JULIO PLAZA

POETICA

JULIO PLAZA

POETICA

PRODUÇÃO

fvcb
fundação vera chaves barcellos

MINISTÉRIO DA CULTURA E PETROBRAS APRESENTAM

JULIO PLAZA

POÉTICA

PRODUÇÃO

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

fvcb
fundação vera chaves barcellos

APOIO INSTITUCIONAL

MAC
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

APOIO

acf

PATROCÍNIO

BR PETROBRAS

REALIZAÇÃO

conexão artes visuais
MINC FUNARTE PETROBRAS

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

PORTO ALEGRE, 2013

SUMÁRIO

6 Apresentação

11 Cronologia – Cristiane Löff

16 Julio Plaza por Ignacio Gómez de Liaño
Sobre Julio Plaza em 1967

20 Julio Plaza por ele mesmo
Memórias e trajetórias

32 Julio Plaza por Regina Silveira
Espanha e Porto Rico: os primeiros anos

48 Julio Plaza por Vera Chaves Barcellos
Arte pública: um conceito expandido

60 Julio Plaza por Cristina Freire
Museus e poetas concretos em três tempos | Julio Plaza em dois tempos

76 Julio Plaza por Augusto de Campos
Poesia "entre": de Poemóbiles a Reduchamp

86 Julio Plaza por Alexandre Dias Ramos
Exposição Julio Plaza: Contruções Poéticas
Por uma breve impressão de Julio Plaza

CONTENTS

100 Introduction

100 Chronology

102 About Julio Plaza on 1967

104 Memories and Paths

108 Spain and Puerto Rico: the first years

113 Public art: an expanded concept

117 Museums and concrete poets in three periods | Julio Plaza in two periods

122 Poetry "between": from Poemobiles to Reduchamp

124 Exhibition Julio Plaza: Contruções Poéticas
For a brief impression of Julio Plaza

SUMARIO

128 Presentación

128 Cronología

130 Acerca de Julio Plaza en 1967

132 Memorias y Trayectorias

137 España y Puerto Rico: los primeros años

142 Arte público: un concepto expandido

145 Museos y poetas concretos en tres tiempos | Julio Plaza en dos tiempos

151 Poesía "entre": de Poemóbiles a Reduchamp

153 Julio Plaza: Construções Poéticas
Por una breve impresión de Julio Plaza

APRESENTAÇÃO

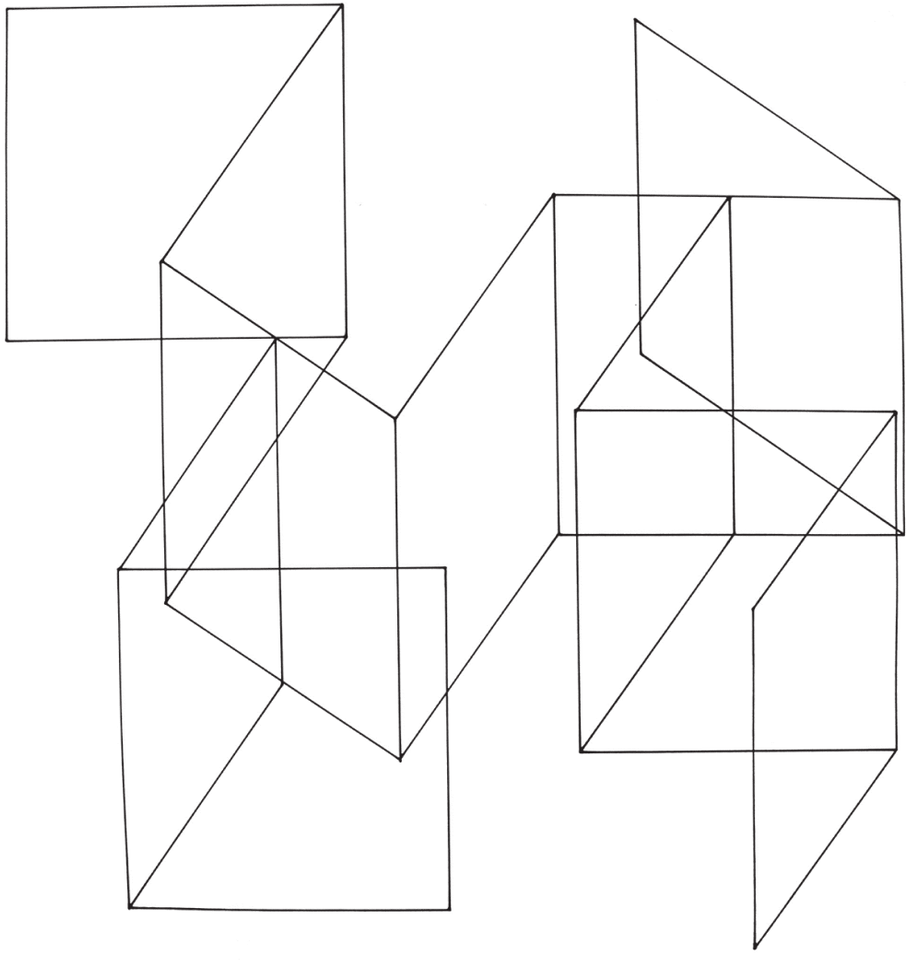
Por iniciativa da FVCB, esta é a primeira publicação editada no Brasil sobre o artista Julio Plaza e sua obra.

Julio Plaza, artista nascido em Madrid em 1938, em uma Espanha mergulhada em uma cruenta guerra civil, viveu, até 1967, no país dominado pela ditadura franquista. Nesse mesmo ano, já com uma obra consolidada e seguidora da tradição do construtivismo europeu, integrou a representação espanhola na *IX Bienal de São Paulo*; passou dois anos no Rio de Janeiro como bolsista da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), e, logo depois, quatro anos em Mayaguez, a convite da Universidade de Porto Rico. Retornando ao Brasil, em 1973, se estabeleceu em São Paulo, onde desenvolveu extensa atuação como artista e professor, teórico, organizador de exposições e pesquisador das novas tecnologias, até sua morte, em 2003.

Sua trajetória de vida e sua obra são abordadas nesta publicação por meio de diversos textos e inúmeras imagens de sua versátil produção.

Entre os textos estão uma cronologia, elaborada por Cristiane Löff, um texto referente à exposição organizada na FVCB, em 2012, de Alexandre Dias Ramos, que foi

Página 7: capa de catálogo de exposição, Galeria Global, São Paulo, 1977.



Desenho, circa 1966.
Coleção Ignacio Gómez
de Liaño, Madrid.

seu aluno, e um depoimento do poeta Augusto de Campos que narra seu encontro com Julio Plaza e descreve as parcerias realizadas pelos dois durante vários anos.

Cristina Freire tece um panorama da arte no Brasil, no qual insere Julio Plaza, vindo de uma tradição construtivista espanhola dos anos 1960, e destaca sua afinidade com o concretismo brasileiro.

A obra construtivista de Plaza é abordada em texto produzido na década de 1960, ainda em época anterior a sua vinda para o Brasil, cujo autor é o então jovem poeta e filósofo espanhol Ignacio Gómez de Liaño.

A publicação contém também um extrato do depoimento do próprio artista sobre sua obra e trajetória, por ocasião de sua apresentação como candidato a professor-assistente da ECA-USP, São Paulo, em 1994.

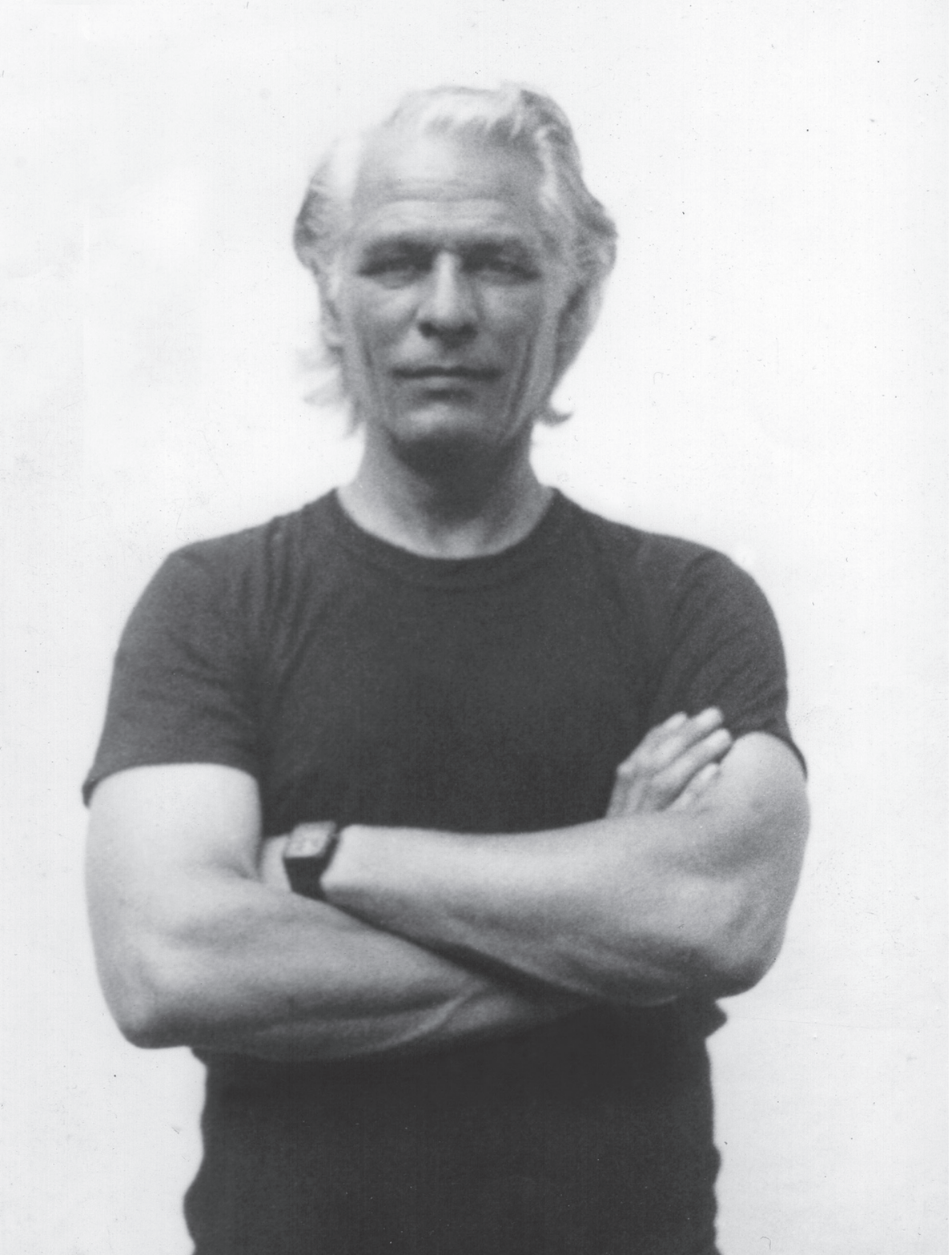
Regina Silveira, artista e sua companheira de vida entre 1967 e 1987, numa narrativa de teor bastante pessoal, nos fala sobre os primeiros anos de Plaza como artista, ainda na Espanha, onde o conheceu; relata a temporada juntos na Universidade de Porto Rico e sua atuação posterior no Brasil.

Um texto específico de Vera Chaves Barcellos faz referência ao curso *Proposições Criativas,* realizado por Plaza em 1971, em Porto Alegre, com a um grupo de alunos do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Nesse curso, o artista destacou a importância do desenvolvimento da criatividade em atividades efêmeras no espaço urbano.

O livro é complementado por um DVD cujo conteúdo é um documentário no qual entrevistas diversas com professores, artistas e intelectuais que conviveram com Julio Plaza em diferentes épocas de sua vida se alternam com exemplos de sua produção.

O livro *Julio Plaza POΞTICA* vem a preencher uma lacuna existente em nosso mercado editorial ao contemplar um artista que, por sua atuação, desempenhou um papel preponderante na recente história da arte brasileira.

FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS



JULIO PLAZA

(MADRID, ESPANHA, 1938 – SÃO PAULO, BRASIL, 2003)

1954 Inicia sua formação no *Círculo de Bellas Artes*. Período: 1954/1960 (Madrid).

1960 Estuda na *École de Beaux-Arts* e na *Académie Julian*. Período: 1960/62 (Paris).

1963 Participa da fundação do *Grupo Castilla 63*, iniciando sua trajetória como artista e a participação em exposições (Madrid).

1967 Como bolsista do Itamaraty, viaja para o Brasil para estudar na Escola Superior de Desenho Industrial (Rio de Janeiro).
Integra a representação espanhola na *IX Bienal de São Paulo*.

1969 Publica o livro Julio Plaza - *Objetos*, editora César, de Julio Pacello (São Paulo).
Faz exposição individual na Galeria do IAB/RS (Porto Alegre).Realiza curso de serigrafia (Porto Alegre).
Transfere-se para Porto Rico, como artista residente na Universidade de Porto Rico, recinto de Mayaguez, onde leciona linguagem visual, permanecendo até 1973.

1971 Realiza o curso *Proposições Criativas* para alunos do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS), que gerou uma publicação com o mesmo nome, editada pela Universidade de Porto Rico, em Mayaguez.

1972 Organiza a exposicão *Creación, Creation…*, possivelmente a primeira mostra internacional de arte postal, reunindo artistas de vários países,

inclusive do Leste Europeu, no recinto de Mayaguez da Universidade de Porto Rico, publicando o respectivo catálogo.

1973 Retorna ao Brasil e se torna professor titular na Faculdade de Artes Plásticas da Faap (São Paulo).

1974 Torna-se professor do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Período: 1974/1998.
Trabalha como designer gráfico do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP). Período: 1974/1977.
Publica em coautoria com Augusto de Campos o livro *Poemóbiles*.
Realiza exposição Individual na Fundação Cultural Espírito Santo (Vitória).

1975 Publica em coautoria com Augusto de Campos o livro *Caixa Preta*.
Realiza exposição individual no Cayc (Argentina); exposição individual no Museo de Córdoba (Argentina); e *Camera Obscura*, no MAC-USP (São Paulo).

1976 Publica em coautoria com Augusto de Campos o livro *Reduchamp*.

1979 É professor do curso de jornalismo na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Período: 1979/1983.
Participa das mostras *Contemporary Brazilian Works on Paper: 49 Artists*, na Nobé Gallery (Nova York); e *Gerox: exposição de gravuras em xerox*, no Espaço Max Pochon (São Paulo).

1980 Obtém o título de mestre com a dissertação *Videografia em Videotexto* pela PUC-SP. Período: 1980/1983 (São Paulo).

1981 Integra a exposição *Artistas Brasileiros dos Anos 60 e 70 na Coleção Rubem Knijnik*, no Espaço NO (Porto Alegre).

1982 Recebe bolsa de pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Período: 1982/1988 (Brasília).
Participa das exposições *Arte Acessa – Painel Luminoso Urbano Publicolor* (São Paulo); *Arte pelo Telefone*, no Museu da Imagem e do Som (MIS), São Paulo.

1983 Obtém o título de doutor com a tese *Tradução Intersemiótica* pela PUC-SP.

Período: 1983/1985 (São Paulo).
Participa da *XVII Bienal Internacional de São Paulo – Novos Media, Videotexto*, na Fundação Bienal.

1985 Participa das mostras *Arte e Tecnologia*, no MAC-USP; *Arte – Novos Meios/ Multimeios Brasil 70/80*, na Faap (São Paulo); e faz viagem de estudos para Porto (Portugal).

1986 Integra as exposições *A Trama do Gosto*, na Fundação Bienal (São Paulo); e *Triluz*, em colaboração com Décio Pignatari, Augusto de Campos e Wagner Garcia, no MIS (São Paulo).
Publica o livro *Videografia em Videotexto* pela Editora Hucitec, São Paulo.

1987 Participa da exposição *Idehologia: Hologramas*, na Fundação Calouste (Portugal).
Publica o livro *Tradução Intersemiótica* pela Editora Perspectiva, São Paulo.

1989 Realiza pós-doutorado no Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. Período: 1989/1990 (Espanha).

1991 Obtém o título de doutor em Comunicação Social pela Universidade Autônoma de Lisboa (Portugal).
Participa das exposições *2º Studio Internacional de Tecnologias de Imagem*, no Sesc Pompeia (São Paulo); e *Fiat Lux!*, na Caja de Ahorros de Astúrias (Espanha).

1992 É professor-doutor do Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp. Período: 1992/1997 (São Paulo).
Integra as exposições *Hologramas*, na Cooperativa Diferença (Portugal); e *Retrospectiva Atlantic do Vídeo Independente*, no CCCM (Rio de Janeiro).

1993 Integra as mostras *Brasil: segni d'arte, libri e video*, na Fondazione Querini Stampalia (Itália); *Holografia Española*, no Ayuntamiento de Alcoy (Espanha); e *Paraver: Poesia Visual*, na Faculdade Santa Marcelina (São Paulo).

1994 Participa das mostras *Bienal Brasil Século XX*, na Fundação Bienal (São Paulo); *Livro-Objeto: a Fronteira dos Vazios*, no CCBB (Rio de Janeiro); *Plus Poesia:*

Mostra de Poesia Contemporânea, no Porto Entreposto Cultural (São Paulo); e *Via Fax*, no Museu do Telephone (Rio de Janeiro).

1995 Participa do *8º Simpósio Brasileiro de Computação Gráfica e Processamento de Imagens* na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar/São Paulo).
Faz parte das exposições *Arte no Século XXI: Humanização das Tecnologias*, no Memorial de América Latina e no MAC-USP; *Livro-Objeto: a Fronteira dos Vazios*, no MAM-SP; e *Mostra de Arte Eletrônica do Banco Nacional de Realidade Virtual*, no CCCM (Rio de Janeiro).

1996 Participa da *12ª Mostra de Vídeo de Santo André, na Prefeitura de Santo André* (São Paulo).
Participa do *4º Congresso da Associação Internacional de Semiótica Visual – Mostra de Vídeo*, na PUC-SP.

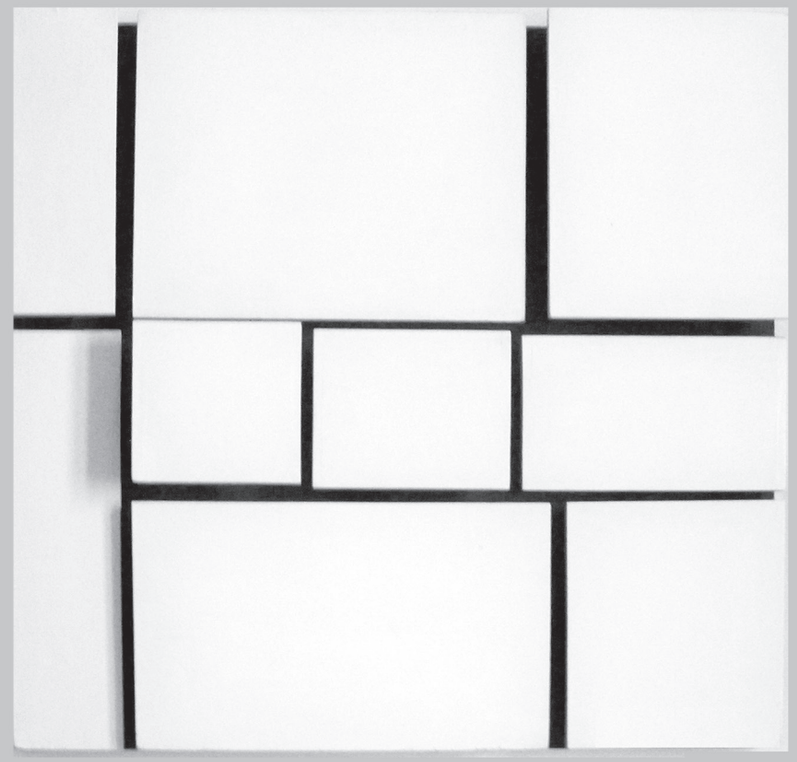
1997 Participa das mostras *Ao Cubo*, no Paço das Artes (São Paulo); *United Artists III: Luz*, na Casa das Rosas (São Paulo).

1998 Publica o livro *Processos criativos com os meios eletrônicos: Poéticas digitais* em parceria com Monica Tavares pela Editora Hucitec, São Paulo.

1999 Integra as exposições: *Livro de Artista*, na Galeria de Alverca – Câmara Municipal de Vila Franca de Xira (Portugal); e *Perhappinnes – Paulo Leminski: videopoemas*, na Fundação Cultural de Curitiba.

2000 Participa das exposições *Libros de Artistas Contemporâneos*, na Yale University (Estados Unidos); e *Situações: Arte Brasileira Anos 70*, na Casa França-Brasil (Rio de Janeiro).
Ministra o curso *Interações entre Imagem e Texto*, no Itaú Cultural (São Paulo).

2003 Falece em São Paulo, aos 65 anos de idade.



Relevo, madeira Pintada, circa 1966. Coleção Ignacio Gómez de Liaño, Madrid.

Sobre Julio Plaza em 1967

IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO

A caracterização de nossa época como época de ensaios e de experiências não faz mais que reconhecer, por um lado, a presença do mistério, e por outro, que é possível uma nova solidariedade. Kandinsky, no começo de sua obra abstrata e como ato de consciência, se propõe a «recobrar o sentido do mistério», que longe de ser o insondável, é a contínua possibilidade de explorar. Este «pathos» da consciência contemporânea determina uma conduta de experimentação contínua; experimentação que vem informada pela nova imagem do mundo.

A nova imagem do mundo é, antes de tudo, a imagem solidária do mundo. A solidariedade, vista coletivamente, é o crédito mais seguro de que respalda nossa atividade.

O espaço absoluto de Newton, substituído pelo relativismo einsteiniano, a aparição das matemáticas não euclidianas e outra série de descobertas testemunham o que vínhamos afirmando. Os fenômenos não se definem, agora, pela sua relação com um plano absoluto que se supõe regularizador, mas sim pela relação que guarda com o que está ao lado, pela operação de uns com outros.

A relatividade que emerge da nova imagem do mundo é a que corresponde e possibilita o movimento, a ausência e presença contínua de horizonte.

No que se refere à arte construtiva, diremos que é inseparável desta o momento de destruição artística. A destruição se solidariza com a construção. Esta põe entre parêntesis o mundo, os fenômenos; põe entre parêntesis o antigo campo relacional e se lança a uma nova construção.

Com as observações anteriores, trataremos de situar e comentar a arte construtiva de Julio Plaza.

Julio Plaza recolhe, em sua linhagem, a ampla tradição da arte construtiva. E, como é específico nesta arte, é antes de tudo arte de pensamento. Não convém esquecer que a arte dos gregos, a de Rafael, Leonardo ou Velázquez era, fundamentalmente, arte de pensamento, racional, se deixamos à margem a arbitrariedade específica de sua temática. Mas enquanto ao que podemos chamar de arte construtiva antiga, o logro estava sujeito a um regime absoluto em relação ao que era definível; na nova arte construtiva, as particularidades se organizam e são organizadas pelo conjunto dentro da mais estrita «Gestalt», quer dizer, é a função e solidariedade de uns elementos com outros. Entre os antigos, a qualidade da obra se deduzia do cânone; na arte construtiva atual, na operação da coisa se cria o cânone.

Tentaremos caracterizar a arte de Julio Plaza. Entre as categorias fundamentais em que se inscreve, aparece o predomínio do fator respiratório, eliminando, no possível, o fator visceral. Esta acentuação do respiratório é, por outro lado, primordial na organização construtiva, quer dizer, o caráter binário ou dialético em contínua e orgânica possibilidade de avance. Recordemos as construções de Julio Plaza para o movimento pendular: as telas com abertura quadrangular abrindo e fechando o campo plástico; ou os retângulos metálicos organizando estruturas da mesma forma. Em sua construção-rotor ainda é mais patente o movimento binário criado pelo jogo de luzes, o mover e demover-se das sombras projetadas pelos volumes, o circuito plástico; outro tanto podemos dizer de sua preferência pelo poliedro cúbico com seu conseguinte vão, determinando os tipos de expiração e inspiração.

Observamos também o fator respiratório na organização dos campos de forças correlativamente com a organização formal. A 'línea' vertical se contrapõe à tensão da horizontal. Tanto em Julio Plaza como em Mondrian — e ao estudo deste pintor não deve pouco a arte de Julio Plaza — a frialdade aparece só através do olhar do desorientado. Até poderíamos falar de um barroco nesse contínuo fluxo e refluxo de tensões, de vãos e volumes, de claros e sombras.

Outra categoria construtiva em algumas obras de Julio Plaza é sua preocupação cinética. Nesta 'línea' se encontram algumas obras que citamos anteriormente, e, sobretudo, aquele painel branco com uma rede de quadradinhos da mesma cor com possibilidade giratória. Eu o associo ao ábaco com o que as crianças praticam operações aritméticas; neste caso, se trataria de um ábaco cinético; sua eficácia vem assegurada pela simplicidade do módulo e sua infinita disponibilidade. O espectador pode organizar campos cinéticos que ficam incorporados à criação artística.

Digamos algo mais sobre os volumes com que trabalha Julio Plaza. Se as categorias de Mondrian se concretam no espaço, as de Julio Plaza se entregam em cheio ao estudo do volume. O olhar, o tato, podem seguir os trajetos, os compartimentos. Não será periférico lembrar sua aproximação

do arquitetônico. Se a arte de Kandinsky, ao acentuar o momento espacial, se aproxima das formações musicais, a de Julio Plaza, acentuando a organização volumétrica, se acercaria de um tipo de arquitetura que poderíamos chamar de poética.

A obra de Julio Plaza tem sido fruto de largo estudo. Exceto alguma obra cuja organização fica pendente e não chega a completar-se, a maioria é expoente de uma grande autenticidade plástica. O sentido do mistério que no Informalismo ou no Surrealismo vinha dado como signo da desordem, do caos, na arte construtiva se recobre como possibilidade do organizável. Na sua obra artística, a solidariedade é aquela em que todas as particularidades se mantêm entre elas. Solidariedade que a Bauhaus apontava à obra «unívoca».

Saudamos com fé e entusiasmo os logros de Julio Plaza. Estamos seguros de que junto a ele, na Espanha, surgirão jovens artistas dentro da arte construtiva. Atualmente contamos com Sempere como pioneiro e mestre, mas a lista fica aberta. Lembremos as conquistas em cadeia de FUTURISTAS y DADAÍSTAS, MALEVITCH, Kandinsky, Mondrian, Moholy-Nagy, Vantogerloo, a BAUHAUS, a arte concreta de Max Bill, a pintura concreta do grupo de Zurique, a inevitável presença da poesia concreta e a nova informação estética.

Os ensaios e as realizações se multiplicam no âmbito internacional. Seremos testemunhas e atores da nova solidariedade.

IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO, (1946, Madrid/Espanha)
Filósofo, poeta e ensaísta, com várias obras publicadas. Doutor em Filosofia e Letras Pela Universidade Complutense de Madrid, professor de Estética e Composição na Escola Técnica Superior de Arquitetura da Universidade Politécnica de Madrid, de Filosofia e Metodologia das Ciências Sociais na Universidade Complutense de Madrid e, desde 1998, de Estética na Faculdade de Filosofia e Letras da mesma Universidade.

Nota: Este texto, escrito por Ignacio Gómez de Liaño, então com apenas 21 anos, refere-se pelo menos em parte, às obras trazidas por Julio Plaza da Espanha para sua participação na 'IX Bienal de São Paulo', de 1967.

Caixa com relevo em madeira pintada e luzes, circa 1966. Coleção Ignacio Gómez de Liaño, Madrid.

JULIO PLAZA POR ELE MESMO

MEMÓRIAS E TRAJETÓRIAS

Extrato do memorial circunstanciado de formação artística, científica e de atividades de Julio Plaza González, Professor Associado, MS-5, Candidato ao Concurso Público de provimento a um cargo de Professor Assistente, especialidade "Fotografia, Multimídia e Intermídia" junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP em 1994.

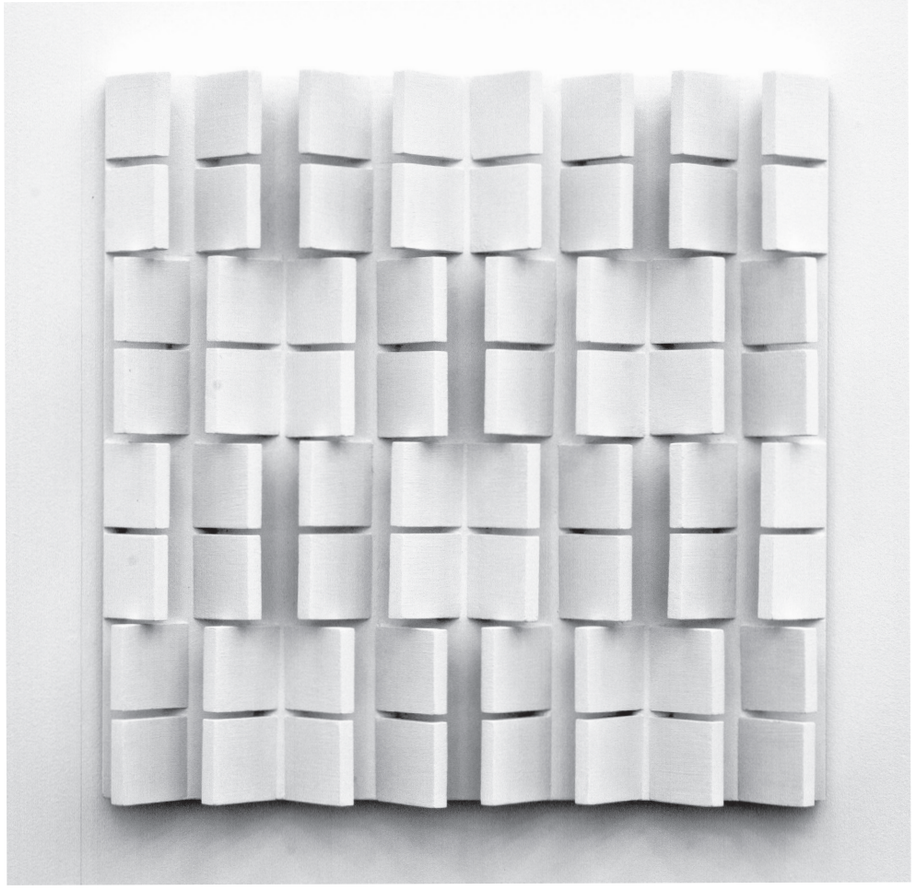
Apresentar, de forma sistemática, as realizações de uma vida é uma tarefa que nos mostra o que fizemos – os nossos êxitos e malogros –, criando uma síntese do que realmente somos e do que eram nossos sonhos e desejos.

A organização desses dados esconde uma história inconsciente, não escrita; uma configuração que revela, ao mesmo tempo, as interações entre a vida e a "signagem[1]" na vida, isto é, como a vida se satura no signo e esse na vida. Ou, como diria Ortega y Gasset, "el hombre y su cirscunstancia".

É função dessas memórias interpretar e trazer à luz essa história inscrita de forma intensiva na extensão dos frios dados. Tudo isso com a perspectiva de alguns anos, sem esquecer que trazemos o passado para o presente a partir da óptica desse presente.

Encaro, como produtor de linguagem, essa memória, pois a vida do sujeito sempre se projetará naquilo que faz.

1 N.do R.: Termo criado pelo autor, resultado da fusão entre **signo** e **agem** (do verbo agir), cujo significado ficaria entre a ação e a linguagem dos signos.



Planos, relevo em madeira aglomerada pintada, circa 1966. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

Meu primeiro "paideuma" artístico aconteceu no Museu do Prado, em Madrid. Zurbarán e, principalmente, Velásquez. Goya, o clichê expressivo hispânico, era também admirado e, sobretudo, o madrilenho, cubista, Juan Gris, mais do que Picasso.

Naquela época, eu já manifestava o desejo de construir, e não de expressar. Preferia a Espanha da criação concisa, das formas lapidadas (como em Zurbarán) em pedra, na paisagem ensolarada e vazia, no limite entre o céu e a terra, de Castela. A Espanha do românico, da arquitetura militar dos castelos, cujos volumes ordenam a luz. Também a Espanha árabe e oriental que se manifesta por meio dos diagramas e da geometria como expressão universal e cósmica.

Começo a perceber uma Espanha da expressão que oculta e abafa uma Espanha da construção. João Cabral de Melo Neto diria, anos depois, em *Agrestes*: "Espanha é coisa de tripa/e que é de donde o andaluz sabe/fazer subir seu cantar tenso/a expressão, explosão, de tudo/que se faz na beira do extremo".

No ambiente artístico de pós-guerra, da década de 1950, predominava o conflito entre abstratos e figurativos. Os primeiros, como expressão das vanguardas internacionais ligadas ao informalismo, com o grupo *El Paso* à frente. Já os segundos advogavam por uma arte engajada, à vista da situação política e social.

Enfim, percebo um conflito cultural entre a ordem de uma arte sintática e o suspeito gosto pelo sentido, que reflete a arte figurativa.

Também na época, eu preferia a concreção da escultura do basco Jorge Oteiza (premiado em 1951, na *I Bienal de São Paulo*), em lugar do abstrato Chillida.

Por aquele tempo, o caráter repressivo do regime fascista espanhol impunha suas condições à cultura. Artistas e intelectuais, de uma forma ou de outra, sentiam a pressão política e policial. Havia também a oscilação de consciência entre arte e vida, entre poética e política...

Também existiam aqueles que faturavam com o sistema e enchiam a geografia espanhola de iconografias alegóricas do fascismo. Havia de tudo, principalmente pintores: pintores mortos, vivos, presos, fuzilados, exilados, engajados, ricos e pobres. Todos eles lutavam por uma Espanha democrática. Paris estava cheia de pintores espanhóis que pintavam paredes para sobreviver enquanto não realizavam o sonho de se ver incluídos na história da arte. O decano de todos eles: Picasso. E Salvador Dalí (anagramatizado por Breton como "Avida Dollars") ficava em cima do muro, decorando com ovos. Surrealisticamente.

Nesse panorama de miséria material, mas rico em lutas ideológicas, políticas e culturais, eu me iniciava na arte.

Minha primeira fase artística mais significativa foi figurativa; meu tema: o telúrico

"A VIDA DO SUJEITO SEMPRE SE PROJETARÁ NAQUILO QUE FAZ"

da paisagem, a natureza-morta, os objetos. Visão figurativa, construída: menos as figuras do que o espaço plástico, menos o tema e mais a construção, menos o quadro do que a pintura.

Mas o interessante daquela época foi realmente o contato com museus, exposições e obras artísticas da história, recebendo o conflito entre originais e reproduções de massa, ou seja, o "museu imaginário" (cuja conceituação eu desconhecia na época). Era a década de 1950 quando fiz minha 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.

Assisti, então, às aulas livres do *Círculo de Bellas Artes* em Madrid, modelo vivo, pintura. Vieram depois a *École de Beaux Arts* e a *Academie Julian* de Paris, onde prossegui meus estudos; estudei também em Colônia e Düsseldorf, por onde andava o grupo *Fluxus* e o Muro de Berlim se construía.

Nessa segunda viagem pela Europa, no começo dos anos 1960, fiz minha primeira exposição. Ampliou-se o repertório: Mondrian, Malevitch, Klee, Kandinski, Veermer de Delft, Gabo, Pevsner, a arte concreta, a Bauhaus, Moholy Nagy. É no começo dessa década que minha linguagem em arte começa a frutificar, a partir do contato com as obras de vanguarda russa existentes nos museus europeus.

De volta à Espanha, surgiram as primeiras exposições coletivas e, principalmente, a formação de grupos e núcleos de discussões artísticas, as primeiras críticas e convites. Também o mercado da arte e a selva artística. Pronto, percebo que o artista plástico vira comerciante, "companheiro de viagem", "colega", capaz de manter posições políticas e não poéticas; bajulador do poder, que vive da direita e se alinha politicamente com a esquerda...

Surgem as primeiras esculturas como "estruturas primárias" minimalistas que enfatizam o espaço e as relações entre elementos. O espaço, a superfície, a geometria e o número começam a tomar forma e a traduzir-se em imagens concretas. Isso do lado poético. Já do lado político da cultura, a organização da *Cooperativa de Producción Artística*, em Madrid, nos colocava questões relativas à interdisciplinaridade.

Poetas, escritores, músicos e pintores debatem as poéticas da modernidade e colocam o problema da produção/consumo da arte. Isso, numa comunidade que está em processo de industrialização e implantação da sociedade de massa que começa a se abrir para o exterior.

Paralelamente, nós nos organizamos na mesma cooperativa para driblar a censura e o sequestro de informação pela ditadura. Era no exterior que íamos procurar nossas fontes de informação.

Surgem, assim, os primeiros contatos com a poesia visual internacional, a semiótica. E, em particular, com a poesia concreta brasileira do grupo *Noigandres*.

Em minha arte, as estruturas primárias e minimalistas tomam forma ao mesmo tempo que surge em meu horizonte poético a arte combinatória, permutacional e modular, a qual se codifica na "obra aberta". Pura intuição, pois, pouco tempo depois, a teoria de Umberto Eco se tornaria famosa, confirmando minhas intuições em relação à exploração do campo dos possíveis.

Tomo contato também com *A arte no horizonte do provável*, de Haroldo de Campos, com quem troquei alguma correspondência.

Surgem também as primeiras ideias para computação gráfica, não realizadas pela falta de tecnologia disponível.

Começo a interessar-me pela semiótica, a estética informacional (Bense), desenho industrial, comunicação visual, teorias e aspectos dos meios de reprodução, que culminam no livro de artista como obra autônoma; trabalhos que tomarão forma na década de 1970 no Brasil.

Depois de realizar uma exposição individual em Madrid, ganho uma bolsa do Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty), a título de "cooperação intelectual Brasil-Espanha". Essa bolsa me traz ao Rio de Janeiro, onde sou muito bem recebido pela Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da Guanabara e por sua diretora, Carmen Portinho, que me abriu os espaços da escola e seus ateliês para trabalhar. Entre julho de 1967 e 1969, toda a minha produção foi realizada lá.

Vim ao Brasil também acompanhando a representação espanhola para a *IX Bienal Internacional de São Paulo* daquele mesmo ano, e com grande interesse por conhecer Brasília e os integrantes do grupo *Noigandres*, formado por Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos e também Waldemar Cordeiro.

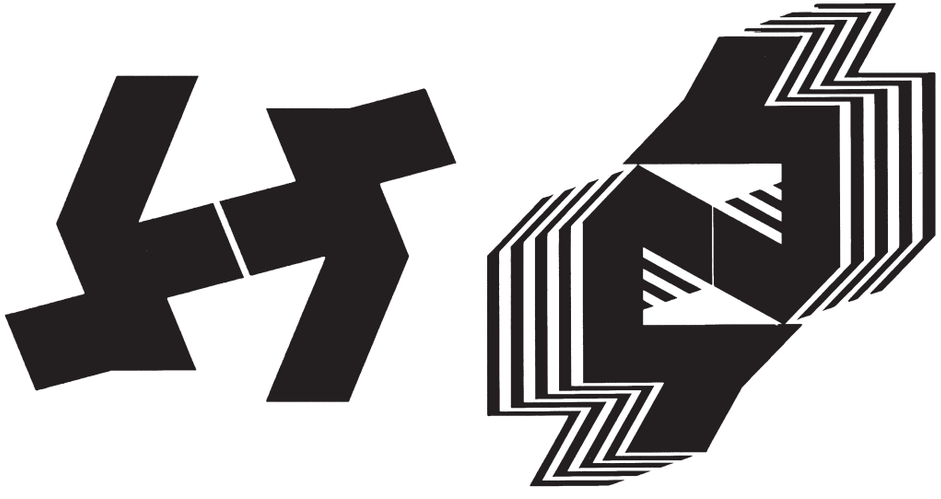
Com a leitura dos textos e teorias desse grupo, aumenta meu interesse pela poesia, principalmente a visual, e a teorização sobre as poéticas.

Começam as primeiras exposições de artes plásticas no Brasil, das quais participa também o grupo de Poesia Processo de Wladimir Dias Pino, Álvaro e Neide de Sá. Era o Rio da problemática política de 1968.

Fiz amizade com Hélio Oiticica, Alexander Wolner, Pignatari, Aloísio Magalhães e Carmen Portinho. Também com Frederico Morais, Ivan Serpa, Cildo Meirelles, Raimundo Collares e outros artistas que, na época, se iniciavam no campo da arte.

Na ESDI, as artes gráficas, o desenho industrial e a comunicação visual entram definitivamente em meu campo de interesse e se integram a minhas pesquisas e poéticas.

Na época, dividia meu tempo entre Rio e São Paulo, pois Julio Pacello, editor de livros de arte, me convidara



Signspaces. Offset, 1967-68, da *Caixa Preta*, Edições Invenção, São Paulo, 1975. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

> HAVIA TAMBÉM A OSCILAÇÃO DE CONS-CIÊNCIA ENTRE ARTE E VIDA, ENTRE POÉTICA E POLÍTICA

para realizar o livro Julio Plaza - *Objetos*, em São Paulo, com poema de Augusto de Campos. A partir de então, iniciamos juntos, Augusto e eu, um trabalho de colaboração de cunho intersemiótico que integra poesia visual e espaço, através do "livro-objeto".

Terminada a impressão, surge um convite da Universidade de Porto Rico para realizar esculturas para seu *campus* e, ao mesmo tempo que se estrutura o programa em artes no Departamento de Humanidades, sou incumbido de organizar os ateliês, salas de exposições e toda a infraestrutura para o ensino de arte.

Foi lá que comecei a lecionar e a escrever, de forma sistemática, os primeiros textos sobre arte.

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. Ainda morando em Porto Rico, vim ao Brasil para lecionar em cursos no Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre. O eixo arte-pesquisa-teoria-ensino supõe o abandono do mercado da arte e a dominância da pesquisa em arte. A conceituação sobre o suporte da arte, seu sistema e sua inclusão em um sistema conjunto mais vasto me levam à arte conceitual. As práticas e reflexões sobre seus modos de produção, criação e divulgação redundam no abandono da arte como objeto de decoração e de manipulação econômica, passando a uma prática e poética voltadas para a comunicação. Surge a "arte pelo correio" como forma de comunicação "anárquica"; as exposições e curadorias, como forma de criar meios e públicos, leituras e espaços.

Passados quatro anos em Porto Rico, regressei a São Paulo (1973), onde ingresso na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), a convite de seu diretor Donato Ferrari, e na USP (1974), a convite do professor Walter Zanini, com quem trabalhei colaborando na organização de exposições no MAC-USP: *Poéticas Visuais* e *Prospectiva 74*, dois marcos para a arte "não sistema" no Brasil e que se configuram com as anteriores *Jovem Arte Contemporânea* (JAC), organizadas pelo professor Zanini e Donato Ferrari.

Nesse período, também fazia a programação visual do Museu de Arte Contemporânea da USP durante a direção de Walter Zanini, com quem mantenho uma singular amizade até hoje.

Continuam as colaborações com Augusto de Campos, resultando na edição de dois livros: *Poemóbiles* (1974) e *Caixa Preta* (1975), além de trabalhos com meios tecnológicos que se estendem até hoje com a holografia.

Começa, nessa época, a edição de revistas alternativas e a colaboração com poetas, procurando uma relação mais dialética com outras séries artísticas.

Como pesquisador, trabalhei no Centro de Documentação de Arte Brasileira (Idart) em São Paulo (1977), onde realizei pesquisas sobre linguagem gráfica comparada na imprensa de São Paulo e na produção editorial. Muita pesquisa de campo foi feita em relação ao sistema paulista de produção desses objetos culturais. Era a gestão de Décio Pignatari como diretor e, posteriormente, as de Paulo Emilio Salles Gomes e Maria Eugênia Franco. Aqueles estudos foram muito utilizados por pesquisadores e alunos do curso de jornalismo da PUC-SP.

Paralelamente, surgem as primeiras "instalações" em galerias de arte de São Paulo e o interesse pelos "multimeios": cinema, vídeoarte e também videotexto, com o que inicio outra fase de criação artística e de reflexão teórica sobre os novos meios tecnológicos.

Nessa época, organizamos em São Paulo, a Centro de Estudos de Artes Visuais – Aster, com Walter Zanini, Regina Silveira e Donato Ferrari. Essa escola propunha-se como um ateliê-escola, em torno da qual se organizaram numerosas atividades de trabalho com as diversas linguagens artísticas, bem como seções de vídeo e conferências. Por essa escola passaram alunos que hoje estão em plena atividade profissional. Finalmente, a escola tornou-se insustentável, pois entramos em conflito com a prefeitura de São Paulo, que nos atingiu com pesada multa por operar em área residencial. Apesar de sua curta duração, seu balanço foi positivo para os alunos e profissionais que passaram por lá. Penso que para nós, os organizadores, também.

No campo do ensino, a experiência na Faap e na ECA-USP possibilitou a indicação do MEC para lecionar as disciplinas Jornalismo Gráfico e Análise dos Sistemas nos cursos de audiovisuais na PUC-SP. Por outro lado, essa prática apontou para a necessidade de fazer pós-graduação.

Inscrevo-me, por "afinidade eletiva", no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, onde realizo estudos de mestrado e doutorado em cinco

anos (1980-85), com as teses, respectivamente, de *Videografia em Videotexto* e *Tradução Intersemiótica,* ambas publicadas e reconhecidas pela USP e pela UNICAMP.

Essas pesquisas se inseriam, na época, em minhas reflexões sobre arte contemporânea.

Os estudos de semiótica desenvolveram em mim um potencial de capacidade e desempenho no campo da teoria da comunicação, da arte e dos multimeios, unificando teoria e prática, criação e reflexão sobre a produção simbólica, que sintetizam os reencontros das séries artísticas com as tecnologias.

Mas não é somente isso; a organização de exposições, através de projetos estéticos definidos, como *A arte da Tradução Intersemiótica*, *Arte e Tecnologia*, *Mail-Art*: *Arte pelo Correio*, na *XVI Bienal de São Paulo*, e *Arte pelo Telefone: Videotexto* no Museu da Imagem e do Som de São Paulo são espaços de reflexão e exposição de objetos culturais realizados com esses meios.

Videotexto, gráfica computacional, holografia, telemática, vídeo, cinema, fotografia, artes gráficas, enfim, os chamados multimeios, constituem uma pluralidade de centros de atenção e interesse interdisciplinar que se sobrepõem às chamadas "artes plásticas".

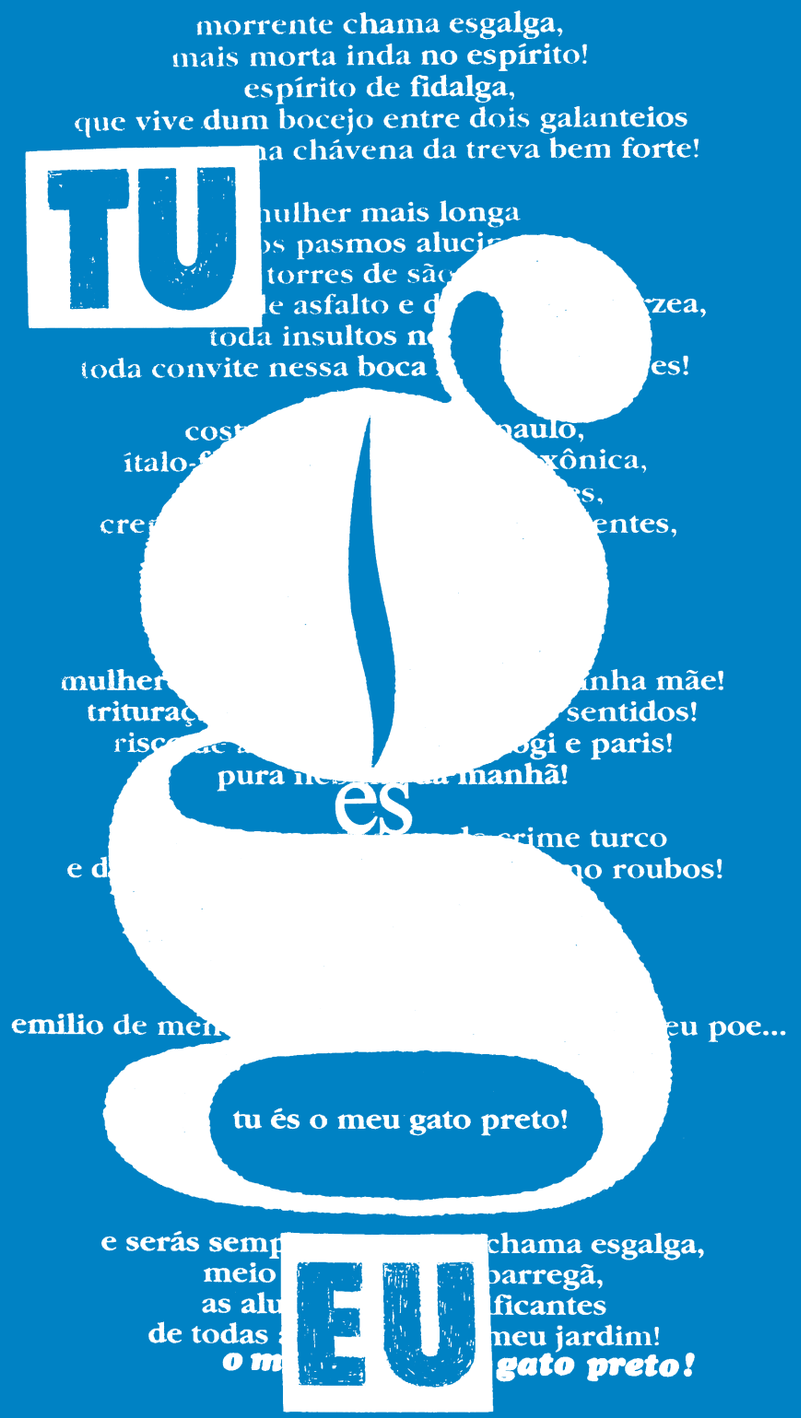
A situação, em sequência dos trabalhos *Videografia em Videotexto* (Hucitec, São Paulo, 1986) e, posteriormente, *Tradução Intersemiótica* (Perspectiva, São Paulo, 1987) – pesquisas de mestrado e doutorado, respectivamente –, é mais significativa não somente pela continuidade do pensamento, mas também pela unicidade dos temas tratados que se relacionam com a criação, produção e comunicação do signo estético. Nesses aspectos, está subjacente a ideia de mutação constante, possibilitada por processos tradutórios dominantemente tecnológicos.

Essa produção teórica, no entanto, tem sido acompanhada de forma indissociável de práticas criativas em diferentes meios das novas tecnologias da comunicação, disponíveis no contexto cultural. Dessa forma, podem-se ressaltar as edições eletrônicas e exposições com o videotexto no Museu da Imagem e do Som (São Paulo, 1982); a primeira exposição telemática com videotexto (*Bienal de São Paulo*, 1983); a exposição *Arte e Tecnologia* (Museu de Arte Contemporânea da USP, 1985), em colaboração com Arlindo Machado; *Sky Art Conference* (entre a Universidade de São Paulo e o *Massachusetts Institut of Technology*, 1985) e, posteriormente, as exposições com holografias denominadas *Triluz* (Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1986) e *Idehologia* (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987, e Fundação Calouste, de Lisboa, 1988).

Como fica manifesto neste memorial, minhas atividades dividem-se entre ensino, criação e reflexão sobre a produção simbólica, seja estética, seja comunicativa, e é aí

Detalhe da capa do nº 2 de *QORPO ESTRANHO*,1976. Publicação organizada por Julio Plaza.

que se insere o conceito de pesquisa em arte e comunicação. A esse respeito, tenho claro esses dois aspectos, pois não confundo o artista com o pesquisador. Se o primeiro utiliza a pesquisa como meio (já que não tem um compromisso com a verdade, enquanto adequação a um objeto), o segundo utiliza a pesquisa como fim, isto é, como compromisso com o objeto do conhecimento.



JULIO PLAZA POR REGINA SILVEIRA

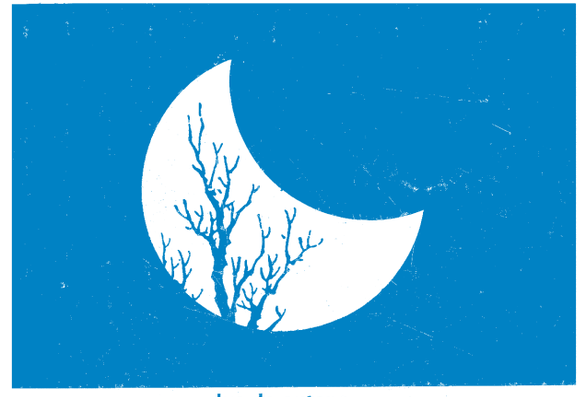
ESPANHA E PORTO RICO: OS PRIMEIROS ANOS

Texto extraído de depoimento por ocasião da homenagem a Julio Plaza (Madrid,1938/São Paulo, 2003), no *Simpósio de Arte e Tecnologia*, Itaú Cultural, 2004.

Página 32: *Tu es meu gato preto*, serigrafia, sem data, sobre trecho do poema *Tu* de Mario de Andrade. Coleção Regina Silveira

Página 35: *Lua de Outono*. Tradução intersemiótica, 1974 de haicai do sec. XVIII, com tradução de Alice Ruiz.

Quando aceitei falar de Julio Plaza, com foco no artista multimeios e sua importância na área das novas tecnologias de produção de imagens, no ensino e na pesquisa, soube imediatamente que a tarefa não seria simples. Isso pela complexidade de seu percurso profissional marcado pelo trânsito intersemiótico entre o visual e o verbal e, ao mesmo tempo, pelo uso precursor de novas tecnologias da imagem no ambiente brasileiro. Não é simples também porque sua obra e vida ainda não foram objeto de uma publicação, e seus trabalhos permanecem pobremente reproduzidos. Certamente, é tarefa futura para estudiosos de sua produção, possivelmente nessa mesma área de arte e tecnologia, da qual



Plaza foi precursor e protagonista, ou nos terrenos da poesia visual, através da qual hibridizava os meios tecnológicos. Julio Plaza foi, sem dúvida, um poeta.

Minha estratégia e quase único recurso – e o que se espera de mim aqui – será preencher essa lacuna, valendo-me dos registros de minha memória pessoal e do conhecimento muito próximo que tive da personalidade artística e da produção de Julio Plaza. Tal abordagem é permitida pelos 20 anos durante os quais compartilhamos intensamente vida e trabalho, até 1987, passando a um convívio mais desfocado nos últimos 15 anos. Para esta apresentação, esses registros, forçosamente, foram tecidos como um tipo de álbum, incompleto e inconcluso – pontuando referências esparsas a algumas obras –, até porque assim também são as memórias: lacunares, feitas de contiguidades e constelações mais do que cronologias lineares.

Entretanto, mesmo que os dados recolhidos sejam fragmentários, eles estão bastante afunilados, de modo a atender minha intenção de privilegiar aspectos pouco conhecidos do passado artístico de Plaza, na Espanha e em Porto Rico, antes que se instalasse definitivamente em São Paulo para viver e trabalhar, aos 35 anos, em meados de 1973. Já que os registros profissionais na Espanha, conforme ele mesmo declara, cessam bruscamente em 1967, ano de sua primeira vinda ao Brasil, e sendo sua trajetória, depois de 1973, relativamente conhecida por muitos de nós, tomei a decisão e o partido de reforçar os dados daquela parcela de seu passado que ficou entre parênteses e relatar brevemente os passos iniciais de Julio Plaza na contramão da tradição, sobretudo pictórica, daquela Espanha franquista que ele, de bom grado, abandonava. Minha escolha também quer revelar que sua vocação de artista polivalente e interessado em novos meios já servia de base a suas primeiras atividades. Esse gosto pelo novo foi se reafirmando, de muitas maneiras, com o passar do tempo.

Luis Lugan, artista madrilenho da geração de Plaza, que, em meados dos anos 1960, criava objetos elétricos, sonoros e interativos, aplicando conhecimentos técnicos de uma função que exercia na Companhia Telefônica espanhola e que, com Plaza, Elena Asins (a sua primeira esposa) e outros artistas mais, formava o *Grupo Castilla 63*, me disse que, tanto quanto podia lembrar, Plaza, depois de uma rápida passagem pela pintura, sempre esteve interessado nos materiais industriais que encontrava em ferragens e os fazia soldar para compor obras dentro dos paradigmas concretos com características modulares programadas numericamente e afins às poéticas então vigentes, de tipo combinatório.

Sua formação autodidata, que na época de pós-guerra era comum aos artistas, mais tarde foi um pesadelo e um obstáculo a superar em sua vida acadêmica. Procurando a profissionalização em instituições como o tradicional *Círculo de Bellas Artes*, em Madrid, e

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

depois a *Académie Julian*, em Paris, Plaza logo buscou outros caminhos que o afastaram dessas verdadeiras cidadelas do desenho do modelo vivo e das técnicas tradicionais da pintura e da escultura. Em viagens à Alemanha para conhecer de perto obras do construtivismo russo e depois à Holanda, com Elena, Lugán e o crítico Gómez de Liaño, para ver obras originais do neoplasticismo holandês, Plaza foi procurar sua constelação poética na linhagem de artistas como Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo e Moholy Nagy. Também a veia intersemiótica já se manifestava nos anos 1960, quando conviveu com músicos, escritores e poetas na *Cooperativa de Produção Artística* de Madrid para debater não só as poéticas da modernidade, mas também o lado político da cultura, e, especialmente, driblar a censura das informações vindas do exterior.

Dos tempos da cooperativa e do contato com Gómez de Liaño, com quem foi fazer um trabalho para Julio Campal, poeta argentino em Madrid e um dos introdutores da poesia concreta na Espanha, datam os primeiros contatos de Plaza com Haroldo de Campos, quando trocaram cartas e iniciaram uma relação de trabalho e amizade que durou pela vida afora.

> PLAZA BUSCOU CAMINHOS QUE O AFASTARAM DO DESENHO DO MODELO VIVO E DAS TÉCNICAS TRADICIONAIS DA PINTURA E DA ESCULTURA

Quando conheci Julio Plaza, em Madrid, no início de 1967, sua trajetória já tinha um pequeno reconhecimento no país. Por indicação do crítico Juan Antonio Aguirre, atento a manifestações mais jovens e, acima de tudo, opostas ao informalismo abstrato dominante na cena espanhola daqueles anos, Plaza havia sido convidado a integrar a representação espanhola para a *IX Bienal de São Paulo*, em outubro daquele mesmo ano. Paralelamente a esse convite, ele havia recebido, da embaixada brasileira em Madrid, uma bolsa do programa de intercâmbio Brasil-Espanha, promovido pelo Itamaraty, para estudos na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro. Nos contatos com a embaixada brasileira, o tutor de Plaza era o crítico de arte e poeta Ángel Crespo, um tradutor de Guimarães Rosa, já conhecido dos concretos brasileiros.

Por pouco Plaza não participou dos primeiros experimentos de artistas em computadores, promovidos pela IBM em Madrid. Um ano depois de sua partida para o Brasil, Gómez de Liaño convidava membros do *Grupo Castilla 63* para essas primeiras experiências digitais com desenhos em *plotter*, centradas na Universidade Complutense de Madrid.

Quando Plaza embarcou em Barcelona para o Brasil, em junho de 1967, transportou no mesmo navio um conjunto de oito obras de grande formato que havia produzido especialmente para sua participação na *IX Bienal de São Paulo*. Essas obras, cujo destino desconheço, eram progressões geométricas modulares de relevos construídas em madeira e pintadas de branco. Tais relevos provocavam sombras coloridas ao se projetar sobre áreas pintadas, devido às cores primárias localizadas no verso das superfícies brancas que estavam à mostra: uma cor/luz refletida.

Isso, mais tarde, ele iria explorar nos desdobramentos espaciais que realizou em papel, com corte e vinco, tanto para o *Livro-Objeto* feito com o editor Julio Pacello, em 1968, que incluía um poema de Augusto de Campos, como para *Poemóbiles*, obra posterior, já no terreno da estreita colaboração entre o artista e o poeta, nos anos 1970.

No memorial apresentado ao concurso para efetivação na carreira de docente (p. 20) que seguiu rigorosamente na Universidade de São Paulo, até tornar-se professor titular, Plaza faz referências detalhadas a seu percurso profissional. No entanto, há poucos parágrafos dedicados aos quatro anos de suas atividades como artista residente e professor na Universidade de Porto Rico. O porquê dessa economia no relato deve ter suas razões, contudo é desse tempo que datam algumas das imagens até inéditas ou, pelo menos, mais interessantes, desta minha apresentação.

Na primeira visita ao campus de Mayaguez, ainda durante seus estudos na ESDI, no Rio de Janeiro, Plaza fez três grandes esculturas de metal, pintadas com cores vivas, que ainda estão lá no campus, com ótima manutenção. O convite viera agenciado por Ángel Crespo, que já estava trabalhando no campus, chamado pelo reitor José Enrique Arrarás para desenvolver um programa de arte de corte contemporâneo, editar uma publicação periódica – a *Revista de Arte* – com teor informativo e crítico sobre arte contemporânea e, ainda, dirigir um espaço de exposições no recinto universitário, a Sala de Arte, a fim de mostrar artistas locais e realizar intercâmbio internacional. Nessa primeira visita a Porto Rico, Plaza ajudou Crespo a desenhar a Sala de Arte e colaborou no modelo de diagramação a ser seguido pela revista.

Do período de quatro anos vividos em Porto Rico, que começa em julho de 1969, posterior a suas esculturas realizadas no campus (e ainda construtivas), destacam-se inúmeras obras gráficas, entre as quais o álbum *Anarquiteturas*, realizado com a colaboração do artista espanhol José Maria Iglesias. Já as séries de serigrafias que se seguiram, das quais algumas foram selecionadas da coleção do MAC-USP e mostradas por Cristina Freire, na recente exposição-homenagem realizada pelo museu, mostram a guinada forte que marcou a saída de Plaza dos domínios regidos pela sintaxe das formas, para explorar os terrenos da semântica da imagem, notadamente, a fotográfica.

Com os recursos técnicos muito mais avançados para fotografia, como a fotomecânica e a impressão de serigrafias ou offset, postos à disposição pela Universidade de Porto Rico, Plaza se lança em novas explorações, isto é, 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 quanto do acesso a bibliografias e periódicos mais atualizados. Incluo aqui o convívio com os acontecimentos no próprio campus, em especial os que se conectavam às trocas internacionais geradas pelo intercâmbio que trazia artistas visitantes, principalmente de Nova York, ligados à galeria de Leo Castelli, como Robert Morris, Frank

Stella, Roy Lichtenstein, e teóricos em evidência, como Barbara Rose, Germano Celant e Umbro Apollonio, entre outros, para palestras e para lecionar em cursos compactos no programa de arte.

Também influíram para essa nova postura mais política de Plaza os fatos que inundavam a mídia e estavam presentes no próprio campus universitário, como protestos estudantis contra a Guerra do Vietnã, reprimidos com violência por militares cuja sede estava provocadoramente instalada junto às instalações de ensino.

Essas atividades artísticas no campus de Mayaguez, que mantiveram por alguns anos um alto grau de sofisticação e atualidade, deterioraram-se e foram mesmo suspensas pouco tempo depois da saída do reitor que as suportava e as estimulava. Estranhamente, parecem não ter deixado rastro ou memória no campo artístico ou no ensino da arte em Porto Rico, conforme comentou Mari Carmen Ramirez, curadora porto-riquenha que hoje organiza a coleção latino-americana no museu de Houston.

Seriam histórias a resgatar, acontecidas no oeste da ilha, que marcaram profundamente seus participantes, como marcaram Plaza, agora camufladas pelo tempo e – quem sabe? – também porque eram regidas por posições diametralmente opostas às ideologias independentistas dominantes no campus central de Rio Piedras, em San Juan, e às representações artísticas mais tradicionais que reforçavam esses conteúdos. Ali, Marta Traba teorizava sobre uma arte de resistência e publicava sobre os artistas *way in* – voltados para temáticas da identidade porto-riquenha – em oposição aos *way out* – com o olhar voltado para os Estados Unidos e procurando atuar na cena nova-iorquina principalmente.

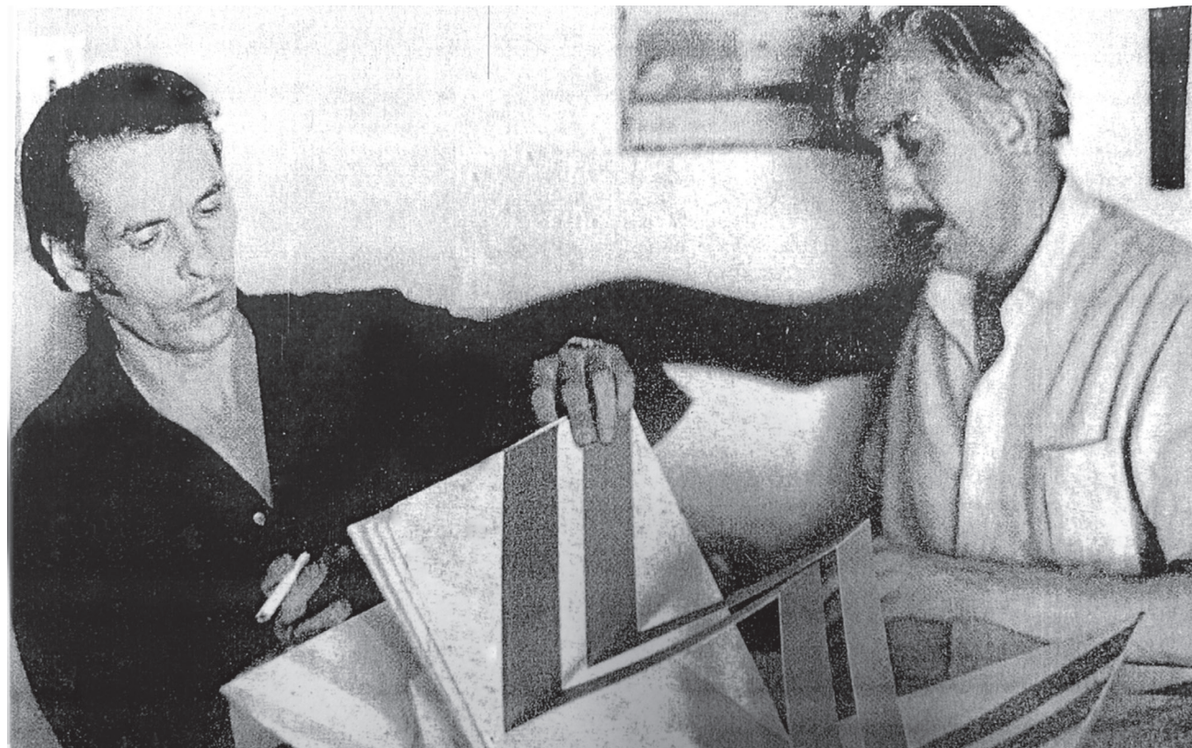
O Plaza professor começou nos anos de Porto Rico, por necessidades do programa, mas também, certamente, pela sintonia e pelo convívio com os professores visitantes, como os artistas Robert Morris ou Rafael Ferrer, em 1969, com os quais compartilhava experiências e colaborava para organizar os eventos que realizava com os alunos do programa de arte, ou ainda provocando respostas e processos comportamentais, como em torno a um plantio de árvores no campus.

O curso teórico-prático *Proposições Criativas* ministrado por Plaza em 1971 na UFRGS, durante uma visita a Porto Alegre, pautou-se por parâmetros similares, mas penso que obteve resultados bastante mais complexos e reflexivos, pois envolvia alunos mais bem preparados da Faculdade de Arquitetura da Urbanismo (FAU) e do Instituto de Artes da UFRGS, e ainda jovens artistas com alguma prática profissional. As atividades do curso ocuparam as ruas e o parque da cidade para operações predominantemente performáticas e processuais, de natureza conceitual.

Passo agora a outra parte do período porto-riquenho, para referir-me a algumas capacidades muito especiais que Plaza manifestava, naqueles anos, para criações arquitetônicas

Ao lado: Da esquerda para a direita: Julio Plaza, Regina Silveira e Timothy Ham, anos 1960, Espanha.

Abaixo: Julio Plaza com o *Livro-Objeto* e seu editor Julio Pacello, São Paulo, 1969.



> O PLAZA PROFESSOR COMEÇOU NOS ÁNOS DE PORTO RICO, POR NECESSIDADES DO PROGRAMA, MAS TAMBÉM, CERTAMENTE, PELA SINTONIA E CONVÍVIO COM OS PROFESSORES VISITANTES

e mecânicas, derivadas de sua permanente curiosidade por áreas paralelas e por tecnologias. Convidado a assessorar o programa de arte em processo de implantação, em suas mais diversas finalidades e necessidades, as incumbências iniciais do artista residente incluíam o planejamento dos espaços físicos. Foi quando desenhou e acompanhou a construção de uma grande cúpula geodésica semiesférica, no modelo das de Buckminster Fuller, para funcionar como o ateliê de escultura que estava faltando construir, ao lado dos prédios de concreto já existentes. Infelizmente não consegui qualquer registro fotográfico do grande domo facetado em pentágonos regulares, originalmente coberto com madeira pintada de branco. Soube recentemente que essa geodésica há muito tempo não existe, pois a madeira foi comida pelos cupins, coisa que acontece lá e aqui, e em toda parte...

Entretanto, aqui está uma fotografia preservada da mais surpreendente incursão de Plaza pela mecânica: muitos se lembrarão das prensas litográficas que ele construiu no fim dos anos 1970. Entretanto, aqui cito um objeto de outra ordem: o carro que construiu e utilizou por quase dois anos em Porto Rico. Esse carro, em fiberglass, teve origem num conjunto de moldes de um carro modelo Puma da VW que Plaza tomou emprestado e depois o modificou substantivamente, quando entrou com entusiasmo nessa aventura mecânica, para a qual montou uma oficina improvisada, no pátio interno de sua casa em Mayaguez. Esse pátio teve derrubada uma de suas paredes quando o carro precisou sair à rua para ser testado, ainda sem portas, assim que foram instalados o chassi e o motor. Plaza também montou toda a parte elétrica e mecânica do carro, algumas vezes com a ajuda de assessores voluntários, entusiasmados com o projeto. Esse carro modelo único, bastante envenenado para a época (com motor 1.8), funcionava perfeitamente na cidade e nas estradas da ilha.

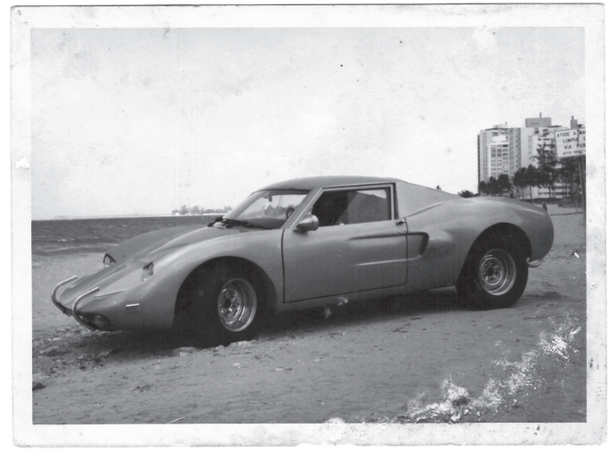
Das exposições que organizou para a Sala de Arte, em Mayaguez, o ponto alto foi a mostra internacional de arte

> CREACIÓN, CREATION... FOI UMA REUNIÃO DE ARTISTAS PARA CELEBRAR UMA ARTE TRANSGRESSIVA E DESCOMPROMETIDA COM O MERCADO

postal *Creación, Creation...*, uma formidável reunião de artistas de todo o mundo, incluindo os do Leste Europeu, para celebrar uma arte transgressiva e descomprometida com o mercado e o pleno exercício de autogestão dos artistas, em rede aberta possibilitada, naquele tempo, pelo uso dos Correios como canal de comunicação artística.

Esses modos de organização a listagem dos artistas e grupos independentes envolvidos em *Creación, Creation...* constituíram o pacote de informação, atitudes e contatos diretamente transferidos ao Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP), dirigido por Walter Zanini, quando da chegada de Plaza a São Paulo, e foram também o aval para sua subsequente colaboração no museu, em inúmeras exposições que reuniram os novos meios em meados da década de 1970 e nas bienais organizadas por Zanini no início dos anos 1980.

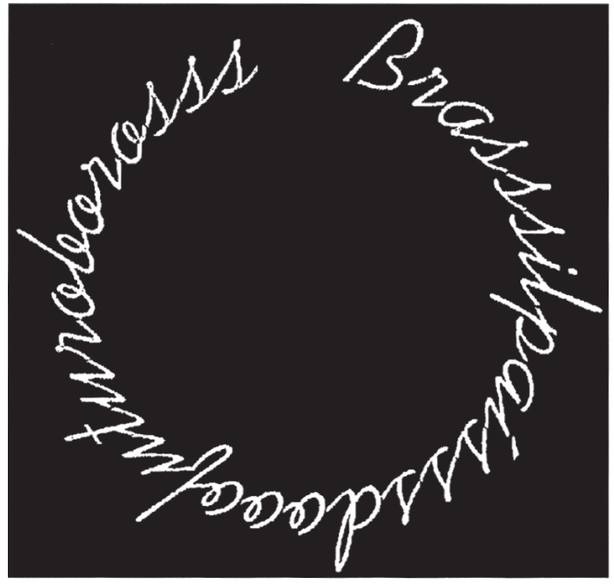
Antes de adentrar em tecnologias mais avançadas, Plaza fez uma instalação pioneira em nosso ambiente, com foco na significação do espaço e na ambiguidade de sua notação. Pensando no pioneirismo é que cito *La(o)s Menina(o)s*, feita na galeria Arte Global em 1977, registrada fotograficamente de forma muito pobre, característica dos



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

anos 1970. É uma obra que o poeta Omar Khoury, com justiça, classificou como um diálogo transespacial com Velázquez, considerando-a também uma das mais belas e inteligentes instalações a que São Paulo pôde assistir em muitos anos.

Para esse Plaza, expert em técnicas gráficas, que idealizou e realizou tantas e tão boas publicações na forma de pôsteres, folhetos, catálogos, revistas alternativas e livros de artista, o caminho para tecnologias mais avançadas de produção de imagens talvez se situe nos vídeos de meados dos anos 1970, com as clássicas sequências curtas em PB, semelhantes às dos demais precursores no Brasil, mudas e sem edição. Entretanto, penso que Plaza foi bem mais longe e se sentiu mais desafiado ao fazer filmes curtos (super-8) para disciplinas do pós-graduação que cursava na PUC, porque podia manipular imagens, montar sequências e introduzir signos de outras procedências para elaborar significados mais complexos, como o da paisagem que


Brasssiliaaa

Brasil – País do Futuro, através da intensificação do fonemas fricativo como / s / tornada por Plaza no sibilante análogo da serpente que morde a cauda nesse poema visual seco (*Brassilpaisssdooofuturoborosss*, de 1990) e com certeza revelador de sua habitual ironia com nossas "brasilidades"…

O Arco-Íris no Ar Curvo é um vídeopoema animado e modelado em 3D, de 1994, no qual explora analogias visuais entre a forma/cor, as palavras embutidas no texto e as curvas da fita de Moebius.

E, finalmente, o trabalho mais apropriado para esta homenagem a Julio Plaza e Haroldo de Campos: *O Velho Tanque*, na bela transcriação que junta a tradução

Ícones são redondos.
Offset, sem data.
Coleção Anabela Plaza.

que Haroldo fez do haicai de Bashô e as traduções visuais de Plaza, em duas versões: gráfica e videotexto, ambas de 1982. Tanto quanto sei, o único trabalho que ambos fizeram em colaboração.

Antes de concluir, acrescento que, nos tempos não tão distantes em que artistas ainda organizavam exposições, antes da quase-ditadura dos curadores, Plaza organizou mostras de arte e tecnologia, para diferentes bienais de São Paulo. Também organizou mostras em São Paulo e Lisboa das holografias que artistas e poetas desenvolveram com Moises Baumstein, por diversos anos.

Com a mesma brevidade, menciono o Plaza pesquisador, pensador e teórico, com inúmeras publicações, entre as quais, possivelmente, sua contribuição mais presente para a área de arte e tecnologia tenha sido com textos fundamentais como *Videografia em Videotexto*, *Tradução Intersermiótica* e *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos*, o último deles feito com Monica Tavares. Enveredar pelos tópicos e méritos desses livros e de todos os artigos que publicou excederia os propósitos aos quais me coloquei aqui, muito mais específicos e limitados.

Simplesmente quis colocar em foco, no contexto da arte e da tecnologia, o Plaza anterior ao artista intersemiótico e com produção multimeios.

Meu objetivo é reiterar que sua disposição e curiosidade pelos novos meios, desde sempre, estiveram assessorando o que nele vinha em primeiro lugar: a competência na linguagem e a reflexão aprofundada sobre os fundamentos poéticos da criação artística. Mas com uma particularidade: mesmo tomando o partido dos meios tecnológicos e com plena consciência do papel determinante dos meios no imaginário digital, Plaza continuava pensando em si mesmo mais como um poeta, sem especialização tecnológica.

Para fazer justiça ao Plaza que conheci, posso dizer que suas reações nesta homenagem, se estivesse presente, provavelmente teriam origem em sentimentos mistos e opostos. Uma oposição próxima ao significado paradoxal de sua conhecida frase "arte é um bem que faz mal", que publicou acompanhada de uma foto sua, com óculos escuros, em 1981.

REGINA SILVEIRA (1939, Porto Alegre, RS/ Brasil)
Artista multimídia. Graduada no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1959). Lecionou em Mayaguez, Universidade de Porto Rico entre 1969 e 1973. Doutora em Artes na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde foi docente do Departamento de Artes Plásticas a partir de 1974. Participou em bienais internacionais como a de *São Paulo* (1983 e 1998), do *Mercosul* (2001 e 2011), e de *Taipei* (2006) e tem feito inúmeras mostras individuais em galerias e museus no Brasil e no exterior.

ACCIÓN. f. Ejercicio de una potencia. || Efecto de hacer. || Operación o impresión de cualquier agente en el paciente. || Postura, ademán. || Movimientos y gestos con que el orador o el actor hacen más eficaz la expresión de lo que dicen. || fam. Posibilidad o facultad de hacer alguna cosa, y especialmente de acometer o de defenderse. Ú. m. con los verbos *coger*, *quitar*, *dejar*, etc. *Coger la* ACCIÓN; *dejar sin* ACCIÓN. || **Chile.* Barbarismo por billete de rifa o lotería. || *Com.* Cada una de las partes en que se considera dividido el capital de cualquier empresa. || *Com.* Título que acredita y representa el valor de cada una de aquellas partes. || *Fís.* Fuerza con que los cuerpos y agentes físicos obran unos sobre otros. || *For.* Derecho que se tiene a pedir alguna cosa en juicio. || *For.* Modo legal de ejercitar el mismo derecho. || *Mil.* **Batalla.** || *Mil.* Combate entre fuerzas poco numerosas. || *Pint.* Actitud o postura del modelo natural para dibujarlo o pintarlo. || En los poemas épico y dramático, serie de actos y sucesos determinados por el objeto principal de la obra, y enlazados entre sí. || **de gracias.** Expresión o manifestación de agradecimiento.

JULIO PLAZA POR VERA CHAVES BARCELLOS

ARTE PÚBLICA: UM CONCEITO EXPANDIDO

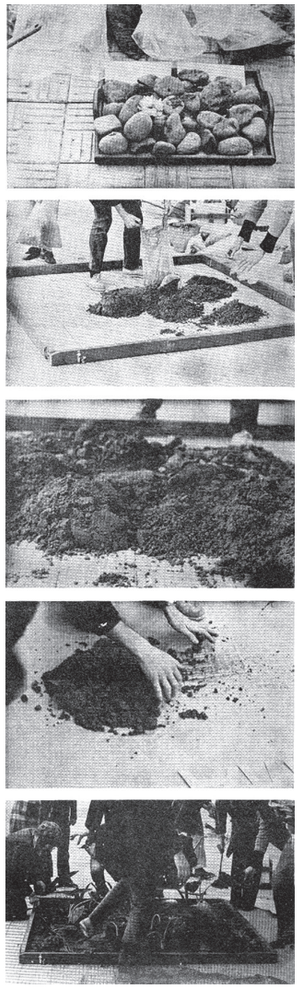
Adaptação de texto de conferência proferida no *16° Simpósio de Artes Plásticas: Experiências Atuais em Arte Pública*, em 2007, no Santander Cultural, Porto Alegre/RS, Brasil.

Página 48: página do livro *Proposiciones Creativas*. Editor: Julio Plaza, Universidade de Porto Rico, 1972.

Porto Alegre. Na rua, 1.500 balões de gás, de várias cores, levados por estudantes universitários. No rosto de quem passa, um ar de espanto: "O que será isso?". Eram os alunos da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul que, orientados pelo artista madrilenho Julio Plaza, apresentavam um trabalho intitulado "Projeto para a Solução da Paisagem Urbana que o Homem Organiza na Área Industrial". Além de desenvolverem "um trabalho de pesquisa", os alunos participavam de um concurso interno da faculdade para a escolha de uma equipe que concorreria à XI Bienal de São Paulo no próximo mês de setembro. Para Julio Plaza, o trabalho valeu. Apesar de terem levado quatro horas para encher os balões, que apenas em dois minutos foram consumidos, saiu alguma coisa: "A informação foi dada em termos de expansão, de sensação, de tato. Esperávamos fazer uma esfera para as pessoas entrarem, mas na verdade não saiu isso, saiu uma coisa diferente, mas igualmente importante" (O Globo, 5/7/1971, p. 36. In: PLAZA, Julio. Proposiciones Creativas: Curso Creatividad realizado en Brasil. Porto Rico, Universidad de Mayaguez, 1972, p. 100).

Na mesma ocasião, Julio Plaza realizava no Instituto de Artes, para os alunos da mesma universidade, um cur-

Comportamiento. Elton Manganelli. Página do livro *Proposiciones Creativas*. Editor: Julio Plaza, Universidade de Porto Rico, 1972.



Plaza sin pasajes. Página do Livro *Proposiciones Creativas*. Editor: Julio Plaza, Universidade de Porto Rico, 1972.

so prático-teórico de criatividade. Esses deveriam construir obras efêmeras a partir de materiais menos nobres e não considerados artísticos, e também constatar as relações entre indivíduos e meio ambiente.

A proposta era uma tentativa de libertar a arte do conceito "artístico", procurando integrar ações artísticas ao cotidiano. Essas ações normalmente eram registradas em fotografias.

Plaza contestava os materiais tradicionais e a arte como objeto acabado, as categorias como pintura, desenho, escultura etc. e também a divisão da arte em categorias estanques como teatro, música, cinema, escultura, gravura, o que seria como ter um ponto de vista fixo. Ele, portanto, acreditava na interdisciplinaridade.

A tendência desse curso era aproximar arte e vida, não estabelecendo divisões e barreiras entre uma e outra.

As ideias já estavam no ar há algum tempo no âmbito internacional e, no dizer do crítico Ernest Fischer, a experiência artística já não seria um privilégio, e sim o dom normal do homem livre e ativo.

Essas ideias eram partilhadas por vários artistas desde os anos 1960, a exemplo de Joseph Beuys, segundo o qual todo homem era capaz de criar.

Assim, o curso em questão procurou estimular a criatividade, tanto na produção individual quanto nas realizações coletivas dos alunos, que deveriam estabelecer relações entre a arte e a comunicação, entre informação semântica e estética.

Foi adotado um método de trabalho com temas e proposições diversificados, cujos resultados foram registrados fotográfica e graficamente, passando as fotografias ou projetos gráficos a funcionar tanto como documento quanto como produto final do curso.

Foi objeto das criações dos alunos a documentação de situações através das quais eles pudessem, no dia a dia urbano, "ler" as informações contidas em ações simples ou

> "A TENDÊNCIA DESSE CURSO ERA APROXIMAR ARTE E VIDA, NÃO ESTABELECENDO DIVISÕES NEM BARREIRAS ENTRE UMA E OUTRA"

situações que normalmente não são percebidas. O curso propôs uma reeducação na "leitura" dessas situações e sua inserção no mundo da arte.

Além da constatação dessas situações colhidas no cotidiano, também foram propostas atividades – criadas e executadas pelos alunos – como intervenções inesperadas e inusitadas em um contexto urbano, utilizando uma diversidade de materiais caracterizados, principalmente, pela efemeridade.

Tais procedimentos destacam a não permanência, a passagem do tempo que deteriora as produções humanas, as coisas mutáveis, as transformações, o perecível, as coisas que só funcionam em um único lugar, intransportáveis, que valem somente no momento da experiência.

Nada de materiais nobres, tais como mármore ou metais ou mesmo madeira; nada nessas atividades e ações pretende a longa duração. Num paralelo com a vida: algo que se escoa, em constante movimento e mutação.

Os alunos foram estimulados a levar essas experiências ao espaço urbano. A maioria dessas ações teve lugar em locais públicos, como ruas e parques da cidade.

Os materiais mais usados no curso foram papéis diversos, papelão, plásticos, canudos de cartão e também fósforos, já que muitos dos objetos, depois de construídos, eram destruídos pelo fogo.

A fotografia documentava as construções com materiais efêmeros e sua posterior destruição, não só pelo fogo, mas também pela derrubada, no caso de estruturas precárias.

O público que assistia a essas ações se perguntava, certamente, o que estaria acontecendo, sem entendê-las, já que eram bastante inesperadas. A grande questão pairava no ar: onde está a arte?

"O que vale é o processo e não o produto final" é o que ensinou esse curso.

Em vez de estimular o produto artístico como objeto acabado, estático e atemporal, as ideias de Julio Plaza

> O PÚBLICO QUE ASSISTIA A ESSAS AÇÕES SE PERGUNTAVA O QUE ESTARIA ACONTECENDO. A GRANDE QUESTÃO PAIRAVA NO AR: ONDE ESTÁ A ARTE?

conduziam os alunos a uma forma artística não objetal, processual e temporal, portanto efêmera.

Segundo Plaza, o que deveria ser destacado dentro dessa nova concepção de arte era antes o processo criador do que o produto final, veiculado posteriormente apenas como memória pela documentação fotográfica. Essa, para ele, seria mais do que a obra, pois mostraria a ação do fazer, isto é, o processo.

Plaza, também nesse momento, declara: "Desejamos uma expansão da arte, uma ampliação de seu campo de ação e sobretudo alcançar uma audiência maior através de áreas de comunicação".

A experiência dadaísta, suas ações efêmeras e irreverentes, suas iconoclastas performances e sua produção de obras com materiais menos nobres são referência histórica para esses movimentos que animaram o mundo da arte nos anos 1960-1970.

O despojamento dos materiais foi certamente uma das características da arte povera surgida nos anos 1960.

Podemos afirmar que, depois disso, a arte nunca mais foi a mesma.

A partir daí, o artista deveria se tornar alguém que, antes de criar objetos artísticos, pudesse interferir em nossa percepção da realidade, um criador de situações mais do que objetos acabados, um provocador de reflexões e, consequentemente, um transformador da maneira com que olhamos e percebemos o mundo a nosso redor.

Julio Plaza ressaltava que o artista deveria ter uma percepção do mundo diferente, por exemplo, da visão de um jornalista. Ao artista pode interessar o fato de uma mulher atravessar a rua, mas isso não interessa a um jornalista. O artista exercita a percepção de situações que podem passar despercebidas ao homem comum. Isso implica uma educação do olhar e da atenção.

Em 1969, o suíço Harald Szeemann organizara uma exposição no Kunst Halle de Berna, que se chamou

Comportamiento. Carlos Pasquetti. Página do Livro *Proposiciones Creativas*. Editor: Julio Plaza, Universidade de Porto Rico, 1972.

Como atitudes tornam-se formas, realizada também no mesmo ano, no I.C.A. de Londres. Essa mostra foi um marco histórico pelo fato de levar para o espaço museológico formas artísticas que empregavam materiais menos nobres e não artísticos e também em razão de grande parte das obras expostas ser constituída de fotografias que documentavam eventos realizados anteriormente, isto é, informações sobre ações e intervenções efêmeras passadas.

Também foram realizadas intervenções fora do recinto expositivo, como a obra de Daniel Buren.

Participou da mostra a maioria dos artistas os quais, nos anos seguintes, se consolidaram como os mais importantes da contemporaneidade.

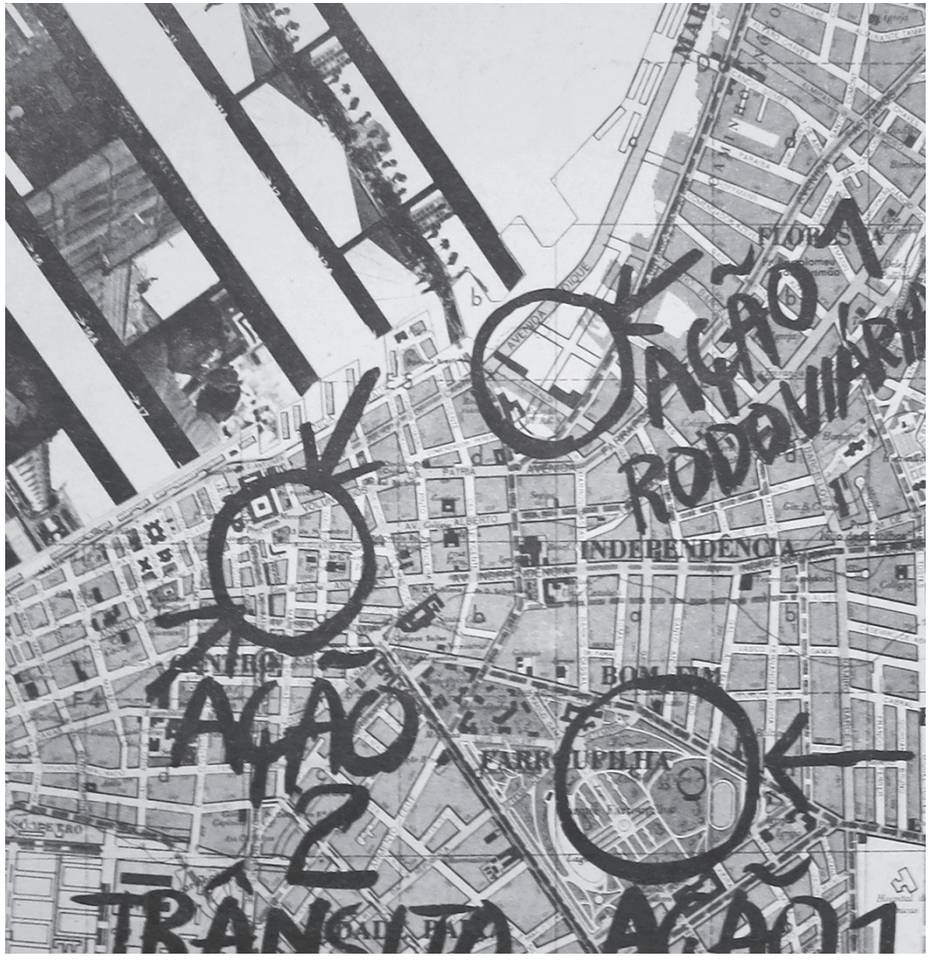
Entre eles, além de Buren, Joseph Beuys, Carl Andre, Bruce Naumann, Mario Merz, Giavanni Anselmo, Richard Artschwager, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Jan Dibbets, Janis Kounellis, Richard Long, Richard Serra, Phill Glass, Hanne Darboven, Eva Hesse, Richard Tuttle, Franz Erhard Walther, Hans Haacke, James Lee Byars, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Robert Morris, Walter de Maria. Isso só para citar alguns.

Segundo o curador Harald Szeemann, as obras, os conceitos, os processos, as situações e a informação são as formas nas quais são refletidas as atitudes artísticas naquele momento. Não são obras nascidas de um preconceito estético, mas da experiência vivida de uma *démarche* (modo de andar) artística.

É ela que, igualmente, dita a escolha dos materiais e a forma da obra vista como prolongamento de um gesto, o qual pode ser íntimo e privado ou público e expansivo.

Julio Plaza trouxe a Porto Alegre, bastante cedo, portanto, essas ideias florescentes de então.

Mas vale dizer que já existia uma inquietação que foi terreno fértil para as experiências do curso de Julio Plaza. Entre seus alunos estavam os jovens Clóvis Dariano, Mara Alvares e Carlos Pasquetti, que, já na época, empregavam



a fotografia como meio para seus trabalhos. O grupo do Instituto de Artes contava, entre vários outros estudantes, com os inquietos Carlos Athanasio, Elton Manganelli e Carlos Asp, que já há algum tempo realizavam obras com materiais menos nobres.

Nessa época, alunos do professor de história da arte Carlos Mancuso foram estimulados a realizar filmes super-8.

Clóvis Dariano tinha a própria filmadora e, na época, realizou alguns experimentos cinematográficos bastante insólitos e com certo clima dadá que envolveram outros do grupo, como Carlos Pasquetti, Mara Alvares e o muito jovem Telmo Lanes.

> “O ARTISTA DEVERIA SE TORNAR ALGUÉM QUE, ANTES DE CRIAR OBJETOS ARTÍSTICOS, PUDESSE INTERFERIR EM NOSSA PERCEPÇÃO DA REALIDADE”

Página 56: mapa da cidade de Porto Alegre/RS, assinalado com locais de ações do Curso de Criatividade, 1971.

Gostaria de fazer referência a uma ação isolada, mas nem por isso menos interessante, que sucedeu em Porto Alegre em meados dos anos 1960. O artista Avatar Moraes, numa ação performática, utilizou um porco vivo lambuzado com graxa, e o soltou em pleno centro de Porto Alegre, na esquina da Rua Senhor dos Passos (próximo ao Instituto de Artes). O animal desceu a ladeira da Rua da Praia a toda velocidade. Em consequência da graxa, aos policiais da Brigada Militar (Polícia Militar no estado do Rio Grande do Sul) foi muito difícil agarrar e caçar o animal, o que criou uma situação hilariante e extremamente inusitada num ambiente urbano, evidentemente reprimido pela ditadura militar vigente na época.

Esse acontecimento isolado mostra que algo já estava desde então no ar e que havia certa expectativa de que algo diferenciado deveria acontecer.

Provavelmente, essa iniciativa de Avatar Moraes foi a primeira performance em espaço público realizada em Porto Alegre por um artista.

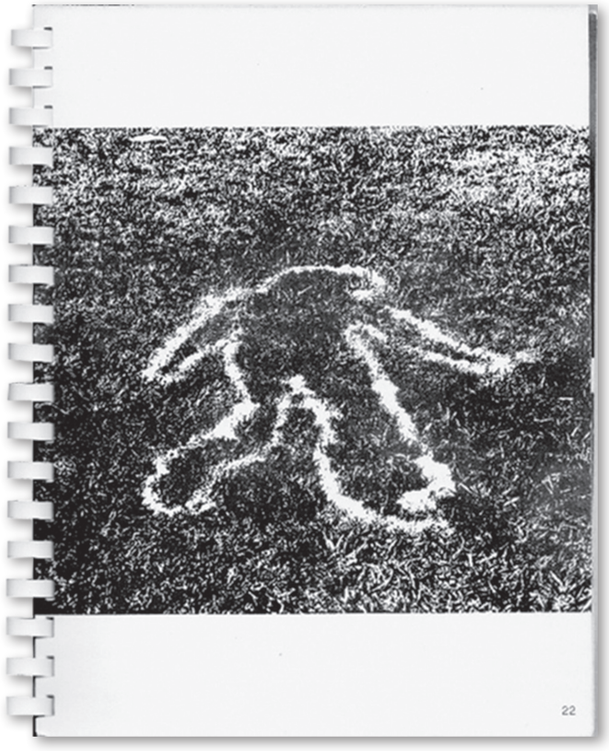
Os resultados do curso de Julio Plaza se fizeram sentir nos anos posteriores, na produção de vários artistas, como Pasquetti, Dariano, Mara Alvares, Carlos Asp.

O próprio Plaza destacou, na época, que experiências semelhantes estavam sendo realizadas no Rio de Janeiro, havia alguns meses, por ocasião dos *Domingos da Criação*, uma iniciativa do crítico e seu amigo pessoal Frederico Morais.

Em 1972, a artista Romanita Disconzi realizou uma intervenção no Parque Farroupilha, em Porto Alegre, pendurando em algumas árvores signos coloridos impressos em estandartes de plástico transparente.

Ela pretendia documentar as ações do público relativas ao trabalho durante três dias.

Mas, no segundo dia, todo o material já havia desaparecido. Ela continuou fotografando, conforme o previsto, apenas o local e a ausência dos estandartes.



Segñal. Página do Livro *Proposiciones Creativas*. Editor: Julio Plaza, Universidade de Porto Rico, 1972.

No fim de 1976, os artistas Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Carlos Asp, o salvadorenho Jesus Escobar, Romanita Disconzi, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, participantes de um grupo que vinha se reunindo para falar sobre as políticas culturais vigentes no estado, lançaram um manifesto e realizaram uma exposição simultaneamente a uma série de programações intituladas *Atividades Continuadas*, que durante três dias animaram as dependências da sede provisória do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, situada na Avenida Senador Salgado Filho, em Porto Alegre.

Essas atividades geraram debates acalorados com a participação massiva de representantes de todos os setores culturais da cidade. A mostra incluía trabalhos diversos, como fotografias, obras gráficas, livros de artista, objetos e instalações.

Foram também realizadas projeções de filmes e sequências de diapositivos.

O mesmo grupo, em janeiro de 1977, foi convidado a organizar uma exposição para celebrar a inauguração de um centro cultural na cidade de Alegrete, no interior do estado do Rio Grande do Sul.

Além da exposição, foi realizada uma experiência criativa na rua, com as crianças da cidade, utilizando cordões e papéis coloridos. A visitação à mostra foi enorme, e a ação desenvolvida na rua, uma experiência incomum para a cidade. Desde então, ao que sabemos a cada ano é realizada uma prática coletiva de criatividade com as crianças da cidade.

Foram mencionadas aqui apenas algumas experiências criativas, na maioria levadas ao espaço urbano por ação de artistas no contexto do Rio Grande do Sul, nos anos 1970.

Segundo Ernest Fischer, em *A Necessidade da Arte,* a função da arte não seria passar pelas portas abertas, mas sim abrir portas fechadas. O autor afirma também que o artista, ao desvendar novas realidades, não as consegue apenas para si mesmo, mas realiza um trabalho que interessa a todos os que querem conhecer o mundo em que vivem, que desejam saber de onde vêm e para onde vão. Enfim, afirma que o artista produz para a comunidade.

De certa forma, Fischer está afirmando uma função didática da arte.

Fico na dúvida se, nos dias de hoje, não deveríamos ampliar nosso conceito de arte pública e se essa não seria apenas a arte feita em espaços públicos, como esculturas ou murais. Eu optaria por um conceito mais expandido de arte pública – o que provavelmente incluiria toda a manifestação que ultrapassa a exibição de egos ou olhares voltados ao próprio umbigo –, mas também por manifestações artísticas que envolvam o espectador e o público em geral e os conduzam a novas formas de participação ou de percepção do mundo e que sejam mostradas ou vivenciadas em locais de grande fluxo de público em geral, e não apenas em espaços restritos àquele pequeno grupo de iniciados.

VERA CHAVES BARCELLOS (1938, Porto Alegre, RS/ Brasil)
Artista multimídia. Estudos na Inglaterra, França e Holanda (1961-62). Bolsista do British Council, Croydon College, Londres (1975). Expõe na *Bienal de Veneza* (1976) e mostras no Brasil e exterior desde a década de 1960. Panorâmicas de sua obra de séries fotográficas e instalações: Santander Cultural, Porto Alegre (2007) e MASP (Museu de Arte de São Paulo) (2009). Desde 1986 divide seu tempo entre Brasil e Espanha. Institui uma Fundação que leva seu nome, no Sul do Brasil, em 2004.

JULIO PLAZA POR CRISTINA FREIRE

MUSEUS E POETAS CONCRETOS EM TRÊS TEMPOS JULIO PLAZA EM DOIS TEMPOS

Trabalho apresentado na mesa-redonda *Auge y Reinvención de la Abstracción Latinoamericana en el Discurso Historiográfico y Curatorial del Arte Actual* no seminário internacional *Repensar los Modernismos Latinoamericanos: Flujos y Desbordamientos*, organizado pelo Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, março de 2012.

Página 58: página do livro *POETICA*, 1977.

As grandes exposições internacionais de arte brasileira vêm construindo, sobretudo nas últimas décadas, uma espécie de macronarrativa com visibilidade global. Publicações alentadas em inglês deixam lastro duradouro desses relatos que viajam, não raro, dos museus metropolitanos do Hemisfério Norte para o Sul.

Tais narrativas, construídas nessas grandes exposições, possibilitam uma perspectiva contrastada com os relatos que se originam dos acervos dos museus no continente latino-americano. Nesse terreno, uma multiplicidade de micro-histórias é motivada pela práxis cotidiana. Minha contribuição se pauta fundamentalmente aí: no trabalho rotineiro de curadoria do acervo de um museu público e universitário no Brasil. Parece que, nessa posição de bastidores, vendo a cena do lado de dentro, é possível pensar numa história que poderia ser diferente ou mesmo rara àqueles que deparam com o produto final, nesse sentido acabado, da exposição.

Do ponto de vista da circulação dessas outras narrativas, muito se poderia falar dos entraves para sua enunciação e visibilidade. Há aí um manancial de relatos paralelos, fragmentados e ocultos que me parecem eloquentes em seu silêncio. As publicações, raramente traduzidas para o inglês, são escassas, e a pesada burocracia da máquina pública torna ainda mais difícil sua circulação. Por outro lado, a universidade pública garante liberdade e autonomia de pensamento, possibilitando assim atenção às histórias interrompidas. De qualquer maneira, confronto-me diariamente com o sentimento de que fazemos muito por poucos e pouco por muitos... Obras e artistas seguem sem documentos, mas tudo parece se naturalizar aos olhos do público no museu.

Assim, parece-me que muito se ganha ao abandonarmos a noção de valor intrínseco da obra autônoma e considerarmos o valor simbólico agregado às diversas situações formuladas pelas circunstâncias econômicas, políticas e históricas.

Em outras palavras, importa entender que VER significa poder discriminar as razões e os sentidos da visibilidade, sua dinâmica e circunstâncias num campo de batalhas simbólicas e econômicas.

Assim, importa cada vez mais examinar as condições peculiares de exibição, distribuição e circulação no âmbito público. Para narrar essa história, política e social, a história das exposições e os desígnios das coleções dos museus são fontes privilegiadas.

PRIMEIRO TEMPO

A implantação dos museus de arte moderna no Brasil, por exemplo, está no epicentro da criação e implantação desse novo sistema de visibilidade, dessa nova maneira de ver. Criados a partir de 1947, estão diretamente articulados à política da Guerra Fria. Como instrumento óptico a serviço da modernidade, o museu moderno configura-se como um aparato ideológico, engendrando uma forma de ver que se naturaliza.

O "moderno" funciona assim como um sistema operacional básico do museu, entendido como uma espécie de máquina de visão que se volta sempre para sua formatação inicial: autonomia da arte, obras-primas, artistas mitificados, legitimação e distinção social e hegemonia de certo imaginário cultural. Esse projeto e o ideário moderno organizaram os programas dos nascentes museus de arte, símbolos ideológicos da rápida modernização do país no pós-guerra. O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), é um dos modelos a ser seguidos nesse padrão.

Nas bienais de São Paulo, instituídas pelo Museu de Arte Moderna a partir de 1951, a lógica do espaço evolutivo do museu reforçava-se com a temporalidade das exposições periódicas e as mostras retrospectivas das vanguardas como o

Página 64: Serigrafia, sem título, sem data. Coleção Anabela Plaza.

futurismo italiano e Bauhaus, por exemplo. Essas eram capazes de converter as práticas de vanguarda em arquivo, isto é, informação disponível aos artistas locais. Max Bill, exposto na *I Bienal* (1951) e no Masp, no ano anterior, causou profundo impacto. A *Unidade Tripartida* foi premiada naquela bienal e essa presença não parece ter passado incólume aos jovens poetas concretos na cidade.

Nos anos 1950, São Paulo parece concretizar o sonho da cidade futurista dos modernistas da década de 1920. A industrialização, o crescimento econômico, a agitação cultural davam a atmosfera.

Em dezembro de 1956, a *I Exposição Nacional de Arte Concreta* é inaugurada no MAM-SP, pretendendo dar um novo rumo à arte de vanguarda no país. Participaram da exposição[1] pintores, escultores e poetas. Cada poeta apresentou ali entre três e cinco poemas no formato de cartazes, impressos em papel branco, sem identificação de autor. A parede legitimava a relação de equivalência visual entre pinturas e poemas. A proximidade entre eles sugeria um ritmo visual contínuo, mais do que uma fruição contemplativa e isolada de cada obra. Em fevereiro do ano seguinte, a exposição seria realizada no Rio de Janeiro, nas salas que o MAM ocupava, então, no Ministério da Educação, ícone da modernidade nos trópicos.

A partir da exposição no Rio de Janeiro[2], como sabemos, tornam-se públicas as divergências entre paulistas e cariocas, sobre as quais não pretendo me deter aqui. De qualquer maneira, os artistas do Rio de Janeiro defendiam o resgate da subjetividade, da experiência fenomenológica, reinserindo a expressividade do artista e do participador no interior mesmo do vocabulário formal construtivo.

Os artistas de São Paulo, tidos como mais teóricos e racionalistas, buscavam a objetividade composicio-

1 Da *I Exposição de Arte Concreta* em São Paulo participaram (segundo o convite, 26 artistas) Geraldo de Barros, Aluisio Carvão, Hermelindo Fiaminghi, Sacilloto, Waldemar Cordeiro, Fiaminghi, Cesar Oiticica, Helio Oiticica, Sacilloto, Volpi, Lygia Clark e Lygia Pape (gravura), Fraz Weismann e outros seis poetas: Ronaldo Azeredo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Décio Pignatari e Waldemir Dias-Pino.

2 Essa exposição foi o início da cisão entre os dois grupos, consumada em 1959, quando Ferreira Gullar e os artistas do Rio lançaram o Manifesto Neoconcreto, publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* em 23 de março daquele ano, em que expressavam sua posição crítica em relação à "arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista". Esse documento foi também distribuído na *I Exposição de Arte Neoconcreta*, cuja abertura ocorreria no mesmo dia da publicação do manifesto, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

nal e, não por acaso, consideravam o trabalho de arte como produção, pois a relação com a produção industrial era fundamental no contexto artístico paulista. Antenados com as análises da semiótica e teorias da comunicação, linguagem e tradução, foram bastante tocados pelas ideias de Marshall McLuhan.

De qualquer maneira, o museu foi o espaço de legitimação do movimento de arte concreta naquele momento. A ortodoxia concreta, observando a autonomia das formas e a ideia de progresso que pautava o otimismo desenvolvimentista, respaldava-se na lógica de implantação do museu moderno e na inculcação da ideologia moderna.

Pintores como Sacilotto foram referências formais declaradas dos poetas concretos para a estruturação especial de seus poemas.

SEGUNDO TEMPO

Nas décadas seguintes, poetas e artistas articulam-se no museu em outra chave. Com o golpe militar de 1964, o ambiente muda drasticamente. A febre desenvolvimentista dos "50 anos em cinco" do presidente Juscelino Kubitschek, que tornou Brasília possível, é suplantada pela ditadura que iria vigorar por mais de duas décadas no país.

Os que não partiram para o exílio procuraram desenvolver estratégias de sobrevivência num meio hostil. A construção de lugares de liberdade em detrimento do ambiente social e político define a partir daí outras relações entre poetas, artistas e o museu.

Para dar seguimento a essa minha história, devo necessariamente operar uma espécie de "desobediência epistêmica". Como explica Walter Mignolo[3], "se você 'vem' da América Latina, tem-se de 'falar sobre' América Latina e, nesse caso, você será um símbolo de sua cultura"[4]. Além dessa "desobediência epistêmica", gostaria de enfatizar aqui que a categoria "arte latino-americana" é muito mais complexa e problemática do que podemos supor.

De qualquer maneira, meu relato segue, a partir daqui, o percurso de Julio Plaza, artista espanhol que escolhe o Brasil para viver, e torna-se, em São Paulo, herdeiro, à própria maneira, do legado dos poetas concretos. Sua trajetória no país pontua um segundo tempo da relação entre poetas, artistas e museus.

Plaza conheceu o trabalho dos poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos por meio da revista *Noigandres* (do trio dos poetas concretos, publicada desde 1952), que chegou a suas mãos ainda em Madrid, nos anos 1960, quando formava com outros artistas, entre os quais Elena Asins e Luis Lugán, o *Grupo Castilla 63* e participava, com músicos, escritores e poetas, das discussões da Cooperativa de Produção Artística.

Sua trajetória no Brasil mistura-se com o ambiente acadêmico do país no fim dos anos 1960 e início da década seguinte, quando, de bom grado, abandona a Espanha franquista. A parceria de Plaza com os poetas concretos e seus contatos anteriores com Waldemar Cordeiro já se traduzem no interesse compartilhado pela cibernética.

O paradoxo assim se exprime: a utopia das formas neoconstrutivistas se agregaria ao programa de uma articulação efetiva com o meio social e político, nesse caso, na forma de uma intervenção no museu, buscando colaborar na redefinição de seu programa e do significado público dessa instituição. Foi com Walter Zanini, então diretor do MAC-USP, que Plaza colaborou para que esse museu se tornasse um dispositivo de outras linguagens e circuitos de distribuição da produção artística, além de ter sido responsável pelo design de todas as peças gráficas do museu naquele momento.

Além de um espaço de legitimação social ou chancela de valores econômicos e simbólicos, tal museu se tornaria núcleo importante de uma intensa rede de troca de informações e comunicação artística fora do sistema. Uma espécie de "museu sem fronteiras", exterior aos desígnios do mercado, hoje aparentemente impensável para tais instituições, que se tornam frequentemente potentes molas propulsoras na sociedade do espetáculo.

Um "espaço operativo" seria o elemento que melhor expressaria aquela museologia revolucionária. Nessa concepção, o museu deixaria de entrar em cena depois da obra e passaria a fazer parte dela. Assumiria, pois, uma posição ativa, já que "deixa de ser um órgão expectante e exclusivo, armazém de memórias, para atuar no núcleo das proposições criativas desde onde a participação direta de artistas como Julio Plaza foi decisiva"[5].

A reprodutibilidade das obras tornou-se ali eixo fundamental que orientou os desígnios do museu além de suas origens modernas, ampliando os canais de dis-

3 Mignolo, Walter. *Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom. Theory, Culture and Society.* Vol. 26 (7-8) 1-23. 2009.

4 E prossegue Mignolo: "Essa expectativa não se levanta se o autor 'vem' da Alemanha, França, Inglaterra ou EUA", e conclui: "Como sabemos, o primeiro mundo tem o conhecimento, o terceiro tem a cultura…".

tribuição, a definição mesma do que seria a prática artística e seu público. Não mais a legitimação, mas extroversão e distribuição ampliadas que vão do aurático e contemplativo ao banal e cotidiano. Não por acaso, os livros de artistas e as publicações foram o cerne da produção de Julio Plaza. Combinados com a organização de exposições, tornavam, em sua prática, equivalentes o curador e o editor.

Julio Plaza realizou vários livros em parceria com Augusto de Campos. *Objetos* (1969), editado pelo argentino Julio Pacello, foi o primeiro deles. Augusto de Campos foi convidado por Plaza para escrever uma apresentação crítica para o livro e fez um poema inspirado nos objetos; valendo-se de um deles como suporte, construiu o primeiro "poema-objeto". Imediatamente depois de impresso o livro *Objetos*, Plaza realiza esculturas no campus da Universidade de Porto Rico, nas quais poderíamos reconhecer também as mesmas especulações de corte construtivo em cores e espaços. Mais tarde, em 1973, aos 35 anos, quando se muda definitivamente para o Brasil, retoma o contato com Augusto de Campos e realiza com ele uma obra integrada, objeto e poema, criando assim o livro-objeto. Trata-se de um múltiplo que ainda é livro, mas que já não o é. Livro ou múltiplo? Poema ou escultura?

Os Poemóbiles, explicaram os autores na época, são, na realidade, "um livro-objeto, uma categoria nova de livro, mas uma categoria já superada de objeto visual"[6].

Esse conflito das categorias também resulta da contradição entre os paradigmas modernos de origem (unicidade, raridade, qualidade, autonomia, no limite do lugar hegemônico da pintura) e as características das práticas artísticas pautadas na reprodutibilidade, precariedade, de viés intermídia, entre outras. A equivalência entre exposições e edições (ver e ler) busca concretizar a ideia de "criar novos meios e públicos, novas leituras e espaços"[7].

Nesse sentido, Plaza propunha uma espécie de paridade entre textos teóricos e poéticos, imagens e meios tecnológicos. Esse deslocamento entre signos, sentidos, espaços e veículos embasa a tradução, como imagem dialética, que Plaza desenvolveria teoricamente, mais tarde, com conceito de tradução intersemiótica, pautado nas ideias de Haroldo de Campos sobre tradução. Publicou em estreita parceria com Augusto de Campos vários livros, entre os quais *Reduchamp* e *Caixa Preta*. Este inclui entre textos poéticos e objetos dobráveis um disco com poemas de Augusto de Campos musicados por Caetano Veloso.

Ao avançar na subversão dos lugares da legitimação e distribuição da informação/produção artística, Julio Plaza toma a noção de rede como princípio gerador de publicações compartilhadas (*assembling magazines*) e, sobretudo, para a organização de exposições coletivas. A rede como geradora de exposições foi um princípio operativo trazido por Plaza de Porto Rico[8], onde esteve por quatro anos como artista residente, convidado pelo crítico, tradutor de Guimarães Rosa e poeta Angel Crespo, que ensinava ali literatura brasileira e já era conhecido dos poetas concretos brasileiros.

Ali lecionou, realizou esculturas no campus, colaborou no projeto gráfico da *Revista de Arte* e ajudou Crespo a criar a Sala de Arte, onde organizou várias exposições antológicas. *Creación, Creation...* (1972) foi uma das primeiras exposições de arte postal de que se tem notícia no mundo, amealhando uma lista de contatos internacionais que seriam de grande valia para as várias exposições que se seguiriam por ele levadas a efeito e que culminaram nas exposições organizadas com Zanini, no MAC, e com o Núcleo

5 Zanini, Walter. *O Museu e os Novos Meios de Comunicação, in: O Estado de S. Paulo*, 7/3/1976.

6 Plaza, Julio; Campos, Augusto de. *Poemóbiles*. São Paulo, Edição do Autor, 1974. 1 v.

7 Plaza, Julio; Campos, Augusto de. *O Relançamento de uma Rara Parceria. Folha de S. Paulo*, 13/3/1985. Ilustrada. p. 44.

8 Agradeço aqui as informações de Regina Silveira sobre os anos vividos com Julio Plaza em Porto Rico.

> PLAZA PROPUNHA UMA ESPÉCIE DE PARIDADE ENTRE TEXTOS TEÓRICOS E POÉTICOS, IMAGENS E MEIOS TECNOLÓGICOS

de Arte Postal da *Bienal de São Paulo* de 1981. Tais exposições pautavam-se no princípio da comunicação ilimitada, intermidiática, completamente fora do mercado e da censura. Essas foram táticas que tornaram possível a um museu periférico e sem recursos angariar, naquele momento, com essa estratégia, a mais importante coleção pública de arte conceitual internacional da América do Sul.

Distante do círculo oficial e hegemônico centralizado nos Estados Unidos e na Europa ocidental, busca-se aí o estabelecimento de redes alternativas e subterrâneas de intercâmbio, baseadas na solidariedade. Adotando os envios postais como estratégia distante do mercado e do poder, essas redes são capazes de abrir outros circuitos de intercâmbios e inaugurar cartografias diferentes, além da censura política e das limitações econômicas.

Sem dúvida, com as publicações dos poetas concretos, desde a década de 1950, as publicações de artistas foram largamente distribuídas pelos Correios e, por circularem em vários países, acabaram atuando como um fórum aberto de câmbios. Nessa rede solidária da arte postal, a relação entre artistas, escritores e poetas se pauta pelo uso da linguagem de diferentes mídias e articula, frequentemente, envios postais e poesia visual.

A publicação intermídia foi, para muitos artistas latino-americanos, um laboratório de linguagem. Além disso, representou uma possibilidade efetiva de intervenção política, especialmente pela abertura de canais não oficiais de comunicação, fora do sistema convencional, inaugurando outros circuitos de distribuição da informação artística além do *mainstream* e dos canais vigiados.

Naquele tempo, muitos foram os projetos híbridos que articularam a arte postal com o livro de artista, uma espécie de coletâneas de offsets, xerox e cartões. Julio Plaza editou algumas revistas desse perfil, como *On/Off* com Regina Silveira e *Código* com Augusto de Campos.

Sobre essas propostas, observa Zanini:

> Consequência central dessa ordem de coisas é a desprivatização do usufruto da mensagem. A substituição dos sistemas de expressão visual de outras circunstâncias por mecanismos flexíveis de apresentação faz desaparecer a mística da obra-prima única com suas implicações combinadas de valor estético e valor econômico.

Circularam muitas publicações colaborativas no panorama crítico da poesia experimental, conhecida convencionalmente no continente como nova poesia latino-americana.

Na Argentina, Edgardo Antonio Vigo (1927-1997) publica as revistas *Diagonal Cero* (1962-1968) e *Hexágono* (1971), que foram importantes veículos de disseminação da nova poesia latino-americana. Edita também seus poemas matemáticos barrocos na França (1967). Mantém ativa correspondência com Clemente Padín (Uruguai), Augusto e Haroldo de Campos (Brasil) e Paulo Bruscky (Brasil), entre outros referentes da arte postal e poesia visual internacional.

A trajetória do uruguaio Clemente Padín, torna visível um esforço para superar as formas canônicas de criação e circulação artística, assim como os limites impostos pelas ditaduras militares que devastavam o continente latino-americano nos anos 1960/1970. Vivendo em Montevidéu, sua participação nas redes, no passado e no presente, inverte a sina dos excluídos ao desfazer o isolamento geográfico, ativando múltiplos canais de troca. *Los Huevos del Plata* (1965-1969), *OVUM 10* (1969-1972) e *OVUM* (1973-1976); e, mais recentemente, *Participación* (1984-1986) e *Correo del Sur* (2000).

No Chile, Guilhermo Deisler (1940-1995), que chamava seu estúdio de Poetry Factory, publicou as *Edicio-*

Página do livro *POΞTICA*, Edições S.T.R.I.P., São Paulo, 1977.

nes Mimbre, um periódico de artes gráficas e poesia visual que apresentava a vanguarda artística da América Latina em colaboração com outros poetas e artistas do continente. Quando Pinochet chegou ao poder, Deisler foi preso e, com a ajuda de seus amigos, conseguiu deixar a prisão, partir para a Europa e publicar, no exílio, *UNI/vers* (1987-1995).

No Chile e, posteriormente, na Venezuela, Damazo Ogaz também cultivou as edições como forma de subversão e invenção. Por meio da *Cisoria Arte,* distribuiu trabalhos que articulam poesia visual e arte postal.

> “COMO FAZER PARA DESCOLONIZAR O MUSEU EM SEUS PRINCÍPIOS E PRÁTICAS A PARTIR DOS DESDOBRAMENTOS DE SUAS MICRO-HISTÓRIAS?”

TERCEIRO TEMPO...

Vivemos um momento singular, em que a ideologia da modernização que ancorou os projetos nacionais e deu o fundamento inicial para os museus modernos vem sendo substituída pela ideologia transnacional, e o neoliberalismo torna-se a promessa civilizatória emergente. No entanto, o legado moderno da autonomia das formas e hegemonia da visão funciona ainda como um determinante na práxis dos museus, pelo menos no Brasil.

Mas, se o trabalho ideológico realizado com a tecnologia museológica diz respeito diretamente à fabricação do sujeito moderno, como fazer para descolonizar o museu em seus princípios e práticas a partir dos desdobramentos de suas micro-histórias? Como incorporar outros testemunhos além do aceito e repertoriado pela ideologia dominante?

Penso que o desligamento dessa espécie retórica originária completamente aceita e naturalizada passa, entre outros caminhos, pelo estranhamento constante de ideias, categorias, conceitos, incluindo a história e a geografia.

Pelas Edições *S.T.R.I.P.*, editora do próprio Plaza, que inventou a sigla que significa *Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Poética*, o artista publica seu livro *POΞTICA*. Na sequência de suas páginas, sucedem-se mapas como manchas a serem ainda nomeados. O livro inverte no meio, podendo ser aberto com a lombada para a esquerda (modo ocidental) ou com a lombada para a direita (modo oriental: chinês, japonês, árabe, hebraico).

Sobre esse trabalho, observou o poeta Paulo Leminsky:

> Primeira constatação: "é um livro sem palavras. O próprio título é mais que uma palavra, um ideograma-montagem das palavras poética e política com a letra E e a letra L fundidas, dando o signo chinês para

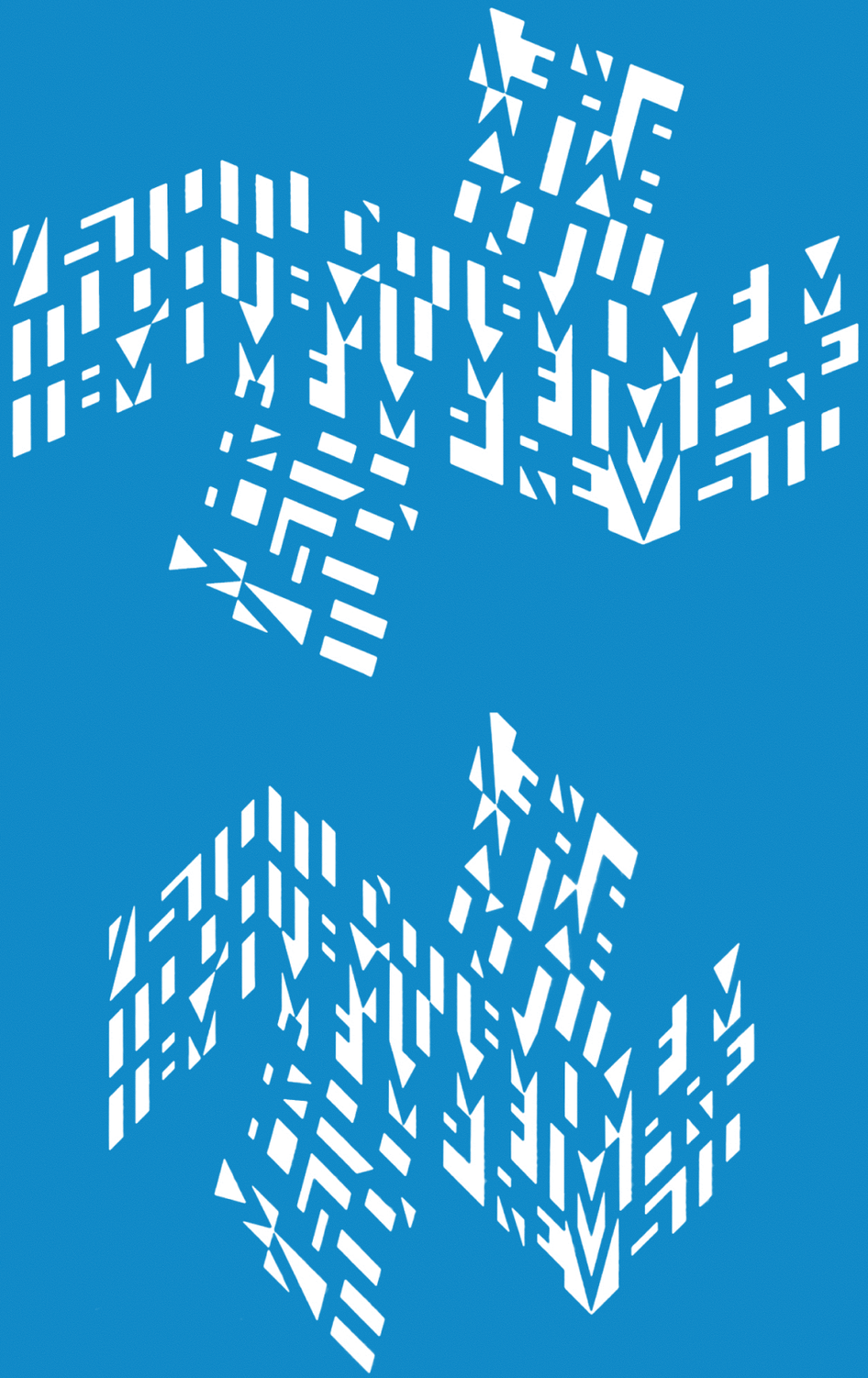
'sol'. Como pode um livro sem palavras ser político? Em lugar de palavras, Plaza usa mapas. Conversa através de mapas como os marinheiros conversam através de bandeiras. O livro de Plaza é um livro icônico. (...) Plaza utiliza apenas dois ícones: mapas de países e continentes e um ideograma ambivalente de um cadeado que, visto de ponta-cabeça, é um capacete. O ideograma 'cadeado-capacete' que começa o livro e o termina cerca com sinistra ambiguidade o atrito entre os mapas. Os mapas são dos Estados Unidos, do Oriente Médio, da América Latina, de seus países, do Brasil, de Cuba, do Chile. E passam pelas páginas com o polimorfismo caprichoso de nuvens e a terrível precisão dos conceitos. De pura 'presentação' 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".

Portanto, eu creio que reinventar o museu significa passar pela atenção a suas micro-histórias, aos mapas incertos e contingentes, às bordas e interstícios, e, desde esse lugar um tanto indefinido, buscar ativar outros mecanismos de apresentação e representação como um necessário contraponto à hegemonia da comunicação de massa, aos interesses do mercado e tantos outros já bem mapeados.

Página 74: *La Evolución de la Revolúción*. Série de 10 fotografias, 1972. Coleção Anabela Plaza.

As publicações de artistas de todas as estirpes já anunciaram em redes transnacionais, num passado nem tão distante, outro lugar para o museu, onde talvez ainda seja possível inventar outras poéticas e reunir poetas e artistas interessados, quem sabe, num terceiro tempo desse jogo.

CRISTINA FREIRE, (1961, Rio de Janeiro, RJ/Brasil) Pesquisadora, teórica, crítica de arte e curadora com Mestrado e Doutorado em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo (1990 e 1995) e Mestrado em *Museums and galleries management – The City University* (1996). É livre-docente pelo Instituto de Psicologia da USP (2003) e Professora Associada e Vice-Diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, onde foi coordenadora da Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica (2005-2010). Tem várias obras publicadas.



JULIO PLAZA POR AUGUSTO DE CAMPOS

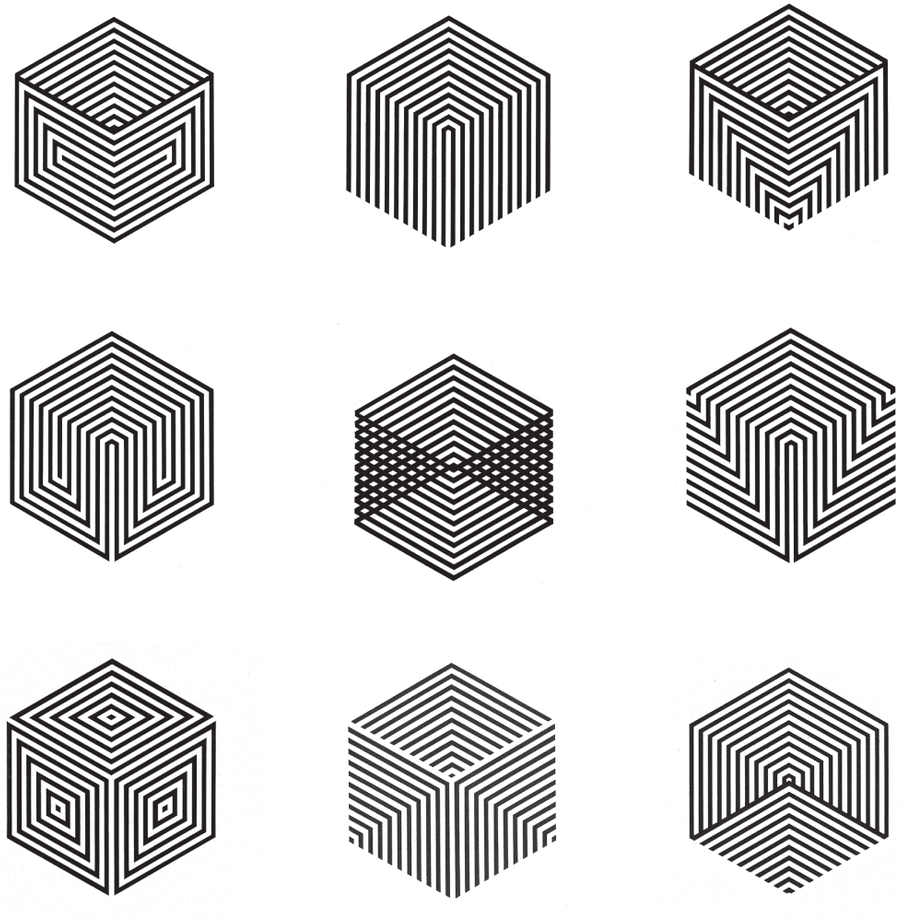
POESIA "ENTRE": DE *POEMÓBILES* A *REDUCHAMP*

Página 76: *Cubogramas Montáveis*. Offset, 1967. Parceria com Augusto de Campos, da *Caixa Preta*, Edições Invenção, São Paulo, 1975. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

Ao emergir na segunda metade do século passado, a poesia concreta repotencializou propostas das vanguardas históricas, transpondo os limites tradicionais que amarravam a poesia ao verso e esse ao livro. Radicalizando a experiência pioneira do marginalizado poema-partitura de Mallarmé (*Un Coup de Dés*, 1897), a que aquelas vanguardas, consciente ou inconscientemente, se filiavam, criou uma sintaxe gráfico-espacial, não discursiva, atritando o verbal e o não verbal, e caminhando para o conceito de uma poesia "entre" interdisciplinar, "intermídia", na expressão de Dick Higgins, ou ainda, intersemiótica. Teses e propostas que agora se renovam, dentro e fora do livro, sob a pulsão das tecnologias digitais.

Hexacubos. Offset, 1966, da *Caixa Preta*, Edições Invenção, São Paulo, 1975. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

No meio da caminhada, em 1968, conheci Julio Plaza, há pouco chegado ao Brasil, quando ele estava no processo de criação de *Objetos*, seu primeiro não livro – chamemo-lo assim –, encomendado por Julio Pacello (Editora Cesar) e que seria publicado em abril do ano seguinte em tiragem de apenas 100



Página 81: página de *Poemóbiles*, 1974. Parceria com Augusto de Campos. Re-edição Anablume Editora, São Paulo, 2010. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

exemplares numerados mais 36 exemplares extras: um álbum de serigrafias em grande formato, 40 x 30 cm, com impressão nas três cores primárias: azul, vermelho e amarelo. 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.

Convidado para fazer um texto crítico sobre a nova experiência, depois de ter visto e manuseado um álbum-arquétipo com as serigrafias "pop-up" de Plaza, me forneceu ele, em branco, um de seus "objetos", que eu fiquei de estudar: do centro, desdobradas as folhas, projetava-se um losango, com recortes escalares, para cima e para baixo. Olhando e reolhando as enigmáticas páginas-objeto, ocorreu-me associar-lhes um poema em vez de um texto em prosa. Um poema que tivesse alguma analogia com a proposta plástica do artista. Assim nasceu, nas duas versões que fiz para o livro, em português e em inglês (*Abre* e *Open*), o primeiro "poemóbile", como o batizei mais tarde – um poema-objeto que, ao se abrirem as páginas, tem suas palavras projetadas para a frente, em diversos planos, sugerindo múltiplas relações de significado.

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, ENTREVÊ, REABRE, ou, em inglês, HALF O CLOSE, REOPEN, LOSE BLUE.

Mais adiante, pensamos Plaza e eu em fazer mais trabalhos desse tipo. Basicamente, ele me fornecia maquetes em branco, em diversificadas variantes tridimensionais,

Páginas 82 e 83: páginas de *Reduchamp*. 1976. Parceria com Augusto de Campos, Edições S.T.R.I.P. São Paulo.

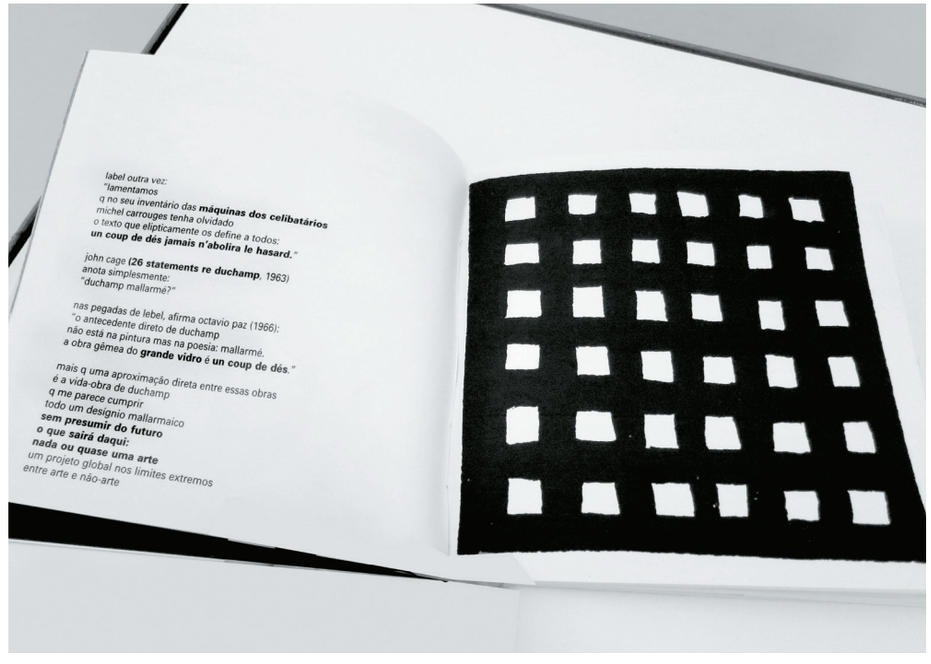
que eu usava como matrizes para colocar os textos, transpondo sua configuração para um papel quadriculado. *Poemóbiles*, reeditando o primeiro poema-objeto e reunindo as novas criações, foi publicado em 1974, em formato mais reduzido, 15 x 21 cm, com tiragem de mil exemplares, em edição de autor, e mais adiante republicado pela Editora Brasiliense, com o mesmo formato e a mesma tiragem, em 1984.

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.

Poemóbiles foi a primeira de uma série de iniciativas de que participamos juntos, nas quais o conceito de interdisciplinaridade foi posto em prática.

Seguindo as diretrizes da obra anterior, *Caixa Preta* (1975) reuniu outros trabalhos artísticos e poéticos, rompendo com o suporte tradicional do livro. A caixa continha obras individuais – objetos visuais de Julio Plaza e poemas concretos de minha autoria – e ainda poemas-objetos resultantes da colaboração dos dois artistas. As obras adotavam os suportes mais variados, poemas recortados, objetos e poemas-objetos ("cubogramas") que, montados, construíam cubos de formas tridimensionais, em deformações angulares, que tornavam o texto tanto menos legível quanto mais agudos os ângulos. A interdisciplinaridade se estendia à música com a inclusão de um disco no qual Caetano Veloso interpretava os poemas *dias dias dias* e *pulsar*.

No ano seguinte, Plaza sugeriu que recriássemos em livro um texto que eu havia publicado sobre Marcel Duchamp, que ambos admirávamos muito. Denominado *Reduchamp*, meu texto era escrito no que chamei de "prosa porosa": eu o recortava em linhas livres, como se fosse um poema longo, mas o intuito era mais propriamente crítico que poético.



> BUSCÁVAMOS UM VERDADEIRO DIÁLOGO INTERDISCIPLINAR, INTEGRADO E FUNCIONAL, ENTRE DUAS LINGUAGENS, VERBAL E NÃO VERBAL

Esse e outros textos do mesmo tipo iriam integrar, dez anos depois, meu livro *O Anticrítico* (Companhia das Letras, 1986). A versão que Plaza me propôs era um diálogo intersemiótico com o que chamou de "iconogramas", fragmentos-signos iconicizados, extraídos das obras do próprio Duchamp e de outros artistas, seus contemporâneos. As imagens interceptavam os textos e terminavam numa página com um pequeno centro circular vazado – alusão à espiã de *Étant Donnés* (o último e surpreendente trabalho de Duchamp). A página seguinte revelaria uma foto da cabeça do artista, com uma calva artificial recortada em forma de estrela. No meio do livro, um poemóbile, que eu preenchi com o anagrama Enigma Imagen, tributo ao Anemic Cinema duchampiano. Para a capa, propus utilizarmos uma folha de letra-set destinada a planta interna de habitações, onde se repetiam, enfileiradas, pequenas imagens de vasos sanitários: na da frente, a inscrição MD; na última, com as imagens invertidas, a abreviação WC. Plaza acolheu logo a ideia e a aplicou, com tipos vazados, por ele escolhidos para o título, ao formato final, quadratizado, da publicação.

Era assim. Plaza e eu nos entendíamos facilmente, como essas duplas autorais de que resultam letra e música em perfeita conjunção.

Reduchamp veio a ser reeditado em 2009 pelas mãos hábeis de Vanderley Medonça, em seu selo alternativo Demônio Negro, então associado à editora Annablume. Pelas mesmas rubricas, *Poemóbiles* ganhou, no ano seguinte, uma terceira edição. Plaza não estava interessado propriamente em "livros de artista", auráticos – na conhecida expressão de Walter Benjamin – mas em obras de arte e poesia pragmaticamente inseríveis num plano objetivo de livros múltiplos, que não refugissem a difusão mais ampla. Das obras em questão, apenas *Caixa Preta*, de produção mais complexa, mas inspirada no mesmo conceito, não teve nova publicação.

Espanhol de nascimento, brasileiro por escolha, Julio Plaza, que a morte inesperada colheu aos 65 anos, engajou-se praticamente em todos os desenvolvimentos tecnológicos das artes, do videotexto, à holografia, à arte digital, pioneiro que foi em várias dessas experiências, envolvendo novos suportes e novas mídias.

Foi ele também um importante estudioso e teórico da tradução intersemiótica. O nosso foi um encontro de irmãos de alma. Seu radicalismo o afastou do mercado artístico e o manteve em nobre isolamento. Seu pioneirismo se traduziu em experiências que consubstanciam o esforço de colocar a arte no limite do olho e da forma e a poesia na aventura extrema do "entre" – uma "terra incógnita" ainda a explorar.

AUGUSTO DE CAMPOS (1931, São Paulo, SP/Brasil). Poeta, tradutor, ensaísta e crítico. Fundador do grupo *Noigandres*, e do movimento de poesia concreta no Brasil, junto a seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Tem tido suas obras incluídas em muitas mostras e antologias internacionais de Poesia Concreta. Entre as obras publicadas: *VIVA VAIA* (1979), *DESPOESIA* (1994) e *NÃO* (com um CDR de seus *Clip-Poemas*), (2003), além de várias obras em parceria com Julio Plaza como *Poemóbiles* (1974), *Caixa Preta*, (1975) e *Reduchamp* (1976).

JULIO PLAZA

JULIO PLAZA POR ALEXANDRE DIAS RAMOS

EXPOSIÇÃO JULIO PLAZA: CONSTRUÇÕES POÉTICAS

POR UMA BREVE IMPRESSÃO DE JULIO PLAZA

Texto escrito por ocasião da exposição *Julio Plaza: Construções Poéticas*, realizada pela Fundação Vera Chaves Barcellos com curadoria e organização de Alexandre Dias Ramos e Vera Chaves Barcellos.

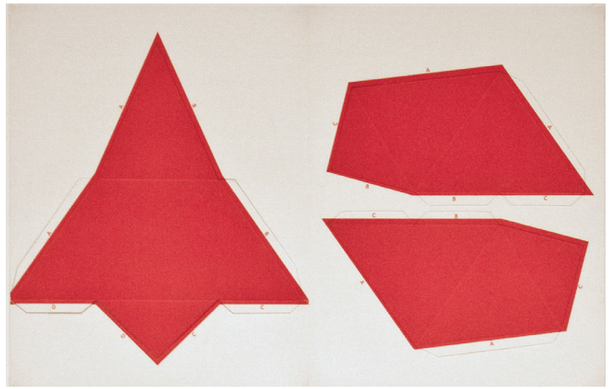
Página 86 e 87: Detalhe de *Hexacubos*. Offset, 1966, da *Caixa Preta*, Edições Invenção, São Paulo, 1975. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

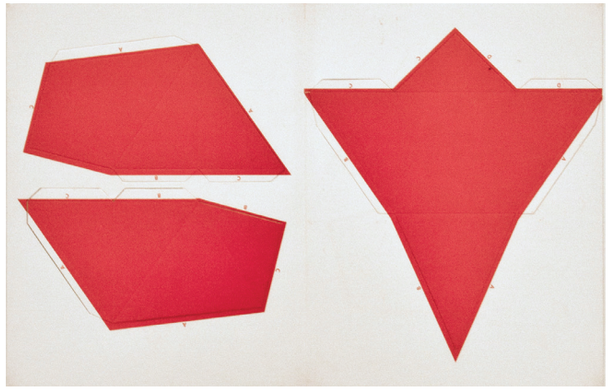
Julio Plaza sempre tinha alguma coisa a dizer. Mas geralmente preferia ficar calado. Sua crítica mordaz, seu silêncio e seu ar superior criavam certo distanciamento das pessoas... em princípio. Depois, mostrava-se dócil, inteligente, disponível e sempre atento às pesquisas de ponta. Sua trajetória de artista se confunde com a de professor; suas exposições sempre tiveram a preocupação de contar com um breve texto explicativo, geralmente impresso num folder ou catálogo, que pudesse falar com os estudantes na medida certa para não interferir na apreensão das obras –

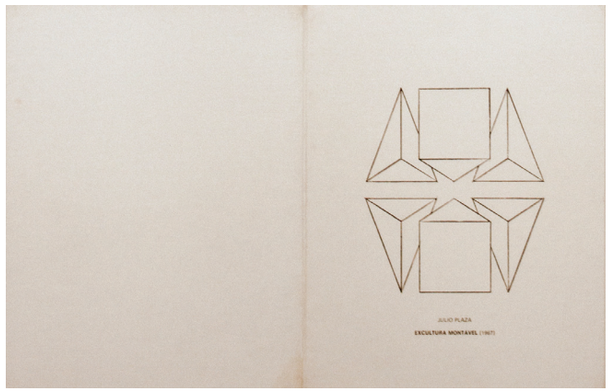
Sem título. Escultura, ferro pintado, circa 1966-67. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

Ao lado: escultura montável, 1967. Da *Caixa Preta*, 1975. Offset. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos

Página 91: panorâmicas da Exposição *Julio Plaza: Construções Poéticas* na Fundação Vera Chaves Barcellos, 2012.



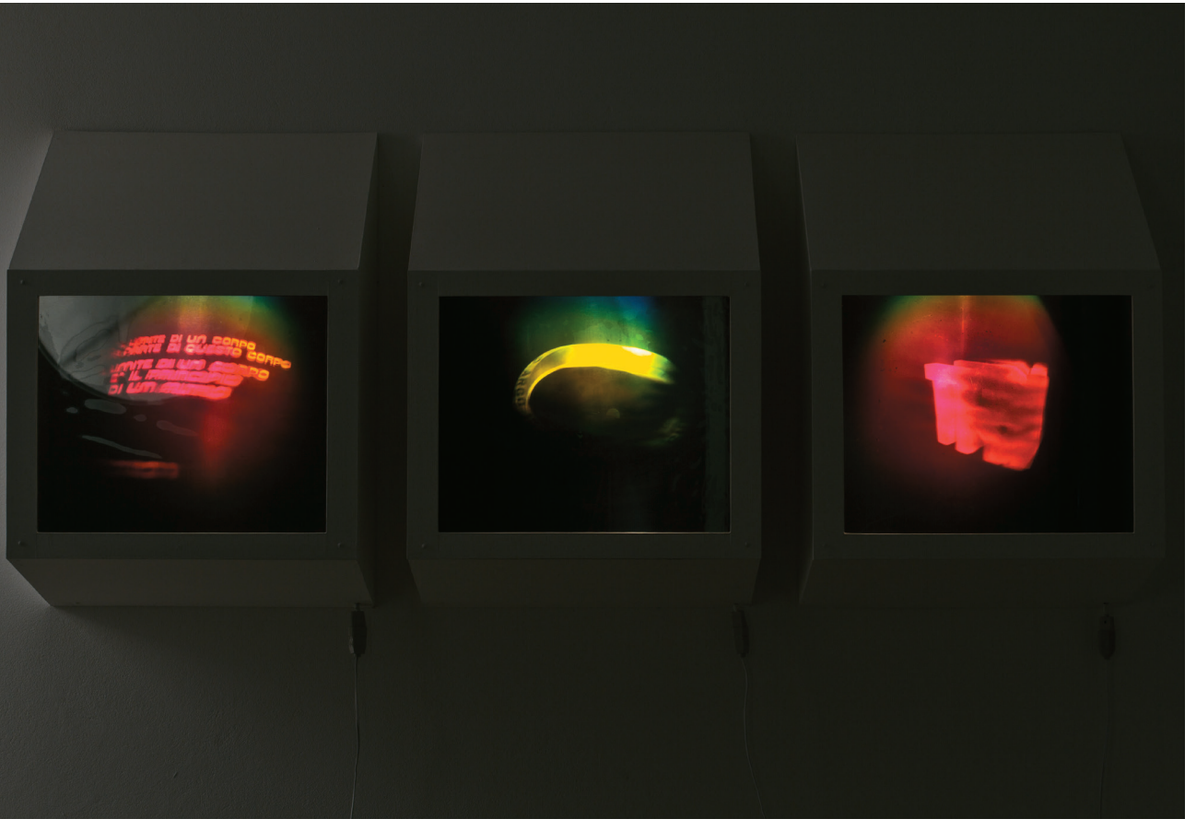




detestava longos textos críticos, com interpretações mirabolantes, coladas *a posteriori* nos trabalhos. Por isso, serei breve.

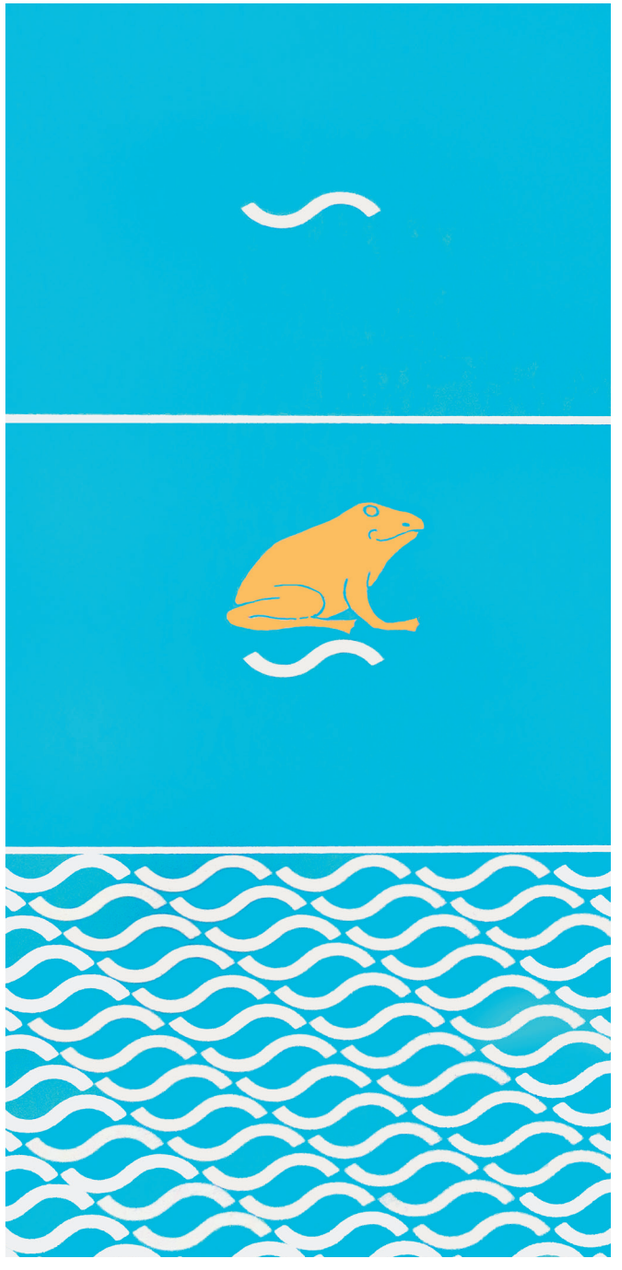
Qual a função de um catálogo de exposição? Em princípio, documentar um acontecimento que, no fim das contas, se perderá no tempo e no espaço. Também permite que o público visitante leve um pouco das imagens e do conteúdo complementar daquilo que pôde ver ao vivo; e, para os que não puderam visitar a exposição, é um importante instrumento de registro.

Muito do que conhecemos sobre os anos 1960 e 1970, principais períodos desta exposição, está em material impresso: gravuras, revistas, panfletos, folhas de jornal e postais. A impressão ainda é hoje um eficiente modo de preservação do conhecimento. A exposição *Julio Plaza: Construções Poéticas* mostra a importância que o artista deu,



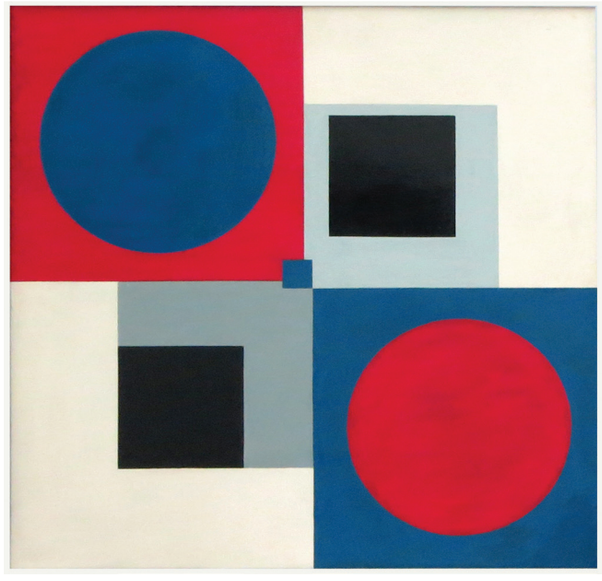
Página 92: Hologramas, 1987. Coleção Anabela Plaza.

Ao lado: *O Velho Tanque*. Serigrafia, sem data. Tradução intersemiótica de um haicai de Bashô. Coleção Regina Silveira.



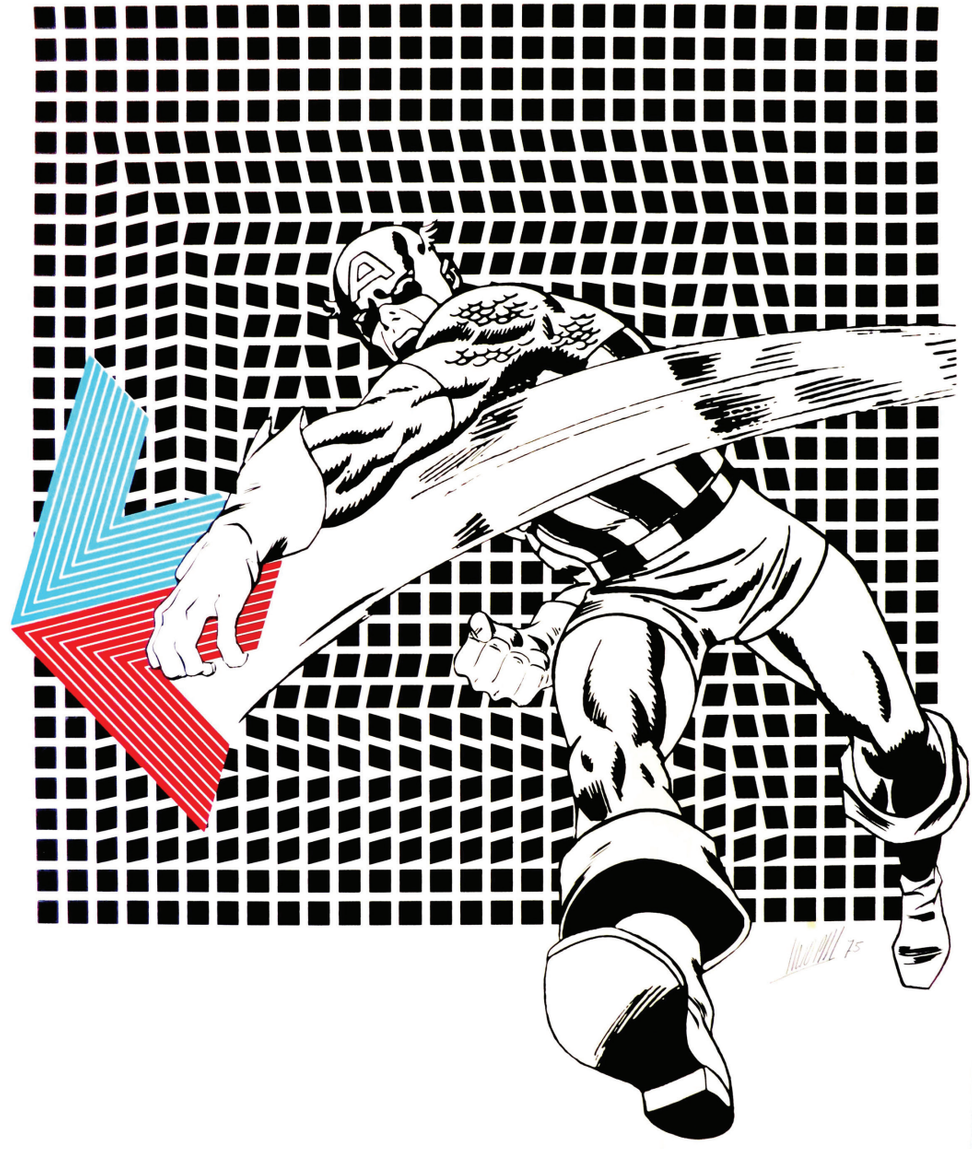
Ao lado: *Composición Positivo Negativo con Simetria Giratoria y Especular.* Pintura sobre chapa de fibra de madeira, circa 1966.

Página 95: Sem título, 1975. Serigrafia. Coleção Anabela Plaza.



ao longo de sua carreira, ao papel; uma fração da vasta produção de litografias, catálogos e livros, em formas e suportes tradicionais e experimentais. Sem dúvida um reflexo de seu tempo, de seu grupo de amigos e interlocutores que, em intensas parcerias, puderam juntos divulgar seus ideais. Hoje, falar em "ideais" soa um pouco *démodé*, pelo desgosto ou pelo desuso, mas o fato é que o processo criativo daqueles tempos era atravessado pela esperança em dias melhores, pela liberdade de expressão, pela ode à criatividade, por uma vida mais estética. Resquícios, certamente, do ideário modernista.

A produção de Julio Plaza faz parte de uma visão de mundo que foi traduzida na Europa, entre tantas linguagens, pelo construtivismo, que trouxe ao plano novas dimensões, novas perspectivas e cores que puderam dialogar perfeitamente com a cultura de massa, com a publicidade e com os novos meios de reprodução. Plaza encontrou no Brasil um ambiente apropriado para suas investigações: com pouca tradição acadêmi-



ca em escultura, o país teve grande parte de seu ensino tridimensional desenvolvido por professores de gravura, desenho ou pintura, tendo gestado, em consequência, um grupo enorme de artistas cuja percepção da forma adveio da reflexão sobre o plano. Foi assim com Amilcar de Castro, aluno de Guignard; com Lygia Clark, aluna de Arpad Szènes, Fernand Léger e Burle Marx; com Waltercio Caldas, aluno de Ivan Serpa; com José Resende e Carlos Fajardo, vindos da arquitetura, alunos e depois colegas de Wesley Duke Lee; com Ana Maria Tavares, aluna de Regina Silveira e do próprio Julio Plaza, para citar apenas alguns dos inúmeros artistas, de diferentes gerações, que trouxeram de sua formação bidimensional elementos para discutir o espaço tridimensional e vice-versa. Num olhar mais detido, muitas das esculturas dos anos 1960 e 1970 são criadas a partir do corte e da dobra, podendo ser, num exercício imaginativo, reconfiguradas ao plano, como acontece com as de Amilcar de

Página 96: *Julio Plaza Objetos*. Serigrafia e recortes,1968-69, vista parcial. Editor: Julio Pacello, São Paulo.

Acima: *ARTEFACTO*, década de 1970, placa de metal esmaltada, Coleção Inês Raphaelian.

Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro e Luiz Sacilotto.

Nas obras de Julio Plaza, é possível perceber tais influências, e o resultado é essa mescla, elegante e absolutamente bem resolvida, entre o construtivismo europeu e a tradição concreta e contemporânea brasileira, que Plaza também ajudou a construir. Suas construções poéticas bidimensionais propõem jogos visuais que provocam o espectador a uma leitura perceptiva tridimensional. Podemos ver esse movimento, do plano ao espaço e do espaço ao plano, nas obras dessa exposição: no fundo geométrico da gravura *Duchamp x Vassarely* (1975), que simula o que a escultura/pintura *Planos* materializa; nos jogos visuais da série *Anarquiteturas* (1969); nos "planos de montar" da *Caixa Preta* que se transformam em objetos, como exemplo de seus livros

de artista, que brincam com o espectador, que só consegue usufruir o trabalho quando ele está entre o plano e o espaço.

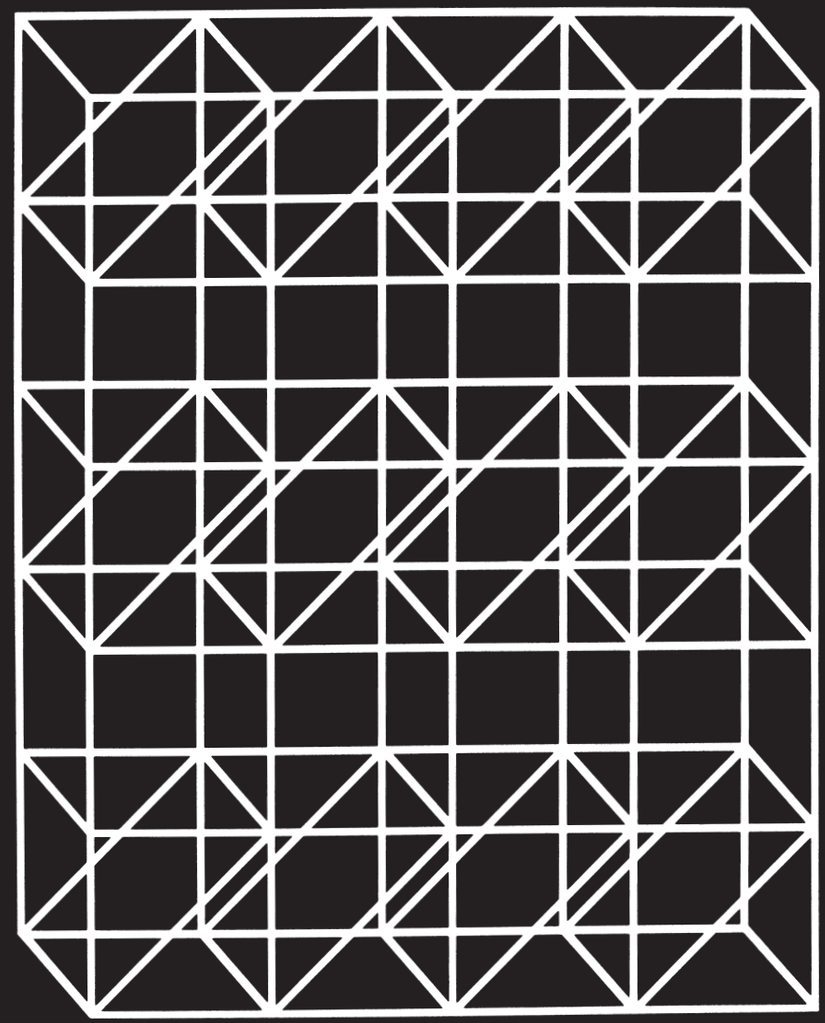
Seus livros, únicos mesmo quando feitos em tiragens (desiguais, pela própria proposição), contêm a vontade de ser móveis, de passar de mão em mão, de ser manipulados de variadas formas. Há, por exemplo, em *Objetos* (1969), além de uma intenção formal e contemplativa – que, através da cor, do corte e da dobra, propõe um olhar dinâmico das pinturas –, uma intenção didática, visto que considera o público o componente ativador do trabalho.

Os livros de artista *Poemóbiles* (1974), *Caixa Preta* (1975) e *Reduchamp* (1976) foram o resultado de uma profícua parceria intersemiótica entre Julio Plaza e Augusto de Campos, com experimentações que brincaram com os limites entre texto e imagem, arte e literatura. Com os predicados que o suporte de um livro contém, essas obras puderam circular de maneira mais ampla, em prateleiras de museus e coleções particulares.

A exposição *Julio Plaza: Construções Poéticas* trouxe um pequeno recorte de uma produção enorme que ultrapassou as fronteiras do papel. Por trás da excelência na gravação, no domínio do espaço e da composição de cor, há uma construção complexa que nos mostra que tudo aquilo exposto não se perderá no tempo e no espaço, porque não é apenas um resultado estético fortuito, mas parte importante da história da arte concreta de nosso país.

ALEXANDRE DIAS RAMOS (1976, São Paulo, SP/Brasil)
Curador e editor de arte. Diretor da Editora Zouk até início de 2013. Curso de Artes Plásticas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Mestre em Sociologia da Cultura pela FEUSP, doutor em História, Teoria e Crítica da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Autor do livro *Mídia e Arte: aberturas contemporâneas* (2006) e organizador de *Metamorfopsia da Educação: hiatos de uma aprendizagem real* (2002) e *Sobre o Ofício do Curador* (2010). Vive atualmente no Canadá.

ENGLISH TEXTS



Estrutura I. Offset, 1966. Da *Caixa Preta*, Edições Invenção, São Paulo, 1975.
Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

INTRODUCTION

This is the first book published in Brazil about the life and works of artist Julio Plaza, at the initiative of FVCB (Vera Chaves Barcellos Foundation).

Julio Plaza was born in Madrid, Spain, in 1938, in a country plunged in a cruel civil war, under the rule of the Francoist dictatorship, where he lived until 1967. In that same year, having already created a solid body of work as a follower of the European Constructivist tradition, he came to Brazil as a member of the Spanish representation to the *IX São Paulo Art Biennial*; he spent two years in Rio de Janeiro as a scholarship student at ESDI (Higher Scholl of Industrial Design) and, soon after, four years by invitation of the University of Puerto Rico. In 1973 he returned to Brazil to settle permanently in São Paulo, where he acted extensively as an artist, teacher, theorist, exhibition organizer and researcher of new technologies until his death in 2003.

The trajectory of his life and work is the object of this publication, which features several essays and numerous images selected from his versatile production.

Among these essays there is a chronology by Cristiane Löff, an essay by Alexandre Dias Ramos, who was Julio's pupil, and curator on the exhibition organized in 2012 at the FVCB and a testimony by poet Augusto de Campos telling of his meeting with Julio Plaza and describing the works created by both during a partnership of many years.

Cristina Freire weaves a panorama of Brazilian art, of which Julio Plaza was a part, coming from the Spanish Concretist tradition of the 1960s, and emphasizes his affinity to Brazilian Concrete Poetry.

Julio's constructivist oeuvre is approached in an essay written in the 1960s, before his coming to Brazil, authored by the then young Spanish poet and philosopher Ignacio Gómez de Liaño.

The book also features extracts from an account by Julio himself, which he wrote upon presenting his candidacy to Assistant Professor at ECA, USP, São Paulo, in 1994.

Artist Regina Silveira, his life partner between the years of 1967 and 1987, gives us a very personal account of the early years of Plaza as an artist, still living in Spain, where she met him; she tells of their time together in the University of Puerto Rico and their subsequent activities in Brazil.

There is also a specific essay, by Vera Chaves Barcellos, on the course *Proposições Criativas* imparted by Plaza, in 1971, in Porto Alegre, to a group of students in the Art Institute at UFRGS (Federal University of Rio Grande do Sul). In that course, Julio emphasized the development of creativity through ephemeral activities within the urban space.

This book is complemented by a DVD featuring a documentary containing several interviews with teachers, artists and intellectuals who knew Julio Plaza at different times throughout his life, punctuated by examples of his oeuvre.

The book *Julio Plaza, POETICA* fills a gap in the Brazilian publishing market, by presenting the works of an artist who played a major role in the recent history of Brazilian art.

FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS

JULIO PLAZA

(MADRID, SPAIN 1938 –
SÃO PAULO, BRAZIL 2003)

1954
Begins his studies at the *Círculo de Bellas Artes*. Period: 1954/1960 (Madrid).

1960
Studies at the *École de Beaux-Arts* and at the *Académie Julien*. Period: 1960/62 (Paris).

1963
Becomes one of the founders of the Castilla 63 Group, and begins his trajectory as an artist. Participates in exhibitions. (Madrid).

1967
Granted a scholarship by Itamarati, arrives in Brazil to study at the Higher School of Industrial Design (Rio de Janeiro). Becomes a member of the Spanish representation to the *IX São Paulo Art Biennial*.

1969
Creates the book Julio Plaza - *Objetos*, published by Julio Pacello s César Publishers (São Paulo). Holds solo exhibition at the IAB/RS' Gallery (Porto Alegre). Teaches a course in silk screen printing (Porto Alegre). Moves to Puerto Rico, to serve as an artist in residence at the University of Puerto Rico, Mayaguez Campus, where he teaches Visual Language, remaining there until 1973.

1971
Teaches the course *Proposições Criativas* to students of the Art Institute at the Federal University of Rio Grande do Sul. As a result, a book of the same name is published by the University of Puerto Rico, in Mayaguez.

1972
Organizes the exhibition *Creación, Creation…*, possibly the first international exhibition of mail art, featuring artists from several countries, including Eastern European ones, on the Mayaguez Campus of the University of Puerto Rico, and publishes its catalog.

1973
Returns to Brazil and becomes a full professor of the School of Arts at Faap (São Paulo).

1974
Becomes a professor of the Art Department at ECA/USP. Period: 1974/1998. Works as a designer for MAC/USP. Period: 1974/1977. Publishes the book *Poemobiles* in co-authorship with Augusto de Campos. Holds a solo exhibition at the Espírito Santo Cultural Foundation (Vitória).

1975
Publishes the book *Caixa Preta* in co-authorship with Augusto de Campos. Holds: A solo exhibition at Cayc (Argentina). A solo exhibition at the Museo de Córdoba (Argentina). *Camera Obscura*, at MAC/USP (São Paulo).

1976
Publishes the book *Reduchamp* in co-authorship with Augusto de Campos.

1979
Becomes a professor of the Journalism course at PUC/SP. Period: 1979/ 1983. Participates in the exhibitions: *Contemporary Brazilian Works on Paper: 49 artists*, at *Nobé Gallery* (New York). *Gerox: exposição de gravuras em xerox*, at Espaço Max Pochon (São Paulo).

1980
Obtains his master's degree with the dissertation *Videografia em Videotexto* at PUC/SP. Period: 1980/1983 (São Paulo).

1981
Participates in the exhibition *Artistas Brasileiros dos Anos 60 e 70 na Coleção Rubem Knijnik*, at Espaço NO (Porto Alegre).

1982
Granted a scholarship by the National Council of Scientific and Technological Development. Period: 1982/1988 (Brasília). Participates in the exhibitions: *Arte Acessa – Urban light* panel Publicolor (São Paulo). *Arte pelo Telefone*, at *MIS* (Museum of Image and Sound/São Paulo).

1983
Obtains his doctor's degree with the thesis *Tradução Intersemiótica* at PUC/SP. Period: 1983/1985 (São Paulo). Participates in the *XVII São Paulo Art Biennial – Novos Media, Videotexto,* at the Biennial Foundation.

1985
Participates in the exhibitions: *Arte e Tecnologia*, at MAC/USP. *Arte – novos meios/multimeios Brasil 70/80*, at Faap (São Paulo). Travels to Porto (Portugal) in order to further his studies.

1986
Participates in the exhibitions: *A Trama do Gosto*, at the Biennial Foundation (São Paulo).*Triluz*, in collaboration with Décio Pignatari, Augusto de Campos and Wagner Garcia, at MIS (São Paulo). Publish the book *Videografia em Videotexto* by Hucitec Publisher, São Paulo.

1987
Participates in the exhibition *Idehologia:*

Hologramas, at Gulbenkian Foundation (Portugal). Publish the book *Tradução Intersemiótica* by Perspectiva Publisher, São Paulo.

1989
Obtains his post-doctoral degree at the Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. Period: 1989/1990 (Spain).

1991
Obtains his doctor's degree in Social Communication at the Autonomous University of Lisbon (Portugal). Participates in the exhibitions: *2° Studio Internacional de Tecnologias de Imagem*, at Sesc Pompéia (São Paulo). *Fiat Lux!* at Caja de Ahorros de Astúrias (Spain).

1992
Becomes a full professor at the Multimedia Department of the Art Institute at Unicamp. Period: 1992/1997 (São Paulo). Participates in the exhibitions: *Hologramas*, at Diferença Cooperative (Portugal). *Retrospectiva Atlantic do Vídeo Independente*, at CCCM (Rio de Janeiro).

1993
Participates in the exhibitions: *Brasil: segni d'arte, libri e video*, at Fondazione Querini Stampalia (Italy). *Holografia Española*, at Ayuntamiento de Alcoy (Spain). *Paraver: poesia visual*, at Santa Marcelina College (São Paulo).

1994
Participates in the exhibitions: *Bienal Brasil Século XX*, at the Biennial Foundation (São Paulo). *Livro-Objeto: a fronteira dos vazios*, at CCBB (Rio de Janeiro). *Plus Poesia: mostra de poesia contemporânea*, at Porto Cultural Depot (São Paulo). *Via Fax*, at the Telephone Museum (Rio de Janeiro).

1995
Participates in the *8th Brazilian Symposium of Computer Graphics and Image Processing* at UFSCar (São Paulo). Participates in the exhibitions: *Arte no Século XXI: humanização das tecnologias*, at the Latin America Memorial and at MAC/USP. *Livro-Objeto: a fronteira dos vazios*, at MAM/SP. *Mostra de Arte Eletrônica do Banco Nacional de Realidade Virtual*, at CCCM (Rio de Janeiro).

1996
Participates in the *12th Santo André Video Exhibition*, at the Santo André City Hall (São Paulo). Participates in the do *4th Conference of the International Association of Visual Semiotics – Video Exhibition*, at PUC/SP.

1997
Participates in the exhibitions: *Ao Cubo*, at Paço das Artes (São Paulo). *United Artists III: luz*, at Casa das Rosas (São Paulo).

1998
Publish the book *Processos criativos com os meios eletrônicos*: *Poéticas digitais*, in a partnership with Monica Tavares, by Hucitec Publisher, São Paulo.

1999
Participates in the exhibitions: *Livro de Artista*, at Galeria de Alverca Vila Franca de Xira City Council (Portugal). *Perhappinnes – Paulo Leminski: videopoemas*, at Curitiba Cultural Foundation.

2000
Participates in the exhibitions *Libros de Artistas Contemporâneos*, at Yale University (United States) *Situações: arte brasileira anos 70*, at Casa França-Brasil (Rio de Janeiro). Teaches the course *Interactions between Image and Text*, at Itaú Cultural (São Paulo).

2003
Dies in São Paulo at the age of 65.

JULIO PLAZA BY IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO

ABOUT JULIO PLAZA ON 1967

The characterization of our time as time of rehearsals and experiments is nothing more than a recognition, on the one hand, of the presence of mystery and, on the other hand, of the possibility of a new solidarity. Kandinski, in the early days of his abstract work proposed, as an act of conscience, "to regain the sense of mystery", a mystery which, far from being unfathomable, is the continuous possibility of exploration. This 'pathos' of the contemporary conscience determines a behavior of constant experimentation, an experimentation informed by the new image of the world.

The new image of the world is, first of all, a solidary image of the world. Solidarity, seen from a collective point of view, is the safest credit on which our activity is based.

The substitution of Newton's absolute space by Einsteinian relativity, the arising of non-Euclidean mathematics and many other discoveries bear witness to what we have been asserting. Today phenomena are no longer defined by their relations with an absolute plane, seen as regulatory, but instead by the relation with that which is near them, by mutual action.

The relativity that arises from the new image of the world is the one that corresponds to motion and allows for it, is the continuous absence and presence of a horizon.

Regarding constructive art, let us say that the moment of artistic destruction is inseparable from it. Destruction sympathizes with construction. It puts between brackets the world, the phenomena; puts between brackets the old relational field and launches itself toward a new construction.

With the previous observation, we will proceed to situate and comment the works of Julio Plaza.

Julio Plaza gathers, within his lineage, the extensive tradition of constructive art. And this specific art form is, first of all, an art of thought. It is not advisable to forget that the art of the Greeks, the art of Rafael or Leonardo, was an art of thought, rational, if we leave aside the particular arbitrariness of its themes. But regarding what we could call ancient constructive art, success was subjected to an absolute regime of what was definable; in the new constructive art, peculiarities organize and are organized by the conjunction within the most strict Gestalt, that is, they are a function of the solidarity between some elements and others. Among the ancients, the quality of the work was deduced from the canon; in today's constructive art, the operation of the thing creates the canon.

Let us try to characterize the art of Julio Plaza. Among the fundamental categories to which it belongs, there is the dominance of the respiratory factor by eliminating, as completely as possible, the visceral factor. This emphasis in the respiratory is, on the other hand, essential to constructive organization, that is, the binary or dialectic character in a continuous and organic possibility of advancement. Let us recall the Julio Plaza's construction of pendular motion: the canvas with a square aperture, opening and closing the plastic field; or the metallic rectangles organizing structures. In his rotor-construction, the binary motion created by the play of light is even more evident, the motion and de-motion of shadows cast by the volumes, the plastic circuit; Much can be said about his preference for the cubic polyhedron with its resulting interstice determining the kinds of expiration and inspiration.

We can also notice the respiratory factor in the organization of the force fields in correlation with the formal organization. The vertical *linea* counteracts the horizontal tension. In both Julio Plaza and Mondrian – and the study of the latter owes much to the art of Julio Plaza – coldness only appears if seen through the eyes of the disoriented. We could even speak of Baroque in this continuous flux and reflux of tensions, of interstices and volumes, of brightness and shadow.

Another constructive category present in some works by Julio Plaza is his attention to kinetics. In this linea, one can find some of the works we mentioned above, mainly that white panel with a grid of same-colored little squares that can spin. I associate it to the abacus with which children practice arithmetic operations; a kinetic abacus, in this case; its efficacy is assured by the simplicity of the module and its infinite availability. The viewer may organize kinetic fields which become incorporated to the artistic creation.

Let us say something more about the volumes with which Julio Plaza works. If Mondrian's categories materialize in space, Julio Plaza's lend themselves directly to the study of volume. Vision and touch can follow the paths, the compartments. It is not unimportant to mention his approach to architecture. If the art of Kandinsky, by highlighting the spatial moment, approaches musical forms, the art of Julio Plaza, by highlighting volumetric

organization, approaches a kind of architecture one could call poetic.

The body of Julio Plaza's work is the result of intensive study. With the exception of a few works whose organization remained incomplete, most of them express a great plastic authenticity. The sense of mystery which, in Informalism or Surrealism, was presented as a sign of disorder, chaos, in constructive art becomes a possibility of organization. In its artistic work, the solidarity is the one within which all particularities relate among themselves. The solidarity which the Bauhaus attributed to the «univocal» work of art.

We hail confidently and enthusiastically the successes of Julio Plaza. We feel sure that, along with him, in Spain, young constructive artists will enter the scene. Today we have Sempere as a pioneer and a master, but more could be added to the list. Let us remind ourselves of the serial successes of FUTURISTS and DADAISTS, MALEVITCH, Kandinsky, Mondrian, Moholy-Nagy, Vantogerloo, the BAUHAUS, Max Bill's concrete art, the concrete painting of the Zurich group, the inevitable presence of concrete poetry and the new aesthetic information.

Experiments and realizations multiply in the international scene. We will be witnesses and agents of the new solidarity.

IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO, (1946, Madrid/ Spain). Philosopher, poet and essayist, has several works published. Has a doctoral degree in Philosophy, Language and Literature earned at the Complutense University of Madrid and teaches Aesthetics and Composition at the Higher Technical School of Architecture of the Polytechnic University of Madrid, Philosophy and Methodology of Social Sciences at the Complutense University of Madrid and, since 1998, has been teaching Aesthetics at The College of Philosophy, Language and Literature of the same University.

Note: This text, written by Ignacio Gómez de Liaño, then a young man of 21, is about, at least partially, the works brought from Spain by Julio Plaza to be exhibited at the IX São Paulo Art Biennial, in 1967.

JULIO PLAZA BY HIMSELF

MEMORIES AND PATHS

Extract from the detailed record of artistic and scientific background and activities of Julio Plaza González, Associated Professor, MS-5, Applying for a Competitive Tendering Procedure for the assignment to the office of Assistant Professor in the discipline "Photography, Multimedia and Intermedia", with the Arts Department of the School of Communications and Visual Arts of The University of São Paulo on 1994.

Presenting in a systematic way the works of a lifetime is a task that shows us what we have done – our successes and failures – creating a synthesis of what we really are, and also a synthesis of what our dreams and wishes used to be.

The organization of those data hides an unwritten, unconscious history; a configuration which reveals the interactions between life and "signage"[1] in life, that is, how life melds into sign and sign melds into life or, in the words of Ortega y Gasset, "el hombre y su circunstancia".

It is the job of those memories to interpret and bring to light that history intensively inscribed on the cold data. All that from the perspective of a few years, bearing in mind that one brings the past into the present from a present standpoint.

As a producer of language, I embrace those memories, because I feel that the life of an individual will always be reflected on the things he or she does.

My first artistic 'paideuma' happened at the Prado Museum in Madrid, Spain. Zurbarán, and mainly Velásquez. I also admired Goya, the Spanish expressive cliché and, above all, even more than Picasso, Madrid-born cubist Juan Gris.

At that time I already manifested the desire to construct, not to express. I preferred the Spain of the concise creation, of the forms engraved in stone (as in Zurbarán's works), of the sunny and empty Castilian landscape, standing on the border of heaven and earth, the Spain of the Romanesque, of the military architecture of the castles whose volumes marshal light and also the Arab and Eastern Spain which displays itself through diagrams and geometry as universal and cosmic forms of expression.

I began to realize then that there was an expressive Spain which concealed and stifled a constructive Spain. João Cabral de Melo Neto wrote, years later, in "*Agrestes*": "Spain is a gut thing/from the gut the Andalusian knows/how to make his strained song rise/as expression, explosion of everything/ that is done on the verge of extremity/..."

The Spanish postwar artistic environment in the 1950s was dominated by a conflict between abstract and figurative artists. The former, led by the "El Paso" group, represented the international avant-garde associated to the Arte Informale. The latter defended a politically committed art, in view of the socio-political situation.

In short, I saw a cultural conflict between the order of a syntactic art and the suspicious taste for meaning which figurative art reflects.

I also preferred, at the time, the concretion in the sculpture of Basque artist Jorge Oteiza (awarded at the São Paulo Art Biennial in 1951) to the abstraction of Chillida.

Around those days, the repressive character of the Spanish fascist regime imposed restrictions to culture. Artists and intellectuals felt, in one way or another, the pressure of politics and police. There was also a sort of oscillation between art and life, poetics and politics...

There were those who profited from the establishment, filling the Spanish landscape with fascist allegorical iconography. There was a bit of everything, especially painters: dead, alive, imprisoned, shot, exiled, committed, rich and poor painters. All of them fought for a democratic Spain. Paris was brimming with Spanish painters who painted walls in order to make a living while waiting for their dreams of being included in art history come true. The dean of them all was Pablo Picasso, while Salvador Dali (whose name was anagrammatized by Breton as "Avida Dollars") sat on the fence, decorating it with eggs. Surrealistically.

In that scenario of material poverty, but rich in ideological, political and cultural struggle, I took my first steps in art.

My first art period worth mentioning was figurative. My subjects were telluric landscapes, still life, objects. A figurative, constructed vision: plastic space rather than figure, construction rather than theme, painting rather than picture.

What was really interesting about that period was my contact with museums, exhibitions and historical works of art, taking in the conflict between originals and mass reproductions, that is, the "Imaginary Museum" (a concept of which I was unaware at the time). In the 1950s I went on my first trip through Europe. I saw the triad of modern art: Van Gogh/ Cézanne/ Gauguin at the Jeu de Paume. It was a shocking experience, since I knew the works of those artists only by reproductions.

Then I took free classes at the *Círculo de Bellas Artes* in Madrid, live models, painting. After that I continued my studies at the *École de Beaux Arts* and at the *Academie Julian,* in Paris; I also studied in Cologne and Dusseldorf, the Fluxus group was there and the Berlin Wall was being built.

During my second trip through Europe, in the early 1960s, I had my first exhibition. My repertoire broadened: Mondrian, Malevitch, Klee, Kandinski, Veermer de Delft, Gabo, Pevsner, Concrete Art, Bauhaus, Moholy Nagy. At the beginning of that decade my language as an artist began to bear fruit from the moment I came into contact with the works of the Russian avant-garde exhibited in European museums.

Back to Spain, the first collective exhibitions took place and, more importantly, the gathering of groups and centers for artistic debate, the first reviews and invitations and, after that, the art market and the artistic jungle. Soon I realized that artists had become traders, "travel companions", "colleagues", ready to hold political views, as opposed to poetic ones; toadies to the powerful, living off the Right while aligning themselves with the Left...

My first sculptures arose as minimalistic "primary structures" which emphasized space and relationship between elements. Space, surface, geometry and number began to take shape and

translate themselves into concrete images. This was the poetic aspect. With respect to cultural politics, the foundation of the *Cooperative of Art Production* (*Cooperativa de Producción Artística*), in Madrid, posed questions on interdisciplinarity.

Poets, writers, musicians and painters debated on the poetics of modernity and raised the issue of production/consumption in art. This was happening in a society in the process of industrialization and implementation of a mass society which had begun to open itself to outside influence.

Concomitantly, we organized that Cooperative in order to dodge censorship and the hijacking of information by the dictatorship. We sought our sources of information abroad.

Owing to that search, I first came into contact with visual poetry, semiotics and, particularly, with the Brazilian Concrete Poetry of the "Noigandres" group.

The primary and minimalistic structures in my art took shape, while at the same time appeared on my poetic horizon combinatory, permutational and modular art, which codifies itself into the 'open work'. Sheer intuition since, shortly after, Umberto Eco's theory would become notorious, confirming my intuitions regarding the exploration of the field of possibilities.

I also came into contact with the "A arte no horizonte do provável" by Haroldo de Campos, with whom I corresponded briefly.

I had then my first ideas for computer graphics, which remained unrealized for lack of available technology.

I began to take interest in semiotics, informational aesthetics (Bense), industrial design, visual communication, and theories and aspects of reproduction media, which resulted in the artist book seen as an independent work; those works would take shape during the 1970s, in Brazil.

After holding an individual exhibition in Madrid, I was granted a scholarship by the Ministry of Foreign Relations (Ministério das Relações Exteriores), for the purpose of "Intellectual Cooperation between Brazil and Spain". This scholarship brought me to Rio de Janeiro, where I was welcomed by ESDI (Higher School of Industrial Design) in Guanabara, and by its director, Carmen Portinho, who allowed me to work at the School premises and ateliers. From July, 1967 to 1969 I did all my work there.

I had also come to Brazil, along with other Spanish artists, to take part in the São Paulo *XI International Art Biennial* which was being held in that same year. I was greatly interested in visiting Brasilia and meeting the members of the "Noigandres" group: Haroldo de Campos, Décio Pignatari and Augusto de Campos, and also Waldemar Cordeiro.

After reading papers and theories authored by that group, my interest in poetry increased, especially in visual poetry and theorization on poetics.

I held then my first art exhibitions in Brazil, in which participated the "Poesia Processo" group, with Wladimir Dias Pino, Álvaro and Neide de Sá. It was the time of the 1968 political turmoil in Rio.

I made friends with Hélio Oiticica, Alexander Wolner, Pignatari, Aloísio Magalhães and Carmen Portinho, Frederico de Morais, Ivan Serpa, Cildo Meirelles, Raimundo Collares and other artists who, at the time, where beginners in the field of art.

At ESDI, graphic arts, industrial design and visual communication entered permanently my area of interest and integrated themselves into my researches and poetics.

At that time, I divided my time between Rio and São Paulo, since art book editor Julio Pacello had invited me to make the book: "Julio Plaza-Objetos", in São Paulo, featuring poems by Augusto de Campos. Augusto and I then started a collaborative work, inter-semiotic in nature, integrating visual poetry and space through the 'object-book'.

By the time the printing was finished, I received an invitation from the University of Puerto Rico to make sculptures for their campus and, at the same time, was commissioned to organize ateliers, exhibition rooms and all infrastructures for the teaching of art at their Department of Humanities, the art program of which was then being structured.

There I began to teach, and write, in a systematic way, my first texts about art.

Art teaching, theory, study and practice started to create within me a disposition which had research as its immediate result and the university as its support. While still living in Puerto Rico, I returned to Brazil to teach at the Art Institute of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), in Porto Alegre. The axis art-research-theory-teaching required my leaving the art market and focusing mainly on art research. Conceptualization on art support, its system and its inclusion in a broader system, led me to conceptual art. Practicing and reflecting on its means of production, creation and dissemination resulted in my abandonment of the notion of art as a decorative object and as an object of economic manipulation, and led to my progress to a practice and a poetics dedicated to communication. "Mail art" then arose as an 'anarchic' form of communication, and my exhibitions and work as a curator as a means of creating new media and audiences, new interpretations and spaces.

After spending four years in Puerto Rico, I returned to São Paulo in 1973, where I entered FAAP (Armando Álvares Penteado Foundation) by invitation of its director Donato Ferrari, and USP (University of São Paulo), in 1974, by invitation of Prof. Walter Zanini, with whom I collaborated in the organization of two exhibitions at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC-USP): *Poéticas Visuais* and *Prospectiva 74*, two milestones in the history of Brazilian non-establishment art, comparable to the previous JAC (Young Contemporary Art), organized by professor Zanini and Donato Ferrari.

At that period, I was doing visual design for the MAC-USP, under the directorship of Walter Zanini, with whom I remain close friends to this day.

I continued to collaborate with Augusto de Campos, and together we published to books: "Poemóbiles" (1974) and "Caixa Preta" (1975), we have also worked with technological media and have been working together since with holography.

Around that time, I started to publish alternative magazines and to collaborate with poets, in search of a more dialectical relationship with other artistic series.

As a researcher, I worked for IDART (Brazilian Art Documentation Center) in São Paulo (1977), where I did research on Comparative Graphic Language in the press and in editorial production. A great deal of field research was done on São Paulo's system of production of these cultural objects. Décio Pignatari was the director of IDART then, later came Paulo Emilio Salles Gomes and Maria Eugênia Franco. Those researches were widely used by researchers and journalism students at the Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC-SP).

Concomitantly, I presented my first 'installations' in art galleries in São Paulo, and got interested in multimedia: cinema, video-art and videotext, with which I began a new stage of artistic creation and theoretical reflection on the new technological media.

At the time I organized in São Paulo, along with Walter Zanini, Regina Silveira and Donato Ferrari the school of Visual Arts "Aster". The school was planned to be an atelier-school around which numerous work activities, using several artistic expressions, would be organized, as well as video and conference sessions. Many of its former students are today in full professional activity. Eventually, the school became unsustainable due to a conflict with São Paulo City Hall, which hit us with a heavy fine for operating in a residential area. Despite its short lifespan, it was overall a good experience for those who have studied and worked there. The same, I believe, goes for us organizers.

In the field of teaching, my experience at FAAP and ECA-USP granted me an appointment from the Ministry of Education and Culture (MEC) to teach the courses "Graphic Journalism" and "System Analysis" in the audiovisual department at PUC-SP. On the other hand this experience made me realize the need to apply for post graduation.

I entered, by "elective affinity", the post graduation program in Communication and Semiotics at PUC-SP, where I concluded my Master's and Doctor's degree in five years (1980-85). My theses were, respectively, "Videography in Videotext" and "Intersemiotic Translation", both published and recognized by USP and UNICAMP.

Those researches were part, at the time, of my reflections on Contemporary Art.

The study of Semiotics developed in me a potential for capacity and performance in the fields of communication theory, art and multimedia, unifying theory and practice, creation and reflection on symbolic production, which synthesize the reunion of artistic series and technologies.

Not only that though; I organized exhibitions by means of definite aesthetic designs, such as: *A arte da tradução Intersemiótica*, *Arte e Tecnologia*, *Mail-Art: Arte pelo Correio*, at the *XVI São Paulo Art Biennial*, and *Arte pelo telefone: Videotexto* at the de São Paulo Museum of Image and Sound, which are spaces for reflection and exhibition of cultural objects produced through those media.

Videotext, computer graphics, holography, telematics, video, cinema, photography, graphic arts, in short, the so called multimedia, form a plurality of centers of attention and interdisciplinary interest overlapping the so called 'arts'.

My situation, after the works *Videografia em Videotexto* (Hucitec, São Paulo, 1986) and, later, *Tradução Intersemiótica* (Perspectiva, São Paulo, 1987) (master's and doctoral theses, respectively), became more significant not only because of the continuity of thought, but also because of the oneness of the themes related to the creation, production and communication of the aesthetic sign. The idea of constant mutation underlies all those aspects, enabled by translational processes which are eminently technological.

My theoretical production, however, has been inseparably accompanied by different creative practices that use different media within the new communication technologies available in the cultural context. Therefore, one could highlight the electronic editions and videotext exhibitions at the Museum of Image and Sound (São Paulo, 1982); the first telematics exhibition with videotext (São Paulo Art Biennial, 1983); the exhibition *Arte e Tecnologia* (MAC- USP, 1985, in collaboration with Arlindo Machado; *Sky Art Conference* (between USP and the Massachusetts Institute of Technology, 1985) and, later, as the holographic exhibitions named *Triluz* (Museum of Image and Sound, São Paulo, 1986) and *Idehologia* (MAC-USP, 1987 and Gubelkian Foundation, Lisbon, 1988).

As it becomes apparent from this record, my activities are divided among teaching, creation and reflection on symbolic production, be it aesthetic or communicational. Therein fits the concept of research in arts and communication. In this respect, I make a clear distinction, because I do not confuse the artist with the researcher. If the former uses research as a means (for he does not have a commitment to reality understood as adaptation to an object), the latter uses research as an end in itself, that is, as a commitment to the object of knowledge.

---

1. N. R.: A word created by the author, a result of the mix between the words sign and action, whose meaning would be between the action and the semiotic language.

JULIO PLAZA BY REGINA SILVEIRA

SPAIN AND PUERTO RICO: THE FIRST YEARS

Text extracted from the testimony of Regina Silveira on the occasion of the tribute to Julio Plaza (Madrid-1938- São Paulo- 2003) at the Symposium of Art and Technology, Itaú Cultural, 2004.

When I agreed to make this presentation to talk about Julio Plaza, with a focus on the multimedia artist and his significance in the field of new technologies of image production, in teaching and researching, I immediately knew the task would not be simple. I knew that because of the complexity of his professional trajectory, marked by the inter-semiotic transit between the visual and the verbal and, at the same time, by his pioneering use of new technologies of image in the Brazilian context. The task is not simple also because his life and body of work have not yet been the subjects of any publication, and his works remain poorly reproduced. Certainly, that is an issue to be addressed in the future by students of his production, working perhaps in that same field of Art and Technology, of which Julio was a pioneer and protagonist, or in the field of visual poetry, through which he hybridized technological media. Julio Plaza was, doubtlessly, a poet.

My strategy, and almost only resource– and what is expected from me here – will be to fill in the blanks, availing myself of the records of my personal memory and of the very close relationship I have had with Julio Plaza's artistic personality and production. Such an approach is warranted by the twenty years during which we shared intensely life and work, until 1987, and 15 years more of a somewhat less defined relationship. For the purposes of this presentation those records were, inevitably, woven into some kind of album, incomplete and unfinished – punctuated by sparse references to some works – because memories are also like this: lacunary, made of contiguities and constellations rather than linear chronologies.

However, even if the gathered data are fragmentary, they are very narrowed down, in order to serve my intention to highlight little known aspects of Julio's artistic past in Spain and Puerto Rico, before he settled definitely in São Paulo to live and work, at the age of 35, in mid-1973. Since his professional records in Spain, as he himself has stated, ceased abruptly in 1967, the year of his first visit to Brazil, and his trajectory after 1973 is fairly well known to many of us, I decided and endeavored to put emphasis on those data pertaining to that part of his past which remains between square brackets, as it were, by giving a brief account of Julio's first strokes against the tide of tradition, mainly the pictorial tradition of the Franquist Spain he gladly left. I chose also to reveal that his calling as a versatile artist interested in new media, already guided his early activities. His taste for the new reaffirmed itself in many ways as time passed.

Luis Lugan, a Madrid-born artist from the same generation as Julio, who, in the mid-1960s, created electric, acoustic and interactive objects, applying the technical knowledge he acquired through his job at the Spanish Telephone Company, and who, together with Julio, Elena Asins (Julio's first wife) and other artists, formed the Castilla 63 Group, once told me that, as far as he could remember, Julio, after a brief period as painter, had always been interested in the industrial materials he found in hardware stores, and used to have them welded in order to construct works of art according to the concrete paradigm, featuring numerically programmed modular characteristics akin to the then prevailing poetics of a combinatory kind.

His self-taught background, common among postwar artists, later became a nightmare and an obstacle to be overcome during his academic life. After seeking professionalization in institutions such as the traditional *Círculo de Bellas Artes,* in Madrid, and later at the Academie Julian, in Paris, Julio soon found other paths, which led him away from those veritable strongholds of the live model and the traditional techniques of painting and sculpture. During his travels to Germany, to get a close look at the works of the Russian Constructivists, and later, to Holland with Elena, Lugán and critic Gómez de Liaño, to see the original works of the Dutch Neoplasticism, Julio looked for his poetic constellation in the lineage of artists which included Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo and Moholy Nagy. His inter-semiotic vein was already manifested in the 1960s, When he consorted with musicians, writers and poets at the Cooperative of Art Production in Madrid, in order to debate not only the poetics of modernity but also the political aspect of culture and, especially, in order to dodge the censorship of information coming from abroad.

From those times of the Cooperative and of the contact with Gómez de Liaño, with whom he did a work for Julio Campal, an Argentinean poet living in Madrid who was one of the introducers of concrete poetry in Spain, date Julio's first contacts with Haroldo de Campos. They began to correspond and developed a work relationship and a friendship that lasted for life.

When I met Julio Plaza in Madrid, in early 1967, his work had already granted him a small amount of recognition in Spain. By suggestion of critic Juan Antonio Aguirre, interested in younger manifestations, and more importantly, in manifestations opposed to the abstract formalism that dominated the Spanish scene at the time, Julio had been invited to take part in the Spanish delegation heading for the IX São Paulo Art Biennial, in October of that same year. Besides this

invitation, he had been granted by the Brazilian Embassy in Madrid a scholarship through the Brazil-Spain exchange program promoted by Itamaraty, to study at the Higher School of Industrial Design, ESDI, in Rio de Janeiro. During his contacts with the Brazilian Embassy, Julio's tutor was art critic and poet Ángel Crespo, a translator of Guimarães Rosa already known among Brazilian concrete poets.

Julio came close to participate in the first artistic experiments with computers, promoted by IBM in Madrid. The year after Julio moved to Brazil, Gómez de Liaño invited the members of the Castilla 63 Group to the Complutense University of Madrid to take part in those first digital experiments with plotter drawings.

When Julio boarded in Barcelona the ship to Brazil, in July of 1967, he had in his luggage a set of eight large-sized works he had done especially for the São Paulo Art Biennial. Those works, the fate of which I do not know, were modular geometric progressions of reliefs, made of wood and painted white. The reliefs cast colorful shadows on areas painted with primary colors on the back of visible white surfaces that stood out: a reflected light/color.

He would explore the same effect later with the spatial unfoldables he did in cut and folded paper, in the Object-Book edited by Julio Pacello in1968, which included a poem by Augusto de Campos, and in Poemobiles, a later work, done within the scope of the close collaboration between him and Augusto in the 1970s.

The account of his professional history, presented in the Record, mentions his application to the office of professor, a process he strictly followed at the University of São Paulo, until he became a full Professor. However, there are only a few paragraphs addressing the four years he spent as a resident artist and professor at the University of Puerto Rico. He may have had his reasons to be so brief about that period. However, from that time date his meeting of some unusual, or at least interesting, characters.

In his first visit to the Mayaguez campus, while still studying at ESDI, in Rio de Janeiro, Julio did three large metal sculptures, painted in living colors, which are still there on the campus, remarkably well kept. The invitation came by agency of Ángel Crespo, who was already working on the campus, appointed by rector José Enrique Arrarás to develop an art program of contemporary tendencies and to edit a periodical – *Revista de Arte* – with informative and critic content about contemporary art, and also to manage an exhibition space in the premises of the university, the *Sala de Arte (Art Room)*, intended to showcase local artists and promote international exchange. In this first visit to Puerto Rico, Julio helped Crespo to design the Art Room and collaborated with the style of layout the magazine was to have.

The highlights of the four years he lived in Puerto Rico, starting in July, 1969, were his sculptures on the campus (still constructive).

As for the series of silk screen printings, some of which were selected from the MAC-USP collection and shown by Cristina Freire in a exhibition-tribute, it shows the abrupt change of course that took Julio out of the domains governed by the syntax of forms and led him to the exploration of the realm of the semantics of image, mainly photographic image.

Having at his disposal the much advanced photographic resources of the University of Puerto Rico, such as photo-mechanics and silk screen or off-set printing, Julio started new explorations, namely those of language and technical resources for reproduction. But the main driving force for change was the renovation of his repertoire, impregnated and modified by the strong and current information he got from his frequent visits to New York and from his access to more updated books and periodicals. I would also include here the experience of the events happening on the campus at that time, especially those related to the international exchange, which brought visiting artists, mainly from New York and associated to Leo Castelli's gallery, such as Robert Morris, Frank Stella, Roy Lichtenstein, and important theorists such as Barbara Rose, Germano Celant and Umbro Apollonio, among others, to deliver lectures and teach compact courses for the art program.

The new and more political stance taken by Julio was also influenced by the facts that were not only all over the media but on the campus as well, such as the student's demonstrations against the Vietnam War, violently repressed by the military, whose headquarters were provokingly located next to the learning facilities. These artistic activities on the Mayaguez campus, which kept, for a few years, a high degree of sophistication, began to decline and eventually were suspended, soon after the rector who supported and stimulated them left the university, Strangely enough, they seem not to have left any tracks or memories in the artistic context or in the way art is taught in Puerto Rico, as once remarked Mari Carmen Ramirez, Puerto Rican curator who nowadays is the organizer of the Latin-American collection at the Houston Museum.

Those events that took place in the west of the island are stories yet to be recovered, which have left a deep impression on the people who were a part of them, as they have left on Julio. They are now shrouded by time, maybe – who knows? – because they were governed by stances diametrically opposed to the independentist ideologies which prevailed on the central campus of Rio Piedras, in San Juan, and to the more traditional artistic representations which reinforced these ideologies. There Marta Traba used to theorize about a resistance art and write about the *way in* artists – oriented toward the themes of Puerto Rican identity – as opposed to the *way out* artists- oriented toward the United States and mainly trying to be a part of the New York scene.

'Professor Julio' began during his years in Puerto Rico because of the needs of the program, but certainly also because of the close contact and identification with the visiting professors, such as Robert Morris or Rafael Ferrer, in 1969, with whom he shared experiences and collaborated in the organization of the events he held with the students of the art program, or even because of the opportunity to stimulate behavioral processes and responses, such as planting trees on the campus grounds.

The theoretical-practical course "Creative Propositions" taught by Julio in 1971 at the Federal University of the State of Rio Grande do Sul-UFRGS, during a visit to Porto Alegre, was based on similar parameters, but I think it obtained more complex and reflexive results because it involved the better prepared students of the School of Architecture and Urbanism (FAU) and of the Institute of Arts of Rio Grande do Sul, in addition to young artists with some degree of professional experience. The activities of the course took to the streets and to the park for actions predominantly performing and processual, of a conceptual nature.

I shall now move on to the other part of the Puerto Rican period, and mention some very special capabilities for architectural and mechanic creation that Julio manifested during those years, derived from his permanent curiosity about parallel areas and technologies. Invited to assist in the process of implementation of the art program, with its varied aims and needs, the initial tasks of the resident artist included designing the physical spaces. For this purpose he designed and supervised the construction of a large semispherical geodesic dome, modeled on those by Buckminster Fuller, to serve as a sculpture atelier, which the campus was lacking, next to the already existent concrete buildings. Unfortunately I could not obtain any photographic record of the great dome with its regular pentagonal facets, originally covered in wood and painted white. Recently, I came to know that the geodesic dome is long gone, eaten away by termites. These things happen here, there and everywhere…

However, I have with me a preserved photo of the most surprising of Julio's forays into mechanics; many of you will remember the lithographic presses he built in the late 1970s. But this is a wholly different object; the car he built and drove for almost two years in Puerto Rico. This fiberglass car originated from some casts of a Puma model Volkswagen car which Julio borrowed and afterwards modified considerably, when he enthusiastically embarked on this mechanical adventure for the sake of which he built a makeshift workshop in his backyard Mayaguez. One of the walls of this backyard had to be demolished so the car could be taken out and tested, without doors, as soon as the frame and the engine were assembled. Julio also did the electrical and mechanical work, sometimes with the help of voluntary assistants, who were enthusiastic about the project. This unique model, quite a muscle car back then (it sported a 1.8 engine), drove perfectly in the city and on the roads of the island.

Among the exhibitions he organized for the Art Room in Mayaguez, the pinnacle was the international exhibition of mail art *Creación, Creation…*, a superb gathering of artists from all over the world, including Eastern Europe, to celebrate an art which was transgressive and uncommitted to the market, and also to celebrate the full exercise of the artists' self management within an open network, made possible at the time by the postal office, as a channel of artistic communication.

These modes of organization and the list of independent artists and groups involved with *Creación, Creation…* constituted the package of information, attitudes and contacts that was directly transferred to the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo MAC-USP, directed by Walter Zanini, when Julio arrived in São Paulo, and were also the sanction to his future collaboration with the museum in several exhibitions that featured new media in the mid-1970s and with the Biennials organized by Zanini in the early 1980s.

Before getting into more advanced technologies, Julio did a pioneering installation, focusing on the meaning of space and on the ambiguity of its notation. Having this pioneer in mind I mention LA(O)S MENINA(O)S, held at the Arte Global gallery, in1977, and very poorly recorded through photography, which was a characteristic of the 1970s. It was a work which poet Omar Khoury rightfully defined as a trans-spatial dialogue with Velazquez, and considered one of the most beautiful and clever installations São Paulo had seen in many years.

To that Julio, an expert in graphic techniques who idealized and realized so many great publications in the form of posters, leaflets, catalogues, alternative magazines and artists' books, the way to more advanced image production technologies was to be found, perhaps, in the videos he shot in the mid-1970s, with their classic short sequences in black-and-white, very similar to the ones produced by other pioneers, without sound and unedited. However, I think Julio went much further, and felt more challenged, by shooting short films (Super 8) for his post-graduation course at PUC, because he could manipulate images, edit sequences and add elements from other origins to elaborate more complex meanings, like the one of the landscape that rotates 360 degrees and inverts itself vertically, or the dialogues with the *I CHING*. This filmic image today not only imparts much, because, with its very low definition that went unnoticed at the time, it tells us now how modified has become our perception of images, which, by means of the media, is becoming more and more hallucinatorily distinct, but also tells us how fast technological media can grow old.

Only a strong poetic substratum can resist the technical senility of a projection…

I believe that the interactions between verbal and visual, more consistent in videotext and increasingly more present in video animations and holography were decisively the driving force behind the most beautiful and poetic creations of Julio Plaza.

Few images remain, as landmarks in a trajectory that does not deserve the unfairness of an approach as constricted by time as this one.

The fundamental *LUZ AZUL*, one of Julio's first palindromes, produced in the same year (1982) was first shown on the luminous panel on São João Avenue, and soon after became videotext, a sort of visual pun mixing the aesthetic message and the processes that concentrate the points on the luminous fabric occasioning the change of words. Later came the caustic montage he did with the quote by Stefan Zweig (1936) *Brasil – País do Futuro*, (Brazil, country of the future) by intensifying the fricative phonemes like / s /, made by Julio into a hissing sound analogous to that of the serpent that bites its own tail, in this dry visual poem (*Brassilpaisssdooofuturoborosss*, 1990) which certainly reveals his customary irony toward our 'brazilities'.

O ARCO IRIS NO AR CURVO, was a video poem animated and modeled in 3D, produced in 1994, in which he explores visual analogies between form/color, the words built into the text and the curves of a Moebius.

Finally, the work that is most appropriate for this tribute to Julio and Haroldo: *O VELHO TANQUE*, a beautiful trans-creation uniting a haiku by Basho translated by Haroldo with the visual translations by Julio, in two versions, graphic and videotext, both produced in1982. As far as I know, this is the only work they did in collaboration.

Before I finish, let me add that, in the not so distant past when artists still organized exhibitions, before the quasi-dictatorship of curators, Julio organized exhibitions of Art and Technology, Videotext and Mail Art for different editions of the São Paulo Art Biennial. He also organized, for many years, exhibitions of holography developed by artists and poets, with Moisés Baumstein, in São Paulo and Lisbon.

With the same brevity, I mention Julio as a researcher, thinker and theorist, author of several publications, including some which are perhaps his most important contributions to the field of Art and Technology, fundamental texts as *Videografia em Videotexto*, *Tradução Intersermiótica e Processos Criativos com os Meios Eletrônicos*, the latter written in partnership with Monica Tavares. To dwell on the topics and merits of these books and published papers would not fit my more specific and limited purpose.

I merely wanted to put into focus, within the context of Art and Technology Julio as he was before the inter-semiotic, multimedia artist.

My objective is to reaffirm that his enthusiasm and curiosity for new media have always been auxiliary to what he had in himself in the first place; his expertise in language and his deep reflection on the poetic foundations of artistic creation. With one peculiarity, however: being an advocate for the technological media, and having full awareness of the fundamental role of the media in the digital imagery never prevented him from thinking of himself as a poet in the first place, without technological specialization.

To do justice to the Julio I knew, I daresay that his reaction to this tribute, if he were present, would stem from mixed and opposed feelings. An opposition similar to his notorious quote "Art is a good that does evil"…which he published, along with a picture of himself wearing sunglasses, in 1981.

REGINA SILVEIRA (1939, Porto Alegre, RS/ Brazil). Multimedia artist graduated from the Arts Institute of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS) (1959). Taught in Mayaguez, University of Puerto Rico, between 1969 and 1973. Has a doctoral degree in Art, earned at the School of Communication and Art of the University of São Paulo, where she taught At the Art Department, beginning in 1974. Participated in international biennials, such as *Paulo* (1983 and 1998), *Mercosul* (2001 and 2011), and *Taipei* (2006) and currently has been holding numerous solo exhibitions in galleries and museums in Brazil and abroad.

JULIO PLAZA BY VERA CHAVES BARCELLOS

PUBLIC ART: AN EXPANDED CONCEPT

Adapted from a conference delivered at the 16° Symposium of Arts: Current Experiments in Public Art from 10 to 12, July, 2007, Santander Cultural, Porto Alegre, RS/Brasil.

Porto Alegre. There were fifteen hundred multi-colored gas balloons on the streets, held by college students. Astonishment on the faces of the passers-by: "What is that? It was students of the School of Architecture of the Federal University of Rio Grande do Sul who, led by Madrid-born artist, Julio Plaza, were performing a work of art entitled "Project for the solution of the urban landscape organized by men in the industrial area". Besides developing "research work", the students were participating in a contest promoted by the School to choose a team that will compete in the XI São Paulo Art Biennial, to be held next September. For Julio Plaza, the work was worth it. In spite of having taken four hours to fill all the balloons, which were consumed in two minutes, something worthwhile came out of it: "the information was delivered in terms of expansion, sensation, tact. We were hoping to make a sphere for people to get into, but that didn't happen, it turned out to be a different thing, but an important thing all the same." (O GLOBO, 05.07.1971, p. 36. In: PLAZA, Julio. Proposiciones Creativas: Curso Creatividad realizado en Brasil. Puerto Rico. Universidad de Mayaguez, 1972, p. 100).

At the same occasion Julio Plaza was teaching at the Institute of Arts a Theoretical-Practical Course on Creativity to students of the same university.

They were supposed to build ephemeral works of art using less than noble materials considered inartistic, and also observe the relationship between individual and environment.

The proposal was an attempt to free art from the notion of what was then considered artistic, trying to integrate artistic actions into everyday life. These actions were usually recorded through photography.

Plaza objected to traditional materials, to the notion of art as a finished object, to categories such as painting, drawing, sculpture, etc. and also to the division of art into impervious categories like theater, music, cinema, sculpture or engraving, which would be, for him, tantamount to holding a fixed point of view. Therefore, he believed in interdisciplinarity.

The tendency of that course was to bring life and art closer together, without establishing divisions and barriers between the former and the latter.

These ideas had been in the air for some time in the international scene and, in the words of critic Ernest Fischer, the artistic experience was no longer a privilege, but the normal gift of the active and free man.

These ideas were shared by numerous artists, starting in the 1960s; take Joseph Beuys for instance, according to whom every man was capable of creating.

Thus, the course in question tried to stimulate creativity in both the individual production and the collective works of the students. They were supposed to establish relations between art and communication, semantic and aesthetic information.

A work method was adopted which included different themes and propositions, the results of which were recorded photographically and graphically. The photos or graphic projects were both the records and the finished products of the course. The subject of the student's creations was the documentation of situations through which, during their everyday lives in the city, they could 'read' the information contained in simple actions, or in situations that usually go unnoticed. The course proposed a reeducation of the 'reading' of these situations and their insertion in the world of art.

Besides de observation of those situations collected during the course of everyday life, other activities were proposed – created and executed by the students themselves – such as unexpected and unheard-of interventions in the urban context, using a variety of materials characterized mainly by their ephemeralness.

Such procedures emphasize impermanence, the passage of time which deteriorates human productions, the transformations, the perishable things, the things that only work within a single place, untransportable things, the value of which resides only in the moment of the experience.

No fine materials such as marble, metals, or even wood; nothing in this activities and actions was intended to last long. It was a parallel to life: something that flows away, in constant motion and mutation.

Students were stimulated to take those experiments to the urban space. Most of those actions happened in public spaces, such as the city's streets and parks.

The materials used in the course were different kinds of paper, cardboard, plastic, cardboard tubes and also matches, since many of the objects, once built, were destroyed by fire.

Photos documented the constructions with the ephemeral materials and their ensuing destruction, not only by fire, but also by toppling, as it was the case with structures of precarious balance.

The audience at those actions certainly wondered what was going on, since they were quite unexpected. A big question hung in the air: where is the art?

What the course taught was: "The value is in the process, not in the finished product".

Rather than stimulating the notion of the artistic product as finished object, static and timeless, the ideas of Julio Plaza guided the students toward a non-objective, processual, temporal and, therefore, ephemeral art form.

According to Plaza, what should be emphasized in this new conception of art was the creative process, instead of the final product, issued later only as a memory, through photographic documentation. In his opinion, this documentation meant more than the work itself, because it would show the action of making, that is, the process.

Julio, at that time, stated:

"We want an expansion of art, a widening of its field of action and, above all, we want to reach a larger audience through the areas of communication."

The Dadaist experiment, its ephemeral and irreverent actions, its iconoclastic performances and its production of art using less than noble materials were a historical reference for those movements which enlivened the art world in the 1960s and 1970s.

The simplicity of materials was certainly one of the characteristics of the Arte Povera, born in the 1960s.

We may say that, after that, art has never been the same.

From then on, the artist was supposed to become someone who could interfere in our perception of reality, rather than create artistic objects, become a creator of situations rather than finished objects, a thought provoker and, in consequence, a transformer of the way we look at and perceive the world around us.

Julio Plaza stressed the fact that the artist should have a different perception of the world, different, for example, from the perception of a journalist. The artist perhaps will be interested in the fact that a woman crosses the street, the journalist will not. The artist exercises the perception of situations that might as well go unnoticed by the common man. This demands an education of the eye and the attention.

Two years before, in 1969, Swiss Harald Szeemann organized and exhibition at the Kunst Halle in Bern, called *How Attitude Becomes Form*, this exhibition was held in the same year at the I.C.A. in London. It was a historical landmark, for having brought to the museological space art forms which employed less than noble inartistic materials, and also for being constituted largely by photos which documented previous events, that is, information about previous ephemeral actions and interventions.

Interventions were also held outside the exhibition premises, such as the work of Daniel Buren.

Most of the artists who participated in the exhibition would, in the following years, assert themselves as the most important in contemporary times.

Among them, besides Buren, there were Joseph Beuys, Carl Andre, Bruce Naumann, Mario Merz, Giavanni Anselmo, Richard Artschwager, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Jan Dibbets, Janis Kounellis, Richard Long, Richard Serra, Phill Glass, Hanne Darboven, Eva Hesse, Richard Tuttle, Franz Erhard Walther, Hans Haacke, James Lee Byars, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Robert Morris and Walter de Maria, to cite but a few.

According to curator Harald Szeemann, works, concepts, processes, situations and information are forms upon which are reflected the artistic attitudes of a given moment. These are not works born from an aesthetic prejudice, but from the living experience of an artistic *démarche* (gait).

This *démarche* also dictates the choice of materials and the form of the artwork, seen as an extension of a gesture which can be an intimate and personal gesture or a public and expansive one.

Julio Plaza brought to Porto Alegre, very early, therefore, those blossoming ideas of the time.

It is worth mentioning, however, that a restlessness already existed, which became a fertile ground for the experiments of Julio Plaza's course. Among the students who took the course were the young Clóvis Dariano, Mara Alvares and Carlos Pasquetti, who at that time already used photography as a medium for their works. The Institute of Arts group included, among numerous other students, the restless Carlos Athanasio, Elton Manganelli and Carlos Asp who had been producing, for some time, works of art with less than noble materials.

At the time, Carlos Mancuso, professor of Art History, encouraged his students to shoot Super 8 films.

Clóvis Dariano had his own camera and did some experiments then, very unusual ones, with a dada atmosphere, with the participation of other members of the group, such as Carlos Pasquetti, Mara Alvares and the very young Telmo Lanes.

I would like to mention an isolated action, no less interesting for that, that took place in Porto Alegre in the mid-1960s when artist Avatar Moraes employed a living pig in a performance. The animal was smeared with grease and let loose right in the middle of downtown Porto Alegre, on

the corner of Senhor dos Passos Street (near the Institute of Arts). The pig ran downhill along Praia Street at full speed. Because of the grease, police officers of the Brigada Militar (Military Police in the state of Rio Grande do Sul) had a hard time to catch the animal, causing a hilarious and very strange situation in an urban environment, clearly repressed by the military dictatorship of those years.

This isolated event showed that something was already hanging in the air then, that there was a certain expectation for different things to happen. This action of Avatar was probably the first public space artistic performance in the city of Porto Alegre.

Results of Julio Plaza's course were felt during the following years in the production of artist such as Pasquetti, Dariano, Mara Alvares, and Carlos Asp.

Plaza himself remarked at the time that similar experiments had been happening Rio de Janeiro for some months, with the *Domingos da Criação* (*Creative Sundays*), an initiative of critic Frederico Morais, a personal friend of Julio.

In1972, artist Romanita Disconzi did an intervention at the Farroupilha Park, in Porto Alegre, hanging on some trees colored signs printed on clear plastic banners.

She intended to record the public reactions to her work during the next three days. On the second day, though, every piece of material had disappeared. She kept, as scheduled, taking pictures of the place and of the absence of the pilfered banners.

In late 1976, artists Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Carlos Asp, Salvadoren Jesus Escobar, Romanita Disconzi, Telmo Lanes and Vera Chaves Barcellos, members of a group that had been meeting to discuss the cultural policies of the state, launched a manifesto and held an exhibition, simultaneously with a series of programs entitled *Atividades Continuadas* (Continuous activities), which, during three days, enlivened the premises of the provisory headquarters of the Museum of Art Rio Grande do Sul, located at Senador Salgado Filho Avenue, in Porto Alegre.

These activities generated heated discussions with the participation of representatives of all cultural sectors in the city. The exhibition included a variety of works, such as photographs, graphic works, artist's books, objects and installations.

Films were also projected and slide sequences were shown.

The same group was invited, in January of 1977, to do an exhibition in order to celebrate the inauguration of a cultural center in the city of Alegrete, located in the countryside of the state of Rio Grande do Sul.

In addition to the exhibition, we did a creative experiment on the streets, with the city's children, using string and colored paper. The number of visitors to the exhibition was huge, and the creative experiment an uncommon experience for the city. Since then, to the best of our knowledge, the collective creative activity with the city's children has become an annual event.

I have mentioned here only a few creative experiments, most of them brought to the urban space by initiative of artists living in the context of Rio Grande do Sul, in the 1970s.

According to Ernest Fischer, in "The Necessity of Art" the function of art is not to go through opened doors, but to open closed doors. The author also states that the artist, by discovering new realities, does it not only for his own benefit, but performs a work which attracts the interest of everyone who wants to know the world in which they live, who wishes to know from where they have come and where they are going. In short, he states that the artist works for the community.

In a way, what Fischer affirms is the educational function of art.

I wonder whether we should, nowadays, enlarge our concept of public art. Can it be defined only as art in public places, sculptures and murals? I would opt for a broader concept of public art – which would probably include all manifestations that went beyond the display of egos or navel-gazing – and also for artistic manifestations which included the audience and the general public, and could show to them new ways to participate in the world or to perceive it, manifestations which would be shown or experienced in places highly populated by the general public, not only in the restricted space of that small circle of initiates.

VERA CHAVES BARCELLOS (1938, Porto Alegre, RS/ Brazil). Multimedia artist, studied in England, France and the Netherlands (1961-62). Granted a scholarship by the British Council, Croydon College, London (1975).Exhibited her works at the *Venice Art Biennial* (1976) and has been holding exhibitions in Brazil and abroad since the 1960s. An overview on her works with photographic series and installations: Santander Cultural, Porto Alegre (2007) and MASP (São Paulo Art Museum) (2009). Since 1986 she has been dividing her time between Brazil and Spain. In 2004 she established a Foundation that bears her name, in Southern Brazil.

JULIO PLAZA BY CRISTINA FREIRE

MUSEUMS AND CONCRETE POETS IN THREE PERIODS | JULIO PLAZA IN TWO PERIODS

Paper presented at the round table Auge y Reinvención de la abstracción latinoamericana en el discurso historiográfico y curatorial del arte actual, at the International Seminary Repensar los modernismos latinoamericanos: flujos y desbordamientos, organized by the Art Center of the National Museum Reina Sofia, Madrid, March, 2012. Cristina Freire, Lecturer, Curator and Deputy Director of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo.

The great international exhibitions of Brazilian art have been building, especially in the recent decades, a kind of macro-narrative with worldwide visibility. Extensive publications in the English language leave a long-lasting impression of these narratives that, not uncommonly, travel south from the metropolitan museums of the northern hemisphere.

Such narratives, built within those great exhibitions, allow for a perspective in contrast to the narratives originated from the museum collections in the Latin-American continent. In this field, a multiplicity of micro-histories is generated by everyday praxis. My contribution is based mainly on this: the daily work as a curator for the collection of a public university museum in Brazil. It seems that, from this backstage vantage point, watching the scene from the inside, it is possible to think of a history that could sound different, or even unique, to those who are presented with the finished product, final in that sense, of the exhibition.

With respect to the dissemination of these other narratives there is much to be said about the obstacles to their telling and visibility. There is a wealth of parallel, fragmented and hidden narratives which seem to me eloquent in their silence. Publications, rarely translated into English, are scarce and the heavy bureaucratic procedures within the machinery of the public administration make their circulation even harder. On the other hand, the public university guarantees freedom and autonomy of thought, making it possible for one to pay attention to the interrupted stories. Anyway, every day I encounter the feeling that we are doing much for a few people and little for many…Works and artists carry on without documentation, but they all look naturalized to the eyes of the public at the museum.

Thus, it seems to me that there is much to be gained in abandoning the notion of the autonomous work's intrinsic value and beginning to consider the symbolic value associated to the numerous situations formulated by economic, historical and political circumstances.

In other words, it is important to understand that SEEING means to be able to discriminate between the reasons and meanings of visibility, its dynamics and circumstances in a symbolic and economic battlefield.

Therefore, it is increasingly more important to examine the particular conditions of exhibition, distribution and circulation within the public sphere. The history of exhibitions and the objectives of the museum collections are privileged sources to narrate this political and social story.

FIRST PERIOD

The implementation of modern art museums in Brazil, for instance, is at the epicenter of the creation and implementation of this new visibility system, this new way of seeing. Created from 1947 onwards, they were directly aligned to the politics of the Cold War. As an optical instrument in the service of modernity, the modern museum constitutes an ideological apparatus engendering a way of seeing which naturalizes itself.

The 'modern', thus, works as a basic operational system of the museum understood as a type of seeing machine which always returns to its initial form: art autonomy, masterpieces, idolized artists, legitimization, social distinction and hegemony of a certain cultural imagery. This project and the modern values have organized the programs of the budding art museums, ideological symbols of the country's rapid modernization in the postwar period. The MoMA (Museum of Modern Art) in New York is one of the models to be followed.

At the São Paulo Art Biennials, instituted by the Museum of Modern Art in 1951, the logics of evolutionary space reinforced itself with the temporality of the periodic exhibitions and retrospective displays of such avant-gardes as, for instance, Italian Futurism and Bauhaus. These exhibitions were able to convert the avant-garde practices into archive, that is, information available to local artists. Max Bill, featured at the first Art Biennial (1951) and at MASP (São Paulo Art Museum) in the previous year, caused a deep impact. The 'Tripartite Unity' was awarded at that Biennial and its presence seemed not to have gone unnoticed by the city's young concrete poets.

In the 1950s, it seemed that São Paulo had materialized the 1920s' modernist dream of a futuristic city. Industrialization, economic growth and cultural excitement set the general atmosphere.

In December 1956, the first National Exhibition of Concrete Art was inaugurated at the São Paulo Museum of Modern Art (MAM SP), with the intent of setting a new course for avant-garde art in the country. Painters, sculptors and poets took part in the exhibition1. Each poet presented there between three and five poems in the form of placards printed on white paper without the author's identification, to be attached to a wall. This wall legitimized the relation of visual equivalence between painting and poetry. The proximity of the placards to one another suggested a continuous visual rhythm, rather than a contemplative and isolated enjoyment of each work. In February the following year the exhibition was held in Rio de Janeiro in the rooms occupied by the Museum of Modern Art at the Ministry of Education headquarters, becoming an icon of tropical modernity.

After the exhibition in Rio de Janeiro[2], as we know, became public the disagreements between artists from São Paulo and Rio de Janeiro, on which I don't intend to dwell here. Anyway, artists from Rio advocated the recovery of subjectivity, of the phenomenological experience, and the reinsertion of the expressiveness of both artists and participants into the very interior of the constructive formal vocabulary.

Artists from São Paulo, regarded as theorists and rationalists, sought compositional objectivity and, not accidentally, considered the work of art to be a production, since the relationship with industrial production was fundamental to São Paulo's artistic context. In tune with the analyses of Semiotics and the theories of communication, language and translation, they were deeply affected by the ideas of Marshall MacLuhan.

Anyhow, the museum was the space that legitimized the concrete art movement at the time. Concrete orthodoxy, adhering to the autonomy of forms and to the notion of progress underlying the optimistic developmentalism, supported itself on the logics of the implementation of the modern museum and on the inculcation of modern ideology.

Painters such as Sacilotto were, admittedly, formal references to the concrete poets, with regard to the special structuring of their poems.

SECOND STAGE

In the following decades, poets and artists would gather in the museum for different set of reasons. The military coup in 1964 brought about a drastic change of environment. President Juscelino Kubitschek's developmental fever and his "Fifty Years in Five" plan, which made Brasilia possible, were superseded by a dictatorship which lasted for more than two decades.

Artists who chose not to go into exile tried to develop survival strategies amidst a hostile environment. The establishment of places of freedom, to the detriment of the social and political arenas, then began to define other relations between poets, artists and museums.

To continue my history, I must adopt a sort of 'epistemic disobedience'. As Walter Mignolo[3] explained, "if one 'comes' from Latin-America, one has to 'talk about' Latin-America and thus be a symbol of one's culture"[4]. Besides this 'epistemic disobedience' I would like to emphasize that the category 'Latin-American art' is much more complex and problematic than we can suppose.

Anyway, my narrative will follow, hereafter, the path of Julio Plaza, a Spanish artist who chose to live in Brazil and became in São Paulo an inheritor, in his own way, to the legacy of the concrete poets. His trajectory in this country marks a second period in the relations between poets, artists and museums.

Plaza got to know the works of concrete poets Augusto and Haroldo de Campos through the magazine Noigandres (created by the triad of concrete poets and published since 1952) which came to his hands in the 1960s when he was still living in Madrid. There he formed, together with other artists, including Elena Asins and Luis Lugán, the Castilla 63 Group and participated, along with musicians, writers and poets in the discussions then taking place in the Cooperative of Art Production.

His trajectory in Brazil is associated with the academic environment in the late 1060s and early 1970s, when he gladly left Franquist Spain. Plaza's partnership with the concrete poets and his previous contacts with Waldemar Cordeiro already resulted in a shared interest in cybernetics.

Here is the paradox: the utopia of neo-constructivist forms would become aggregate to the program of an effective connection with the socio-political environment, in this case in the form of an intervention in the museum, aiming to collaborate in the redefinition of both the museum's program and its public significance. Plaza collaborated with Water Zanini, then the director of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC-USP), in turning the museum into an instrument for other languages and distribution routes related to art production, and also designed all graphic pieces for the museum at the time.

More than a space for social legitimization or sanction of economic and symbolic values, MAC-USP would become the important nucleus of a strong network for the exchange of artistic information and communication out of the establishment, a sort of 'museum without borders', outside the rules of the market. This kind of initiative would seem unthinkable today to such institutions, which frequently become powerful driving forces in the society of the spectacle.

An 'operational space' is the element that would best express this revolutionary museology. According to this notion, the museum would no longer appear on the scene after the work of art, but would become a part of it. The museum would, then, take an active stance, since it would "cease to be an expectant and exclusive institution, a warehouse of memories, to act within the nucleus of creative proposals, a nucleus in which the participation of artists such as Julio Plaza has been decisive"[5].

The reproducibility of works of art then became a fundamental axis which has led the museum's objectives far beyond its modern origins, amplifying the distribution channels and the very definition of the artistic practice and its audience. No longer legitimization, but amplified extroversion and distribution, which range from that which is auratic and contemplative to what is prosaic and usual. Not by chance artist's books and publications were at the center of Julio Plaza's production. Combined with his organization of exhibitions they equated, through their practice, curator and editor.

Julio Plaza produced several books in partnership with Augusto de Campos. Objetos (1969), edited by Argentinean Julio Pacello, was the first. Augusto de Campos was invited by Plaza to write a critical introduction to the book and wrote a poem inspired by the objects; using one of them as a support, he constructed the first 'object-poem'. Immediately after the book was printed, Plaza made sculptures for the campus of the University of Puerto Rico, in which one could also recognize the same experiments with constructive cutting of colors and spaces. Later, in 1973, at the age of 35, he moved permanently to Brazil and resumed contact with Augusto de Campos, creating along with him an integrated work, object and poem, the first object-book. It was a multiple, still a book, but no longer a book. Book or multiple? Poem or sculpture?

The Poemobiles, as explained by the authors at the time, were really "an object-book, a new

book category, but one already outdated as a visual object"[6].

This conflict of categories also sprung from the contradiction between modern paradigms of origin (unity, rarity, quality and autonomy, at the margin of the hegemonic position of painting) and the characteristics of the artistic practices based on reproducibility and precariousness, with an inter-media bias, among others. The equivalence between exhibitions and editions (Seeing and Reading), aimed at concretion and intended to "create new media and audiences, new interpretations and spaces"[7].

In this sense, Plaza proposed a kind of parity between theoretical and poetic texts, images and technological media. This displacement between signs, meanings, spaces and vehicles was the basis for the translation as dialectical imagery, which Plaza would later develop theoretically through the concept of inter-semiotic translation, based on Haroldo de Campos' ideas on translation. Plaza published several books in close partnership with Augusto de Campos, among which Reduchamp and Caixa Preta. The latter included, among poetic texts and foldable objects, an album featuring poems by Augusto de Campos set to music by Caetano Veloso.

By subverting the instances of legitimization and distribution of artistic information/production, Julio Plaza adopted the notion of network as a principle for the generation of shared publications (assembling magazines) and, more importantly, as a principle for the organization of collective exhibitions. The network as a generator of exhibitions was an operational principle brought by Plaza from Puerto Rico[8], where he lived for four years as a resident artist, by invitation of critic, translator of Guimarães Rosa and poet Angel Crespo, who was a professor of Brazilian Literature, already known by the Brazilian concrete poets.

In Puerto Rico he lectured, produced sculptures for the campus of the University and collaborated in the graphic design for the magazine Revista de Arte (Art Review), and helped Crespo to create the Sala de Arte (Art Room) where he organized a number of anthological exhibitions. Creación, Creation... (1972) was one of the world's first mail art exhibitions and acquired a list of international contacts which proved very valuable to the many other exhibitions he organized later, the last of which were those organized with Zanini at MAC, e and the one in the Mail Art Center at the 1981 São Paulo Art Biennial. Such exhibitions were based on a principle of unlimited and inter-media communication, entirely outside the market and out of the reach of censorship. These tactics made possible for a peripheral and underresourced museum to gather, at that time, the most significant public collection of international conceptual art in South America.

Far from the official and hegemonic circle which had its center in the United States and Western Europe, the purpose then was to establish alternative and underground exchange networks, based on solidarity. Employing exchange through the postal system as an off-market strategy, distant from the powers that be, these networks were able to initiate other circuits of exchange and a different cartography, beyond political censorship and economic limitations.

Doubtlessly, after the publications by the concrete poets, starting in the 1950s, artist's publications were distributed through mail and, by means of their dissemination to several countries, eventually became an open forum for exchange. Within this solidary network of mail art, relations between artists, writers and poets were based on the use of languages borrowed from different media and frequently promoted postal exchange and visual poetry.

Inter-media publishing was, to many Latin-American artists, a workshop on language. Furthermore, it presented an effective means of political intervention, particularly through its opening of unofficial, unconventional communication channels, which instituted different circuits for the distribution of artistic information, apart from the mainstream and the monitored channels.

At that time, many hybrid projects connected mail art with artists' books. They were collections, after a fashion, constituted by off-sets, photocopies and cards. Julio Plaza edited a few magazines of this kind, such as On/Off, along with Regina Silveira, and Código with Augusto de Campos.

About those proposals, Zanini remarked:

"The main consequence of that order of things is the deprivatization of the enjoyment of a message. Substituting systems of visual expression of other circumstances by flexible presentation mechanisms does away with the mystique of the unique masterpiece and its implications of combined aesthetic and economic values."

Many collaborative publications circulated within the critical panorama of experimental poetry, commonly known in the continent as New Latin-American Poetry.

In Argentina, Edgardo Antonio Vigo (1927-1997) published the magazines Diagonal Cero (1962-68) and Hexágono (1971), which were important means for disseminating the New Latin-American Poetry. He also edited, in France, his Poemas Matemáticos Barrocos (Baroque Mathematical Poems), in 1967. He kept active correspondence with Clemente Padín (Uruguay), Augusto and Haroldo de Campos (Brazil), Paulo Bruscky (Brazil), among other notables in the field of international mail art and visual poetry.

Uruguayan Clemente Padín's trajectory evinces an effort to overcome the canonic forms of artistic creation and circulation and, also, the limits imposed by the military dictatorships which ravaged the Latin-American continent during the 1960s and 1970s. Living in Montevideo, his participation in networks, past and present, subverts the fate of the marginalized by undoing the geographic isolation and activating multiple exchange channels. *Los Huevos del Plata* (1965-1969), OVUM 10 (1969-1972) and OVUM (1973-1976); and, more recently, *Participación* (1984-1986) and *Correo del Sur* (2000).

In Chile, Guilhermo Deisler (1940-95), who called his studio "Poetry Factory", published the Ediciones Mimbre, a periodical on graphic arts and visual poetry which featured the Latin-American artistic avant-garde, in collaboration with other poets and artists from the continent. Upon Pinochet's arrival to power, Deisler was arrested and, afterwards, with the help of his friends, managed to get out of prison and leave, as an exile, to Europe, where he published UNI/vers (1987-95).

Also in Chile, and later in Venezuela, Damazo Ogaz adopted the editions as a form of subversion and invention. Through Cisoria Arte, he distributed works which associated visual poetry with mail art.

THIRD PERIOD...

We are living in a unique time when the ideology of modernization which underlay the national projects and set the foundations for modern museums is being replaced by a transnational ideology, and neo-liberalism is becoming the new promise of civilization. Yet, the modern legacy of autonomy of forms and hegemony of vision still acts as determinant of museum praxis, at least in Brazil.

However, if the ideological work done with the museological technology is directly related to the construction of the modern individual, what to do in order to decolonize the principles and practices of the museum, starting from the development of its own micro-histories? How to incorporate narratives, other than the ones sanctioned and itemized by the prevailing ideology?

I think that breaking away from this original rhetorical species requires, among other things, the constant antagonizing of ideas, categories and concepts, including geography and history.

Edições S.T.R.I.P, a publishing company owned by Plaza, who coined the acronym meaning Sindicato dos Trabalhadores da Industria Poética (Poetic Industry Worker' Union), published his book *POETICA*. Its pages display a succession of maps, like spots, yet to be named. The book reverses midways and can be open with its spine facing left (Western way) or right (Eastern way: Chinese, Japanese, Arabic and Hebrew).

About this work, poet Paulo Leminsky remarked:

First conclusion:"... it is a wordless book. The title itself is more than a word, it is an ideogram-montage using the words poetics (poética) and politics (política), with the letters E and L fused together, resulting in the Chinese sign for 'Sun'. How can a wordless book be political? Instead of words, Plaza uses maps. He talks through maps as the sailors talk through flags. Plaza's book is an iconic book. (...) Plaza uses only two icons: maps of countries and continents and the ambivalent ideogram of a padlock which, seen upside-down, becomes a helmet. The ideogram 'padlock-helmet,' which starts and finishes the book, surrounds with sinister ambiguity the friction between the maps. There are maps of the United States, Middle East, Latin America and its countries, Brazil, Cuba, Chile.

And they go through the pages with the whimsical polymorphism of clouds and the terrible precision of concepts. From sheer 'presentation' of maps, playing with the international significance of each country in the distribution of relations of power, hegemony, submission and exploration, Plaza diagrams a denunciation, historicizing geography".

Therefore I believe that reinventing the museum means paying attention to its-micro-histories, to its uncertain and contingent maps, to its borders and interstices, and, from this somewhat undefined vantage point, trying to activate other mechanisms of presentation and representation, as necessary counterpoints to the hegemony of mass communication, to the interests of the market and to other elements already mapped.

Publications by artists from all persuasions have already announced on transnational networks, in the not so distant past, another place for the museum, where maybe it will still be possible to invent other poetics and gather poets and artists who will be willing, perhaps, to play a third period of this game.

CRISTINA FREIRE, (1961, Rio de Janeiro, RJ/ Brazil). Researcher, theorist, art critic and curator, earned her master's and doctoral degrees in Social Psychology at the University of São Paulo (USP) (1990 and1995) and has a master's degree in *Museums and galleries management – The City University* (1996). Lecturer at the Psychology Institute at USP (2003) and Associate Professor and Vice-Director of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, where she coordinated the Division of Research on Art, Theory and Critic (2005-2010). Has several works published.

Notes:
1 In the first Concrete Art Exhibition in S. Paulo participated (according to the invitation, 26 artists) Geraldo de Barros, Aluisio Carvão, Hermelindo Fiaminghi, Sacilloto, Waldemar Cordeiro, Fiaminghi, Cesar Oiticica, Helio Oiticica, Sacilloto, Volpi, Lygia Clark and Lygia Pape (engraving), Fraz Weismann among others, and six poets: Ronaldo Azeredo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Décio Pignatari and Waldemir Dias-Pino.

2 This exhibition marked the beginning of the schism between the two groups, completed em1959, when Ferreira Gullar and the artists from Rio launched the Neoconcreto Manifesto, published in the Sunday Supplement of Jornal do Brasil on March 23 of the same year, in which they expressed their critical stance toward "(...) the concrete art being led to a dangerous rationalistic exacerbation." This document was also distributed at the first Exhibition of Concrete Art, whose opening took place on the same day the manifesto was published, at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro.

3 Walter Mignolo. Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom. Theory, Culture and Society. Vol. 26(7-8) 1-23. 2009.

4 Mignolo continues: "Such expectation will not arise if the author comes from Germany, France, England or the U.S.A. And concludes: as we all know, the First World has knowledge, the Third has culture …" idem.

5 Walter Zanini, "O museu e os novos meios de comunicação". O Estado de S. Paulo, 7/03/1976.

6 Plaza, Julio; Campos, Augusto de. Poemóbiles. São Paulo, Author's Edition, 1974. 1 v.

7 Plaza, Julio; Campos, Augusto de. O Relançamento de uma Rara Parceria. Folha de S. Paulo, 13/3/1985. Ilustrada. p. 44.

8 I wish to thank Regina Silveira for the information about the years she lived with com Julio Plaza in Puerto Rico.

JULIO PLAZA BY AUGUSTO DECAMPOS

POETRY "BETWEEN": FROM POEMOBILES TO REDUCHAMP

When it arose in the second half of the previous century, concrete poetry repotentialized the proposals of the historical avant-garde, transposing traditional boundaries which tied poetry to verse and verse to book. Radicalizing the pioneer experiment of Mallarmé's marginalized score-poem (Un Coup de Dés, 1897), with which those avant-gardes aligned themselves, consciously or unconsciously, concrete poetry created a spatial-graphic, non-discursive syntax, causing friction between verbal and non-verbal and moving towards the concept of a poetry "between", interdisciplinary, "inter-media" in the words of Dick Higgins, or, yet, inter-semiotic. Those theses and proposals are now renewed, within and without the book medium, given impulse by digital technologies.

Midway upon the journey, in 1968, I met Julio Plaza, then recently arrived in Brazil, when he was in the process of creating Objetos, his first "non-book" – let us call it that –, commissioned by Julio Pacello (Cesar Publishers) and published in April the following year with a run of only 100 numbered copies and 36 extra copies: an album done in silk screen printing in large size, 40 X 30 cm, printed in three primary colors: blue, red and yellow. Silk screened by Plaza himself, each one of the 'objects' consisted of two sheets of paper superimposed and glued together, with a central fold forming pages which, upon being unfolded, revealed tridimensional forms, at once geometric and organic, by way of a planned interplay of cuttings. It was something 'between' book and sculpture.

I was invited to write a review on the new experiment. After having read and handled an album-archetype of Plaza's pop-up silk screen printings, he gave me one of his 'objects', left blank, which I was to study: from the center, once the sheets were unfolded, protruded a lozenge with scalar cuttings upwards and downwards.

Looking and relooking at the enigmatic object-pages, it occurred to me to combine them with a poem instead of a prose text, a poem which would be somewhat analogous to Plaza's artistic proposal. Thus was born, in the two versions I made for the book, in Portuguese and English ("Abre" and "Open"), the first poemobile, as I named it later – an object-poem the words of which protrude forward in several planes when its pages are unfolded, suggesting multiple relations of meaning. I tried to live up to the provocations in Plaza's work, using the words Abre (open), Fecha (close), Entre (between), and Amarelo (yellow), Azul (blue), Vermelho (red), matching these latter three with the respective colors. Upon openclosing or closeopening the pages, the vocables would suggest further combinations, such as Amazul, Entrevê, Reabre, or, in English, Half o Close, Reopen, Lose Blue.

Later, Plaza and I thought of doing other works of the same kind. Basically, he would provide me with models left blank, done in several tridimensional variations, which I then used as a matrix upon which to write the text, transposing its arrangement to graph paper. Poemóbiles, a reissue of the first object-poem along with new creations, was an author's edition published in 1974, in smaller size, 15 X 21 cm, with a run of 1000 copies, and later republished by Brasiliense Publishers with the same size and run, in 1984.

Avoiding both the luxury works and the decorative works which most poetry books illustrated by artists or art books commented by poetry turn out to be, we sought a truly integrated and functional interdisciplinary dialogue between two languages, verbal and non-verbal, capable of bringing about in a single harmonious gesture a short-circuit of imagination, between the sensitive and the intelligible, the ludic and the lucid.

Poemóbiles was the first of a series of projects we undertook together, in which the concept of interdisciplinarity was put into practice.

Following the guidelines set by our former work, Caixa Preta (black box) (1975) featured other artistic and poetic works, breaking out of the traditional book support. The box contained individual works – visual objects by Julio Plaza and my concrete poems – in addition to object-poems resulting from the collaboration of both artists. These works adopted the most varied types of support, cut-up poems, objects and object-poems ("cubegrams") which, once assembled, made the text the less legible the more acute were the angles. Interdisciplinarity extended to music with the inclusion of an album by Caetano Veloso where he performed the poems "dias dias dias" and "pulsar".

The following year, Plaza suggested that we recreated in book form a text I had published on Marcel Duchamp, whom we both admired

greatly. Named Reduchamp, my text was written according to what I called "porous prose": I cut it up into free lines, as if it was a long poem, but the intent was more properly critic than poetic.

This text and others would form, ten years later, my book O Anticrítico (Companhia das Letras, 1986). The version suggested to me by Julio was a inter-semiotic dialogue using what he called 'iconograms', iconified fragments-signs extracted from Duchamp's own works and from the works of his contemporaries. Images intercepted texts and ended in a page which displayed a small hollowed-out round centre – allusive to the peephole in Étant Donnés (Duchamp's last and surprising work). The following page revealed a photograph of the artist's head sporting an artificial bald spot cut into the shape of a star. In the middle of the book there was a poemobile which I filled in with the anagram Enigma Imagen, a tribute to the Duchampian Anemic Cinema. For the cover I suggested that we employed a small sheet of paper used for house design plans in which would be displayed, in rows, little images of toilet bowls: on the cover, the inscription MD ; on the back, with inverted images, the abbreviation WC. Júlio immediately welcomed the idea and applied it, using a hollow type font chosen by him for the title, to the final square shape of the publication.

That's the way it was. Plaza and I understood each other easily, like those songwriter duos that result in lyrics and music in perfect combination.

Reduchamp was reissued in 2009 through the able hands of Vanderley Medonça and his alternative label Demônio Negro, at the time associated to Annablume Publishers. The following year Poemóbiles gained a third edition under the same label. Julio was not really interested in auratic 'artist books' – in the famous words of Walter Benjamin – but in works of art and poetry which could be inserted, in a pragmatic fashion, into an objective plan of multiple books, that would not eschew a broader dissemination. Among the works in question, only Caixa Preta, the production of which was more complex, but inspired by the same concept, was not reedited.

Spanish by birth, Brazilian by choice, Julio Plaza, who died unexpectedly at the age of 65, engaged in virtually all of the technological developments in the field of the arts, from videotext, to holography, to digital art. He was a pioneer of many of those experiments with new supports and new media.

He was also an important scholar and theorist of inter-semiotic translation. Ours was a meeting of soulmates. His radicalism turned him away from the art market and kept him in noble retirement. But his pioneering work translated itself into experiments which substantiated the effort of placing art at the boundaries of the eye and of the form, and poetry in the extreme adventure of the 'between' – a terra incognita yet to be explored.

AUGUSTO DE CAMPOS (1931, São Paulo, SP/ Brazil). Poet, translator, essayist and critic. Founder of the *Noigandres* group and co-founder of the Brazilian concrete poetry movement, together with his brother Haroldo de Campos and Décio Pignatari. His works have been included in several international exhibitions and anthologies of Concrete Poetry. Some of his published works are: *VIVA VAIA* (1979), *DESPOESIA* (1994) and *NÃO* (including a CDR with his *Clip-Poemas*), (2003), besides several works done in partnership with Julio Plaza such as *Poemóbiles* (1974), *Caixa Preta*, (1975) and *Reduchamp* (1976).

JULIO PLAZA BY ALEXANDRE DIAS RAMOS

EXHIBITION JULIO PLAZA: CONSTRUÇÕES POÉTICAS | FOR A BRIEF IMPRESSION OF JULIO PLAZA

Text published along with the exhibition Julio Plaza: Construções Poéticas (Poetic Constructions), conducted by Foundation Vera Chaves Barcellos and organized and curated by Vera Chaves Barcellos and Alexandre Dias Ramos.

Julio Plaza always had something to say. But he usually preferred to stay silent. His biting criticism, silent manner and superior air used to create a certain distance from people... at the beginning. Later, he would show himself to be docile, intelligent and always aware of cutting edge research. His trajectory as an artist is mixed up with his work as a professor; his exhibits were always careful to have a brief explanatory text, usually printed in a brochure or catalog, one that could talk to students in just the right measure, without interfering in their apprehension of the work, since he detested long critical texts with fancy, a posteriori interpretations tacked onto the work. For this reason, I will be brief.

What is the purpose of an art show catalog? First off, to document a happening that will, after all, be lost in time and space. They also allow visitors to take home a few of the images and some complementary content on what they saw in person. For those who couldn't visit the exhibit they are important records.

Much of what we know about the 1960s and 1970s, the main periods in this show, is in print: prints, magazines, pamphlets, newspapers and postcards. Printing continues to be an efficient mode of preserving knowledge. The exhibit Julio Plaza: Construções Poéticas (Poetic Constructions) demonstrates the importance the artist gave to paper over the course of his career, a fraction of his vast production of lithographs, catalogs and books, in both traditional and experimental forms and supports. Without a doubt a reflection of his time, his group of friends and audience; through intense partnerships, they were able to promote their ideals together. Nowadays, talking about "ideals" sounds a bit démodé, either out of disgust or disuse, but the fact is, at that time the creative process was filled with hope for better days, freedom of expression, by the ode to creativity, by a more esthetic life. Vestiges, certainly, of modernist ideology.

Julio Plaza's work belongs to a vision of the world that was expressed in Europe, among many other languages, by Constructivism, which brought new dimensions to the plane, new perspectives and colors that could engage in a perfect dialogue with mass culture, with advertising and new means of reproduction. In Brazil, Julio found an environment appropriate to his investigations: with little academic tradition in sculpture, a large part of its three-dimensional teaching was done by printmaking, drawing and painting professors, thereby producing an enormous number of artists whose perception of form arose from their reflections on the plane. It was like this with Amilcar de Castro, a student of Guignard; with Lygia Clark, a student of Arpad Szènes, Fernand Léger and Burle Marx; with Waltercio Caldas, a student of Ivan Serpa; with José Resende and Carlos Fajardo, coming from architecture, students and later colleagues of Wesley Duke Lee; with Ana Maria Tavares, a student of Regina Silveira and Julio Plaza himself, to cite just a few of the innumerous artists from different generations who brought elements from their two-dimensional training to discuss three-dimensional space, and vice versa. Taking a closer look, many sculptures from the 1960s and 1970s were created with cutting and folding. In an imaginatory exercise, they can be reconfigured to flatness, as with works by Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro and Luiz Sacilotto.

In Julio Plaza's work, you can see these influences and it results in an elegant, perfectly resolved mixture of European Constructivism and Brazilian concrete and contemporary traditions, which Julio also helped to build. His two-dimensional poetic constructions propose visual games that instigate spectators to make a three-dimensional reading. We can see this movement, from plane to space and space to plane, in the work displayed in this exhibit: in the geometric background of the etching Duchamp x Vassarely (1975), which simulates what the sculpture/painting Planes materializes; in the visual games of the series Anarquiteturas (1969); in the "planes to assemble" of the Black Box, which can be transformed into objects, as an example of his artist books, which play with viewers, who can only enjoy the work when it is between plane and space.

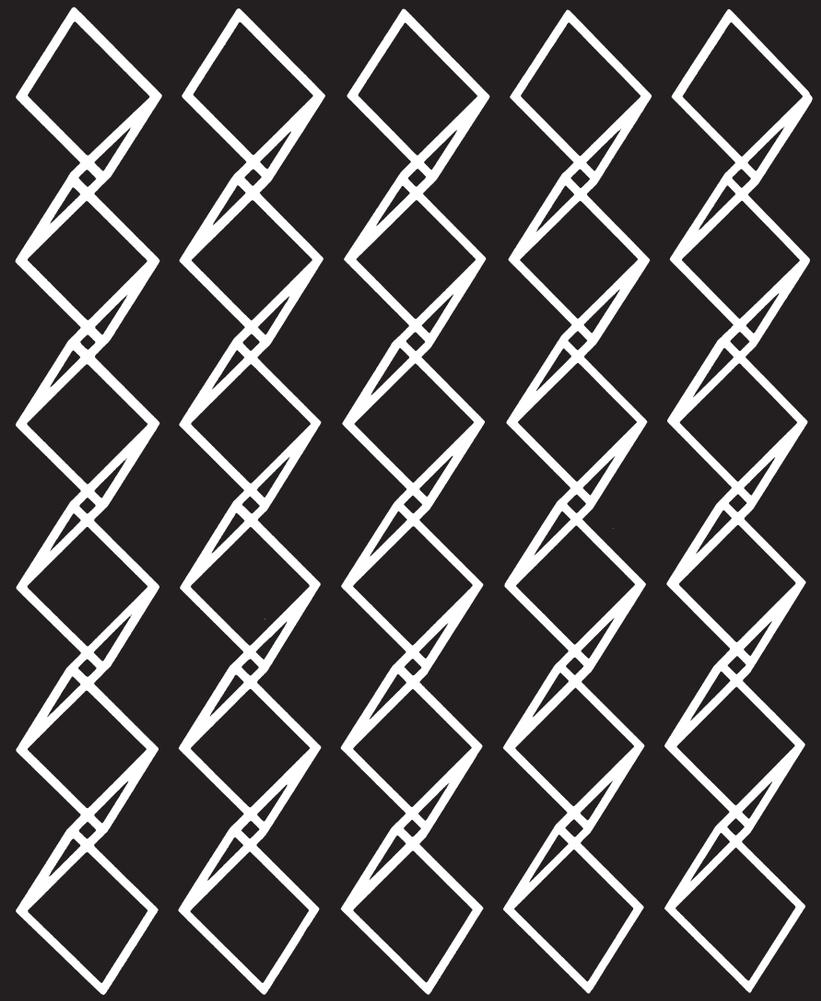
His books, one-of-a-kind even when made in editions (unlike each other by design), carry within them the desire to be furniture, to be handled by many people, to be manipulated in a variety of ways. For example, in Objects (1969), aside from its formal and contemplative intention – which uses color, cutting and folding to propose a dynamic reading of the paintings -, there is a didactic intention, in so far as it considers the audience an activating component of the work.

The artist's books Poemóbiles (1974), Black Box (1975) and Reduchamp (1976) were the result of a profitable intersemiotic partnership between Julio Plaza and Augusto de Campos, with experiments that played with the limits between text and image, art and literature. With the predicates that the book support contains, these works were able to circulate more widely, on museum shelves and in private collections.

The exhibit Julio Plaza: Construções Poéticas features a small selection of an enormous breadth of work that goes beyond the boundaries of paper. Behind his excellence in printmaking, mastery of space and color composition, there is a complex construction that shows us that everything that is on display won't be lost in time and space, because it's not just a fortuitous esthetic result, but an important part of the history of concrete art in our country.

ALEXANDRE DIAS RAMOS (1976, São Paulo, SP/Brazil). Curator and art editor. Directed Zouk Editors until early 2013. Graduated in Art from the School of Communication and Art of the University of São Paulo and has a master's degree in Sociology of Culture from FEUSP. Has a doctorate in History, Theory and Criticism of Art earned at the Art Institute of Federal University of Rio Grande do Sul. Wrote the book *Mídia e Arte: aberturas contemporâneas* (2006) and organized *Metamorfopsia da Educação: hiatos de uma aprendizagem real* (2002) and *Sobre o Ofício do Curador* (2010). Currently lives in Canada.

TEXTOS EN ESPAÑOL



Estrutura IV. Offset, 1966. Da *Caixa Preta*, Edições Invenção, São Paulo, 1975.
Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

PRESENTACIÓN

Por iniciativa de la FVCB, esta es la primera publicación editada en Brasil sobre el artista Julio Plaza y su obra.

Julio Plaza, artista nacido en Madrid en 1938, en una España sumergida en una cruenta guerra civil, vivió, hasta 1967, en el país dominado por la dictadura franquista. En ese mismo año, ya con una obra consolidada y seguidora de la tradición del Constructivismo europeo, integra la representación española, en la IX Bienal de São Paulo; pasa dos años en Rio de Janeiro como becario de la ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), y, a continuación, cuatro años en Mayaguez, invitado por la Universidad de Puerto Rico. Retornando a Brasil, en 1973, se establece en São Paulo, donde desarrolla extensa actuación como artista y profesor, teórico, organizador de exposiciones, y pesquisador de las nuevas tecnologías, hasta su muerte en 2003.

Su trayectoria de vida y su obra son abordadas en esta publicación, a través de diversos textos e innúmeras imágenes de su versátil producción.

Entre los textos están: una cronología, elaborada por Cristiane Löff, un texto referente a la exposición organizada en la FVCB, en 2012, de Alexandre Dias Ramos, que fue su alumno, y una declaración del poeta Augusto de Campos que narra su encuentro con Julio Plaza, y describe los trabajos conjuntos realizados por ambos durante varios años.

Cristina Freire muestra un panorama del arte en Brasil, donde se incluye Julio Plaza, que viene de una tradición constructivista española de los años 1960, y destaca su afinidad con el Concretismo brasileño.

La obra constructivista de Julio es abordada en texto producido en la década de 1960, aún en época anterior a su llegada a Brasil, cujo autor es el entonces joven poeta y filósofo español Ignacio Gómez de Liaño.

La publicación contiene también un extracto de la declaración del propio artista sobre su obra y trayectoria, por ocasión de su presentación como candidato a profesor asistente de la ECA, USP, São Paulo, en 1994.

Regina Silveira, artista, y su compañera de vida entre los años de 1967 y 1987, en una narrativa de manera bastante personal, nos habla sobre los primeros años de Plaza, como artista, aún en España, donde lo conoció; relata su temporada juntos en la Universidad de Puerto Rico y su actuación posterior en Brasil.

También, un texto específico de Vera Chaves Barcellos hace referencia al curso Proposições Criativas realizado por Plaza, en 1971, en Porto Alegre, junto a un grupo de alumnos del Instituto de Arte de la UFRGS (Universidad Federal de Rio Grande do Sul). En ese curso, el artista destacó la importancia del desarrollo de la creatividad en actividades efímeras en el espacio urbano.

El libro es complementado por un DVD cuyo contenido es un documentario en el cual entrevistas diversas con profesores, artistas e intelectuales, que convivieron con Julio Plaza en diferentes épocas de su vida, se alternan con ejemplos de su producción.

El libro Julio Plaza, *POETICA* pretende llenar una laguna existente en nuestro mercado editorial, al contemplar un artista que, por su actuación, desempeñó un papel preponderante en la reciente historia del arte brasileña.

———

FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS

JULIO PLAZA

(MADRID, ESPAÑA 1938 – SÃO PAULO, BRASIL 2003)

1954
Inicia sus estudios en el Círculo de Bellas Artes. Período: 1954/1960 (Madrid).

1960
Estudia en la École de Beaux-Arts y en la Académie Julien. Período: 1960/62 (Paris).

1963
Participa de la fundación del Grupo Castilla 63, iniciando su trayectoria como artista y participación en exposiciones (Madrid).

1967
Como becado del Itamaraty, viaja para Brasil para estudiar en la Escuela Superior de Diseño Industrial (Rio de Janeiro). Integra la representación española en la IX Bienal de São Paulo.

1969
Realiza el libro Julio Plaza Objetos, editora César, de Julio Pacello (São Paulo). Hace exposición individual en la Galería do IAB/RS (Porto Alegre). Realiza curso de serigrafía (Porto Alegre). Se transfiere para Puerto Rico, como artista residente en la Universidad de Puerto Rico, recinto de Mayaguez, donde enseña lenguaje visual, permaneciendo hasta 1973.

1971
Realiza curso Proposições Criativas, para alumnos del Instituto de Artes de la Universidad Federal de Rio Grande del Sur, que generó una publicación con el mismo nombre, editada por la Universidad de Puerto Rico, en Mayaguez.

1972
Organiza la exposición *Creación, Creation...*, posiblemente la primer muestra internacional de arte postal, reuniendo artistas de varios países, inclusive del este europeo, en el recinto de Mayaguez de la Universidad de Puerto Rico, publicando el respectivo catálogo.

1973
Retorna a Brasil, y se torna profesor titular en la Faculdad de Artes Plásticas de la Faap (São Paulo).

1974
Se torna profesor del Departamento de Artes Plásticas de la ECA/USP. Período: 1974/1998. Trabaja como designer gráfico del MAC/USP. Período: 1974/1977. Publica en co-autoría con Augusto de Campos el libro Poemobiles. Realiza exposición Individual, en la Fundação Cultural Espírito Santo (Vitória).

1975
Publica en co-autoría con Augusto de Campos el libro Caixa Preta. Realiza: Exposición Individual, en el Cayc (Argentina). Exposición Individual, en el Museo de Córdoba (Argentina). *Camera Obscura*, en el MAC/USP (São Paulo).

1976
Publica en co-autoría con Augusto de Campos el libro Reduchamp.

1979
Es profesor del curso de periodismo en la PUC/SP. Período: 1979/1983. Participa de las muestras: *Contemporary Brazilian Works on Paper: 49 artists*, en la Nobé Gallery (Nueva York). *Gerox: exposción de grabados en xerox*, en el Espacio Max Pochon (São Paulo).

1980
Obtiene el título de maestre con la disertación Videografía en Videotexto por la PUC/SP Período: 1980/1983 (São Paulo).

1981
Integra la exposición Artistas Brasileros de los Años 1960 y 1970 en la Colección Rubem Knijnik, en el Espaço NO (Porto Alegre).

1982
Recibe beca de pesquisa del Consejo Nacional de Desenvolvimiento Científico y Tecnológico. Período: 1982/1988 (Brasília). Participa de las exposiciones: Arte Acessa – panel luminoso urbano Publicolor (São Paulo). Arte por el Teléfono, en el MIS (Museo de la Imagen y del Sonido), (São Paulo).

1983
Obtiene el título de doctor con la tesis Traducción Intersemiótica por la PUC/SP. Período: 1983/1985 (São Paulo). Participa de la *XVII Bienal Internacional de São Paulo – Nuevos Medios, Videotexto*, en la Fundación Bienal.

1985
Participa de las muestras: *Arte y Tecnología*, en el MAC/USP. *Arte – nuevos medios/multimedios Brasil 70/80*, en la Faap (São Paulo). Viaja a estudios para Porto (Portugal).

1986
Integra las exposiciones: *A Trama do Gosto*, en la Fundación Bienal (São Paulo); Triluz, en colaboración con Décio Pignatari, Augusto de Campos y Wagner Garcia, en el MIS (São Paulo).

Publica el libro *Videografia em Videotexto* por Editorial Hucitec, São Paulo.

1987
Participa de la exposición *Idehologia: Hologramas*, en la Fundación Gulbenkian (Portugal). Publica el libro *Tradução Intersemiótica* por Editorial Perspectiva, São Paulo.

1989
Realiza posdoctorado en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. Período: 1989/1990 (España).

1991
Obtiene el título de Doctor en comunicación social por la Universidad Autónoma de Lisboa (Portugal). Participa de las exposiciones: *2° Studio Internacional de Tecnologías de Imagen,* en el Sesc Pompéia (São Paulo). *Fiat Lux!*, en la Caja de Ahorros de Asturias (España).

1992
Profesor doctor del Departamento de Multimedios del Instituto de Artes de la Unicamp. Período: 1992/1997 (São Paulo). Integra las exposiciones: *Hologramas*, en la Cooperativa Diferença (Portugal). *Retrospectiva Atlantic del Vídeo Independiente*, en el CCCM (Rio de Janeiro).

1993
Integra las muestras: *Brasil: segni d'arte, libri e video*, en la Fondazione Querini Stampalia (Italia); *Holografía Española*, en el Ayuntamiento de Alcoy (España); *Paraver: poesía visual*, en la Faculdad Santa Marcelina (São Paulo).

1994
Participa de las muestras: Bienal Brasil Siglo XX, en la Fundación Bienal (São Paulo); Libro – *Objeto: la frontera de los vacíos*, en el CCBB (Rio de Janeiro); *Plus Poesía: muestra de poesía contemporánea*, en el Porto Entreposto Cultural (São Paulo); *Via Fax*, en el Museo del Telephone (Rio de Janeiro).

1995
Participa del 8° Simposio Brasilero de Computación Gráfica y Procesamiento de Imágenes, en la UFSCar (São Paulo). Participa de las exposiciones: *Arte en el Siglo XXI: humanización de las tecnologías*, en el Memorial de América Latina y en el MAC/USP; *Libro – Objeto: la frontera de los vacíos*, en el MAM/SP; *Muestra de Arte Electrónica del Banco Nacional de Realidad Virtual*, en el CCCM (Rio de Janeiro).

1996
Participa de la 12ª Muestra de Vídeo de Santo André, en la Prefeitura Municipal de Santo André (São Paulo). Participa del 4° Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual – Muestra de Vídeo, en la PUC/SP.

1997
Participa de las muestras: *Al Cubo*, en el Paço das Artes (São Paulo); *United Artists III: luz*, en la Casa das Rosas (São Paulo).

1998
Publica el libro Processos criativos com os meios eletrônicos: Poéticas digitais, en colaboración con Monica Tavares, por Editorial Hucitec, São Paulo.

1999
Integra las exposiciones: *Libro de Artista*, en la Galería de Alverca – Câmara Municipal de Vila Franca de Xira (Portugal); *Perhappinnes – Paulo Leminski: videopoemas*, en la Fundación Cultural de Curitiba.

2000
Participa de las exposiciones *Libros de Artistas Contemporáneos*, en la Yale University (Estados Unidos). *Situaciones: arte brasilera años 70*, en la Casa Francia-Brasil (Rio de Janeiro). Dicta curso de Interacciones entre Imagen y Texto, en el Itaú Cultural (São Paulo).

2003
Fallece en São Paulo a los 65 años de edad.

JULIO PLAZA POR IGNACIO GÓMEZ LIAÑO

ACERCA DE JULIO PLAZA EN 1967

La caracterización de nuestra época como época de ensayos y de experiencias no hace más que reconocer por un lado la presencia del misterio, y por otro que es posible una nueva solidaridad. Kandinsky al comienzo de su obra abstracta y como toma de conciencia, se propuso «recobrar el sentido del misterio», que lejos de ser lo insondable es la continua posibilidad de sondeo. Este «pathos» de la conciencia contemporánea determina una conducta de experimentación continua, experimentación que viene informada por la nueva imagen del mundo.

La nueva imagen del mundo es antes que nada la imagen solidaria del mundo. La solidaridad colectivamente entrevista es el crédito más seguro que respalda nuestra actividad.

El espacio absoluto de Newton al ser sustituido por el relativismo einsteiniano, la aparición de las matemáticas no-euclídea, y otra serie de hallazgos atestiguan lo que venimos afirmando. Los fenómenos no se definen ya por su relación con un plano absoluto que se le supone regularizador, sino más bien por la relación que guardan con lo que está al lado, por la operación de unos con otros. La relatividad que emerge de la nueva imagen del mundo es la que corresponde y posibilita el movimiento, la ausencia y presencia continua de horizonte.

En lo que se refiere al arte constructivo diremos que es indisoluble de él el momento de destrucción artística. La destrucción se solidariza con la construcción. Esta pone entre paréntesis al mundo, a los fenómenos, pone entre paréntesis el antiguo campo relacional y se lanza a la construcción nueva.

Con las observaciones anteriores trataremos de situar y comentar el arte constructivo de Julio Plaza.

Julio Plaza recoge, en su filo, la amplia tradición del arte constructivo. Y, como es específico en este arte, es ante todo arte de pensamiento. No conviene olvidar que el arte de los griegos, el de Rafael o Leonardo o el de Velázquez era fundamentalmente arte de pensamiento, racional, si dejamos al margen la arbitrariedad específica de su temática. Pero mientras que en el que podemos llamar arte constructivo antiguo el logro estaba sujeto a un régimen absoluto en relación al que era definible, en el nuevo arte constructivo las particularidades se organizan y son organizadas por el conjunto dentro de la más estricta «Gestalt», es decir, es la función y solidaridad de unos elementos con otros. Entre los antiguos la calidad de la obra se deducía del canon, en el arte constructivo actual la operación de la cosa crea el canon.

Ensayaremos de caracterizar el arte de Julio Plaza. Entre las categorías fundamentales en que se inscribe aparece el predominio del factor respiratorio, eliminando en lo posible el factor visceral. Esta acentuación de lo respiratorio es, por otro lado, primordial en la organización constructiva, es decir, el carácter binario o dialéctico en continua y orgánica posibilidad de avance. Recordemos las construcciones de Julio Plaza para movimiento pendular: las pantallas con abertura cuadrangular abriendo y cerrando el campo plástico; o los rectángulos metálicos organizando estructuras de la misma manera. En su construcción rotor aún es más patente el movimiento binario creado por el juego de luces, el correrse y descorrerse de las sombras proyectadas por los volúmenes, el circuito plástico; otro tanto podemos decir de su preferencia por el poliedro cúbico con su consiguiente vano, determinando los tipos de expiración e inspiración.

Observamos también el factor respiratorio en la organización de los campos de fuerzas correlativamente con la organización formal. A la línea vertical se contrapone la tensión de la horizontal. Tanto en Julio Plaza como en Mondrian – y al estudio de este pintor no debe poco el arte de Julio Plaza – la frialdad aparece sólo tras la mirada del desorientado. Hasta podríamos hablar de un barroco en ese continuo flujo y reflujo de tensiones, de vanos y volúmenes, de claros y sombras.

Otra categoría constructiva en algunas obras de Julio Plaza es su preocupación cinética. En esta línea se encuentran algunas obras que hemos citado más arriba, y sobre todo aquel panel blanco con una red de cuadraditos del mismo color con posibilidad giratoria. Yo le asocio al ábaco con el que los niños practican operaciones aritméticas; en este caso se trataría de un ábaco cinético; su eficacia viene asegurada por la sencillez del módulo y su infinita disponibilidad. El espectador puede organizar campos cinéticos y queda incorporado a la creación artística.

Digamos algo más sobre los volúmenes con que trabaja Julio Plaza. Si las categorías de Mondrian se concretan en el espacio, las de

Julio Plaza se entregan de lleno al estudio del volumen. La mirada, el tacto, pueden seguir los trayectos, los compartimentos. No será periférico recordar su aproximación a lo arquitectónico. Si el arte de Kandinsky al acentuar el momento espacial se aproxima a las formaciones musicales, el de Julio Plaza acentuando la organización volumétrica se aproximaría a un tipo de arquitectura que podríamos llamar poética.

La obra de Julio Plaza ha sido fruto de largo estudio. Fuera de alguna obra en la que la organización queda como pendiendo de un orden que no llega a cuajar, la mayoría es exponente de una gran autenticidad plástica. El sentido del misterio que en el informalismo o en el surrealismo venía dado como signo del desorden, del caos, en el arte constructivo se recobra como posibilidad de lo organizable. En su obra artística la solidaridad es la que todas las particularidades mantienen entre sí. Solidaridad que el Bauhaus apuntaba a la obra «una».

Saludamos con fe y entusiasmo los logros de Julio Plaza. Estamos seguros de que con él en España surgirán jóvenes artistas dentro del arte constructivo. Actualmente contamos con Sempere como pionero y maestro, pero la lista queda abierta. Recordemos las aportaciones en cadena de FUTURISTAS y DADAÍSTAS, MALEVITCH, Kandinsky, Mondrian, Moholy-Nagy, Vantogerloo, el BAUHAUS, el arte concreto de Max Bill, la pintura concreta del grupo de Zurich, la insoslayable presencia de la poesía concreta y la nueva información estética.

Los ensayos y las realizaciones se multiplican en el ámbito internacional. Seremos testigos y actores de la nueva solidaridad.

IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO, (1946, Madrid/ Espanha). Filósofo, poeta y ensayista, con varias obras publicadas. Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid, profesor de Estética y Composición en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, de Filosofía y Metodología de las Ciencias Sociales en la Universidad Complutense de Madrid y, desde 1998, de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad.

Observación: este texto escrito por Ignacio Gómez Liaño, sólo con 21 años, se refiere, al menos en parte, a las obras presentadas por Julio Plaza en la IX Bienal de São Paulo de 1967.

JULIO PLAZA POR EL PROPIO

MEMORIAS Y TRAYECTORIAS

Extracto del memorial circunstanciado de formación artística, científica y de actividades de Julio Plaza González, Profesor Asociado, MS-5, Candidato al Concurso Público de nombramiento a un cargo de Profesor Asistente, especialidad Fotografía, Multimedia e Intermedia junto al Departamento de Artes Plásticas de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo en 1994.

Presentar, de forma sistemática, las realizaciones de una vida es una tarea que nos muestra lo que hicimos – nuestros éxitos y fracasos – creando una síntesis de lo que realmente somos, y de lo que eran nuestros sueños y deseos.

La organización de esos datos esconde una historia inconsciente, no escrita; una configuración que revela, al mismo tiempo, las interacciones entre la vida y la"signagem"[1] en la vida, o sea, como la vida se satura en el signo y este en la vida. O, como diría Ortega y Gasset, el hombre y su cirscunstancia.

Es función de estas memorias interpretar y esclarecer esa historia inscrita de forma intensiva en la extensión de los fríos datos. Todo eso con la perspectiva de algunos años, sin olvidarnos que traemos el pasado para el presente partiendo de la óptica de ese presente.

Encaro, como productor de lenguaje, esta memoria pues la vida del sujeto siempre se proyectará en aquello que hace.

Mi primer "paideuma" artístico aconteció en el Museo del Prado en Madrid. Zurbarán y, principalmente, Velásquez. Goya, el cliché expresivo hispánico, era también admirado y sobre todo, el madrileño, cubista, Juan Gris, más que Picasso.

En aquella época, yo ya manifestaba el deseo de construir y no de expresar. Prefería la España de la creación concisa, de las formas lapidadas (como en Zurbarán) en piedra, en el paisaje ensolarado y vacío, en el límite entre el cielo y la tierra, de Castilla. La España del románico, de la arquitectura militar de los castillos, cuyos volúmenes ordenan la luz. También la España árabe y oriental que se manifiesta a través de los diagramas y de la geometría como expresión universal y cósmica.

Comienzo a percibir una España de la expresión que oculta y encubre una España de la construcción. João Cabral de Melo Neto diría, años después, en "Agrestes": "España es cosa de tripa/ que es de donde el andaluz sabe/hacer subir su cantar tenso/la expresión, explosión, de todo/lo que se hace al borde del extremo/...".

En el ambiente artístico de posguerra, de la década del cincuenta, predominaba el conflicto entre abstractos y figurativos. Los primeros, como expresión de las vanguardias internacionales conectadas al informalismo, con el grupo "El Paso", al frente. Ya los segundos defendían un arte comprometido, en vista de la situación política y social.

Enfin, percibo un conflicto cultural entre el orden de un arte sintáctica y el sospechoso gusto por el sentido, que refleja el arte figurativo.

También en la época, yo prefería la concreción de la escultura del vasco Jorge Oteiza (sin de) (premiado en 1951, en la Bienal de São Paulo), en lugar del abstracto Chillida.

Por aquella época, el carácter represivo del régimen fascista español imponía sus condiciones a la cultura. Artistas e intelectuales, de una forma o de otra, sentían la presión política y policial. Existía también la oscilación de consciencia entre arte y vida, entre poética y política...

También existían aquellos que facturaban con el sistema y llenaban la geografía española de iconografías alegóricas del fascismo. Había de todo, principalmente pintores: pintores muertos, vivos, presos, fuzilados, exilados, comprometidos, ricos y pobres. Todos ellos luchaban por una España democrática. Paris estaba llena de pintores españoles que pintaban paredes para sobrevivir en cuanto no se realizaba el sueño de verse incluídos en la historia del arte. El decano de todos ellos, Picasso. Y Salvador Dali (anagramatizado por Breton como "Avida Dollars", se quedaba encima del muro, decorando con huevos. Surrealísticamente.

En ese panorama de miseria material, pero rico en luchas ideológicas, políticas y culturales yo me iniciaba en el arte.

Mi primer fase artística más significativa fue figurativa; mi tema: lo telúrico del paisaje, la naturaleza muerta, los objetos. Visión figurativa, construída: menos las figuras que el espacio plástico, menos el tema y más la construcción, menos el cuadro que la pintura.

Pero lo interesante de aquella época fue realmente el contacto con museos, exposiciones y obras artísticas de la historia, recibiendo el conflicto entre originales y reproducciones de masa, o sea, el "Museo Imaginario" (cuya conceptuación yo desconocía en la época). Era la década de cincuenta cuando hice mi primer viaje por Europa. Vi la trilogía del arte moderna Van Gogh/ Cézanne/ Gauguin en el Jeu de Paume. Fue chocante, pues conocía la obra de estos artistas a través de reproducciones.

Asistí, entonces, a las clases libres del Círculo de Bellas Artes en Madrid, modelo vivo, pintura. Vinieron después, la École de Beaux Arts y la Academie Julian de Paris, donde proseguí mis estudios ; estudié también en Colonia y Düsseldorf por donde andaba el grupo "Fluxus" y el Muro de Berlín se construía.

En este segundo viaje por Europa, en el comienzo de los 1970, hice mi primera exposición. Se amplía el repertorio: Mondrian, Malevitch, Klee, Kandinski, Veermer de Delft, Gabo, Pevsner, el Arte Concreta, la Bauhaus, Moholy Nagy. Es en el comienzo de esta década que mi lenguaje en arte comienza a fructificar a partir del contacto con las obras de vanguarda rusa existentes en los museos europeos.

De vuelta a España, surgieron las primeras exposiciones colectivas y, principalmente, la formación de grupos y núcleos de discusiones artísticas, las primeras críticas e invitaciones. También el mercado de arte y la selva artística. Pronto, percibo que el artista plástico se vuelve comerciante, "compañero de viaje", "colega", capaz de mantener posiciones políticas y no poéticas; adulador del poder, que vive de la derecha y se alínea políticamente con la izquierda...

Surgen las primeras esculturas como "estructuras primarias" minimalistas que enfatizan el espacio y las relaciones entre elementos. El espacio, la superficie, la geometría y el número comienzan a tomar forma y a traduzirse en imágenes concretas. Esto del lado poético. Ya del lado político de la cultura, la organización de la Cooperativa de Producción Artística, en Madrid, nos colocaba cuestiones relativas a la interdisciplinaridad.

Poetas, escritores, músicos y pintores debaten las poéticas de la modernidad y colocan el problema de la producción/consumo del arte. Esto, en una sociedad que está en proceso de industrialización e implantación de la sociedad de masas que comienza a abrirse para el exterior.

Paralelamente, nos organizamos en la misma Cooperativa para driblar la censura y el secuestro de información por la dictadura. Era en el exterior que íbamos a procurar nuestras fuentes de información.

Surgen, así, los primeros contactos con la poesía visual internacional, la semiótica. Y, en particular, con la Poesía Concreta Brasilera del grupo "Noigandres".

En mi arte, las estructuras primarias y minimalistas, toman forma, al mismo tiempo en que surge en mi horizonte poético el arte combinatorio, permutacional y modular, el cual se codifica en la "obra abierta". Pura intuición, pues, poco tiempo después, la teoría de Umberto Eco se tornaría famosa, confirmando mis intuiciones en relación a la exploración del campo de los posibles.

Tomo contacto también con "El arte en el horizonte de lo probable" de Haroldo de Campos, con quien me correspondí en algunas oportunidades.

Surgen también, las primeras ideas para computación gráfica, no realizadas por la falta de tecnología disponible.

Comienzo a interesarme por la semiótica, la estética informacional (Bense), diseño industrial, comunicación visual, teorías y aspectos de los medios de reproducción, que culminan en el libro del artista como obra autónoma; trabajos estos, que tomarán forma en la década de 1970 en Brasil.

Después de realizar una exposición individual en Madrid, recibí una beca del Ministerio de Relaciones Exteriores (Itamaraty), a título de "Cooperación Intelectual Brasil-España". Esta beca me trajo a Rio de Janeiro, donde soy muy bien recibido por la ESDI, (Escuela Superior de Diseño Industrial) de Guanabara y por su directora, Carmen Portinho, que me abrió los espacios de la Escuela y sus ateliés para trabajar. Entre julio de 1967 y 1969, toda mi producción fue realizada allí.

Vine a Brasil, también, acompañando la representación española para La IX Bienal Internacional de São Paulo de aquel mismo año, y con gran interés por conocer Brasília y los integrantes del grupo"Noigandres" Haroldo de Campos, Décio Pignatari y Augusto de Campos y también Waldemar Cordeiro.

Con la lectura de los textos y teorías de este grupo, aumenta mi interés por la poesía, principalmente la visual y la teorización sobre las poéticas.

Comienzan las primeras exposiciones de artes plásticas en Brasil, de las cuales participa también el grupo de "Poesía Proceso" de Wladimir Dias Pino, Álvaro y Neide de Sá. Era el Rio de la problemática política de 1968. Hice amistad con Hélio de Oiticica, Alexander Wolner, Pignatari, Aloísio Magalhães y Carmen Portinho. También con Frederico de Morais, Ivan Serpa, Cildo Meirelles, Raimundo Collares y otros artistas que, en la época, se iniciaban en el campo del arte.

En la ESDI, las artes gráficas, el diseño industrial y la comunicación visual entran definitivamente en mi campo de interés y se integran a mis pesquisas y poéticas.

En la época, dividía mi tiempo entre Rio y São Paulo, pues Julio Pacello, editor de libros de arte, me convidara para realizar el libro: "Julio Plaza-Objetos", en São Paulo, con poema de Augusto de Campos. A partir de entonces, iniciamos juntos, Augusto y yo, un trabajo de colaboración de cuño intersemiótico que integra poesía visual y espacio, a través del "libro-objeto".

Terminada la impresión, surge una invitación de la Universidad de Puerto Rico para realizar esculturas para su campus y, al mismo tiempo en que se estructura el programa en artes en el Departamento de Humanidades, soy incumbido de organizar los ateliés, salas de exposiciones y toda la infraestructura para la enseñanza de arte.

Fue allí que comencé a enseñar y a escribir, de forma sistemática, los primeros textos sobre arte.

Enseñanza, teoría, estudio y práctica artística comienzan a crear en mí una configuración, que tiene, como producto inmediato, la pesquisa, y, la institución universitaria como soporte. Aún residiendo en Puerto Rico, vine a Brasil para enseñar en cursos en el Instituto de Artes de la UFRGS, en Porto Alegre. El eje arte-pesquisa-teoría-enseñanza supone el abandono del mercado de arte y el dominio de la pesquisa en arte. La conceptuación sobre el soporte del arte, su sistema, y su inclusión en un sistema más vasto me llevan al arte conceptual. Las prácticas y reflecciones sobre sus modos de producción, creación y divulgación, redundan en el abandono del arte como objeto de decoración y de manipulación económica, pasando a una práctica y poética direccionadas para la comunicación. Surge el "arte por el correo" como forma de comunicación "anárquica"; las exposiciones y curadorías, como forma de criar nuevos medios y públicos, nuevas lecturas y espacios.

Pasados cuatro años en Puerto Rico, regresé a São Paulo (1973), donde ingreso en la FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), convidado por su director Donato Ferrari y en la USP (1974), por invitación del Prof. Walter Zanini, con quien trabajé, colaborando en la organización de exposiciones en el MAC-USP: "Poéticas Visuales" y "Prospectiva74", dos marcos para el arte "no sistema" en Brasil y se configuran con las anteriores JAC (Joven Arte Contemporánea), organizadas por el profesor Zanini y Donato Ferrari.

En este período, también hacía la programación visual del Museo de Arte Contemporánea de la USP durante la dirección de Walter Zanini, con quien mantengo una singular amistad hasta hoy.

Continúan las colaboraciones con Augusto de Campos, resultando en la edición de dos libros: "Poemóbiles" (1974) y "Caixa Preta" (1975), además de trabajos con medios tecnológicos que se extienden hasta hoy con la holografía.

Comienza, en esta época, la edición de revistas alternativas y la colaboración con poetas, procurando una relación más dialéctica con otras series artísticas.

Como pesquisador, trabajé en el IDART (Centro de Documentación de Arte Brasilera) en São Paulo (1977), donde realicé pesquisas sobre Lenguaje Gráfico Comparado en la prensa de São Paulo y en la producción editorial. Mucha pesquisa de campo fue hecha en relación al sistema paulista de producción de estos objetos culturales. Era la gestión de Décio Pignatari como director y, posteriormente, las de Paulo Emilio Salles Gomes y Maria Eugênia Franco. Aquellas pesquisas fueron muy utilizadas por pesquisadores y alumnos del curso de Jornalismo de la PUC-SP.

Paralelamente, surgen las primeras "instalaciones" en galerías de arte de São Paulo y el interés por los "multimedios": cine, vídeo-arte y también videotexto, con lo que inicio una nueva fase de creación artística y de reflección teórica sobre los nuevos medios tecnológicos.

En esta época, organizamos, en São Paulo, la escuela de Artes Visuales: "Aster", junto con Walter Zanini, Regina Silveira y Donato Ferrari. Esta escuela se proponía como un atelier-escuela, en torno del cual se organizaron numerosas actividades de trabajo con los diversos lenguajes artísticos, así como secciones de vídeo y conferencias. Por esta escuela pasaron alumnos que hoy están en plena actividad profesional. Finalmente, la escuela se tornó insustentable, pues entramos en conflicto con la Intendencia de São Paulo, que nos aplicó una pesada multa por operar en área residencial. A pesar de su corta duración, su balance fue positivo para sus alumnos y profesionales que pasaron por allí. Pienso que para nosotros, los organizadores, también.

En el campo de la enseñanza, la experiencia en la FAAP y en la ECA-USP posibilitó la indicación del MEC para enseñar las disciplinas "Periodismo Gráfico" y "Análisis de los sistemas en los cursos de audiovisuales en la PUC-SP. Por otro lado, esa práctica señaló la necesidad de hacer pos-graduación.

Me inscribo, por "afinidad electiva", en el programa de pos-graduación en Comunicación y Semiótica de la PUC-SP, donde realizo estudios de Maestría y Doctorado en cinco años (1980-85), con las tesis, respectivamente, de Videografía en Videotexto" y "Traducción Intersemiótica", ambas publicadas y reconocidas por la USP y UNICAMP.

Estas pesquisas se inserían, en la época, en mis reflexiones sobre arte contemporánea.

Los estudios de semiótica desarrollaron, en mí, un potencial de capacidad y desempeño en el campo de la teoría de la comunicación, del arte y de los multimedios, unificando teoría y práctica, creación y reflexión sobre la producción simbólica, que sintetizam los reencuentros de las series artísticas con las tecnologías.

Pero no es solamente eso; la organización de exposiciones, a través de proyectos estéticos definidos, como: *El arte de la traducción Intersemiótica*, *Arte y Tecnología*, *Mail-Art: Arte por el Correo*, en la XVI Bienal de São Paulo, y *Arte por el teléfono: Videotexto* en el Museo de la Imagen y del Sonido de São Paulo son espacios de reflexión y exposición de objetos culturales realizados con esos medios.

Videotexto, gráfica computacional, holografía, telemática, vídeo, cine, fotografía, artes gráficas, enfin, los llamados multimedios, constituyen una pluralidad de centros de atención e interés interdisciplinar que se sobrepone, a las llamadas "artes plásticas.

La situación, en secuencia de los trabajos: "Videografía en Videotexto" (Hucitec, São Paulo, 1986) y, posteriormente, "Traducción Intersemiótica" (Perspectiva, São Paulo, 1987) (pesquisas de maestría y doctorado, respectivamente), es más significativa no solamente por la continuidad del pensamiento, sino también por la unicidad de los temas tratados que se relacionan con la creación, producción y comunicación del signo estético. En esos aspectos, está subyacente la idea de mutación constante, posibilitada por procesos de traducción dominantemente tecnológicos.

Esa producción teórica, sin embargo, ha sido acompañada de forma indisociable de prácticas creativas en diferentes medios de las nuevas tecnologías de la comunicación, disponibles en el contexto cultural. De esa forma, pueden resaltarse las ediciones electrónicas y exposiciones con el Videotexto en el Museo de la Imagen y del Sonido (São Paulo, 1982); la primera exposición telemática con videotexto (Bienal de São Paulo, 1983); la exposición *Arte y Tecnología* (Museo de Arte Contemporánea de la USP, 1985, en colaboración con Arlindo Machado; *Sky Art Conference* (entre la Universidad de São Paulo y el Massachussets Institut of Tecnology, 1985) y, posteriormente, las exposiciones con holografías denominadas *Triluz* (Museo de la Imagen y del Sonido, São Paulo, 1986) e *Idehologia* (Museo de Arte Contemporánea de la Universidad de São Paulo, 1987 y Fundación Gubelkian, de Lisboa, 1988).

Como queda manifestado en este memorial, mis actividades se dividen entre enseñanza, creación y reflexión sobre la producción simbólica, sea estética o comunicativa, y es ahí que se introduce el concepto de pesquisa en arte y comunicación. A este respecto, tengo claro estos dos aspectos, pues no confundo al artista con el pesquisador. Si, el primeiro utiliza la pesquisa como medio (ya que no tiene un compromiso con la verdad, en cuanto adecuación a un objeto), el segundo utiliza la pesquisa como fin, o sea, como compromiso con el objeto del conocimiento.

---

1. N. del R.: Término creado por el autor, resultado de la fusión entre signo y agem (del verbo actuar) cuyo significado sería entre la acción y el lenguaje de los signos.

JULIO PLAZA POR REGINA SILVEIRA

ESPAÑA Y PUERTO RICO: LOS PRIMEROS AÑOS

Texto extraído del testimonio de Regina Silveira por ocasión del homenaje a Julio Plaza (Madrid-1938-São Paulo- 2003), en el Simposio de Arte y Tecnología, Itaú Cultural, 2004.

Cuando acepté hacer esta presentación para hablar de Julio Plaza, con foco en el artista multimedios y su importancia en el área de las nuevas tecnologías de producción de imágenes, en la enseñanza y en la investigación, supe inmediatamente que la tarea no sería simple. Esto por la complejidad de su camino profesional marcado por el tránsito intersemiótico entre lo visual y lo verbal y, al mismo tiempo, por el uso precursor de nuevas tecnologías de la imagen en el ambiente brasileño. No es simple también porque su obra y vida todavía no fueron objeto de una publicación, y sus trabajos permanecen pobremente reproducidos. Ciertamente, es tarea futura para estudiosos de su producción, posiblemente en esta misma área de Arte y Tecnología, de la cual Julio fue precursor y protagonista, o en los terrenos de la poesía visual, por la cual hibridaba los medios tecnológicos, Julio Plaza fue, sin duda, un poeta.

Mi estrategia y casi único recurso – y lo que se espera de mí aquí – será llenar ese vacío, valiéndome de los registros de mi memoria personal y del conocimiento muy próximo que tuve de la personalidad artística y de la producción de Julio Plaza. Tal abordaje es permitido por los veinte años durante los cuales compartimos intensamente vida y trabajo, hasta 1987, pasando a algo más difuso en los últimos quince años. Para esta presentación, esos registros, forzosamente, fueron tejidos como un tipo de álbum, incompleto e inconcluso – puntuando referencias esporádicas a algunas obras – hasta porque así también son las memorias: brechas hechas de contigüidades y constelaciones más que de cronologías lineares.

Entretanto, mismo que los datos recogidos sean fragmentarios, ellos están bastante cónicos, de modo a atender mi intención de privilegiar aspectos poco conocidos del pasado artístico de Julio, en España y en Puerto Rico, antes que se instalase definitivamente en São Paulo para vivir y trabajar, a los 35 años, en mediados de 1973. Ya que los registros profesionales en España, conforme el mismo declara, cesan bruscamente en 1967, año de su primera venida a Brasil, cuja trayectoria, después de 1973, es relativamente conocida por muchos de nosotros, tomé la decisión y el partido de reforzar los datos de aquella parte de su pasado que quedó entre paréntesis y relatar brevemente los pasos iniciales de Julio Plaza en la contramano de la tradición, sobre todo pictórica de aquella España franquista que él, de buen grado, abandonaba. Mi elección también quiere revelar que su vocación de artista polivalente e interesado en nuevos medios ya servía de base a sus primeras actividades. Ese gusto por lo nuevo fue reafirmándose, de muchas maneras, con el pasar del tiempo.

Luis Lugan, artista madrileño de la generación de Julio, que, en mediados de los años 1960, creaba objetos eléctricos, sonoros e interactivos, aplicando conocimientos técnicos de una función que ejercía en la Compañía Telefónica española y que, con Julio, Elena Asins (a primera esposa de Julio) y otros artistas más, formaba el Grupo Castilla 63, me dijo, tanto cuanto podía recordar que Julio después de un rápido pasaje por la pintura, siempre estuvo interesado en los materiales industriales que encontraba en ferreterías y los hacía soldar – para componer obras dentro de los paradigmas concretos con características modulares programadas numéricamente y afines a las poéticas entonces vigentes, de tipo combinatorio.

Su formación autodidacta, que en la época de pos-guerra era común a los artistas, más tarde fue una pesadilla y un obstáculo a superar en su vida académica. Buscando la profesionalización en instituciones como el tradicional Círculo de Bellas Artes, en Madrid, y después la Academie Julian, en Paris, Julio luego buscó otros caminos que lo alejaron de esas verdaderas ciudadelas del dibujo de modelo vivo y de las técnicas tradicionales de la pintura y de la escultura. En viajes a Alemania para conocer de cerca obras del Constructivismo ruso y después a Holanda, con Elena, Lugán y el crítico Gómez de Liaño, para ver obras originales del Neoplasticismo holandés, Julio fue a buscar su

constelación poética en el linaje de artistas como Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo e Moholy Nagy. También la vena intersemiótica ya se manifestaba en los años 1960, cuando convive con músicos, escritores y poetas en la Cooperativa de Producción Artística de Madrid para debatir no solo las poéticas de la modernidad, sino también el lado político de la cultura, y, especialmente, driblar la censura de las informaciones venidas del exterior.

De los tiempos de la Cooperativa y del contacto con Gómez de Liaño, con quien fue a hacer un trabajo para Julio Campal, poeta argentino en Madrid y uno de los introductores de la poesía concreta en España, datan los primeros contactos de Julio con Haroldo de Campos, cuando intercambiaron cartas e inician una relación de trabajo y amistad que duró para toda la vida.

Cuando conocí Julio Plaza en Madrid, en el inicio de 1967, su trayectoria ya tenía un pequeño reconocimiento en el país. Por indicación del crítico Juan Antonio Aguirre, atento a las manifestaciones más jóvenes, sobre todo, opuestas al informalismo abstracto dominante en la escena española de aquellos años, Julio había sido convidado a integrar la representación española para la *IX Bienal de São Paulo*, en octubre de aquel mismo año. Paralelamente a esta invitación, había recibido, de la Embajada Brasilera en Madrid, una beca del programa de intercambio Brasil- España, promovido por el Itamaraty, para estudios en la Escuela Superior de Diseño Industrial, ESDI, en Rio de Janeiro. En los contactos con la Embajada Brasilera, el tutor de Julio era el crítico de arte y poeta Ángel Crespo, un traductor de Guimarães Rosa, ya conocido de los concretos brasileños.

Por poco Julio no participó de los primeros experimentos de artistas en computadores, promovidos por la IBM en Madrid. Un año después de su partida para Brasil, Gómez de Liaño convidaba miembros del Grupo Castilla 63 para esas primeras experiencias digitales con dibujos en plotter, centradas en la Universidad Complutense de Madrid.

Cuando Julio embarcó en Barcelona para Brasil, en junio de 1967, transportó en el mismo navío un conjunto de ocho obras de gran formato que había producido especialmente para su participación en la Bienal de São Paulo. Esas obras, cuyo destino desconozco, eran progresiones geométricas modulares de relieves construidas en madera y pintadas de blanco. Tales relieves provocaban sombras coloridas al proyectarse sobre áreas pintadas, generalmente en colores primarios en el revés de las superficies blancas que estaban en la muestra: un color/luz reflejado.

Esto, más tarde, él iría explorar en los desdoblamientos espaciales que realizó en papel, con corte y vinco, tanto para el Libro-Objeto hecho con el editor Julio Pacello, en 1968, que incluía un poema de Augusto de Campos, como para Poemóbiles, obra posterior, ya en el terreno de la estrecha colaboración entre el artista y el poeta, en los años 1970.

El relato de su camino profesional, presentado por el Memorial, hace referencia al concurso para efectuación en la carrera de docente, que Julio siguió rigorosamente en la Universidad de São Paulo, hasta ser profesor titular. Sin embargo, hay pocos parágrafos dedicados a los cuatro años de sus actividades como artista residente y profesor en la Universidad de Puerto Rico. El porqué de esta economía en el relato debe haber tenido sus razones, con todo es de este tiempo que datan algunas de las figuras hasta hoy inéditas o, por lo menos, más interesantes.

En la primera visita al campus de Mayaguez, todavía durante sus estudios en la ESDI, en Rio de Janeiro, Julio hizo – tres grandes esculturas en metal, pintadas en colores vivos, que todavía están allá en el campus, con óptima manutención. La invitación vino agenciada por Ángel Crespo, que ya estaba trabajando en este campus, chamado por el rector José Enrique Arrarás para desarrollar un programa de arte de corte contemporáneo, editar una publicación periódica – la Revista de Arte – con informativo y crítica sobre arte contemporánea y, además, dirigir un espacio de exposiciones en el recinto universitario, la Sala de Arte, a fin de mostrar artistas locales y realizar intercambio internacional. En esta primera visita a Puerto Rico, Julio ayudó Crespo a dibujar la Sala de Arte y colaboró en el modelo de diagramación a ser seguido por la revista.

Del período de cuatro años vividos en Puerto Rico, que comienza en julio de 1969, se destacan sus esculturas en el campus (todavía constructivas).

Ya las series de serigrafías, de las cuales algunas seleccionadas de la colección del MAC-USP y mostradas por Cristina Freire, en exposición-homenaje, muestran la guiñada fuerte que marcó la salida de Julio de los dominios regidos por la sintaxis de las formas, para explorar los terrenos de la semántica de la imagen, notadamente, la fotográfica.

Con los recursos técnicos mucho más avanzados para fotografía, como la fotomecánica y la impresión de serigrafías o offset, puestos a disposición por la Universidad de Puerto Rico, Julio se lanza en nuevas exploraciones, esto es, en el lenguaje y en los recursos de reproducción técnica. Pero el empuje del cambio es, principalmente, la renovación del repertorio, impregnado y modificado por la información fuerte y actualizada que provenía tanto de las visitas frecuentes a Nueva York, como del acceso a bibliografías y periódicos más actualizados. Incluyo aquí la convivencia con los acontecimientos en el propio campus, en especial los que se conectaban a los intercambios internacionales generados por el intercambio que traía artistas visitantes, principalmente de Nueva York, ligados a la galería de Leo Castelli, como Robert Morris, Frank Stella, Roy Lichtenstein, y teóricos en evidencia como Bárbara Rose, Germano Celant y Umbro Apolonio, entre otros, para palestras y para enseñar en cursos compactos en el programa de arte.

También influyeron esta nueva postura más política de Julio, los hechos que inundaban la media y estaban presentes en el propio campus universitario, tales como protestos estudiantiles contra la Guerra de Vietnam, reprimidos con violencia por militares, cuya sede estaba provocadoramente instalada junto a las instalaciones universitarias.

Esas actividades artísticas en el campus de Mayaguez, que mantuvieron por algunos años un alto grado de sofisticación y actualidad, se deterioraron y fueron mismo suspendidas, poco tiempo después de la salida del rector que las suportaba y las estimulaba. Extrañamente, parecen no haber dejado rastro o memoria en el campo artístico o en la enseñanza del arte en Puerto Rico, conforme comentó Mari Carmen Ramírez, curadora portorriqueña que hoy organiza la colección latino-americana en el museo de Houston.

Serían historias a rescatar, sucedidas en el oeste de la isla, que marcaron profundamente sus participantes, como marcaron Julio, ahora camufladas por el tiempo y – ¿quién sabe? también porque eran regidas por posiciones diametralmente opuestas a las ideologías independentistas dominantes en el campus central de Rio Piedras, en San Juan y las representaciones artísticas más tradicionales que reforzaban esos contenidos. Allí, Marta Traba teorizaba sobre un arte de resistencia y publicaba sobre los artistas way in – centrados para temáticas de la identidad portorriqueña – en oposición a los way out- con la mirada centrada para los Estados Unidos y buscando actuar en la escena neoyorquina principalmente.

El Julio-profesor comenzó en los años de Puerto Rico, por necesidad del programa, pero también, ciertamente, por la sintonía y convivencia con los profesores visitantes, tales como Robert Morris o Rafael Ferrer, en 1969, con los cuales compartía experiencias y colaboraba para organizar los eventos que realizaba con los alumnos del programa de arte, o aún, provocando respuestas y procesos comportamentales, como por ejemplo, en torno a una plantación de árboles en el campus.

El curso teórico-práctico "Proposições Criativas" ministrado por Julio en 1971 en la UFRGS, durante una visita a Porto Alegre, se pautó por parámetros similares, pero pienso que obtuvo resultados bastante más complejos y reflexivos, pues envolvía alumnos mejor preparados de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo (FAU) y del Instituto de Artes de RS, y además jóvenes artistas con alguna práctica profesional. Las actividades del curso ocuparon las calles y el parque de la ciudad para operaciones predominantemente performáticas y procesuales, de naturaleza conceptual.

Paso ahora a la otra parte del período portorriqueño, para referirme a algunas capacidades muy especiales que Julio manifestaba, en aquellos años, para creaciones arquitectónicas y mecánicas, derivadas de su permanente curiosidad por áreas paralelas y por tecnologías. Convidado para asesorar el programa de arte en proceso de implantación, en sus más diversas finalidades y necesidades, las incumbencias iniciales del artista residente incluían el planeamiento de los espacios físicos. Fue cuando dibujó y acompañó la construcción de una gran cúpula geodésica semiesférica, en el modelo de las de Buckminster Fuller, para funcionar como el atelier de escultura que estaba faltando construir, al lado de

los edificios en concreto ya existentes. Infelizmente no conseguí cualquier registro fotográfico del gran dome facetado en pentágonos regulares, originalmente cubierto con madera, pintada de blanco. Supe recientemente que esa geodésica hace mucho tiempo no existe, pues la madera fue comida por las termitas, cosa que sucede allá y aquí, y en toda parte…

Sin embargo, aquí está una fotografía preservada de la más sorprendente incursión de Julio por la mecánica: muchos recordarán las prensas litográficas que él construyó al final de los años 1970. Sin embargo, aquí cito un objeto de otra orden: el coche que construyó y utilizó por casi dos años en Puerto Rico Ese coche, en fiberglass, ha tenido origen en un conjunto de moldes de un coche modelo PUMA de la VW que Julio tomó prestado y después lo modificó substantiblemente, cuando entró con entusiasmo en esta aventura mecánica para la cual montó un taller improvisado, en el patio interno de su casa en Mayaguez. Este patio tuvo derrumbada una de sus paredes cuando el coche precisó salir a la calle para ser testado, todavía sin puertas, así que fueron instalados el chasís y el motor. Julio también montó toda la parte eléctrica y mecánica del coche, algunas veces con la ayuda de asesores voluntarios, entusiasmados con el proyecto. Este coche modelo-único, bastante envenenado para la época (con motor 1.8), funcionaba perfectamente en la ciudad y en las rutas de la isla.

De las exposiciones que organizó para la Sala de Arte, en Mayaguez, el punto alto fue la muestra internacional de arte postal *Creación, Creation…*, una formidable reunión de artistas de todo el mundo, incluyendo los del este europeo, para celebrar un arte transgresivo y descomprometido con el mercado y el pleno ejercicio de autogestión de los artistas, en red abierta posibilitada, en aquel tiempo, por el uso de los correos como canal de comunicación artística.

Esos modos de organización, la lista de los artistas y grupos independientes envueltos en *Creación, Creation…* constituirán el paquete de información, actitudes y contactos directamente transferidos al MAC (Museo de Arte Contemporánea da USP), dirigido por Walter Zanini, cuando de la llegada de Julio a São Paulo, y fueron también el aval para su subsecuente colaboración en el museo, en innúmeras exposiciones que reunieron los nuevos medios en mediados de la década de 1970 y en las Bienales organizadas por Zanini en el inicio de los años ochenta.

Antes de entrar en tecnologías más avanzadas, Julio hizo una instalación pionera en nuestro ambiente, con foco en la significación del espacio y en la ambigüedad de su notación. Pensando en el pionerismo es que cito LA(O)S MENINA(O)S, hecha en la galería Arte Global en 1977, registrada fotográficamente de forma muy pobre, característica de los años 1970. Es una obra que el poeta Omar Khoury, con justicia, clasificó como un diálogo trans-espacial con Velázquez, considerándola también una de las más bellas e inteligentes instalaciones a que São Paulo pudo asistir en muchos años.

Para este Julio, experto en técnicas gráficas, que idealizó y realizó tantas y tan buenas publicaciones en forma de posters, folletos, catálogos, revistas alternativas y libros de artista, el camino para tecnologías más avanzadas de producción de imágenes tal vez se sitúe en los vídeos de mediados de los años setenta, con las clásicas secuencias cortas en PB, semejantes a los demás precursores en Brasil, mudas y sin edición. Sin embargo, pienso que Julio fue bien más lejos y se sintió más desafiado al hacer filmes cortos (Súper 8) para disciplinas de la Pos-Graduación que cursaba en la PUC, porque podía manipular imágenes, montar secuencias e introducir signos de otras procedencias, para elaborar significados más complejos como el del paisaje que gira 360 grados y se invierte verticalmente, o en diálogos con el I CHING. Esta imagen fílmica hoy no sólo enseña mucho, porque, con su bajísima resolución, que antes no era percibida, ahora nos dice cuan modificada está nuestra percepción de imágenes, las cuales, por efecto de las medias, se tornan cada vez más alucinantemente nítidas, pero también muestra cuan rápidamente los medios tecnológicos pueden envejecer.

Solamente mismo un sustrato poético fuerte para resistir al envejecimiento técnico de una proyección...

Creo que las interacciones entre lo verbal y lo visual, más consistentes en el videotexto y cada vez más presentes en las animaciones de vídeo y holografías, fueron decididamente el resorte de las creaciones poéticas más bellas y sofisticadas de Julio Plaza.

Restan pocas imágenes, como marcos puntuales y resumen lo mínimo de un camino que no merece la injusticia de un abordaje en un espacio limitado como el de este texto.

El fundamental LUZ AZUL, uno de los primeros palíndromos de Julio, hechos en el mismo año (1982), fue aplicado, primeramente, en el panel luminoso de la Av. São João, y, luego, en versión videotexto, una especie de juego de palabras visual entre el mensaje estético y los procesos que concentran los puntos de la trama luminosa y producen el cambio de palabras. Después, está el montaje mordaz que hizo de la frase de Stefan Zweig (1936) Brasil- País do Futuro, a través de la intensificación del fonema fricativo como / s / tornada por Julio en el sibilante análogo de la serpiente que muerde la cola en este poema visual seco (Brassilpaisssdooofuturoborosss, de 1990) y con certeza revelador de su habitual ironía para con nuestras"brasilidades"…

El ARCO IRIS EN El AIRE CURVO, vídeo-poema animado y modelado en 3D, de 1994, donde explora analogías visuales entre la forma/color, las palabras embutidas en el texto y las curvas de la tira de Moebius.

Finalmente, el trabajo más apropiado a este homenaje a Julio y Haroldo: O VELHO TANQUE, en la bella transcripción que junta la traducción que Haroldo hizo del haikai de Bashô y las traducciones visuales de Julio, en dos versiones: gráfica y videotexto, ambas de 1982. Tanto cuanto ser el único trabajo que ambos hicieron en colaboración.

Antes de concluir, agrego que, en los tiempos no tan distantes en que artistas todavía organizaban exposiciones, antes de la casi-dictadura de los curadores, Julio organizó muestras de Arte y Tecnología, de Videotexto y Arte Postal, para diferentes Bienales de São Paulo. También organizó muestras en São Paulo y Lisboa, de las holografías que artistas y poetas desenvolvieron con Moisés Baumstein, por diversos años.

Con la misma brevedad, menciono el Julio investigador, pensador y teórico, con innúmeras publicaciones, _entre las cuales, posiblemente, su contribución más presente para el área de Arte y Tecnología, haya sido por los textos fundamentales como Videografía en Videotexto, Traducción Intersermiótica y Procesos Creativos con los Medios Electrónicos, el último de ellos, hecho con Mónica Tavares. Engranar por los tópicos y méritos de esos libros y de todos los artículos que publicó, excedería los propósitos que me coloqué aquí para la presentación de hoy, mucho más específica y limitada.

Simplemente quise colocar en foco, aquí en el contexto del Arte y Tecnología, el Julio anterior al artista intersemiótico, y con producción multimedios.

Mi objetivo es reiterar que su disposición y curiosidad por los nuevos medios, desde siempre, estuvieron asesorando lo que en él venía en primer lugar: la competencia en el lenguaje y la reflexión profundizada sobre los fundamentos poéticos de la creación artística. Pero con una particularidad: mismo tomando el partido de los medios tecnológicos y con plena consciencia del papel determinante de los medios en el imaginario digital, Julio continuaba pensando en sí mismo más como un poeta, sin especialización tecnológica.

Para hacer justicia al Julio que conocí, puedo decir que sus reacciones en este homenaje, si estuviese presente, probablemente tendrían origen en sentimientos mixtos y opuestos. Una oposición próxima al significado paradoxal de su conocida frase "Arte es un bien que hace mal"…_que publicó acompañada de una foto suya, con anteojos oscuros, en 1981.

REGINA SILVEIRA (1939, Porto Alegre, RS/Brasil). Artista multimedia. Graduada en el Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1959). Enseña en Mayaguez, Universidad de Puerto Rico entre 1969 y 1973. Doctora en Artes en la Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, donde fue docente del Departamento de Artes Plásticas a partir de 1974. Participó en bienales internacionales como la de *São Paulo* (1983 y 1998), do *Mercosul* (2001 y 2011), y de *Taipei* (2006) y ha hecho innúmeras muestras individuales en galerías y museos en Brasil y en el exterior.

JULIO PLAZA POR VERA CHAVES BARCELLOS

ARTE PÚBLICO: UN CONCEPTO EXPANDIDO

Adaptación del texto de la conferencia proferida en el 16° Simposio de Artes Plásticas: Experiencias Actuales en Arte Pública. 10 a 12 de julio de 2007, Santander Cultural, Porto Alegre-RS-Brasil

Porto Alegre. En la calle, mil quinientos globos de gas, de varios colores, llevados por estudiantes universitarios. En el rostro de quien pasa, un aire de espanto:"¿Qué será eso?" Eran los alumnos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul que, orientados por el artista madrileño, Julio Plaza, presentaban un trabajo intitulado "Proyecto para la solución del paisaje urbano que el hombre organiza en el área industrial". Además de desarrollar "un trabajo de investigación", los alumnos participaban de un concurso interno de la Facultad para la selección de un equipo que concurriera a la XI Bienal de São Paulo en el próximo mes de setiembre.

Para Julio Plaza el trabajo valió. A pesar de haber llevado cuatro horas para llenar los globos, que apenas en dos minutos fueron consumidos, salió alguna cosa: "la información fue dada en términos de expansión, de sensación, de tacto. Esperábamos hacer una esfera para que las personas entraran dentro pero en verdad no salió eso, salió una cosa diferente, pero igualmente importante." (O GLOBO, 05.07.1971,p. 36. In: PLAZA, Julio. Proposiciones Creativas: Curso de Creatividad realizado en Brasil. Puerto Rico. Universidad de Mayaguez, 1972, p. 100)

En la misma ocasión, Julio Plaza realizaba en el Instituto de Artes, para los alumnos de la misma universidad, un Curso Práctico-Teórico de Creatividad. Ellos deberían construir obras efímeras a través de materiales menos nobles y no considerados artísticos, y también constatar las relaciones entre individuos y medio ambiente.

La propuesta era una tentativa de libertar el arte del concepto entonces considerado artístico, buscando integrar acciones artísticas a lo cotidiano. Esas acciones normalmente eran registradas a través de fotografías.

Plaza contestaba los materiales tradicionales y el arte como objeto acabado, las categorías como pintura, dibujo, escultura, etc. y también la división del arte en categorías estanques como teatro, música, cine, escultura, grabado, lo que sería como tener un punto de vista fijo. Él, por lo tanto, creía en la interdisciplinaridad.

La tendencia de ese curso era de aproximar arte y vida, no estableciendo divisiones y barreras entre uno y otra.

Las ideas ya estaban en el aire hacía algún tiempo en el ámbito internacional y, en el decir del crítico Ernest Fischer, la experiencia artística ya no sería un privilegio y sí el don normal del hombre libre y activo.

Esas ideas eran compartidas por varios artistas desde los años 1960, a ejemplo de Joseph Beuys, según el cual todo hombre era capaz de crear.

Así, el curso en cuestión buscó estimular la creatividad, tanto en la producción individual como en las realizaciones colectivas de los alumnos. Estos deberían establecer relaciones entre el arte y la comunicación, entre información semántica y estética.

Fue adoptado un método de trabajo con temas y proposiciones diversificadas, cuyos resultados fueran registrados fotográfica y gráficamente, pasando las fotografías o proyectos gráficos a funcionar tanto como documento cuanto como producto final del curso.

Fue objeto de las creaciones de los alumnos la documentación de situaciones a través de las cuales ellos pudiesen, en el día a día urbano, "leer" las informaciones contenidas en acciones simples, o situaciones que normalmente no son percibidas. El curso propuso una reeducación en la "lectura" de esas situaciones y su inserción en el mundo del arte.

Además de la constatación de esas situaciones recogidas en lo cotidiano, también fueron propuestas actividades – creadas y ejecutadas por los alumnos – como intervenciones inesperadas e inusitadas en un contexto urbano, utilizando una diversidad de materiales caracterizados, principalmente, por lo efímero.

Tales procedimientos destacan la no permanencia, el pasaje del tiempo que deteriora las producciones humanas, las cosas mutables, las transformaciones, lo perecible, las cosas que sólo funcionan en un único lugar, intransportables, que valen solamente en el momento de la experiencia.

Nada de materiales nobles tales como mármol o metales o mismo madera; nada en esas actividades y acciones pretende la larga duración en un paralelo con la vida: algo que fluye, en constante movimiento y mutación.

Los alumnos fueron estimulados a llevar esas experiencias al espacio urbano. La mayoría de esas acciones tuvieron lugar en espacios públicos, como calles y parques de la ciudad.

Los materiales más usados en el curso fueron papeles diversos, cartón, plásticos, tubos de cartón, y también fósforos ya que muchos de los objetos, después de construidos, eran destruidos por el fuego.

La fotografía documentaba las construcciones con materiales efímeros y su posterior destrucción, no sólo por el fuego, sino también por el derrumbe, en el caso de estructuras precarias, después de su construcción.

El público que asistía a esas acciones se preguntaba, ciertamente, que estaría aconteciendo, no entendiendo esas acciones, ya que bastante inesperadas. La gran cuestión se cernía en el aire: ¿dónde está el arte?

"Lo que vale es el proceso y no el producto final" es lo que enseñó este curso.

En vez de estimular el producto artístico como objeto acabado, estático y atemporal, las ideas de Julio Plaza conducían los alumnos a una forma artística no-objetiva, procesal y temporal, por tanto efímera.

Segundo Plaza, lo que debería ser destacado dentro de esa nova concepción de arte era antes el proceso creador de que el producto final, vehiculado posteriormente apenas como memoria, a través de la documentación fotográfica. Esa, para él, sería más que la obra pues mostraría la acción de hacer, o sea, el proceso.

Julio, también en ese momento, declara:

"Deseamos una expansión del arte, una ampliación de su campo de acción y sobre todo alcanzar una audiencia mayor a través de áreas de comunicación."

La experiencia dadaísta, sus acciones efímeras e irreverentes, sus iconoclastas performances y su producción de obras con materiales menos nobles son referencia histórica para esos movimientos que animaron el mundo del arte en los años 1960-1970.

El despojamiento de los materiales fue ciertamente una de las características del Arte Povera surgida en los años 1960.

Podemos afirmar que, después de eso, el arte nunca fue más la misma.

A partir de ahí, el artista debería tornarse alguien que, antes de crear objetos artísticos, pudiese interferir en nuestra percepción de la realidad, un creador de situaciones más que de objetos acabados, un provocador de reflexiones y, consecuentemente, un transformador de las formas con que miramos y percibimos el mundo a nuestro alrededor.

Julio Plaza resaltaba que el artista debía tener una percepción del mundo diferente, por ejemplo, de la visión de un periodista. Al artista puede interesar el hecho de una mujer que atraviesa la calle, pero eso no interesa a un periodista. El artista ejercita la percepción de situaciones que pueden pasar desapercibidas al hombre común. Eso implica una educación de la mirada y de la atención.

Dos años antes, en 1969, el suizo Harald Szeemann organizó una exposición en el Kunst Halle de Berna, que se llamó *Como actitudes se tornan formas*, exposición realizada también en el mismo año, en el I.C.A. (de Londres). Esa muestra fue un marco histórico por el hecho de llevar para el espacio museológico formas artísticas que empleaban materiales menos nobles y no artísticos y también en razón de gran parte de las obras expuestas ser constituida de fotografías que documentaban eventos realizados anteriormente, esto es, informaciones sobre acciones e intervenciones efímeras pasadas.

También fueron realizadas intervenciones fuera del recinto expositivo, como la obra de Daniel Buren.

Participó de la muestra la mayoría de los artistas, los cuales, en los años siguientes, se consolidaron como los más importantes de la contemporaneidad.

Entre ellos, además de Buren, Joseph Beuys, Carl Andre, Bruce Neumann, Mario Merz, Giovanni Anselmo, Richard Artschwager, Alighieri Boetti, Pier Paolo Calzolari, Jan Dibbets, Janis Kounellis, Richard Long, Richard Serra, Phill Glass, Hanne Darboven, Eva Hesse, Richard Tuttle, Franz Erhard Walther, Hans Haacke, James Lee Byars, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Robert Morris, Walter de Maria. Esto solo para citar algunos.

Según el curador Harald Szeemann, las obras, los conceptos, los procesos, las situaciones y la información, son las formas en las cuales son reflejadas las actitudes artísticas en aquel momento. No son obras nacidas de un preconcepto estético, sino de la experiencia vivida de una *démarche* (modo de andar) artística.

Es ella que, igualmente, dicha la elección de los materiales y la forma de la obra vista como prolongamiento de un gesto, el cual puede ser un gesto íntimo y privado o también público y expansivo.

Julio Plaza trajo a Porto Alegre, bastante temprano, por lo tanto, esas ideas florecientes de entonces.

Más vale decir que ya existía una inquietación que fue terreno fértil para las experiencias del curso de Julio Plaza. Entre los alumnos que participaron del curso estaban los jóvenes Clóvis Dariano, Mara Alvares y Carlos Pasquetti, que ya en la época, empleaban la fotografía como medio para sus trabajos. El grupo del Instituto de Artes contaba, entre varios otros estudiantes, con los inquietos Carlos Athanasio, Elton Manganelli y Carlos Asp los cuales hacía ya algún tiempo, realizaban obras con materiales menos nobles.

En esa época, alumnos del profesor de Historia del Arte, Carlos Mancuso, fueron por este estimulados a realizar películas Super 8.

Clóvis Dariano tenía su propia filmadora y, en la época, realizó algunos experimentos cinematográficos, bastante insólitos y con cierto clima dada que envolvieron otros del grupo, como Carlos Pasquetti y Mara Alvares y el muy joven Telmo Lanes.

Me gustaría hacer referencia a una acción aislada, pero no por eso menos interesante, que sucedió en Porto Alegre en mediados de los años 1960. El artista Avatar Moraes, en una acción performática, utilizó un cerdo vivo, que fue cubierto con grasa y suelto en pleno centro de Porto Alegre en la esquina de la calle Senhor dos Passos (próxima al Instituto de Artes). El animal bajó la loma de la Rua da Praia a toda velocidad. En consecuencia de la grasa, a los policiales de la Brigada Militar (Policía Militar del estado de Rio Grande do Sul) fue muy difícil agarrar y cazar el animal, creando una situación hilarante y extremamente inusitada en un ambiente urbano, evidentemente reprimido por la dictadura militar vigente en la época.

Ese acontecimiento aislado muestra que algo ya estaba desde entonces en el aire y que había una cierta expectativa de que algo diferenciado debiese suceder.

Probablemente esta iniciativa de Avatar Moraes fue la primera performance en espacio público realizada en Porto Alegre por un artista.

Los resultados del curso de Julio Plaza se hicieron sentir en los años posteriores en la producción de varios artistas como Pasquetti, Dariano, Mara Alvares, Carlos Asp.

El propio Plaza destacó en la época, que experiencias semejantes estaban siendo realizadas en Rio de Janeiro, ya hacía algunos meses, por ocasión de los Domingos de la Creación, en una iniciativa del crítico y su amigo personal, Frederico Morais.

En 1972, la artista Romanita Disconzi realizó una intervención en el Parque Farroupilha, en Porto Alegre, colgando en algunos árboles, signos coloridos impresos en estandartes de plástico transparente.

Ella pretendía documentar las acciones del público relativas al trabajo durante tres días.

Pero en el segundo día, todo el material ya había desaparecido. Ella continuó fotografiando,

de acuerdo con lo previsto, apenas el local y la ausencia de los estandartes robados.

En el final de 1976, los artistas Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Carlos Asp, y el salvadoreño Jesús Escobar, Romanita Disconzi, Telmo Lanes y Vera Chaves Barcellos, participantes de un grupo que venía reuniéndose para hablar sobre las políticas culturales vigentes en el estado, lanzan un manifiesto y realizan una exposición simultáneamente a una serie de programaciones intituladas Actividades Continuadas, que durante tres días animaron las dependencias de la sede provisoria del Museo de Arte do Rio Grande do Sul, situada en la av. Senador Salgado Filho, en Porto Alegre.

Esas actividades generaron debates acalorados con la participación masiva de representantes de todos los sectores culturales de la ciudad. La muestra incluía trabajos diversos, como fotografías, obras gráficas, libros de artista, objetos e instalaciones.

Fueron también realizadas proyecciones de películas y secuencias de diapositivas.

El mismo grupo, en enero de 1977, fue convidado para hacer una exposición para celebrar la inauguración de un centro cultural en la ciudad de Alegrete, en el interior del estado de Rio Grande do Sul.

Además de la exposición, fue realizada una experiencia creativa en la calle, con los niños de la ciudad, utilizando cordones y papeles coloridos. La visita a la muestra fue enorme, y la acción desarrollada en la calle, una experiencia incomún para la ciudad. Desde entonces hasta hoy, por lo que sabemos, cada año es realizada una práctica colectiva de creatividad con los niños de la ciudad.

Fueron mencionadas aquí apenas algunas experiencias creativas, en su mayoría llevadas al espacio urbano por acción de artistas en el contexto de Rio Grande do Sul, en los años 1970.

Según Ernest Fischer, en "La necesidad del Arte" la función del arte no sería pasar por las puertas abiertas, sino la de abrir puertas cerradas. El autor afirma también que el artista al desvendar nuevas realidades, él no las consigue apenas para sí mismo, sino que realiza un trabajo que interesa a todos los que quieren conocer el mundo en que viven, que desea saber de dónde vienen y para dónde van, en fin afirma que el artista produce para la comunidad. De cierta forma, Fischer está afirmando una función didáctica del arte.

Quedo en duda si, en los días de hoy, no deberíamos ampliar nuestro concepto de arte público, y si este no sería apenas el arte hecho en espacios públicos, tales como esculturas o murales. Yo optaría por un concepto más expandido de arte pública – que probablemente incluiría toda la manifestación que ultrapasa la exhibición de egos o miradas para el propio ombligo – pero también por manifestaciones artísticas que envuelvan el espectador y el público en general y los conduzcan a nuevas formas de participación o de percepción del mundo, y que sean enseñadas o vividas en locales de grande flujo de público en general, y no apenas en espacios restrictos a aquel pequeño grupo de iniciados.

VERA CHAVES BARCELLOS (1938, Porto Alegre, RS/ Brasil). Artista multimedia. Estudios en Inglaterra, Francia y Holanda (1961- 1962). Bolsista del British Council, Croydon College, Londres (1975). Participa de la *Bienal de Veneza* (1976) y expone en Brasil y exterior desde la década de 1960. Panorámicas de su obra de series fotográficas e instalaciones: Santander Cultural, Porto Alegre (2007) y MASP (Museu de Arte de São Paulo) (2009). Desde 1986 divide su tiempo entre Brasil y España. Instituye una Fundación que lleva su nombre, en el sur de Brasil, en 2004.

JULIO PLAZA POR CRISTINA FREIRE

MUSEOS Y POETAS CONCRETOS EN TRES TIEMPOS | JULIO PLAZA EN DOS TIEMPOS

Trabajo presentado en la mesa-redonda Auge y Reinvención de la abstracción latinoamericana en el discurso historiográfico y curatorial del arte actual, en el Seminario Internacional Repensar los modernismos latinoamericanos: flujos y desbordamientos, organizado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, marzo de 2012. Cristina Freire, Docente, Curadora y Vice-Directora del Museo de Arte Contemporánea de la Universidad de São Paulo.

Las grandes exposiciones internacionales de arte brasileña vienen construyendo, sobre todo en las últimas décadas, una especie de macro narrativa con visibilidad global. Publicaciones alentadas en Inglés dejan lastro duradero de esos relatos que viajan, no raro, de los museos metropolitanos del Hemisferio Norte para el Sur.

Tales narrativas, construidas en esas grandes exposiciones, posibilitan una perspectiva contrastada con los relatos que se originan de los acervos de los museos en el continente latino-americano. En ese terreno una multiplicidad de micro-historias son motivadas por la praxis cotidiana. Mi contribución se pauta fundamentalmente ahí: en el trabajo rutinero de curaduría del acervo de un museo público y universitario en Brasil. Parece que, en esa posición de bastidores, viendo la escena del lado de adentro, es posible pensar en una historia que podría ser diferente o mismo rara, para aquellos que se deparan con el producto final, en ese sentido acabado, de la exposición.

Del punto de vista de la circulación de esas otras narrativas, mucho se podría hablar de los obstáculos para su enunciación y visibilidad. Hay ahí un manantial de relatos paralelos, fragmentados y ocultos que me parecen elocuentes en su silencio. Las publicaciones, raramente traducidas para el inglés, son escasas, y la pesada burocracia de la máquina pública torna todavía más difícil su circulación. Por otro lado, la Universidad pública garante libertad y autonomía de pensamiento, posibilitando así atención a las historias interrumpidas. De cualquier manera, me confronto diariamente con el sentimiento de que hacemos mucho por pocos y poco por muchos...Obras y artistas siguen sin documentos, mas todo parece se naturalizar a los ojos del público en el Museo.

Así, me parece que mucho se gana al abandonar la noción de valor intrínseco de la obra autónoma y considerar el valor simbólico agregado a las diversas situaciones formuladas por las circunstancias económicas, políticas e históricas.

En otras palabras, importa entender que VER, significa poder discriminar las razones y sentidos de la visibilidad, su dinámica y circunstancias en un campo de batallas simbólicas y económicas.

Así, importa cada vez más examinar las condiciones peculiares de exhibición, distribución y circulación en el ámbito público. Para narrar esa historia, política y social, la historia de las exposiciones y los designios de las colecciones de los museos son fuentes privilegiadas.

PRIMER TIEMPO

La implantación de los museos de arte moderna en Brasil, por ejemplo, está en el epicentro de la creación e implantación de ese nuevo sistema de visibilidad, de esa nueva manera de ver. Creados a partir de 1947, están directamente articulados a la política de la Guerra Fría. Como instrumento óptico al servicio de la modernidad, el museo moderno se configura como un aparato ideológico, engendrando una forma de ver que se naturaliza.

Lo "moderno" funciona así como un sistema operacional básico del museo, entendido como una especie de máquina de visión que se vuelve siempre para su formación inicial: autonomía del arte, obras-primas, artistas mitificados, legitimación y distinción social y hegemonía de un cierto imaginario cultural. Ese proyecto y el ideario moderno organizaron los programas de los nacientes museos de arte, símbolos ideológicos de la rápida modernización del país en el pos-guerra. El MoMA (Museo de Arte Moderna de Nova York) es uno de los modelos a ser seguido en ese padrón.

En las Bienales de São Paulo, instituidas por el Museo de Arte Moderna a partir de 1951, la lógica del espacio evolutivo del Museo se reforzaba con la temporalidad de las exposiciones periódicas y las muestras retrospectivas de las vanguardias como el Futurismo italiano y Bauhaus, por ejemplo). Esas eran capaces de convertir las prácticas de vanguardia en archivo, esto es, información disponible a los artistas locales. Max Bill, expuesto en la I Bienal (1951) y en el MASP, en el año anterior, causó profundo impacto. La "Unidad Tripartida" fue premiada en aquella Bienal y esa presencia no parece haber pasado incólume a los jóvenes poetas concretos en la ciudad.

En los años 1950, São Paulo parece concretizar el sueño de la ciudad futurista de los modernistas de la década de 1920. La industrialización, el crecimiento económico, la agitación cultural daban la atmosfera.

En diciembre de 1956, la I Exposición Nacional de Arte Concreta es inaugurada en el MAM SP pretendiendo dar un nuevo rumbo al arte de vanguardia en el país. Participaron de la exposición1 pintores, escultores y poetas. Cada poeta presentó allí entre tres y cinco poemas en el formato de carteles, impresos en papel blanco, sin identificación de autor. La pared legitimaba la relación de equivalencia visual entre pinturas y poesías. La proximidad entre ellas sugería un ritmo visual continuo, más que una fruición contemplativa y aislada de cada obra. En febrero del año siguiente sería realizada en Rio de Janeiro, en las salas que el MAM ocupaba, entonces, en el Ministerio de Educación, ícono de la modernidad en los trópicos.

A partir de la exposición en Rio de Janeiro[2], como sabemos, se tornan públicas las divergencias entre paulistas y cariocas sobre las cuales no pretendo detenerme aquí. De cualquier manera, los artistas de Rio de Janeiro defendían el rescate de la subjetividad, de la experiencia fenomenológica, reinsertando la expresividad del artista y del participante, en el interior mismo del vocabulario formal constructivo.

Los artistas de São Paulo, tenidos como más teóricos y racionalistas, buscaban la objetividad composicional y, no por acaso, consideraban el trabajo de arte como producción, pues la relación con la producción industrial era fundamental en el contexto artístico paulista. Antenados con los análisis de la semiótica y teorías de la comunicación, lenguaje y traducción, fueron bastante influenciados por las ideas de Marshall MacLuhan.

De cualquier manera, el museo fue el espacio de legitimación del movimiento de arte concreta, en aquel momento. La ortodoxia concreta, observando la autonomía de las formas y la idea de progreso que pautaba el optimismo desarrollista, se respaldaba en la lógica de implantación del museo moderno y en la inculcación de la ideología moderna.

Pintores como Sacilotto fueron referencias formales declaradas de los poetas concretos para la estructuración especial de sus poemas.

SEGUNDO TIEMPO

En las décadas siguientes, poetas y artistas se articulan en el museo en otra llave. Con el Golpe Militar de 1964, el ambiente muda drásticamente. La fiebre desarrollista de los "Cincuenta años en Cinco" del presidente Juscelino Kubitschek, que tornó Brasilia posible, es suplantada por la dictadura que iría regir por más de dos décadas el país.

Los que no partieron para el exilio buscaron desarrollar estrategias de sobrevivencia en un medio hostil. La construcción de lugares de libertad en detrimento del ambiente social y político define a partir de ahí otras relaciones entre poetas, artistas y el museo.

Para dar seguimiento a esa mi história, debo necesariamente operar una espécie de "desobediencia epistémica". Como explica Walter Mignolo[3], "si vos "venís" de América Latina se tiene que "hablar sobre" América Latina y, en ese caso, usted será un símbolo de su cultura"[4]. Más allá de esa "desobediencia epistémica" me gustaría de enfatizar aquí que la categoría "arte latino-americana" es mucho más compleja y problemática de lo que podemos suponer.

De cualquier manera, mi relato sigue, a partir de aquí, la ruta de Julio Plaza, artista español que elige Brasil para vivir, y se torna, en São Paulo, heredero, a su propia manera, del legado de los poetas concretos. Su trayectoria en el país apunta un segundo tiempo de la relación entre poetas, artistas y museos.

Plaza conoció el trabajo de los poetas concretos Augusto y Haroldo de Campos por medio de la revista Noigandres, (del trío de los poetas concretos publicada desde 1952) que llegó a sus manos todavía en Madrid, en los años 1960, cuando formaba con otros artistas, entre los cuales Elena Asins y Luis Lugán, el Grupo Castilla 63 y participaba, junto con músicos, escritores y poetas, de las discusiones de la Cooperativa de Producción Artística.

Su trayectoria en Brasil se mezcla con el ambiente académico del país en el final de los años 1960 y el inicio de la década siguiente cuando, de buen grado, abandona la España franquista. La asociación de Plaza, con los poetas concretos, y sus contactos anteriores con Waldemar Cordeiro ya se traducen en el interés compartido por la cibernética.

La paradoja así se exprime: la utopía de las formas neo constructivistas se agregaría al programa de una articulación efectiva con el medio social y político, en ese caso, en la forma de una intervención en el museo, buscando colaborar en la redefinición de su programa y del significado público de esa institución. Fue con Walter Zanini, entonces director del MAC-USP, que Plaza colaboró para que ese museo se tornase un dispositivo de otros lenguajes y circuitos de distribución de la producción artística, además de haber sido responsable por el diseño de todas las piezas gráficas del museo en aquel momento.

Para más allá de un espacio de legitimación social o el sellar de valores económicos y simbólicos, tal museo se tornaría núcleo importante de una intensa red de intercambios de informaciones y comunicación artística fuera del sistema. Una especie de "museo sin fronteras", fuera de los designios del mercado, hoy aparentemente impensable para tales instituciones, que se tornan frecuentemente potentes e importantes impulsores en la sociedad del espectáculo.

Un "espacio operativo" sería el elemento que mejor expresaría aquella museología revolucionaria. En esa concepción, el museo dejaría de entrar en escena después de la obra y pasaría a hacer parte de ella. Asumía, pues, una posición activa, ya que "deja de ser un órgano expectante y exclusivo, almacén de memorias, para actuar en el núcleo de las proposiciones creativas desde donde la participación directa de artistas como Julio Plaza fue decisiva"[5].

La reproductibilidad de las obras se tornó allí eje fundamental que orientó los designios del museo para más allá de sus orígenes modernos, ampliando los canales de distribución, la definición misma de lo que sería la práctica artística y su público. No más la legitimación, mas extroversión y distribución ampliadas que van de lo aurático y contemplativo a lo banal y cotidiano. No por acaso los libros de artistas y las publicaciones fueron el cierne de la producción de Julio Plaza. Combinados con la organización de exposiciones, tornaban, en su práctica, equivalentes el curador y el editor.

Julio Plaza realizó varios libros en asociación con Augusto de Campos. Objetos (1969), editado por el argentino Julio Pacello, fue el primero de ellos. Augusto de Campos fue convidado por Plaza para escribir una presentación crítica para el libro e hizo un poema inspirado en los objetos; valiéndose de uno de ellos como soporte, construyó el primer "objeto-poema". Inmediatamente después de impreso el libro Objetos, Plaza realiza esculturas en el campus de la Universidad de Puerto Rico en las cuales podríamos reconocer también las mismas especulaciones de corte constructivo en colores y espacios. Más tarde, en 1973, a los 35 años, cuando se muda definitivamente a Brasil, retoma el contacto con Augusto de Campos, y realiza con él una obra integrada, objeto y poema, creando así el libro-objeto. Trátase de un múltiplo que además es libro, pero que ya no lo es. ¿Libro o múltiplo? ¿Poema o escultura?

Los Poemóbiles, explicaron los autores en la época, son, en realidad, "un libro-objeto, una categoría nueva de libro, pero una categoría ya superada de objeto visual" [6].

Ese conflicto de las categorías también resulta de la contradicción entre los paradigmas modernos de origen (unicidad, raridad, cualidad, autonomía, en el límite del lugar hegemónico de la pintura) y las características de las prácticas artísticas pautadas en la reproductibilidad, precariedad, de bies intermedia, entre otras. La equivalencia entre exposiciones y ediciones (Ver y Leer) busca concretizar la idea "crear nuevos medios y públicos, nuevas lecturas y espacios" [7].

En ese sentido, Plaza propone una especie de paridad entre textos teóricos y poéticos, imágenes y medios tecnológicos. Ese dislocamiento entre signos, sentidos, espacios y vehículos embaza la traducción, como imagen dialéctica, que Plaza desarrollaría teóricamente, más tarde, con concepto de traducción intersemiótica, pautado en las ideas de Haroldo de Campos sobre traducción. Publicó en estrecha asociación con Augusto de Campos varios libros entre los cuales Reduchamp y Caixa Preta. Esta incluye entre textos poéticos y objetos plegables un disco con poemas de Augusto de Campos con música puesta por Caetano Veloso.

Al avanzar en la subversión de los lugares de la legitimación y distribución de la información/ producción artística, Julio Plaza toma la noción de red como principio generador de publicaciones compartidas (assembling magazines) y, sobre todo, para la organización de exposiciones colectivas. La red como generadora de exposiciones fue un principio operativo traído por Plaza de Puerto Rico[8] donde estuvo por cuatro años como artista residente, convidado por el crítico, traductor de Guimarães Rosa y poeta Angel Crespo, que enseñaba allí literatura brasileña y ya era conocido de los poetas concretos brasileños.

Allí enseñó, realizó esculturas en el campus, colaboró en el proyecto gráfico de la Revista de Arte, y ayudó Crespo a crear la Sala de Arte donde organizó varias exposiciones antológicas. *Creación, Creation...* (1972) fue una de las primeras exposiciones de arte postal de que se tiene noticia en el mundo, obteniendo una lista de contactos internacionales que serían de grande valía para las varias exposiciones que se seguirían por él llevadas a efecto, y que culminaron en las exposiciones organizadas con Zanini, en el MAC, y con el Núcleo de Arte postal de la Bienal de São Paulo de 1981. Tales exposiciones se pautaban en el principio de la comunicación ilimitada, intermediática, completamente fuera del mercado y de la censura. Esas fueron tácticas que tornarán posible a un museo periférico y sin recursos recoger, en aquel momento, con esa estrategia, la más importante colección pública de arte conceptual internacional de América del Sur.

Distante del círculo oficial y hegemónico centralizado en los Estados Unidos y en la Europa Occidental, se busca ahí el establecimiento de redes alternativas y subterráneas de intercambio, basadas en la solidaridad. Adoptando los envíos postales como estrategia distante del mercado y del poder esas redes son capaces de abrir otros circuitos de intercambios e inaugurar cartografías diferentes, más allá de la censura política y de las limitaciones económicas.

Sin duda, con las publicaciones de los poetas concretos, ya desde la década de 1950, las publicaciones de artistas fueron largamente distribuidas por el correo y, por circular en varios países, acabaron actuando como un fórum abierto de cambios. En esa red solidaria del arte postal, la relación entre artistas, escritores y poetas se pauta por el uso del lenguaje de diferentes medios de comunicación y articula, frecuentemente, envíos postales y poesía visual.

La publicación intermedia fue, para muchos artistas latino-americanos, un laboratorio de lenguaje. Más allá de eso, representó una posibilidad efectiva de intervención política, especialmente por la abertura de canales no-oficiales de comunicación, fuera del sistema convencional, inaugurando otros circuitos de distribución de la información artística más allá del mainstream y de los canales vigilados.

En aquel tiempo, muchos fueron los proyectos híbridos que articularon el arte postal con el libro de artista, una especie de coetáneas de offsets, Xerox y cartones. Julio Plaza editó algunas revistas de ese perfil como On/Off con Regina Silveira, y Código con Augusto de Campos.

Sobre esas propuestas, observa Zanini:

"Consecuencia central de esa orden de cosas es la desprivatización del usufructo del mensaje. La substitución de los sistemas de expresión visual de otras circunstancias por mecanismos flexibles de presentación hace desaparecer la mística de la obra-prima única con sus implicaciones combinadas de valor estético y valor económico."

Circularon muchas publicaciones colaborativas en el panorama crítico de la poesía experimental, conocida convencionalmente en el continente, como Nueva Poesía latino-americana.

En Argentina, Edgardo Antonio Vigo (1927-1997) publica las revistas Diagonal Cero (1962-68) y Hexágono (1971) que fueron importantes vehículos de diseminación de la Nueva Poesía latino-americana. Edita también sus Poemas Matemáticos Barrocos en Francia (1967). Mantiene activa correspondencia con Clemente Padín (Uruguay), Augusto y Haroldo de Campos (Brasil), Paulo Bruscky (Brasil), entre otros referentes del arte postal y la poesía visual internacional.

La trayectoria del uruguayo Clemente Padín, torna visible un esfuerzo para superar las formas canónicas de creación y circulación artística, así como los límites impuestos por las dictaduras militares que desbastaban el continente latino-americano en los años 1960/70. Viviendo en Montevideo, su participación en las redes, en el pasado y en el presente, invierte el destino de los excluidos al deshacer el aislamiento geográfico, activando múltiplos canales de intercambio.

Los Huevos del Plata (1965-1969), OVUM 10 (1969-1972) y OVUM (1973-1976); y, más recientemente, Participación (1984-1986) y Correo del Sur (2000).

En Chile, Guillermo Deisler (1940-95), que llamaba su estudio de "Poetry Factory", publicó las Ediciones Mimbre, un periódico de artes gráficas y poesía visual que presentaba la vanguardia artística de América Latina en colaboración con otros poetas y artistas del continente. Cuando Pinochet llegó al poder, Deisler fue preso y, con la ayuda de sus amigos, consigue dejar la prisión, partir para Europa y publicar, en el exilio, UNI/vers (1987-95).

En Chile y, posteriormente, en Venezuela, Damazo Ogaz también cultivó las ediciones como forma de subversión e invención. Por medio de la Cisoria Arte distribuyó trabajos que articulan la poesía visual y el arte postal.

TERCER TIEMPO…

Vivimos un momento singular en que la ideología de la modernización que ancló los proyectos nacionales y dio el fundamento inicial para los museos modernos viene siendo sustituido por la ideología transnacional, y el neoliberalismo se torna la promesa civilizatoria emergente. En tanto, el legado moderno de la autonomía de las formas y hegemonía de la visión funciona todavía como un determinante en la praxis de los museos, por lo menos en Brasil.

Pero si el trabajo ideológico realizado con la tecnología museológica dice respecto directamente a la fabricación del sujeto moderno, como hacer para descolonizar el museo en sus principios y prácticas a partir de los desdoblamientos de sus propias ¿micro-historias? ¿Cómo incorporar otros testimonios más allá de lo aceptado y repertoriado por la ideología dominante?

Pienso que el desligamiento de esa especie retórica originaria completamente aceptada y naturalizada, pasa, entre otros caminos, por el extrañamiento constante de ideas, categorías, conceptos, incluyendo la historia y la geografía.

Por las Ediciones S.T.R.I.P, editora del propio Plaza, que inventó la sigla que significa Sindicato de los Trabajadores de la Industria Poética, el artista publica su libro *POETICA*. En la secuencia de sus páginas, se suceden mapas como manchas a ser todavía nombrados. El libro invierte en el medio, pudiendo ser abierto con la lomada para la izquierda (modo occidental) o con la lomada para la derecha (modo oriental: chino, japonés, árabe, hebraico).

Sobre ese trabajo observó el poeta Paulo Leminsky:

Primera constatación:"... es un libro sin palabras. El propio título es más que una palabra, un ideograma-montaje de las palabras poética y política con la letra E y la letra L fundidas, dando el signo chino para "Sol". ¿Cómo puede un libro sin palabras ser político? En lugar de palabras, Plaza usa mapas. Conversa a través de mapas como los marineros conversan a través de banderas. El libro de Plaza es un libro icónico. (...) Plaza se utiliza apenas de los íconos: mapas de países y continentes y un ideograma ambivalente de un candado que, visto al revés es un casco. El ideograma "candado-casco" que comienza el libro y lo termina, cerca con siniestra ambigüedad el atrito entre los mapas. Los mapas son de los Estados Unidos, del Oriente Medio, de América Latina, de sus países, de Brasil, de Cuba, de Chile. Y pasan por las páginas con el polimorfismo caprichoso de nubes y la terrible precisión de los conceptos. De pura "presentación" de los mapas, jugando con el significado internacional de cada país, en la distribución de las relaciones de poder, hegemonía, sumisión y exploración, Plaza diagrama una denuncia, historicizando la geografía".

Por lo tanto, yo creo que reinventar el museo, significa pasar por la atención a sus micro-historias, a los mapas inciertos y contingentes, a los bordes e intersticios, y, desde ese lugar un tanto indefinido, buscar activar otros mecanismos de presentación y representación como un necesario contrapunto a la hegemonía de la comunicación de masas, a los intereses del mercado y tantos otros ya bien mapeados.

Las publicaciones de artistas de todos las estirpes ya anunciaron en redes transnacionales, en un pasado no tan distante, un otro lugar para el museo, donde, tal vez todavía sea posible inventar otras poéticas y reunir poetas y artistas interesados, quien sabe, en un tercer tiempo de ese juego.

———

CRISTINA FREIRE, (1961, Rio de Janeiro, RJ/Brasil). Investigadora, teórica, crítica de arte y curadora con Maestría y Doctorado en Psicología Social por la Universidade de São Paulo (1990 y 1995) y Maestría en *Museums and galleries management – The City University* (1996). Es libre-docente por el Instituto de Psicología de la USP (2003) y Profesora Asociada y Vice-Directora del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, donde fue coordinadora de la Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica (2005-2010). Tiene varias obras publicadas.

---

1 De la I Exposición de Arte Concreta en São Paulo participaron (según la invitación 26 artistas) Geraldo de Barros, Aluisio Carvão, Hermelindo Fiaminghi, Sacilloto, Waldemar Cordeiro, Cesar Oiticica, Hélio Oiticica, Volpi, Lygia Clark y Lygia Pape (grabado), Franz Weismann entre otros y seis poetas: Ronaldo Azeredo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Décio Pignatari e Waldemir Dias-Pino.

2 Esa exposición fue el início de la ruptura entre los dos grupos, consumada en 1959, cuando Ferreira Gullar y los artistas de Rio pusieron en marcha el Manifiesto Neoconcreto, publicado en el Suplemento Dominical del Jornal do Brasil en 23 de marzo de aquel año, en que expresan su posición crítica en relación al "(...) arte concreta llevada a una peligrosa exacerbación racionalista." Ese documento fue también distribuído en la I Exposición de Arte Neoconcreto, cuja abertura ocurría en el mismo dia de la publicación del manifiesto, en el Museo de Arte Moderna de Rio de Janeiro.

3 Walter Mignolo. Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom. Theory, Culture and Society. Vol. 26 (7-8) 1-23. 2009.

4 Y prosigue Mignolo: "Esa expectativa no se levanta si el autor "viene" de Alemania, Francia, Inglaterra o E.U.A. y concluye Mignolo: como sabemos el primer mundo tiene el conocimiento, el tercero tiene la cultura…" ídem.

5 Walter Zanini, "El museo y los nuevos medios de comunicación". El Estado de São Paulo, 7/03/1976.

6 Plaza, Julio; Campos, Augusto de. Poemóbiles. São Paulo, Edición del Autor, 1974. 1 v.

7 Plaza, Julio; Campos, Augusto de. O Relançamento de uma Rara Parceria. Folha de S. Paulo, 13/3/1985. Ilustrada. p. 44.

8 Agradezco aquí las informaciones de Regina Silveira sobre los años vividos con Julio Plaza en Puerto Rico.

JULIO PLAZA POR AUGUSTO DE CAMPOS

POESÍA "ENTRE": DE POEMÓBILES A REDUCHAMP

Al emerger en la 2ª mitad del siglo pasado, la poesía concreta repotenció propuestas de las vanguardias históricas, transponiendo los límites tradicionales que ataban la poesía al verso y este al libro. Radicalizando la experiencia pionera del marginalizado poema-partitura de Mallarmé (Un Coup de Dés, 1897), al que aquellas vanguardias, consciente o inconscientemente, se filiaban, creó una sintaxis gráfico-espacial, no-discursiva, rozando lo verbal y lo no-verbal, y caminando para el concepto de una poesía "entre", interdisciplinar, "intermedia", en la expresión de Dick Higgins, o todavía, inter-semiótica.

Tesis y propuestas que ahora se renuevan, dentro y fuera del libro, sobre la pulsión de las tecnologías digitales.

En el medio de la caminada, en 1968, conocí Julio Plaza, acabado de llegar a Brasil, cuando él estaba en el proceso de creación de Objetos, su primer "no-libro" – llamémoslo así –, encomendado por Júlio Pacello (Editora Cesar) y que sería publicado en abril del año siguiente en tiraje de apenas 100 ejemplares numerados y más 36 ejemplares extra: un álbum de serigrafías en gran formato, 40 X 30 cm, con impresión en los tres colores primarios, azul, rojo y amarillo. Serigrafiados por el propio Plaza, los "objetos" consistían, cada cual, en dos hojas de papel superpuestas y pegadas, con un vinco central, formando páginas, que al ser desdobladas revelaban formas tridimensionales al mismo tiempo geométricas y orgánicas, mediante un juego

estudiado de cortes. Algo que quedaba "entre" al libro y la escultura.

Convidado para hacer un texto crítico sobre la nueva experiencia, después de haber mirado y manoseado un álbum-arquetipo con las serigrafías "pop-up" de Plaza, me proporcionó él, en blanco, uno de sus "objetos", que yo quedé de estudiar: del centro, desdobladas las hojas, se proyectaba un rombo, con recortes escalares, para arriba y para abajo.

Mirando y remirando las enigmáticas páginas-objeto, se me ocurrió asociarles un poema en vez de un texto en prosa. Un poema que tuviese alguna analogía con la propuesta plástica del artista. Así nació, en las dos versiones que hice para el libro, en portugués y en inglés (Abre y Open), el primero "poemóbile", como lo bauticé más tarde – un poema-objeto, que al abrirse las páginas, tiene sus palabras proyectadas para el frente, en diversos planos, sugiriendo múltiples relaciones de significado. Yo tentaba corresponder a las provocaciones de la obra de Plaza, utilizando las palabras Abre, Cierra, Entre, y Amarillo, Azul, Rojo, haciendo coincidir las tres últimas con los colores respectivos. Abre cerrándose o cerrando abriéndose las páginas, los vocablos sugerían todavía otras combinaciones de vocablos como Amazul, Entreve, Reabre, o, en inglés, Half o Close, Reopen, Lose Blue.

Más adelante, pensamos, Plaza y yo, en hacer más trabajos de ese tipo. Básicamente, el me proporcionaba maquetas en blanco, en diversificadas variantes tridimensionales, que yo usaba como matrices para colocar los textos, transponiendo su configuración para un papel cuadriculado. Poemóbiles, reeditando el primer poema-objeto y reuniendo las nuevas creaciones, fue publicado en 1974, en formato más reducido, 15 X 21 cm, con tiraje de 1000 ejemplares, en edición de autor, y más adelante republicado por la Editora Brasiliense, con el mismo formato y el mismo tiraje, en 1984.

Rehuyendo tanto a la obra de lujo, cuanto a la obra decorativa, ocurrente en la mayoría de los casos de libros de poemas ilustrados por artistas o de libros de arte comentados por poemas, buscábamos un verdadero diálogo interdisciplinar, integrado y funcional, entre dos lenguajes, el verbal y el no-verbal, capaz de suscitar, en un único movimiento harmónico, el corto-circuito de la imaginación entre lo sensible y lo inteligible, lo lúdico y lo lúcido.

Poemóbiles fue la primera de una serie de iniciativas que participamos, juntos, en las cuales el concepto de interdisciplinaridad fue puesto en práctica.

Siguiendo las directrices de la obra anterior, Caixa Preta (1975) reunió otros trabajos artísticos y poéticos, rompiendo con el soporte tradicional del libro. La caja contenía obras individuales – objetos visuales de Julio Plaza y poemas concretos de mi autoría – y además poemas-objetos resultantes de la colaboración de los dos artistas. Las obras adoptaban los soportes más variados, poemas recortados, objetos y poemas-objetos ("cubogramas") que, montados, construían cubos de formas tridimensionales, en deformaciones angulares que tornaban el texto tanto menos legible cuanto más agudos los ángulos. La interdisciplinaridad se extendía a la música con la inclusión de un disco donde Caetano Veloso interpretaba los poemas "días días días" y "pulsar".

En el año siguiente, Plaza sugirió que recreásemos en libro un texto que yo había publicado sobre Marcel Duchamp, que ambos admirábamos mucho. Denominado Reduchamp, mi texto era escrito en lo que llamé de "prosa porosa": yo lo recortaba en líneas libres, como si fuese un poema largo, pero el intuito era más propiamente crítico que poético. Este y otros textos del mismo tipo irían integrar, diez años después, mi libro El Anticritico (Companhia das Letras, 1986). La versión que Julio me propuso era un diálogo inter-semiótico con lo que llamo de "iconogramas", fragmentos-signos iconicizados, extraídos de las obras del propio Duchamp y de otros artistas, sus contemporáneos. Las imágenes interceptaban los textos y terminaban en una página con un pequeño centro circular hueco – alusión a la espía de Étant Donnés (el último y sorprendente trabajo de Duchamp). La página siguiente revelaría una foto de la cabeza del artista, con una calvicie artificial recortada en forma de estrella. En medio del libro, un poemóbile, que yo llené con el anagrama Enigma Imagen, tributo al Anemic Cinema duchampiano. Para la capa, propuse utilizar una hoja de "letra-set" destinada a la planta interna de habitaciones, donde se repetían, enfiladas, pequeñas imágenes de vasos sanitarios: en la del frente, la inscripción MD, en la última, con las imágenes invertidas, la abreviación WC.

Julio acogió luego la idea y la aplicó, con tipos vacíos, por el elegido para el título, al formato final, cuadriculado, de la publicación.

Era así. Plaza y yo nos entendíamos fácilmente, como esas duplas autorales de que resultan letra y música en perfecta conjunción.

Reduchamp vino a ser reeditado en 2009 por las manos hábiles de Vanderley Medonça, en su sello alternativo Demonio Negro, entonces asociado a la editora Annablume. Por las mismas rúbricas, Poemóbiles ganó, en el año siguiente, una tercera edición. Julio no estaba interesado propiamente en "libros de artista", auráticos – en la conocida expresión de Walter Benjamin – pero en obras de arte y poesía pragmáticamente insertables en un plano objetivo de libros-múltiplos, que no rehuyesen a difusión más amplia. De las obras en cuestión, apenas Caixa Preta, de producción más compleja, pero inspirada en el mismo concepto, no tuvo nueva publicación.

Español de nacimiento, brasileño por elección, Julio Plaza, que la muerte inesperada cosechó a los 65 años, se asentó prácticamente en todos los desenvolvimientos tecnológicos de las artes, del videotexto, a la holografía, al arte digital, pionero que fue en varias de esas experiencias envolviendo nuevos soportes y nuevas medias. Fue él también un importante estudioso y teórico de la traducción inter-semiótica. El nuestro, fue un encuentro de hermanos de alma. Su radicalismo lo alejó del mercado artístico y lo mantuvo en noble aislamiento. Pero su pionerismo se tradujo en experiencias que consubstancian el esfuerzo de colocar el arte en el límite del ojo y de forma, y la poesía en la aventura extrema del "entre" – una "tierra incógnita" todavía a explorar.

AUGUSTO DE CAMPOS (1931, São Paulo, SP/Brasil). Poeta, traductor, ensayista y crítico. Fundador del grupo *Noigandres*, y del movimiento de poesía concreta en Brasil, junto a su hermano Haroldo de Campos y Décio Pignatari. Han sido sus obras incluídas en muchas muestras y antologías internacionales de Poesía Concreta. Entre las obras publicadas: *VIVA VAIA* (1979), *DESPOESIA* (1994) y *NÃO* (con un CDR de sus *Clip-Poemas*), (2003), además de varias obras en sociedad con Julio Plaza como *Poemóbiles* (1974), *Caixa Preta*, (1975) y *Reduchamp* (1976).

JULIO PLAZA POR ALEXANDRE DIAS RAMOS

JULIO PLAZA CONSTRUÇÕES POÉTICAS |POR UNA BREVE IMPRESIÓN DE JULIO PLAZA

Texto publicado por razón de la exposición Construções Poéticas (Construcciones Poéticas), realizado por la Fundación Vera Chaves Barcellos, con organización y curadoría de Vera Chaves Barcellos y Alexandre Dias Ramos.

Julio Plaza siempre tenía alguna cosa para decir. Pero generalmente prefería quedarse callado. Su crítica mordaz, su silencio y su aire superior creaban un cierto distanciamiento de las personas... en un principio. Después se mostraba dócil, inteligente, disponible y siempre atento a las investigaciones de punta. Su trayectoria de artista se confunde con la de profesor; sus exposiciones siempre tuvieron la preocupación de tener un breve texto explicativo, generalmente impreso en un folder o catálogo, que pudiese hablar con los estudiantes en la medida cierta de no interferir en la aprensión de las obras – detestaba largos textos críticos, con interpretaciones fantasiosas, pegadas a posteriori en los trabajos. Por eso, seré breve.

¿Cuál la función de un catálogo de exposición? De inicio, documentar un acontecimiento que, al fin de cuentas, se perderá en el tiempo y espacio. También permite que el público visitante lleve un poco de las imágenes y del contenido complementar de aquello que puede ver al vivo; y, para los que no pudieran visitar la exposición, es un importante instrumento de registro.

Mucho de lo que conocemos sobre los años 1960 y 1970, principales períodos de esta

exposición, está en material impreso: grabados, revistas, panfletos, hojas de periódicos y postales. La impresión todavía es hoy un eficiente modo de preservación del conocimiento. La exposición Julio Plaza: construcciones poéticas muestra la importancia que el artista dió, a lo largo de su carrera, al papel; una fracción de su vasta producción de litografías, catálogos y libros, en formas y soportes tradicionales y experimentales. Sin duda un reflejo de su tiempo, de su grupo de amigos e interlocutores que, en intensas asociaciones, pudieron juntos divulgar sus ideales. Hoy hablar en "ideales" suena un poco demodé, por el disgusto o por el desuso, pero el hecho es que el proceso creativo de aquellos tiempos era atravesado por la esperanza en días mejores, por la libertad de expresión, por la oda a la creatividad, por una vida más estética. Resquicios, ciertamente, de un ideario modernista.

La producción de Julio Plaza hace parte de una visión de mundo que fue traducida en Europa, de entre tantos lenguajes, por el Constructivismo, que trajo al plano nuevas dimensiones, nuevas perspectivas y colores que pudieran dialogar perfectamente con la cultura de masa, con la publicidad y con los nuevos medios de reproducción. Julio encontró en Brasil un ambiente apropiado para sus investigaciones: con poca tradición académica en escultura, el país tuvo gran parte de su enseñanza tridimensional desarrollada por profesores de grabado, dibujo o pintura, teniendo gestado, en consecuencia, un grupo enorme de artistas cuja percepción de la forma advino de la reflexión sobre el plano. Fue así con Amilcar de Castro, alumno de Guignard; con Lygia Clark, alumna de Arpad Szènes, Fernand Léger y Burle Marx; con Waltercio Caldas, alumno de Ivan Serpa; con José Resende y Carlos Fajardo, venidos de la arquitectura, alumnos y después colegas de Wesley Duke Lee; con Ana María Tavares, alumna de Regina Silveira y del propio Julio Plaza, para citar apenas algunos de los innúmeros artistas, de diferentes generaciones, que trajeron de su formación bidimensional elementos para discutir el espacio tridimensional, y viceversa. En una mirada más detenida, muchas de las esculturas de los años 1960 y 1970 son creadas a partir del corte y de la dobla, pudiendo ser, en un ejercicio imaginativo, reconfiguradas al plano, como sucede con las de Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro e Luiz Sacilotto.

En las obras de Julio Plaza es posible percibir tales influencias, y el resultado es esa mezcla, elegante y absolutamente bien resuelta, entre el Constructivismo europeo y la tradición concreta y contemporánea brasilera, que Julio también ayudó a construir. Sus construcciones poéticas bidimensionales proponen juegos visuales que provocan el espectador a una lectura perceptiva tridimensional. Podemos ver ese movimiento, del plano al espacio y del espacio al plano, en las obras de esta exposición: en el fondo geométrico del grabado Duchamp x Vassarely (1975), que simula lo que la escultura/pintura Planos materializa; en los juegos visuales de la serie Anarquiteturas (1969); en los "planos de montar" de la Caixa Preta que se transforman en objetos, como ejemplo de sus libros de artista, que juegan con el espectador, que sólo consigue disfrutar del trabajo cuando él está entre el plano y el espacio.

Sus libros, únicos mismo cuando hechos en tirajes (desiguales, por su propia proposición) contienen la voluntad de ser móviles, de pasar de mano en mano, de ser manipulados de variadas formas. Hay, por ejemplo, en Objetos (1969), más allá de una intención formal y contemplativa – que, a través del color, del corte y de la dobla, propone una mirada dinámica de las pinturas –, una intención didáctica, en la medida en que considera el público el componente activador del trabajo.

Los libros de artista Poemóbiles (1974), Caixa Preta (1975) y Reduchamp (1976) fueron el resultado de una proficua asociación intersemiótica entre Julio Plaza y Augusto de Campos, con experimentaciones que jugaron con los límites entre texto e imagen, arte y literatura. Con los predicados que el soporte de un libro contiene, estas obras pudieron circular de manera más amplia, en estantes de museos y colecciones particulares.

La exposición Julio Plaza: construcciones poéticas trajo un pequeño recorte de una producción enorme que ultrapasó las fronteras del papel. Por atrás de la excelencia en la grabación, en el dominio del espacio y de la composición del color, hay una construcción compleja que nos muestra que todo aquello expuesto no se perderá en el tiempo y en el espacio, porque no es apenas un resultado estético fortuito, mas parte importante de la historia del arte concreta de nuestro país.

ALEXANDRE DIAS RAMOS (1976, São Paulo, SP/Brasil). Curador y editor de arte. Director de la Editora Zouk hasta el comienzo de 2013. Curso de Artes Plásticas en la Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Maestría en Sociología de la Cultura por la FEUSP, doctor en Historia, Teoría y Crítica del Arte por el Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Autor del libro Mídia e Arte: aberturas contemporâneas (2006) y organizador de Metamorfopsia da Educação: hiatos de uma aprendizagem real (2002) y Sobre o Ofício do Curador (2010). Vive actualmente en Canadá.

FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS

Diretoria

Diretora Presidente
Vera Chaves Barcellos

Diretora Cultural
Neiva Bohns

Diretor Administrativo
Carlos Renato Hees

Coordenação de Projetos e Produção
Carolina Biberg

Comunicação e Relações Institucionais
Claudia Rüdiger

Reserva Técnica – Acervo
Ana Paula Meura
Eduarda Cadore
Pietro Pacheco

Centro de Documentação e Pesquisa
Fernanda C. Medeiros
Úrsula Flores de Menezes

Conselho Deliberativo
Agnaldo Farias
Alfredo Fedrizzi
Bernardo José de Souza
Eduardo Veras
Elaine Tedesco
Fáride Costa Pereira
Flávio Kiefer
Ivone Rizzo Bins
Patricio Farías – Presidente

Conselho Fiscal
Marlies Ritter
Jorge Ritter
Pedro Chaves Barcellos Filho

EXPOSIÇÃO JULIO PLAZA, CONSTRUÇÕES POÉTICAS

Curadoria e Organização
Alexandre Dias Ramos
e Vera Chaves Barcellos

Arquitetura de Montagem
Patricio Farías

Programa Educativo
Maria Margarita Kraemer, Paula Ramos
e Ana Paula Meura

Montagem
Altemir Sanhudo, Fábio Alt
e Patricio Farías

Design Gráfico
Roka Estúdio

DOCUMENTÁRIO JULIO PLAZA, O POÉTICO E O POLITICO

Produção
Fundação Vera Chaves Barcellos

Realização
Flow Films

Direção e Roteiro
Hopi Chapman e Karine Emerich

Pesquisa e Entrevistas
Karine Emerich e Vera Chaves Barcellos

Direção de Fotografia
Hopi Chapman

Assistente de Câmera
Fernando Jung

Montagem
Hopi Chapman

Assistente de Montagem
Claudia Paz

Remontagem das obras
Patricio Farías (Escultura)
Fernando Sefrin (Serigrafia)

Entrevistados
Ana Maria Tavares, Augusto de Campos,
Clovis Dariano, Cristina Freire, Gabriel Borba,
Ignácio Gómez de Liaño, Inês Raphaelian, Julian Gil,
Lenora de Barros, Luis Lugan, Martin Grossmann,
Regina Silveira e Vera Chaves Barcellos

Agradecimentos
Ana Bela Plaza, Anna Barros,
Inês Raphaelian e Regina Silveira

Apoio
Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo

Ano de Produção 2012

Duração 30 min 39 seg.

Formato Original
Digital (16x9, Full HD, Colorido-NTSC)

Mídia DVD

CONEXÃO ARTES VISUAIS MINC/ FUNARTE/PETROBRAS

Ministério da Cultura

Presidenta da República
Dilma Vana Rousseff

Ministra da Cultura
Marta Suplicy

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES

Presidente
Antonio Grassi

Diretora Executiva
Myriam Lewin

Diretor do Centro de Artes Visuais
Francisco de Assis Chaves Bastos (Xico Chaves)

Coordenadora do Centro de Artes Visuais
Andréa Luiza Paes

Proponente

Associação Cultural da Funarte

Coordenadora geral
Ana Paula Santos

Coordenadora Administrativa/Financeira
Márcia Eltz

Produtora Executiva
Flávia Junqueira

Assistente de produção
Isabella Schmidt

Assessor de Imprensa
Eduardo Souza Lima

Programadores visuais
Aurélio Velho e Luciana Calheiros (Zoludesign)

LIVRO JULIO PLAZA POETICA

Organização
Vera Chaves Barcellos

Edição Executiva
Maria Luiza Sacknies

Coordenação e Produção
Carolina Biberg

Assessoria de Imprensa
Claudia Rüdiger

Revisão
Marca-texto Editorial
Liane Asmar

Tradução
Baltazar Pereira (Inglês)
Helena Dorfman (espanhol)

Imagens
Fábio Alt, Juliana Lima e Vera Chaves Barcellos

Design
Roka Estúdio

Impressão
Gráfica Impresul

B242 Barcellos, Vera Chaves (1938-) (Org.)
Julio Plaza, POETICA. / Organização de Vera Chaves Barcellos; tradução de Helena Dorfman, Maria Margarita Kremer, Baltazar Pereira. – Porto Alegre : Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.
160 p. : il.
ISBN: 978-85-64269-05-07

Edição trilíngue, em português, inglês e espanhol.

1. Julio Plaza (1938-2003). 2. Artes plásticas : Espanha. I. Dorfman, Helena. II. Kremer, Maria Margarita. III. Pereira, Baltazar. IV. Título.

CDU 7(46)
CDD 700(460)

Catalogação na Publicação – CIP

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-64269-05-7

IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO

JULIO PLAZA

REGINA SILVEIRA

VERA CHAVES BARCELLOS

CRISTINA FREIRE

AUGUSTO DE CAMPOS

ALEXANDRE DIAS RAMOS

PRODUÇÃO

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

fvcb
fundação vera chaves barcellos

APOIO INSTITUCIONAL

MAC
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

APOIO

acf

PATROCÍNIO

BR PETROBRAS

REALIZAÇÃO

conexão artes visuais
MINC FUNARTE PETROBRAS

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA, PROIBIDA A VENDA