chiyo-ni, traduzido por Alice Ruiz (1946-).

Para realizar essa transposição dos versos em imagens, Plaza explica, em sua tese, que procurou traduzir as frases em uma sequência de imagens, como em um filme. Para cada verso, uma imagem. Para exemplificar o pensamento do artista para executar as traduções intersemióticas, destaco sua explicação sobre imagem referente ao primeiro verso de “Lua de Outono”:

LUA DE OUTONO pode ter seu equivalente numa imagem de lua. Entretanto, LUA de OUTONO é uma lua adjetivada e contextualizada na estação do ano “outono”. Essa qualidade adjunta à “lua” é de difícil tradução, pois ela nomeia um processo, um estado, sem referencial preciso. Este objeto-processo desenvolve-se no tempo, ele é fluido e possível, simbolização metafórica. Mas as qualidades da LUA são mais definidoras do que a sua adjetivação. Contudo, a lua adjetivada pode ser transposta através da figuração “árvore seca” típica da estação de outono (PLAZA, 2003).



À esquerda, *braque-quebra*, à direita, *matisse-sistema*

Enciclopédia Itaú
Cultural de Arte
Brasileira



O artista também se interessou pelo jogo de palavras dentro do universo da arte. Como na gravura em que inseriu o anagrama *Braque - Quebra*, sobre uma imagem da tela *Violino e cântaro*, de Georges Braque (1882-1963), de 1910. Nesse anagrama, Plaza explora bem a sonoridade do sobrenome do pintor francês com a palavra “quebra”. A frase “Braque quebra” também sintetiza a operação do artista cubista em fragmentar as imagens na tela. Sobre a imagem do quadro *Intérieur aux aubergines*, de 1911, de Henri Matisse (1869-1954), Plaza jogou com o sobrenome do pintor francês, escrevendo a frase “Matisse Sistema” com um azul anil, bem característico de alguns quadros do autor de *Dance* (1909) fazendo dessa vez uma crítica ácida ao sistema de arte e aos jovens artistas que descobriram na pintura uma forma de alimentar o mercado. Plaza usou essa frase também em projetos de *slow scan*. Em um vídeo a palavra “Matisse” é substituída por “Sistema”.

O palíndromo LUZAZUL é utilizado em diversos trabalhos, como já visto. A frase teria sido apropriada de uma obra de Rubens



Fotogramas do vídeo
Matisse- Sistema,
Slow Scan

Gerchman, de 1969, em que a expressão está escrita sobre uma pintura de uma paisagem. Além dos meios eletrônicos, o artista explora as questões cromáticas entre cor e luz, a partir do jogo de palavras, na gravura. Uma imagem, composta pela sobreposição das letras A L U Z, forma uma espécie de ideograma. A imagem com as letras sobrepostas é gravada com a cor laranja, complementar da cor azul. Caso o espectador fique olhando atentamente para a imagem e depois mire para uma superfície branca, devido a questões ópticas, poderá ver uma sombra, ou melhor, uma luz azul “fantasma” com a mesma imagem sobre a superfície. A partir do palíndromo, o artista aproveitou para trabalhar aspectos formais da arte.

As palavras, contudo, também foram usadas para explorar críticas duras ao sistema, como as vistas nas 17ª Bienal, em seus trabalhos com videotexto. Inclusive aos seus

alunos que com poucos anos de carreira encontraram espaço nas galerias para expor e vender seus trabalhos.

Em seu artigo “Nem oito, nem oitenta: oi, tô aí”, publicado no número 32 da revista *Arte São Paulo*, de setembro e outubro de 1982, Plaza escreve um texto duro sobre o mercado de arte e os jovens artistas, que participavam do movimento de volta à pintura e logo caíram nas graças dos marchands. “Este movimento dos ‘oi-tenta’, jovens na idade e velho na arte, decimonônicamente conservador, tenta re-arranjar a cena artística com a inclusão de dados “novos” ou “velhos”, sem levar em conta a dialética o fato “o velho no novo” e “o novo no velho”, escreveu e concluiu o texto assim: “É como eu digo: arte é um problema de espaço, artista é um problema de tempo. Acredite se quiser”.

■ NO FIM DOS ANOS 1970, surgiu na Itália um movimento de volta aos suportes tradicionais, como a pintura. Uma reação contra o racionalismo da Arte Conceitual e ao internacionalismo da Arte Povera. A retomada da pintura, no Brasil, foi marcada pelos jovens artistas que surgiram nos primeiros cinco anos da década de 1980, e evidenciada na mostra *Como vai você Geração 80?*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, aberta em 14 de julho de 1984. A exposição contava com a participação de 123 artistas, em sua maioria do eixo Rio (Parque Lage) – São Paulo (FAAP).

Os curadores, Marcus de Lontra Costa (1954-), Paulo Roberto Leal (1946–1991) e Sandra Magger (1956-), explicaram que a mostra não pretendia lançar manifestos, determinar modelos e/ou posturas unívocas, mas de aferir algumas tendências artísticas que se manifestam no momento.

Esse movimento, especialmente no Rio de Janeiro, teve um sentido particular ao liberar as energias até então contidas pela ditadura que começava a abrir, expressar uma certa brasilidade. No grupo de São Paulo, entretanto, havia uma forte carga conceitual. Os artistas, como Leda Catunda, Sérgio Romagnolo (1957-), Leonilson (1957-1993), Mônica Nador (1955-), inseriam apropriações e textos em suas pinturas. “Quando a gente começou, alguns críticos diziam que fazíamos a pintura do prazer. Não, a gente não pinta pelo prazer. A gente pinta porque pensa”, disse Sérgio Romagnolo em entre-

vista à pesquisadora.

Em São Paulo, a crítica de arte Angélica de Moraes chamou esse grupo de jovens artistas de Geração FAAP, na reportagem: “A Geração FAAP imune à síndrome de Van Gogh”, publicada no *Jornal da Tarde*, dia 30 de outubro de 1990. Nessa reportagem, Zanini situou que a Geração FAAP voltou a produzir pintura e escultura, uma arte que se contrapunha à produção imediatamente anterior, a chamada arte de ideia (arte conceitual), que tinha tirado de circulação o objeto artístico.

Na FAAP, segundo Romagnolo, sua geração não teve aula de pintura. A técnica era muito desprestigiada entre os professores. FECA 4 (Formas de Expressão e Comunicação Artística), disciplina ministrada por Silveira, era para ser sobre pintura, mas a artista ensinava gravura e desenho.

Essa nova geração também parecia compreender melhor o mercado de arte. Eram artistas que queriam viver do seu próprio trabalho. Enquanto a geração de Plaza era aquela que se opunha ao mercado. Muitos de seus alunos da FAAP, que estavam começando a carreira, já eram representados por galerias na década de 1980. Era uma arte fresca e o mercado logo interessou. Leda Catunda e Romagnolo, por exemplo, expunham na galeria Luisa Strina, uma das mais antiga galeria de arte contemporânea de São Paulo.

Em mesmo artigo já citado sobre a geração 80, Plaza chamou os galeristas de “les enfants-gardistes” (babá em francês), pois estavam cuidando da carreira de artista muito jovens e afirmou que teriam um olhar “diligente e dirigente do “saber do poder” ou da teleonomia da economia”. Plaza acreditava que os artistas que entravam para esse jogo das galerias poderiam ser influenciados em fazer trabalhos simplesmente para satisfazer as metas de vendas e de pouco teor crítico.

O seu desinteresse pelo sistema de arte, que se fortalecia com o crescimento de um mercado de arte estruturado por meio das galerias em São Paulo, o desagradava de modo que cada vez menos produziu trabalhos objectuais e cada vez ia se interessando pelo ambiente de pesquisa, principalmente os ligados a uma arte que não resultasse em um objeto.

EM 1982, A FIM de ganhar mais tempo nos deslocamentos entre as aulas na FAAP e na USP, Plaza e Silveira se mudaram de Congonhas para o bairro do Sumaré, na rua Capital Federal. Ao lado do sobrado construído no fundo do terreno, foi levantado o ateliê dos dois artistas. Apenas um corredor estreito separava a porta da sala da entrada do ateliê, onde havia uma grande prensa de gravura em que executavam seus trabalhos. Os amigos que conviveram com o casal durante as décadas de 1970 e 1980, os chamavam de *homo-fabers*, pois estavam sempre produzindo e pensando em arte. Eram verdadeiros workaholics.

Mesmo trabalhando diariamente um ao lado do outro e explorarem técnicas parecidas, como gravura, novas tecnologias e um rigor matemático por trás dos trabalhos, os interesses semânticos e estéticos dos dois artistas caminharam em direções diferentes e poucas vezes se cruzaram. A obra de Plaza corria para uma investigação intersemiótica. Enquanto a de Silveira se debruçava sobre uma pesquisa a respeito da representação da imagem.

A separação dos dois artistas em 1987 foi uma surpresa para cena em que frequentavam. “Os dois eram como Simone de Beauvoir e Sartre, ninguém imaginava que aquele casamento poderia acabar”, resumiu a poeta e artista Rozélia de Medeiros, em entrevista à pesquisadora. Plaza saiu da casa-ateliê e chegou a dividir um apartamento durante um tempo com Décio Pignatari, até se estabelecer em um apartamento no terceiro andar em um prédio simpático, sem elevador, na rua Agissê, a cerca de 1 km do antigo endereço. Para as pessoas mais próximas, depois da separação, a carreira artística de Silveira deslanchou. Entrevista à pesquisadora em 2009, ela comentou o fato:

Ele sempre me incentivou a trabalhar, a estudar. Era ele quem pedia as bolsas de estudo. Mas eu achava que não podia viajar, acho que é uma coisa de gaúcho, tinha a impressão de que se ficasse fora de casa nada funcionaria, era um auto-cerceamento.

Sem se auto-sabotar, Silveira passou a ser representada por galerias e encaminhou-se para uma carreira internacional, realizando trabalhos em diversos países. Enquanto Plaza passou a trabalhar cada vez mais como professor, dedicar-se mais à pesquisa acadêmica e menos à produção de objetos artísticos. Na apresentação do

livro *Arte-Telemática*, de Gilberto Prado, o artista destacou que:

Para os teóricos da arte-comunicação, a chamada “estética da comunicação” não fabrica objetos nem trabalha sobre formas; ela tematiza o espaço-tempo. A estética da comunicação é uma estética de eventos. O evento subtrai-se da forma e se apresenta como fluxo espaço-temporal ou processo dinâmico do vivo (PLAZA, 2003).

As mudanças rápidas de tecnologia também contribuíram para que os últimos trabalhos realizados por Plaza acabassem ficando menos conhecidos. Muitos dos equipamentos em que os artistas desenvolviam trabalhos relacionados à tecnologia acabaram ficando obsoletos, impedindo que fossem exibidos novamente, embora Plaza acreditasse que a tecnologia fosse a salvação para a conservação. No número 6 da *Revista Trilha*, publicou o artigo “Arte, Ciência, Pesquisa: Relações”, e escreveu:

Conservação em memórias de fácil acesso, como continuidade do patrimônio iconográfico da humanidade em um quadro de sensibilidade renovada. Essas técnicas permitem a formação de iconotecas multimidiáticas, analisáveis, visualizáveis, renováveis e transmissíveis à distância. [...] Temos assim uma tendência conservadora que vai mais além do livro, do filme, da fotografia, do videocassete e da revista gráfica.

O que ele não poderia imaginar era que dispositivos como disquete e cds, hoje, já estariam tão ultrapassados. Salvou-se apenas de sua obra o que os museus guardam em papel, livros e revistas. Em entrevista ao projeto *Selma* (sem data), perguntam a Plaza se ele tinha registro de todos os trabalhos que fez, e ele responde: “Mas eu não tenho tempo nem saco para virar arquivista de mim mesmo”.

Até o final dos anos 1980, ainda há alguns registros de mostras coletivas em que o artista participou, em sua maior parte ligada à arte e tecnologia. A exceção foi a obra apresentada na exposição *United Artist 3 - Luz*, na Casa das Rosas em março de 1997. Acerca do tema “luz”, 12 artistas exibiram seus trabalhos. Plaza fez uma versão em neon da gravura *Brasssilpaissssdooofuturoborosss*, de 1990. Na obra, simulando o sibilo de uma cobra com a frase já surrada do escritor vienense Stefan Zweig (Brasil, o país do futuro), o artista recria o símbolo do ouroboros – cobra engolindo o próprio rabo. Uma



Brasilopaís do futuro brass

O Estado de S. Paulo, 14
de março de 1997

crítica ao país que espera por um futuro que nunca chega.

Quando conheceu sua terceira esposa, a advogada portuguesa Teresa Anabela Silva de Araújo, em 1988, em Madri - naquele momento, a capital espanhola era um ponto de passagem para os dois: Plaza iria para uma feira de informática em Toulouse, na França, e Araújo, que era estudante de Direito, seguiria para os Pirineus (principado de Andorra) -, Plaza apresentou-se apenas como professor, sem mencionar que era (ou tinha sido) artista. A advogada planejava, assim que terminasse os estudos, viajar à África, mas o relacionamento com o artista a fez mudar de planos e fixar residência no Brasil em 1992. Em entrevista à pesquisadora disse:

A partir dos anos 90 o "fazer arte" perdeu o sentido para Júlio Plaza. Pintura, (ele sabia fazer as tintas),

escultura, desenhos, gravuras, semiótica, publicidade, holografia, nada disso importava mais, muito menos exposições. O fazer a arte foi uma fase a preparação necessária para teorizar a arte.

Em uma conversa com a artista e ex-aluna Ana Maria Tavares (1958-) chegou a comentar que preferia ver vitrines no shopping a exposições. Leda Catunda recorda-se que ele era extremamente crítico ao modo como as galerias de arte operavam, pois não havia qualquer investimento para que o artista comprasse pelo menos o material para executar as obras.

Na reportagem “Das Tintas à Instalação, as proposta de Julio Plaza, Ivald Granato e Anna Bella”, do jornal *O Estado de S. Paulo*, de 13 de setembro de 1981, que comentava que a 16ª edição Bienal de São Paulo conseguiu garantir um orçamento para os artistas desenvolverem seus trabalhos, Plaza afirmou que “recuso-me a participar de qualquer salão que não me respeite profissionalmente. Por isso mesmo aceitei o convite como artista e coordenador de Arte Postal”. No acervo da Bienal de São Paulo há dois orçamentos que Plaza entregou para a edição seguinte. Para elaborar o catálogo, a proposta foi de Cr\$ 4,5 milhões e para a curadoria da mostra de Videotexto, Cr\$ 4 milhões. O que seria equivalente hoje a cerca de R\$ 60 mil e R\$ 50 mil.

No final dos anos 1990, o artista Sérgio Romagnolo estava trabalhando na programação de exposições da galeria Adriana Penteado e resolveu convidar Plaza para expor no espaço. Quando perguntou ao professor se ele andava produzindo, a resposta foi afirmativa e apontou para a própria cabeça dizendo que estava tudo ali. A exposição nunca aconteceu. O artista se opunha com veemência a aqueles que produziam demasiado para o mercado dizendo que pareciam “coelhos”. E ele nunca fez concessões a nenhum de seus princípios. Quando o mercado de arte passou a operar mais próximo das instituições, passou a produzir mais dentro do ambiente da pesquisa, onde tinha liberdade para realizar projetos que achava pertinente sem qualquer compromisso com um comprador.

Embora se note uma escassez de trabalhos plásticos feitos em seus últimos anos de vida, o artista se manteve ativo dentro da pesquisa de arte, produzindo uma série de artigos sobre arte e tecnologia. Em sua casa, Plaza tinha um computador Macintosh atuali-

zadíssimo com os principais programas que precisasse para desenvolver qualquer ideia. Mas não tinha qualquer interesse em produzir trabalhos artísticos. Em compensação, estava sempre dedicado a produzir textos, avaliar projetos, participar de bancas e conferências. Arrisco que essa também era uma demanda e um interesse do ambiente ao qual Plaza estava inserido e se dedicava mais.

Desde o começo da sua carreira, há um evidente interesse do pesquisador em trabalhar em grupos, formando redes de contato com quem pudesse trocar informações. Durante toda sua trajetória, destacam-se trabalhos e momentos de parceria – com o grupo Castilla 63, na Espanha; o editor Julio Pacello, aqui no Brasil; o poeta Augusto de Campos; a artista Regina Silveira; o curador Walter Zanini; e os alunos e amigos de multimeios que desenvolveram pesquisas na ECA-USP e no IA-Unicamp. Pessoas com quem trocava e o estimulavam a criação.

Em 2003, Plaza tinha se aposentado de suas atividades na USP, e a maior parte do seu tempo era dedicada ao filho caçula, Angel, que tinha recém feitos dois anos, fruto de seu último casamento. Na madrugada de 17 de junho, o artista sofreu um AVC. Ele foi levado para o Hospital Universitário da USP. Os médicos ainda tentaram reanimá-lo, mas nada foi possível fazer. O velório aconteceu no cemitério do Araçá. Depois o seu corpo foi cremado na Vila Alpina. E as cinzas, como o artista pediu uma vez à esposa, foram jogadas no Rio Tejo, região de Toledo, em que é chamado de Tajo, e local de origem da família Plaza, que presenciou o último adeus ao artista, pesquisador, professor, designer gráfico, mecânico e tantas outras atividades que Plaza exerceu sem nenhuma vez abrir mão de seus princípios.

cONCLUSÃO

O TÍTULO DESSA DISSERTAÇÃO mudou muitas vezes. Acredito, contudo, que “um artista na contramão” resume melhor a história que você leu até aqui. Plaza foi um artista e homem de convicções e se uniu aos grupos que estavam de acordo com elas. Na Espanha franquista, realizou trabalhos de vertente concretista que se opunham aos informais alinhados ao governo. Ao desembarcar no Brasil, em 1973, foi no MAC que encontrou espaço para realizar trabalhos de cunho político e espaço para explorar novas tecnologias em trabalhos e organização de exposições.

Ao mercado de arte nunca se dobrou. Plaza vivia do seu trabalho como professor. Essa era uma forma também de manter uma obra coerente e independente de encomendas. Produziu o que quis e trabalhou com o que achava que fazia sentido para sua poética naquele momento, sem se render a qualquer modismo. Quando o mercado de arte começou a ganhar a força nos anos 1980, focou sua produção em trabalhos não-objectuais e na pesquisa.

Um fato recorrente em sua trajetória foram as alianças que fez durante sua carreira. Para realizar seus principais trabalhos, se uniu com grupos de artistas, poetas, pesquisadores. Interessante observar as parceiras feitas para realizar os projetos em diferentes áreas e o seu interesse pela interdisciplinaridade, envolvendo-se com poetas, pensadores e desenvolvedores de novas tecnologias. Tal atitude desconstrói o clichê do artista solitário na realização de seu ofício. No caso de Plaza, o “fazer” era um ato coletivo. E podemos ainda ampliar esse conceito quando pensamos em sua preocupação com a interação com o público que estimulou em diversas vezes, enfatizando que o trabalho só acontecia em contato com o outro.

Acredito que esse interesse em estabelecer uma relação com outras pessoas foi o que o entusiasmou a trabalhar com os meios de comunicação de diversos níveis – correio, fax, videotexto, outdoor, placa de rua. Uma busca curiosa por suportes que estavam disponíveis a um número considerável de pessoas, mas que gostava de estudar formas de subvertê-los. Plaza se aproveitava da estética e do alcance dos meios de comunicação para concretizar suas ideias.

Neste trabalho não me estendi em análises. Meu objetivo foi mostrar o percurso do artista. Lugares por onde passou, com quem

conviveu e como isso determinou a realização de alguns trabalhos. Pois acredito que o meio influencia as escolhas e ações do indivíduo. Quando podemos ver um mapa desse trânsito, a compreensão dos trabalhos pode ficar mais completa. Vejo que essa pesquisa ainda não está acabada, vários pontos ainda precisam ser melhor trabalhados. A própria obra de Plaza requer uma leitura mais aprofundada. O que temos aqui é o início para que novas pesquisas sejam feitas, mas desta vez com caminhos mais claros por onde, na contramão, caminhou o artista.

BIBLIOGRAFIA

E Julio Plaza, gracias por ter vindo ao Brasil e feito tanto.
LIVROS

AMARANTE, Leono. As Bienais de São Paulo – 1951 – 1987. São Paulo: BFB Projeto, 1989.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA Julio. Caixa Preta. São Paulo: Edições Invenção, 1975.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA Julio. Poemóviles. São Paulo: Edições de Autor, 1974.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA Julio. Reduchamp. São Paulo: Edições S.T.R.I.P., 1976.

COSTA, Cacilda Teixeira da. Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios. Ed. Alameda, 2004

FREIRE, Cristina. Arte Conceitual. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. Poéticas do Processo: A Arte Conceitual dentro do Museu. São Paulo: Iluminuras, 1998.

HERNANDEZ, Angel, LLORENTE, Angel, SANCHEZ, Jullian. La crítica de arte en España (1939-1976). Madrid: Espanha, 2004.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José María (coord.) Formación de élites y educación superior en Iberoamérica (sec. XVI-XXI).Salamanca: Hergar Ediciones Antema, 2012, 2 vols.,vol.I p.708, vol. II p. 791.

HUTCHEON, Linda. Poética do Pós-Modernismo. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

KRAUSS, Rosalind. Mudanças na Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes 1998.

LOPEZ, Paula Barreiro. La abstracción geométrica en España, 1957-1969. España, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PLAZA, Julio. Videografia Em Videotexto. São Paulo: Hucitec, 1986.

PLAZA, Julio; TAVARES, Mônica. Processos Criativos Com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.

SERRALLER, Francisco Calvo. Del futuro al pasado - vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo. Espanha: Alianza, 1988

CATÁLOGOS

AGUIRRE, Juan Antonio. Sem Título (catálogo de exposição). Julio Plaza: de 4 a 15 de marzo de 1967. MUSEO DE NAVARRA. Pamplona, 196

CADOR, Amir. Os Gibis de Raymundo Colares. In: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Raymundo Colares (catálogo de exposição), São Paulo: MAM, 2010.

DOESBURG, Theo. Arte concreta [1930], In: Aracy Amaral. Projeto construtivo brasileiro na arte (catálogo de exposição). RJ e SP: MAM-RJ, Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 42/44.

FABRIS, Annateresa. Tendências do Livro de Artista no Brasil. In: Centro Cultural São Paulo. Tendência do Livro de artista no Brasil (catálogo de exposição). São Paulo, 1985, p. 4.

FARALDO, Ramon, “Crítica de las artes”, Arte y Hogar, Madrid: no 258, noviembre, 1966.

GARRIDO, Francisco Canes. El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid y la formación de élites (1946-1977). In: HERNANDEZ DÍAZ, José María(coord.). Formación de élites y educación superior en Iberoamérica: (ss. XVI-XXI) / Vol. 2, 2012, p. 35-50.

MINDLIN, José. Julio Pacello e sua obra editorial (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1979.

PLAZA, Julio. Manifiesto pro integración (catálogo de exposição). Julio Plaza: del 18 de octubre al 1 de noviembre de 1965. SALA NEBLI Madrid, 1965, p. 2.

PLAZA, Julio. Arte y realidad (catálogo de exposição). In: MUSEO DE NAVARRA. Julio Plaza: de 4 a 15 de marzo de 1967. Pamplona, 196, p. 2-3.

PLAZA, Julio. Prospectiva '74. In: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Prospectiva 74: de 16 de agosto a 16 de setembro de 1974. São Paulo, 1974. p. 7.

PLAZA, Julio. Câmara obscura. In: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Julio Plaza: Câmara Obscura: de 3 a 25 de setembro de 1977. São Paulo, 1977. p. 4-5.

PLAZA, Julio. Poéticas visuais. In: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Poéticas visuais: de 29 de

setembro a 30 de outubro de 1977. São Paulo, 1977, p. 6.

PLAZA, Julio. Quase apresentação. In: GALERIA ARTE GLOBAL. Julio Plaza: poética, o cadeado, as meninas, reduchamp: de 28 de junho a 8 de julho de 1977. São Paulo, 1977, p. 1.

PLAZA, Julio. Mail-art: arte em sincronia. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 16., 1983, São Paulo. Arte postal. São Paulo: Fundação Bienal, 1983 . p. 8-10.

PLAZA, Julio. Arte e videotexto. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 17, 1983, São Paulo. Catálogo geral. São Paulo: Fundação Bienal, 1983, p. 105-107.

PLAZA, Julio. Transcriar. In: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Transcriar : de 2 a 9 de setembro de 1985. São Paulo, 1985, p. 3-4.

IX Bienal Internacional de São Paulo, 1967

ZANINI, Walter. Introdução. In: Prospectiva '74, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1974.

ZANINI, Walter. Poéticas visuais: 29 de setembro a 30 de outubro de 1977, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1977.

ZANINI, Walter; PLAZA, Julio. Vídeo-arte: uma poética aberta. In: Arte: novos meios / multimeios, 87- 92. Exh. cat.. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

ARTIGOS

CAMPOS, Augusto de. Poesia “entre”: de Poemóviles a Reduchamp. In: BARCELLOS, Vera Chaves (org.) Julio Plaza, POÉTICA/PO-LÍTICA. – Porto Alegre : Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. O Grupo Concretista. In: AZEVEDO FILHO, Leodegário de A. (Org). Poetas do Modernismo: Antologia Crítica. Vol. VI. Brasília: INL, 1972, p.125-201.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Apropriação da Tradição Moderna, In: BARBOSA, Ana Mae e GUINSBURG, J. O Pós-Modernismo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

FABRIS, Annateresa. Pós-moderno & Artes Plásticas. In: CHALHUB, Sabrina. Pós-moderno &: Semiótica, Cultura, Psicanálise, Li-

teratura, Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.

GABO, Naum . Escultura: a talha e a construção no espaço [1937]. In: Chipp, H.B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988, pp. 333/341.

JULIÁ, Carmen. Una vanguardia itinerante: Julio Plaza y el arte postal. In: LÓPEZ, Paula BARREIRO, e RODRÍGUEZ, FABIOLA MARTÍNEZ (org.). Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970). pp. 218-226.

KHOURI, Omar. Julio Plaza e o livro pensado como objeto artístico. Revista da Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo, n. 68.

LIAÑO, Ignacio Gómez. Sobre Julio Plaza em 1967. In: BARCELLOS, Vera Chaves (org.) Julio Plaza, POÉTICA/POLÍTICA. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

PADÍN, Clemente. Vanguardia Poética latinoamericana e outros ensayos. MAGDALENA REZNIK (org.), Argentina, 2018.

PLAZA, Julio. ARTE, CIÊNCIA, PESQUISA: RELAÇÕES, Revista Trilha. São Paulo, n. 6, 1994-6.

PLAZA, Julio. Apresentação. In: PRADO, Gilbertto (org.). Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário. São Paulo: Itaú Cultural, 2003, pp. 15-16.

PLAZA, Julio. Holo x foto: grafias. In: SAMAIN, Etienne (org.). O fotográfico. São Paulo: Hucitec, 2005, pp. 329-338.

PLAZA, Julio. As imagens da terceira geração, tecnopoéticas. In: PARENTE, André (org.). Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, pp. 72-88.

PALOP, Joan Robledo. La Desaparición de la imagen - Conversación com Elena Asins. Revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament. n. 4, 2011, pp. 43-52.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: Escritos de artistas: anos 60/70 I seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006.

RODRÍGUEZ BINNIE, Mari. Prospectiva 74 & Poéticas Visuais: El horizonte internacional de la experimentación 'anartística' con métodos de impresión". caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). n. 11, pp. 110-116, 2º semestre 2017. Disponível em <https://bit.ly/3cJ38tL>. Acesso 12 de fevereiro de 2020.

RUPP, Bettina. CURADORIAS CONTEMPORÂNEAS: DOIS EXEMPLOS PRECURSORES. In: 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009. Salvador, Bahia.

SILVEIRA, Regina. Espanha e Porto Rico: “Os primeiros anos”. Texto extraído de depoimento por ocasião da homenagem a Julio Plaza no Simpósio de Arte e Tecnologia, Itaú Cultural, 2004. In: FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS (Porto Alegre, RS). Julio Plaza: poética/política. Porto Alegre:[s.n.], 2013. pp. 34-47. (Disponível em: <https://bit.ly/JPLAZA02>. Acesso 28 de janeiro de 2020).

PERIÓDICOS E SITES

“Busca da Dimensão mais firme para realidade”. Zero Hora. Porto Alegre, 03 de agosto de 1973.

_____. Poemobile Folha de São Paulo. São Paulo, 13 de março de 1985.

_____. “Panorama da Arte: Julio Plaza”. Folha de S. Paulo, 07 de dezembro de 1975.

_____. “Julio Plaza - Arte e Ideologia”. Diário de Notícias, 11 de novembro de 1967.

_____. Julio Plaza No Mac, O Estado de S. Paulo, 23 de Setembro de 1977.

_____. “Mensagem poética divide espaço com publicidade”, in O Estado de S. Paulo, de 18 de dezembro de 1982.

_____. Artes & tecnologias. In: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Artecnologia: de 2 a 9 de novembro de 1985. São Paulo, 1985. p. 6-9.

ABRAMO, Radha. Uma “incomunicável” exposição. Folha de São Paulo. São Paulo, 26 de maio, 1982.

AMARAL, Aracy. Arte sem educação e/ou o Brasil visto de fora. Artes. 17 nov. 1967.

AMARAL, Aracy. Bienal: primeiras impressões. O Estado de S. Paulo. São Paulo, em 29 de novembro de 1981.

AMARANTE, Leonor. Das Tintas à Instalação, as proposta de Julio Plaza, Ivald Granato e Anna Bella. O Estado de São Paulo. São

Paulo, 13 set. 1981.

ASSUNÇÃO, Ademir . A linguagem da Ilusão. O Estado de São Paulo. 11 ago. 1987.

FERRAZ, Geraldo. Espanha e Etiópia na nona Bienal. O Estado de São Paulo. 2 jan. 1968.

GROSSMANN, M. (Ed.); BALDINI, I.; PRADO, P.; SPRICIGO, V.; TERTSCHITSCH, D. Entrevista com Walter Zanini realizada pelo Fórum Permanente. São Paulo, dez. 2009. Disponível em <https://bit.ly/JPlaza01>. Acesso em: 13 fev. 2020.

PADIN, Clemente. Arte Correo en Latinoamérica. publicado no site MERZMail, sem data. Disponível em: <http://www.merzmail.net/latino.htm> . Acesso em: 14 fev. 2020.

KLINTOWITZ, Jacob. Um comentário bem humorado sobre a crise na arte, Jornal da Tarde. 04 dez. 1975.

MENTS, Susana. Plaza: Aquele que crê na aproximação da matemática com a arte.))Notícias. 20 nov. 1966.

MORAES, Angélica. A Geração FAAP imune à síndrome de Van Gogh. Jornal da Tarde, 30 de outubro de 1990.

MORAIS, Frederico. (Coluna sem título). Diário de Notícias. 11 jul. 1968.

MORAIS, Frederico. (Coluna sem título). Diário de Notícias. 6 nov. 1968.

MORENO, Leila Kiyomura. Um pensamento sempre presente. Jornal da USP. São Paulo, 30 jun. a 06 jul. 2003.

PEDROSA, Vera. (Coluna sem título). Diário da Manhã. 31 out. 1968.

PLAZA, Julio. Cuatro Artistas y Brasil. Revista de Cultura Brasileira. n. 29, dez.1969.

PLAZA, Julio. El Libro-Objeto, Revista de Arte. n 03, dez. 1969.

PLAZA, Julio. Nem oito, nem oitenta: oi, to aí. Arte em São Paulo. São Paulo, n. 32, pp. 4-7, set./out. 1985.

PLAZA, Julio. Imagens e gens de imagens. Folha de São Paulo. São Paulo, 14 nov. 1986. Folhetim, p. B8-9.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte. Folha de São Paulo. São Paulo, 23 mar. 1980. Ilustrada, p. 52.

PLAZA, Julio. Samizdat como comunicação alternativa. Folha de São Paulo. São Paulo, 30 mar. 1980, Ilustrada, p. 50.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). Arte em São Paulo. São Paulo, abr. 1982, n. 6, pp. 19-34.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (II). Arte em São Paulo. São Paulo, maio 1982 n. 7, pp. 4-13.

PLAZA, Julio. Poemóviles: o relançamento de uma nova parceria. Folha de São Paulo. São Paulo, 13 mar. 1985, Ilustrada, p. 44.

PLAZA, Julio. Arte/ciência: uma consciência. Ars. São Paulo, v.1, n. 1, 2003, pp. 37-47.

PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra recepção. Ars. São Paulo, v.1, n. 2, 2003, p. 9-29.

PLAZA, Julio. Artes por décadas: testes sobre a arte nos últimos 50 anos. Galáxia. São Paulo, n. 6, out. 2003, p. 303-307.

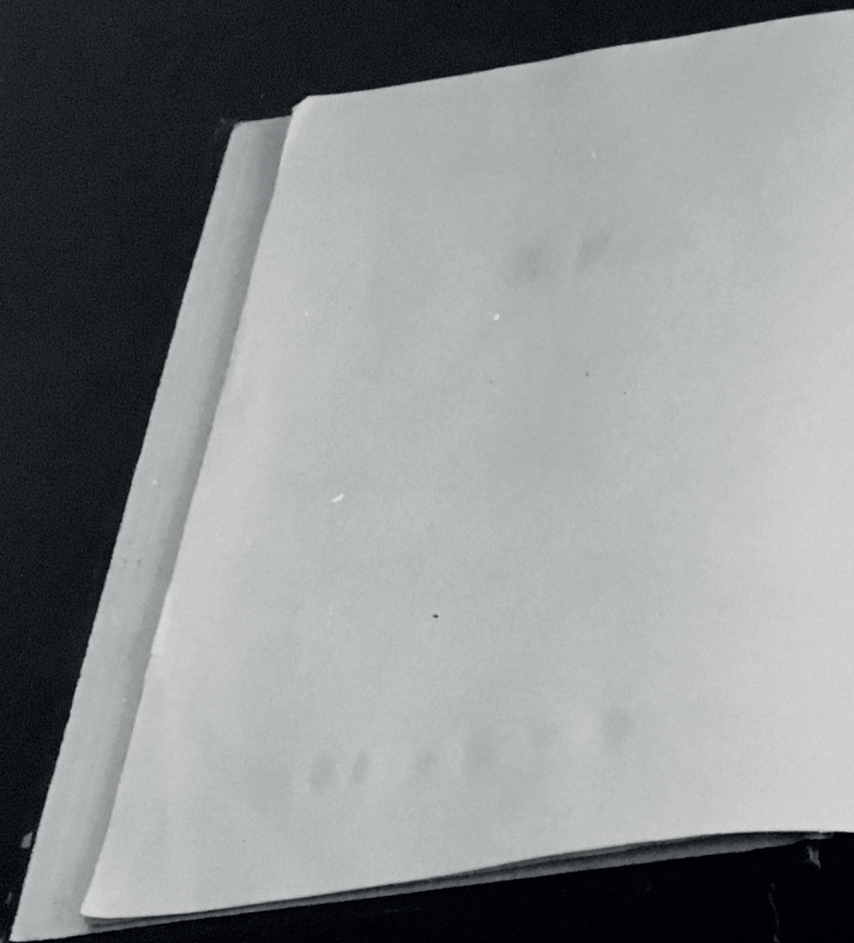
PLAZA, Julio. Arte, ciência, pesquisa: relações. Trilhas. Campinas, n. 6, jul./dez. 1997, pp. 21-32.

PONTUAL, Roberto. Em São Paulo, a prospectiva 74. Jornal do Brasil. 11 ago.1974.

SANTAELLA, Lucia. Há Luz. O Estado de São Paulo. 18 dez. 1982.

SILVA, Maria. Mostra de Julio Plaza. A Gazeta. 27 jun. 1977.

SILVIA, Maria. Panorama de Arte. A Gazeta. 26 nov. 1975.





JULIO PLAZA 74

