

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA**  
**DA ARTE**

**EMANUELLE SCHNEIDER ATANIA**

***INFLUXUS*: RESSONÂNCIAS *FLUXUS* NO**  
**ACERVO DO MAC-USP**

**SÃO PAULO**  
**2011**

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação  
Biblioteca Lourival Gomes Machado  
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Atania, Emanuelle Schneider

InFluxus :Ressonâncias Fluxus no Acervo do MAC USP / Emanuelle Schneider Atania ; orientadora Maria Cristina Machado Freire. -- São Paulo, 2011.

239 f. : il.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2011.

1. Fluxus. 2. Arte Conceitual. 3. Poéticas Visuais. 4. Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. I. Freire, Cristina. II. Título.

CDD 759.0675

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA  
ARTE

EMANUELLE SCHNEIDER ATANIA

*InFluxus*: Ressonâncias *FLUXUS* no Acervo do MAC-USP

Dissertação de Mestrado apresentada à Área de Teoria e Crítica de Arte do Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte, sob a orientação da Profa. Dra. Cristina Freire.

São Paulo

2011

Banca Examinadora

---

---

---

São Paulo, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2012

*“[...] Caminhante,  
são tuas pegadas o caminho e nada mais;  
caminhante, não há caminho,  
se faz caminho ao andar  
[...]  
Golpe a golpe, verso a verso...”*

Cantares (Antonio Machado)

Para Flávia, por me ensinar que a felicidade é uma trama onde atividades, habilidades, saberes e vivências se entrelaçam diariamente.

## **Agradecimentos**

Agradeço primeiro e especialmente à minha orientadora Profa. Cristina Freire, pela confiança em mim depositada, pela paciência e tempo despendidos, pelos desafios propostos a cada encontro e conversa, pelos estímulos e por me permitir vislumbrar, de forma apaixonada e comprometida, a pesquisadora e profissional que desejo ser.

Às professoras Ana Gonçalves Magalhães e Helouise Lima Costa, por aceitaram gentilmente o convite para compôr minha banca de qualificação, pelas valiosas orientações e sugestões que certamente contribuíram muito para que a dissertação tomasse novos rumos.

À Felipe Ehrenberg por compartilhar comigo algumas de suas histórias, experiências e vivências em Fluxus com tanta generosidade, carinho e acolhimento.

Aos estagiários e bolsistas da Divisão de Pesquisa do MAC-USP, pela ajuda, pelo companheirismo, pelas conversas enriquecedoras, pelas inúmeras oportunidades em que pudemos compartilhar nossas pesquisas e produções: Rafael Vital, Marcus Vinicius de Oliveira Betti, Eduardo Akio Shoji, Tamira Naia dos Santos, Ricardo Terdiman Lerman, Adriana Amosso D. Leme Palma e Jonas Rodrigues Pimentel.

À todos os funcionários do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, pelo auxílio e solicitude, em especial à Mônica Nave e Sara Vieira Valbon, secretárias da Divisão de Pesquisa; Rejane Elias, Renata Casatti e Aparecida Lima Caetano da Conservação e Restauro de Papel; Fernando Piola da Documentação; Anderson Tobita e Josenalda Teles da Biblioteca.

Às minhas queridas avó Maria Locatelli Schneider e mãe Lauri Salete Schneider Atania, pelo apoio, carinho e constante torcida.

À Flávia, pela confiança, companheirismo, compreensão, auxílio e suporte incondicionais ao longo de todo este processo.

Ao Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte.

**Resumo:**

A presente investigação aborda temas relacionados ao grupo Fluxus no acervo do MAC-USP. Fluxus foi um coletivo artístico que atuou nos limites da arte durante as décadas de 1960 e 1970, questionando valores instituídos pelos sistemas oficiais de produção, circulação e exibição de objetos artísticos. Tendo como referência as poéticas Fluxus, as importantes realizações que constituem a sua história, dados e fatos que situam as atividades de seus integrantes na história do surgimento das novas linguagens artísticas da segunda metade do séc. XX, realizamos um amplo levantamento sucedido de documentação e análise crítica de algumas dentre as 116 obras selecionadas no acervo do MAC-USP de autoria de artistas Fluxus.

**Palavras-chave:** Grupo Fluxus; Acervo MAC-USP; Arte conceitual; Arte Experimental e Poéticas Visuais Contemporâneas.



**Abstract:**

The present study deals with themes related to the Fluxus group in the MAC-USP collection. Fluxus was an artistic group that worked in the boundaries of art during the Sixties and Seventies, having questioned the values established by the official systems of art production, circulation and exhibition. Regarding Fluxus poetics, the important accomplishments that form its history, data and facts which place the activities of its artists in the history of new languages outbreak during the second part of XX century, we carry out a wide survey followed by registry and critical analyze in some of the 116 works of Fluxus artists which were selected from the MAC-USP collection.

**Keywords:** Fluxus Group; MAC-USP Art Collection; Conceptual Art; Contemporary Art and Contemporary Visual Poetics.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	
<b>“Arte = Vida/Vida = Arte”</b>	19
Partituras para Eventos [ <i>event scores</i> ]	24
Yoko Ono: <i>Grapefruit</i>	27
Partituras para Happenings/Ambientes	31
Wolf Vostell: <i>El Huevo</i> ou <i>La Quinta del Sordo e Energía</i>	35
Felipe Ehrenberg: <i>Emanaciones</i>	52
Notas do Cotidiano	62
Ben Vautier: <i>A Letter From Berlin</i>	65
CAPÍTULO II	
<b>Intermídia</b>	73
Livros de Artista e Iniciativas Editoriais Correlatas	77
<i>Something Else Press</i>	81
Ray Johnson: <i>The Paper Snake</i>	84
Dick Higgins: Livros de Artista publicados pela SEP e outras editoras	86
<i>International Artists’ Cooperation – I.A.C.</i>	97
Klaus Groh: Livros de Artista publicados pela I.A.C. e outras editoras	100
Robert Filliou: <i>Debut et Fin d’un Livre Sans Fin</i> (I.A.C)	108
<i>Beau Geste Press</i>	113
Felipe Ehrenberg: <i>Condiciones y Ocurrencias</i> e <i>Chicles, Chocolates y Cacahuates</i>	118
CAPÍTULO III	
<b>Circular é preciso</b>	124
Arte Postal	130
Fluxus e a Arte Postal	136
Poesia Visual e Arte Postal	144
Endre Tót: <i>Zero Poems</i> e <i>Joy Pieces</i>	147
Robert Rehfeldt - Poesias Visuais em Cartões Postais	155
Henri Chopin: <i>Je nose pas</i> e <i>Portrait des 9</i>	163
Cartões Postais	169

Paul Woodrow: <i>Negative Utopia</i>	170
Genesis P-Orridge: cartões postais para distribuição e divulgação de ações e performances	174
Outras publicações	182
Davi Det Hompson: <i>Assume no More Than What is Given</i>	183
Eric Andersen: <i>3 WORKS, etc</i>	185
Giuseppe Chiari: <i>L'arte è finita – smettiamo tutti insieme</i>	187
Considerações Finais	190
Referências Bibliográficas	193
Lista de Imagens	199
ANEXOS	202
<i>Anexo 1: Catalogação de obras fotografadas no Acervo do MAC-USP</i>	202
<i>Anexo 2: Joseph Beuys</i>	227

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação é fruto de um processo que teve início no ano de 2008. Na ocasião, por sugestão de minha orientadora, Profa. Cristina Freire, entrei em contato pela primeira vez com a coleção de arte conceitual do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP.

O objetivo inicial, era o de encontrar em meio as quase 2.000 (duas mil) obras que dão corpo a esta específica coleção, uma temática, um recorte que me permitisse dialogar com poéticas e práticas artísticas singulares da segunda metade do séc. XX e ao mesmo tempo, contextualizá-las com a história do MAC-USP e os fatos que permitiram que este acervo se constituísse.

O recorte foi encontrado a partir do nome Fluxus, um coletivo de arte que surgiu no início da década de 1960, com a reunião de artistas plásticos, músicos, dançarinos, poetas e escritores que, em meio a tantas particularidades e de tão diversas origens geográficas e ideológicas, tinham em comum, entre outras coisas, a necessidade de questionar e articular sobre o obscurantismo que dominava a produção artística do período e, por consequência, o mercado internacional de arte.

As práticas artísticas de Fluxus foram sempre no contra-fluxo do conceito instituído de arte e da demanda estabelecida pelos museus e pelo mercado. Suas obras objetivavam manter um caráter de não-obra, ou seja, sem um valor material ou de estima agregados, pertencentes ao campo do ordinário e das práticas sociais. Muito comumente estes trabalhos eram feitos a partir de materiais baratos, simples, facilmente encontrados, e no geral, todas as realizações tinham origem nas experiências cotidianas.<sup>1</sup>

---

1 HENDRICKS, John. In: O que é Fluxus? O que não é! O porquê. 2002, p. 15. “*Os trabalhos Fluxus tinham em sua base uma qualidade não preciosa, reproduzível, frequentemente humorística e provocante, muitas vezes concreta, normalmente concisa que condizia com as ideias representadas nos vários manifestos do grupo.*”

O nome Fluxus apareceu pela primeira vez em um convite para três conferências/aulas demonstrativas de “Música antiga e nova” (Musica Antiqua et Nova) realizadas por George Maciunas na sua AG Gallery, em Nova Iorque, no ano de 1961: “*Contribuição de entrada de \$3,00 ajudará a publicar a revista FLUXUS*”<sup>2</sup>, dizia o convite.

De março a junho do mesmo ano, Maciunas organizou uma série de performances em sua galeria que juntamente com as performances promovidas por La Monte Young e Yoko Ono em seu estúdio na Chambers Street, também em Nova Iorque, foram extremamente importantes para a origem de Fluxus.

Muitos dos participantes destes eventos tinham sido alunos de música experimental de John Cage na *New School for Social Research* e já se conheciam, outros vinham de localidades diversas e foram atraídos pelo espírito inovador e experimental propostos nos eventos.

O movimento seguinte no sentido de configuração de um grupo de realizações coletivas foi dado ainda em 1961 quando Maciunas e Young decidiram realizar uma grande publicação com peças e trabalhos dos artistas que participavam dos eventos. O material chegou a ser todo coletado, editado por Young e desenhado por Maciunas, mas viria a ser publicado apenas em 1963. O atraso se deu em decorrência da partida de Maciunas para a Europa a trabalho.

Em setembro de 1962, na cidade de Wiesbaden, foi realizado o primeiro evento oficialmente Fluxus. O “Festival Fluxus de Música Novíssima” de Wiesbaden durou aproximadamente um mês e abriu uma série de outras realizações Fluxus na Europa nos dois anos seguintes.

---

<sup>2</sup> “*Entry contribution of \$3 will help to publish Fluxus Magazine*”. In: HOME, Stewart. *Assalto à Cultura*. 2ª Edição. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004, p. 81.

Simultaneamente aos festivais europeus, Maciunas e outros artistas já integrantes do grupo articulavam ações em Nova Iorque e mobilizavam a adesão de novos artistas de outras localidades às atividades de Fluxus.

A despeito dos desentendimentos e polêmicas que permeiam a história de Fluxus, vale ressaltar que, ao longo das duas décadas de sua existência (contando a partir dos primeiros encontros promovidos no *loft* de Ono e na AG Gallery, até sua dissolução oficial com a morte de Maciunas em 1978), o Fluxus realizou os mais inovadores eventos, publicou os mais diferentes tipos de materiais artísticos, construiu e alimentou extensa rede de trocas e de criação coletiva, cuja essência se faz notar na maioria das poéticas originadas e difundidas na segunda metade do século XX e em grande parte da produção conceitual até os dias atuais.

Concomitante ao período de atuação de Fluxus e em sintonia com o que vinha acontecendo de mais inovador e experimental no universo artístico, o MAC-USP, sob a administração do Prof. Walter Zanini, promovia um extenso trabalho institucional visando a construção de um espaço operacional aberto não apenas ao fazer como também ao refletir artístico.

Através de uma série de exposições realizadas ao longo das décadas de 1960 e 1970, o MAC-USP converteu-se em um museu vibrante e ativo, capaz de “[...] proporcionar um novo encontro dos que trabalham nos crescentes círculos internacionais da multimídia.”<sup>3</sup> Quase que a totalidade das obras que hoje fazem parte da coleção conceitual deste museu foram encaminhadas pelos próprios artistas em decorrência das mostras promovidas, principalmente as dos anos 1970, entre elas a “*Prospectiva '74*” e a “*Poéticas Visuais 77*”:

Um número importante de artistas atendeu a solicitação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, comparecendo a esta exposição [...]. O apoio procede de

---

<sup>3</sup> ZANINI, Walter. *As Novas Possibilidades*. Catálogo Poéticas Visuais. São Paulo: MAC-USP, 29 Setembro/30 de Outubro de 1977. In: p. 83.

toda a parte, da América Latina como dos países do Leste europeu, dos Estados Unidos como da Europa do oeste e a participação de artistas brasileiros é também significativa. [...] O intercâmbio do MAC com os artistas da ampla área de comunicação alternativa no mundo tem crescido sem desfalecimentos em vários anos, constituindo uma experiência que possui raros exemplos similares ou próximos em todo o hemisfério, sendo também uma demonstração de confiança na ação deste museu. (Zanini, 1977) <sup>4</sup>

O “espaço-fórum” do MAC-USP, como o próprio Prof. Zanini gosta de se referir, foi, em meio a um período de autoritarismo e censura, um lugar livre e aberto a experimentação com novos meios de comunicação. Objetos realizados a partir de xérox, offset, cartões postais, carimbos, livros de artista, poesias visuais, fotografias, fitas K-7, vídeos e tantas outras mídias, já vinham aparecendo de forma considerável nas práticas artísticas de outros países e começavam a despontar na produção nacional: “*O estímulo à arte multimídia e intermídia, incluía a vinda de artistas e de trabalhos do exterior*”<sup>5</sup>, entre eles, artistas e obras Fluxus.

É importante, contudo, ressaltar que esta coleção, formada principalmente por conta da atitude visionária do Prof. Zanini, teve nas décadas seguintes um destino nômade, transitando entre a biblioteca e os corredores do museu, sem encontrar um lugar específico para sua permanência e mesmo sem receber atenção. Estas obras foram relegadas ao esquecimento por mais de duas décadas depois de sua chegada ao museu e até mesmo a existência de muitas delas é desconhecida do grande público já que não existem registros.

Nesse sentido faz-se necessário destacar que este estudo faz parte de um projeto maior de resgate e investigação iniciado pela Profa. Dra. Cristina Freire que, desde 1995, dedica-se à tarefa de construir um legado crítico e teórico acerca desta coleção. Nossa pesquisa surge

---

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> ZANINI, Walter. *Entrevista Depoimento a Daisy Peccinini*, Agosto de 1985. In. *Arte - Novos Meios: Multimeios*. [Coordenação Daisy Valle Peccinini]. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010, p. 124.

como um apêndice deste trabalho que vem sendo realizado há quase duas décadas e, mais precisamente, só foi possível por conta dele.

Fluxus foi o recorte escolhido principalmente por conta de sua representatividade na produção artística da segunda metade do sec. XX. Além disso, a presença de obras Fluxus no acervo deste museu indica sua projeção e significância no cenário artístico das décadas em questão. Atribuir ao Fluxus o reconhecimento que lhe é de direito enquanto grupo de vanguarda, agente de transformação do pensar, do fazer e do fruir artístico nas décadas de 1960 e 1970, no caso específico deste trabalho, significa também atribuir ao MAC-USP o reconhecimento que lhe é devido, enquanto instituição de vanguarda, com processos e ações únicos no Brasil.

A bibliografia consultada acerca de Fluxus permitiu que realizássemos uma relação com nomes de artistas que em algum momento, oficial ou extraoficialmente, estiveram envolvidos com o grupo. Esta relação foi o ponto de partida do presente trabalho. Devemos, contudo, salientar que nem todas as obras selecionadas datam especificamente do período em que estes artistas estavam envolvidos com as atividades do coletivo, mas o que prevalece em todas elas é o espírito e a essência de Fluxus, seja pela poética, seja pelo discurso, seja pela estratégia ou pelos temas abordados.

Algumas das obras deste conjunto foram encontradas em “gavetas-limbo” da reserva técnica ou mesmo na biblioteca do museu (no caso de livros de artista), portanto, não estavam oficialmente incorporadas em seu acervo. Neste sentido, vale dizer que esta pesquisa, ainda que não tivesse como proposta central o trabalho de catalogação, contribui com os esforços da divisão de pesquisa do MAC-USP, de criar um arquivo específico com documentação e dados da coleção conceitual.

Todas as obras que fazem parte deste estudo foram fotografadas e documentadas, sendo estas informações inseridas no banco de dados da Divisão de Pesquisa e, no caso das



obras não catalogadas, as informações foram fornecidas para o departamento de documentação do MAC-USP e suas inserções nos registros solicitadas. Esse trabalho de documentação pode ser encontrado no Anexo I desta dissertação.

O segundo passo dado foi no sentido de classificação e agrupamento destas obras em conjuntos menores, tomando como referência qualidades formais. Nesse contexto, o critério que nos pareceu mais lógico e factível foi o de agrupamento por poéticas.

Sob nosso ponto de vista, concluímos que existiam nesse grande grupo obras mais importantes a serem tratadas, até porque seria muito difícil conseguir, em uma dissertação, abordar um conjunto de 116 obras detalhadamente, sem contar que muitas destas obras, por sua natureza efêmera e transitória, não revelam registros históricos ou referências para que se pudesse aprofundar uma análise. Nossa seleção buscou também privilegiar um número maior de artistas, ou seja, levando em consideração que alguns artistas apresentam mais obras que outros no acervo, tomamos cuidado para que pelo menos uma obra de cada um da lista fosse analisada a fim de enriquecer o trabalho.

Feita a aproximação das obras através das poéticas, deu-se início à tarefa de definirmos quais seriam os capítulos e as obras que os comporiam. Nesse sentido, cada capítulo se desenvolve a partir de um grande tema, caro e determinante nas estratégias de atuação de Fluxus, seus desdobramentos, portanto, se dão em torno das poéticas, artistas e respectivas obras.

O primeiro capítulo empresta seu nome de um aforismo cunhado por Wolf Vostell “Arte = Vida/Vida = Arte” e busca, portanto, dialogar com os esforços de Fluxus em aproximar as práticas artísticas o máximo possível da realidade cotidiana. A aproximação de poéticas que julgamos ser mais condizentes com este tema se deu através dos projetos para instalação, orientações para ações e performances, todos sob o denominador comum de *partituras* e registros/notas do cotidiano do artista.

Desse modo, dentre as obras mapeadas do acervo, selecionamos o livro de Yoko Ono *Grapefruit* – um compendio de orientações (*event scores*) para performances e ações; dois projetos para happenings/instalações de Wolf Vostell *Energía* e *El Huevo* ou *La Quinta del Sordo*; a partitura visual para uma instalação de Felipe Ehrenberg chamada *Emanaciones* (supõem-se que a instalação nunca tenha sido realizada) e uma publicação em forma de folhetim de Ben Vautier chamada *A Letter From Berlin*, onde ele relata acontecimentos, experiências e anseios de um período em que esteve Berlim.

A seleção das obras se deu em razão da representatividade dos artistas no cenário mundial e pela consistência conceitual de cada uma das obras que nos permitiram dialogar vividamente com as poéticas que as envolvem, trazendo à luz do estudo aspectos da vida e da obra destes artistas interessantes e extremamente enriquecedores no âmbito da pesquisa.

No segundo capítulo “Intermídia”, buscamos refletir sobre a multiplicidade de linguagens que surge para Fluxus como uma estratégia a impulsionar e ressignificar a experiência artística, rompendo, desse modo, com as estruturas padrão de organização dos processos criativos em voga na época de sua atuação.

Nos dedicamos, portanto, à análise de livros de artista, sob o pressuposto destes serem uma estrutura intermediária por natureza, conforme assente Dick Higgins, e às iniciativas editoriais relacionadas à Fluxus. Abordamos, desse modo, a *Something Else Press* de Dick Higgins e suas publicações no MAC-USP: *The Paper Snake* de Ray Johnson, *foew&ombwhnw* e *A Book About Love & War & Death* do próprio Higgins; a *International Artist's Cooperation* (I.A.C) de Klaus Groh com diversas obras do próprio Groh e o livro *Debut et Fin d'un Livre Sans Fin* de Robert Filliou e por fim a *Beau Geste Press* de Felipe Ehrenberg, com os livros/catálogos de *Condiciones Y Ocurrencias* do próprio Ehrenberg e “*Art Impressions*” de Klaus Groh. Adicionalmente, aproveitamos para analisar outras obras dos artistas em questão não publicadas por suas respectivas editoras por mostrarem-se ótimos

exemplos de intermedialidade em forma de livros de artista, são elas: *DIE FABELHAFTE GETRAUME VON TAIFUN – WILLI* e *City With All the Angles* de Dick Higgins, “*It is what It is – LFUNK*” de Klaus Groh e *Chicles, Chocolates y Cacahuates* de Felipe Ehrenberg.

O terceiro e último capítulo “Circular é Preciso” gira em torno da estratégia operacional adotada por Fluxus e por muitos artistas da segunda metade do século XX, para viabilizar a circulação de objetos e informações artísticas, através da articulação das redes de troca por correspondência. As redes criadas através de listas de endereços de artistas de todo o mundo possibilitaram um nível de interação, partilha e criação coletiva entre diferentes culturas, desafiando o *status quo* cultural, suas hierarquias e os poderes hegemônicos, criando espaços expositivos paralelos e descentralizando a produção artística.

Para tanto, traçamos um breve panorama histórico da Arte Postal a partir do ponto de vista de Fluxus, problematizamos poéticas e suportes fartamente explorados pelos artistas postais do período, tais como a Poesia Visual, os Cartões Postais e outras publicações. Apresentamos uma coletânea de cartões postais, poemas visuais, impressos e correspondências diversas dos artistas Robert Rehfeldt, Endré Tot (poética “zero” e “my joys”), Genesis P-Orridge, Giuseppe Chiari, Paul Woodrow, Eric Andersen e Davi Det Hompson.

No Anexo I apresentamos a totalidade da coleção Fluxus em questão. Alguns trabalhos foram fotografados e documentados para esse levantamento, outros foram localizados e identificados com o mesmo fim.

No Anexo II incluímos as informações coletadas sobre uma obra (cartão postal: “*Joseph Beuys, chi non sa o non ricorda ripete.*”) que consta nos arquivos do acervo como sendo de autoria de Joseph Beuys, mas que descobrimos, ao longo da pesquisa, ter sido realizada por Vettor Pisani, salientando, desse modo, as problemáticas levantadas com relação a autoria, características de obras dessa natureza. Apresentamos ainda uma série de 6 cartões

postais de divulgação de mostras e apresentações de Joseph Beuys, todos assinados pelo artista. O conjunto não foi incorporado no estudo por ter chegado ao MAC\_USP através de uma doação realizada por Alex Flemming em 2000, ou seja, ao contrário das demais obras analisadas, não foi encaminhado pelo próprio artista e em decorrência das mostras realizadas nas décadas de constituição do acervo conceitual.

## CAPÍTULO I

### “ARTE = VIDA/VIDA = ARTE”

A fim de enfatizar as qualidades artísticas humanas em relação a capacidade de produzir objetos de arte, em 1961, Wolf Vostell (Leverkusen, 1932 – Berlim, 1998) tornou público aquele que talvez seja o seu mais célebre aforismo: “Arte=Vida/Vida=Arte”.

Joseph Beuys (Krefeld, 1921 – Dusseldorf, 1986) afirmara tempos antes que todo ser humano era um artista em potencial<sup>6</sup>, Vostell contrapunha essa ideia, afirmando que todo ser humano era uma obra de arte em potencial:

A arte no tempo e no espaço; o espaço enquanto ambiente; o ambiente enquanto acontecimento; o acontecimento enquanto arte; a arte enquanto vida...; a vida enquanto obra de arte.<sup>7</sup>

A busca pela aproximação da arte à vida foi, sem margem para dúvidas, a principal linha ideológica que conduziu toda a produção de Fluxus e bem possivelmente tenha sido o maior legado por ele deixado para as gerações artísticas que o sucederam até os dias atuais.

Muitas explorações artísticas, a partir do final dos anos 1950, surgiram a fim de contrariar a ideia da arte como uma forma de expressão pessoal e, desse modo, buscavam aprofundar as discussões sobre a arte de um modo geral e as possíveis formas de realizá-la.

Dentre as estratégias adotadas por Fluxus, no sentido de diluir as fronteiras que separavam a arte da práxis social, estavam a mistura de linguagens, a exploração das potencialidades da música, da literatura, da dança, do teatro e das artes visuais, todas levadas ao seu extremo quando conjugadas.

Difícilmente uma obra Fluxus pode ser enquadrada/classificada dentro de uma poética única. Desse modo, questionamentos sobre como ler a obra sob o ponto de vista dessa ou

---

<sup>6</sup> In: D'AVOSSA, Antonio. *Joseph Beuys: A revolução Somos Nós*. Catálogo da Exposição de mesmo nome. São Paulo: Sesc Pompeia, 2010, p. 12.

<sup>7</sup> BARTOLOZZI, María del Mar Lozano. *Wolf Vostell: (1932-1998)*. Editora Nerea: Madri, 2002, p.24.

daquela poética são recorrentes e tornam o trabalho do historiador um tanto mais complicado. No entanto, é necessário para fins de análise e investigação, a realização de um recorte, ou melhor dizendo, de uma aproximação através de um elemento comum.

Para este capítulo, portanto, selecionamos um conjunto de obras, cuja semelhança, como não poderia ser diferente tratando-se de obras Fluxus, está em sua natureza conceitual e sua aproximação com a vida. São estas, *obras textos* que podem ser lidas a partir de distintas denominações: arte visual, poesia, instruções para instalação/happenings/performances, sugestões para algum tipo de ação ou procedimento e, no caso específico da obra “*A Letter From Berlin*” de Ben Vautier, notas do cotidiano.

Algumas destas obras serão apresentadas sob o denominador comum: *partituras*. Na maioria das vezes, sob a ótica de um conjunto, estas partituras podem ser vistas como “[...] *ferramentas para alguma outra coisa [...]*”<sup>8</sup>, como é o caso dos *event scores* presentes no livro *Grapefruit* de Yoko Ono, que se apresentam tanto como textos poéticos quanto como *scripts* para ações; das instruções para a preparação de um ambiente/instalação como a obra *Emanaciones* de Felipe Ehrenberg e das instalações/happenings de Wolf Vostell *El Huevo* ou *Quinta del Sordo e Energía*.

A nova forma de notação musical de John Cage, inspirou e está na gênese das *partituras* no sentido ora tratado. Cage, cujo trabalho ao longo de toda a década de 1950, voltou-se para a inserção de elementos externos ao universo da música em suas peças, sentiu necessidade de extrapolar o formato das partituras musicais, de modo que estas fossem capazes de abrigar situações da vida cotidiana ou de outras naturezas artísticas, que não a música:

---

<sup>8</sup> KOTZ, Liz. *Post-Cagean Aesthetics and the “Event” Score*. MIT Press: October, Vol.95 (Winter, 200), p.57. Versão digital do arquivo em: <http://pt.scribd.com/doc/39025469/Post-Cagean-Aesthetics> - acesso em 12/10/2010 às 22:30h.

Esse peculiar tipo de notação comprovadamente deriva do trabalho de Cage nos anos 1950, aparecendo em sua forma mais condensada em sua composição marco 4'33'' (1952), que orienta o performer a ficar em silêncio durante três “movimentos” de duração ao acaso determinados. Substituindo a notação de música tradicional com um condensado tipo de números e palavras datilografadas, 4'33'' (em sua primeira versão publicada) efetivamente inaugura o modelo de partitura como um objeto gráfico/textual independente, inseparável, *palavras para serem lidas e ações a serem performadas*. Enquanto esse modelo é iniciado por Cage, ele é deixado à outros para ser desenvolvido em uma série de projetos [...].<sup>9</sup>

A peça 4'33, uma das mais conhecidas de Cage, explora abertamente as novas possibilidades encontradas no âmbito da mistura de linguagens.

Foi em 29 de agosto de 1952, no Maverick Concert Hall em Woodstock, que Cage estreou a peça 4'33''. Na ocasião, a peça foi executada pelo pianista David Tudor que subiu ao palco, cumprimentou a plateia, sentou-se ao instrumento, permaneceu por exatos quatro minutos e trinta e três segundos (divididos em três atos) em absoluto silêncio, sem tocar o instrumento, em seguida levantou-se, agradeceu ao público e saiu do palco.<sup>10</sup>

A 4'33' não foi executada a fim de oferecer ao público o silêncio “em si” mas

---

<sup>9</sup> KOTZ, Liz. Post-Cagean Aesthetics and the “Event” Score. MIT Press: October, Vol.95 (Winter, 2000), p.57. Livre tradução de: *“This peculiar type of “event” notation arguably derives from Cage’s work of the 1950s, appearing in its most condensed form in his landmark composition 4’33” (1952), which directs the performer to remain silent during three “movements” of chance-determined durations. Replacing conventional musical notation with a condensed set of typewritten numbers and words, 4’33” (in its first published version) effectively inaugurates the model of the score as an independent graphic/textual object, inseparably words to be read and actions to be performed. While this model initiated by Cage, it is left to others to develop in a series of projects [...].”*

<sup>10</sup> Aqui colocamos uma narração possível do evento, feita por Petra Maria Meyer (professora de estudos culturais e mídias na Academia Muthesius de Finas Artes e Design em Kiel, Alemanha): *“No ano de 1952 sobe ao palco do Maverick Hall em Woodstock (USA), o pianista David Tudor. Ele se senta ao piano. Os olhos dos espectadores se voltam a ele, esperando que erga a tampa do piano e toque de forma virtuosa com suas mãos sobre as teclas os sons pianísticos compostos. O ensejo do evento no Maverick Hall despertou tal expectativa e a mantém até o começo do concerto. A entrada e o sentar-se ao instrumento permanecem no formato de um típico recital de piano, o que se pode observar desde o brilho da madeira escura do piano e a estatura do pianista em seu fraque negro até seus gestos e movimentos concentrados. E ainda: o pianista é “colocado no pódium”, arquitetonicamente preparado para o campo visual do público. No entanto, seu “pianismo” torna-se, nessa noite, mais dramático que o habitual. O protagonista exposto atrai ainda mais forte os olhares para si e eleva a tensão através de sua mudez e, simultaneamente, de uma inversão de papéis. Nenhuma vez coloca ele suas mãos sobre o teclado, nenhum som de piano é produzido. Apesar disso, é apresentada uma composição de John Cage, na interpretação do pianista David Tudor, que deixa o piano calar-se – Tacet.”* Apud: MEYER, Petra Maria: *Als das Theater aus dem Rahmen fiel*. In FISCHER-LICHTE (Hrsg.) In: HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio*. Tese de Doutorado em Teoria Literária. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2008, p. 28.

vislumbrava suscitar uma reação através do efeito que esse silêncio pudesse causar, tal como a própria expectativa frustrada de quem esperava ouvir música. Ao lançar o espectador ao confronto direto com o estranho, com o inusitado, Cage esperava, por fim, subverter o contexto e transformar a cena habitual.

Ademais, ao silêncio do intérprete somaram-se os eventuais sons e ruídos emitidos pelo público presente na sala de espetáculos e, parafraseando a famosa fala de Marcel Duchamp “*tudo é arte*”, Cage declarou então que “*tudo é música*”. Através do acaso e do improviso, o artista incorpora à sua obra a participação do espectador, concedendo-lhe o papel de coautor. Situação de improviso e efêmera, que aproxima de forma incisiva o fazer artístico da vida.

Como uma peça que fugisse completamente das noções usuais do universo da música, Cage criou uma partitura capaz de orientar a execução da peça, também completamente diferente do que se havia visto até então.

Por conta da riqueza de sensações e a inserção de elementos alheios ao universo musical, Cage sentiu a necessidade de incorporar às notações musicais novos elementos gráficos ou textuais que fossem capazes de traduzir e representar estas novas proposições.

No caso específico da partitura de 4’33’’ (Fig. 1), Cage retira as notações musicais tradicionais, insere entre os movimentos a palavras TACET – que na teoria musical representa o silêncio, ou mais precisamente o momento em que os instrumentos devem parar de tocar – e utiliza uma nota em texto no final dando orientações de como a performance deveria ser realizada:

O título desta obra é o comprimento total em minutos e segundos de sua performance. Em Woodstock, NY, 29 de agosto de 1952, o título foi 4’33" e as três peças foram 33", 2’40" e 1’20". Foi performada por David Tudor, o pianista, que indicou o início das partes pelo encerramento, as terminações de abertura e a tampa do teclado. No entanto, o trabalho pode ser realizado por



(qualquer) instrumentista ou combinação de instrumentistas e qualquer comprimento de tempo passado.<sup>11</sup>

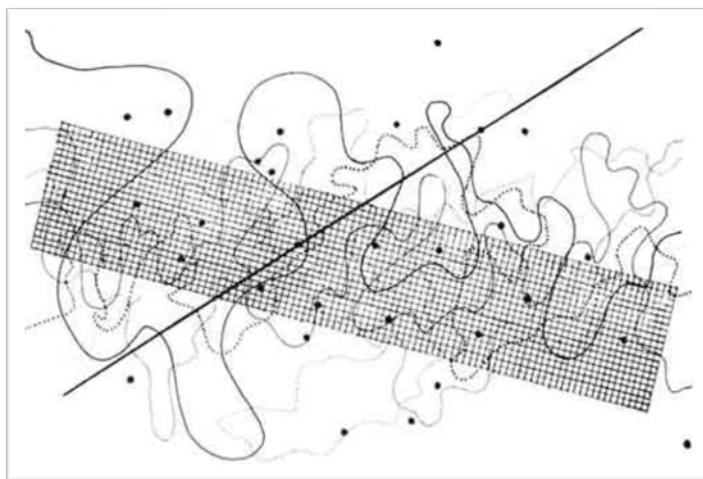


**Fig. 1 – John Cage - Partitura para a peça 4'33'', 1952.**

Em experimentos realizados após a 4'33'', Cage foi além e algumas de suas partituras acabaram se tornando verdadeiras obras visuais (Fig. 2), tamanha diversidade de elementos gráficos inseridos.

---

<sup>11</sup> CAGE, John. Partitura para a Peça 4'33''.



**Fig. 2 – John Cage – Partitura Fontana Mix, 1958.**

### **Partituras para Eventos [*event scores*]**

Os “*event scores*”, cuja tradução literal é “partituras para eventos”, emergiram no final dos anos 1950 em Nova York como uma entre as várias práticas artísticas inovadoras do período e tinham como principal intuito colocar em questionamento os limites da arte e conduzir as negociações de troca e interatividade entre público e artista.

A noção de evento [*event*], propriamente dita, fora concebida por George Brecht em 1959 para referir-se à situações e ações muito simples, quase sempre relacionadas à atividades e práticas cotidianas, que pudessem ser executadas por artistas ou por qualquer pessoa, diante de uma plateia ou apenas para si, física ou simbolicamente. Muitos artistas Fluxus exploraram em seus trabalhos o formato de evento nos anos seguintes.

De um modo bastante simples, pode-se definir as “partituras para eventos” como curtas anotações em texto descritivo que orientam, sugerem passos a serem seguidos para a

realização de uma ação específica ou a formulação de uma situação, conforme exemplos<sup>12</sup>  
abaixo:

**Three Window Events**  
opening a closed window  
closing an open window  
1961

Três Eventos para Janela  
Abra uma janela fechada  
Feche uma janela aberta  
1961 (George Brecht)

**Three Lamp Events**  
on. off.  
lamp  
off. on.  
1961

Três Eventos para Lâmpada  
Ligue. Desligue  
Lâmpada  
Desligue. Ligue.  
1961 (George Brecht)

As “partituras para eventos” ocupam um lugar de referência na genealogia da arte da segunda metade do sec. XX somando esforços ao conceito de antiarte das vanguardas históricas da primeira metade do mesmo século, a fim de contestar os ideais modernistas de autonomia e pureza artísticas.

Ao unir as instruções com base em texto e a performance de situações corriqueiras do universo cotidiano, as “partituras para eventos” rejeitavam e contestavam os valores artísticos então estabelecidos de uma arte autoral, única, que privilegiava o talento, a habilidade individual e a auto-expressão. Nos primeiros anos da década de 1960, artistas Fluxus atuando nos limites da “nova música” de Cage, na poesia concreta, na dança, no teatro e nas artes visuais, roteirizavam suas atividades por meio das “partituras para eventos”.

Nesse sentido, as “partituras para eventos” eram utilizadas como parte da estratégia que visava afastar o máximo possível o fazer artístico do contexto institucionalizado da arte

---

<sup>12</sup> Imagens retiradas do livro: *The Fluxus Performance Workbook*. Editado por Ken Friedman, Owen Smith e Lauren Sawchyn – A performance Research e-publication 2002. Versão Eletrônica baixada pelo endereço <http://www.thing.net/~grist/ld/fluxusworkbook.pdf>.

do período. Inserindo na obra de arte situações do dia-a-dia e proposições de não-arte, os artistas desejavam alcançar um status mais democrático e participativo na arte.

Abdicando de valores estéticos e da proposta de uma obra de arte permanente, os artistas se propunham a diluir os limites formais pré-estabelecidos por meio de técnicas inovadoras que incorporavam multiplicidade de linguagens, atribuindo à própria obra um caráter interdisciplinar e multissensorial. Além de compartilharem a proposição de ações e situações capazes de serem reproduzidas, o formato das “partituras para eventos” oferecia aos artistas e ou às pessoas comuns, a liberdade de traçarem caminhos investigativos infinitos.

Por mais que fosse oferecido um sentido por meio de prosa, as interpretações e a conversão das informações em ações propriamente ditas eram abertas, concedendo ao leitor a liberdade de vivenciar a experiência proposta do modo que melhor lhe agradasse. Alguns artistas acreditavam que a “verdadeira arte” proposta através de suas partituras residia não no texto exatamente mas na concretização das instruções em ações, contudo, outros demonstravam maior interesse no impacto conceitual obtido ainda na leitura das partituras.<sup>13</sup>

George Brecht sobre as “partituras para eventos”:

[...] A partitura é um evento; assim como achar uma incidência de sua existência. Ao compor música, o compositor proporciona uma experiência organizando uma situação dentro da qual sons são criados. Se uma partitura musical (partitura de som) proporciona uma situação sonora musical, a partitura do evento proporciona uma situação para eventos em todas as dimensões (ou fora delas).<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Liz Kotz fala sobre isso no artigo “*Post-Cagean Aesthetics and the Event Score*” de 2001, citando como exemplos de artistas que intencionavam obter alguma resposta do público por meio da leitura do texto, entre eles cita Yoko Ono e George Brecht. P. 57.

<sup>14</sup> BRECHT, George. *Eventos (notas reunidas) 1961*. In: O que é Fluxus? O que não É! O porquê. P. 84.

## **Yoko Ono: Grapefruit**

Yoko Ono foi uma artista ligada ao Fluxus desde sua fase embrionária. Vivendo na artística Greenwich Village, na Nova Iorque dos anos 1950, Ono travou contato com inúmeros artistas vanguardistas da época. Absorvida e instigada pela cena, interessou-se pelas novas manifestações de natureza conceitual que vinham acontecendo principalmente pela poesia concreta e pelas ações e performances.

Foi amiga de Henry Flynt, Jackson Mac Low, Jennings, Byrd, Maxfield, John Cage e do próprio George Maciunas (idealizador e figura principal de Fluxus) e promoveu em seu Loft, situado na Chambers Street encontros periódicos (saraus). As reuniões eram espaço aberto para experimentações, debates e, de acordo com Peter Frank<sup>15</sup>, as séries de performances e happenings realizados lá foram, juntamente com as manifestações organizadas por George Maciunas na AG Gallery (NY), “*O mais obviamente seminal para a criação de Fluxus*”.

Ono atuou em muitas das atividades promovidas por Fluxus e *performou* as suas peças tanto nos EUA, como na Europa e no Japão, participando, inclusive, no ano de 1962, de uma turnê em companhia de John Cage, David Tudor e Ichiyanagi, seu marido na época que também integrava o coletivo.

Em 1964, em Tóquio no Japão, Ono publicou pela primeira vez o seu famoso livro *Grapefruit* (uma edição bilíngue japonês/inglês com tiragem de 500 exemplares) que consistia em um compendio das "partituras para eventos" produzidas por ela desde 1951. Até então, algumas destas partituras haviam sido oferecidas aos amigos nos saraus e encontros promovidos em seu *loft* e na *AG Gallery* de George Maciunas, quase sempre de forma manuscrita em folhas de papel comum. Outras, no entanto, eram inéditas.

---

<sup>15</sup> FRANK, Peter. *Ken Friedman: The Fluxus Years*. Iowa: School of Art and Art History University of Iowa, 1993, p.18. (O texto original data de 1987 e foi publicado em conjunto com um projeto de Workshop de Ken Friedman na Arábia.)

O MAC/USP compreende em seu acervo, um exemplar do *Grapefruit* (Fig. 3), edição datada de 1981<sup>16</sup>, uma produção independente com tiragem de 500 cópias, tradução para o português de Mônica Costa e Regis Bonvicino e projeto gráfico de Julio Plaza e Regina Silveira.



**Fig. 3 - Capa do Grapefruit de Yoko Ono, edição brasileira, 1981. Acervo MAC/USP**

A edição brasileira, única até o momento publicada no mercado editorial nacional, foi realizada a partir do *Grapefruit – A Book of Instructions*, de Peter Owen Limited, First British Commonwealth Edition, London 1970.

A contracapa do livro, traz a seguinte nota acerca de seu conteúdo:

---

<sup>16</sup> A edição brasileira foi realizada pela editora independente de Massao Ohno. Ao longo de cinco décadas, Massao Ohno foi um dos principais editores independentes do Brasil. Chegou a ser considerado por especialistas, como o bibliófilo José Mindlin, como um dos principais artistas gráficos brasileiros do livro, tendo inovado em formatos, uso de papéis e cortes especiais, em trabalho meticuloso e artesanal. Foi também um dos principais modernizadores da edição gráfica no país, que até então tinha um aspecto um tanto acadêmico. Produziu intensamente até 2010, ano de seu falecimento. Presume-se que tenha editado cerca de 800 livros, na maioria esgotados e hoje itens de colecionador. In: *Criação Gráfica 70/90: um olhar sobre três décadas*. Coleção Cadernos de pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008, p. 84/86/87.

Os textos que compõem a edição inglesa, subdivida em oito partes (música, pintura, acaso, poesia, objeto, cinema, dança e informação), podem ser lidos e/ou executados como poemas e/ou partituras musicais, poemas e/ou instruções para a confecção de um quadro, poemas e/ou instruções para a realização de um happening e assim por diante.

As subdivisões também aparecem em nossa edição.

Os textos, intitulados de *peças* pela autora (por exemplo: Peça de Linha, Peça do Sino, Peça Para Orquestra, etc. – figuras 4 e 5) como sugerido pela citação acima, podem ser lidos como partituras musicais, partituras para eventos, partituras para happenings, poemas ou poemas visuais.

A nota da contracapa ainda informa o significado da palavra Grapefruit que em português significa Toranja ou Toranja: “*nome de uma fruta grande, arredondada, branca, vermelha ou alaranjada, de casca grossa e pelos sucosos*”.

A *grapefruit* (ou toranja), é um citrino híbrido, ou seja, uma resultante do cruzamento do pomelo (citrus máxima) com a laranja. Tal qual a natureza híbrida do fruto que empresta seu nome ao livro de Yoko Ono, o seu conteúdo é híbrido, se deslocando indeterminadamente entre diferentes poéticas e se instaurando quase sempre em situações fronteiriças, entre a música, a poesia, a arte visual, a ação e assim por diante.

*Grapefruit* se dá por meio de um fluxo de linguagens com o intuito primeiro de substituir a obra de arte física, o objeto – a tradicional mercadoria dos artistas – por um conceito, por uma ideia. Yoko Ono acreditava que com as instruções de seu livro qualquer indivíduo poderia, em qualquer lugar físico ou geográfico, realizar as “ações artísticas” e, desse modo, tornar-se também um artista.

Vale ressaltar que com a compilação das partituras em formato de livro, a obra adentra a atmosfera dos *Livros de Artista*. Esse novo formato concede à obra uma maior mobilidade,

deixando de ser uma obra estática, exposta em uma parede ou sobre um pedestal, em um tempo e em um lugar específico, onde somente lá poderia ser acessada. Torna-se, nesse sentido, uma estrutura ativa, capaz de circular, ser lida, interpretada ou acionada a qualquer momento, em qualquer lugar e por qualquer indivíduo.

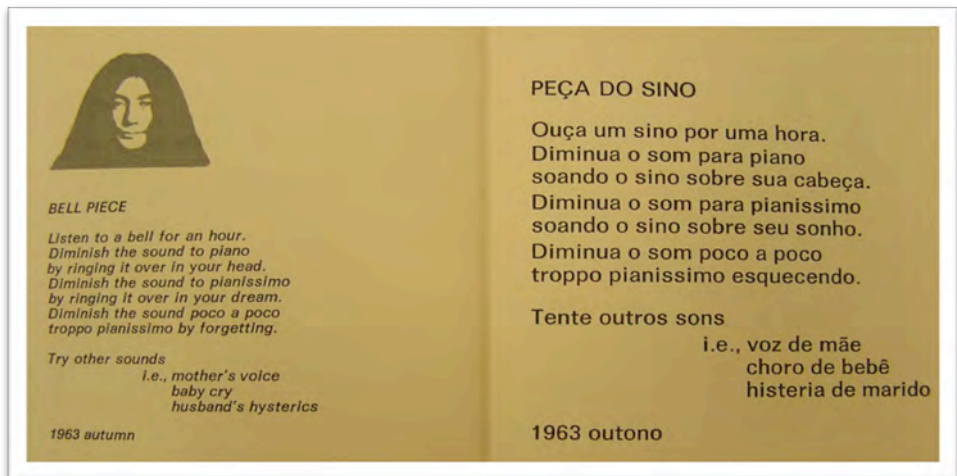
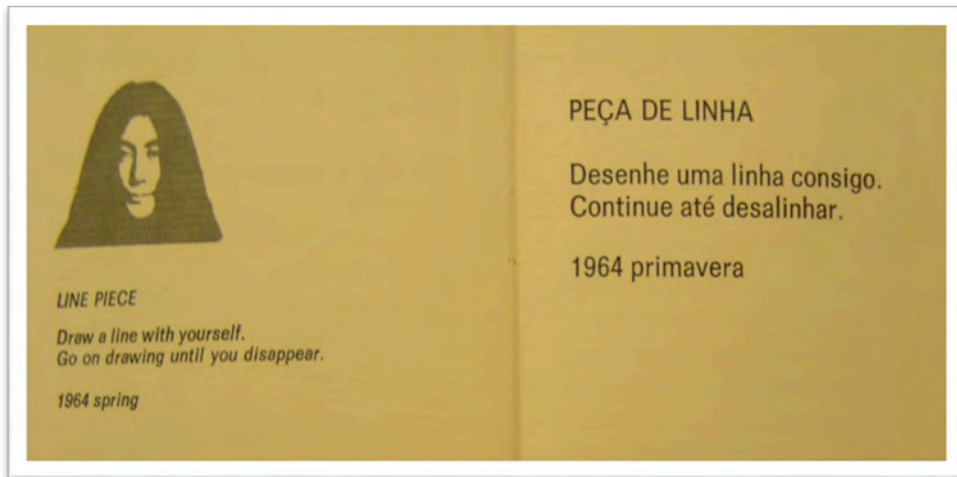


Fig. 4 e Fig. 5 – Interior do *Grapefruit* de Yoko Ono, edição brasileira, 1981. Acervo MAC/USP

As *partituras* do *Grapefruit* visam, desse modo, propor uma intervenção na vida cotidiana, convocando o leitor a tornar-se um agente transformador da própria realidade, tornando difusas (ou imperceptíveis) as fronteiras entre a arte e a vida.



Nas palavras de David Bourdon:

*Grapefruit* é um dos monumentos da arte conceitual do início dos anos 1960. Ele tem uma dimensão lírica e poética que o situa à parte dos outros artistas conceituais. A sua aproximação à arte só tornou-se aceitável quando homens brancos como Kosuth e Weiner, chegaram e fizeram praticamente a mesma coisa que Yoko, mas o fizeram respeitáveis e colecionáveis.<sup>17</sup>

### **Partituras para Happenings/Ambientes**

A história da origem do *Happening* é contada por Dick Higgins em um ensaio chamado “*The origin of Happening*”<sup>18</sup>. Neste artigo, Higgins afirma que no final dos anos 1950, as vanguardas artísticas tendiam a se fundir gradativamente e os artistas se lançavam à exploração de novos meios. Para exemplificar, Higgins cita as ações realizadas por Allan Kaprow, onde este fazia uso de colagens, máquinas e espelhos que visavam refletir as imagens dos espectadores e, conseqüentemente, inseri-los na “cena” da apresentação. Kaprow se referiu pela primeira vez a esse novo tipo de arte, como “happening”.

Quando questionado pelo próprio Higgins acerca da escolha do nome concedido àquelas ações, Kaprow respondeu: “*Eu não fazia ideia de como chamar aquilo, e minha peça era algo que eu supunha que deveria acontecer [happen em inglês] naturalmente.*”<sup>19</sup>. Contudo, Higgins admite que não há como saber quando que o termo fora empregado oficialmente para descrever essa modalidade de performance participativa ainda que se acredite ter sido em Abril de 1957, quando Kaprow realizou uma demonstração de suas

---

<sup>17</sup> BOURDON, David. in: New York Times 1989, reproduced in Yes. Yoko Ono, Harry Abrams 2000, p26.

<sup>18</sup> *American Speech*, Vol. 51, No. 3/4. (Autumn - Winter, 1976), pp. 268-271. *American Speech* is currently published by Duke University Press. Versão electrónica in: <http://www.uiowa.edu>.

<sup>19</sup> “I didn't know what else to call it, and my piece was something that was just supposed to happen naturally.” In: “*The origin of Happening*”, pg. 1.

“colagens performances” para um grupo de amigos, críticos e estudantes, na fazenda do escultor George Segal.

O uso sistemático do termo *Happening*, no entanto, foi adotado oficialmente pelos artistas apenas a partir do final dos anos 1950 e começo dos anos 1960. Através das apresentações realizadas por Kraprow nas galerias Reuben e Hansa, de Nova York, artistas como James Dine, Robert Whitman e Claes Oldenburg, começaram a realizar *Happenings* também e, mais tarde, com o "*18 Happenings in Six Parts*"<sup>20</sup>, Kaprow causou sensação no mundo das artes e inspirou artistas de outros países, tais como Jean-Jacques Lebel na França, Wolf Vostell e Joseph Beuys na Alemanha e T. Kubo no Japão.

Allan Kaprow, define o *Happening*, com as seguintes palavras:

Um *Happening* é uma *assemblage* de eventos executados ou percebidos em mais de uma vez e lugar. Os seus ambientes materiais podem ser construídos, assumidos diretamente do que está disponível, ou alterados ligeiramente; as suas atividades podem tanto ser inventadas quanto serem comuns. Um *Happening*, diferentemente de um jogo de etapas, pode ocorrer em um supermercado, dirigindo ao longo de uma estrada, embaixo de uma pilha de trapos e na cozinha de um amigo, ao mesmo tempo ou sequencialmente. Se em sequência, o tempo pode estender-se para mais de um ano. O *Happening* é executado segundo o plano mas sem ensaio, público, ou repetição. Ele é arte, mas se parece mais próximo à vida.<sup>21</sup>

Nesse sentido, entende-se que *Happenings* nada mais são do que obras *híbridas*, que buscam combinar elementos diversos (sejam eles pinturas, objetos tridimensionais ou sons)

---

<sup>20</sup> "18 Happenings em seis partes" é considerado como sendo o primeiro happening, foi realizado pela primeira vez em 1959 em Nova York por Allan Kaprow.

<sup>21</sup> KAPROW. Allan: *Some Recent Happenings*. (Originally published in 1966 as a Great Bear Pamphlet by Something Else Press). Versão digital em: UBU Classics: [www.ubu.com](http://www.ubu.com) - download do arquivo em 24/03/11). P. 5. Tradução de: *A Happening is an assemblage of events performed or perceived in more than one time and place. Its material environments may be constructed, taken over directly from what is available, or altered slightly; just as its activities may be invented or commonplace. A Happening, unlike a stage play, may occur at a supermarket, driving along a highway, under a pile of rags, and in a friend's kitchen, either at once or sequentially. If sequentially, time may extend to more than a year. The Happening is performed according to plan but without rehearsal, audience, or repetition. It is art but seems closer to life.*

em uma tentativa de afetar/transformar o espaço no qual eles são apresentados/realizados, colocando em evidência a pluralidade da vida por meio da pluralidade da arte. Esse formato reflete a evolução do pensamento dos artistas Fluxus, de que a arte não precisa ser necessariamente um objeto mas pode sim se realizar através de uma situação, uma ação, um ambiente ou um evento.

Kaprow afirmou ainda que o happening era: “*uma forma de arte relacionada ao teatro, em que é executado em um tempo dado e espaço. A sua estrutura e o conteúdo são extensões lógicas de ambientes.*”<sup>22</sup>. Os ambientes aos quais ele se referia, eram salas/espços projetadas pelos artistas nas quais o público poderia e/ou deveria tornar-se ativo, ou seja, contrariamente à *arte de instalação*, os *Ambientes* (do inglês *environment*) sofrem alterações a partir das participação do público. A obra deixa de ser estática no instante que se encontra aberta à transformações por intermédio da atuação que não do próprio artista.

*Happenings* são a maioria das vezes multidisciplinares, intermídia e não usam as linguagens de forma narrativa. O corpo humano e a sua relação com o meio, tanto fisicamente quanto socialmente, tornam-se nos *Happenings* centrais. Não raro, eles empreendem uma dimensão política, seja pelos materiais que incorporam, seja pelas temáticas. Outra característica fundamental deste tipo de arte, é o seu estado de impermanência, ou seja, sua efemeridade, depois de sua “desmontagem”, o que permanece da obra são fragmentos de fotografias, raramente filmagens, as lembranças, os comentários do público e suas *partituras*.

A etapa que antecede o ato estético propriamente dito compreende a preparação da pauta, do programa, ou seja, da “partitura”. A partitura pode ser considerada como o primeiro passo no sentido da busca pela significação da obra, é ela que fixa em detalhes toda a composição do happening/ambiente; ela explica com precisão, através de textos, desenhos,

---

<sup>22</sup> KAPROW. Allan: *Some Recent Happenings*. (Originally published in 1966 as a Great Bear Pamphlet by Something Else Press). Versão digital em: UBU Classics: [www.ubu.com](http://www.ubu.com) - download do arquivo em 24/03/11).

colagens, fotografias, etc., todas as ações a serem realizadas, suas etapas e as indicações de como realizá-las.

Nesse sentido, da mesma forma como o ambiente no qual o happening se dará torna-se parte constituinte da obra, a partitura realizada pelo próprio artista também integra a obra como parte e registro do processo criativo e de sua execução, sendo capaz de perpetuar o conteúdo conceitual do projeto e possibilitar sua remontagem em qualquer outro espaço ou tempo.

Em muitas situações, o artista recorre a elementos gráficos (desenhos, fotos e colagens) para auxiliar o leitor no entendimento e interpretação do conteúdo conceitual da *partitura*. Nestes casos, especificamente, as *partituras* acabam se tornando elas próprias um objeto com valores visuais agregados, muitas vezes podendo ser lida como um poema visual, uma colagem, uma montagem, etc.

## **Wolf Vostell: *El Huevo* ou *La Quinta del Sordo e Energía***

Tenho que dar testemunho de nosso tempo, tal como é nosso tempo; tenho que retratar a ‘sombra’ da humanidade. Proponho com toda intenção o aspecto negativo para orientar a consciência dos outros assim ao lado positivo. Sem a denúncia do primeiro, é impossível a proposta do outro. Minha obra quer ser memória e incentivo da sociedade. O mundo está em crise por um excesso de estímulos, que não pode digerir. Ou aprendemos a viver ou não tardaremos em chegar a outra guerra mundial. Estamos nas mãos dos políticos e os políticos não podem fazer as coisas por si sós. A criatividade, função da arte, é sempre uma força positiva e a criatividade verdadeira não admite falsificações, a política sim.<sup>23</sup>

(Wolf Vostell, 1977)

Subtraído de uma entrevista concedida por Wolf Vostell (Leverkusen, 14 de outubro de 1932 - Berlim, 3 de abril de 1998) à Santiago Amon do jornal *El País* em 03 de julho de 1977, o trecho acima é sintomático ao diagnosticar as preocupações latentes que permearam o fazer artístico do pós II Guerra Mundial.

A maioria dos artistas Fluxus e das outras vanguardas da segunda metade do século XX, desejavam desempenhar o papel de “artistas seres humanos” cujas obras estivessem em sintonia com o seu meio e, sobretudo, que elas interferissem, de algum modo, na realidade da época em que viviam.

Os tempos eram outros em relação a primeira metade do sec. XX e a sociedade passava por drásticas mudanças. Mudanças estas, que vale lembrar, não se davam de forma linear ou conjunta mas que afetavam as práxis sociais em todas as suas esferas e entre as quais podem-se citar: o declínio do antagonismo Leste-Oeste; o anunciado fracasso do Socialismo (e conseqüentemente o fim das utopias); uma emergente descrença na representatividade política e um clima de total desconfiança em relação às instituições governamentais; um

---

<sup>23</sup> In: Processo Destrutivo e Construtivo – Entrevista com Wolf Vostell. Por Santiago Amon. *El País*, 03/07/1977.

íngreme declínio da participação civil na esfera pública (desencadeando em questionamentos quanto a capacidade de atuação crítica); uma perceptível degradação dos modos de vida individuais e coletivos e, por fim, a emergência da comunicação de massa como princípio organizador da sociedade que tem como resultante uma progressiva estetização do cotidiano e uma espécie de “padronização dos comportamentos”, como sugere Félix Guattari.<sup>24</sup>

Vostell acolheu como linha condutora de seu trabalho o aspecto mais negativo destas mudanças desconcertantes, pois acreditava na capacidade do artista como um mediador/instrutor capaz de exercer influência invisível no processo de retirada da sociedade de seu estado letárgico perante o mundo e perante suas próprias práticas. Suas obras podem ser tomadas como documentos/relatos de sua visão sobre o tempo em que viveu, porém, um olhar quase sempre lançado sob a ótica dos conflitos:

Eu não quero ser um artista do século XX, sem haver oferecido meus comentários sobre meu século. [...] A desorientação da vida cotidiana é muito grande e eu devo fazer meus comentários sobre isso. Vive-se em uma época na qual o mal-entendido, as divergências humanas, as contradições de pensamento e do comportamento são muito grandes. Simultaneamente é uma das maiores experiências da vida o viver dentro de múltiplas contradições, e aí eu tenho que ser uma montanha no meio de um mar agitado.<sup>25</sup>

Vostell fez parte desta geração de artistas/exploradores cuja produção, desde o final da década de 1950, pautou-se em uma estética livre, que privilegiava a mistura de linguagens e, principalmente, reivindicava a indissociabilidade entre a arte e a vida. Seu envolvimento com o Fluxus data da formação inicial do grupo, quando em 1962 travou contato com George

---

<sup>24</sup> GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas, SP: Papirus, 1990, p. 8.

<sup>25</sup> VOSTELL, Wolf. Livre Tradução de: *Yo no quiero ser artista del siglo XX sin haber ofrecido mis comentarios sobre mi siglo. (...) La desorientación de la vida cotidiana es muy grande y yo debo hacer mis comentarios sobre eso. Se vive en una época en la que el malentendido, las divergencias humanas, las contradicciones del pensamiento y del comportamiento son muy grandes. Simultáneamente es una de las experiencias más grandes de la vida el vivir dentro de múltiples contradicciones, y ahí y tengo que ser una montaña en medio del mar más agitado*. In: Agúndez García, J. A.: *10 happenings de Wolf Vostell*, Editorial Regional de Extremadura, Mérida, 1999, Colección Artes Plásticas.

Maciunas e Nam June Paik na Alemanha e, no mesmo ano, participou do primeiro Fluxus Festival em Wiesbaden, do qual foi um dos organizadores.

Seu nome está ainda relacionado com o surgimento de muitas das poéticas inovadoras e experimentais que surgiram a partir da década de 1950, entre elas a *Décollage*<sup>26</sup> – da qual é tido como o criador –, a *Performance*; a *Video-Arte* e os *Happenings/Ambientes* (dos quais trataremos aqui).

O trabalho artístico de Vostell pode ser considerado de natureza predominantemente política e social. Os temas mais abordados por ele em suas obras sempre permearam as práticas humanas: a relação do homem com o seu meio; a expansão das possibilidades artísticas através do emprego de novas tecnologias; os ruídos e as ressonâncias dos aparelhos eletrônicos; os arquétipos característicos de seu tempo, tais como a televisão, o avião e o automóvel; os desastres e as catástrofes; a conquista de novos espaços para a arte; os conflitos políticos mundiais; o homem como agente produtor e transformador de sua realidade; as emoções e ações características da contemporaneidade.

Jörn Merkert assinala este caráter político de sua obra da seguinte forma:

Trata-se de <<político>> no sentido mais amplo, que pouco tem a ver com o dissídio ideológico ou partidário mas sim com o destino da cidade-dos-homens – a polis –, e em última análise com uma crítica atual e atualizada relativa à cultura, que não raras vezes é uma frágil cultura de extermínio e catástrofe; neste sentido a obra de Vostell é um <<teatro da crueldade>>...<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Vostell cunha o termo *Décollage* no final dos anos 1950 e passa a aplicá-lo em diferentes contextos para dar sentido de separação, dissociação, descolamento, ruptura e sobretudo para se referir a apropriação de processos destrutivos peculiares à vida, muito presentes em situações e eventos comuns de sua época, tais como acidentes automobilísticos, aéreos, conflitos e manifestações de cunho político em grandes centros, guerras entre outros. Reconhecida como um processo artístico, a *Décollage* trata-se basicamente da composição realizada através de recortes, colagens, sobreposições de imagens acrescentadas de pinturas e outras intervenções, ou seja, mistura de várias técnicas sobre um suporte, que resultam em uma imagem carregada de informações, que buscam retratar a realidade e o cotidiano da vida de forma fragmentada.

<sup>27</sup> CATÁLOGO. *Wolf Vostell de (1958 a 1979)*. Centro de Arte Contemporânea – Museu Nacional de Soares dos Reis. Porto, 1979, p. 64.

As ideias e os conceitos de Vostell materializaram-se de diversas formas quase sempre em obras intermídia e textos de caráter reflexivo e teórico. Uma teoria que se valeu de metáforas subtraídas da vida cotidiana, de fatos e acontecimentos políticos, sociais e históricos. Mas foi nos *happenings/ambientes* que Vostell encontrou condições de tornar suas ideias em um convite aberto para a reflexão. Muitos fazem referência aos fatos trágicos vividos em sua infância durante a II Guerra Mundial ou à outros conflitos violentos (tais como as guerras do Vietnam, de Sarajevo, a construção do muro de Berlim, entre outros) ou ainda à fenômenos que considerava destruidores e prejudiciais naquele período, em suas palavras:

O público mescla, com frequência, fatos importantes: que o tema de um happening trate de fenômenos destruidores de nossa época não significa absolutamente que a forma happening seja, ela mesma destrutiva.<sup>28</sup>

O artista encaminhou para o MAC/USP cópias de duas de suas *partituras* para *happenings/ambientes* na década de 1970. Ambas “*El Huevo*” ou “*La Quinta del Sordo*” e *Energía* simbolizam veementemente as questões acima mencionadas.

A primeira *El Huevo* ou *La Quinta del Sordo* foi idealizada por Vostell para ser montada em 1977 em Kassel – Alemanha, quando convidado a participar da Documenta 6. Na carta endereçada à organização da Documenta (que compõe o conjunto de 5 páginas da partitura), Vostell ressalta: “*Esta é uma das obras mais complexas e desafiadoras artisticamente que eu já concebi.*”<sup>29</sup>

O projeto inicialmente idealizado por Vostell não pôde, contudo, ser executado integralmente pois compreendia a instalação de um avião militar das forças armadas norte-

---

<sup>28</sup> VOSTELL, Wolf. Sobre o Happening. In: 17ª Bienal de São Paulo. Catálogo Geral. Fundação Bienal: São Paulo, 1983, p.318.

<sup>29</sup> VOSTELL, Wolf. Partitura El Huevo ou Quinta del Sordo, acervo MAC/USP, 1977, p.2. Tradução de: Dieses Vorhaben gehoert zu den komplexesten und künstlerisch anspruchsvollsten Werken, die ich je realisiert habe.



americanas, modelo F3, em cima da nave central do edifício do *Museu Fredericiano*, que na ocasião receberia grande parte das demais obras encaminhadas para a exposição. O comitê de organização do evento, censurou por razões óbvias essa parte do projeto.

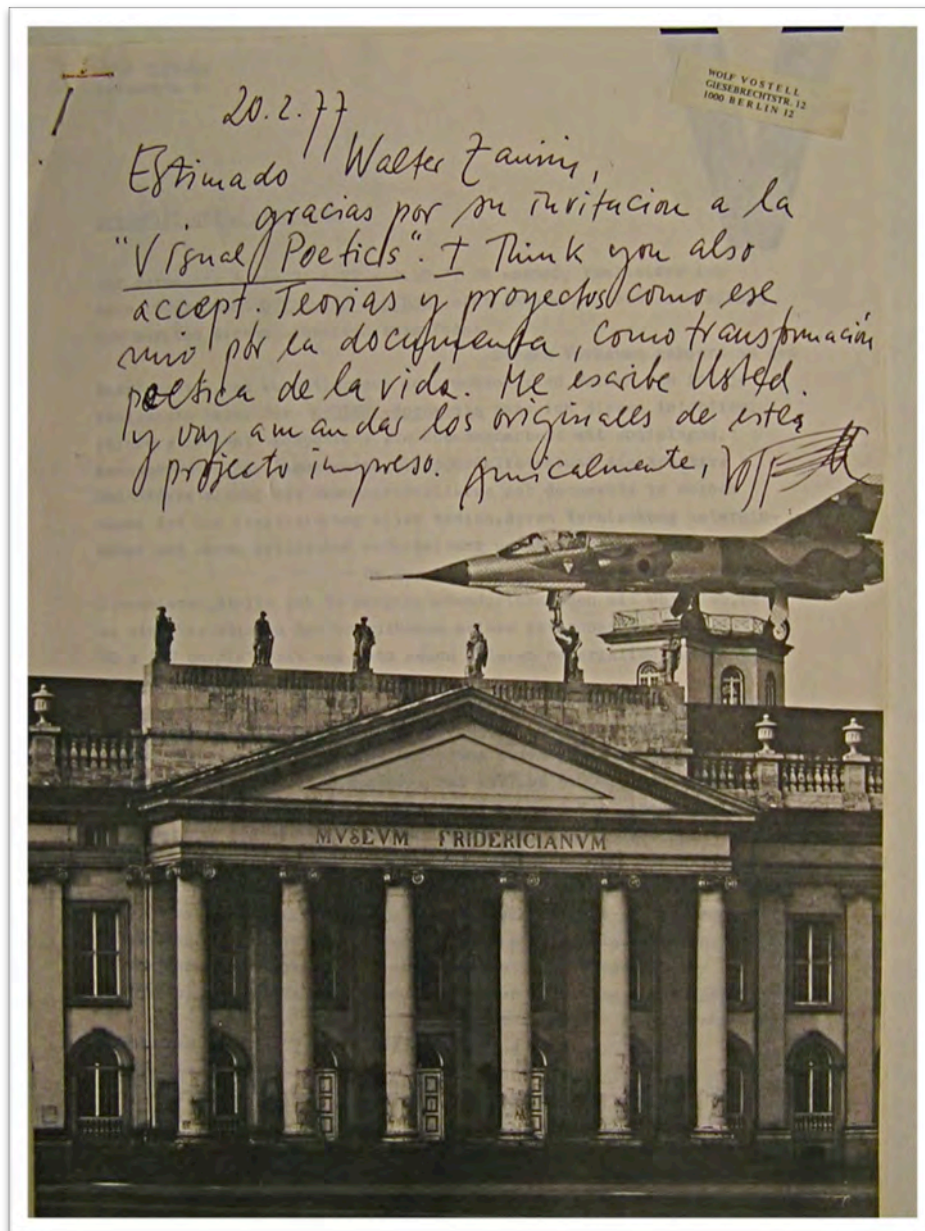


Fig. 6 - 1ª página da partitura *El Huevo* ou *La Quinta del Sordo*, Wolf Vostell, 1977 – Acervo MAC/USP

Na mesma entrevista já citada acima, Vostell explicou o significado e a importância que o avião tinha para a obra:

[O avião] Significava a exata ameaça de destruição sobre a cúpula da arte. Frente a tanto raio laser e fogos de artifício, frente a tanta e tanta glorificação como nos tem trazido as poderosas galerias americanas (glorificação e festejo não menos parecidos com os do execrável III Reich), eu me propunha, uma vez mais, oferecer à visão de todos um aspecto eminentemente negativo, capaz de suscitar na consciência comum uma resposta positiva.<sup>30</sup>

O restante do projeto foi concretizado e ocupava a primeira sala do Museu Fredericiano. Em um espaço fechado e escuro cujo chão era em forma de tanque e reservava alguns centímetros de água/líquido com aspecto viscoso e escuro, ali presente com o intuito de simular combustível de avião derramado.

As paredes de madeira encontravam-se revestidas por uma coleção de grandes telas feitas anos antes pelo próprio Vostell compostas por fotografias, recortes de revistas, jornais, colagens e décollages que ilustravam violentos acidentes aéreos, grandes catástrofes, destruições e acontecimentos trágicos do cotidiano; imagens que a princípio apenas se faziam notar através de tênues reflexos lançados por sobre as “águas negras” gerados pela luz que emanava de alguns aparelhos de televisão ligados no interior da sala, ocupados em transmitir imagens de temática idêntica.

O negro era a cor predominante, transubstanciada em ambiente, em ar. Para se entrar na sala era preciso estar calçando botas impermeáveis e para ver de forma mais detalhada as imagens das paredes o visitante precisava levar à cabeça uma potente lanterna de mineiro. María del Mar Lozano Bartolozzi em seu livro “Wolf Vostell: (1932- 1998)”<sup>31</sup>, nos conta que Vostell, por algumas vezes durante o período da mostra, manteve-se do lado de dentro da sala,

---

<sup>30</sup> In: *Processo Destrutivo e Construtivo – Entrevista com Wolf Vostell*. Por Santiago Amon. El País, 03/07/1977 (versão eletrônica).

<sup>31</sup> BARTOLOZZI, María de Mar L. *Wolf Vostell: (1932- 1998)*. Editorial Nerea S.A. 2000, p 58.

para observar atentamente a reação do público que caminhavam em direção aos parcos feixes de luzes na tentativa de apreender as imagens, e em seus rostos “*era possível perceber um mundo de reflexos dramáticos proporcionados pelas sombras da realidade*”. Em suas palavras:

Nesta obra se criava um autêntico espaço dramático aonde os atores eram os próprios espectadores colocados em cena. O lugar os questionava. O ar e o ambiente negro eram componentes de uma *dé-coll/age* tridimensional. Era mais uma experiência da arte da provocação e da vida produzindo arte. Uma arte que Vostell considerava pertencente aos novos realismos.<sup>32</sup>



**Fig. 7 - Fotografia realizada na primeira montagem do Happening/Ambiente *El Huevo* ou *La Quinta Del Sordo* em Kassel/Alemanha em decorrência da mostra Documenta VI, 1977 – Coleção Gino Di Maggio<sup>33</sup>**

---

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Imagem retirada do livro *Wolf Vostell: (1932- 1998)*. De Maria Del Mar Bartolozzi. Editorial Nerea S.A. 2000, p. 56.

Quanto ao nome “*La Quinta del Sordo*” (A Quinta do Surdo) já havia sido utilizado por Vostell em forma de homenagem em um interessante livro de 1975, que era composto por uma série de aquarelas negras, representando mulheres desnudas, que traziam nos ângulos laterais (em tamanhos diminutos) a reprodução das obras de Goya<sup>34</sup> conhecidas pelo mesmo nome “La Quinta del Sordo” ou como “Pinturas Negras”<sup>35</sup>:

“[...] o comentário pictórico de Vostell, resultava estranho, a princípio. Não se tratava de se reproduzir as pinturas de Goya, mas sim de responder aos seus quadros com distintas imagens humanas de rostos medonhos, posturas escorçadas e gestos fundamentalmente eróticos e violentos, dessacralizadores.” (BARTOLOZZI:2000, p. 57).

No Ambiente de Kassel, a homenagem a Goya se dava através do negro das águas e nos reflexos distorcidos emanados em direção aos rostos angustiados e ansiosos dos participantes: “*É uma homenagem a Goya e também aos Impressionistas. No lugar de pintar a luz, eu produzo luz, mais espaço, mais tempo.*”<sup>36</sup>

Já o nome “El Huevo”<sup>37</sup> foi utilizado a fim de contrapor o conteúdo visual de extrema violência e agressividade das grandes obras que revestem o *Ambiente* (colagens, pinturas desenhos e fotos de objetos tecnológicos, aviões e grandes desastres) com a fragilidade de um “ovo”, algo no sentido de quem observasse a parte externa da sala (e sua fragilidade) jamais imaginaria o seu conteúdo violento.

---

<sup>34</sup> Vostell nessa época já havia estabelecido residência na região de Cáceres/Espanha e desenvolvera grande admiração pela cultura artística espanhola, principalmente por Goya. Foram inúmeros os seus trabalhos que parafrazearam/homenagearam as telas e desenhos de Goya.

<sup>35</sup> As “Pinturas Negras”, são uma série de pinturas murais realizadas entre os anos de 1819 e 1823 (tendo sido trasladadas para telas em 1873) por Goya em sua propriedade rural aos arredores de Madri à qual chamavam “La Quinta del Sordo” (A Quinta do Surdo), fazendo referência a perda de audição que Goya vinha sofrendo há alguns anos. As cenas das “Pinturas Negras” são predominantemente noturnas ou crepusculares, aonde predominam a ausência de luz e a projeção de sombras, detalhes que concedem às obras uma aura enigmática, transmitindo sensações de melancolia e pessimismo.

<sup>36</sup> VOSTELL, Wolf. Apud: BARTOLOZZI, Maria del Mar. Wolf Vostell: (1932-1998). P. 58.

<sup>37</sup> BARTOLOZZI, Maria del Mar. Wolf Vostell: (1932-1998). Editora Nerea S.A. 2000, p.58.

Vostell parte do uso de elementos e objetos reais e concretos de nosso meio e os contextualiza no ambiente da exposição a fim de conceder-lhes uma nova carga simbólica, tal qual uma metáfora da vida contemporânea. No centro de sua percepção artística encontra-se o *ser humano* como agente da realidade, a mesma realidade que dá forma, estabelece as emoções e condiciona as ações; uma realidade que só pode ser experimentada através da intervenção desse *ser*, que pode nela se reconhecer, se perceber com seus sonhos, anseios, angústias e limitações. Trata-se de um espaço configurado, que para ganhar vida precisa ser percorrido. É a presença humana e suas interações que provocam os ruídos, as ressonâncias e que criam um sentido para a obra, na própria partitura de “El Huevo” Vostell ressalta a importância da participação do público para a obra: “*Cooperação e auto-expressão criativa do público visitante da Documenta em minha sala [...]*”<sup>38</sup>

De todo modo, parece claro que as constantes referências à guerra e à violência objetivavam na obra de Vostell um despertar do espectador para o seu meio. Propunham uma transformação através da ação sugerida, uma reação contrária de modificação primeiro interna (da subjetividade humana) e depois, por consequência, do meio ambiente em que o homem vive pois, conforme nos sugere Félix Guattari<sup>39</sup>, não há como dissociar o meio ambiente, do homem e de seu viver.

A cópia da *partitura* de “El Huevo” ou “Quinta del Sordo”, encaminhada por Vostell no ano de 1977 para o MAC-USP, foi exibida na mostra *Poéticas Visuais 77*. Vale lembrar que nesse período o Brasil vivia em pleno regime militar, que tinha como um de seus pilares de sustentação o controle de ideias e ações de natureza intelectual e artística. Por meio da censura, o Estado controlava e fiscalizava todas as formas de manifestação cultural, fato este que nos leva a crer que a escolha de Vostell pelo envio justamente desta *partitura*, pode não ter sido aleatória. A metáfora da vida proposta pela obra, através de sua carga de violência e

---

<sup>38</sup> Partitura El Huevo ou La Quinta del Sordo

<sup>39</sup> GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas, SP: Papirus, 1990.

agressividade, assume um simbolismo político muito mais explícito em um momento histórico regido por uma força totalitária.

Na primeira página (das 5 que a compõe), como pode ser observado na Fig. 6, há uma montagem com a imagem de um avião F3 americano pousado sobre a cúpula do Museu Fredericiano, logo abaixo da nota dirigida ao Prof. Walter Zanini. Na nota, Vostell ressalta o caráter de sua obra como um agente de transformação da realidade:

Prezado Walter Zanini,

Obrigado por seu convite para a “Poéticas Visuais”. Eu penso que você também aceita teorias e projetos como este meu para a Documenta, como transformação poética da vida. Me escreva você e eu mandarei os originais deste projeto impressos. Amigavelmente. Wolf Vostell.

Nas páginas seguintes, estão as orientações detalhadas de como a obra dever ser montada e o que Vostell classifica como “teoria” sobre o *Ambiente*. Não pode-se deixar de notar a composição gráfica que acaba concedendo à *partitura* qualidades visuais enriquecedoras.

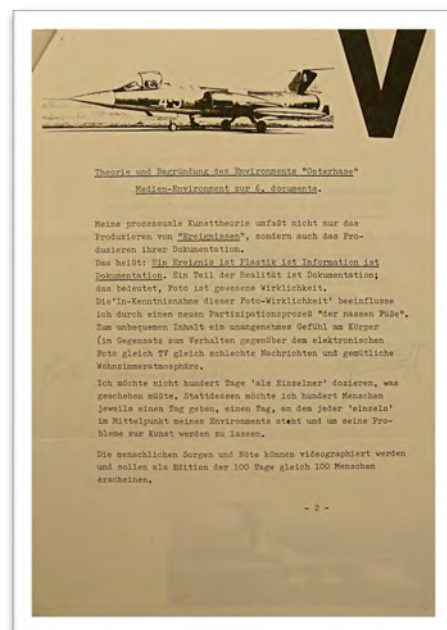
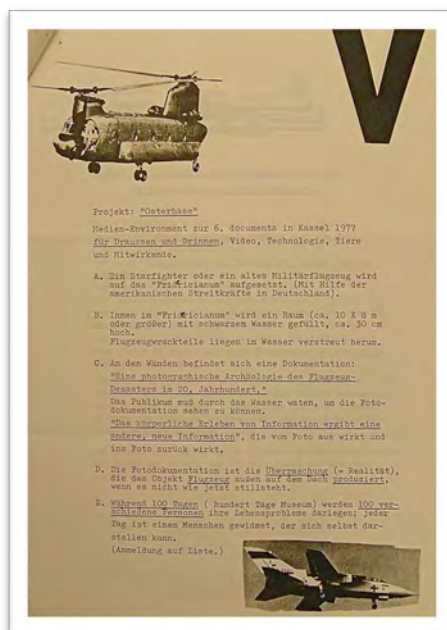


Fig. 8 e Fig. 9 – Páginas de apresentação da partitura *El Huevo ou Quinta del Sordo* de Wolf Vostell, 1977 – Acervo MAC-USP

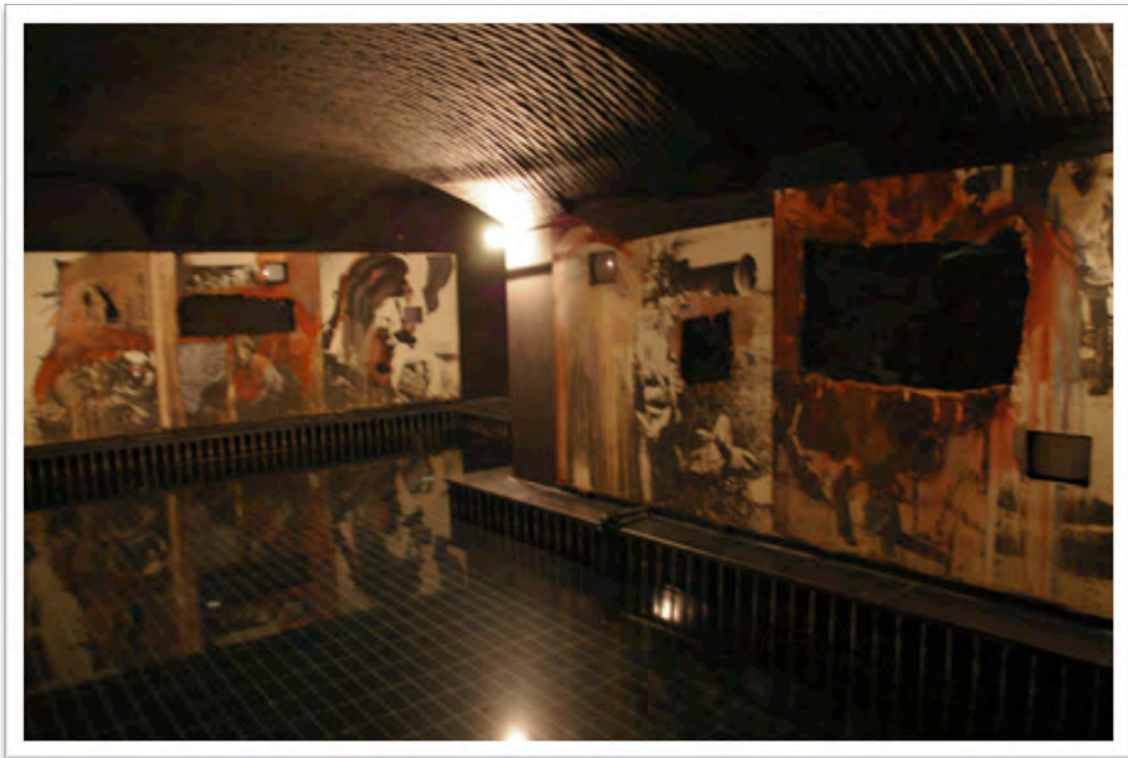


Fig. 10 e Fig. 11 – Montagem de *El Huevo* ou *La Quinta del Sordo* na Fundação MUDIMA, Milão – 2010

A segunda partitura encaminhada por Vostell para o MAC/USP foi a de seu também Happening/Ambiente *Energía*. O projeto foi executado pela primeira vez em 1973, na mostra internacional italiana *Contemporanea* realizada no estacionamento subterrâneo da Villa Borghese<sup>40</sup> (Parcheeggio di Villa Borghese) em Roma, na Itália. Junto com o projeto foi encaminhado também uma cópia do jornal publicado para realizar a divulgação da mostra. Estampada na página de rosto do jornal uma frase de impacto de Vostell: “*Sono le cose che non conoscete che cambieranno la vostra vita*” (São as coisas que vocês não conhecem, que mudarão as vossas vidas.).



**Fig. 12 – Página de rosto do Jornal realizado para a mostra *Contemporanea*. Acervo MAC/USP**

Vostell realizava desse modo um convite ao visitante da mostra, um chamado a fim de que ele se tornasse o protagonista de uma experiência real, uma experiência que fosse capaz de mudar a própria vida. Despertar a curiosidade do público para atuar em sua percepção física e visual, convidando-o para uma experiência única, foi uma das orientações que mais inspiraram Vostell.

Esse mesmo jornal, traz em seu interior, artigos, *teasers* de notícias sobre a situação política e econômica da Itália, de Roma e outras localidades, informações

sobre algumas obras e artistas presentes na exposição, fotos, classificados e uma porção de outras pequenas provocações.

<sup>40</sup> Villa Borghese é um palácio situado no interior do segundo maior parque da capital italiana, os Jardins de Villa Borghese.



Além da frase de efeito logo na capa e da notória função de servir como ferramenta para publicidade do evento, uma tiragem maior de exemplares desse jornal foi realizada, uma vez que Vostell os utilizou como parte integrante da sua obra.

A *Energía* de Vostell consiste basicamente na disposição de um automóvel, modelo Cadillac (ou Mercedes), bastante desgastado pelo tempo e pelo uso - mas ainda símbolo de elegância e austeridade - envolto por uma muralha de pães embrulhados em jornais e amarrados com cordas.

Vale ressaltar que o projeto dessa obra fora pensado - segundo alerta que encabeça a própria partitura - para ser realizado ao longo de 1 ano, em diferentes mostras na Europa: *“Um happening Europeu / Durante um ano / Começando em Roma em ocasião da “Contemporanea” / Seção de Arte Sob Curadoria de Achile Bonito Oliva / Organização Encontro Internacional de Arte em Roma.”*

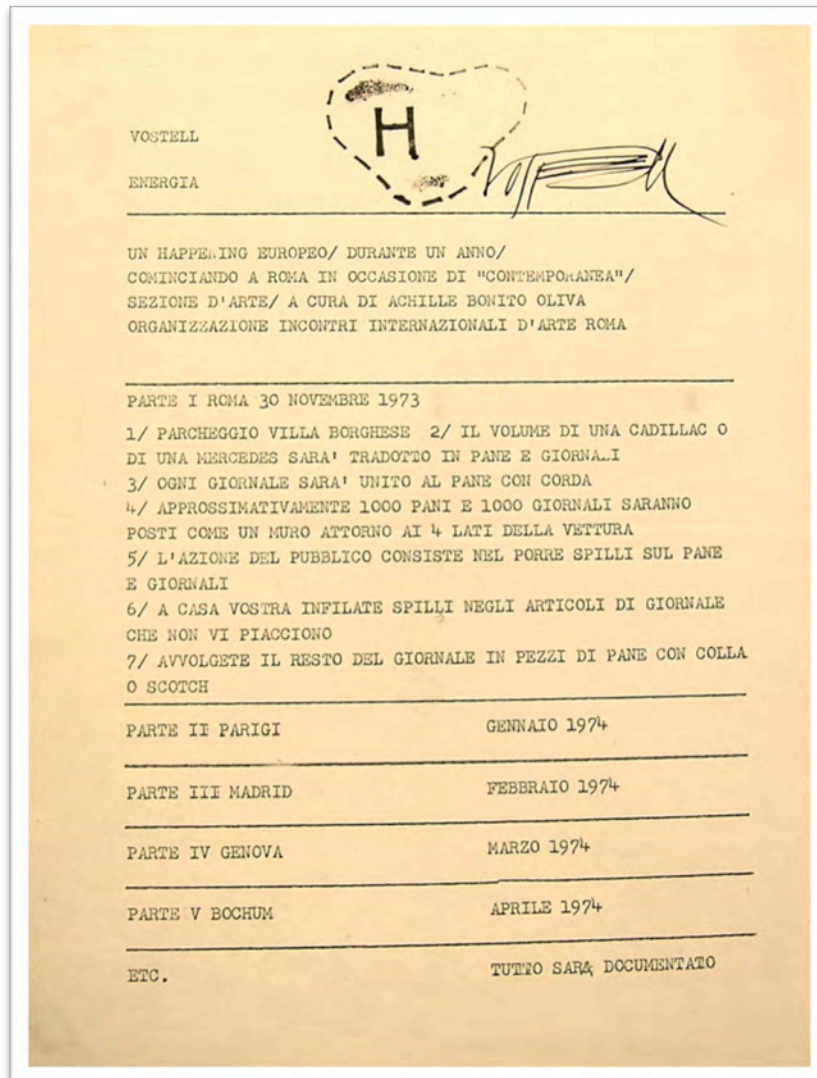
Logo abaixo, após as orientações para realização do happening, Vostell resalta as remontagens seguintes a serem realizadas: *“Parte II em Paris – Janeiro de 1974; Parte III em Madri – Fevereiro de 1974; Parte IV em Genova – Março de 1974 e Parte V em Bochum/Alemanha – Abril de 1974.”*<sup>41</sup>

Acerca das orientações para a montagem daquela que seria, segundo sua lista, a Parte I da obra, Vostell é bastante claro, taxativo e exigente com alguns itens: *“1) Estacionamento de Villa Borghese (item mutável de acordo com o lugar a ser montada a obra); 2) Um volume de um Cadillac ou de uma Mercedes será envolto em pães e jornais; 3) Cada jornal será unido ao pão com corda; 4) Aproximadamente 1000 pães e 1000 jornais serão dispostos como um muro em volta dos quatro lados do automóvel; 5) A ação do público consiste em colocar alfinetes sobre os jornais; 6) Em casa, prenda alfinetes em artigos do jornal que você não gosta; 7) Embrulhe o restante do jornal em peças de pão com cola ou Scotch.”*

---

<sup>41</sup> Não encontramos registros de que estas remontagens tenham sido realizadas tal qual proposto na partitura.

Por fim, Vostell alerta: “*Tudo deverá ser documentado.*”



**Fig. 13 – Partitura para a Happening/Ambiente *Energia*, Wolf Vostell – 1973/74 – Acervo MAC/USP.**

Vostell criou arte em constante conflito com a vida e a sociedade de seu tempo, ele mesmo se intitulava como sendo “um engenheiro da vida”, fazendo uso de todo e qualquer tipo de material que estivesse ao seu alcance, desde os mais simples e corriqueiros até aqueles que sob apropriação e quando contextualizados em seus *Ambientes*, não raro, pudessem construir uma crítica à sociedade industrial e de consumo:

Vários dos meus Happenings eram a ritualização de circunstâncias da vida que, nesta época, apareciam como problemas atuais. O culto do automóvel, o culto da televisão, o culto da aviação. Nos anos 1950, e até mesmo antes, isso não teria sido possível. Minha geração cresceu, praticamente, com esses fenômenos e fez deles rituais.<sup>42</sup>

Incorporando esses objetos simbólicos da vida contemporânea acreditava estimular a percepção do espectador para a vida e a realidade que o cerca e, quem sabe, despertar a consciência acerca da capacidade de transformação individual e do meio no sentido de algo mais positivo e edificante.



**Fig. 14 – Foto realizada na montagem de *Energía* na Mostra Internacional de Arte Contemporânea de Roma – 1973<sup>43</sup>**

No Happening/Ambiente *Energía*, o carro desgastado, os pães e os jornais intactos (até o momento em que o espectador é convidado para intervir em seu estado) possuem um

<sup>42</sup> VOSTELL, Wolf. Fluxus. In: 17ª Bienal de São Paulo. Catálogo Geral. Fundação Bienal: São Paulo, 1983, p.320.

<sup>43</sup> Imagem obtida no arquivo digital da revista Flash Art n.287 outubro de 2010. Foto de Massimo Piersanti.

simbolismo não menos contundente e agressivo que suas demais obras. O carro aparece como um emblema da sociedade capitalista, um símbolo do bem-estar material ao qual tanto aspira o ser humano. O homem desenvolve novas tecnologias a fim de tornar suas redes urbanas mais extensas e, conseqüentemente, os carros que nelas circulam mais rápidos. Uma vida em estado de constante aceleração, de drásticas mudanças e de perda da sensibilidade.

O automóvel, sob a perspectiva ora proposta, imobilizado pelo muro construído à sua volta, de pães (o alimento do corpo, essencial a vida) envoltos em jornais (a informação, ou seja, o alimento do intelecto) aparece como uma estratégia sugerida por Vostell, no sentido de contenção da *Energía* negativa imposta pela crescente expansão do capitalismo.

Quando ele sugere aos visitantes que repitam o ato de alfinetar as notícias desagradáveis que encontrarem nos jornais, em suas casas, e que as informações relevantes sejam igualmente embrulhadas em pedaços de pão, ele reafirma a ideia de continuidade da obra, para além da exposição, chama a atenção do visitante para o fato de que cada um é capaz de construir seu próprio tijolo da muralha. Todos estão hábeis a participar da construção de algo positivo, hábeis a controlar as *Energías* da vida e capacitá-las para a edificação de uma sociedade melhor: “*Para mim, o happening é a participação. Participação implica que uma parte da realização deste é transmitida ao público.*”<sup>44</sup>

Os happenings/ambientes de Vostell, quase sempre enigmáticos, são um convite para um jogo de significações (sem os limites fixados pela razão), buscam superar o afastamento imposto pela arte de outrora, entre o sujeito e a obra, reafirmando a noção de consolidação da arte à vida, em suas palavras: “*Na arte nada é definitivo. Um happening é misterioso. Criamos uma situação e devemos esperar que as pessoas reajam com suas sensibilidades triviais.*”<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> VOSTELL, Wolf. Revista do Programa de Pós Graduação em Arte da UnB. V.8/Nº2. Brasília: Julho/Dezembro de 2007, p. 104. (Entrevista inédita com Wolf Vostell realizada como parte do trabalho de dissertação de D.E.A. para a Universidade Paris I, Sorbonne, em 1984.)

<sup>45</sup> Ibid: p.104.

Esse mesmo happening/ambiente foi reproduzido na 17ª Bienal Internacional de São Paulo no ano de 1983, quando na ocasião o curador, prof. Walter Zanini, convidou alguns artistas Fluxus para realizar a sessão *Rua Fluxus*<sup>46</sup>.



**Fig. 15 – Foto *Energía* versão realizada na 17ª Bienal de São Paulo - 1983**<sup>47</sup>

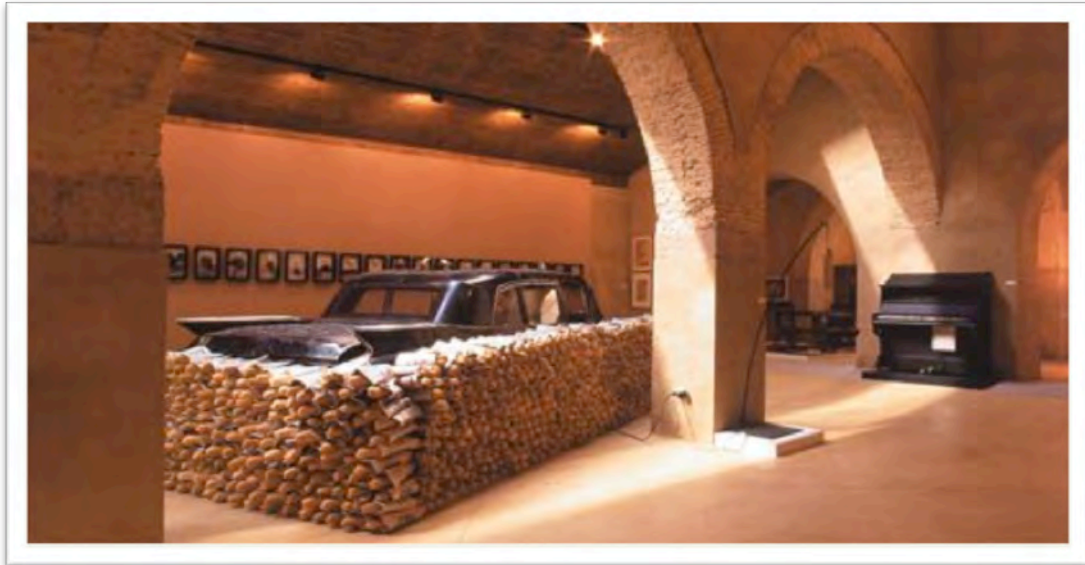
Diante de todo o exposto, pode-se observar que por intermédio dos Happenings, Vostell foi capaz de criar uma nova linguagem artística, mais próxima da realidade cultural e histórica da sociedade de sua época. Partindo da necessidade de uma arte crítica, disposta a debater com seu tempo e, sobretudo, com as pessoas de seu tempo, seus projetos ousados e irreverentes, foram em sua gênese "obras abertas", verdadeiros chamados à intervenção de um espectador, agora ativo.

---

<sup>46</sup> A *Rua Fluxus* valeu-se de inúmeros trabalhos do grupo, contando com documentação, peças originais, performances e ações de artistas ao longo da mostra. O evento demarcou a primeira apresentação de Fluxus no Brasil. Entre os artistas presentes estiveram: Wolf Vostell, Ben Vautier, Dick Higgins, Walter Marchetti e Benjamin Patterson.

<sup>47</sup> Imagem retirada do catálogo da 17ª Bienal de São Paulo. Catálogo Geral. Fundação Bienal: São Paulo, 1983, p.337.

As partituras, por sua vez, são parte integrante e essencial da obra. Não apenas por permitirem sua remontagem inúmeras vezes mas, principalmente, por preservarem a visão do artista sobre o seu próprio processo criativo.



**Fig. 16 – Foto Montagem permanente de *Energía* no Museu Vostell Malpartida – Malpartida/Cáceres – Espanha<sup>48</sup>**

### **Felipe Ehrenberg: *Emanaciones***

Eu gostaria que me recordassem por minhas diferenças... Eu concebo minha obra não como uma série de móveis vendidos e exibidos. Eu considero que a vida em si é uma sorte de obra, uma obra inconclusa.

(Felipe Ehrenberg)<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Situado no Parque Natural de Los Barruecos, na cidade de Malpartida de Cáceres/Espanha, a instituição idealizada e criada pelo próprio Vostell em vida, conserva três grandes coleções: Coleção Wolf e Mercedes Vostell (conjunto de obras inaugurais que representam os ciclos mais significativos de toda a produção do artista/fundador com ambientes, esculturas, instalações, quadros e vasta documentação); a Coleção Fluxus (doada pelo colecionador italiano Gino de Maggio corresponde a um conjunto de 250 obras, em sua maioria ações e intervenções Fluxus, fotografias, vídeos, manifestos e diversos textos) a Coleção Artistas Conceituais (composta por 60 obras – quadros, quadros-objetos, esculturas e instalações - de 48 artistas de nacionalidade espanhola, portuguesa e polonesa. Informações obtidas através do site do Museu Vostell Malpartida: <http://www.museovostell.org/index.htm>

<sup>49</sup> EHRENBURG, Felipe. Apud: LLANOS, Fernando. *Bienvenidos a Manchuria y Su Visión Periférica*. In: *Manchuria Visión Periférica: Felipe Ehernberg*. Catálogo/Obra. Coyoacán/Mexico: Editorial Diamantina S.A. de C.V., 2007, p. 11.

Felipe Ehrenberg é um artista de múltiplas realizações permeadas de rigor e profundidade reflexiva no âmbito do experimentalismo artístico. Some-se à sua história mais de cinco décadas de intensas atividades no universo do pensar e do fazer artísticos. Exponente da arte conceitual na América Latina, desde a década de 1960, este mexicano que já há alguns anos reside no Brasil, dedica-se à uma incansável pesquisa sobre os meios de comunicação, expressão e suas potencialidades poéticas. Sua arte e sua vida são forças indissociáveis, o experimentalismo está no cerne de sua energia criativa e permeia toda a sua densa produção.

A longo destes mais de cinquenta anos, Ehrenberg vem se expressando através de performances, ações, pinturas, instalações, grafismos dos mais diversos, publicações, colagens, enfim, toda uma sorte de linguagens que, em algum momento, acredite ser capaz de colocar a serviço de sua criatividade. Seu posicionamento é aberto e reflexivo em relação as práticas e aos grandes acontecimentos sociais pois acredita que o artista ocupa um lugar importante dentro da sociedade, como agente ativo e transformador de sua realidade.

Em duas diferentes ocasiões tivemos a oportunidade de conversar e ouvir Ehrenberg, a primeira em um encontro/entrevista conduzida pela Profa. Cristina Freire na divisão de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP – em 11/Maio/2010 e a segunda na casa do artista no bairro de Pinheiros, em São Paulo, no dia 04 de maio de 2011<sup>50</sup>. Com um tom de informalidade e entusiasmo em ambas as ocasiões, Ehrenberg buscou relatar alguns dos principais aspectos de sua produção artística, as influências que direcionaram seu trabalho para o experimentalismo, falou sobre seu exílio em Londres (que acabou por favorecer seu encontro com Fluxus), sua visão acerca do mundo das artes, entre outras coisas.

Ehrenberg iniciou sua formação artística no final da década de 1950 e início da década de 1960 no que considera ser “uma forma tradicional”, mas uma tradição que antecede as

---

<sup>50</sup> Os principais trechos das conversas foram transcritos e serão disponibilizados para consulta na Biblioteca do MAC-USP.

escolas de arte da contemporaneidade. Assistindo mestres em seus ateliers de pintura, sua prática obstinada e, como acentua, “quase obsessiva”, o levaram à uma estreia precoce, aos dezenove anos, no universo das galerias.

Seu desassossego para com as coisas do mundo e para com o próprio sistema artístico do período, no entanto, não permitiram que se contentasse apenas com as práticas regidas dentro do universo da tradição, logo, relata ter aprendido a mediar, desde muito cedo, sua produção entre obras que teriam aceitação no mercado, reservando em certa medida, tempo e criatividade para se alçar à experimentação em novos e, até então, pouco difundidos meios.

Sobre sua veia conceitual e experimental, Ehrenberg afirma: *“Muito do que se fazia na época era a fim de evitar a terceirização dos trabalhos, o núcleo comercial, e a especulação do mercado, essas coisas que eram muito frequentes, quase uma imposição. Ao mesmo tempo era a procura por novas linguagens.”*<sup>51</sup>

Acredita ainda que a grande descoberta dos artistas conceituais do período era a distinção entre um “objeto de arte” e uma “obra de arte”, pois:

Enquanto o objeto de arte precisa de um suporte, a obra de arte não precisa de um suporte [...]. Nós não precisávamos do objeto, até porque o objeto é refém de muitas circunstâncias, muitos problemas, que afetam a distribuição dos produtos artísticos, das ideias, enfim, e nós não queríamos isso, queríamos controlar as nossas próprias produções.<sup>52</sup>

O México na época (décadas de 1960/70) encontrava-se em regime de governo ditatorial. Sob a égide do Partido Revolucionário Institucional (PRI), que exercia poder hegemônico há algumas décadas, o país atravessava um momento de grandes turbulências e conflitos sociais. A onda de manifestações promovida pelos movimentos estudantis (que recebeu apoio de uma grande parcela da população civil, entre eles acadêmicos, intelectuais,

---

51 EHRENBURG, Felipe. Trecho da conversa com o artista em 04 de maio de 2011.

52 Ibid.



artistas e trabalhadores) acabou desencadeando, em 2 de outubro de 1968, no que Ehrenberg recorda como sendo a “Matanza del Tlatelolco”, onde um sem número de pessoas<sup>53</sup> teria sido brutalmente assassinada na *Plaza de las Tres Culturas*, em Tlatelolco.

Após o incidente, Ehrenberg acompanhado de sua então esposa Martha Hellion e seus dois filhos fugiram do país rumo a Londres, na Inglaterra. Do exílio Ehrenberg guarda recordações ambíguas.

Desagradáveis no que diz respeito a condição de estrangeiros exilados em território estranho, sem grandes condições financeiras para subsistência e com o pensamento constantemente voltado para os amigos e colegas que permaneceram no México e que, conseqüentemente, continuavam enfrentando os horrores promovidos pelo PRI.

Por outro lado, Ehrenberg relata com reconhecimento e certo entusiasmo os aspectos positivos e gratificantes do período que passou com sua família na Inglaterra, dentre eles, o fato de ter conhecido vários artistas de diferentes lugares do mundo com quem compartilhou opiniões, ideias, e cujas produções estavam mais de acordo com suas aspirações artísticas no momento. Com estas pessoas, construiu laços de amizade e profissionais, realizou ações, performances, pequenas mostras, publicações e assumiu projetos ousados como por exemplo a criação da *Beau Geste Press (BGP)*<sup>54</sup>, uma editora cujo *modus operandi* era precipuamente baseado no espírito de coletividade, tanto criativa como laboral.

As obras de Ehrenberg que estão no MAC-USP foram produzidas durante a década de 1970, mais especificamente a partir de 1973, sendo realizadas durante o seu processo de retorno para o México após ser beneficiado pela lei de anistia.

---

<sup>53</sup> A fonte oficial, reportou na época, um número de 20 mortos, contudo, as investigações atuais deduzem que os número pode ter ultrapassado algumas centenas, Ehrenberg por sua vez aposta em cerca de meio milhão de pessoas massacradas durante o ano de 1968 na onda de combates entre manifestantes e as forças paramilitares do governo do PRI. (Informações obtidas no The National Security Archive – Electronic. *The Dead of Tlatelolco Using the archives to exhume the past.* Versão digital In: <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB201/index.htm>. Acesso em 15/maio/2011 - 03:40h).

<sup>54</sup> Adensaremos maiores informações sobre a Beau Geste Press no Capítulo II, espaço que reservamos para abordar os projetos editoriais relacionados a Fluxus ao longo das décadas de 1960/70.

Sobre sua relação com o MAC-USP, Ehrenberg diz não lembrar ao certo, mas acredita que o seu elo de ligação com este Museu possa ter sido Clemente Padín, artista Uruguaio, com quem mantinha contato e Rubens Gerchman, artista brasileiro que tinha fortes conexões com a produção vanguardista no exterior, sobretudo com colegas latinos:

Acredito que a chave de tudo isto possa ter sido Clemente Padín. [...] Os artistas latino-americanos são muito curiosos e depois, as informações corriam muito de boca em boca, mesmo numa época sem internet, o boca a boca funcionava muito bem. Depois acho que o MAC teve a sorte de ter uma pessoa na época, com as antenas absolutamente voltadas para o que estava acontecendo de mais novo e diferente nas artes, que era o Walter Zanini. Ele procurava, ia ao encontro das pessoas que estavam produzindo coisas que ele acreditava serem vigentes na época. [...] Talvez Rubens Gerchman também tenha sido outro *link*, que fez com que Walter Zanini, aqui no Brasil, notasse a presença de outros artistas lá fora, entre eles eu, que estavam produzindo coisas que lhe interessavam.<sup>55</sup>

Devido a natureza das obras – quase sempre realizadas com materiais muito baratos e sem valor comercial agregado - e aos modos de produção e circulação - quase que totalmente via correios - estabelecidos pelos artistas do período, os trabalhos eram enviados para diversos lugares sem que houvesse uma preocupação quanto ao seu destino, se seriam realmente expostos, guardados ou se acabariam sendo descartados. A circulação de ideias no espaço-tempo de sua produção era o aspecto mais atraente, conforme o próprio Ehrenberg salienta, quanto ao fato de descobrir a presença de obras suas no acervo do MAC-USP, as quais ele sequer lembrava terem sido enviadas, tampouco de terem sido preservadas e serem hoje, objeto de estudo e pesquisa:

---

<sup>55</sup> EHRENBURG, Felipe. Trecho da conversa com o artista em 04 de maio de 2011.

Nenhum de nós estava trabalhando para a história. Eu acho que todo mundo [*da época*] está tão surpreendido quanto eu que hoje em dia se esteja estudando esse tipo de coisas, porque a gente [*artistas*] não trabalha para o futuro, se não para resolver o momento que se está vivendo.<sup>56</sup>

Dentre as obras de Ehrenberg compreendidas neste acervo, encontra-se a partitura para um ambiente nomeada *Emanaciones*, datada de 1973 e encaminhada para o Museu em virtude da mostra *Prospectiva 74*.

Em *Emanaciones*, cuja definição logo no cabeçalho de apresentação, Ehrenberg sugere ser uma Escultura Telegráfica (Telegraphic Sculpture), os materiais a serem utilizados são barbante branco e pregos (white string and nails). As orientações de montagem são as seguintes: *Tome o canto de um quarto. Use a parte inferior de ambas as paredes como dois lados quadriláteros de 2m x 2m. Martele 144 ganchos (hooks) aleatoriamente dentro do espaço. Conecte com o barbante branco cada gancho ao forte prego situado no canto a 150 cm do piso.*

O olhar que Felipe Ehrenberg lança sobre as suas próprias *partituras* é um tanto diferente das propostas apresentadas anteriormente.

As partituras para evento de Yoko Ono, Ehrenberg define como sendo “*delicadas sugestões poéticas que nos conduzem à contemplação ou à um estado de ânimo íntimo*”<sup>57</sup>. A forma poética no estilo *Haikai* das partituras de Ono, propõem uma interação artística direta com o público já a partir de sua leitura.

As *partituras* de Wolf Vostell, por outro lado, trazem instruções expressas para uma montagem fidedigna de seus *Happenings/Ambientes*. O contexto espacial, temporal e os objetos devem, portanto, ser o mais próximo possível daqueles presentes nas partituras, para que a relação entre o público e o universo criativo de Vostell aconteça plenamente.

Já Ehrenberg define sua proposta, como sendo outra:

---

<sup>56</sup> EHREMBERG, Felipe. Trecho da conversa com o artista em 04 de maio de 2011.

<sup>57</sup> Ibid.

Minhas partituras visuais não aspiram ser ‘singulares centelhas poéticas’, tampouco sou capaz de dar ordens estritas. Eu simplesmente busco intérpretes inteligentes com habilidades artísticas desenvolvidas, interessados em compartilhar a experiência comigo, capazes de ajustar minhas partituras em seus próprios contextos e imprimir-lhes novos significados.<sup>58</sup>

Tal posicionamento nos leva a acreditar que Ehrenberg visa sintetizar suas ideias para uma composição visual em uma *partitura* a fim de que esta sirva de ferramenta para uma interpretação ou reinterpretação de outros, tal qual podem ser interpretadas composições musicais, peças coreográficas ou teatrais. Sua pretensão é a de que a cada execução de uma partitura sua, o intérprete empreenda sua própria energia criativa e conceda à obra características e nuances únicas, transformando a proposta inicial em algo pessoal.

Tenho dado passos que me permitem sintetizar uma composição visual e convertê-la em uma *partitura* capaz de ser interpretada e reinterpretada por terceiros, por artistas capazes de fazê-lo com coração e destreza, da mesma maneira que são interpretadas as obras de compositores e coreógrafos.<sup>59</sup>

Quando perguntamos se a *partitura visual Emanaciones* já havia sido montada alguma vez, Ehrenberg respondeu não saber, pois, a mesma foi pensada e criada para a ocasião específica da mostra *Prospectiva 74*, logo, sua montagem ou não, teria ficado a cargo da instituição supondo, desse modo, que a obra no instante em que sai das mãos do artista, deixa de lhe pertencer, seu destino, as interpretações que possam sugerir e a relação que ela estabelecerá com o próprio público ficam a mercê do receptor.

No entanto, Ehrenberg acredita que a montagem tridimensional de suas esculturas telegráficas seja essencial para alcançar os efeitos sinestésicos por ele pretendidos, capazes de evocar associações com outros sentidos como a visão, o tato, o paladar, a audição, etc.

---

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid.

Não encontramos registros de que a *Emanaciones* tenha sido montada alguma vez desde o instante em que sua *partitura* aportou no MAC-USP. Diante da negativa, Ehrenberg sugeriu que talvez este seja um desafio para quem sabe uma ocasião futura, expressando desse modo sua vontade de um dia poder vislumbrar a (re)leitura de mais este *poema visual tridimensional* seu (suas palavras), concebido num espaço e num tempo passados, mas que, por intermédio das metalinguagens artísticas, esta obra possa ganhar “[...] *uma dimensão inesperada: a capacidade para ressignificar uma ideia (poiesis) em contextos e circunstâncias diferentes.*”

REGISTRATION FORM (for organization ends)  
NAME **FELIPE EHRENBERG**  
BIRTH DATE 27 de Junio 1943  
CITY Mexico D.F. COUNTRY MEXICO  
INFORMATION ABOUT YOUR PRESENT WORK:  
ORGANIZING PRENSA DEL BUEN GESTO (LIBRO ACCION LIBRE) IN MEXICO & AVOIDING THE MAFPIA  
PHOTO (optative) YES.....

WORK SENT CONSISTS OF TELEGRAPHIC SCULPTURE. TITLE: EMANACIONES  
Material: WHITE STRING AND NAILS  
TOMA ESQUINA DE UNA CUARTO  
USA PARTE INFERIOR AMBAS PAREDES  
COMO DOS LADOS CUADRILATERO DE  
2m X 2m. MARTILLA 144 GANCHOS (hooks)  
AL AZAR DENTRO DEL ESPACIO/  
CONECTA CON HILO BLANCO CADA GANCHO  
A FUERTE CLAVO SITUADO EN ESQUINA  
A 150cm del PISO.

Fig. 17 - Partitura *Emanaciones* – Felipe Ehrenberg, 1973  
Acervo MAC-USP

O que podemos perceber a partir deste conjunto tão distinto de partituras é que mesmo os artistas consideram suas obras sob diferentes óticas.

Temos *partituras*, no caso das “*event scores*” de Yoko Ono, que podem também ser concebidas como poemas sonoros ou visuais, onde o som de sua leitura ou a diagramação de suas letras sobre o papel sugerem uma interação poética entre obra e público, sem que a ação sugerida seja realmente realizada, até mesmo porque em alguns casos, seriam ações impossíveis, como por exemplo na “Peça da Terra”, onde a sugestão é de que a pessoa “escute o som do giro da terra”, logo, instrução para algo que possa acontecer somente dentro da mente, conceitualmente.

Outro exemplo é a sugestão de Robert Rehfeldt, impressa sobre um cartão postal (Fig. nº 18) e enviada para muitos de seus correspondentes, entre eles o MAC-USP, que instiga que seu interlocutor “Faça um Mundo Criativo Agora”. Para além de uma ação específica, a ser realizada em um momento determinado, o que se pode entender é que Rehfeldt sugere que as pessoas adotem, a partir do instante da leitura de sua “sugestão”<sup>60</sup>, uma postura mais criativa frente ao mundo, ele não determina os passos a serem seguidos para que isso aconteça, ele não descreve os meios, ele apenas supõe que seja feito.

Outras *partituras*, por sua vez, são complexas composições gráficas que reúnem uma série de instruções para a preparação de um happening ou ambiente, como é o caso das *partituras* de Wolf Vostell, que mais do que receitas, são registros do processo de criação do artista. Estas Partituras podem a partir de sua leitura também, suscitar emoções, mas acima de tudo, são documentos e parte integrante da obra.

No caso de *Emanaciones* de Ehrenberg, a partitura nada mais é do que um ponto de partida para a realização de uma instalação. Para o artista, somente a leitura das suas partituras não implica numa interação artística, por outro lado, ele também não as enxerga como sendo

---

<sup>60</sup> Assumimos este exemplo de Rehfeldt como uma possível *partitura* (apesar de tratar-se de um cartão postal), por conta da natureza da frase, que sugere ao receptor de forma poética, uma ação. Outros cartões postais de Rehfeldt serão apresentados no Cap. III com abordagem diferente.

uma receita, elas são suposições abertas a qualquer tipo de interpretação. Criadas para serem realizadas por outras pessoas, sua materialização não requer fidedignidade às instruções originais, ao contrário, novas leituras e olhares são esperados.



Fig. 18 - *Make a Creative World Now* - Robert Rehfeldt, s/ data.  
Acervo MAC-USP

Qualquer que seja a natureza da *partitura*, o que podemos notar é sua clara relação com as próprias intenções de Fluxus, uma vez publicadas por George Maciunas: “[...] *anti-arte; arte conceitual; automatismo; brutalismo; dadaísmo; concretismo; letrismo; niilismo; indeterminação; teatro; happenings; prosa; poesia; filosofia; artes plásticas; música, cinema e dança.*”<sup>61</sup> Muitos destes termos, podem claramente ser aplicados às *partituras* apresentadas acima.

---

<sup>61</sup> MACIUNAS, George. Fluxus Brochure Prospectus. Apud: HENDRICKS, John. Some Notes on Fluxus Scores and Instructions. In: Fluxus Scores and Instructions – The Transformative Years. Editado por: HENDRICKS, John; BECH, Marianne & FARZIN, Media. Catálogo de exposição de mesmo nome, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Roskilde, Dinamarca: Setembro de 2008, p. 15. Livre tradução de: “*anti art, concept art, automatismo, brutalism, Dada/ism, concretism, Lettrism, nihilism, indeterminacy – Theatre, happenings, prose, poetry, philosophy, plastic arts, music, cinema and dance.*” Segundo Hendricks, o prospecto realizado por Maciunas contendo as intenções Fluxus, foi distribuído pela primeira vez no Concerto Fluxus de 9/Junho/1962 em Wuppertal, na Alemanha.

## Notas do Cotidiano

Promover arte viva, anti-arte, promover REALIDADE NÃO ARTÍSTICA a ser entendida por todos, não somente críticos, diletantes e profissionais.

(George Maciunas, Manifesto Fluxus, Fev. 1963)

Em 8 de Novembro de 1963, Maciunas redige uma carta resposta a Tomas Schmit (Wipperfurth, 1943 – Berlim, 2006). Schmit, com 20 anos na época, conhecera Maciunas e o que ainda era o projeto inicial de Fluxus, 2 anos antes através de Nam June Paik:

Um dia ele [Paik] mencionou um certo Maciunas, que estava planejando toda uma sorte de atividades. Mas mesmo depois de eu ter tomado parte em um tipo de pré-estreia de Fluxus na Galeria Parnass de Wuppertal e na performance de Música Neodada de Paik (Junho de 1962 em Düsseldorfer Kammerspiele) eu ainda não fazia ideia do que aquilo exatamente se aproximava, na Europa.<sup>62</sup>

Um dos membros mais jovens do grupo, Schmit, desde a fase embrionária de Fluxus na Europa, passou a realizar uma série de atividades com os demais integrantes do grupo, incluindo performances, ações em festivais, eventos e publicações diversas. A carta de Maciunas citada acima foi motivada em decorrência de Schmit ter manifestado seu interesse em ir para Nova Iorque dedicar-se em tempo integral para as atividades de Fluxus, largando seus estudos em ciências exatas na Alemanha e suas ocupações profissionais. Em resposta Maciunas escreve:

---

<sup>62</sup> SCHMIT, Tomas. Apud: RUHÉ, Harry. *FLUXUS – The Most Radical and Experimental Art Movement of The Sixties*. Published by “A”, Amsterdam, 1979, sem paginação (localização no livro em 3.Sch). Livre tradução de: “One day he mentioned a certain Maciunas, who was planning all kinds of activities. But even after I had taken part in a kind of Fluxus, preview in the Wuppertal Galerie Parnass, and in Paik’s Neodada in Music performance (June ’62 at the Düsseldorfer Kammerspiele) I still had no idea of what exactly was approaching in Europeu.”



Você parece estar dizendo que os membros do Fluxus deveriam se tornar Performers Fluxus Profissionais. FLUXUS É ANTI-PROFISSIONAL. Se você leu o manifesto. Os membros do Fluxus devem obter suas experiências de “arte” nas experiências do dia-a-dia, comendo, trabalhando, etc., - não pelos concertos etc. Concertos são apenas maneiras educacionais de converter os espectadores para uma tal experiência de não-arte nas suas vidas cotidianas. Eu realmente não entendo o que você quer dizer quando diz que você pode ser mais útil para o Fluxus se não trabalhar (?) Útil fazendo o que? [...] Fluxus deve se tornar um estilo de vida e não uma profissão.<sup>63</sup>

Maciunas complementa ainda:

Você deveria ir para a Universidade e estudar matemática. Isso seria muito mais útil para Fluxus do que se você se tornasse um beatnik [...] Não há um único homem do Fluxus em Nova Iorque que não esteja trabalhando. Até Al Hansen & Jackson Mac Low estão trabalhando. Já que Fluxus tende para a substituição da arte pela não-arte, não haveria necessidade de artistas & os artistas deverão portanto encontrar outra profissão para ganhar a vida, senão seriam o mesmo tipo de parasitas que os artistas são (contra os quais Fluxus se coloca). [...] Estou sugerindo muito seriamente que você complete seus estudos universitários. Estude algum assunto totalmente não-arte, como ciências, ok?<sup>64</sup>

O que se pode entender com a citação de Maciunas é que em Fluxus os artistas deveriam compartilhar com outros artistas e mesmo com o mundo, suas individualidades e memórias, porém, quando inseridos em uma realidade cotidiana, desse modo, as experiências vivenciadas pelos artistas com todas as suas nuances, complexidades e fugacidade, se tornariam não apenas fonte de inspiração criativa mas elas mesmas produtos de arte.

---

<sup>63</sup> MACIUNAS, George. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília e Rio de Janeiro/Detroit: Centro Cultural Banco do Brasil/ The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation, 2002, pg. 160.

<sup>64</sup> Ibid.

Maciunas acreditava que, através de algumas iniciativas, quaisquer objetos, sons ou situações corriqueiras, quando inseridos por Fluxus em uma situação de arte, poderiam ser transformados em: “*agentes duplos ontológicos – que eram simultaneamente pedaços de arte e meras coisas reais*”<sup>65</sup>, conforme acentua Arthur Danto. Para Fluxus, tudo o que constitui o cotidiano, desde os acontecimentos mezinhos do dia-a-dia, passando pelos hábitos, costumes e rituais sociais, ganham destaque e tornam-se merecedores do olhar atento do artista.

As ações e performances realizadas pelos *fluxistas* no sentido de abolir as barreiras que separam a arte da vida não chegavam a ser, muitas vezes, sequer divulgadas pois os artistas não entendiam que houvesse a necessidade de que tais atos fossem vistos pelo público necessariamente como artísticos, bastava que os notassem e estivessem abertos para as sensações que eles pudessem despertar quando, ocasionalmente, acontecessem em uma fração de tempo em meio às suas rotinas.

Outro aspecto importante, vezes proposto por artistas Fluxus, era a apropriação de fatos gerais que nominavam como “peças” suas, quaisquer que fossem os fatos, muito relevantes ou ínfimos em significância, mesmo quando não realizados por eles. Um exemplo clássico disso, é citado por George Maciunas em uma entrevista concedida para Larry Miller, que diz que Ben Vautier, comumente, fazia *ready-mades* de qualquer coisa, podendo, inclusive um dia vir a dizer que “*Toda a Segunda Guerra Mundial, é uma peça de Ben Vautier*”<sup>66</sup>. Ou seja, o mundo e tudo o que nele está inserido, tudo o que nele acontece, pode de alguma forma, ser obra de arte.

---

<sup>65</sup> DANTO, Arthur. *O Mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia*. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília e Rio de Janeiro/Detroit: Centro Cultural Banco do Brasil/ The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation, 2002, pg. 23.

<sup>66</sup> MACIUNAS, George. Interview with George Maciunas by Larry Miller. In: *The Fluxus Reader*. Edited by Ken Friedman. Great Britain: Academy Editions, 1998, p. 192. Livre Tradução de: “[...] he [Ben Vautier] would make a ready-made out of everything, like he says he would sign a war as his piece – that’s a ready-made. The whole Second War is a Ben Vautier piece.”

Destas iniciativas, muitas vezes o que restou como registro foram fotografias e/ou relatos manuscritos ou impressos pelos próprios artistas. Nesse sentido, vale dizer, que assim como a vivência, o registro do cotidiano era para Fluxus o exercício de dar voz à todas as coisas que são por natureza mudas. Através da apreensão e, por vezes, do registro dos fatos ordinários e corriqueiros, os artistas são capazes de criar narrativas que pontuam a história não apenas de si mesmos mas do grupo social no qual estão inseridos, de um tempo e de um espaço específicos.

Para muitos artistas Fluxus, relatar ou retratar os fatos diários tornou-se o modo como encontraram de se colocar presentes na cena, de atuar na realidade e registrar de algum modo essa atuação. Uma forma legítima de lidar com as peculiaridades da vida e de fazer escolhas simbólicas, onde não raro, os resultados/obras se tornam instrumentos de comunhão de segredos, ideias, visões de mundo que veiculam memórias e os conectam com um tempo histórico e com a construção de sua própria identidade enquanto artista e também, enquanto ser social atuante. E é nesse sentido, que apresentamos a seguir a obra “*A Letter From Berlin*” de Ben Vautier.

### **Ben Vautier: *A Letter From Berlin***

Ben Vautier (Nápoles – Itália, 1935), como de costume entre os artistas Fluxus, é acima de tudo um artista que recusa qualquer tipo de categorização ou enquadramento. Para ele, sua produção artística raramente ajusta-se em um nicho conveniente de padrões previamente estabelecidos.

Ben, como prefere ser chamado (suas obras e escritos são assinado apenas como *Ben*), registrou sua marca no cenário artístico internacional com um rico e profuso conjunto de

obras que combinam o humor e o drama e que buscam, sobretudo, refletir as realidades da vida do artista.

Tentando apropriar-se do mundo como uma obra de arte, suas atividades revelam um expressivo interesse acerca do sentido da arte, do papel do artista na sociedade e, particularmente, do sistema que dá origem e gere as relações artísticas. A vida cotidiana com todas as suas possibilidades ou limitações, com toda gama de situações comezinhas e efêmeras, torna-se para ele um inesgotável laboratório de pesquisa e estudo sobre a relação da arte com a realidade.

Em um pronunciamento realizado no início da década de 1970, Ben Vautier disse que sonhava em ser um artista sem biografia, já que biografias são realizadas sempre a partir do “ego”, pouco tempo depois, decide voltar atrás nesta afirmação e admite que isto seria praticamente impossível de se realizar uma vez que a arte “é apenas uma questão de ego” (It’s only a question of ego.). (RUHÉ, 1979).

Ben passou os cinco primeiros anos de sua vida em Nápoles na Itália, cidade onde nasceu. Ainda criança, em companhia de seus pais, morou na Turquia, no Egito, na Grécia e em 1949 fixou residência com sua mãe em Nice, na França, cidade onde vive e trabalha até os dias atuais.

Aos 15 anos, sua mãe lhe conseguiu um emprego como entregador de uma livraria chamada *Le Nain Bleu*, onde Ben teve a oportunidade de travar contato com livros de arte, daí em diante passou a dedicar parte de seu tempo livre a pesquisa e aos estudos relacionados a esse novo universo. A ocupação na *Le Nain Bleu*, acabou por lhe proporcionar o contato com alguns artistas expoentes da vanguarda francesa do período.

Em 1958, Ben decide abrir uma pequena loja, também em Nice, onde se ocuparia, a princípio, em vender, entre outras coisas, artigos de papelaria, discos vinis e livros de segunda mão. Contudo, suas constantes reflexões acerca das questões e dos limites da arte, o levaram a

crer que não existe vanguarda sem ousadia e que a busca pelo novo poderia muito bem se dar através da aproximação do ordinário, do comum com a criação artística. Ben decide então transformar a própria loja em uma obra de arte. Reúne uma infinidade de objetos aleatórios, e curiosamente, os dispõe de forma não ordenada, do lado de fora da loja, tornando sua fachada uma “grande vitrine de novidades”. Desde então, a vida e a obra de Ben tornam-se indissociáveis.

Sua loja/installação, inicialmente chamada de *Laboratoire 32* (Fig. 19), converteu-se a partir de então, em um espaço para exposição e comercialização de toda sorte de materiais produzidos por amigos e, principalmente, em um ponto de encontro, uma parada obrigatória para a juventude francesa que ansiava e sonhava em realizar coisas novas.



**Fig. 19 – Ben Vautier em frente ao *Laboratoire 32*, Nice. Foto encontrada no site<sup>67</sup> do artista, s/ data.**

<sup>67</sup> In: <http://www.ben-vautier.com/> - Acesso 25/Agosto/2011 às 22h.

O espaço estava aberto para todo tipo de discussão, debates e criação. Lá, frequentemente se reuniam artistas, músicos e pensadores que viriam mais tarde, ser conhecidos pelo impreciso termo de *Escola de Nice*, entre eles: César, Arman, Sosno, Raysse e Yves Klein, que introduziu Ben no "*Nouveau Réalisme*" que fundara em 1960 (com Pierre Restany). Ben e Yves Klein tornaram-se, a partir de então, amigos e parceiros em muitas realizações.

Por volta de 1960, movido pelo entusiasmo gerado pelas ideias do "*Nouveau Réalisme*" de Yves Klein e de Duchamp, Ben escreveu uma carta<sup>68</sup> a Daniel Spoerri onde desenvolveu longo raciocínio sobre as inesgotáveis possibilidades de uma nova energia criativa nascente e apresentou sua teoria sobre a "Nova Arte", empunhando a bandeira de que "na arte tudo é possível".

Cerca de um ano depois do envio da carta, Ben foi convidado por Spoerri a participar do festival *Misfits Fair*, em Londres. Nos convites do evento, apresentou-se como sendo God's Broker<sup>69</sup> (intermediário de Deus). Sua performance/instalação realizada durante o período do evento, consistia em habitar uma vitrine da Galeria *One* durante 15 dias e 15 noites, transformando-se desse modo, na própria obra de arte.

Durante o festival, Ben foi apresentado a George Maciunas que se encontrava na Europa e dava início a uma série de manifestações Fluxus, entre elas, os festivais de música experimental que envolviam também performances, ações e happenings. Os interesses na vida cotidiana e na relação entre a arte e a realidade manifestados por Ben, aproximavam-se muito dos ideais de Fluxus, Maciunas decide, então, convidá-lo para fazer parte do grupo.

Em Julho de 1963, Maciunas desembarcou em Nice, na França, para a participação no *Mondial Fluxus et Art Total*, festival totalmente idealizado e organizado por Ben que incluía

---

<sup>68</sup> Essa carta se converteria no primeiro manuscrito de sua revista "Ben Dieu".

<sup>69</sup> Em 1961, Ben Vautier apresentou para Yves Klein e Arman uma bola de ping-pong que continha "Deus" em seu interior, levando em consideração a ideia de que Deus é tudo e está em todos os lugares, ele poderia então ser encontrado ou alocado ali. Ele "colocou Deus" também dentro de caixas identificando-o como um trabalho de arte.

uma série de atividades e manifestações de rua. Desde então, Ben torna-se um dos membros mais ativos de Fluxus e um de seus principais representantes na Europa.

Nos concertos Fluxus em que participava, Ben não apenas *performava* suas próprias peças como também as peças realizadas por colegas e companheiros. Juntamente com as atividades performáticas, happenings e ações, tornou-se multiplamente ativo produzindo ensaios, livros de artista, poesia visual, arte postal, etc. Um grande número de seus trabalhos do período foram publicados nas edições de Fluxus.

Dono de uma caligrafia simples e ao mesmo tempo peculiar, adotou sua letra como assinatura e marca registrada. Com ela, deu origem a uma série de *écritures*: sentenças e frases aparentemente inofensivas mas que revelam posicionamentos radicais, de grande impacto, revolucionárias e provocadoras. Não há meios de desligar a obra de Ben de seus manuscritos.

As *écritures* de Ben, quase sempre apresentadas em letras brancas sobre fundo negro, ocupam-se, sobretudo, com questões acerca da originalidade (*Is This New? – Isso é novo?*); da competição e da rivalidade (*Life is competition. – Vida é Competição.*) e da fama (*Je veux la Gloire. – Eu quero a Glória.*).

Também levantou dúvidas sobre suas próprias atividades como artista “Je suis un Peintre rateé” (Eu sou um pintor fracassado) tanto quanto sobre as atividades de outros artistas e talvez essa tenha sido a motivação que em um determinado momento o levou a mudar o nome da sua loja para *Galerie Ben Doute de Tout* (Galeria Ben Duvida de Tudo).

A arte, à luz da compreensão de Ben, deve ser utilizada como um meio, uma ferramenta capaz de explorar o inconsciente e estimular a imaginação suscitando assim uma reação no público. A obra já não se justifica mais por si só, não é mais a razão de ser, tampouco a finalidade da atividade criadora. Ganham força e igual importância os processos, a realização, a circulação e a reverberação da obra. Essa teoria valida a ideia de que qualquer

coisa pode tornar-se uma obra de arte, nas palavras de Ben: “*a autêntica obra de arte: a ausência da arte*”.

Ben ignora e despreza, assim, todo tipo de ordem, toda regra ou convenção.

Muitos de seus trabalhos iniciais, que chegaram na época a ser considerados “tolos” e insignificantes, são vistos hoje como trabalhos conceituais radicais, feitos antes mesmo de que o universo da arte, reconhecesse a Arte Conceitual como um movimento.

Desse modo, Ben Vautier tornou-se um dos principais artistas conceituais do século XX, um genuíno representante e defensor das ideias radicais que transformaram em definitivo o cenário artístico contemporâneo. Seu legado artístico constitui uma significativa reflexão sobre os aspectos mais profundos e filosóficos da arte, tomando a realidade diária na sua forma mais detalhada e transformando a própria vida numa forma de arte.

Uma obra que exemplifica esta questão de forma veemente é a “*A Letter From Berlin*” de 1980. O impresso em off set, relata a experiência de Ben quando convidado pelo DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) para organizar uma mostra de arte em Berlim, na Alemanha, no mesmo ano.

O projeto inicial, segundo relatado pelo próprio Ben na “carta”, constituía na realização de duas mostras a serem planejadas e executadas por ele. Na primeira ele deveria trazer obras de artistas franceses contemporâneos a serem exibidas em Berlim, a segunda, seria realizada a posteriori em Nice, na França, e apresentaria obras de artistas contemporâneos alemães.

Sua intenção era de que o projeto resultasse em um catálogo onde pudesse realizar comparações sobre a comida francesa e a comida alemã, a música francesa e a música alemã, a arte francesa e a arte alemã, e assim por diante. Uma pesquisa que pretendia ir além da exibição.



Ao que parece, os detalhes sobre a realização do projeto que haviam sido combinados antes entre Ben e o DAAD não foram cumpridos, acontecendo inclusive o cerceamento de sua autonomia na hora de selecionar as obras que seriam exibidas.

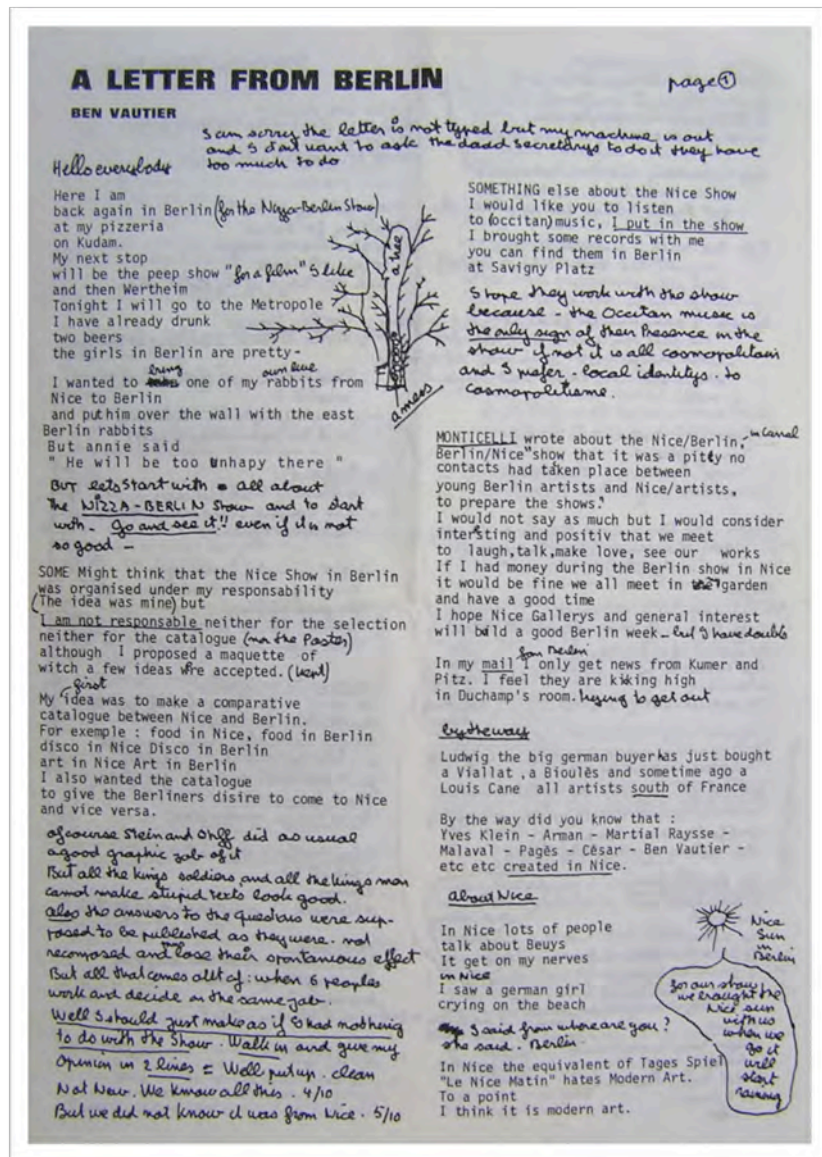


Fig. 20 – Folha de rosto de “A Letter From Berlin” - Ben Vautier, 1980 - Acervo MAC-USP

Resumidamente, Ben relata nas 4 páginas (ora em letras datilografadas, ora com sua caligrafia) recheadas de desenhos e grafismos, todas as experiências vividas em Berlim



## **CAPÍTULO II**

### **INTERMÍDIA**

Em meio a tantas particularidades e de tão diversas origens, geográficas, culturais e artísticas, os jovens *Fluxistas* tinham em comum, entre outras coisas, uma necessidade: questionar e articular sobre o obscurantismo que dominava o produzir e o entender artísticos e, por consequência, o mercado internacional de arte, após o final da Segunda Guerra Mundial.

Em busca de novas experiências e atentos à massificação e homogeneização operante nas obras de arte desse período, os integrantes de Fluxus entregaram-se à pesquisa de conceitos, linguagens e significados, às margens daqueles padrões estabelecidos como artísticos. Os esforços se davam para a construção de uma nova perspectiva de ação que primava por se afastar gradativamente dos valores burgueses de consumo desenfreado, da primazia pela autoria e das instituições artísticas que desempenhavam papel de agentes legitimadores no âmbito das artes.

Desse modo, os trabalhos Fluxus objetivavam manter um caráter de não-obra, ou seja, sem um valor material ou de estima agregados, pertencentes ao campo da vida cotidiana, do ordinário. Muito comumente estes trabalhos eram feitos a partir de objetos e materiais baratos, reproduzíveis, simples, facilmente encontrados, e no geral, todas as suas atividades artísticas, tinham origem nas vivências do dia-a-dia. Nas palavras de Jon Hendricks:

Os trabalhos Fluxus tinham em sua base uma qualidade não preciosa, reproduzível, frequentemente humorística e provocante, muitas vezes concreta, normalmente concisa que condizia com as ideias representadas nos vários manifestos do grupo.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> HENDRICKS, Jon. In: O que é Fluxus? O que não é! O porquê. 2002, p. 15.

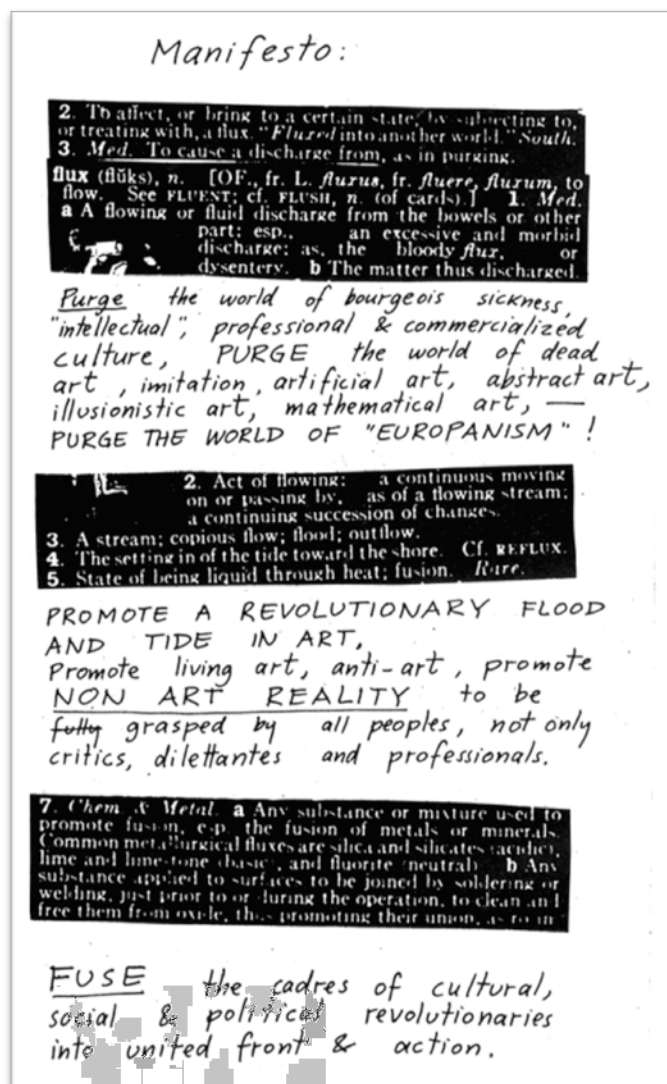


Fig. 22 – Manifesto Fluxus – George Maciunas, Fevereiro de 1963

Nesse sentido, a multiplicidade de linguagens aparece como uma estratégia global que impulsiona a ressignificação da experiência artística, a fim de romper com qualquer estrutura predefinida de organização dos processos artísticos. Até a década de 1950, inúmeras comunidades artísticas se organizavam e se dividiam a partir das poéticas, Fluxus supera estes obstáculos ao negar-se em considerar a poética como um fator determinante.

Fluxus propõem a realização de uma experiência profunda e abrangente por meio de uma arte sintética que confronte o conhecimento especializado, setorial e que rompa com as especificidades das linguagens artísticas, ganhando assim maior liberdade criativa. Uma vez abandonada a rigidez formal das poéticas, a arte pode ser concebida de diferentes modos, as disciplinas podem se fundir, complementar-se mutuamente, as configurações deixam de ser restritivas e acabam cedendo espaço para inúmeras possibilidades interpretativas.

No ano de 1965, Dick Higgins escreveu um artigo intitulado *Intermídia (Intermedia)* onde desenvolveu, justamente, uma reflexão acerca dos novos “espaços criativos da arte”.

Higgins utilizou o termo *Intermídia* para designar o surgimento desses novos gêneros de expressão os quais combinavam e fundiam categorias e linguagens que até então se apresentavam separadamente.

Desse modo, é válido dizer que o conceito de *Intermídia* surge a fim de representar uma categoria formal capaz de definir a inter-relação entre as diferentes formas de representação que se fundem em um novo meio. A concepção do termo nasce então da necessidade de uma nomenclatura capaz de compreender a *nova* arte que vinha sendo produzida no período, nas palavras de Higgins:

Eu julgo nunca me sentir totalmente completo a menos que eu esteja fazendo todas as artes – visual, musical e literária. Suponho que foi por isso que eu desenvolvi o termo intermídia, para contemplar as minhas obras que se encaixam conceitualmente entre elas.<sup>71</sup>

E a fim de melhor explicar o termo, Higgins profere ainda:

Quando dois ou mais meios discretos se fundem conceitualmente, eles se tornam *intermedia*. Diferem de meios mistos, sendo inseparáveis na essência da obra de arte.<sup>72</sup>

O artigo *Intermídia* foi publicado pela primeira vez em fevereiro de 1966 no Volume 1, Número 1 do “*The Something Else Newsletter*”, uma série de boletins editados pela *Something Else Press* (editora criada por Higgins que falaremos a seguir). Nas palavras de Higgins:

---

<sup>71</sup> HIGGINS, Dick. *A Bio/Bibliography*. West Glover, Vermont: Threadneedle Editions, 1979, p.17. Tradução de: "I find I never feel quite complete unless I'm doing all the arts -- visual, musical and literary. I guess that's why I developed the term 'intermedia', to cover my works that fall conceptually between these."

<sup>72</sup> HIGGINS, Dick. *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984, p.138.



**Fig. 23 – The Something Else Newsletter V. 1, Nº 1 – *Intermedia* – Dick Higgins (1966)**

correlacionar muitas experiências artísticas em uma nova direção e apontou também para o fato de que dentre toda a variedade existente de expressões e representações, os livros são a única forma capaz de conter textos, desenhos, partituras, notações musicais, literatura, fotografias, orientações para performances e happenings, projetos para instalações, transcrições, documentos e etc. (HIGGINS, New York, 1969).

Parecia bobagem simplificar a publicação do meu artigo em alguma revista existente, onde ele seria arquivado ou esquecido. Então, ele foi impresso como sendo a primeira *Something Else Newsletter* e enviado aos nossos clientes, e a todas as pessoas de nosso *mailing*, as pessoas as quais eu tinha a ideia de serem úteis (por exemplo, artistas que estavam fazendo o que parecia para mim obras de intermídia e aos críticos os quais poderiam estar em posição de discutir referidos trabalhos).<sup>73</sup>

Higgins definiu o livro como um suporte *Intermídia* por natureza pois ele é capaz de combinar, mesclar e

<sup>73</sup> HIGGINS, Dick. *Intermedia 2*. In: *Article - Leonardo*, Volume 34, Number 1, February 2010, pp 49-54. (Artigo original datado de 1981).

## Livros de Artista e Iniciativas Editoriais Correlatas

[Um livro de artista é] (...) um livro com interesse próprio e não pela informação que contém. Isto é: ele não contém muitas obras como um livro de poemas. Ele é uma obra. Seu design e formato, refletem seu conteúdo, que se fundem entre si e se interpenetram. Ele poderia ser qualquer arte: um livro de artista pode ser música, fotografia, gráfico, literatura, intermídia. A experiência de lê-lo, enquadrá-lo e observá-lo é que impulsiona o artista a fazê-lo.

(Dick Higgins)<sup>74</sup>

Os livros enquanto plataforma narrativa e em uma perspectiva ampla vêm demonstrando através dos tempos, mais do que qualquer outro suporte ou gênero, uma incrível capacidade de desempenhar um papel flexível.

O *livro de artista*, por sua vez, é um novo híbrido, diferente de qualquer antecedente, cuja identidade encontra-se em constante construção e vem emergindo há algumas décadas nas poéticas artísticas.

Um vasto conjunto de trabalhos pode se enquadrar no conceito de *livro de artista*<sup>75</sup>. Desde exemplares únicos realizados artesanalmente passando por publicações em pequenas e médias tiragens, muitas vezes feitas através de técnicas rudimentares e simples de reprodução (tais como mimeógrafo e xérox); múltiplos (editados industrial ou manualmente) até médias e grandes tiragens de exemplares com acabamento refinado realizados com materiais de alta qualidade e a partir de técnicas de publicação profissionais.

O fato é que as fronteiras conceituais que definem e diferenciam o formato de um *livro de artista* para outro, apresentam-se cada vez mais diluídas e imprecisas.

---

<sup>74</sup> HIGGINS, Dick. [Prefácio] In: *Artist's Books: A Critical Anthology and Sourcebook* (Joan Lyons, éd.). Rochester, New York: Visual Studies Workshop Press, 1985, p.11.

<sup>75</sup> A expressão utilizada nesta dissertação, toma como referência a conceituação proposta por SILVEIRA, Paulo. In: *A Página Violada - Da Ternura A Injúria Na Construção Do Livro Do Artista*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002, p.25: “[...] Utilizo [...] ‘livro de artista’ para designar um grande campo artístico (ou categoria) no sentido lato, que também poderia ser chamado de livro-arte ou outro nome. [...] Também é usado ‘livro de artista’ no sentido estrito, referente ao produto específico gerado a partir das experiências conceituais dos anos 60.”

Johanna Drucker em seu estudo “*The Century of Artist’s Books*” (New York, 1995) - O Século dos Livros de Artista - aponta para o fato de que as práticas relacionadas a produção de *livros de artista*, surgem simultaneamente em diferentes lugares e momentos, supondo uma não linearidade histórica. Segundo ela, algumas contribuições no sentido de produção de livros a partir de um preceito artístico, já podiam ser notadas nas obras do escritor Gustave Flaubert (França, 1821-1880), dos artistas britânicos William Morris (1834 – 1896) e William Blake (1757- 1827) e do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842 – 1898), para citar apenas alguns.

Contudo, é somente a partir da segunda metade do século XX que artistas, poetas, teóricos e até mesmo músicos passam a usar sistematicamente o livro como suporte para suas obras e a produção de *livros de artista* se intensifica, nas palavras de Drucker: “[os livros de artista] são a quintessência das criações do séc. XX, cujo destino óbvio continuará no século seguinte”<sup>76</sup>.

Os artistas Fluxus vislumbraram nas publicações de uma forma geral, em especial na publicação de livros, um conjunto de potencialidades profícuas e não antes exploradas. A intenção era a de questionar os espaços expositivos tal como eram e, se possível, romper com a ideia de que uma obra para ser obra, necessariamente deveria se encontrar pendurada em uma parede ou sobre um pedestal no interior de um museu ou galeria.

Desse modo, as publicações de artistas surgem como uma fonte de informações primárias, convertendo-se elas mesmas em exposições e propondo uma profunda mudança no âmbito da fruição. Não apenas se ampliam as possibilidades quanto a circulação, o fácil acesso e a interação, mas se elimina em definitivo, a presença dos “atravessadores” entre a obra e o público.

O *livro* permite que o artista se torne o curador, o *marchand* e o crítico de seu próprio

---

<sup>76</sup> DRUCKER, Johanna. *The Century of Artist’s Books*. New York, 1995: p. 362.



trabalho: o artista seleciona o material que comporá a edição, decide como esse material estará disposto no interior do livro e não raro, realiza ele mesmo o trabalho de impressão, encadernação e se encarrega também da distribuição ou venda. Editar e publicar seus próprios livros foi uma estratégia adotada pelos artistas da época também porque não era tarefa fácil encontrar editoras ou casas de publicações especializadas interessadas no tipo de material que comporiam as edições.

Nesse contexto, Fluxus começa a responsabilizar-se por suas próprias publicações. George Maciunas alia sua experiência e conhecimento em tipografia para conjugar as obras dos artistas e publica-las sob a insígnia de Fluxus, conforme confere Harry Ruhé: “*Maciunas foi o designer responsável pela maioria das publicações do Fluxus.*” Ruhé alude para o fato, de que ainda que houvessem exceções (raríssimas) “[...] *era Maciunas que projetava e executava as publicações.*”<sup>77</sup>

Importante frisar que durante os primeiros anos do coletivo (entre 1961 e 1964, precisamente), os artistas estiveram mais envolvidos com os festivais de “música novíssima – experimentais” e os “concertos Fluxus”. Ainda que Maciunas já tivesse desenvolvido abrangentes planos para a publicação de materiais impressos, tendo inclusive realizado alguns, o foco do grupo durante este período estava nas performances, ações e eventos.

A fase de efervescência das publicações de Fluxus se deu entre os anos de 1965 e 1969<sup>78</sup>. Foi também nesse momento em que as primeiras divergências sérias entre alguns artistas e Maciunas começaram a se tornar frequentes, principalmente com relação as decisões como, quanto e que tipo de material publicar, sendo que muitos artistas começaram a questionar se ao invés de eliminarem a figura do “intermediador” eles apenas não a trocaram

---

<sup>77</sup> RUHÉ, Harry. *Fluxus e não-Fluxus – múltiplos e edições*. In: *O que é Fluxus? O quê não é! O porquê*. Brasília e Rio de Janeiro/Detroit: Centro Cultural Banco do Brasil/ The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation, 2002, pgs. 67/68.

<sup>78</sup> Segundo Owen Smith (Fluxus: The History of an Attitude. Capítulo VI), esse período se configura como sendo os “Anos Médios de Fluxus” (The Middle Years), e caracteriza o momento em que o Fluxus concentra-se na produção de objetos (FluxKits, Flux Boxes e etc.), organização e publicação dos “Múltiplos Fluxus”, deixando em segundo plano os concertos e festivais.

pela figura de Maciunas. Harry Ruhé complementa:

Os artistas nem sempre eram consultados [quanto às publicações]. Willem de Ridder [...] viu sua publicação de Flux Paperwork em 1979 pela primeira vez. Alguns artistas não reconheciam mais muito do seu trabalho no produto final. Milan Knizak, quando se deparou com uma das “suas” edições feitas em caixas, afirmou: Isso não é um Knizak, e sim um Maciunas. [...] Maciunas havia feito dele uma peça Fluxus.<sup>79</sup>

Alternativamente e seguindo as ideias germinadas em Fluxus, alguns artistas do grupo têm a iniciativa de fundar suas próprias editoras, também calcadas na busca de liberdade de publicação, experimentalismo e em alguns casos, a fim de suprir uma demanda de produção local que a sede Nova Iorque – sob a administração de Maciunas – não era capaz de atender.

Nesse sentido, cabe citar a *Something Else Press*<sup>80</sup> (SEP), uma editora fundada por Dick Higgins no ano de 1964 em Nova Iorque e que se manteve em atividade ao longo de toda uma década.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> RUHÉ, Harry. Ibid, p. 68.

<sup>80</sup> Peter Frank, relata na introdução do livro *Something Else Press – an annotated bibliography*, que em 1962 George Maciunas (idealizador do Fluxus) propôs publicar a primeira seleção de trabalhos de Higgins em um *livro de artista*. Contudo, a ideia que Maciunas tinha para as primeiras edições sob a insígnia Fluxus era um formato simples, a partir de técnicas mais rudimentares o que acabou se revelando impossível diante do pretendido por Higgins. Maciunas posicionou-se dizendo que tal empreitada demoraria cerca de 1 ano para ser concretizada. Higgins começa a amadurecer a ideia de criar sua própria editora a partir de então. As divergências que se deram nos anos seguintes, com relação a forma como Maciunas geria os “ideais”, manifestações e publicações de Fluxus, acabaram influenciando para que dois anos mais tarde do ocorrido, Higgins finalmente abrisse a *Something Else Press*.

<sup>81</sup> A editora chegou ao fim em razão de uma vasta gama de fatores, desde problemas pessoais enfrentados por Higgins no período, até por falta de verba para mantê-la em atividade. Vale ressaltar que no ano de seu fechamento (1974), as publicações da *Something Else Press*, começavam a conquistar a opinião e apressado de um grande público. In: FRANK, Peter, 1983, p.1.

## Something Else Press

Segundo Peter Frank, autor do livro “Something Else Press – An Annotated Bibliography”<sup>82</sup>, a editora de Higgins foi a primeira dos Estados Unidos da América dedicada exclusivamente à publicação de livros, artigos e trabalhos diversos de artistas e amigos que não encontravam espaço, interesse e liberdade para suas obras no cenário artístico do período. Frank salienta ainda que, bem provavelmente, a *Something Else Press* estava entre as poucas, senão a única, *casa de publicações* que conseguiu combinar alta qualidade de formatos, impressões e montagens bem acabadas com abrangentes métodos de distribuição.<sup>83</sup>

É importante destacar que a *Something Else Press* desempenhou papel fundamental na publicação e disseminação de trabalhos de muitos artistas Fluxus em Nova York durante todo seu período de atividade ainda que sua criação tenha servido como ponto de tensão entre Higgins e Maciunas e, conseqüentemente, sido mote para o rompimento entre ambos.

De acordo com Maciunas, a *Something Else Press* de Higgins era uma competidora direta do Fluxus posto que publicava e vendia materiais de artistas que compunham o grupo, nas palavras de Maciunas:

Eu não posso descobrir as intenções de Dick. No livro de Rohwolt-Vostell ele escreveu que o Fluxus estava morto e que ele e outros tinham desistido ou perdido interesse nele por conta do picket Flynt-Maciunas eu suponho. Bom, eu peguei esta declaração como um fato, e no artigo que eu escrevi para a revista Czecha eu escrevi que Dick e seus amigos desistiram ou deixaram o Fluxus – motivados pelo desejo de começar operações rivais (Something Else Press) - & complexo de Prima Donna – isto eu deduzi – concluí, (não inventei) [...].<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> FRANK, Peter. *Something Else Press – an annotated bibliography*. A Documentext Publication. USA: McPherson & Company, 1983.

<sup>83</sup> Ibid: p.1

<sup>84</sup> Apud. SMITH, Owen F. *Fluxus – The History of an attitude*. p.196. Livre tradução: “I can’t figure out Dick’s intentions at all. In the Rohwolt-Vostell book he wrote that FLUXUS WAS DEAD and that he and “others” have quit it or lost interest in it on account of Flynt-Maciunas picket I suppose. Well, I took that statement for a fact, and in an essay I wrote for a Czech Magazine I wrote that Dick & his friends quit or left Fluxus – motivated by a

Diante da acusação de Maciunas, que sugere ser a *Something Else Press* uma rival de Fluxus, Higgins responde em uma carta encaminhada para Jeff Berner, em 22 de Agosto de 1966, afirmando que:

Você notará [Berner], que na minha carta para George [Maciunas] não mencionei o nome da minha editora rival (como ele a chama). Na verdade, era Fluxus Annex (que é como eu a vejo, já que fazemos o que o neo-stalinismo de George o deixa cego demais para fazer.)<sup>85</sup>

A história de Fluxus é permeada por polêmicas e desentendimentos. Maciunas, por conta de todo o histórico de organização inicial dos “festivais de música novíssima” na Europa, acaba assumindo o posto de mentor e “empresário” do coletivo. Com o passar do tempo, Maciunas passa a conceber as estratégias e os conceitos do grupo com um rigor espartano, contrariando gostos e opiniões dos demais integrantes.

Assim como outros colegas, Higgins se recusava a enxergar Fluxus como uma empresa e, apesar de reconhecer que a figura de George Maciunas fosse altamente representativa, defendia a posição de que ele não poderia se considerar o “dono” de Fluxus, tampouco como sendo seu sócio majoritário com poderes de determinação de estatutos, diretrizes, quais trabalhos desse ou daquele artista publicar – como e quando – e inclusive no direito de expulsar aqueles que, de acordo com sua conduta, seriam os “sócios minoritários”<sup>86</sup>.

---

desire to start a rival operation (Something Else Press) - & Prima done complex – this I deduced – reasoned out, (not invented).”

<sup>85</sup> HIGGINS, Dick. Dick Higgins para Jeff Berner, 22 de agosto de 1966. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília e Rio de Janeiro/Detroit: Centro Cultural Banco do Brasil/ The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation, 2002, p. 178.

<sup>86</sup> Em 1966, Maciunas publica um diagrama chamado “Fluxus (Its Historical Development and Relationship to Avant Garde Movements)”, onde destaca o enquadramento do grupo tanto em seu contexto histórico, quanto com relação aos seus integrantes. Em um texto que acompanha o gráfico, Maciunas explica que dentro do grupo existem quatro categorias diferentes de artistas, sendo que a última delas se destina a descrever as pessoas cujo comportamento fizeram com que ele não as encaixasse mais como integrantes ao grupo: “Dentro do grupo Fluxus há 4 categorias indicadas: (...) 4) Indivíduos ativos no Fluxus desde sua formação, mas tendo de separado por causa das seguintes motivações: a) atitude antioletoiva, individualismo excessivo, desejo de obter glória pessoal, complexo de prima-dona (Mac Low, Schmit, Williams, Nam June Paik, Dick Higgins, Kosugi); b) oportunismo, união a grupos rivais que oferecem mais publicidade (Paik, Kosugi); c) atitude competitiva, formação de operações rivais (Higgins, Knowles, Paik). Estas categorias são indicadas por linhas que apontam

No conceito de Higgins, Fluxus se assemelhava muito mais a figura de um “consórcio informal”<sup>87</sup>, onde diversos indivíduos independentes e não subordinados entre si se unem para a realização de um ou mais projetos em comum.

Higgins defendeu durante toda a sua vida a ideia de que Fluxus não representou um grupo específico de pessoas ou de coisas; um momento na história ou mesmo um movimento artístico, mas sim uma forma de ver, fazer e se relacionar com as coisas da vida, sem qualquer rigor ou ortodoxia, como buscara imputar Maciunas ao grupo<sup>88</sup>, logo, jamais considerou a ideia de ter deixado de ser um artista Fluxus ou mesmo de que a sua *Something Else Press* tenha sido uma concorrente das publicações do grupo.

Dentre as publicações mais interessantes realizadas pela *SEP*, destaca-se o livro *The Paper Snake* de Ray Johnson (1927-1995), a quem foi concedido o título de “pai da Arte Postal” e a quem concerne o papel de criador da “New York Correspondance School of Art”<sup>89</sup>.

---

para e que saem de cada nome. Linhas que se afastam da coluna Fluxus indicam a data aproximada quando os indivíduos se afastaram do grupo.” MACIUNAS, George. Fluxus (seu desenvolvimento Histórico e sua posição em relação a outros Movimentos de Vanguarda), 1966. In: O que é Fluxus? O que não é! O porquê. (cat.). p. 172.

<sup>87</sup> HIGGINS, Dick. MILMAN, Estera. Fluxus History and Trans-history: Competing Strategies for empowerment. Fluxus Reader. p. 162.

<sup>88</sup> Higgins expressa sua compreensão acerca do que foi Fluxus no artigo “Fluxus: Theory and Reception”, de 1985: “O Fluxus não foi um movimento, ele não teve um começo, um programa consistente ou manifesto ao qual o trabalho tinha que se encaixar, e ele não propunha a mover a arte ou nosso conhecimento de arte do ponto A para o ponto B. O próprio nome, Fluxus, sugere mudança, estar em um estado flux. A idéia era que ele sempre refletisse o mais excitante das tendências de vanguarda de um determinado período ou momento – a Fluxattitude – e ele sempre estaria aberto para que novas pessoas se juntassem.” In: Fluxus Reader. p.221.

<sup>89</sup> Abordaremos de forma mais detalhada as atividades de Ray Johnson como difusor da Arte Postal na segunda metade do século XX, no próximo capítulo deste trabalho.

## Ray Johnson: The Paper Snake



Fig. 24 – Capa do The Paper Snake – Ray Johnson, 1965. Publicação Something Else Press – Acervo MAC/USP

“The Paper Snake” é um compendio de escritos, desenhos, colagens, notações, jogos, rabiscos, fragmentos de fotografias e objetos, enfim, uma série de materiais que Johnson enviou ao longo de alguns anos, via correios para Dick Higgins. Em 1965,

Higgins decide realizar uma seleção com parte das

correspondências recebidas de Johnson, editar e publicar sob o formato de um livro.

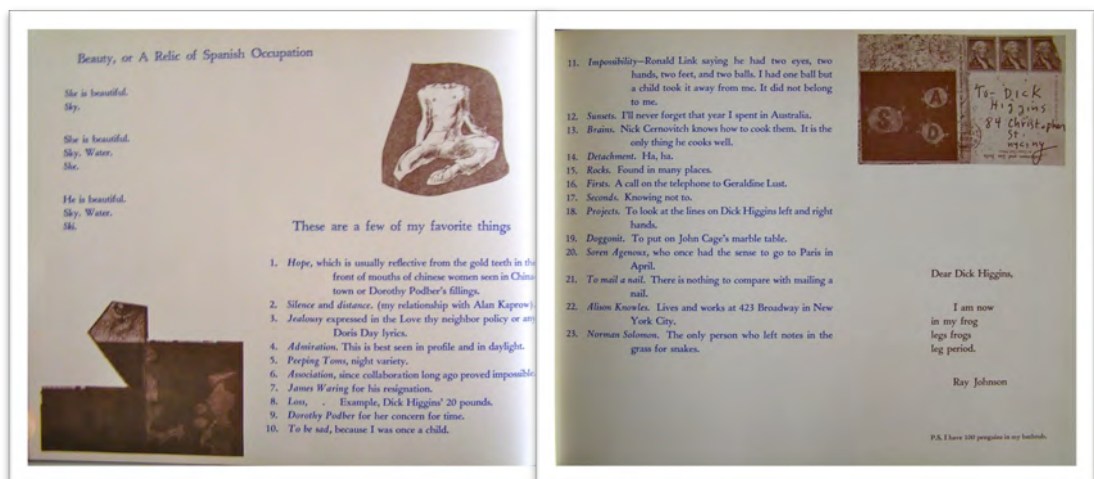
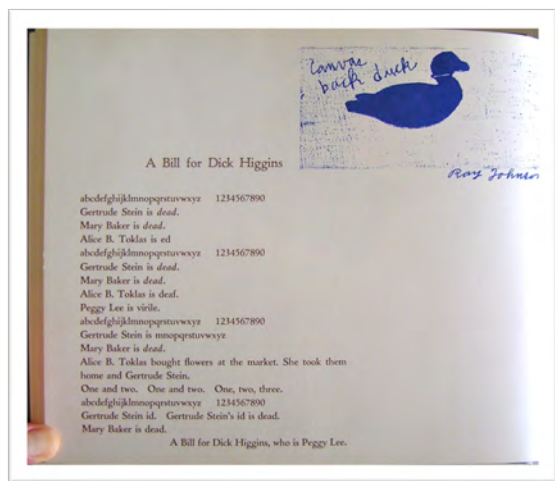


Fig. 25 – Interior do The Paper Snake – Ray Johnson, 1965. Publicação Something Else Press – Acervo MAC/USP

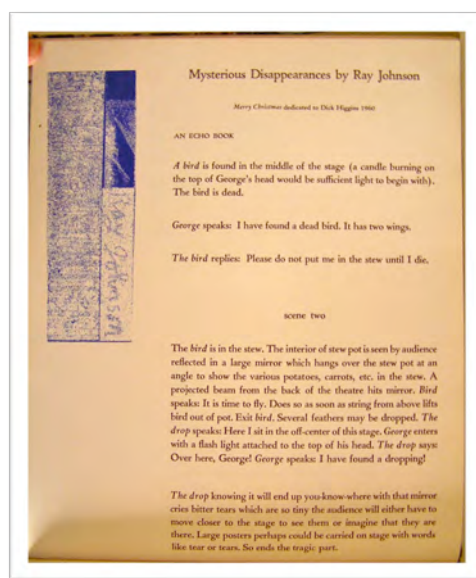
Considerada a primeira publicação com/sobre obras de Arte Postal, portanto uma referência no gênero, *The Paper Snake* apresenta-se em um formato peculiar (retangular e fino), com as imagens e textos espalhados, preenchendo especialmente as páginas, em cores e



fontes tipográficas elegantes. Com composição e *layout* de Higgins, a obra teve duas edições, uma tiragem com 1840 cópias em capa de tecido e uma edição especial com tiragem de 197 cópias com colagens ou intervenções realizadas pelo próprio Ray Johnson.

O exemplar do *The Paper Snake* que deu origem as imagens apresentadas neste estudo foi curiosamente encontrado por acaso durante pesquisas realizadas na Biblioteca do MAC-USP, diferentemente da grande maioria das obras que fazem parte desta pesquisa que compõem formalmente o acervo de Arte Conceitual deste museu e encontram-se na reserva técnica.

Não foram encontrados registros de como a obra tenha sido recebida no MAC/USP, no entanto, acredita-se que tenha sido tal qual as demais publicações da *Something Else Press* que chegaram até o museu encaminhadas pelo próprio Dick Higgins entre o final da década de 1960 e ao longo de toda a década de 1970. A localização recente da obra *The Paper Snake* é resultado da própria



**Figs. 26 e 27 – Interior do The Paper Snake, Ray Johnson, 1965 – Acervo MAC/USP**

dificuldade de reconhecimento/classificação do livro enquanto obra de arte não só no período de sua recepção quanto na atualidade.

Em contraponto a situação do *The Paper Snake*, outras publicações da SEP tiveram como destinação a reserva técnica do MAC/USP sendo tratadas como objetos de arte.

### **Dick Higgins: Livros de Artista publicados pela SEP e outras editoras**

Em 1969, Higgins compreende a necessidade de realizar uma compilação de seus trabalhos, artigos e textos, alguns já publicados nos boletins *Something Else Newsletter* (entre eles o *Intermedia*) e outros ainda inéditos. O resultado foi o livro de artista “*foew&ombwhnw: A Grammar of the Mind and a Phenomenology of Love and a Science of the Arts as seen by Stalker of the Wild Mushroom*”. Sendo que o título *foew&ombwhnw* diz respeito a um acrônimo (abreviatura) de *Freaked Out Electronic Wizards & Other Marvelous Bartenders Who Have No Wings*<sup>90</sup> (em português a tradução seria algo próximo de: Magos Eletrônicos Enlouquecidos e Outros Maravilhosos Atendentes de Bar Que Não Têm Asas) e o subtítulo teria uma tradução parecida com: Uma Gramática da Mente e uma Fenomenologia do Amor e uma Ciência das Artes enquanto vistas por um Caçador de Cogumelos Selvagens.

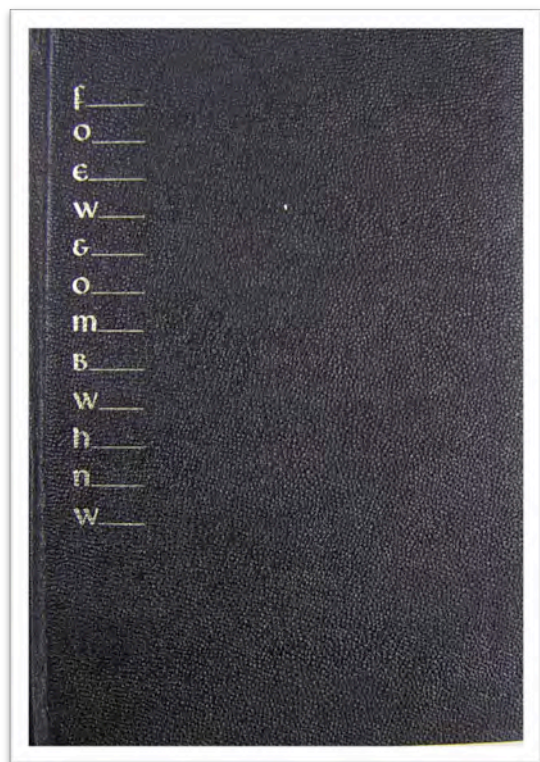
Sob o formato de uma bíblia (capa de couro preta com o título inscrito em baixo-relevo prateado; folhas em papel de seda fino; fonte tipográfica reduzida e um marcador de páginas de fita de cetim preto), o *foew&ombwhnw* compreende uma miscelânea de escritos e ensaios sobre a arte que estava sendo produzida naquele momento; pequenos poemas livres; poemas concretos; descrição de eventos Fluxus; propostas para objetos e situações

---

<sup>90</sup> O título original, descartado por Higgins antes da publicação, foi: “*hopelessly hippie and typed in 1960s mold*”. In: FRANK, Peter. *Something Else Press – an annotated bibliography*. A Documentext Publication. USA: McPherson & Company, 1983, p. 32.



impossíveis; desenhos; partituras musicais; letras de músicas; questionários de múltipla escolha; instruções para eventos e happenings; jogos matemáticos; tratados filosóficos;



**Fig. 28 – Capa do *foew&ombwhnw*, Dick Higgins – Something Else Press, 1969 – Acervo MAC-USP**

receitas; estórias; fotografias e tantas outras diferentes manifestações.

A diagramação do *foew&ombwhnw* – curiosa e possivelmente única (figura nº 29) – se dá da seguinte forma: quatro colunas (duas em cada página), sendo que cada uma delas corresponde a uma diferente “classe” de material. A primeira coluna, da esquerda, é destinada para trabalhos longos, em sua maioria, instruções para eventos, happenings, performances; a segunda coluna contém pequenos jogos, desenhos, partituras e gráficos; a terceira compreende poesias e a quarta e última reserva ensaios e estudos teóricos. Nas palavras de Higgins:

O design do livro [foew&ombwhnw] reflete as preocupações McLuhanescas [referindo-se as teorias de Marshal McLuhan] do tempo, com as suas simultaneidades, mas é também, até certo ponto um livro sobre fazer livro, refletindo a minha experiência de fazer quase todo o trabalho de design para a Something Else Press.<sup>91</sup>

O livro *foew&ombwhnw* talvez seja a mais fidedigna obra de Higgins enquanto proposta de arte *Intermídia*, pois compreende uma fusão conceitual de diferentes meios entre

<sup>91</sup> HIGGINS, Dick. Horizons, p. 122

si, que conjugados no nível do seu significado formam um terceiro meio, por sua vez, completamente distinto dos anteriores.

A inovação estava presente também na forma de circulação adotada por Higgins para os seus trabalhos. A grande maioria das obras chegava até as mãos de seus colegas, amigos e críticos de arte através dos correios. O exemplar encaminhado por Higgins para o MAC-USP, no início da década de 1970, foi exibido pela primeira vez na mostra *Em Torno de 7.7.73* (realizada no MAC-USP de 18 de Março a 11 de Abril de 1976, contando com mais 50 serigrafias e outros *livros de artistas* de sua autoria) e pela segunda vez na mostra *Poéticas Visuais 77* (realizada no MAC-USP de 29.09 a 30.10.1977).

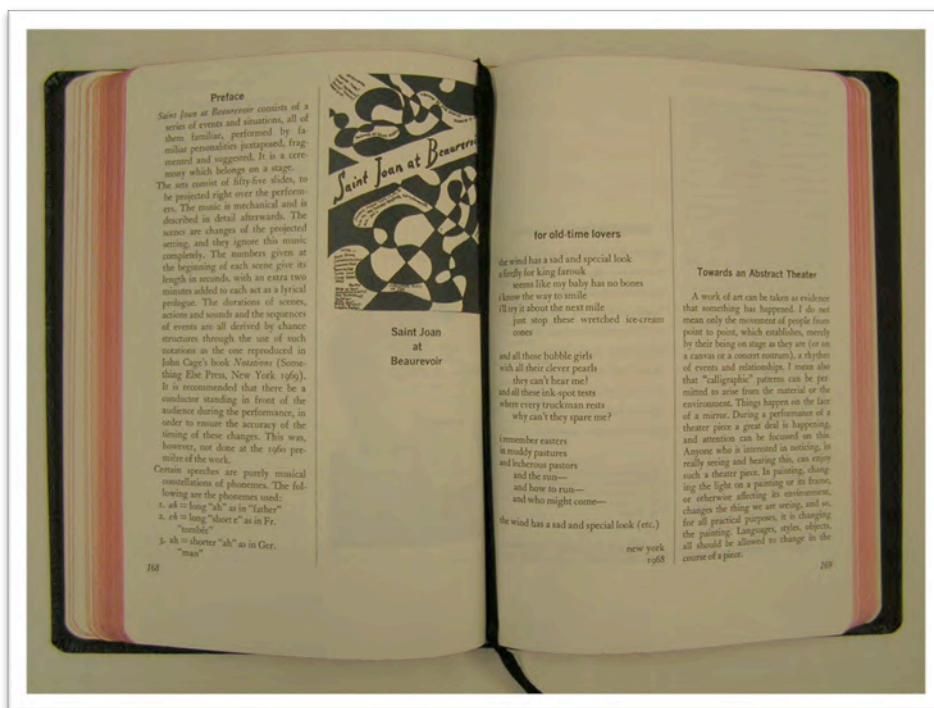


Fig. 29 – Interior do *foew&ombwhnw* Dick Higgins – Something Else Press, 1969 – Acervo MAC-USP

Em 1972, Higgins publicou uma segunda obra sua pela SEP, o *A Book About Love & War & Death*. Esse livro foi iniciado em 1960 e concluído apenas uma década mais tarde. A obra associa com riqueza de detalhes uma vasta quantidade de técnicas literárias, sendo que

nele Higgins analisa as possibilidades das atitudes em prosa de Gertrude Stein no contexto da nova liberação das palavras que vinham acontecendo na escrita norte-americana.

Higgins era um grande fã da literatura de Stein a quem ele considerava ser “[...] a única escritora importante entre Alexander Pope e Bertold Brecht”<sup>92</sup>, chegando a reeditar e publicar algumas de suas obras pela SEP, sendo elas: *Geography and Plays* [A maior coleção de experimentos teatrais de Stein e outros textos narrativos]; *Lucy Church Amiably* [Romances líricos de Stein]; *The Making of Americans* [A versão completa da mais conhecida obra de Stein]; *Matisse, Picasso and Gertrude Stein* [Legendários textos feministas da escritora]; além de um artigo intitulado “*Why do we publish so much Gertrude Stein?*” publicado no *Something Else Newsletter* (Volume 2, nº 4) em setembro de 1972.

Nesse ensaio Higgins analisa a importância dos escritos de Stein e ressalta sua influência nas publicações da SEP e no trabalho de diversos artistas Fluxus:

[...] muito do que nós publicamos é no espírito Stein e dá a impressão também Steiniana de usar o melhor trabalho do passado para embasar o presente, por usar os livros de domínio público de Stein para embasar nossas publicações, novos mestres como [Daniel] Spoerri, [Bern] Porter, MacLennan e [Jackson] Mac Low: [os escritos de] estes refletem uma volta ao trabalho dela também.<sup>93</sup>

A influência de Stein sobre os artistas Fluxus, sobretudo sobre Higgins, era tanto temática (uma vez que Stein abordava assuntos cotidianos) quanto formal:

Mas entendê-la [Stein] é amá-la – ela não nos tratava como mordomos mas como pessoas

---

<sup>92</sup> HIGGINS, Dick. *Why do We publish so much Gertrude Stein?*. The Somtehing Else Newsletter, Vol. 2, Nº4. Something Else Press: New York, Setembro/1972, p.1. Livre tradução de: *Now I happen to be somewhere else: I see her as the only important writer between Alexander Pope and Bertold Brecht.*

<sup>93</sup> Ibid: p. 2. Livre tradução de: [...] *much of what we publish is in the Stein spirit, and it seems also Steinian to use the best work of the past to support the present, by using Stein's public domain books to support our publication of newer masters like Spoerri, Porter, MacLennan and Mac Low: these reflect back onto her work too.*

sensitivas. Ela esperava que nós colocássemos nossas mentes em ordem por meio de seu trabalho. Seus trabalhos eram ímpetos organizados, sondas psicológicas. Ela estimula. Como um cientista. [...] Seus temas eram tirados da vida cotidiana. [...] ela encontrava grandes temas em pequenas coisas, como Thoreau. O trabalho [de Stein] apenas é vazio se você estiver procurando por clímax Wagnerianos e grandiosas sequências. Mesmo eles estão lá se você olhar com o primor necessário.<sup>94</sup>

A análise que Higgins lança sobre a obra *Geographies and Plays* de Stein nos permite traçar um paralelo com “*A Book About Love & War & Death*”:

Ela tinha um conceito fragmentado e grandioso de teatro – um tipo de teatro instantâneo, processado, mas não-narrativo, como o mais imagístico<sup>95</sup> e disciplinado tipo de happenings. [...] Se você quiser descobrir o significado de uma palavra em Stein, pesquise. Então misture as várias definições e pegue uma aleatoriamente – ou procure por um denominador comum. Suas peças eram jogos, coisas de criança, teatro tradicional, e deus sabe o quê mais.<sup>96</sup>

Em “*A Book About Love & War & Death*”, Higgins faz uso de modelos e de jogos (tal qual descrito por ele sobre *Geographies and Plays*) que relevam como assunto subjetivo e formal uma preocupação em relacionar-se mais com a vida das próprias palavras, aproximando-se também dessa forma dos conceitos de Jackson Mac Low<sup>97</sup>, por assim dizer.

---

<sup>94</sup> Ibid: p.1. Livre tradução de: *But to understand her is to love her – she doesn't treat us like butlers but as sentient people. She expects us to put our own heads in order through her work. Her works are organizing impetuses, psychological probes. She stimulates. Like a scientist. [...] Her subjects are taken from everyday life. [...] She found great issues in small things, like Thoreau. The work is only vacuous if you are looking for Wagnerian climaxes and grandiose sequences.*

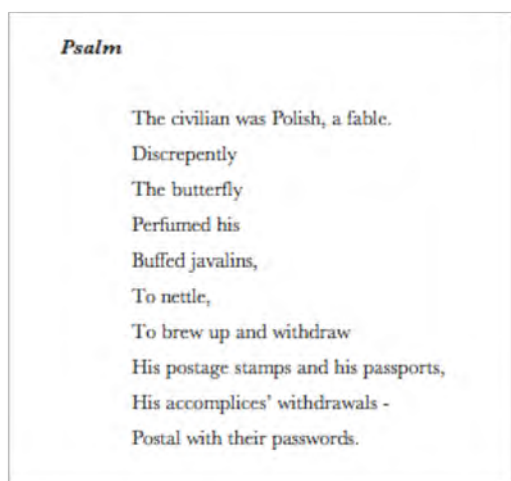
<sup>95</sup> Aqui Higgins se refere ao movimento de poesia norte-americano do início do século XX, entre 1912 e 1917, iniciado pela poeta Ezra Pound, que advogava pelo uso de um discurso ordinário e pela precisa apresentação de imagens.

<sup>96</sup> Ibid: p. 2. Livre tradução de: “*She had a fragmented, grandiose concept of theater - a sort of instant theater, pageantlike but non-narrative, like the more imagistic and disciplined sort of happenings. [...] If you want to know the meaning of a word in Stein, look it up. Then mix up the various definitions and take any one at random - or look for a common denominator. Her plays are games, kid stuff, traditional theater and goodness knows what else.*”

<sup>97</sup> O norte-americano Jackson Mac Low (1922 - 2004) foi um dos primeiros poetas do pós II Guerra Mundial a trabalhar com o que viria a ser conhecido como “*chance operations*”. Mac Low relacionou-se intimamente com a escrita de Stein e a música de John Cage. Sua escrita pode ser vista/entendida como “performática”, em

De acordo com o próprio Higgins, a ideia do livro nasceu de uma decisão de converter a narrativa poética de Stein para o formato de prosa, em contraste com o 'lirismo abstrato' dos seus versos e: “[...] o prestígio das obras visualmente orientadas, melhor conhecidas através da poesia concreta e das colaborações de artistas-poetas do período, e entrar no contexto de imagens que foram menos essencialmente visuais do que conceituais.”<sup>98</sup>

A obra é dividida em 5 (cinco) “cantos” realizados em diferentes momentos: o 1º entre 1960 e 1962; o 2º e o 3º entre 1962 e 1966, o 4º entre 1967 e 1968 e o 5º e último em 1970. Cada *canto* consiste em vários capítulos. A experimentação modal varia de *canto* para *canto* e as vezes entre os capítulos. O *canto* quatro é organizado a partir de uma maneira de escrita, que paira entre o drama e a narrativa, como os interlúdios dramáticos de Stein. Outras formas aparecem, ora dominando ou se interpondo: um extenso salmo (Fig. nº 30) finaliza o *canto 1*, um telegrama interrompe o *canto 4*, os *cantos 2,3 e 4* apresentam subtítulos (“The Girl in the Oven’s Story”, “The Court of Miracles” e “A Scenario”, respectivamente nessa ordem). Cada sentença parece as vezes se apresentar como uma estória em si mesma.<sup>99</sup>



*The civilian was Polish, a fable.  
Discrepently  
The butterfly  
Perfumed his  
Buffed javalins,  
To nettle,  
To brew up and withdraw  
His postage stamps and his passports,  
His accomplices' withdrawals –  
Postal with their passwords.*

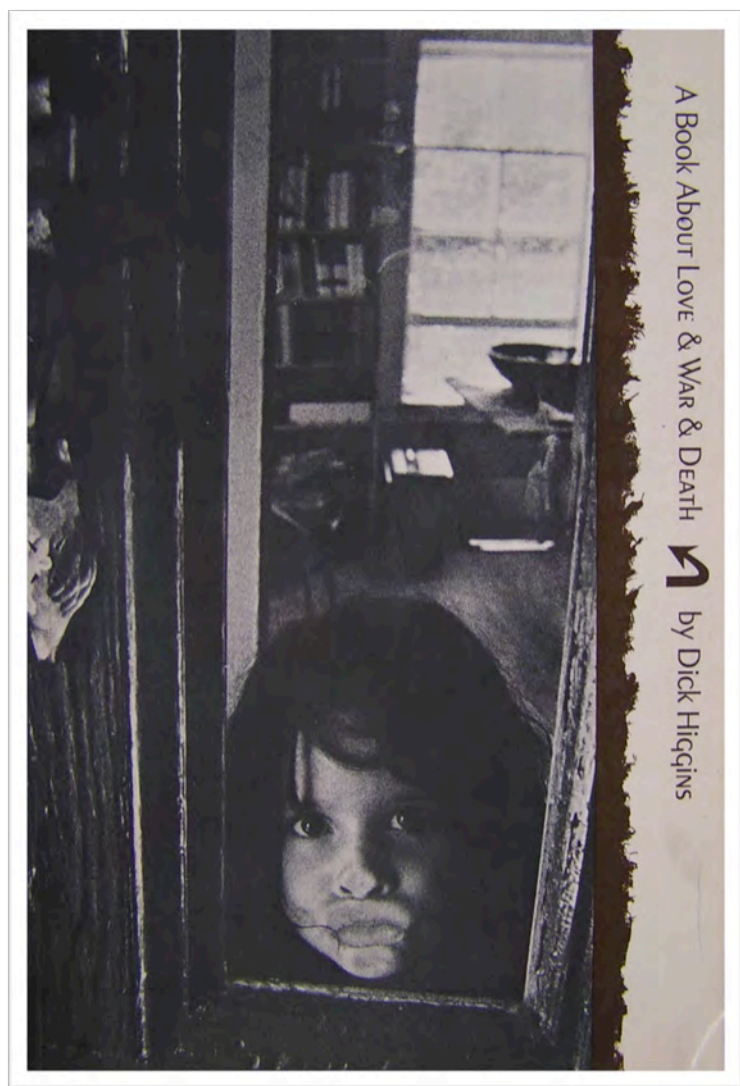
**Fig. 30 - “Salmo” retirado do Canto I – P. 17**

---

exemplos como os poemas do livro *Stanzas for Iris Lezak* (1971), em que ele usa “*chance operations*” para definir o vocabulário e método de escrita dos poemas. O mais conhecido é o “Call me Ishmael”, aonde Mac Low toma a frase inicial do romance *Moby Dick*, de Herman Melville, e compõe o poema via “*chance operations*”, a partir do vocabulário da primeira página do livro, em que as iniciais de cada palavra reescrevem o título.

<sup>98</sup> HIGGINS, Dick. *Horizons*. P. 122.

<sup>99</sup> FRANK, Peter. *Something Else Press: An Annotated Bibliography*. USA. McPherson & Company, 1950, p.50.



**Fig. 31- Capa do livro *A Book About Love & War & Death* ,  
1972 – Dick Higgins, Something Else Press – Acervo  
MAC/USP**

Por meio de um produção engajada, de alta qualidade e estratégias de marketing eficientes, a *Something Else Press* de Higgins conseguiu que trabalhos experimentais e inovadores chegassem às mãos de leitores dos mais diversos interesses. Foram mais de sessenta títulos publicados, entre eles livros de artista, de teoria crítica (da arte e da cultura), de poesia concreta, literatura modernista, etc., além de inúmeros panfletos, *newsletters*, cartazes, cartões e tantos outros formatos utilizados para a divulgação e circulação de escritos

e trabalhos vanguardistas.

A principal diferença entre as edições de Higgins e as edições produzidas por Maciunas pelo Fluxus é que a *SEP* buscou realizar amplas edições, com maiores tiragens e mais comerciais, enquanto Maciunas primava por uma produção mais artesanal, de livros-objeto (fluxkits e fluxbox) e em tiragens menores.<sup>100</sup>

O Acervo do MAC/USP compreende ainda dois outros livros de artista de Higgins, contudo, não publicados pela *Something Else Press*.

O “*DIE FABELHAFTE GETRAUME VON TAIFUN – WILLI*” (1970) foi publicado pela *Abyss Publications* e o “*City With All the Angles*” (1974) pela *Unpublished Edition*. Ambos são *peças para rádio* escritas por Higgins.

No ensaio “*A Taxonomy of Sound*”, Higgins define as peças para rádio como sendo um tipo de poesia sonora:

Finalmente, dentro dessa quinta classe [de poesia sonora], existe um outro híbrido, poemas sonoros os quais são também peças para rádio [radio plays], ou os quais parecem ser desenhados para serem ouvidos não como uma experiência única mas como parte de algo a mais, portanto, o som das palavras são acompanhados por significados de algumas outras áreas diferentes de experiência.<sup>101</sup>

No primeiro livro (que traz uma versão do texto em Alemão), Higgins supõe um diálogo registrado em fita cassete entre dois repórteres durante a realização de um happening impossivelmente grande e reflete a paixão e o carinho de Higgins pelo rádio como um importante meio de comunicação.

---

<sup>100</sup> CLAY, Steve. *Something Else Press: Exploring the Ways and Means of Communication*. Artigo publicado no blog do Fluxus Heidelberg Center: [WWW.FLUXUSHEIDELBERG.ORG](http://WWW.FLUXUSHEIDELBERG.ORG) data de acesso: 22/02/2011.

<sup>101</sup> HIGGINS, Dick. *A Taxonomy of Sound*. New York, 1980, p.7. Livre Tradução de: *Finally, within this fifth class there is another hybrid, sound poems which are also radio plays, or which seemed designed to be heard not as a unique experience but as part of something else, so that the sound of the words is accompanied by the meanings from some different area of experience.*

Higgins assinala no mesmo ensaio citado acima que um poema sonoro pode ser narrado em qualquer idioma, ainda que o narrador e os ouvintes não entendam ou falem esse idioma de forma fluente, pois o valor semântico das palavras, nesse caso, não é tão importante mas sim a cadência fonética e fática sugerida pela pronuncia (ainda que errada).<sup>102</sup>



**Fig. 32 - Capa do DIE FABELHAFTE GETRAUME VON  
TAIFUN – WILLI, 1970 – Dick Higgins- Publicação Abyss  
Publications – Acervo MAC/USP**

<sup>102</sup> HIGGINS, Dick. *A Taxonomy of Sound*. New York, 1980, p. 6. Como exemplos Higgins cita nesse artigo: um Happening realizado por Claes Oldenburg na Judson Church de Nova York em fevereiro de 1960, onde ele leu em voz alta para uma audiência americana, uma tradução para o suéco do *The Scarlet Pimpernel*. Segundo Higgins, o suéco de Oldenburg era perfeito, logo o que se oferecia para a plateia era uma experiência sonora fática e fonética com a linguagem; e uma apresentação sua em francês, de uma peça em uma rádio francesa, sendo que ele não dominava o idioma.





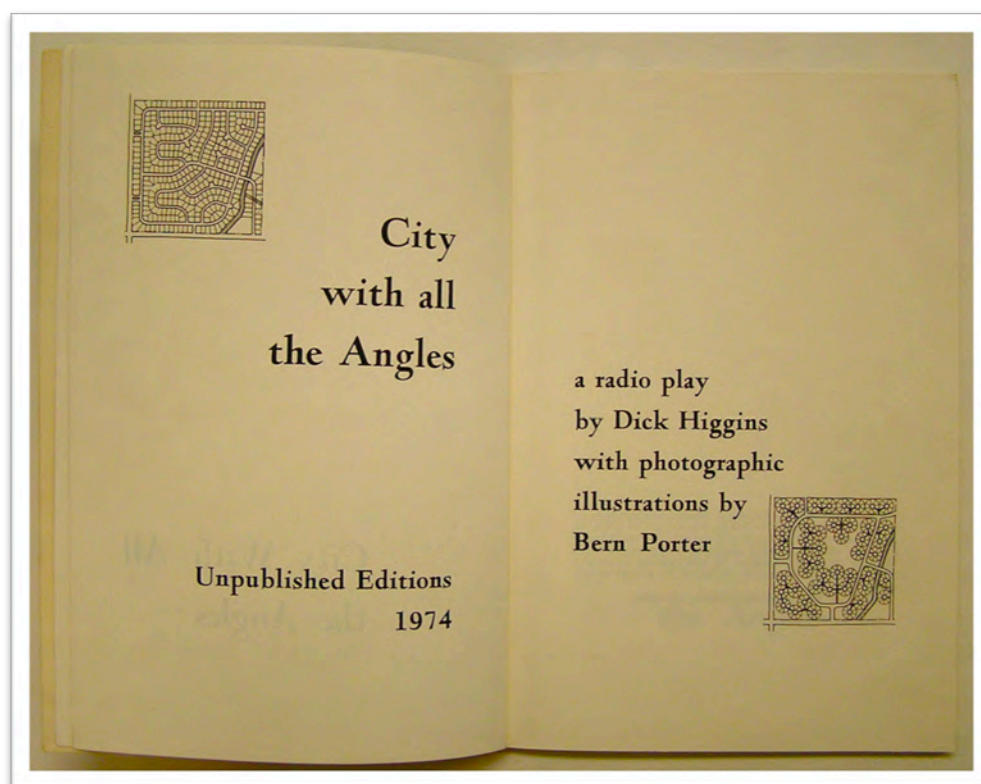
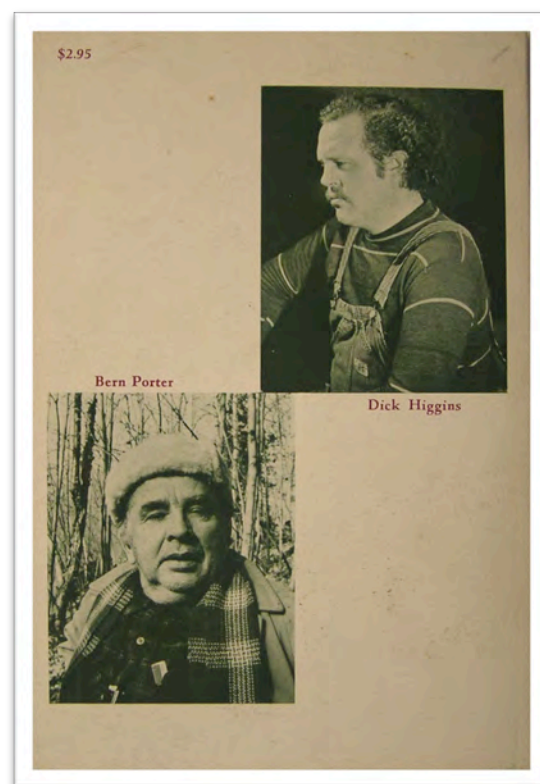
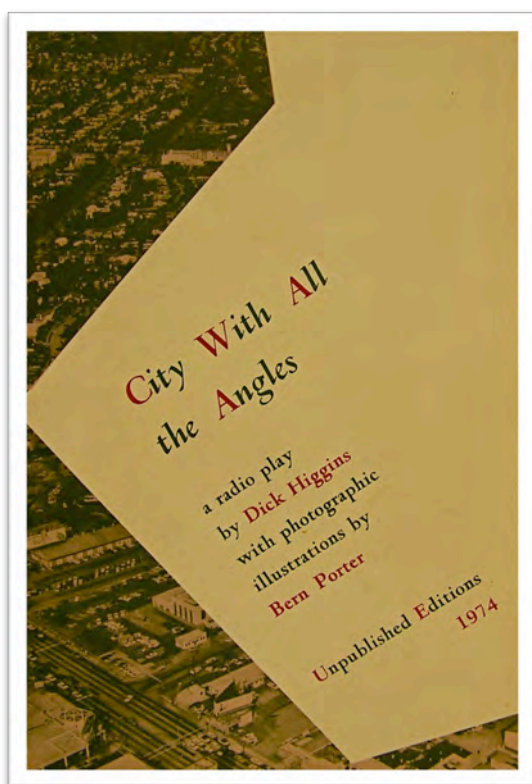
**Fig. 33 - Contracapas do DIE FABELHAFTE GETRAUME VON  
TAIFUN – WILLI, 1970 – Dick Higgins- Publicação Abyss  
Publications – Acervo MAC/USP**

No segundo livro, “*City With All the Angles*”, Higgins satiriza Los Angeles, a cidade onde vivia no momento e com quem nutria uma relação de amor e ódio. O livro traz ilustrações e fotografias de Bern Porter.

Em inúmeras oportunidades, Higgins afirmou se encantar com a forma como o rádio permite e instiga a imaginação na construção de elementos visuais, uma característica não permitida com a televisão que impõem, em sua opinião, formatos e conceitos visuais já determinados. Para ele, o rádio era um meio de comunicação transformador, capaz de proporcionar deleite semelhante ao da literatura, porém, com maior liberdade, uma vez que se poderia experimentar fazendo outras atividades, como dirigindo, trabalhando, etc.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> HIGGINS, Dick. *Horizons*. UBU Editions Series, 2007, p.122. (Originalmente publicado por: Roof Books, 1998)



Figs. 34/35/36 – Capa, capa traseira e páginas de rosto (respectivamente) de *City With all The Angles* – Dick Higgins, 1974 – Unpublisehd Editions – MAC/USP

## **International Artists' Cooperation – I.A.C.**

Uma outra proposta editorial relacionada a Fluxus foi realizada por Klaus Groh<sup>104</sup> (Neisse, Polônia – 1936) na Alemanha Ocidental.

Groh foi um dos primeiros participantes da *Eternal Network*<sup>105</sup> (rede internacional de troca e circulação de arte postal) na Europa, segundo ele<sup>106</sup> entrou em contato com o conceito de rede internacional de troca e circulação de ideias artísticas pela primeira vez em 1967, quando estava em São Francisco (EUA) a procura de material para a sua tese de Doutorado em Dada (o tema de sua tese foi *The new DaDaism at the American West Coast*).

Viu-se quase que instantaneamente “*fascinado e implicado*”<sup>107</sup> com a ideia de arte sendo distribuída pelo sistema postal. O segundo grande passo nesse sentido teria sido o de perceber como essa forma de publicar, editar e circular obras, tornara-se uma das poucas, se não a única alternativa viável para artistas que viviam e trabalhavam em países com sistemas políticos fechados, como os do Leste da Europa e da América Latina, em suas palavras: “*Para artistas da Europa Oriental e na Latino América, Arte Postal foi uma possibilidade de atravessar fronteiras sem viajar, sem vistos, passaportes ou controles.*”<sup>108</sup>

Em 1971, em Oldenburg - Alemanha, Groh cria a *International Artists Cooperation*

---

<sup>104</sup> Klaus Groh nasceu em Neisse, na Polônia, mas viveu grande parte de sua vida na Alemanha, onde desenvolve, até os dias atuais, trabalho como artista plástico, curador de exposições, crítico de arte e professor universitário. Participou de diversas exposições em diferentes países da Europa, EUA e América Latina (Bienal de Paris , 1971; CAYC, Buenos Aires, 1975; Bienais de Veneza – 1977/1986); I Bienal Internacional de Mail Art, Londres – 1980). No Brasil teve suas obras expostas em mostras individuais (Centro Cultural São Paulo – 1988; UNICAMP, Campinas – 1988/1990), tendo participado também das exposições 8º JAC (1974), Multimídia II (1976), Década de 70 (1976), VideoPost (1977), além das Bienais de São Paulo em 1971 e 1982.

<sup>105</sup> “The Eternal Network” é o conceito de uma rede artística contínua e global, um modelo de atividade criativa coletiva, sem limites entre artista e público. O conceito originou-se com os poetas e artistas Fluxus Robert Filliou (França) e George Brecht (U.S.A). Eles introduziram a ideia de “Eternal Network” em abril de 1968 em um cartaz e mandaram-no para todos os seus correspondentes. Esta foi a primeira menção de um modelo de uma rede internacional e colaborativa de artistas via correspondência. FRIEDMAN, Ken. *The Eternal Network*. In: *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Calgary, Canada: University Of Calgary Press: 1995, p. 15.

<sup>106</sup> GROH, Klaus. *Ruud Janssen with Klaus Groh. TAM Mail-Interview Project*. JCM THE MUSEUM LIBRARY, 1995/95, sem paginação. Versão digital em: [http://jas.faximum.com/library/tam/tam\\_05.htm](http://jas.faximum.com/library/tam/tam_05.htm) (acesso dia 23/07/2011 - 01:20h).

<sup>107</sup> Ibid: s/ páginas.

<sup>108</sup> Ibid: Livre Tradução de: *For artists in Eastern European countries and in Latin America, Mail Art was a possibility to cross boundaries without traveling, without visas, passports, and controls.*

(IAC) voltada inicialmente para reunir e organizar dados e notícias acerca da produção e circulação de arte postal entre artistas de diversos países. Como primeira iniciativa, Groh criava boletins informativos em folhas simples (geralmente datilografadas e depois fotocopiadas) sobre projetos cooperativos promovidos pelos colegas da rede e os distribuía via correio.

Posteriormente, Groh começou a realizar edições modestas, em formatos variados e tiragens pequenas, quase sempre realizadas por meio de xerox ou mimeógrafo, de trabalhos seus e de seus colegas. Por uma pequena soma de \$6,00, qualquer artista da *Eternal Network* poderia dispor de edições limitadas de suas obras em formato de livro, a maioria mini livros ou livretos [*booklets*] - como ficaram conhecidos, medindo aproximadamente 7,5cm x 10,5cm, ou seja, uma folha de papel tamanho A4, dobrada 8 vezes a fim de que tivesse 16 páginas disponíveis para inserção de informações artísticas.

Artistas como Clemente Padín (Uruguai) e os Fluxistas Robert Filliou (França), Ken Friedman (USA), Endre Tót (Hungria), Davi Det Hompson (USA) e Robin Crozier (Inglaterra) participaram ativamente da *International Artists' Cooperation (I.A.C.)* e tiveram suas obras editadas e publicadas por Groh em forma de “livretos” ao longo da década de 1970. A *I.A.C.* alcançou uma marca de mais de 50 publicações.

Diferentemente da *Something Else Press* de Higgins, os livros editados e publicados pela *I.A.C.* eram mais simples, compêndios menores de informações (gráficas ou textuais) e não primavam muito por qualidade de impressão. A intenção era a de reproduzir o maior número de exemplares, da melhor forma possível, com custos muito baixos e colocar em circulação via correspondência como meio de divulgação das obras e visando aumentar a interação entre os artistas da *Eternal Network*. Sem exceção, todos os livretos trazem na sua contracapa dianteira e traseira a relação com as últimas publicações realizadas pela *I.A.C.*, incluindo os nomes dos artistas e das obras.

Clemente Padín, artista e poeta uruguaio, ressalta a importância que a iniciativa de Groh via *I.A.C.* teve para a arte dos anos 1970 sobretudo para artistas de países latino-americanos e do leste europeu:

Klaus Groh contava com uma pequena editora [*I.A.C.*] em Oldenburg e se comportou como uma dobradiça na articulação de comunicações internacionais, tanto dos artistas latino-americanos subjugados pelas ditaduras como pelos artistas que viviam nos países socialistas, com seus humildes, mas fundamentais, *caderninhos* [booklets]. No pessoal, sua ajuda manteve vigente nossa condenação a ditadura uruguaia e a de outros países da região, sobretudo a denúncia da terrível situação que estávamos vivendo sob o regime de terror dos militares alçados contra a democracia e os povos.”<sup>109</sup>

As *newsletters* da *I.A.C.*, contendo informações sobre trabalhos de artistas da *Eternal Network* e atualizações acerca da produção de Arte Postal no mundo, foram distribuídas até 1978, contudo, a pequena editora encerrou suas atividades oficialmente apenas em 1985, quando Groh fundou a *Micro Hall Art Center*, uma galeria e também casa de publicações que manteve-se em operação até o ano de 2003, quando por fim é substituída pelo *Art Documentations*, uma espécie de arquivo e canal de comunicação que visa encorajar e dar continuidade ao diálogo entre artistas do mundo todo mas, principalmente, entre artistas do Leste Europeu e da América Latina.<sup>110</sup>

Groh mantém desde a década de 1970 intenso contato com o MAC-USP e vem encaminhando desde então muitas de suas obras (e de outros artistas) para este museu, entre elas alguns dos “livretos” editados e publicados com o selo da *I.A.C.* com estudos, grafias, desenhos, textos, poesias, colagens e anotações.

---

<sup>109</sup> PADIN, Clemente. *RECORDANDO A ROBERT REHFELDT*. Artigo publicado em 17/Maio/2010 no site *Proyecto Cruz del Sur*. <http://www.proyectocruzdelsur.com.ar/index.php/categoryblog/220-recordando-a-robert-rehfeldt> Acesso em 15/03/2011. Padín publicou pela IAC os seguintes livros: *Instruments*74 (1974), *Omaggio a Beuys* (1975) y *Sign(o)Graphics* (1976),

<sup>110</sup> WYE, Deborah & WEITMAN, Wendy. *Eye on Europe: Prints, Books & Multiples, 1960 to Now*. New York: Museum of Modern Art, 2006, p.296.

## Klaus Groh: Livros de Artista publicados pela I.A.C. e outras editoras

Entre as obras de Groh publicadas pela I.A.C encontra-se o livreto “*RELATIVITIES RELATIVITIES RELATIVITIES RELATIVITIES ED. NR. 2.*”, de 1973, que traz uma série de poemas visuais realizados por Groh (além das usuais informações sobre as publicações da IAC tanto na contracapa dianteira como na traseira) com esquemas de palavras e desenhos, possivelmente, enfatizando a “relatividade” sugerida no título (vide imagens).<sup>111</sup>

Na imagem da esquerda (Fig. 38) é possível vislumbrar uma circunferência com quatro notações em seu entorno sinalizando o lado “acima” (*up* em inglês e *oben* em alemão, que significam a mesma coisa), ou seja, não há lado superior em uma circunferência. Na página ao lado, o que se observa é uma mão retendo em seu interior a circunferência com uma marcação geométrica sinalizando um movimento da mão em 95° e comprimindo esta circunferência, rodeiam o esquema 6 vezes o questionamento *WHY?* (por que?).

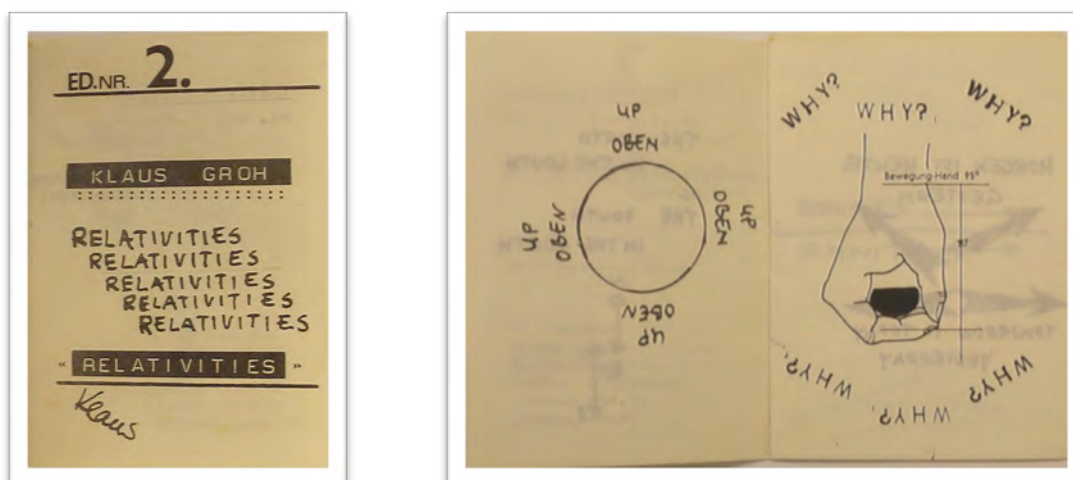
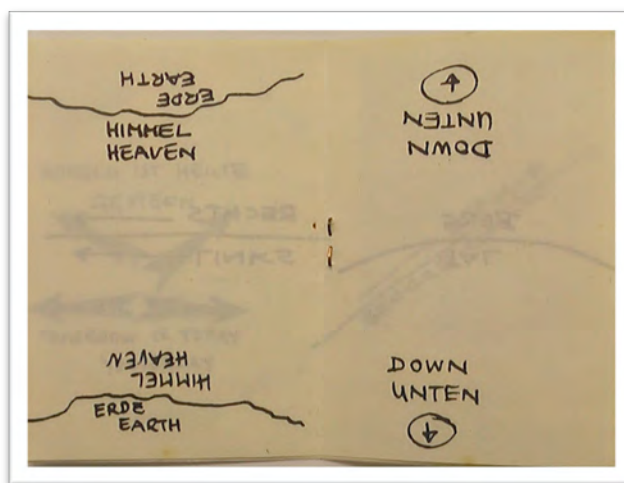


Fig. 37 e Fig. 38 – Capa e interior do livro *RELATIVITIES* (...) – Klaus Groh, I.A.C, 1973 - Acervo MAC-USP

<sup>111</sup> O MAC-USP compreende uma mesma versão deste trabalhos “Relativities/Relativitäten” datado de 1972, cujos desenhos e inscrições, iguais aos do *RELATIVITIES*, foram realizadas a mão. Sua capa é em cor azul e não traz a marca da IAC, ver relação de obras pesquisadas no anexo.

Outras duas páginas escolhidas (Fig. 32) contrapõem do mesmo modo, através de jogos de palavras e desenhos, os conceitos de “terra” (Earth/Erde) “céu” (Heaven/Himmel) e “abaixo/embaixo” (Down/Unten). Quando rebatidos do pé da página para o seu cabeçalho/topo, os esquemas resignificam o sentido das palavras, dando a entender que especificar aonde é “em cima” ou “embaixo”, “céu” e “terra” é *relativo*.



**Fig. 39 – Interior do livro RELATIVITIES (...) – Klaus Groh, I.A.C, 1973 - Acervo MAC-USP**

Se levarmos em consideração a preocupação e, até mesmo por que não dizer, o ativismo de Groh em prol da disseminação e difusão dos trabalhos de artistas do Leste Europeu e da América Latina no período em questão, torna-se possível fazer uma leitura num contexto bastante político das “relatividades” apresentadas na obra acima: a circunferência representaria o globo terrestre sem a noção de acima ou abaixo (seria uma analogia a hegemonia econômica dos países do hemisfério Norte e a ideia de que o “desenvolvido está acima” e o “subdesenvolvido está abaixo”?); a opressão exercida por uma mão forte (a mão dos sistemas políticos totalitários?) sobre o globo “limitando” as atividades em algumas de suas partes; etc.

Outro “livreto” de Groh onde vemos uma referência ao sistema socialista em voga na Europa Oriental do período é o “Art Manifests – By Groh” de 1975, que traz na capa (Fig. 40)

a imagem de um homem muito semelhante a Karl Marx (seria o próprio Groh?) e cujo nome, faria uma alusão ao Manifesto Comunista. Nas páginas do livreto (Fig. 41 e Fig. 42), o que encontramos são enunciados, *statements* de impacto sobre a realidade, a liberdade, arte & vida: “*Realidade é Contra a Liberdade – Liberdade é Arte.*” “*Arte somente é Arte se ela for Livre!*” *Se Você estiver feliz pela Arte pergunte: Por que?*



**Figs. 40/41/42 – Capa e páginas do interior de Art Manifests - Klaus Groh, 1975 – I.A.C editor – Acervo MAC-USP**



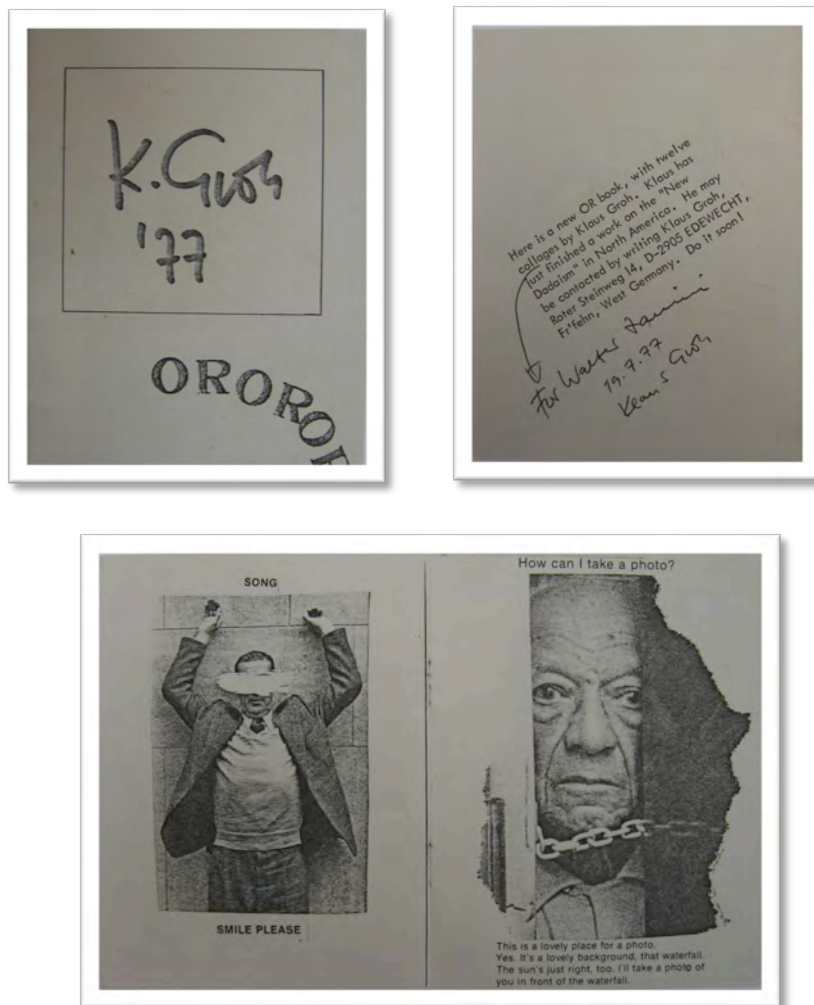
Em uma entrevista<sup>112</sup> Groh conta que ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980, em alguns países do Leste europeu e na Alemanha Oriental, várias peças de arte que circulavam pelo sistema postal eram marcadas e copiadas pelos governos por serem consideradas “manifestações subversivas”, alguns artistas passaram, inclusive, a serem vigiados diretamente por membros dos serviços secretos destes países. Muitos dos trabalhos eram censurados e, não raro, seus criadores viam-se em sérios problemas com o governo. Eis nestes fatos, talvez, a explicação para tais *statements*, fazendo clara apologia à liberdade artística em contraposição à "realidade" que, sem dúvidas, era impeditiva e opressiva.

A mesma veia contestatória pode ser observada no “*The OR Book*” (capa Fig. 43), de 1977. Na contracapa (Fig. 44), Groh escreve: “*Aqui está um novo OR book [um livro OU], com 12 colagens de Klaus Groh. Klaus acaba de terminar um trabalho em "Novo Dadaismo" na América do Norte. Ele pode ser contatado escrevendo Klaus Groh, Rater Steinweg 14, D-2905 EDEWECHT, Fr'rehn, Alemanha Oriental. Faça isso logo! Abaixo uma inscrição em caneta "Para Walter Zanini 19.7.77 - Klaus Groh".*

As colagens citadas por Groh na contracapa são, em sua maioria, imagens de pessoas em situações de opressão ou coação, como pode-se observar nas 2 páginas (Fig. 45) do interior que escolhemos para ilustrar o trabalho ora comentado. Na página da esquerda vemos um homem com o rosto desfigurado, as mãos levantadas contra uma parede e os enunciados “canção” – acima – e “sorria por favor” – abaixo. Na página da direita, podemos notar parte do rosto de uma pessoa de idade avançada, visivelmente assustada/acuada, por detrás de uma estrutura cerrada com uma corrente. Acima da imagem a pergunta: “*Como eu posso tirar uma foto?*” e abaixo os dizeres carregados de ironia: “*Este é um lindo lugar para uma foto. Sim. É um fundo de paisagem adorável, essa cachoeira. O sol está apropriado, também. Eu tirei uma foto sua em frente a cachoeira.*”

---

<sup>112</sup> HOFFBERG, Judith A. *A Conversation With Klaus Groh. Umbrella*, Vol. 2, nº3-4, 1997, ps. 108-109.



**Figs. 43/44/45 – Capa, contracapa e interior de “The OR Book” – Klaus Groh, 1977 – I.A.C editora – Acervo MAC/USP**

Alguns dos livros de artista enviados por Groh para o MAC-USP não trazem, no entanto, a marca de produção da I.A.C. Alguns seguem o mesmo padrão utilizado pela editora, outros foram impressos em mimeógrafo e trazem experiências com carimbos, notações a mão e colagens, como é o exemplo do “*It is what It is – LFUNK*” de 1976.

Neste livro podemos notar também a poética “TRY”, bastante presente nas obras de Groh, sobre a poética, o artista explica:



**Fig. 46 – Capa do “It is what It is – LFUNK” – Klaus Groh, 1976 – Acervo MAC-USP**

Tentar é a decisão permanente em todas as ações da vida. A decisão humana só não deve ser uma auto-reação animal, ela deve ser acompanhada pelo pensamento sobre todas as conseqüências e sobre todas as alternativas. Desse modo, na maioria das vezes existe para cada ato humano um ato alternativo com situações similares adequadas. Então todas as atividades na vida de todo mundo é uma decisão permanente, isso significa um permanente TENTE TENTAR, portanto, a conseqüência é esta ideia virar o resultado: TENTAR = VIDA! Logo, a existência humana é uma decisão permanente de tentar o seguinte passo!<sup>113</sup>



**Fig. 47 e Fig. 48 – Capa e interior do “It is what It is – LFUNK” – Klaus Groh, 1976 – Acervo MAC-USP**

<sup>113</sup> GROH, Klaus. *Ruud Janssen with Klaus Groh. TAM Mail-Interview Project. JCM THE MUSEUM LIBRARY, 1995/95.* Versão digital em: [http://jas.faximum.com/library/tam/tam\\_05.htm](http://jas.faximum.com/library/tam/tam_05.htm) (acesso dia 23/07/2011 - 01:20h). Livre tradução de: *To try is the permanent decision in all action of life. The human decision should not only be an animal self-reaction, it should be accompanied by thinking about all consequences and about all alternatives. So mostly there is to each human act an alternative act with similar matching situations. So all activities in everybody's life is a permanent decision, that means permanent TRY to TRY so the consequence is this idea comes to the result TRY = LIFE! So human existence is a permanent decision to try the next step!*

Já o “*Art Impressions*” de 1975 (capa Fig. 49), produzido e editado pela *Beau Gest Press*<sup>114</sup>, possui vinte e quatro páginas e se assemelha muito a um caderno de notas ou um diário de viagens pois traz colagens, fragmentos de textos e fotografias tiradas durante um período em que o artista esteve nos EUA e no Canadá, em Abril de 1975.

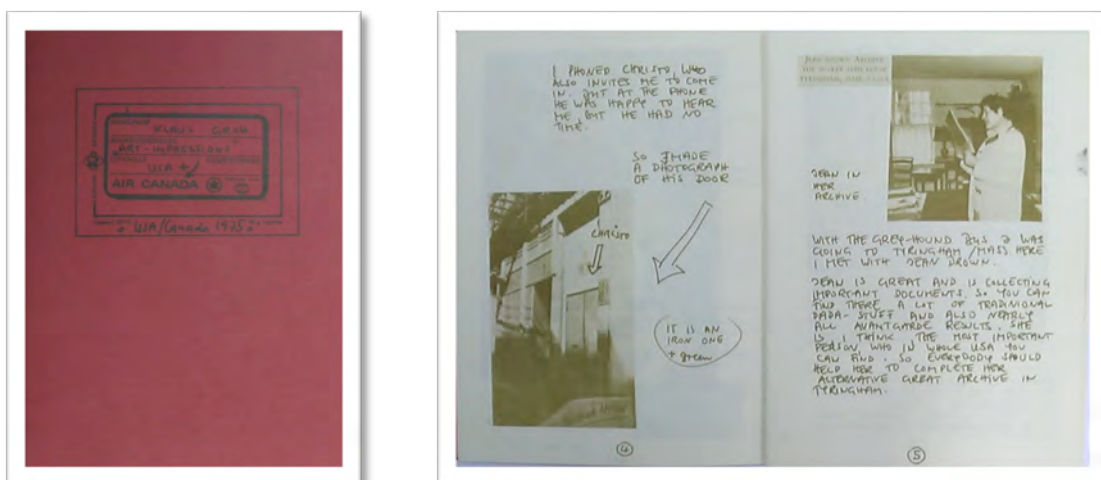
As composições com desenhos, anotações, fotos e relatos de acontecimentos cotidianos revelam questionamentos, sensações e impressões do artista diante da vida, da arte e da sua convivência com outros artistas, como é possível notar na transcrição de alguns fragmentos:

**Página 4 (esquerda – Fig. 49)** - *Eu liguei para Christo, que também me convidou para vir. Pelo telefone ele estava feliz em me ouvir, mas ele não tinha tempo. Então eu fiz uma fotografia de sua porta.* [No canto esquerdo da página, há a fotografia de uma porta e uma seta indicando *Christo*.]

**Página 5 (direita – Fig. 50)** - *Jean em seu arquivo* [ao lado da foto]. *Com o ônibus Greyhound eu estava indo para Tyringham/Mass. Aqui eu encontrei com Jean Drown. Jean é incrível e está coletando documentos importantes. Então você pode encontrar lá muitas coisas de tradicional Dada e também quase todo resultado da vanguarda. Ela é, eu acho, a mais importante pessoa que se pode encontrar em todos os EUA. Então todo mundo deveria ajuda-la a completar seu grande arquivo alternativo in Tyringham.*

---

<sup>114</sup> Acreditamos ter sido um trabalho realizado com David Mayor, após o retorno de Felipe Ehrenberg para o México.



**Fig. 49 e Fig 50 – Capa e interior do livro “Art Impressions” – Klaus Groh, 1975 – Beau Gest Press editora – Acervo MAC-USP**

Outra produção da IAC encaminhada para o MAC-USP é o livro “*Debut et Fin d’un Livre Sans Fin*” (Começo e fim de um livro sem fim) de Robert Filliou (França, 1926 – França, 1987) cujo formato é o tradicional dos livretos de autoria de Groh.

## **Robert Filliou: Debut et Fin d'un Livre Sans Fin (I.A.C)**

Filliou foi amigo pessoal de Groh, membro ativo da rede internacional de arte por correspondências e do Fluxus.

Sua trajetória artística teve início na década de 1960, quando entrou em contato, pela primeira vez, com um grande número de poetas e artistas, tornando-se desde então um obstinado pela ideia de fusão entre a arte e a vida. Tal aproximação viria a determinar o início de sua carreira como um artista de densa produção, com trabalhos desenvolvidos a partir de múltiplas frentes, poéticas e sobretudo de natureza e inspiração experimentais.<sup>115</sup>

Filliou ocupou-se particularmente com a poesia, tendo realizado performances e ações poéticas em diversos países, principalmente na Europa e esteve intrinsecamente envolvido com as atividades da *Domaine Poétique*<sup>116</sup>. Tornou-se bastante conhecido também por seus “poemas objetos”, uma linguagem artística que mescla poesia & design e visa explorar a função poética em toda sua radicalidade.<sup>117</sup>

Durante esse período participou de alguns dos festivais Fluxus realizados no continente europeu, tal como o *Festum Fluxorum* em Paris, e mais tarde alguns de seus trabalhos foram produzidos e publicados nas Edições Fluxus. Muitos de seus projetos foram realizados em parceria com Emmett Willians e George Brecht. Com o segundo, ele administrou e manteve durante algum tempo *La Cédille qui Sourit* (em Villefranche-sur-Mer, uma cidade ao sul da França), cuja definição é de uma “não-loja”, concebida como um centro internacional de criação permanente, onde realizavam e expunham pequenos trabalhos de arte, adornos, jogos,

---

<sup>115</sup> RUHÉ, Harry. *FLUXUS – The Most Radical and Experimental Art Movement of The Sixties*. Published by “A”, Amsterdam, 1970, sem paginação (localização no livro em 3.Fil).

<sup>116</sup> Coletivo Francês que realizou uma série de performances e ações em Paris na década de 1960, tendo como tema principal a poesia e que reuniu nomes como Brion Gysin, Françoise Dufrêne, Bernard Heidsieck e Henri Chopin.

<sup>117</sup> Ibid.

quebra-cabeças, cartões-postais e em suas palavras: “*todos os tipos de coisas que tenham, ou não, cedilha em seu nome francês*”.<sup>118</sup>

Contradição, experimentalismo e pesquisa desempenharam importantes papéis no trabalho deste artista, tanto quanto na sua vida pessoal. Tais elementos surgem como uma reafirmação de sua própria crença de que vida e arte não podem nem devem ser tratados como universos dissociados, desconexos, para tanto, Filliou empenhou-se em dissolver estas fronteiras e elaborou um conceito capaz de determinar que a arte era a via mais genuína à liberdade pessoal, o “*The Eternal Network*”:

Quando Robert Filliou desenvolveu seu conceito de “A Rede Eterna”, ele estava pensando na condição humana, mais do que na arte. Filliou acreditava que o objetivo da arte era tornar a vida mais importante que a arte. Esta era a ideia central de “A Rede Eterna”.<sup>119</sup>

Desde que Filliou cunhou o termo, ele passou a dedicar sua vida na difusão do conceito, a “*A Rede Eterna*” passou a ser usada para significar uma comunidade global de pessoas que compartilhavam muitas ideias e aspirações para com a arte. Uma comunidade fluída, formada por pessoas que talvez nunca sequer tenham se encontrado pessoalmente mas estavam dispostas a trocar experiências e realizar novas descobertas a partir de uma reflexão coletiva. (Friedman, 1955, p.XV).

Filliou fundou ainda, em 1961, a ‘*Galerie Légitime*’<sup>120</sup> – usando como suporte o seu próprio chapéu. O interior do chapéu abrigava exposições em miniatura (referindo-se à idéia Duchampiana de exposições itinerantes transportadas pelo próprio artista). Desse modo,

---

<sup>118</sup> FILLIOU, Robert. In: RUHÉ, Harry. *The Most Radical and Experimental Art Movement of The Sixties*. Published by “A”, Amsterdam, 1970, sem paginação (localização no livro em 3.Fil).

<sup>119</sup> FRIEDMAN, Ken. *The Eternal Network*. In: *The Early Days of Mail Art*. In: *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Editado por: WELCH, Chuck. University of Calgary Press, 1995, p. XV.

<sup>120</sup> ‘*Galerie Legitime*’ é uma *assemblage* de sete pequenos objetos: um chapéu preto, 2 caixas alaranjadas contendo 2 francos, 1 caixa plástica redonda contendo uma folha amarrotada de papel em que é datilografada a história da obra seguida pela assinatura do artista, 1 caixa branca “*Hommage a Rimbaud*” contendo vogais coloridas, 1 envelope branco com selo falso, 1 envelope branco com folhas de jornal. Cada peça com 26,5 cm ou menos.

Filliou andava pelas ruas de Paris com seu chapéu/museu e apresentava sua “exposição” a todos os interessados que encontrava pelo seu caminho.<sup>121</sup>

Um artista em constante relação poética com o mundo que com base nos conceitos de *The Eternal Network* e *Principio de Equivalência* (Bem feito = Mal feito = Não feito), Filliou elaborou uma filosofia lúdica sobre a arte e sobre a vida que resumem bem o seu mais célebre aforismo “A arte é o que torna a vida mais interessante que a arte” (*L’art C’est ce Qui Rend la Vie Plus Intéressante que L’art.*)

Na obra “*Debut et Fin d’un Livre Sans Fin*”, de 1973 presente no acervo do MAC-USP, podemos notar a forte relação de Filliou com a poesia, uma vez que o próprio título do livro - *Começo e fim de um livro sem fim*, faz clara referência ao conceito de um livro sem começo, meio ou fim, ou seja, infinito, concebido pelo poeta francês Stéphane Mallarmé.<sup>122</sup>

A primeira página do “*Debut et Fin d’un Livre Sans Fin*” traz apenas o número “1” estampado seguido do que poderíamos entender como sendo reticências “...” (sinal gráfico utilizado para indicar um pensamento ou uma ideia inacabada). As reticências continuam aparecendo sozinhas nas páginas seguintes. Na página que demarca a exata metade do livro, aparece o “n” seguido de reticências ou o que podemos também entender como sendo “zeros” (n00 ou n..), depois na penúltima página, vemos o “n+1”. Os dois sinais, “n00 & n+1” são símbolos matemáticos que representam a função fatorial.<sup>123</sup>

No caso de imaginarmos uma relação entre os sinais utilizados por Filliou com o

---

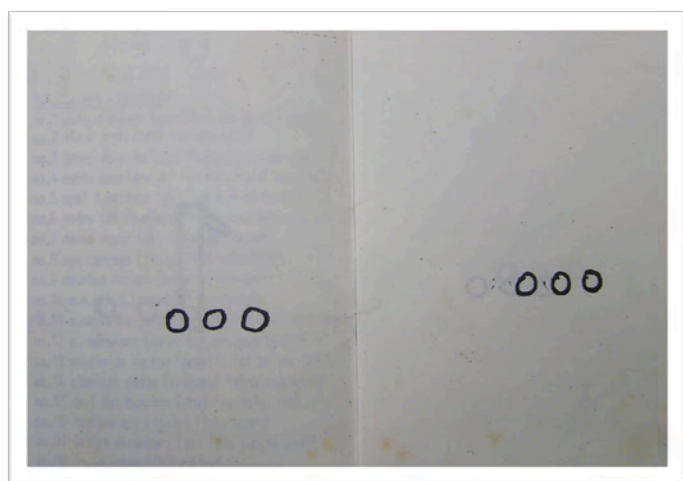
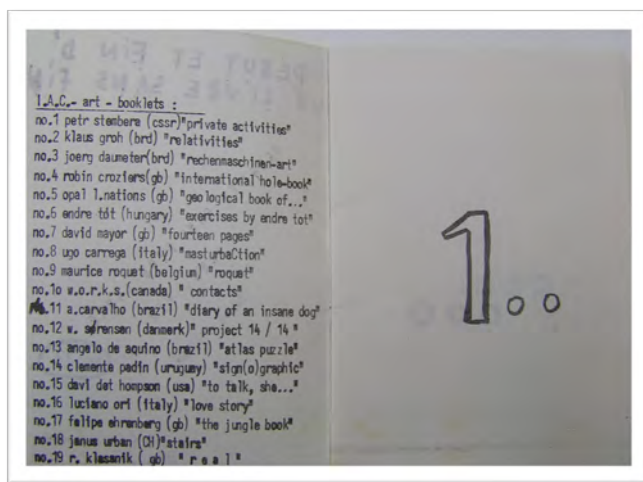
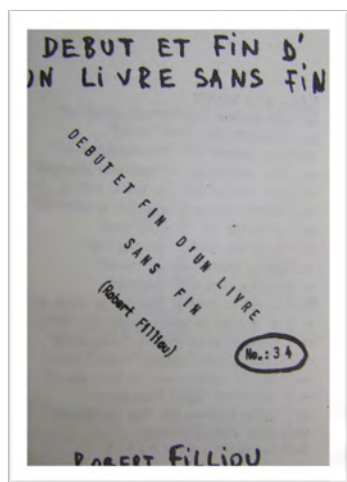
<sup>121</sup> Tal obra ganharia em 1972 uma nova versão exibida na ‘*The Frozen Exhibition*’ (Amsterdã), o chapéu é agora chapado, feito em cartão rígido em escala natural e o conteúdo distribuído aleatoriamente – referindo-se claramente a natureza estática do museu.

<sup>122</sup> Mallarmé deixou inacabado um audacioso projeto de seu *Livre*. O Livro, que nunca chegou a ser realizado, deveria abarcar infinitas possibilidades de leitura e interação. Deveria portanto, ser uma obra definitiva em forma de poema-repertório, que fosse capaz de concernir todos os poemas já escritos e que jamais pudesse ter seu caminho percorrido de forma igual, tonando-se assim uma fonte inesgotável de experiências. Ainda que tenha sido um projeto utópico e, portanto inconcluso, seu ideal acabou por influenciar muitos artistas da contemporaneidade.

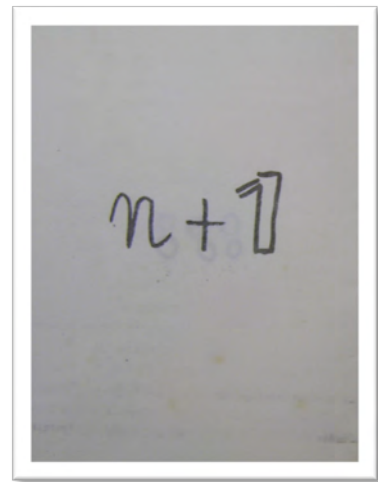
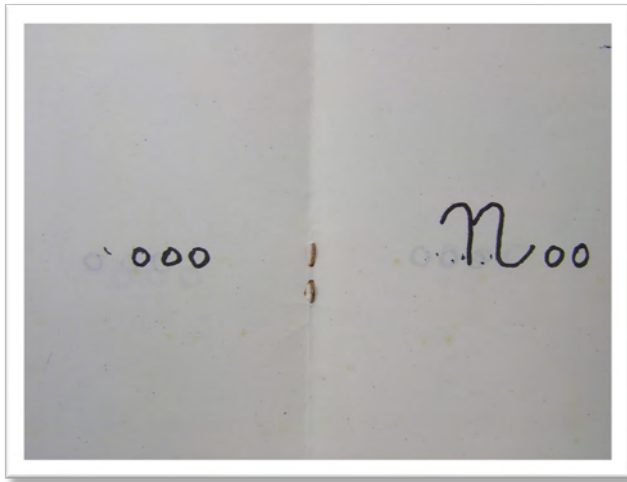
<sup>123</sup> O fatorial de um número consiste em um importante mecanismo nos estudos envolvendo Análise Combinatória, pois a multiplicação de números naturais consecutivos é muito utilizada nos processos de contagem. Fatorial de um número consiste em multiplicar o número por todos os seus antecessores até o número “1”.



cálculo fatorial, a fim de simbolizar a ideia de “infinitude” de seu livro, podemos fazer a seguinte reflexão: o cálculo fatorial só pode ser aplicado em números naturais e como se sabe o infinito ( $\infty$ ) não é um número. Mas, para imaginarmos um “infinito fatorial” é preciso apenas ter como ideia o fatorial de um número muito, muito grande e por maior que seja o número que se tenha capacidade de imaginar, sempre haverá a possibilidade de se calcular o fatorial “n” de seu sucessor, e assim por diante. Quando o “n” fatorial tende ao infinito, o cálculo de seu limite, será com certeza infinito. Desse modo, entendemos que a leitura dos sinais gráficos “...” ou “n00” e “n+1”, foram empregados por Filliou com a finalidade única de referenciar a ideia proposta no título de sua obra, de um livro inacabado, sem um fim e portanto, infinito, tal qual o conceito cunhado por Mallarmé.



**Figs 51/52/53 - Capa e interior de “Debut et Fin d’un Livre Sans Fin” – Robert Filliou, 1973 – I.A.C editora – Acervo MAC-USP**



**Fig. 54 e Fig. 55 – Interior de “*Debut et Fin d’un Livre Sans Fin*” – Robert Filliou, 1973 – I.A.C editora – Acervo MAC-USP**

## Beau Geste Press

Conforme citamos no primeiro capítulo deste estudo, a *Beau Geste Press* foi uma editora fundada por Felipe Ehrenberg no ano de 1971, em Devon na Inglaterra<sup>124</sup>, que vigorou com base no espírito de criação e produção coletivas onde se gestava, produzia e imprimia obras e trabalhos criados pelos próprios artistas.

Segundo Ehrenberg, o primeiro passo no sentido de criação da *BGP* teria sido a aquisição, em 1969, de uma máquina de mimeógrafo de segunda mão em uma loja próxima a sua residência em Londres. O interesse pela máquina se dera principalmente pelo fato de aquele ser um equipamento cuja posse e uso por cidadãos comuns, haviam sido vetados pelo governo mexicano nos anos de repressão, logo, despertava uma grande curiosidade com relação as suas potencialidades. A descoberta das possibilidades de uso do equipamento a favor da criação artística teriam se dado apenas subsequentemente.<sup>125</sup>

Ehrenberg havia conhecido David Mayor em 1970, em uma exposição organizada em parceria com Richard Kriesche - *El Pollo del 7º dia* (The 7th-day chicken), na galeria de Sigi Kraus<sup>126</sup> - na ocasião, Mayor estava às voltas com a montagem de uma mostra - para a *University of Exeter* onde era aluno - com obras de artistas que eram, em sua maioria, desconhecidos e que atuavam sob o nome de Fluxus.,

O “projeto” de Mayor tomara corpo e se tornara uma mostra rodante, intitulada *FLUXshoe* que compreendia aproximadamente 100 obras de artistas Fluxus e que buscou percorrer todo o território do Reino Unido entres os anos 1972/73. Ehrenberg e sua *Beau*

---

<sup>124</sup> 1971 foi o ano em que Ehrenberg e a família, por conta dos altos preços dos aluguéis em Londres e por conta da discriminação que seus filhos, por serem latinos sofriam na escola, decidem se mudar para uma espaçosa casa em Devon, a sudoeste da Inglaterra, o espaço era propício para a criação da editora colaborativa idealizada.

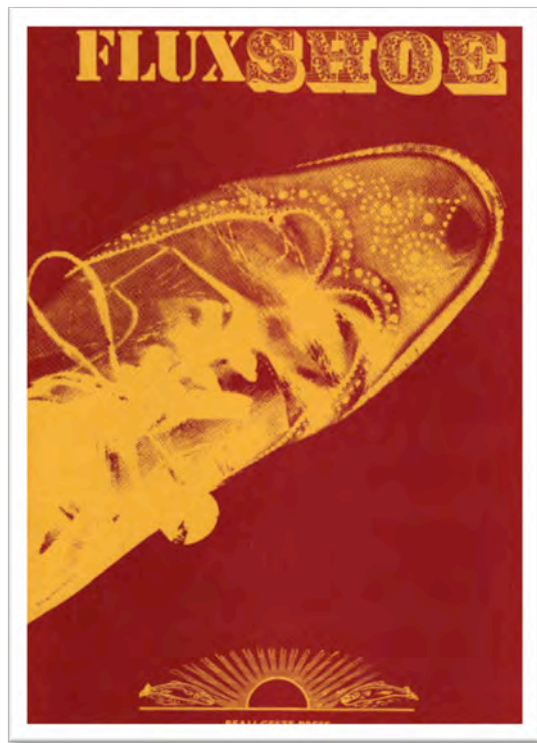
<sup>125</sup> Antes das atividades editoriais de Ehrenberg receberem a ressalva do nome *Beau Geste Press*, com seu mimeógrafo imprimiu além de trabalhos gráficos seus, de alguns amigos mais, como por exemplo Michael Gibbs.

<sup>126</sup> A exposição *El Pollo del 7º dia* reunia alguns trabalhos desenvolvidos pelos artistas (Ehrenberg e Kriesche) em decorrência da greve dos lixeiros em Londres.

*Geste Press* foram então convidados para participar da organização e publicação dos catálogos da *FLUXshoe* (Capa do catálogo Fig. nº 56).

A casa em Devon foi, além de tudo, espaço de encontro entre artistas ingleses ou de outras nacionalidades que estavam de passagem pelo país, conforme relembra Ehrenberg:

O casarão de Devon, era como um ímã que atraía muitos artistas, dos mais diferentes lugares e tão ecléticos quanto se possa imaginar. Não existiam regras, qualquer um que estivesse interessado em desenvolver seu trabalho conosco, era convidado a permanecer por quanto tempo quisesse. [...] As despesas da produção [no caso de edições realizadas pela BGP] ficavam, no entanto, por conta do artista, era preciso também que assumissem as despesas e algumas tarefas da casa durante sua permanência.<sup>127</sup>



**Fig. 56 - Capa do Catálogo da Exposição *FLUXshoe***

---

<sup>127</sup> EHRENBURG, Felipe. Entrevista/Encontro realizada em 04/Maio/2011.

Durante todo o período de atividades editoriais da *BGP* na Inglaterra, sobretudo, enquanto a *FLUXshoe* esteve a circular pelo país, Ehrenberg conheceu e relacionou-se com muitos artistas Fluxus, entre eles Takako Saito, Dick Higgins, Carolee Schneemann, Opal L. Nations, Paul Woodrow, Genesis P. Orridge, Eric Andersen, Takeshi Kosugi, entre outros. Muitos dos quais visitaram o casarão em Devon e, além das obras que compunham os catálogos da *FLUXshoe*, chegaram a publicar alguns de seus trabalhos pessoais pela *BGP*.

Contudo, o contato com os amigos da Europa, Fluxistas ou não, acabou arrefecendo significativamente a partir de 1974, quando Ehrenberg, beneficiado pela lei de anistia política, decide retornar com seus filhos para o México. Seu retorno é marcado por um forte desejo de se reconectar com as “coisas de seu país”, ou mesmo com “as coisas” dos vizinhos latino-americanos que, na época, em sua grande maioria, encontravam-se sob formas de governo ditatoriais, tal qual no México. Desse modo, seus trabalhos assumem uma verve regionalista, política e contestatória muito mais incisiva.

Algumas edições realizadas por David Mayor e Takako Saito na Inglaterra ou mesmo por Ehrenberg na cidade de Xico, estado de Veracruz após seu retorno, ainda levaram o nome da *Beau Geste Press*, contudo, pouco tempo depois as atividades da editora, deram-se definitivamente por encerradas com uma marca de aproximadamente 150 títulos publicados.

Ideologicamente, Ehrenberg atribui também o ímpeto de criação da *Beau Geste Press* ao descontentamento dos artistas frente a sua própria sociedade, frente ao controle que existia, já naquela época, sobre os meios de comunicação e circulação de trabalhos artísticos e, sobretudo, à burocracia cultural que considera ser o maior empecilho para uma efervescência cultural. Em sua opinião, enquanto o mercado artístico da época tinha aspirações imediatistas que acabavam colocando o artista a serviço de uma demanda, as instituições públicas, ou seja, os museus, acabaram criando normas e regras muito específicas e em excesso.

Para tal fenômeno, Ehrenberg concede o termo de “o exílio da arte”: “*A arte já era um*

*território tão claramente marcado e controlado que a gente quando chegava perto dele, já se sentia exiliado sem sequer ter entrado, principalmente no hemisfério norte.*”<sup>128</sup> A criação de uma editora surge então de uma clara necessidade de escapar aos mecanismos institucionais.

As publicações da BGP foram totalmente realizadas por impressão via mimeógrafo. Faziam-se edições de 60 a 200 exemplares sendo que, na maioria das vezes, o capital inicial para o projeto era fornecido pelo próprio autor. Em outras oportunidades, não raras, para poder bancar a totalidade dos custos, se produzia uma média de 20/30 exemplares sobre um papel de ótima qualidade e com acabamento fino, cuja venda em valores mais elevados levantava fundos para financiar o restante da produção, dessa vez com materiais mais simples e tiragens maiores.

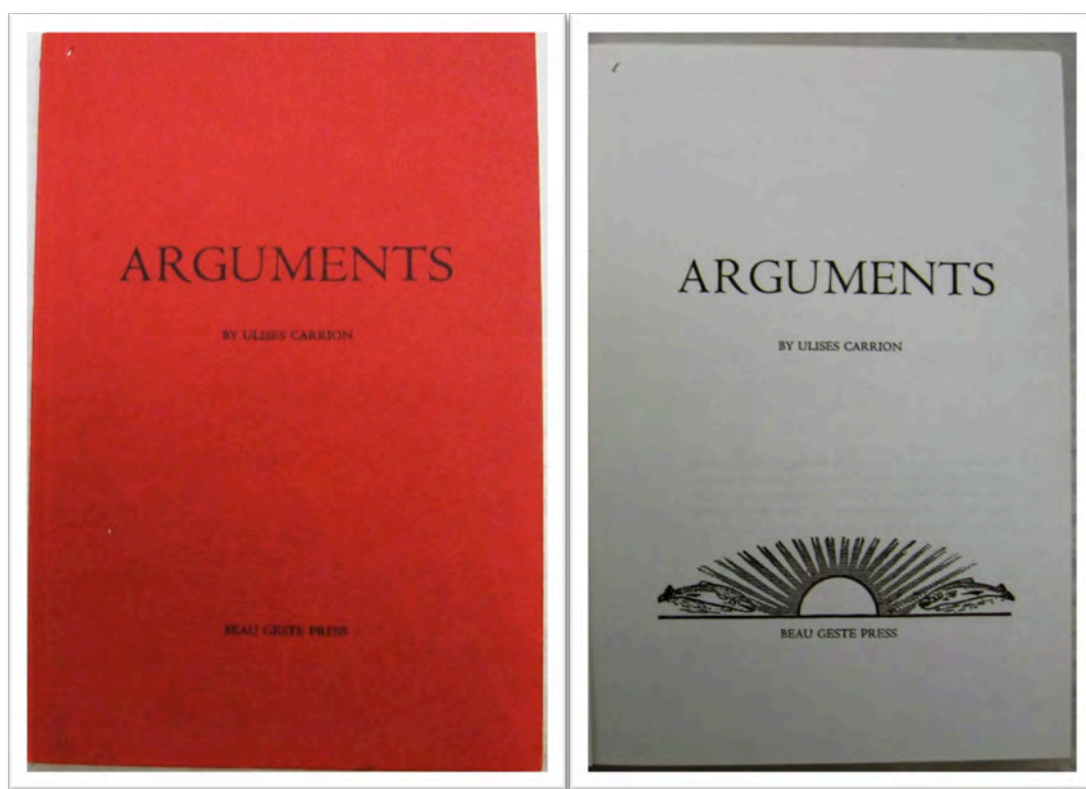
Esta foi uma das alternativas encontradas por Ehrenberg e seus companheiros de editora para viabilizarem suas publicações, mesmo sem leis de incentivo ou instituições e órgãos interessados no material que estavam criando.

O catálogo da *FLUXshoe* foi oficialmente a primeira publicação realizada pela BGP. Diante de seu sucesso, inúmeros outros trabalhos editoriais foram aparecendo. De artistas Fluxus, a lista conta com: Ken Freidman - *“The Aesthetics”* 1973; Davi Det Hompson - *“Seven Postcards”* 1972-3; muitos trabalhos de David Mayor, entre eles o *“autobook”* de 1972, *“Extra. Some words and visions by david mayor”* de 1971 e o *“This is to Certify that I..”* de 1973; Opal L Nations - *“Banners Death”* 1972; Takako Saito - *“To my friends. Artist book in a solid hand-dyed box”* 1974; Endre Tót - *“Night Visit to the National Gallery”* 1974; do grupo W.O.R.K.S. - *“w.o.r.k.s.c.o.r.e.p.o.r.t.”* 1975; Ben Vautier - *“Me Ben I Sign.”* 1975; Carolee Schneemann - *“From the liberated cock book for women and others. Americana I Ching Apple Pie.”* 1972 e o *“From the Liberated Cock Book for Women and Others. of 60”* de 1972, para citar apenas alguns.

---

<sup>128</sup> EHRENBURG, Felipe. Entrevista/Encontro realizada em 04/Maio/2011.

O acervo do MAC-USP compreende 3 obras que levam a marca de impressão da *BGP*, uma é o livro de artista “*Art Impressions*” 1975, de Klaus Groh que já apresentamos anteriormente, o segundo é o livro “*Arguments*” de 1973<sup>129</sup> (Fig. 57) , do artista mexicano Ulisses Carrión e por fim um cartaz/folder/livreto da exposição “*Condiciones Y Ocurrencias*” de Felipe Ehrenberg realizada em 1975 na cidade de Xalapa, estado de Veracruz – México, que não se trata de uma impressão da Beau Geste Press propriamente dita mas traz na última página um carimbo da editora (Fig. 59) com os seguintes dizeres: “*Este panfleto foi impresso em Junho de 1975 em Xalapa, com ajuda Universitária. É mais uma produção de BEAU GESTE PRESS - LIVRO AÇÃO LIVRE.*”



**Fig. 57 – Capa e contracapa do livro *Arguments*, 1973, Ulisses Carrion -Publicado pela Beau Geste Press – Acervo MAC-USP**

<sup>129</sup> Declaração de Felipe Ehrenberg sobre a produção de “*Arguments*”: “Em 1973 meu amigo Ulises Carrión me escreve de Amsterdã, onde encontrava-se também exilado e juntos desenhamos o projeto do que viria a ser seu primeiríssimo livro, um lindo trabalho intitulado “*Arguments*”. Um obra que reflete como um poeta mexicano prescinde do seu idioma materno, o espanhol, para se exprimir.” In: FREIRE, Cristina & LONGONI, Ana (orgs.). *Conceitualismos do SUL/SUR*. São Paulo: Annablume, 2009.

Felipe Ehrenberg: *Condiciones y Ocurrencias e Chicles, Chocolates y Cacahuates*

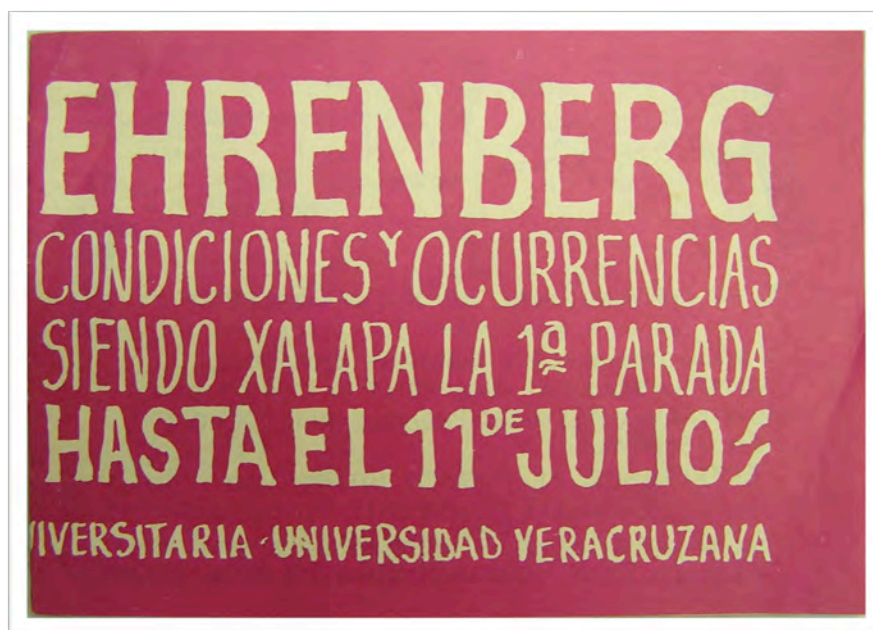


Fig. 58 e Fig. 59 – Capa e contracapa traseira do livro Catálogo “*Condiciones Y Ocurrencias*” - Felipe Ehrenberg, 1975 – Acervo MAC-USP

Segundo Ehrenberg, “*Condiciones Y Ocurrencias*” foi a primeira mostra de arte conceitual realizada na cidade de Xalapa, lugar onde residiu grande parte de sua vida. A proposta do folder é: quando aberto um cartaz e quando recortado possa-se unir suas partes e



formar um livreto, as instruções para tal realização encontram-se em forma de esquema (desenhos e anotações) em uma das páginas do próprio impresso (Fig. 60). A peça presente no acervo do MAC-USP, já encontra-se recortada e grampeada em forma de livro.



Fig. 60 – Interior Livro/Catálogo “*Condiciones Y Ocurrencias*” - Felipe Ehrenberg, 1975 – Acervo MAC-USP

Dentro do livro, podemos encontrar ainda um texto de Ehrenberg que nos revela suas reflexões sobre a arte, o artista e a vida, de forma poética e inspiradora, como pode-se notar a partir deste trecho: “*É em suas obras de arte que o homem se aproxima mais da expressão do milagre de organização chamado VIDA - já que uma obra de arte é também uma das estruturas mais improváveis que se pode imaginar*”.

Há ainda algumas imagens e um esquema em forma de mapa, que explica parte da proposta da exposição (Fig. 61):



Fig. 61 – Interior Livro/Catálogo “*Condiciones Y Ocurrencias*” - Felipe Ehrenberg, 1975 – Acervo MAC-USP

Ehrenberg declara como sendo “zona de arte” todo o trecho da avenida entre o Museu Veracruzano (onde estão suas obras) e o Centro Regional de Exercícios Culturais (pontos destacados com as setas verdes no impresso), ou seja, tudo o que acontecesse dentro deste espaço na duração de sua mostra seria arte, as situações mais corriqueiras do dia-a-dia das pessoas que transitassem pelo espaço seriam a partir de sua declaração, ações artísticas. Vida e arte, mais do que nunca, forças indissociáveis.

De Ehrenberg o MAC-USP guarda ainda um Catálogo/Livro da exposição “*Chicles, Chocolates e Cacahuates, 1973*”, outra mostra pioneira de arte conceitual realizada no México. Ehrenberg explica que o nome da exposição foi pensado a partir de uma “piada” muito popular no México: nos estádios de futebol, os vendedores oferecem seus produtos (chicletes, chocolates e amendoins) num somido melódico e complementam a sua oferta dizendo algo parecido com “*Chicles, chocolates y Cacahuates, e quem não quiser que vá para... Chicles, Chocolates y Cacahuates...*”. Da mesma forma, com sua exposição, Ehrenberg oferecia suas obras para o público e quem não gostasse ou se interessasse que fosse

para “... *Chicles, chocolates y Cacahuates*”.

Mais do que um simples catálogo de exposição, Ehrenberg entende este livro como uma obra por si só, pois sua intenção foi a de criar um objeto capaz de proporcionar experiências artísticas para além da mostra propriamente dita. O livro traz obras, inclusive, que sequer foram exibidas da exposição.

A exposição tinha um caráter contestatório intencional, muitas das obras que a compunham, segundo Ehrenberg, faziam críticas (ora sutis, ora por meio de metáforas) à situação política e aos acontecimentos recentes no país, inclusive à “Matanza del Tlateloco”, evento que teria desencadeado a fuga de milhares de mexicanos para o exterior, entre eles Ehrenberg e sua família.

Pensando em tornar a obra livro ainda mais peculiar, Ehrenberg decide inserir páginas de jornais antigos (*Diario de Mexico*), cortadas ao acaso, no início e no final do livro (duas páginas do mesmo tamanho das demais logo após a contracapa dianteira e mais duas antes da contracapa traseira). Desse modo, cada unidade acaba se tornando um objeto único, além de

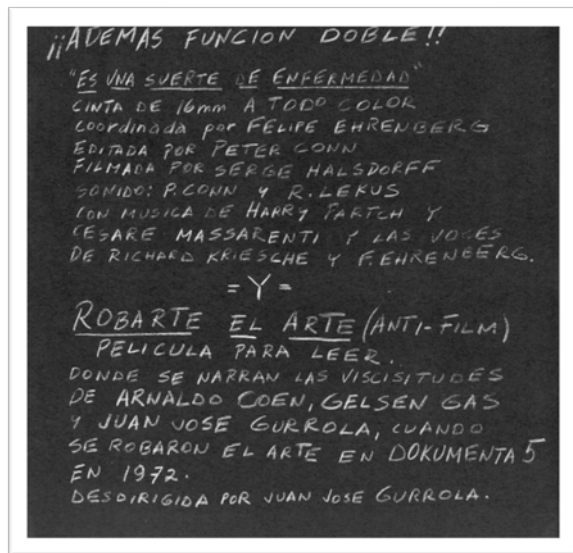


**Fig. 62 – Capa do Livro/Catálogo *Chicles, Chocolates Y Cacahuates*, Felipe Ehrenberg, 1973 – Acervo MAC/USP**

haver uma descontextualização do discurso, que ora fora notícia e passa então a ser artístico.

Ehrenberg relata que aproximadamente 80% dos livros/catálogos confeccionados foram destruídos pouco antes de chegarem às mãos do público. Agentes da censura governamental selecionaram todos as peças cujas partes em jornal traziam notícias que faziam

menção ao presidente ou à situação política do país e queimaram. Partes da exposição que traziam desenhos eróticos e de “heróis da pátria” (irreverentes caricaturas ironizando o Partido Revolucionário Institucional) foram também censuradas e cobertas com lençóis um dia depois da abertura.<sup>130</sup>



Figuras 63/64/65/66 – Páginas do interior do Livro/Catálogo *Chicles, Chocolates y Cacahuates*, Felipe Ehrenberg, 1973 – Acervo MAC/USP

<sup>130</sup> Ehrenberg relata que fez questão de pintar sobre os lençóis a palavra “Censurado” para que todos os visitantes tomassem conhecimento da repressão que sua mostra sofria.

Através da proposta experimental de derrubar ou unificar os limites da arte, Fluxus e as iniciativas editoriais engendradas pelos artistas nas décadas de 1960 e 1970 revelam a possibilidade de um universo de produção, circulação e fruição artística *trans* e *interdisciplinar*, ou seja, a exploração da criatividade por meio de múltiplas formas de expressão.

A utilização desses novos e diversos meios acaba esvaziando o sentido das regras até então aplicadas na identificação e caracterização do objeto artístico e torna-se mais difícil estabelecer os princípios que norteiam a arte e definem suas características específicas. Nesse sentido, o sistema de classificação e os conceitos consagrados pela crítica de outrora, passam a não fazer mais sentido, ou seja, perdem a sua aplicabilidade.

Portanto, esse universo em sua complexidade desafia, sobretudo, a história e a crítica de arte a vencer os seus próprios paradigmas. Na medida em que as formas de produzir, fruir e circular arte mudam, o modo de pensar a arte deve também mudar a fim de nortear o entendimento acerca desses novos processos, ou seja, obras de natureza *inter* e *transdisciplinar* requerem para seu entendimento, estudo e pesquisa *inter* e *transdisciplinar*.

### **CAPÍTULO III**

#### **CIRCULAR É PRECISO**

As atividades do Fluxus foram concebidas, sobretudo, a partir do princípio operatório fundamental de experimentação em novos meios de comunicação privilegiando a mistura de linguagens, propondo ações e processos em constante *fluxo*.

Estes fundamentos se instauram na gênese de todo o processo criativo em *Fluxus* e se reafirmam com a articulação e a organização das redes internacionais de trocas por correspondência ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980.

Tal iniciativa configurou-se em uma estratégia operacional que permitiu que se trasladasse objetos e ideias artísticas de uma ponta a outra do globo terrestre. As redes criadas através de listas de endereços de artistas de todo o mundo possibilitaram um nível de interação e partilha entre diferentes povos, talvez nunca visto antes.

Como atividade processual, os artistas conceituais do período apropriaram-se dos serviços institucionais dos correios para dar origem a uma comunicação amplamente social, onde pudessem dialogar entre si, discutir e partilhar interesses comuns e, principalmente, promover o desenvolvimento de ideias e conceitos em um fluxo reverberante.

Um dos maiores feitos realizados pelo sistema de trocas via correios ao longo da segunda metade do séc. XX foi, sem dúvidas, a descentralização de parte da produção artística dos grandes centros internacionais. Tais circuitos podem ser vistos como um espaço cultural paralelo/alternativo ao sistemas oficiais, sendo comumente chamados de marginal, no qual os participantes se tornam parceiros ativos de um diálogo abrangente e global.

Interatividade, multi e intermedialidade, ampla circulação e socialização de informações, necessidade de uma comunicação sem fronteiras, utilização de novos meios de produção e comunicação a fim de explorar suas potencialidades criativas, experimentalismo,

necessidade de substituir a fixidez da cultura através da criação de "redes abertas" são os elementos básicos deste fenômeno artístico.

Neste contexto, devemos ressaltar a importância do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP que foi um agente de promoção, ou seja, um centro de recepção, distribuição e exibição de trabalhos dessa natureza no Brasil.

Vale lembrar que o conjunto de obras analisado neste estudo, bem como quase que a totalidade das obras que constituem o acervo conceitual do MAC-USP, chegaram até o museu por meio de envio postal e em decorrência das exposições realizadas ao longo das décadas de 1960 e 1970, durante a administração do Prof. Walter Zanini, de modo que, o correio foi um grande aliado do MAC-USP ao tornar possível o diálogo entre a produção de arte experimental/conceitual brasileira e a estrangeira.

Absolutamente atento e aberto às mais inovadoras propostas de arte do período, o Prof. Zanini exerceu o papel de agente catalizador entre jovens artistas e transformou o espaço do museu em um centro de experimentação, reflexão e trocas.

Neste sentido, desde sua criação, o MAC-USP adotou uma postura inovadora frente à produção artística experimental e, através de uma programação anual de mostras que incluíam a Jovem Desenho Nacional, Jovem Gravura Nacional e a partir de 1967 a Jovem Arte Contemporânea (JAC), além de exposições únicas como a *Prospectiva 74'* e a *Poéticas Visuais 1977*, configurou-se em um lugar, talvez único em solo brasileiro, onde artistas puderam expor suas ideias e vivenciaram experiências artísticas com total liberdade.

Esta iniciativa do MAC-USP de promover eventos e, principalmente, incentivar e apoiar a pesquisa em novas formas de produzir arte, objetivava gerar meios de interação com processos e práticas em voga em outros países, possibilitando a inclusão de artistas brasileiros e latino americanos no sistema hegemônico de difusão de informação artística (Europa-EUA).

A participação nestas mostras era absolutamente livre. Todos os artistas interessados podiam se inscrever e encaminhar seus trabalhos, contudo, uma nova articulação por parte do museu, em forma de convocatórias, foi adotada.

Aplicando o sentido de “*rede de comunicação aberta*”, convites eram encaminhados para artistas que, por sua vez, eram estimulados a convidar outros 2 colegas artistas. Eis o texto utilizado nos convites da “PROSPECTIVA ‘74”:

Para \_\_\_\_\_ (Nome do Artista)

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo está organizando a manifestação “PROSPECTIVA ‘74” que irá acontecer entre os meses de Junho e Julho deste ano.

“PROSPECTIVA ‘74” está aberta para todo tipo de manifestação e experimentação em “MULTI-MEDIA”. Fotografia, xerox, documentos, publicações, cartões postais, S8, 16 mm, off-set, jornais, etc., etc.

“PROSPECTIVA ‘74” CONVIDA VOCÊ PARA PARTICIPAR DESTE EVENTO e envia para você dois convites para que você possa convidar dois colegas.

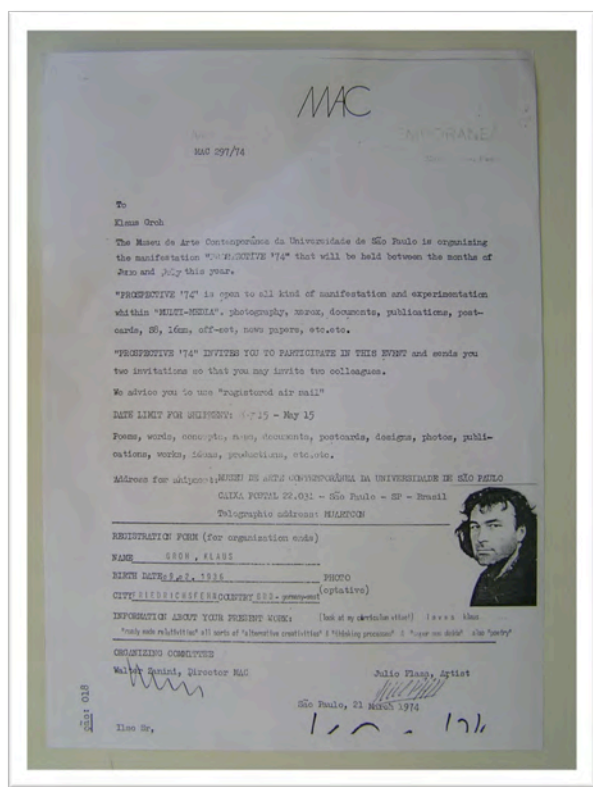
Orientamos para que use “carta aérea registrada”.

DATA LIMITADA PARA ENVIO: 15 de Maio

Poemas, palavras, conceitos, mapas, documentos, cartões postais, desenhos, fotos, publicações, trabalhos, ideias, produções, etc., etc.

Endereço para envio: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – CAIXA POSTAL 22.031 – São Paulo – SP – BRASIL.





**Fig. 67 – Ficha de Inscrição do artista Andre Tót para a exposição “PROSPECTIVA ‘74” - Acervo de Documentos do MAC-USP**

Vale notar que a convocatória esclarece que as mais diversas poéticas eram bem vindas: “*Poemas, palavras, conceitos, mapas, documentos, cartões postais, desenhos, fotos, publicações, trabalhos, ideias, produções, etc., etc.*”. A perspectiva internacionalista da mostra e seu endereçamento para a produção conceitual são ressaltadas no texto do próprio Prof. Walter Zanini na abertura do catálogo:

Esta exposição do MAC, pensada desde meados de 1973, procura trazer ao nosso público uma ampla visão da linguagem resultante dos novos *media*<sup>131</sup>. Para além da pintura e de outras categorias tradicionais da expressão plástica [...] a exploração de múltiplos canais de comunicação tecnológica, é característica fundamental da arte dos anos '70. [...] É a ideia – a reflexão – que assume importância vital. Não-objetos, processos desenvolvidos no envolvimento com a realidade cotidiana, [...]. A repercussão internacional de “PROSPECTIVA ‘74”, comprovada pela densa presença individual de artistas de numerosos países, abre a meu ver um caminho que sob aspectos importantes parecia fechado nestes últimos anos ao nosso país. Um diálogo profundo poderá estabelecer-se com os artistas brasileiros. O MAC tem procurado incessantemente facilitar este contato com a área mundial, como atestam suas exposições e sua atuação no estrangeiro.<sup>132</sup>

<sup>131</sup> A palavra *media* está em itálico e com um asterisco sinalizando a informação complementar no final da página: Em sua maior parte, as obras realizadas por processos multimídia chegaram ao Museu pela via postal.

<sup>132</sup> ZANINI, Walter. “PROSPECTIVA ‘74”. Catálogo da exposição “PROSPECTIVA ‘74”. Museu de Arte Contemporânea – USP: São Paulo, 1974. Introdução. In:

A articulação de novos processos criativos e a experimentação em novas linguagens artísticas, apesar de inovadoras, já faziam parte da realidade de muitos países e começavam a despontar na produção artística brasileira. As exposições no MAC-USP buscaram, portanto, abrir espaço para todos os tipos de manifestações que não se enquadravam nas categorias artísticas convencionais, tais como a pintura, a gravura, o desenho e a escultura, contemplando desse modo novos suportes, novos processos e, principalmente, a multiplicidade de meios.<sup>133</sup>

É importante ressaltar que, na época, a maioria dos países latino-americanos, entre eles o Brasil, encontrava-se sob a égide de ditaduras militares, rígidos sistemas de governo, que exerciam com mãos de ferro controle e censura sobre todos os meios de comunicação de massa, sobre a produção cultural e artística.

Semelhante a situação vivida no Brasil e nos países latino-americanos, de um modo geral, encontravam-se os países do Leste Europeu, cujas ditaduras eram exercidas por partidos do movimento socialista. Regimes de força de naturezas diversas, porém, com estratégias de controle e veto muito semelhantes. Como forma de expressão e a fim de romper com as barreiras de controle imputadas pelos governos, os artistas destes países encontraram nas redes de arte por correspondência uma alternativa viável de manifestação. Não raro muitos dos trabalhos produzidos no período acabaram ganhando, portanto, uma carga contestatória e crítica muito mais incisiva como acentua o artista Uruguaio Clemente Padín<sup>134</sup>:

---

<sup>133</sup> Foi na VIII e última JAC, em 1974, que os primeiros vídeos de artistas brasileiros foram exibidos em território nacional. Este ano pode ser considerado um marco na história da videoarte no Brasil, pois, apesar de experiências anteriores isoladas, marcou a emergência de uma geração que utilizava o vídeo como suporte. Essas primeiras produções só foram possíveis graças ao convite que o Institute of Contemporary Art, da Universidade da Pensilvânia, EUA, fez ao Prof. Zanini, encarregando-o de selecionar participantes para a exposição Vídeo Art. Os artistas multimídia de São Paulo prepararam projetos para enviar aos Estados Unidos, mas não conseguiram aparato técnico para viabilizá-los, fazendo com que o MAC indicasse os vídeos do grupo carioca, que tiveram acesso ao portapack da Sony de Jom Tob Azulay: Ana Bella Geiger, Ângelo de Aquino, Sônia Andrade, Ivens Olinto Machado e Fernando Cocchiarale.

<sup>134</sup> O artista Clemente Padín foi um dos pioneiros da Arte Conceitual na América do Sul, esteve envolvido durante todo o processo de articulação das redes internacionais de trocas – Arte Postal - e foi preso político em seu próprio país nos anos 70. Sobre a veia política que a Arte Postal adota na América Latina, Padín ainda ressalta: *"A proposta principal deste movimento artístico é o questionamento da concepção do que é arte. Não tinha nada de ideológico ou político nisso. Mas quando novas idéias chegam ao nosso continente, geralmente*

Durante o lapso das ditaduras, a arte correio se voltou totalmente à denúncia e à explicitação da situação internacional mediante a difusão massiva de selos/carimbos<sup>135</sup> de correio – que os artistas postais do resto do mundo em atitude solidária colocavam em seus envelopes e cartões postais – e outras engenhocas próprias deste meio, como são os carimbos, cadeias de intercâmbios, propostas, etc., pelos quais alguns de seus representantes tiveram que pagar um alto preço por causa da redemocratização do país, junto a vastíssimos setores da população que deveriam escolher a clandestinidade, já que impôs (o governo) uma repressão sangrenta com suas sequelas de mortes, desaparecimentos, tortura, prisão e assim por diante.<sup>136</sup>

A denúncia das agruras sociais e políticas vivenciadas nos países latino-americanos e do leste Europeu torna-se, portanto, tema recorrente no trabalho de muitos artistas oriundos destes lugares sob repressão ou - como o próprio Padín alude - de colegas de outras nacionalidades que se solidarizavam com a situação.

Há também aqueles cuja reação à própria realidade acaba assumindo um tom mais leve, até mesmo jocoso por assim dizer, não deixando de abordar com criticidade a situação de seus países mas por um viés menos incisivo, como pode ser observado através dos poemas visuais enviados pelo artista húngaro Endre Tót<sup>137</sup> (Sumeg, Hungria – 1937) para as exposições “*PROSPECTIVA '74*” e “*Poética Visuais 1977*”, como veremos mais adiante.

---

*tornam-se instrumentos de militância e protesto. Isto é histórico*”. In: Jornal da Cidade – 30/04/2008. Declaração dada em virtude da sua exposição individual na galeria Sechiisland, em Rio Claro – SP.

<sup>135</sup> A palavra *sello* em espanhol serve tanto para selos (postais) como para carimbos (sellos de goma).

<sup>136</sup> PADÍN, Clemente. *El arte correo en Latinoamérica*. (Comunicado lido na XXXIV Reunión de PCCLAS (reunião dos Departamentos de Estudos Latinoamericanos das Universidades Norteamericanas e mexicanas da Costa do Pacífico), realizada na Universidade Autónoma de Baja California, de 20 a 23 de outubro de 1988. Versão Digital em <http://www.merzmail.net/latino.htm> - acesso em 24 de Maio de 2011. Livre tradução de: *Durante el lapso de las dictaduras el Arte Postal se volcó totalmente a la denuncia y explicitación de la situación internacional mediante la difusión masiva de sellos de correos - que los artistas postales del resto del mundo en actitud solidaria pegaban en sus sobres y postales- y otros artilugios propios de este medio como ser sellos de goma, cadenas de intercambios, propuestas, etc., por lo cual algunos de sus representantes hubieron que pagar un duro precio en aras de la redemocratización del país junto a vastísimos sectores de la población que debieron elegir, ya que el de la clandestinidad, ya los que imponía la sangrienta represión con su secuela de muertos, desaparecidos, torturas, encarcelados, etc.*

<sup>137</sup> Durante a década de 1960, período que marca o início de sua carreira, Endre Tót flertou com estilos e poéticas relativamente desconhecidas na Hungria na época, tais como: a Arte Informal, o Tachismo, as Colagens, o Pop Arte e o Minimal, sendo que a maioria de seus trabalhos, eram telas e desenhos. Contudo, sua projeção no cenário artístico internacional, se deu apenas na década seguinte. No início dos anos 1970, Tót decidiu abandonar a pintura por completo e se alçar a novas experiências artísticas. Em sintonia com o que vinha acontecendo de mais novo e experimental na cena artística internacional, passou a buscar em novas mídias e

Contudo, as ideias e as temáticas que permeiam esse tipo de produção são naturalmente múltiplas, podendo ir desde uma atividade com claras conotações sociológicas até aquelas que se propõem em discutir aspectos formais em relação a aparência, levantar questões relativas ao campo do cotidiano, questionar, ironizar e jogar com as potencialidades do universo das artes, explorar visualidades, etc.

Os procedimentos formalizadores e articuladores de divulgação, circulação e comunicação de arte adotados pelos artistas a partir da década de 1960 acabam sendo determinantes na transformação do cenário artístico contemporâneo e, conforme salienta a Profa. Cristina Freire: “*Advém daí o papel estratégico e significativo da arte postal, que traz à tona passagens subterrâneas em nossa história da arte recente.*”<sup>138</sup>

### **Arte Postal**

Os termos Arte Postal, Arte Correio ou Arte por Correspondência<sup>139</sup> (*Mail Art* e *Correspondence Art*) surgem inicialmente para designar a tendência artística de troca e circulação sistemática de ideias e informações através do sistema global de correspondências - os correios.

Tal fenômeno configurou-se pela vontade de expansão das atividades artísticas no sentido de um movimento mais abrangente, de participação ampla, aberta e interpessoal. Uma

---

suportes, força e voz para seus ideais. A partir desse novo direcionamento, Tót se dedica a produção de telegramas; cartas e cartões postais; anúncios em periódicos; impressos diversos (material muitas vezes reproduzido através de técnicas baratas e simples, tais como xérox e offset); performances e ações em mostras, festivais ou mesmo nas ruas; livros de artista; filmes e poesias visuais. In: BORDÁCS, ANDREA; KOLLÁR, József & SÍNKOVITS, Péter. *Endre Tót*. Budapeste, 2003, p. 60-61.

<sup>138</sup> FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006, p. 137.

<sup>139</sup> O termo Arte Postal é o mais comumente encontrado nas publicações brasileiras que tratam do tema, no entanto, *Mail Art* (terminologia no idioma inglês), Arte por Correspondência e Arte Correio, também são empregados, ainda que com menor frequência. Neste estudo optamos, portanto, em utilizar o termo Arte Postal, exceto em citações onde será mantido o termo originalmente empregado pelo autor e ou sua tradução literal quando em outro idioma.

alternativa realmente viável encontrada pelos artistas do período para intercâmbio de propostas e trabalhos de forma independente ao sistema instituído.

A Arte Postal tem origens remotas nas vanguardas artísticas do início do século XX. Movimentos como o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, que propunham já naquela época uma ruptura com as tradições e com o *establishment* cultural, fizeram uso do sistema postal para divulgar e colocar em circulação algumas de suas ideias.<sup>140</sup>

Logo no início da segunda metade do século XX, os Neo-Realistas realizaram algumas atividades que anunciavam a retomada das atividades postais com novos sentidos. Arman criou composições a partir de marcas de carimbos sobrepostas em superfícies lisas ou estampadas, uma série a qual deu o nome de *Cachets*, iniciada em 1954 (Fig. 68 e Fig 69). Em 1957, Yves Klein envia uma primeira remessa de correspondências seladas com os seus *Blue Stamps* (fig. 70), uma série de selos realizados na sua tradicional cor “International Klein Blue (IKB)”, desafiando, desse modo, os serviços postais que tiveram dificuldade em identificar os selos como sendo verdadeiros ou não.<sup>141</sup> Daniel Spoerri também, no final dos anos 1950, já realizava trabalhos postais e esteve diretamente envolvido com a Arte Postal ao longo das décadas seguintes e na fase germinal de Fluxus.

O final da década de 1950 é, portanto, marcado pela proliferação de ações e atividades artísticas questionadoras e experimentais. Um grande número de artistas agia dentro dos limites conceituais da arte onde “[...] a ideia de conceito é o aspecto mais importante da obra.”<sup>142</sup> e a produção se liberta dos meios tradicionais buscando novas possibilidades de

---

<sup>140</sup> Artistas como Roland Penrose, Max Ernst, Joan Miró, Jindrich Styrsky, Salvador Dalí, André Breton, Pablo Picasso, Adonis Kyrou e Marcel Duchamp realizaram densa troca de correspondências entre si com finalidades estéticas, contudo, pode-se observar que não havia na prática uma noção de rede de comunicação viva, em constante atividade e que visasse agregar mais participantes.

<sup>141</sup> HELD, John Jr. *The Formidable Blue Stamp of Yves Klein*. Originalmente publicado em: *Mail Art an Annotated Bibliography*. Scarecrow Press, Metuchen NJ, 1991. Disponível em: <http://www.mailartist.com/johnheldjr/YvesKlein.html> 12/06/2011 - 15:20h.

<sup>142</sup> LEWITT, Sol. *Parágrafos sobre Arte Conceitual*. In: *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Seleção e Comentários: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2006, p.177. Publicado originalmente em Artforum (jun 1967).

comunicação em mídias diversas.

O cenário transgressor que se configura a partir desse período acaba por favorecer o encontro de ideias entre pessoas das mais diferentes origens geográficas que tinham em comum a busca por diferentes técnicas, métodos e estratégias de comunicação. A Arte Postal é retomada então “[...] como uma das alternativas encontradas pelos artistas para explorar novos recursos perceptivos e ao mesmo tempo para descobrir novas possibilidades de fazer sentir sua presença na coletividade.”<sup>143</sup>



**Fig. 68 /69 - Cachets – Arman, 1954 e 1956, respectivamente - Imagens obtidas no site Arman Studio**



**Fig. 70 - Blue Stamp – Yves Klein, 1957-59 – Imagem retirada do site da Artificial Gallery**

---

<sup>143</sup> ZANINI, Walter. *A Arte Postal na Busca de uma Nova Comunicação Internacional*. In: *Arte, Novos Meios, Multimeios*. Coordenação Daísy Valle Machado Peccinini de Alvarado. 2ª Edição. São Paulo: Fundação Aramando Alvares Penteadó, 2010, p. 81. Artigo publicado originalmente pelo “O Estado de São Paulo”, 27 março de 1977.

A prática resgatada e intensificada pelos artistas nas décadas seguintes assume novas características e estratégias a fim de favorecer não apenas o intercâmbio de propostas completamente alheias ao *establishment* artístico do período como também de instaurar um senso de articulação coletiva de natureza multi e intermediária, conforme assinala o artista Fluxus e teórico Ken Friedman, em seu ensaio “The Early Days of Mail Art”:

A arte por correspondência é uma forma de arte elusiva, mais variada por natureza do que, digamos, a pintura. Enquanto uma pintura sempre implica no uso de tinta e de uma superfície de suporte, a arte por correspondência pode aparecer como qualquer uma entre dúzias de mídias, transmitidas pelo correio. [...] Nos anos 1960, quando a arte por correspondência começou primeiro a florir, a maior parte dos artistas achou que o serviço postal era o mais prontamente disponível - e o menos caro - meio de troca.<sup>144</sup>

No momento em que a produção artística “oficial”, legitimada pelos sistemas instituídos, encontrava-se amarrada pela especulação mercadológica, as redes internacionais de Arte Postal surgem como uma alternativa de quebra de padrões, favorecendo a criação de laços e vínculos estreitos entre artistas de diferentes nacionalidades.

Definir o que é “Arte Postal”, no entanto, não é tarefa fácil. Um grande número de exemplificações amplamente difundidas, na academia e fora dela, poderiam explicar esse conceito e, bem provavelmente, poucas delas poderiam ser contestadas como completamente erradas. Existe uma dificuldade intrínseca à natureza intermediária e livre desta atividade que impossibilita que se chegue a um consenso quanto a sua definição e, de certo modo, como sugerido por José Luis Campal Fernández:

---

<sup>144</sup> FRIEDMAN, Ken. *The Early Days of Mail Art*. In: *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Editado por: WELCH, Chuck. University of Calgary Press, 1995, p. 3. Livre tradução de: “*Correspondence art is an elusive art form, more variegated by nature than, say, painting. Where a painting always involves paint and a support surface, correspondence art can appear as any one of dozens of media transmitted through the mail. [...] In the 1960s, when correspondence art first began to blossom, most artists found the postal service to be the most readily available -- and least expensive -- medium of exchange.*”

[...] [é] neste árido transe da rotulagem que se encontram as principais virtudes de Arte Postal: uma liberdade de manobra sem precedentes, pois permite aos seus praticantes adotar e adaptar, sem qualquer acusação, o que quer que encontrem como inspiração, seja qual for a origem, método, estrutura de empréstimo ou contra indicações.<sup>145</sup>

Para o artista uruguaio Clemente Padín, Arte Postal é:

[...] a comunicação artística através de diversos meios. Ocasionalmente [*a Arte Postal*] se integra a outras formas artísticas. Experimentamos a Arte Correio como um espaço para formas artísticas alternativas. Em contraste com a "arte *main-stream*", a Arte Correio aceita todas as contribuições para qualquer projeto sobre uma base semelhante, sem seleção ou avaliação ou normas de qualidade estabelecidas (sem júri, sem taxas, sem retorno e documentação a todos os participantes).<sup>146</sup>

Não nos cabe neste estudo, no entanto, entrar nos meandros da nomenclatura e de suas aplicações, é necessário, contudo, que entendamos que “[...] *nesse tipo de arte predomina o espírito de mistura de meios e de linguagens e [onde] o jogo é invadir outros espaços-tempo.*”<sup>147</sup>

Ressaltamos ainda o fato de que a principal característica a ser notada é a de que Arte Postal se diferencia de um todo da arte realizada sobre suportes clássicos – tais como a escultura, a pintura e o desenho – trasladadas via correio, pois, conforme salientam os artistas

---

<sup>145</sup> FÉRNANDEZ, J.L.C. *El Mail Art*. Comunicação apresentada no IV Encuentro Internacional de Editores Independientes. Punta Úmbria, Huelva: 1-3 março de 1997. In: [http://www.uam.es/centros/fprofesorado/cultura/docs/mail\\_art\\_concepto.pdf](http://www.uam.es/centros/fprofesorado/cultura/docs/mail_art_concepto.pdf) Disponível no dia 12/06/2011 - 22:20h.

<sup>146</sup> PADÍN, Clemente. *El Arte Correio en la Encrucijada*. Montevideo, 2001. Versão Digital In: <http://www.merzmail.net/cole.htm> - ACESSO EM 22/06/2011 - 22H). LIVRE TRADUÇÃO DE: *El arte correo es comunicación artística por diversos medios. De vez en cuando se integra a otras formas artísticas. Experimentamos el arte correo como un sitio para formas artísticas alternativas. En contraste con el "main-stream art", el arte correo acepta todas las contribuciones para cualquier proyecto sobre una base similar sin selección o evaluación o normas de calidad establecidas (sin jurado, sin honorarios, sin retorno y documentación a todos los participantes).*

<sup>147</sup> PLAZA, Julio. *Mail Art: Arte em Sincronia*. In: *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Seleção e Comentários: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2006, p. 454.



argentinos Horácio Zabala e Edgardo Vigo<sup>148</sup>:

[...] quando se envia uma escultura pelo correio, o criador limita-se a utilizar um meio de transporte determinado para transladar uma obra já elaborada. Ao contrário, na nova linguagem artística que estamos analisando, o fato de que a obra deve percorrer determinada distância faz parte da sua estrutura, é a própria obra. A obra foi criada para ser enviada pelo correio e este fato condiciona a sua criação [...]<sup>149</sup>

Nesse sentido, é importante esclarecer que, no presente trabalho, assumimos o termo Arte Postal para designar trabalhos em 2 e 3 dimensões, poesia visual, colagens, cartões postais com suas superfícies alteradas, criadas ou transformadas, envelopes acrescidos de informações em seu interior ou exterior, selos e carimbos criados e mudados, fotocópias, impressos diversos, imagens, escritos e etc., que se adequam em formato, dimensões e peso à circulação via correio que “[...] é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra.”<sup>150</sup>, ou seja, concebemos como sendo Arte Postal, a partir de nosso objeto de análise, qualquer tipo de informação ou objeto que “[...] penetra e se dilui no seu fluxo comunicacional, gerando confusão [inclusive] sobre o que é e o que não é Mail Art.”<sup>151</sup>”

---

<sup>148</sup> Zabala e Vigo.

<sup>149</sup> ZABALA, Horácio & VIGO, Edgardo. *Arte-correio: uma nova forma de expressão*. Apud: BRUSCKY, Paulo. *Arte Correio*. In: *Arte, Novos Meios/Multimeios*. Coordenação Daísy Valle Machado Peccinini de Alvarado. 2ª Edição. São Paulo: Fundação Aramando Alvares Penteado, 2010, p. 77.

<sup>150</sup> BRUSCKY, Paulo. *Arte Correio e a Grande Rede: hoje, a arte é este comunicado*. In: *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Seleção e Comentários: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2006, p. 375.

<sup>151</sup> PLAZA, Julio. *Mail Art: Arte em Sincronia*. In: *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Seleção e Comentários: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2006, p 453.

## Fluxus e a Arte Postal

Não há informações que nos permitam apontar um momento específico ou um responsável único pelo início (ou retomada) das atividades artísticas postais na segunda metade do século XX.

Do ponto de vista norte-americano (o qual não apresenta uma genealogia direta com o latino-americano onde as questões levantadas e as estratégias adotadas nas redes de arte postal foram outras<sup>152</sup>) e a partir da perspectiva de Fluxus, existe, porém, uma unanimidade de opiniões no material pesquisado que concede ao artista Ray Johnson a responsabilidade pela formatação do gênero “Arte Postal” tal como se conhece atualmente. Clive Phillpot, autor do ensaio *The Mailed Art Of Ray Johnson*<sup>153</sup>, sugere que a Arte Postal antes de Johnson era incidental, o que não lhe garantia um tratamento específico como uma forma de arte distinta.

A figura de Johnson teria sido, portanto, central na primeira fase de desenvolvimento da Arte Postal, quando as atividades envolviam “*expressão individual em relações recíprocas*”<sup>154</sup> e eram caracterizadas por “*um violento senso de privacidade*”, ou seja, quando os envios eram, em sua grande maioria, unilaterais e para um número bastante limitado de pessoas.

Intitulado como sendo o “pai da Arte Postal”, em uma entrevista concedida a revista “*Detroit Artists Monthly*”<sup>155</sup> em Setembro de 1977, Johnson se posiciona:

---

<sup>152</sup> É importante destacar que a narrativa norte-americana ora aqui adotada como referência acerca da genealogia da arte postal é parcial, ou seja, a história é contada a partir do ponto de vista dos artistas e ou estudiosos que estiveram envolvidos com as atividades e seus desdobramentos a partir daquele continente. Não se trata, portanto, da única perspectiva, decidimos por assumi-la neste estudo como principal linha condutora, por ser mais condizente com a história de Fluxus.

<sup>153</sup> PHILLPOT, Clive. *The Mailed Art Of Ray Johnson*. In: WELCH, Chuck. *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. University of Calgary Press, 1995, p.25.

<sup>154</sup> FRIEDMAN, Ken. *The Early Days of Mail Art*. In: *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Editado por: WELCH, Chuck. University of Calgary Press, 1995, p.3.

<sup>155</sup> A *Detroit Artists Monthly* foi um periódico (revista) sobre artes sem fins lucrativos que teve sua sede em Detroit entre os anos de 1976-1981. Fundada por Diane Spodarek & Randy Delbeke, a DAM, como ficou conhecida na época, foi responsável por publicar artigos e divulgar trabalhos de artistas visuais locais e internacionais, entre eles: Andy Warhol, Edward Ruscha, Vito Acconci, John Baldessari, Carl Andre, Dick Higgins, Marcia Tucker, John Neff, Robert Rauschenberg, Ray Johnson, e muitos outros.

Fui rotulado como o Pai da Arte por Correspondência, que provavelmente sou por conta do número de anos na atividade de distribuição, através dos processos postais, de trabalhos de arte, informação e material em uma rede internacional de distribuição diária e gratuita. Desde os anos 1940 distribuí papéis livremente, com financiamento próprio.<sup>156</sup>

Os papéis aos quais Johnson faz referência na citação acima, eram na verdade colagens (*collages*), tradição na qual, juntamente com a do *objet trouvé*, trabalhou ao longo de toda a sua vida. Suas colagens convertiam entidades visuais diversas em um conjunto único, dando origem a intrincadas e discursivas composições “repletas de associações e indícios” (ALLOWAY, 1977). Composições estas que Johnson chamava, juntamente aos objetos modificados e criados, de *moticos* e as quais encaminhava via serviços postais, conforme salienta “desde os anos 1940”, para amigos, conhecidos e em alguns casos, para dirigentes/representantes de galerias e museus de arte.

John Held em seu artigo *Three Essays on Mail Art* relata que, em 1955, Johnson concedeu uma entrevista a uma gravadora em frente a livraria Orientalia em Nova York onde explicou, entre outras coisas, o que vinham a ser seus *moticos*:

Eu tenho um monte de coisas em casa que são “moticos”. Na verdade, eles são colagens, uma coleção de imagens, pedaços de papel e coisas assim, mas isso soa muito mais do que realmente é, assim eu os chamo “moticos”. É uma boa palavra, porque é ao mesmo tempo singular e plural e pode ser pronunciada como você preferir. Em todo caso, eu vou encontrar em breve uma nova palavra.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> JOHNSON, Ray. “*Detroit Artists Monthly*” Interview. Detroit, Fev. 1978. Versão digital da entrevista disponível em <http://www.jpallas.com/hh/rj/DAMintervw-RayJ.html> - Consulta realizada em 23/06/2011 – 13:20h. Livre Tradução de: “*I’ve been labeled as the Father of Correspondence Mail Art, which I probably am because of the number of years of activity in the distribution, through mailing processes, of art works, information and material in an international network of daily free distribution. Since the 1940’s I have freely distributed, through my own funding, papers.*”

<sup>157</sup> HELD, John Jr. *Tres Ensayos Sobre Arte Correo*. Título Original: *Three Essays on Mail Art*. In: *Mail Art: An Annotated Bibliography*. The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, N.J. (USA), 1991. Tradução para Espanhol de

Em meados da década de 1950, Johnson passou a organizar as suas atividades de envio em forma de listas formando assim uma pequena rede de correspondentes: “*Envio para listas de pessoas que penso, poderiam estar interessadas ou para pessoas que poderiam não estar interessadas*”<sup>158</sup>.

Segundo John Held, sua lista no período comportava cerca de 200 nomes incluindo Elsa Maxwell (Famosa colunista social norte-americana) e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

É por volta desse mesmo período que Johnson cria um estilo de intercâmbio denominado “*Add and Pass*” (Adicione e Passe), uma ferramenta criativa que sugere que a criação da obra seja compartilhada com o correspondente, ou seja, um nível de interatividade entre artista e público nunca antes visto.

O artista Fluxus Dick Higgins quando questionado em uma entrevista (concedida em 1995 a Ruud Janssen) de que forma e quando viu-se envolvido na rede de Arte Postal, respondeu:

Estive implicado na rede de arte por correio em Julho de 1959, um pouco depois de ter conhecido Ray Johnson, em Junho. Ele enviou-me um sapo de marzipan (*marzipanfrog*), um garfo de madeira e três pequenas cartas em madeira, que eu mal entendi corretamente. Enviei-lhe alguns cogumelos selvagens que eu tinha colhido, e eles chegaram ao seu destino, na Rua Dover, precisamente antes de se decomporem.<sup>159</sup>

---

Yolanda Perez publicado no zine P.O.BOX. Versão digital em: <http://www.merzmail.net/held.htm> acesso em 21/06/2011 - 12:15h. Livre tradução de: *Tengo un montón de cosas en casa que serán moticos. Realmente, son collages -un conjunto de imágenes y trozos de papel y cosas así- pero suena demasiado a lo que realmente es, así que yo lo llamo moticos. Es una buena palabra porque es, al mismo tiempo, singular y plural y se puede pronunciar como se quiera. En cualquier caso, pronto voy a buscar una palabra nueva.*

<sup>158</sup> JOHNSON, Ray. Apud: HELD, John Jr. *Networking: The Origin of Terminology*. In: WELCH, Chuck. *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. University of Calgary Press, 1995, p.17.

<sup>159</sup> HIGGINS, Dick. *Interview By Ruud Janssen with Dick Higgins*. TAM Mail-Interview Project. (WWW Version) In: JCM THE MUSEUM LIBRARY. Consulta em <file:///Users/ManuSchneider/Desktop/Verbetes%20BD/TAM%20Interview%20%2343a.webarchive> dia 25/06/2011 às 13:45h. Livre Tradução de: *I got involved in the mail-art network in July 1959 shortly after I met Ray Johnson in June. He sent me a marzipanfrog, a wooden fork and three small letters in wood, which I*

Os envios realizados por Johnson ao longo de anos para Dick Higgins renderiam mais tarde, como vimos no capítulo anterior, a publicação pela *Something Else Press* do livro “The Paper Snake”, obra já comentada.

No começo da década de 1960, as atividades de troca via correios de objetos e ideais artísticas encontravam-se mais densas e as listas de Johnson haviam crescido substancialmente. Edward Plunkett<sup>160</sup>, que conhecera os trabalhos de Johnson através de um amigo em comum em 1959, surpreso e interessado com a nova forma de arte, passou a se corresponder com ele. Em 1962, Plunkett passou a se referir a rede de trocas como sendo a *New York Correspondence School* – Escola de Correspondência de Nova York:

Antes de 1962-63 não havia nenhum termo específico para a Arte Postal. Eu comecei a chamá-la de Escola de Correspondência de Nova York por essa razão: Expressionismo Abstrato ou Pintura de Ação [*Action Painting*] eram tratados muitas vezes como 'Escola de Nova York', portanto, meramente inseri 'Correspondência' no termo.<sup>161</sup>

Johnson acabou assumindo o nome proposto por Plunkett e produziu uma série de *moticos* usando a descrição *New York Correspondance School*. O escritor William Wilson, um dos primeiros de seus correspondentes, passou a difundir através de artigos publicados em alguns jornais internacionais especializados em arte as correlações postais em voga sob a

---

*correctly misunderstood. I sent him some wild mushrooms which I had gathered, and they arrived at his place on Dover Street just before they decomposed.*

<sup>160</sup> Edward Plunkett relata como travou contato com a arte que Johnson vinha produzindo: Ouvi pela primeira vez sobre Johnson através de David Herbert em 1959 [...]. David havia recebido pelo correio pequenas colagens ou trabalhos não-específicos de arte de Ray Johnson, coisas que poderiam ser consideradas a arte conceitual em termos atuais. Ray se referiu a alguns dos seus envios como MOTICOS. Eram pequenas caricaturas caligráficas, como formas abstratas feitas em caneta. [...] Fiquei impressionado com o que David Herbert me mostrou e fascinado com o conceito de mandar coisas a um público desconhecido mas que possivelmente apreciaria a iniciativa. [...] os envios de Johnson não eram restritos a amigos, e assim foram não necessariamente limitados a experiências pessoais. In: PLUNKETT, Edward. *The New York Correspondence School*. Art Journal, primavera de 1977. Versão digital em: <http://www.artpool.hu/Ray/Publications/Plunkett.html> acesso: 23/06/2011 às 14:30h.

<sup>161</sup> PLUNKETT, Edward. *The New York Correspondence School*. Art Journal, primavera de 1977. Versão digital em: <http://www.artpool.hu/Ray/Publications/Plunkett.html> acesso: 23/06/2011 às 14:30h. Livre tradução de: *Before 1962-63 there was no specific term for mail art. I began calling it the New York Correspondence School for this reason: Abstract Expressionism or Action Painting was then often referred to as "The New York School" so I merely inserted "Correspondence" into the term.*

mesma insígnia. As publicações realizadas por Wilson: “[...] *contribuíram muito para aumentar o interesse dos leitores em Johnson e na sua rede emergente.*”<sup>162</sup>

Ainda segundo Plunkett:

Este nome [*New York Correspondance School*] tornou-se popular, apesar do fato de que Ray escolheu soletrá-lo 'correspondance' e decidiu matá-lo em 1973 com uma carta enviada à coluna de obituários do *The New York Times* - uma carta morta. Mas o termo e o conceito persistiram e expandiram-se, primeiro à Costa Oeste e ao Canadá, e finalmente internacionalmente e intercontinentalmente.<sup>163</sup>

Ao soletrar o termo *Correspondance* ao invés de *Correspondence* - o final *dance* em inglês significa dança – Johnson fazia alusão ao modo como as relações de troca e criação coletiva em constante “movimento” haviam se criado através dos correios. A carta enviada ao *The New York Times*, anunciando a “morte” da *New York Correspondance School*, não chegou a ser publicada. Segundo John Held, foi mais ou menos nesse mesmo período em que o termo *Arte Postal* passou a aparecer na maioria das publicações que tratavam/abordavam as atividades artísticas postais em rede.<sup>164</sup>

Desse modo, Ray Johnson, seus amigos, conhecidos e desconhecidos - cujos nomes e respectivos endereços, por razões nem sempre claras, acabaram entrando nas listas da *New York Correspondance School* - concederam à rede de Arte Postal em sua primeira fase, a sensibilidade e o formato característicos da atividade até os dias atuais, conforme acentua Ken

---

<sup>162</sup> HELD, John Jr. *Networking: The Origin of Terminology*. In: WELCH, Chuck. *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. University of Calgary Press, 1995, p. 18.

<sup>163</sup> PLUNKETT, Edward. *The New York Correspondance School*. *Art Journal*, primavera de 1977. Versão digital em: <http://www.artpool.hu/Ray/Publications/Plunkett.html> acesso: 23/06/2011 às 14:30h. Livre tradução de: *This name caught on, despite the fact that Ray chose to spell it "correspondance" and chose to kill it in 1973 with a letter to the obituary column of the New York Times - a dead letter. But the term and the concept have persisted and expanded, first to the West Coast and to Canada, and finally internationally and intercontinentally.*

<sup>164</sup> HELD, John Jr. *Networking: The Origin of Terminology*. In: WELCH, Chuck. *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. University of Calgary Press, 1995, p. 19: “As primeiras aparições da Arte Postal como termo podem ser encontradas em duas fontes particularmente importantes: no artigo de Jean-Marc Poinot “Mail Art: Communication a Distance Concept”, Paris, 1971 e no artigo de “An Authentik and Historikal Discourse on the Phenomenon of Mail Art”, de David Zack publicado em 1973 pela *Art in America*.”

Friedman:

Se os Novos Realistas criaram paradigmas para a Arte por Correspondência, foi a New York Correspondence School que levou a noção do paradigma para a prática”. [...] ele [Johnson] foi quase o primeiro a identificar a transação de obras de arte e notas com colegas como uma própria forma de arte. Por meio desse sopro de inspiração, nasceu a Arte Postal.<sup>165</sup>

Johnson criou a sua volta um universo (quase) privado de trocas recíprocas de trabalhos por meio da elaboração de listas (um senso de clube), sendo que grande parte das atividades aconteciam sob seu campo de ponderação, análise e “domínio”. Segundo Friedman, Johnson nunca teve interesse no “[...] potencial transformativo social e na qualidade espiritual aberta do *Eternal Network*.”<sup>166</sup>”<sup>167</sup>

Contudo, as inter-relações que se estabeleceram entre os diferentes artistas ativos no *mailing* da NYCS (entre eles, artistas Fluxus) “[...] tornaram-se eles mesmos [os artistas], os principais formadores do ethos e das atitudes da arte por correspondência.”<sup>168</sup>

Ainda segundo Friedman, Fluxus desempenhou um importante papel na fase seguinte dos processos de Arte Postal. A natureza pública de Fluxus teria sido essencial na disseminação e internacionalização das atividades de troca. Pelo menos seis dos mais “ativos e fascinantes” (em suas palavras) participantes da NYCS foram também figuras importantes na formação e atividades de Fluxus. Até mesmo Ray Johnson participou de alguns eventos Fluxus e teve trabalhos publicados pelo grupo.

---

<sup>165</sup> FRIEDMAN, Ken. *The Early Days of Mail Art*”. In: *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Editado por: WELCH, Chuck. University of Calgary Press, 1995, p. 3 e p. 4.

<sup>166</sup> Robert Filliou juntamente com George Brecht foram responsáveis pela criação do conceito do *Eternal Network* (eterna rede – de criação e troca), tão caro aos artistas das últimas décadas do século XX e ainda em uso nos dias atuais. Segundo Filliou e Brecht, o *Eternal Network* era o ideal conceito de uma rede de arte alternativa, que visasse a valorização da comunicação, da troca sem fronteiras e da liberdade total de criação. Uma rede que dá ênfase à uma arte enquanto produto de comunicação, fruto do trabalho humano (o work) e enquanto trama de relações entre os comunicadores, unidos pela rede que lhes permite a interconexão (o net).

<sup>167</sup> A fim de reforçar sua convicção, Friedman chama atenção para o fato de que na grande maioria de seus trabalhos, Johnson usava especificamente os nomes dos membros da NYCS, podendo ocasionalmente adicionar um ou outro nome. *Ibid*: p.5.

<sup>168</sup> *Ibid*: p. 4.

As obras Fluxus possuíam um caráter público implícito, pois, por seu intermédio os artistas convocavam o mundo para uma articulação artística coletiva e interativa. Muitos dos trabalhos eram, desde o início da formação do grupo, distribuídos via sistema postal, além do que a comunicação entre os membros de diferentes localizações geográficas dava-se quase que exclusivamente por meio de troca de correspondências.

No final dos anos 1960 as oportunidades da Arte Postal assumiram um papel definitivamente público tornaram-se visivelmente manifestas e Fluxus – dentro da perspectiva norte-americana, conforme salientamos anteriormente - bem provavelmente tenha sido o primeiro grupo de artistas a perceber o potencial do sistema postal como uma forma barata e eficiente de transpor as fronteiras geográficas, disseminando ideias, compartilhando experiências artísticas e informações em um nível global (Friedman, 1995, p.8).

A criação de Dick Higgins da *Something Else Press* e suas *Something Else Newsletters*, por exemplo, teriam sido o primeiro passo para a constituição de um canal de comunicação aberto, que dava início à um diálogo francamente público, pois, conforme alude Friedman: “[...] pela primeira vez um artista por correspondência conscientemente usava o correio como um regular meio de comunicação pública.”<sup>169</sup>

Através das *Newsletters*, Higgins encorajava respostas e participação de um grupo indistinto de pessoas. “*Os respondentes e correspondentes de Higgins moviam-se dentro da rede e dentro do mundo da arte. Artistas tradicionais tornaram-se experimentais, e artistas experimentais fizeram contato com outros artistas experimentais.*”<sup>170</sup>

Além da criação dessa rede ressonante de correspondentes, Fluxus passou a explorar sistematicamente o sistema postal não apenas como um sistema de comunicação mas também

---

<sup>169</sup> FRIEDMAN, Ken. *The Early Days of Mail Art*. In: *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Editado por: WELCH, Chuck. University of Calgary Press, 1995, p. 9.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.9



a fim de desenvolver projetos no âmbito das publicações e exposições.<sup>171</sup>

No entanto, talvez a maior fonte de influência tenha se dado no campo da difusão de informação propriamente dito, pois, o mundo da arte naquele período era mais fechado, com meios/fontes de informação muito mais restritos do que nos dias atuais, sendo que, de certa forma, essa restrição contribuía para que a arte permanecesse como um monopólio de poucas pessoas, nas palavras de Friedman: “*A restrição de comunicação é uma ferramenta e uma arma. Ela dá poder àqueles que possuem os meios de comunicação e ela trabalha contra aqueles que não possuem esse rico acesso.*”, em outras palavras, ela beneficia curadores, galeristas, críticos e teóricos que retém referidas informações.

Diante desse cenário, com a publicação e vasta distribuição das listas de membros do Fluxus por George Maciunas, esse sistema de controle passa a ser combatido por meio da livre circulação de informações e incentivo ao contato direto entre os membros de Fluxus e todos aqueles que se mostrassem interessados em suas atividades.

Em 1972, a compilação anual de artistas e correspondentes Fluxus, realizada pelo próprio Friedman, contava com mais de 1400 nomes e endereços. A consequência natural dessa rede de disseminação de informações passa a ser, na opinião de Friedman, a sugestão de novos métodos de exibição: “*A existência de tão substancial número de pessoas, muitas - se não mais – interessadas em comunicar-se umas com as outras e experimentalmente inclinadas (ao menos de tempos em tempos), sugeria novos meios de exibir arte e de preparação de exposição.*”<sup>172</sup>

As redes de Arte Postal acabaram se transformando, dessa forma, numa eficaz estratégia de produzir e colocar em circulação ideias e objetos de arte, que dilui as fronteiras entre os povos e os países e possibilita a organização de exposições e mostras de artistas do mundo

---

<sup>171</sup> No campo da publicação, Fluxus foi importante pois foi em seu âmbito que as noções de newsletters e periódicos foram adotadas livremente (quase que como uma brincadeira) gerando posteriormente publicações próprias tais como a *Amazing Facts Magazine* e a *New York Correspondence School Weekly Breeder*.

<sup>172</sup> FRIEDMAN, Ken. *The Early Days of Mail Art*. In: *Ethernal Network: A Mail Art Anthology*. Editado por: WELCH, Chuck. University of Calgary Press, 1995, p. 11.

inteiro em lugares onde possivelmente seus trabalhos não tenham antes ousado sequer chegar, sem qualquer tipo de intervenção ou mediação, sem júris preliminares e sem prêmios.

Um verdadeiro intercâmbio de proposições culturais e sociais multiplamente abrangente, como é o caso das exposições promovidas pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o MAC-USP, conforme citamos anteriormente.

### **Poesia Visual e Arte Postal**

Poesia visual, poesia experimental, jogos de palavras, artifícios retóricos, etc., são expressões igualmente utilizadas para se referir ao gênero de criação poético-visual que se difundiu a partir da segunda metade do século XX.

Partindo de um ponto de análise histórico e cronológico, é possível dizer, contudo, que as manifestações poético-visuais da atualidade sintetizam uma experimentação realizada ao longo de séculos.

Em 1987, Dick Higgins publicou um denso estudo intitulado "*Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*" que reúne material teórico e visual, coletado ao longo de 2 décadas e que investiga a fundo os padrões da poesia visual. Nesta publicação, Higgins traça um panorama histórico que revela iniciativas e esforços relacionados à configuração da poesia visual tal como hoje se conhece em experiências que datam de muito antes do século XX. A pesquisa de Higgins estende-se para um passado mais distante, passa pela caligrafia chinesa, pelos caligramas em verso de Simmias de Rodas (300 a.C), pelos hieróglifos egípcios, etc.

A partir do século XIX, Stéphane Mallarmé, com seu poema "*Un Coup de dés*" (Um Lance de Dados), dá origem a uma tradição poética onde as palavras recuperam sua qualidade de forma. A experimentação tipográfica de "*Un Coup de dés*" (fig. 71) — estruturada em torno da ideia "*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*" — foi inspirada em manchetes de

jornais e suscita compreender significados enigmáticos: "Eu procuro o poema como um mistério em que o leitor deve procurar a chave", justifica Mallarmé em seu poema.



**Fig. 71 – Poema Visual "Un Coup de dés" - Stéphane Mallarmé, 1897**

O pensamento de Mallarmé esteve presente em muitas das experiências artístico-literárias ao longo de todo o século XX, a exemplo da poesia concreta no Brasil cuja produção e disseminação através do grupo Noigrandes, dos poetas Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ronaldo Azeredo, teve grande destaque no panorama poético contemporâneo e alcançou reconhecimento internacional. Muitos dos artistas que trabalharam com o acaso e com o experimentalismo recorreram, em algum momento, às ideias poéticas de Mallarmé.

Em relação ao experimentalismo poético-visual da segunda metade do século XX, pode-se estabelecer uma sucessão de correntes que encontram sua origem no Letrismo dos anos 1940 e 1950, seguido então pela poesia concreta e sonora dos anos 1950 e 1960 até aportar na diversidade poética de natureza intermediária das décadas seguintes, cuja sistemática formal precípua é a de conversão de múltiplas linguagens, plásticas, visuais e literárias em produtos

híbridos.

A linguagem poética, ao longo dos anos, buscou converter-se em matéria sensível abandonando o posto de “apenas uma ferramenta comunicacional ou suporte para conceitos”. Agrega-se ao jogo poético elementos diversos, antes dispensáveis no processo de fruição da informação, tais como o formato, o suporte, os recursos técnicos e as circunstâncias relacionadas à emissão e à recepção.

Segundo Fernando Millán, a história da poesia visual do século XX está intrinsecamente relacionada às vanguardas históricas da primeira metade do século e aos movimentos experimentalistas do pós II Guerra Mundial. Tal relação se faria visível nas considerações utópicas, na instituição de novas escalas de valores, na radicalidade e, sobretudo, no esforço intenso em aproximar a arte às experiências da vida cotidiana, em suas palavras:

O desenvolvimento da poesia visual está estreitamente unido com as teorias e as práticas da experimentação artística e literária, que se concretizaram a partir dos anos 1950, como um novo estado das vanguardas. A experimentação como fórmula de criatividade objetiva, é imprescindível para superar os condicionantes primários da experiência estética<sup>173</sup> [...] Sem experimentação, a criatividade se converte em educação e clichês que limitam e condicionam a experiência estética.<sup>174</sup>

Os esforços, iniciados a partir da segunda metade do século XX, seriam, portanto, no sentido de recuperar as potencialidades perdidas ao longo dos anos e conceder a poesia visual

---

<sup>173</sup> Millán aponta como sendo os condicionantes primários: os padrões repetidos que compõem aquilo que normalmente se chama “gosto”, bloqueiam a liberdade de perceber, analisar e compreender, especialmente no campo do pensamento visual, dominado pela lei de ferro da iconicidade, que frente ao pensamento abstrato dominado pela conceitualização, não tem na prática níveis de saturação.

<sup>174</sup> MILLÁN, Fernando. *PENSAMIENTO VISUAL, COMUNICACIÓN DE MASAS Y EXPERIMENTACIÓN - UNA POESIA GLOBAL*. Escáner Cultural. Revista virtual, ano 6, número 60. Santiago de Chile, 2004. Sem paginação. In: <http://www.escaner.cl/escaner60/millan.html> - acesso dia 16 de julho de 2011 – às 12:00h. Livre tradução de: *El desarrollo de la poesía visual , está estrechamente unido con las teorías y las prácticas de la experimentación artística y literaria, que se concretaron a partir de los años cincuenta, como un nuevo estadio de las vanguardias. La experimentación como fórmula de creatividad objetiva, es imprescindible para superar los condicionantes primarios de la experiencia estética [...] Sin experimentación, la creatividad se convierte en educación y clichés, que limitan y condicionan la experiencia estética.*

um estatuto mais elevado, onde o significante passa para o primeiro plano, deixando de exercer a função de mero auxiliar. Esta operação tende não somente a unificar as artes como também a trabalhar em prol da aproximação da arte à vida, a pesquisa essencialmente se dá nas práticas sociais, que vão desde a linguagem em expansão até as imagens, em vários níveis de suas relações intersemióticas.<sup>175</sup>

A ênfase sobre o gráfico-visual não exclui, no entanto, outras possibilidades de composição tais como a linguagem sonora, o grafismo, fotografias, colagens, texturas, desenhos, etc.

A poesia visual foi uma poética bastante explorada pelos artistas postais da segunda metade do século XX.

### **Endre Tót: “Zero Poems” e “Joy Pieces”**

Endre Toth (seu nome de nascimento) nasceu em Sumeg, na Hungria no ano de 1937 e mudou-se para Budapeste em 1956. Chegou a estudar na “Academy of Art” de Budapeste, mas muito cedo entrou em conflito com a doutrina artística da academia - o Realismo Socialista - e acabou sendo expulso.

Durante o começo da sua carreira, nos anos 1960, Tót produziu pinturas em Arte Informal e Tachismo, estilos relativamente desconhecidos naquele tempo na Hungria, realizou também trabalhos com fundamentos na Pop Arte e na Minimal Arte.

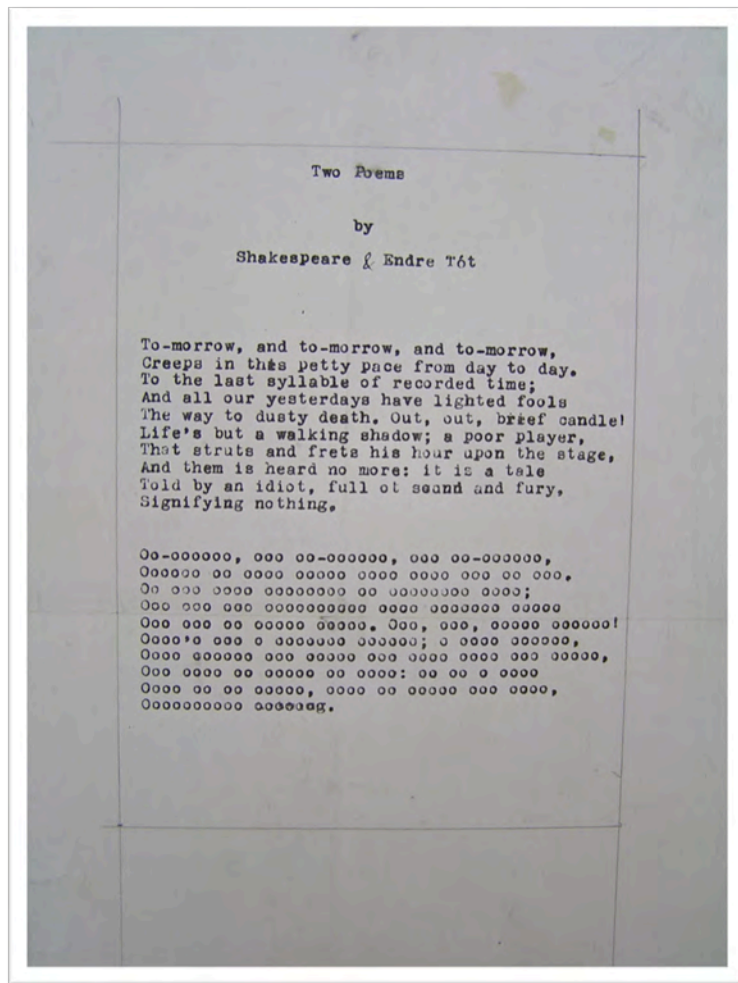
No início dos anos 1970 Endre Tót tomou uma decisão radical: abandonou por completo a pintura e deu início a uma nova série de trabalhos em busca de uma identidade artística. Os seus “quadros de objeto” (a significação do próprio quadro é um objeto, como por exemplo uma toalha de mesa emoldurada), representaram o seu último passo na pintura e o primeiro passo em direção à arte multimídia. Passou desde então a produzir obras fazendo uso

---

<sup>175</sup> DECO, Francisco. Algunas Consideraciones Sobre las Vanguardias Poéticas. EPOS, XXII (2006) p. 254.

dos seguintes meios: cartões postais, telegramas, cartas, envelopes, selos, carimbos, fotocópias, faxes, objetos, camisetas, jornais, placares de mensagem eletrônicos, cartazes, livros de artista, banners, ações, graffiti, audiotapes, filmes e vídeos entre outros.

O primeiro conjunto de obras de Tót que iremos abordar a seguir, reúne 3 (três) poemas visuais realizados por Tót entre os anos 1971/72.



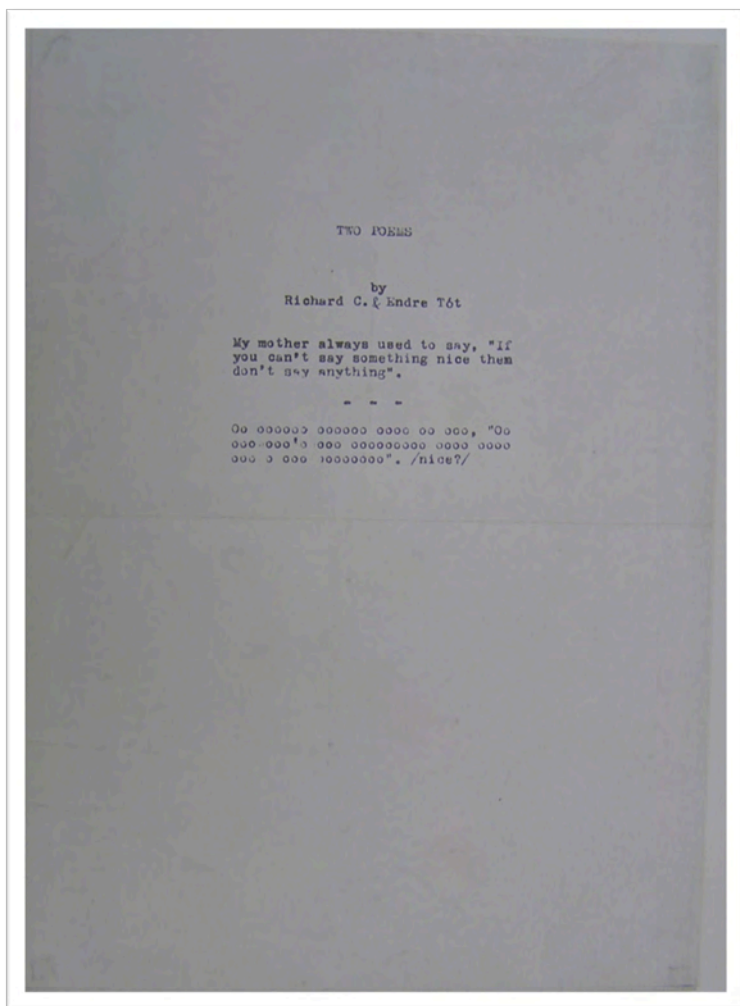
**Fig. 72 - "Two Poems by Shakespeare & Endre Tót" – Endre Tót, 1971/72 - Acervo MAC-USP**

Em "Two Poems by Shakespeare & Endre Tót" (Dois poemas por Shakespeare e Endre Tót – Fig. 72), Tót apresenta em primeiro plano um trecho datilografado de Macbeth, de William Shakespeare (Macbeth, ato 5, cena 5, linhas 19-20)<sup>176</sup> e logo abaixo, o seu poema em "zeros". A relação visual entre os dois poemas é a diagramação idêntica, Tót utiliza o mesmo número de caracteres e a mesma pontuação apresentada no trecho de

<sup>176</sup> Transcrição do texto: "To-morrow, and to-morrow, and to-morrow, Creeps in this petty pace from day to day, To the last syllable of recorded time; And all our yesterdays have lighted fools The way to dusty death. Out, out, brief candle! Life's but a walking shadow, a poor player, That struts and frets his hour upon the stage, And then is heard no more. It is a tale Told by an idiot, full of sound and fury, Signifying nothing." Livre tradução: *Amanhã, e amanhã, e amanhã. Arrasta-se a pequenos passos dia após dia. Até o último suspiro das nossas lembranças. E todos os nossos ontens iluminam para os tolos. O caminho para a poeira da morte. Morre, morre chama breve! A vida é apenas uma sombra que passa, um pobre ator. Que se agita nesse palco por uma hora. E depois se cala. É uma história. Contada por um idiota, cheia de som e fúria. Significando nada.*"

Macbeth em sua seqüência poética de “zeros”, a única palavra igualmente copiada do primeiro poema para o de baixo (mas sobreposta com zeros) é a última: “nothing” (nada).

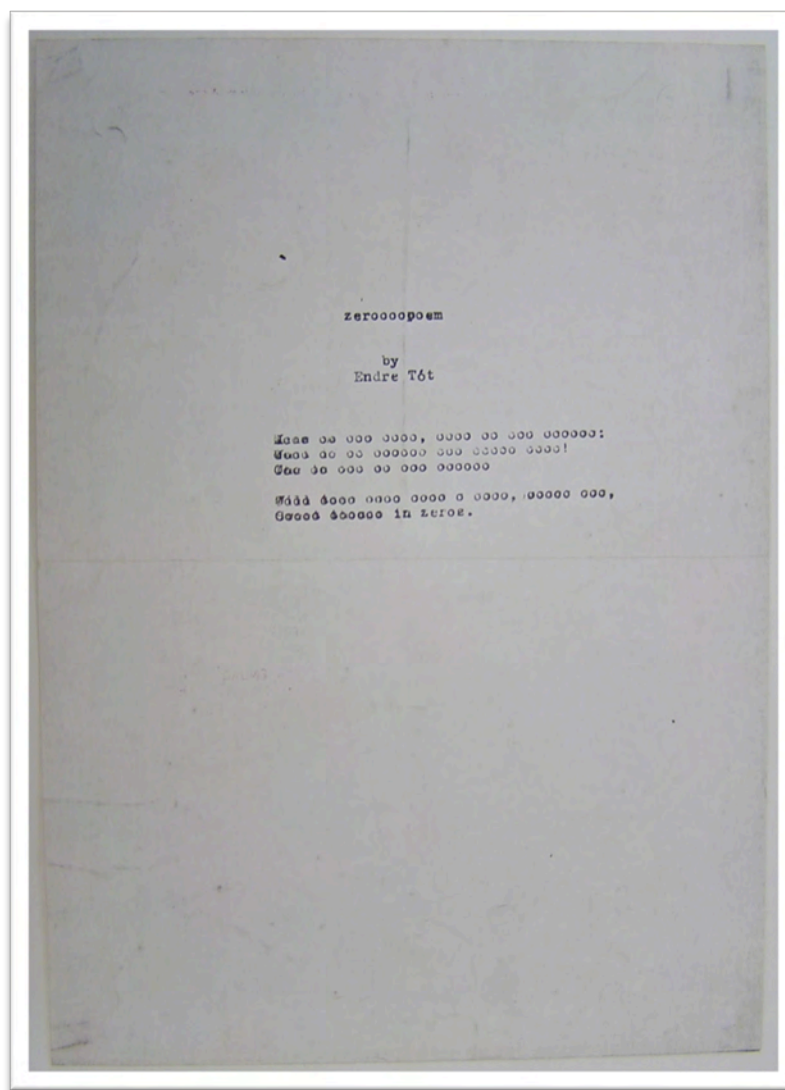
Na segunda peça “*Two Poems by Richard C. & Endre Tót*” (Dois Poemas por Richard C. e Endre Tót – figura nº 73), a sistemática é a mesma, primeiro uma sentença ou trecho de um texto de autoria de Richard C.<sup>177</sup>: “*My mother Always used to say, “If you can’t say something nice then don’t say anything”*” (“Minha mãe sempre costumava dizer, “Se você não pode dizer alguma coisa boa, então não diga nada.”) e logo abaixo a repetição de “zeros” com mesma espacialidade e pontuação acrescida apenas no final da palavra /nice?/ (legal?).



**Fig. 73 - “Two Poems by Richard C. & Endre Tót” - Endre Tót, 1971/72  
Acervo MAC-USP**

<sup>177</sup> Não encontramos referências sobre a autoria da sentença ou sua relação com o nome Richard C. “My mother Always used to say, “If you can’t say something nice then don’t say anything.” Livre tradução: “Minha mãe sempre costumava dizer, “Se você não pode dizer alguma coisa boa, então não diga nada.”

A terceira e última peça deste conjunto chama-se “Zeroopoem by Endre Tót” (Poema Zerooo por Endre Tót – fig. 74), nela encontramos uma sucessão de “zeros” com uma espacialidade similar a de um poema, desta vez sem texto referência e finalizado com as palavras “in zeros” (em zeros).



**Fig. 74 - “Zeroopoem by Endre Tót” - Endre Tót, 1971/72  
Acervo MAC-USP**

Os “zeros” foram adotados por Tót como uma poética discursiva e aparecem em grande parte de sua produção a partir do início da década de 1970.



As primeiras aparições dos “zeros” foram nas *'Manifestações Zero'*, uma série de performances realizadas nas ruas de Budapeste, capital da Hungria, ou por vezes em outras cidades da Europa Oriental, nas quais pessoas convidadas ao acaso, ou o próprio Tót, transportavam cartazes com imensos *zeros* (0) desenhados. O vazio grandioso das palavras proferidas pelos cidadãos comuns reprimidos, assim como o vazio assombroso dos atos governamentais que importunaram a vida pública nos países Socialistas, unem-se em definitivo aos “zeros” empunhados nas performances de Endre Tót.

A recorrência dos zeros pode ser notada também nas séries “*Zero Texts*”, nos “*Zero Posts*” (selos postais) e nos “*TOTALZEROS 71-77*”.<sup>178</sup> Segundo o artista<sup>179</sup>, tais obras são capazes de representar para ele os conceitos de “vazio” e de “ausência”, sendo que a repetição incansável destes *zeros* constrói uma relação análoga à monotonia cinzenta da vida diária da Hungria Socialista.

Outra possibilidade sugerida por Tót para o uso dos *zeros* em algumas de suas obras é o fato de que o “0” pode também ser lido como a letra “o”, ou seja, a letra do meio do seu nome. Desse modo, brincando e jogando com o seu próprio nome, ele articula sobre a identidade do artista que em pinturas tradicionais é normalmente validada através de sua assinatura. Usando zero como uma assinatura, o artista está tanto *presente* como *ausente* na sua própria obra.<sup>180</sup>

A série de trabalhos de Tót denominadas “*My Joys*” (minhas alegrias) também se apresenta como uma reflexão acerca das condições ditatoriais do leste Europeu dos anos 70. Com a euforia absurda de suas *alegrias*, Tót buscava responder à censura, ao mundo fechado

---

<sup>178</sup> Tratam-se de séries de trabalhos os quais exploram a pintura reducionista. Estas obras são principalmente baseadas em sinais linguísticos e os elementos pictóricos contidos nelas – os zeros (0) - compreendem muitas vezes quase todo o campo das superfícies e podem ser entendidos tanto como um sinal das mais largas conotações filosóficas e sociopolíticas, como um elemento completamente formal que marca a estrutura não mimética das composições. In: BORDÁCS, ANDREA; KOLLÁR, József & SÍNKOVITS, Péter. *Endre Tót*. Budapeste, 2003.

<sup>179</sup> TÓT, Edre. In: BORDÁCS, ANDREA; KOLLÁR, József & SÍNKOVITS, Péter. *Endre Tót*. Budapeste, 2003.

<sup>180</sup> Ibid.

e à opressão que podiam ser sentidas em todas as esferas e interações sociais (ainda que, em sua opinião, as forças desse sistema buscassem trabalhar da forma mais sutil possível, a fim de se tornarem quase imperceptíveis para a população).<sup>181</sup>

A primeira “*Joy piece*”: “*I’m glad I was able to print this sentence*” (*Estou contente por ter sido capaz de imprimir esta sentença*) - foi realizada em 1971. Era um texto impresso em uma folha de papel cartão, realizado ilegalmente, à noite, na impressora de um emprego temporário que Tót tinha em Budapeste. Naquele período, Tót salienta que era preciso de permissão para reproduzir o que quer que fosse a partir de impressoras, fotocopiadoras, mimeógrafos e carimbos na Hungria, havendo inclusive controle por parte do governo, para venda e compra de materiais e suplementos.<sup>182</sup>

Inúmeras outras “*Joy pieces*” foram realizadas nos anos subsequentes, a maioria delas eram datilografadas em folhas de papel simples ou cartão, reproduzidas em grandes quantidades por meio de xérox e distribuídas pelos correios entre os colegas da *Eternal Network*, em galerias, mostras ou mesmo nas ruas. Entre as mais conhecidas encontram-se:

- “*I’m glad if I can xerox*” - (Sou feliz se posso xerocar);
- “*I am glad if I can go one step*” - (Sou feliz se eu puder ir um passo);
- “*I’m glad if I can go here and there*” - (Sou feliz se eu puder ir aqui e lá);
- “*I’m glad if I can stand next to you*” - (Sou feliz se eu puder ficar perto de você),
- “*I’d be glad if I could write on the other side too*” - (Seria feliz se eu pudesse escrever do outro lado também – Esta Joy Piece foi escrita no muro de Berlim, do lado Oriental em 1978) e
- “*I’m glad if you answered my questions*” - (Sou feliz se você responder minhas questões).

Sobre suas “*Joys Pieces*”, Tót fala:

---

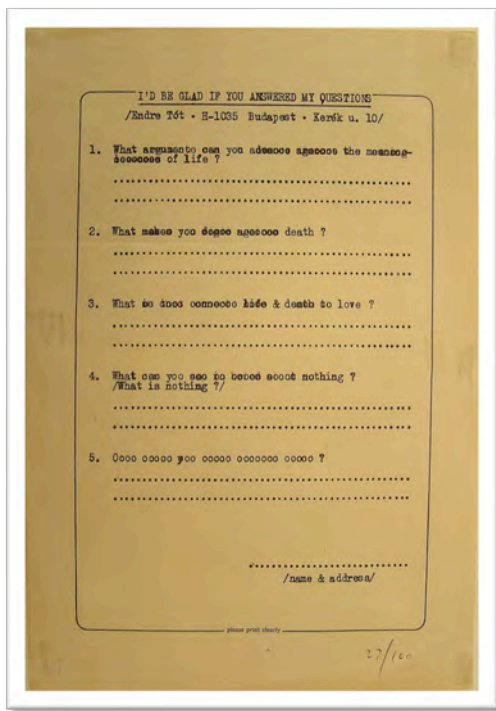
<sup>181</sup> TÓT, Endre: *Joys 1971-78*. In: [http://www.artpool.hu/Tot/tot\\_en.html](http://www.artpool.hu/Tot/tot_en.html) - Acesso em 18/07/2011 - às 16:50h.

<sup>182</sup> Ibid.



São documentos e também poesias visuais.

Tót está entre os primeiros artistas Húngaros a ingressar e fazer parte da rede internacional de Arte Postal. Dentre os seus parceiros de correspondências, encontravam-se artistas como Ben Vautier, Gilbert e George, Dieter Roth, John Armleder, George Brecht, Daniel Spoerri, Cosey Fanni Tutti, Ken Friedman e, ironicamente, o seu próprio cão.



**Fig. 76 – Questionário “I’d be glad if you answered my questions” - Endre Tót, 1974 - Acervo MAC-USP**

Alguns críticos consideram os seus trabalhos publicados no livro “Aktuelle Kunst in Ost Europa” (editora DuMont de Colônia – editado e organizado por Klaus Groh) como sendo umas das primeiras obras de arte conceitual publicadas na Europa Oriental.<sup>184</sup> A editora “Howeg Publishing”, da Suíça, publicou as stamp-sheets (selos postais sem validade) intituladas “Zero-Post”, os quais constam também entre os primeiros selos-arte na história da arte postal do Leste Europeu.<sup>185</sup>

O humor e a ironia, frequentemente presentes em suas ações, performances e nos seus trabalhos de arte postal foram características fundamentais que o levaram de encontro à estética e a ideologia do grupo Fluxus. Entre os anos de 1972 e 1973, os trabalhos de Tót foram exibidos na exposição

<sup>184</sup> In: [http://artportal.hu/international/angoll/tot\\_endre](http://artportal.hu/international/angoll/tot_endre)

<sup>185</sup> Tót também esteve presente na Europa com os seus livros de arte incluindo: *Meg nem festett képeim /My unpainted paintings/*; *The States of Zeros*; *Semmi sem semmi / Nothing ain't Nothing*; 1972: *Nothing*; *Incomplete Informations*, I. A. C., Oldenburg; 1974: *Zero-Texts (1971-72)*; *Night Visit to the National Gallery*; *Zero-Post*, *Rainproof Ideas (1971-74)*; 1979: *TÓTaIJOYS*; 1981: *Very Special Drawings*; 1990: *Evergreen Book*. (Muitos dos seus livros vem sendo, desde então, expostos em um grande número de galerias em todas as partes da Europa, muitos dos quais encontram-se a disposição do público para pesquisa, em acervos específicos de livros de artista, como é o caso do Centro Georges Pompidou de Paris. A Biblioteca de Paris comprou exemplares de quase todos os seus livros em 1998.) In: BORDÁCS, ANDREA; KOLLÁR, József & SÍNKOVITS, Péter. *Endre Tót*. Budapeste, 2003, p. 59.

itinerante *Fluxshoe* que viajou por várias cidades da Inglaterra (já comentada no capítulo anterior). Tót foi também o único artista da Europa Oriental a participar da exposição itinerante intitulada “*Fluxus in Germany from 1962 to 1992*”, organizada por Renne Block.<sup>186</sup>

A poesia visual está bastante presente na produção de outro artista que viveu e trabalhou a maior parte de sua vida em Berlim Oriental, fração socialista da Alemanha de 1945 a 1989, Robert Rehfeldt.

### **Robert Rehfeldt - Poesias Visuais em Cartões Postais<sup>187</sup>**

Robert Rehfeldt (Pomerânia, 1931 - Berlim, 1993) viveu e trabalhou quase toda a sua vida em Berlim. Sua família, que havia se refugiado nos campos da Pomerânia durante a II Guerra Mundial, retornou em 1946 para a capital Alemã, já dividida entre as potências que venceram a guerra – Berlim Ocidental e Berlim Oriental.

Em 1948, Rehfeldt decide migrar para o lado Ocidental em busca de formação. Lá, inscreveu-se e cursou, até o ano de 1953, no Colégio de Belas Artes. Terminado o curso, decide voltar, por vontade própria, para o lado Oriental de Berlim, no instante em que a maioria das pessoas optavam pelo lado oposto da cidade. Rehfeldt tinha convicções pessoais de que o capitalismo era um sistema econômico e social ultrapassado que jamais corresponderia às necessidades essenciais dos seres humanos e, mais do que isso, acreditava que o socialismo era a única opção digna e viável.<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> A mostra veio inclusive para o Brasil com o nome “Fluxus na Alemanha 1962-1994 – Uma longa história com muitos nós” e foi exibida no museu Oscar Niemayer, em Curitiba/PR no ano de 2006.

<sup>187</sup> Apesar de todas as composições poético-visuais de Rehfeldt apresentadas aqui terem como suporte o formato de cartão postal, o qual abordaremos mais adiante, optamos por dialogar com as obras a partir do contexto da poesia visual.

<sup>188</sup> MARTEN, Cordelia. *Conceptual Art in East Germany – Robert Rehfeldt and his network of artists*. O texto corresponde a apresentação realizada pela autora no Workshop de Stuttgart em Setembro de 2007, pgs. 2-3.

Clemente Padín, artista Uruguaio, amigo e correspondente de Rehfeldt, teve a oportunidade de encontrar-se com ele em 1984 em sua casa, em Berlim Oriental, e afirma que na ocasião, Rehfeldt afirmou não ter esmorecido seus ânimos mesmo diante das limitações às liberdades públicas imputadas pelo governo na República Democrática Alemã. Ao invés de voltar atrás, segundo Padín, sua decisão foi destinar o melhor de seu esforço na luta pela reconquista dos direitos perdidos.<sup>189</sup>

Viver do próprio trabalho na Alemanha Oriental era, contudo, tarefa difícil para a grande maioria dos artistas sobretudo para aqueles que produziam na clandestinidade, logo, tornar-se membro da Associação de Artistas Visuais da RDA era uma saída viável pois, além de se conseguir um lugar para trabalhar e estudar, os artistas filiados recebiam também um número de registro (*tax number*) que permitia a realização de trabalhos sob encomenda para o próprio Estado.

A relação de Rehfeldt e outros artistas com o governo, no entanto, esteve longe de ser tranquila, eles frequentemente eram pressionados e alvos de chantagem de oficiais da Polícia Secreta da RDA (Stasi) por promoverem ações ou produzirem obras consideradas subversivas. Não raro tinham encomendas de trabalhos canceladas e viam-se obrigados a se explicarem pessoalmente aos oficiais da Stasi.

A comunicação e o espírito de coletividade criativa desempenharam papel fundamental na vida e no trabalho de Rehfeldt, de certo modo, coadunando com as suas convicções acerca do sistema socialista. Para tanto, teve a ideia de criar uma comunidade de "artistas criativos e trabalhadores culturais" na qual todos poderiam trocar ideias sem qualquer tipo de competição

---

Versão digital: [http://www.vividradicalmemory.org/htm/workshop/stu\\_essays/marten\\_en.pdf](http://www.vividradicalmemory.org/htm/workshop/stu_essays/marten_en.pdf) - Acesso em 17/07/2011 às 13:00h.

<sup>189</sup> PADÍN, Clemente. *Recordando a Robert Rehfeldt*. Escáner Cultural. Revista Virtual de Arte Contemporânea e Novas Tendências. Artigo publicado em 06/04/2010 – Endereço Virtual <http://www.revista.escaner.cl/node/1930> - Acesso em 18/07/2011 às 16:00h.

por fama no mercado de arte.<sup>190</sup> Não é preciso dizer que, na época, na Alemanha Oriental, qualquer tipo de exibição ou publicação que não se submetesse à análise e aprovação dos oficiais do Estado era proibida o que gerava um isolamento dos artistas experimentais com relação ao restante do mundo.

Desse modo, era preciso que estes artistas criassem possibilidades "extra-oficiais" de se reunirem e trocarem experiências, as reuniões organizadas por eles passaram a ser chamadas de 'Wohnzimmer-Galerien' (galerias de sala de estar) e eram realizadas nas casas dos próprios artistas.

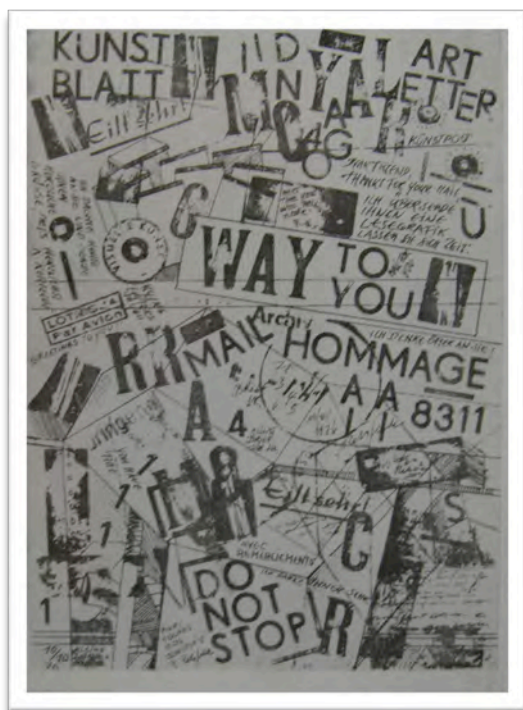
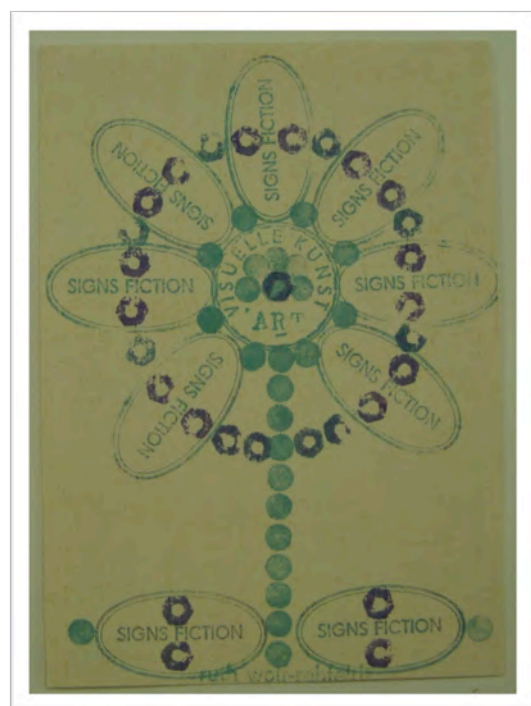
Estes eventos interdisciplinares permitiram tanto a troca de experiências como a apresentação de outras formas de arte inovadora, contestadora e cuja exibição jamais seria permitida em exposições oficializadas pelo departamento de controle cultural e artístico da RDA. Além disso, as reuniões eram excelentes oportunidades de conhecer novas pessoas, criar contatos e laços de uma forma descomplicada e eficaz.

Rehfeldt e sua esposa Ruth, que também era artista e destacou-se na produção de poesias concretas, tiveram ainda um grande estúdio próximo a Alexanderplatz. O andar de cima funcionava como sala de pintura e desenho e o térreo funcionava como sala de impressões, exposições, concertos e festas.

Como o uso das prensas estava sujeito ao controle da Stasi (sendo que muito do que era produzido tinha de ser fotografado e cópias entregues aos oficiais, como garantia de que não se estivesse usando o maquinário a serviço de propaganda política anti-governo), técnicas como carimbos de batata (absolutamente artesanais) e carimbos de borracha foram empregadas para a impressão de materiais extra-oficiais, como pode-se notar nas obras a seguir.

---

<sup>190</sup> MARTEN, Cordelia. *Conceptual Art in East Germany – Robert Rehfeldt and his network of artists*. O texto responde a apresentação realizada pela autora no Workshop de Stuttgart em Setembro de 2007, pgs. 4-5.



Figs. 77, 78, 79 e 80 – Poesias Visuais em Cartões Postais realizados a partir de carimbos – Robert Rehfeldt, 1974 a 1976 – Acervo MAC-USP

Por volta do início dos anos 1970, Rehfeldt entra em contato com a Arte Postal e através do intercâmbio com artistas de todo o mundo e acaba constituindo-se em figura central para a



articulação das redes, nas palavras de Clemente Padín:

[...] em pouco tempo, [Rehfeldt] conseguiu construir uma extensa e firme rede de artistas postais tanto na RDA como no resto dos países controlados pela URSS e firmes laços com as redes no mundo, sobretudo Europa e América Latina. Organiza históricas exposições de Arte Postal nas Galerias Arkade e EP-Gallery (1975 e 1979). Posteriormente apoia o Congresso Descentralizado de Arte Correio (1986) através do qual pleiteia firmes reivindicações às autoridades culturais da RDA [...].

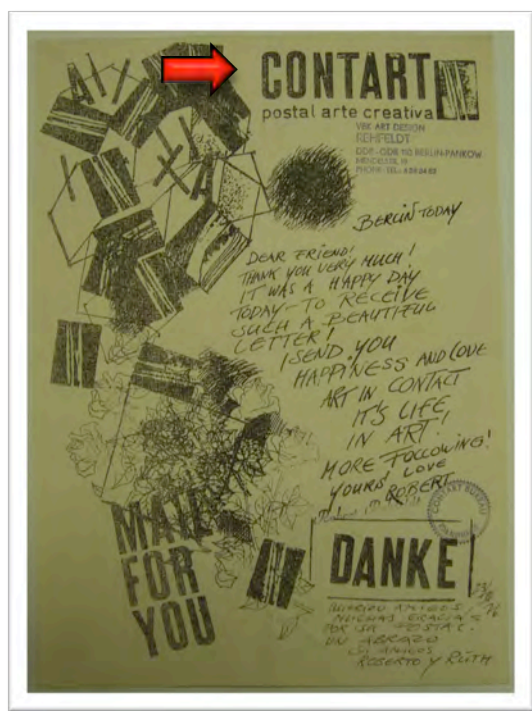
Rehfeldt, assim como muitos artistas oriundos de países com sistemas de governo ditatoriais, usou a Arte Postal como ferramenta para se prevenir do isolamento artístico. Entre os correspondentes de Rehfeldt, incluíam-se muitos artistas Fluxus, tais como Robert Filliou, Dick Higgins, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Endre Tót, Klaus Groh (com quem desenvolveu alguns projetos editoriais pela I.A.C) etc. Também foram seus correspondentes Anna Banana, , Edgardo Vigo, o brasileiro Paulo Bruscky, Clemente Padín (conforme citado acima), entre outros.

Fluxus esteve presente em seus cartões postais, tanto pelo sentido da palavra à qual relacionava com a ideia de uma criação em constante “fluxo de ideias”, quanto pelos conceitos estabelecidos pelo grupo com os quais entrou em contato através da proximidades com os colegas Fluxus.<sup>191</sup>

A fim de desvencilhar-se das barreiras impostas pelos idiomas, Rehfeldt estudou, além do inglês, um pouco do vocabulário do polonês, do francês e do espanhol. Com muita frequência, misturava diferentes palavras a fim de criar novos termos, como é o caso da palavra CONTART, uma mistura de *Art* (arte) com *Contact* (contato), criando algo parecido à “arte de contato” (fig. 81 em destaque).

---

<sup>191</sup> In: Fluxus East: *Fluxus Networks in Central Eastern Europe*. Endereço: <http://www.fluxus-east.eu/index.php?item=exhib&lang=en&sub=rehfeldt> - acesso em 18/07/2011 às 08:30h.



**Fig. 81 – Poesia Visual em Cartão Postal**  
 – Robert Rehfeldt, 1976 – Acervo MAC-USP

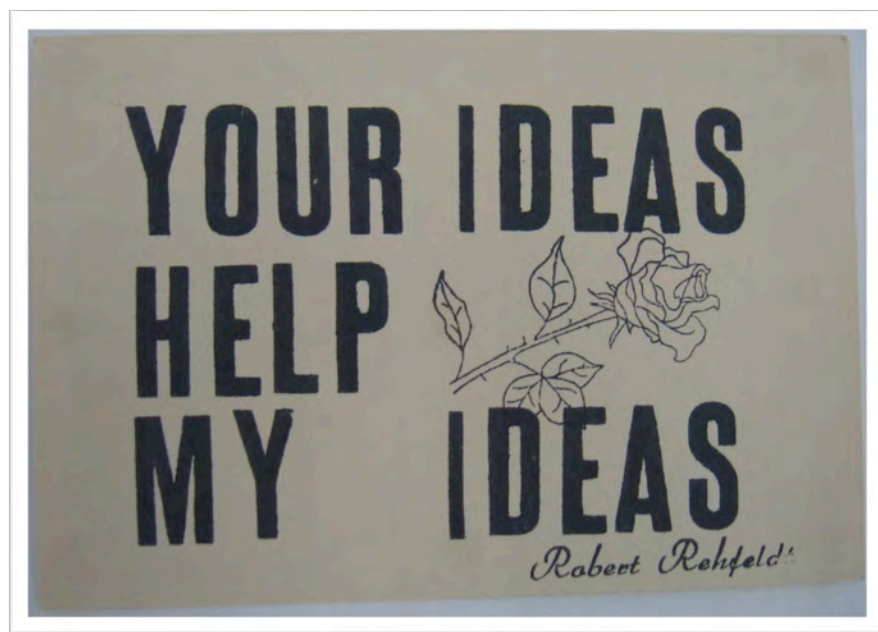
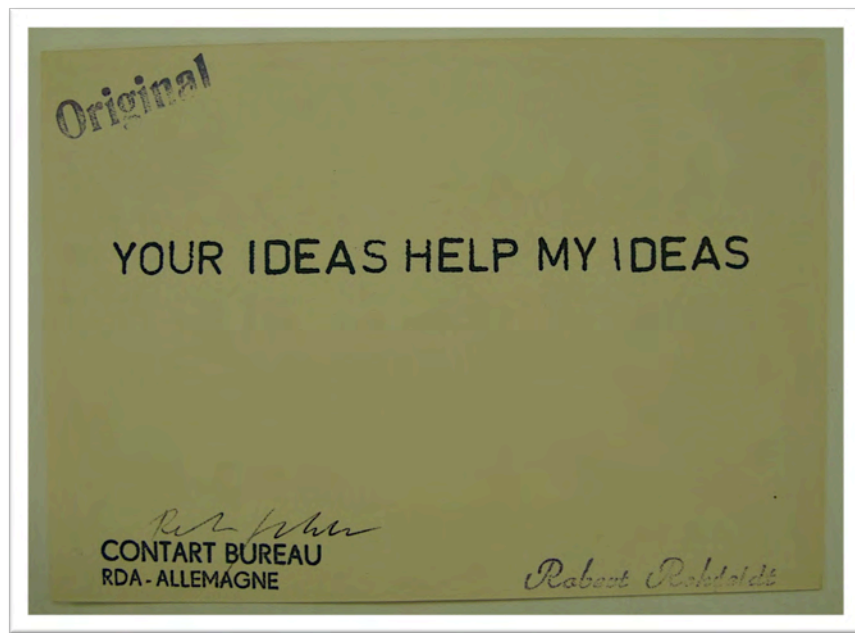
Como socialista convicto, Rehfeldt nunca chegou a produzir e distribuir material de propaganda política contra o governo, sequer promoveu ações de levante público com a mesma intenção, seus trabalhos gráficos e desenhos postados para seus amigos e colegas espalhados pelo mundo, simplesmente abordavam os problemas da vida de um artista em um estado de vigilância constante e clamavam pela liberdade criativa.

Apesar disso, sua produção não era vista pelo governo como completamente inofensiva. Muitas correspondências de Rehfeldt, bem como de outros artistas postais da Alemanha Oriental, foram interceptadas, abertas, fotografadas, documentadas e salvas nos arquivos do Ministério da Segurança de Estado da RDA, conhecido como “*post-control-files*” (arquivos de controle postal).<sup>192</sup>

Conforme salienta Clemente Padín,<sup>193</sup> nas ideias e conceitos de Rehfeldt, o que prevalecia era o espírito de humanidade e uma expressa convicção a respeito da fraternidade entre os homens, manifestada em muitas oportunidades em suas obras, a exemplo da máxima propagada de que “Suas Ideias Ajudam as Minhas Ideias” (*Your Ideas Make My Ideas* – fig 82 e fig. 83) .

<sup>192</sup> Depois da reunificação da Alemanha muitos artistas postais tiveram a oportunidade de inspecionar os seus arquivos na Stasi. Foi possível notar que muitos endereços em cartas estrangeiras tinham sido rasgados/retirados dos envelopes sendo conservados, enquanto o resto fora destruído.

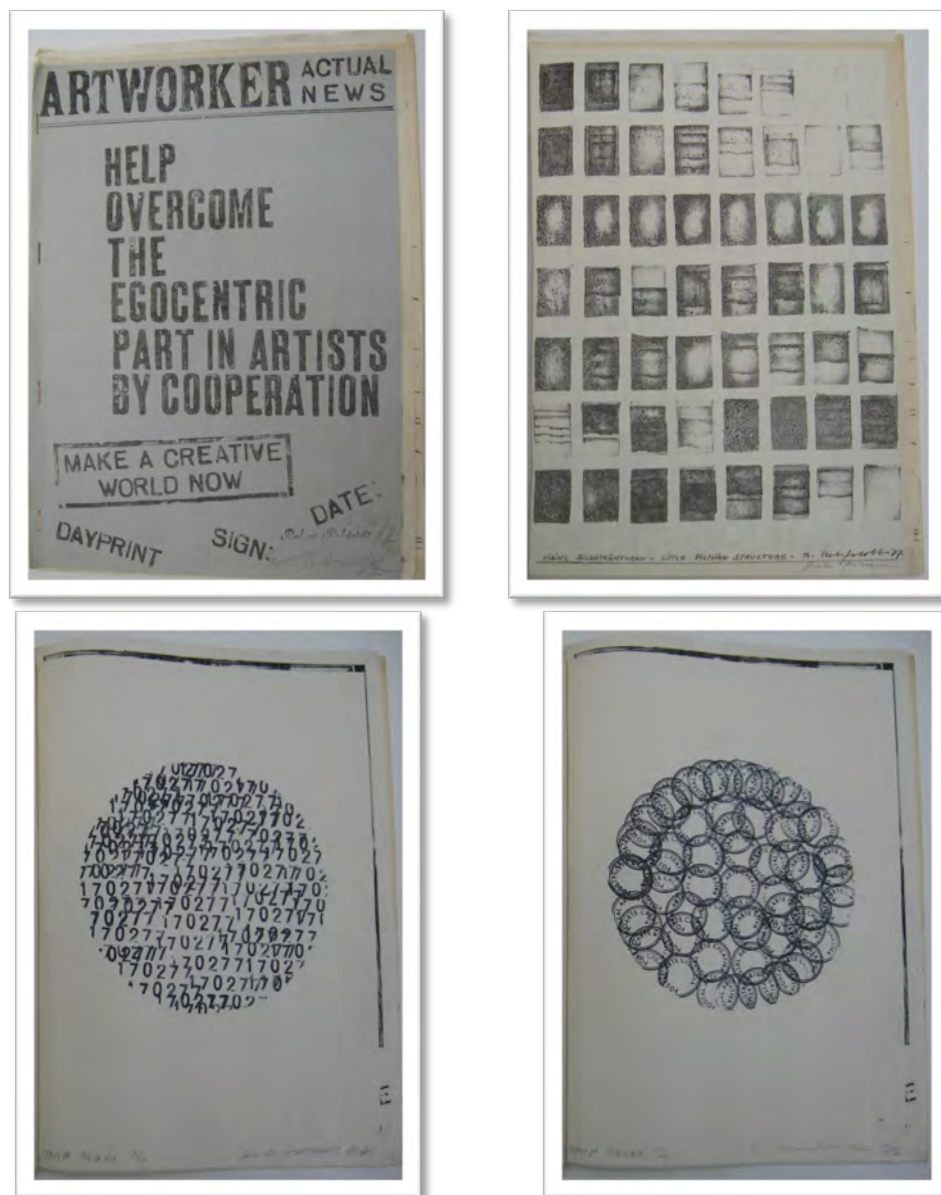
<sup>193</sup> PADÍN, Clemente. *Recordando a Robert Rehfeldt*. Escáner Cultural. Revista Virtual de Arte Contemporânea e Novas Tendências. Artigo publicado em 06/04/2010 – Endereço Virtual <http://www.revista.escaner.cl/node/1930> - Acesso em 18/07/2011 às 16:00h.



**Fig. 82 e Fig. 83 – Your Ideas Make My Ideas – Robert Rehfeldt, 1975/76  
– Acervo MAC-USP**

O acervo do MAC-USP compreende um conjunto de 18 obras de Robert Rehfeldt das quais 17 são poemas visuais realizados em forma de cartões postais (algumas apresentadas ao longo deste estudo) e outros encadernados em formato de livro - "*Artworker Actual News - Help Overcome The Egocentric Part In Artists By Cooperation*" 1977 (figs. 84, 85, 86 e 87).

Todas foram encaminhadas pelo próprio artista, algumas das quais exibidas nas exposições *Prospectiva '74* e *Poéticas Visuais 1977*.



**Figs. 84, 85, 86 e 87 - "Artworker Actual News - Help Overcome The Egocentric Part In Artists By Cooperation" – Robert Rehfeldt, 1977 – Acervo MAC-USP**

Como pode-se notar, Rehfeldt explorou intensivamente os recursos oferecidos pelos carimbos e outros diversos tipos de impressão para compor seus poemas visuais. A repetição, a sobreposição e a forma como algumas informações são dispostas sobre a superfície acabam

dando origem a novas e intrincadas imagens, cheias de sentidos e simbolismos.

Já outros artistas exploraram em seus poemas visuais outras técnicas de composição, como é o caso dos caligramas<sup>194</sup> criados por Henri Chopin.

### **Henri Chopin: “Je nose pas” 1973 e “Portrait des 9” 1975**

Já no final dos anos 1950, Henri Chopin (Paris, 1922 – Londres, 2008), com alguns trabalhos realizados em poesia concreta e experimental, revelou-se um grande explorador no campo da poesia sonora, área que o revelou e o projetou como um dos mais importantes nomes da vanguarda Francesa do pós II Guerra Mundial, sobretudo pelo pioneirismo e pela densa produção artística e teórica.

Chopin foi editor da revista “*Cinquième Saison*” (publicada de 1959 a 1963), o mais significativo periódico realizado com o intuito de difundir e debater a poesia sonora. No ano de 1964, a “*Cinquième Saison*” fundiu-se a revista “*OU*” (cujas publicações aconteceram até o ano de 1974) que foi o veículo responsável pelo lançamento das primeiras revistas-discos.

As experimentações realizadas por Chopin abriram caminho até espaços nunca antes explorados que ousaram ir muito além de todas as linguagens até então conhecidas. Devido ao uso sistemático de microfones, amplificadores e gravadores de fitas K7; editando e misturando ruídos, uma nova voz foi dada a esferas não pertencentes sequer ao universo da música moderna ou experimental. Caminhando no sentido oposto de qualquer sistema de notas, os poemas sonoros navegavam em áreas livres de normas, de categorias, de definições ou limites: lugares de constante e incessante transformação. A ênfase concedida ao som surgia para reafirmar que a linguagem descende tanto da tradição oral quanto da literatura clássica e da relação de balanço entre ordem e caos (uma preocupação profundamente arraigada nas

---

<sup>194</sup> Caligrama é a representação figurativa do conteúdo de um texto (quase sempre poético) mediante arranjo dos próprios caracteres tipográficos com que é composto. In: Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 4ª Edição. Curitiba: Ed. Positivo, 2009, p. 369.

experiências que Chopin passou durante a II guerra Mundial).<sup>195</sup>

No entanto, a produção de Chopin tem, acima de tudo, uma veia interdisciplinar e multi-sensorial, ecoando de certo modo a visão de Raoul Hausmann que ousou dizer: “*somos capazes de falar e escrever, porque ouvimos com os nossos olhos e vemos com os nossos ouvidos.*”. As obras realizadas por Chopin (seja como poeta, pintor, artista gráfico, designer, tipógrafo, editor independente, cineasta, radialista ou simplesmente difusor das artes) se apresentam como um instrumento de análise para inúmeras mudanças ocorridas no cenário artístico europeu e mundial e, acima de tudo, nos meios de comunicação entre as décadas de 1960 e 1970.

O direcionamento tomado por Chopin foi responsável por aproxima-lo do Fluxus ainda na década de 1960. Como colaborador ativo do grupo participou de alguns festivais na Europa realizando performances e happenings e de muitas das publicações Fluxus.

Chopin encontrou novas possibilidades para a poesia tanto dentro do território do som como dentro da forma escrita, sua produção também inclui poemas realizados entre os anos de 1960 e 1970 aos quais ele se referia como sendo “*typewriter poems*” (literalmente: poemas de máquina de escrever). Exercícios tipográficos que podemos encontrar também nos trabalhos realizados pelos poetas concretos que exploram os recursos da máquina de escrever. Por meio de uma aproximação formal, ele construiu uma nova narração alfabética através de uma série de combinações geométricas que acabam por formar uma arquitetura de cor, textura e que criam uma espécie de jogo visual para a percepção.

Duas obras desta série foram enviadas pelo próprio artista para o MAC USP. A primeira delas, intitulada “*Je nose pas*” 1973 (fig. 85) é um cartão postal<sup>196</sup> (impressão offset) com a seguinte frase: “*Ceci n’est pas une sculpture d’art moderne, ni de Gabo, ni de Pevsner,*

---

<sup>195</sup> BURROUGHS, William. “Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*”. Paris: Jean-Michel Place, 1979.

<sup>196</sup> Mais uma vez, decidimos por abordar uma obra que tem como suporte o formato de cartão postal sob o contexto da poesia visual.

*ni de Calder, ni de Brancusi, ni de Hepworth, ni de Jacobsen ni de Tutti – quanti ... c'est seulement le NEZ d'un artiste moderne.*" (Esta não é uma escultura de arte moderna, ou de Gabo, ou de Pevsner, ou de Calder, ou de Brancusi, ou de Hepworth, ou de Jacobsen, ou de Tutti-quanti ... isto é somente o nariz de um artista moderno.).

*Je n'ose pas*, em francês, quer dizer “eu não me atrevo/ não ousa”, *nose*, no entanto, como aparece escrito no título da obra, é nariz. Podemos entender como sendo um jogo de palavras e seus significados, uma brincadeira linguística com a expressão (*Eu não ousa* criar uma escultura moderna, tal qual Gabo, Pevsner, Calder, Brancusi, Hepworth ou Jacobsen, eu apenas ousa criar um nariz – *nose* - de um artista moderno) e a disposição espacial das palavras sobre o cartão, que formam o desenho de um nariz.



**Fig. 88 - “Je n'ose pas” – Henri Chopin, 1973 – Acervo MAC-USP**

A obra, que foi exibida na mostra “*Prospectiva*” de 1974, revela um lado irônico e irreverente no instante em que Henri brinca com palavras, com as letras e sua disposição sobre o cartão a fim de compor um desenho ora relacionado com o tema do poema.

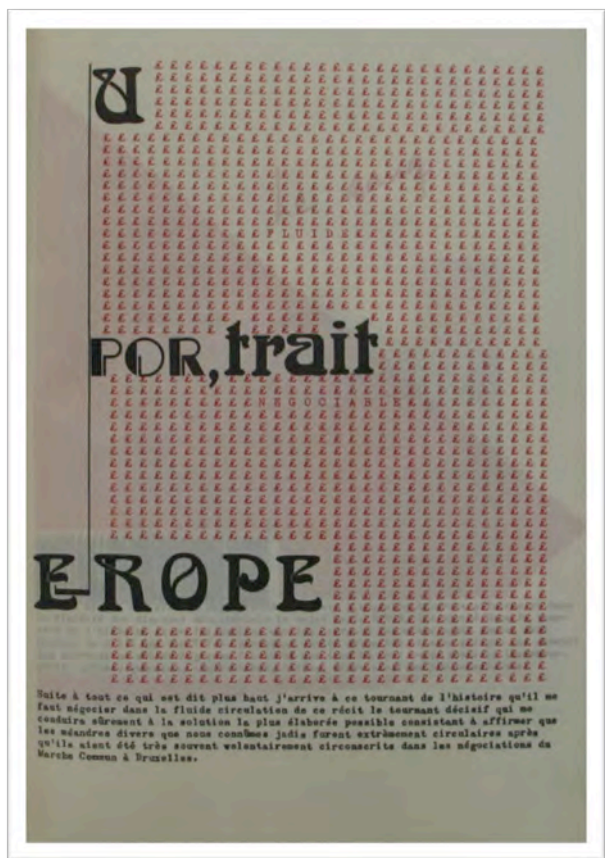
A segunda obra é uma coletânea de poemas visuais - “*typewriter poems*” – encadernadas em formato de livro intitulado “*Portrait des 9*” 1975 (Fig. 86) (Publicação Guy Schraenen Éditeur<sup>197</sup>, Bélgica), onde

197 Guy Schraenen é um editor, colecionador e curador belga. Entre 1966 e 1978, Schraenen manteve uma galeria na Antuérpia e trabalhou com uma pequena editora especializada na publicação de poesia sonora e visual. Em 1974, criou com sua esposa Anne “Arquivos para pequena editora e comunicação” (Archives for small press and communication), que é agora o “Centro de Investigação para a publicação dos artistas” em The Weserburg (Bremen, Alemanha). Este centro acumula aproximadamente 80.000 publicações de todo o mundo,

Chopin faz o uso dos mesmos recursos visuais e gráficos, criando jogos de palavras e formas.

“*Portrait des 9*” foi exibida na mostra “Poéticas Visuais” realizada pelo MAC/USP em 1977.

Os textos que acompanham os poemas visuais, logo abaixo dos caligramas, levam-nos



**Fig. 89 – U Por, Trait Europe – Henri Chopin, 1975 – Poema Visual que compõe o livro “Portrait des 9” – Acervo MAC-USP**

a crer que Chopin faz referências ao Mercado Comum Europeu e a uma suposta fluidez intrínseca de negociações. Pelo próprio título do livro “*Portrait des 9*” (Retrato dos Nove) e pela data de 1975, podemos notar uma relação com a assinatura dos tratados de adesão (em 22 Janeiro de 1972 em Bruxelas, Bélgica) de novos países como membros da CEE (Comunidade Econômica Europeia). A Antiga “Europa dos 6” (A Alemanha Ocidental, França, Itália,

Holanda, Bélgica e Luxemburgo) passa a

ser a “Europa dos 9” (com a adesão de Dinamarca, Reino Unido, Irlanda). No “Um retrato

Europeu”, Chopin escreve:

---

configurando-se na maior coleção de obras de arte publicados na Europa e inclui livros, múltiplos, objetos, livros de artista, jornais e revistas, desenhados de artistas, fotografias, postais, selos de artistas, adesivos, trabalhos gráficos, cópias xerox, arte sonora, registros de rádio, edição de multimídia, vídeos e filmes, além de literatura secundária e material de documentação. Schraenen também trabalhou como produtor de rádio na Bélgica e na Espanha e também dirigiu o Arquivo Space, na Antuérpia. Desde então, sua coleção pessoal de múltiplos de artistas tem sido exibido em muitos museus e locais de toda a Europa. In: <http://www.discogs.com/artist/Guy+Schraenen>. Acesso em 23/10/2011 às 13:25h.



Seguido a tudo que foi dito acima, eu chego a esta curva da história que me é preciso negociar na circulação fluída desta narrativa, a curva decisiva que me conduzirá seguramente à solução mais elaborada possível, consistindo em afirmar que os meandros diversos que nós conhecemos outrora foram extremamente circulares, após eles terem sido, muito frequente, voluntariamente circunscritos nas negociações do Mercado Comum em Bruxelas.<sup>198</sup>

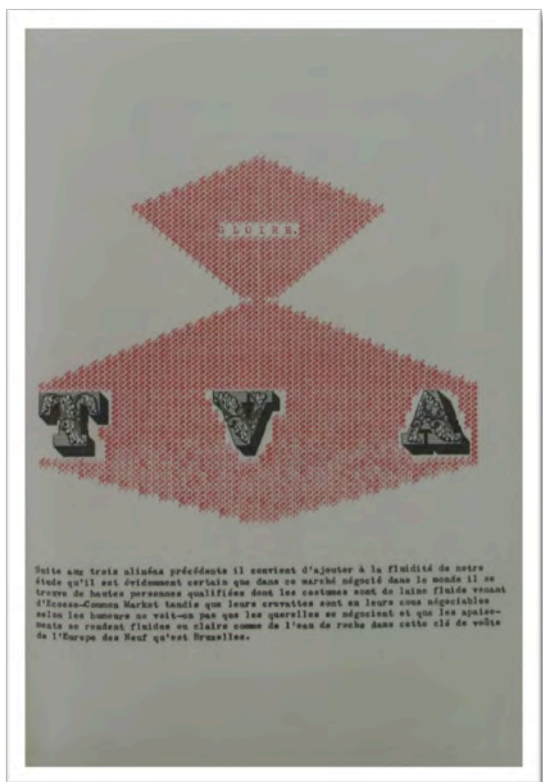
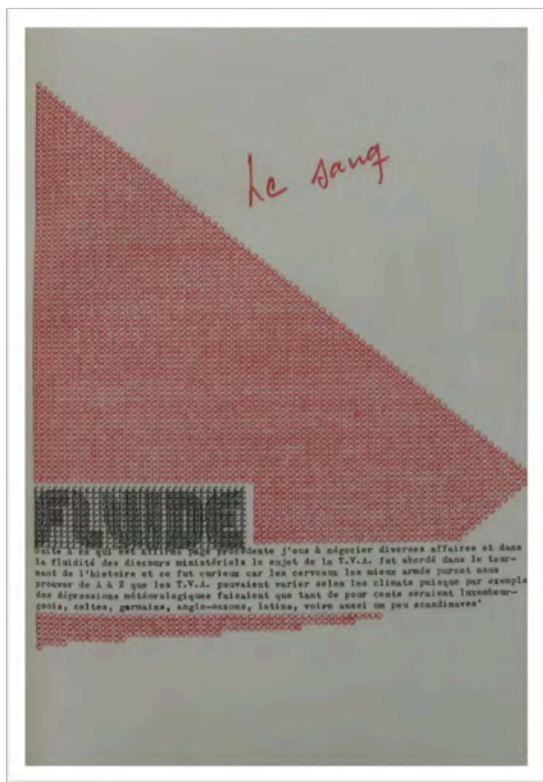
Em “O sangue – fluído” - “Le Sang - FLUIDE”, o que se nota é um jogo de palavras onde Chopin relaciona os valores dos tributos a serem cobrados na União do países europeus com suas nacionalidade (o sangue) ou com situações climático-ambientais:

Segue-se o que é afirmado na página precedente, eu estive a negociar diversos assuntos e na fluidez dos discursos ministeriais o sujeito da T.V.A. [uma taxa comunitária da união europeia] foi abordado na curva da história e isto foi curioso pois, os cérebros melhores armados puderam nos provar de A à Z que os T.V.A [impostos] podiam variar segundo os climas [ou segundo os ambientes] já que por exemplo as depressões meteorológicas faziam que tantos por cento seriam luxemburgueses, celtas, alemães, anglo-saxões, latinos e mesmo um pouco escandinavos.<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> Livre tradução do texto original em francês: U POR, TRAIT EUROPE Suite à tout ce qui est dit plus haut j'arrive à ce es tournant de l'histoire qu'il me faut négocier dans la fluide circulation de ce récit le tournant décisif qui me conduira surement à la solution la plus élaborée possible consistant à affirmer que les méandres divers que nous connûmes jadis furent extrêmement circulaires après qu'ils aient été très souvent volontairement circunscrits dans les négociations du Marche Commun à Bruxelles.

<sup>199</sup> Livre tradução de: FLUIDE – Le sang Suite a ce qui est affirmé page précédant j'eus à négocier diverses affaires et dans la fluidité des discours ministériels le sujet de la T.V.A. fut abordé dans le tournant de l'histoire et ce fut curieux car les cerveaux les mieux armés purent nous prouver de A à Z que les T.V.A pouvaient varier selon les climats puisque par exemple des dépressions météorologiques faisaient que tant de pour cents seraient luxembourgeois, celtas, germains, anglo-saxons, latins, voire aussi un peu scandinaves.



E por fim, em mais um poema escolhido do livro “*Portrait des 9*” – *Gloire TVA* – notamos as referências ao Mercado Comum Europeu, a “Europa dos 9”:

Seguido os três alíneas precedentes, convém acrescentar à fluidez de nosso estudo que é evidentemente certo que neste mercado negociado no mundo, não se encontra grandes pessoas qualificadas cujas roupas [nesse caso acreditamos que ele esteja falando de roupas próprias tipo terno e calça ou roupas de cerimônias] são de lã fluída vinda do mercado comum da Escócia [Ecosse Commun Market] enquanto que suas gravatas estão em seus pescoços, negociáveis segundo os humores, não se vê que as querelas se negociam e que os apaziguamentos rendem fluídos ou claros ( aqui você pode entender como luz, claridade, o que ilumina, etc) como da água de rocha cerveja nesta abóboda da Europa dos Nove que é Bruxelas.<sup>200</sup>

**Figs. 90 e 91 – *Le Sang Fluide e Gloire TVA* - Henri Chopin, 1975 – Poemas Visuais que compõe o livro “*Portrait des 9*” – Acervo MAC-USP**

<sup>200</sup> Livre tradução do original: GLOIRE – TVA Suite aux trois alinéas précédents il convient d'ajouter à la fluidité de notre étude qu'il est évidemment certain que dans ce marché négocié dans le monde il ne trouve de hautes personnes qualifiées dont les costumes sont de laine fluide venant d'Ecosse Common Market tandis que leurs cravates sont en leurs cous négociables selon les humeurs ne voit-on pas que les querelles se négocient et que les apaisements se rendent fluides ou clairs comme de l'eau de roche dans cette ale de voûte de l'Europe des Neuf qu'est Bruxelles.

## **Cartões Postais**

O cartão postal foi um meio bastante utilizado para circular e difundir ideias através das redes de Arte Postal. Como vimos anteriormente, artistas como Robert Rehfeldt e Henri Chopin exploraram o formato como suporte e meio para suas composições visuais e ideias. Além deles, outros também o fizeram.

Reproduzidos através de técnicas de impressão profissionais, rudimentares ou mesmo confeccionados à mão, os cartões realizados pelos artistas postais incorporaram diversos discursos: poéticos, visuais, poético-visuais, críticos, subversivos, engraçados, questionadores, etc. Serviram simultaneamente como meio de comunicação interpessoal e, sobretudo, como instrumento de difusão de ideias e conceitos.

Muitas vezes os espaços foram subvertidos, a face outrora destinada às ilustrações passa a trazer inscrições, *statements*, notas, etc., e o verso, antes destinado a comunicação afetiva, é então tomado por imagens, colagens, desenhos e etc. Não há mais lado certo, a informação, seja visual ou escrita, extravasa os limites do suporte. Enviados abertos ou fechados em envelopes, leitura pública ou privada, marginal ou instituído.

O apreço dos artistas postais por este formato talvez se justifique pela própria natureza intermediária do cartão postal enquanto meio de comunicação, afinal, desde seus primórdios, a estrutura concêntrica do meio conta com recursos híbridos: imagem e texto, texto manuscrito e texto tipográfico, desenho e fotografia, etc.

## **Paul Woodrow: “Negative Utopia”**

Paul Woodrow (Leeds – Inglaterra) esteve envolvido em várias atividades artísticas de natureza interdisciplinar e multimídia desde o fim dos anos 1960, tais como: performance, happenings, instalações, música experimental e de improviso, vídeo arte e ações.

Woodrow foi cofundador do “W.O.R.K.S.”<sup>201</sup>, um grupo que se tornou conhecido internacionalmente por conta da realização de performances e organização de festivais de arte experimental.

Em 1972, com o grandioso título “Primeiro Festival Mundial de W.O.R.K.S” (1st World Festival of W.O.R.K.S., Calgary, 1972.), foi realizado o 1º evento do grupo, em Calgary, Canadá. O convite aberto para a inscrição de projetos, foi impresso em oito diferentes idiomas enviado para todos da, já então grande, rede de artistas que vinha se desenvolvendo desde o início da década de 1960 e continuava a expandir-se. Neste primeiro festival participaram artistas Fluxus tais como: Dick Higgins, Alison Knowles, Ben Vautier, Robert Filliou, entre outros.

No convite foram usadas frases como “*literatos sensoriais*” e “*ativistas sociais*”. Esta orientação se deu por influência das teorias de John Cage, Dick Higgins, Robert Filliou, Fluxus e do projeto de sociologia de arte desenvolvido com Hervé Fischer.

Woodrow colaborou com muitos artistas inclusive Iain Baxter (N.E. Thing Co), Hervé Fischer (no Grupo de Arte Sociológica de Paris), Genesis P. Orridge (Coum Transmissions, Inglaterra) e com Clive Robertson (no W.O.R.K.S., no Canadá).

Alguns dos trabalhos de Woodrow, em parceria com Clive Robertson do W.O.R.K.S., foram publicados pela *Beau Geste Press*<sup>202</sup>, editora de Felipe Ehrenberg (conforme

---

<sup>201</sup> Entre os anos de 1972-73, Clive Robertson e Paul Woodrow organizaram e executaram os festivais W.O.R.K.S. Os eventos visavam a divulgação, concessão de espaço e a visibilidade para formas e poéticas artísticas que habitava a zona marginal entre a vida cotidiana e as artes. Uma análise dos eventos W.O.R.K.S. foi publicada em um volume da revista *Artscanada* no início do outono de 1972. Algumas obras executadas pelo grupo: *Transplant, Standing Water, Drumwash e Mouth Water*.

mostramos anteriormente neste estudo) e também rodaram a Inglaterra com a exposição *FLUXshoe*, estas foram incluídas nos catálogos publicados também pela *BGP*.<sup>203</sup>

O trabalho de Woodrow mais recente compõe-se de instalações de multimídia usando projeção em vídeo e som. Ele expôs extensivamente desde o começo dos anos 1970 inclusive na Bienal de São Petersburgo na Rússia (uma versão do trabalho interativo: O Cérebro de

Einstein<sup>204</sup>), no Museu da Arte Moderna de Estocolmo, na Suécia, na Galeria Tate em Londres, bem como no Japão, na Bélgica, na França, Porto Rico, no Canadá, nos Estados Unidos e na América do Sul.

Atualmente Woodrow é professor de Teoria da Arte na Universidade de Calgary, no Canadá. Seu trabalho como teórico completa, segundo ele mesmo, o seu trabalho criativo.

Em 1977, Woodrow encaminhou para o MAC-USP um cartão postal intitulado “*Negative Utopia*” (Utopia



Fig. 92 – Material de Propaganda dos Festivais W.O.R.K.S. no Canadá

<sup>202</sup> A editora foi responsável pela publicação de trabalhos de poetas visuais, conceitualistas e neo-dadaístas, muitos dos quais foram estreitamente ligados ao grupo Fluxus. A maioria dos livros de artista foram publicados através do uso de materiais baratos, com equipamentos rudimentares (tais como máquinas de mimeógrafo), papel barato e grampos.

<sup>203</sup> Publicação *w.o.r.k.s.c.o.r.e.p.o..r.t – An anthology of Canadian conceptual performance*, Cullompton, UK Beau Geste Press, 1975.

<sup>204</sup> Encontramos no site do projeto, a seguinte definição: “O ‘The Einstein’s Brain Project’ é um trabalho colaborativo, imersivo, virtual e de realidade aumentada que explora a noção do cérebro como uma real e metafórica interface entre corpos e mundos em fluxo e que examina a ideia do mundo como uma construção sustentada por processos neurológicos contidos dentro do cérebro. Isso sugere que o mundo não é alguma realidade fora de nós mesmos, mas que é o resultado de um processo interior que cria e sustenta a imagem do nosso corpo e sua relação com o mundo e que a investigação da realidade virtual, seu uso potencial como um filtro perceptual e o seu espaço social acompanhador, é uma exploração de novas construções de consciência e da consequente colonização tecnológica do corpo.” In: <http://people.ucalgary.ca/~einbrain/new/main.html> - acesso em 28/10/2011, às 00:30h.

Negativa). Na frente do cartão, confeccionado à mão, apresenta-se um carimbo da “*Utopic Identity Office*” (Escritório de Identidade Utópica) de Hervé Fischer, escrito com caneta esferográfica ao centro “*Shall we open it soon in Washington or In Peking?*” (Podemos abrir isto logo em Washington ou Pequim?). Na lateral há a especificação: “*Ecole Sociologique Interrogative in Vancouver, Calgary, Montreal, Toronto. Oct. Nov. 1976. Hervé Fischer*”. No verso o que se pode notar é um endereçamento cruzado: Walter Zanini ou Carl André (Massachusetts, 1935 – artista plástico norte-americano, autor de poemas visuais e membro do movimento minimalista dos anos 1960).

A prática da destinação cruzada foi bastante explorada por artistas postais no período em questão, muitos selecionavam aleatoriamente ou propositalmente endereços de pessoas, artistas ou mesmo instituições, conhecidas ou não, na expectativa de que os próprios correios escolhessem uma das opções sugeridas no envelope ou cartão postal. Os envios tornavam-se, portanto, um jogo com o acaso e com o transitório, podendo surpreender emissor e receptor e reafirmando o princípio de fluxo aberto de ideias.

O exemplar do cartão postal acima comentado foi encaminhado fora de envelope, com as informações, portanto, públicas e foi exibido na mostra “*Poéticas Visuais*” de 1977.

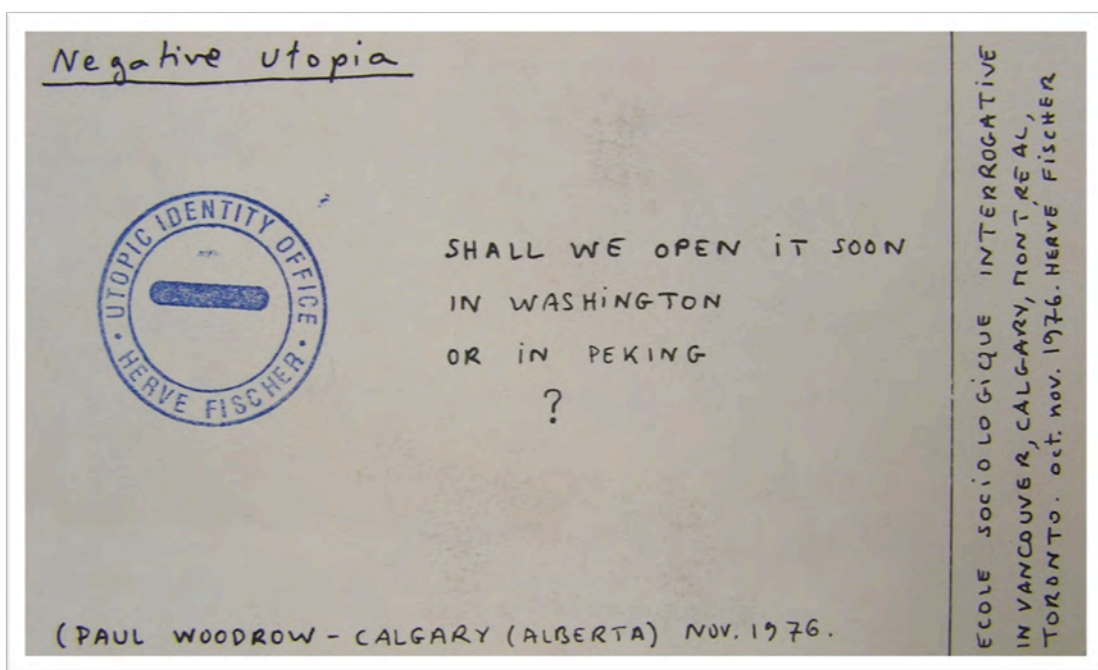


Fig. 93 – Frente do Cartão Postal Negative Utopia – Paul Woodrow, 1976 – Acervo MAC-USP



Fig. 94 – Verso do Cartão Postal Negative Utopia – Paul Woodrow, 1976 – Acervo MAC-USP

## **Genesis P-Orridge: cartões postais para distribuição e divulgação de ações e performances**

“A arte é um diálogo exterior com uma voz interior.”

(Genesis P-Orridge)

Genesis Beyer P-orridge ou GP-O (Inglaterra, 1950) é nome artístico de Neil Andrew Megson. P-Orridge veio do contexto da classe média britânica, estudou filosofia, sociologia e administração social na Hull University, mas largou o curso antes da graduação. Foi na universidade que adotou o novo nome e conheceu aquela que seria sua parceira em muitas de suas atividades artísticas nos anos seguintes, Cosey Fanni Tutti.<sup>205</sup>

Seu reconhecimento artístico veio com a formação do grupo COUM Transmissions, um grupo de arte colaborativa dedicado à performance, ao teatro e às ações, fortemente influenciado por Fluxus e, conseqüentemente, pelo dadaísmo, e que esteve ativo de 1969 à 1976.

O COUM Transmissions era composto originalmente por P-Orridge e Cosey Fanni Tutti (nome artístico de Carol Newby), seus membros fundadores e em volta dos quais moviam-se os demais integrantes, quase sempre em trânsito, entrando e saindo do grupo em diferentes momentos.

As performances organizadas pelo grupo eram de natureza extrema, radical, subversiva e chocante, incluíam com muita frequência, ações de automutilação, sadomasoquismo, fetichismo, ocultismo, violência física e psíquica, pornografia e música experimental, quase sempre enchendo os espaços onde eram realizadas propositalmente em altíssimo volume.<sup>206</sup>

A predisposição do grupo era de combinar elementos intelectuais com tudo aquilo que

---

<sup>205</sup> WALKER, John A. *Cosey Fanni Tutti & Genesis P-Orridge in 1976: Media frenzy, Prostitution-style*. Artigo publicado na revista digital *artdesigncafé*<sup>TM</sup>, 10/Agosto/2009. In: <http://www.artdesigncafe.com/Cosey-Fanni-Tutti-Genesis-P-Orridge-John-A-Walker-Art-and-Outrage-ADP-1-3-2009> - Acesso: 21/10/2011, 16:15h.

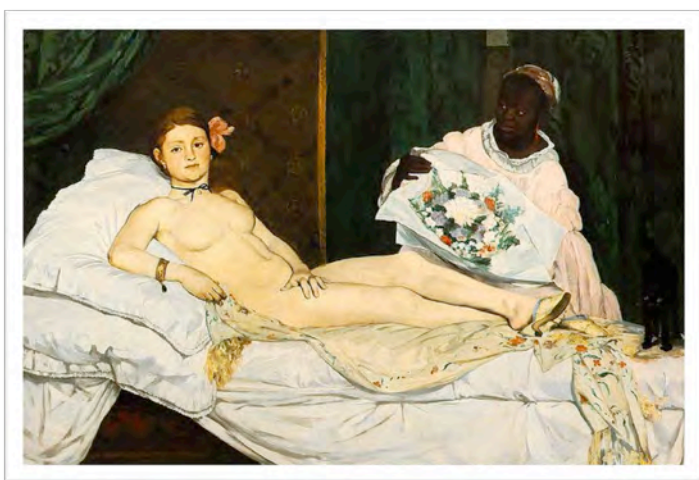
<sup>206</sup> Ibid: p.2.



em algum momento fosse considerado pela sociedade mais conservadora “tabus”, logo, os aspectos marginais da vida em sociedade, tais como a ilegalidade, a criminalidade, o bizarro, o repulsivo e o amedrontador, surgiam como temática a fim de questionar os limites da arte, sacudir as extremidades da sociedade contemporânea e atacar os sistemas de valores tradicionais, tais como a família, o meios de produção e trabalho, as regras sociais e sobretudo, o politicamente correto.

O ano de 1976 teria sido bastante importante para P-Orridge e, conseqüentemente, para o COUM Transmissions. Durante fevereiro e março, P-Orridge contribuiu para uma grande mostra de arte inglesa realizada em Milão e subsidiada em parte pelo governo britânico.

No mês de Abril, no entanto, teve de comparecer à Corte dos Magistrados de Highbury sob a acusação de ter distribuído pelos correios imagens indecentes (colagens eróticas) em cartões postais, sendo que algumas cópias teriam inclusive sido endereçadas para membros do governo. Uma ação foi aberta pelo Escritório Postal Geral e P-Orridge foi condenado a pagar uma multa no valor de 100 libras esterlinas.



**Fig. 92 – Olympia – Édouard Manet, 1863 – Museu d’Orsay, Paris**

Em outono do mesmo ano, o COUM Transmissions monta uma exposição intitulada “Prostitution”, realizada no Institute of Contemporary Arts (ICA) em Londres, de 19 a 26 de outubro, com performances realizadas em 4 diferentes dias. A provocação já começava com o título e para a divulgação do

evento, foi realizada uma série de impressos com uma foto de Cosey Fanni Tutti posando de uma maneira a recordar a prostituta francesa Olympia, pintada por Manet em 1863.

P-Orridge dá a seguinte definição para “*Prostitution*”: “A prostituição esteve destinada como um paradigma de condições gerais embaixo do capitalismo, tanto para homens como para mulheres”<sup>207</sup>, logo, sob seu ponto de vista a mostra e as performances foram apresentadas como sendo um paradigma das condições gerais sob o capitalismo.



**Fig. 96 – Material de divulgação em forma de Cartão Postal da mostra *Prostitution* – COUM Transmissions, 1976 – ACERVO MAC-USP**

John Walker realiza a seguinte análise acerca de *Prostitution*:

A ‘sujeira’ [apresentada na mostra] foi definida por antropólogos como ‘matéria/assunto que está no lugar incorreto’. À uma curta distância, ao norte da Avenida aonde se encontra o ICA, está o Soho, com suas lojas de artigos sexuais, seus clubes de strip-tease e suas prostitutas. O que o COUM Transmissions fez foi transpor o material que a sociedade britânica sempre tolerou em um determinado lugar para outro lugar onde não deveria ser tolerado. Para sobreviver, Cosey Fanni Tutti tinha estado trabalhando como striper e como modelo para revistas de pornografia. As fotografias dessas atividades foram apresentadas na demonstração da ICA, presumivelmente para fazer o contraponto Marxista de que a maior parte de nós tem de ‘prostituir’ a nós mesmos, em algum grau, vendendo os nossos poderes de trabalho mentais ou corpóreos.<sup>208</sup>

<sup>207</sup> P-ORRIDGE, Genesis. In: <http://genesisporridgearchive.blogspot.com/?zx=cca0dfda9f5c40f8>. Acesso em 24/Agosto/2011.

<sup>208</sup> WALKER, John A. *Cosey Fanni Tutti & Genesis P-Orridge in 1976: Media frenzy, Prostitution-style*. Artigo publicado na revista digital *artdesigncafé*<sup>TM</sup>, 10/Agosto/2009. In: <http://www.artdesigncafe.com/Cosey-Fanni-Tutti-Genesis-P-Orridge-John-A-Walker-Art-and-Outrage-ADP-1-3-2009> - Acesso: 21/10/2011, 16:15h.

Prostitution, de fato, causou uma grande polêmica no cenário Londrino, sua repercussão chegou inclusive ao Parlamento Britânico: “*O dinheiro público está sendo desperdiçado aqui para destruir a moralidade da sociedade. Essas pessoas são destruidores da civilização*”, escreveu o membro do parlamento do Partido Conservador Nicholas Fairbairn, no Correio Diário no dia 19 de Outubro de 1976.

Ao lado de fotografias de performances e realizações do grupo COUM, “*Prostitution*” expôs fragmentos de reportagens que abordavam as ações do grupo (quase todas com péssimas qualificações), a exibição trazia ainda esculturas realizadas com tampões íntimos femininos usados e fragmentos de páginas de revistas pornográficas com imagens de Cosey Funni-Tutti disponíveis para venda sob encomenda.


A mostra foi divulgada através de convites em formato de cartões postais (fig. 96) e, alguns, em um tamanho maior (A4 – fig. 97). P-Orridge, encaminhou para o MAC-USP um exemplar de cada formato juntamente com outros 2 cartões postais, uma fotografia e dois impressos.

Os convites exibem, como citamos acima, uma foto erótica de Cosey Fanni-Tutti com a seguinte descrição “*Sexual Transgressions N°5*” (Transgressões Sexuais N°5), o formato maior repete a imagem, o nome do evento, traz ainda abaixo a relação de realizações do grupo COUM e a seguinte descrição:

2 anos se passaram desde que a foto acima de Cosey em uma revista inspirou essa exibição. Cosey apareceu em 40 revistas agora como uma política deliberada. Todos estes fragmentos, formam o centro desta exibição. Diferentes formas de ver e usar Cosey com o seu consentimento, produzidas por pessoas inconscientes de suas razões. Em linha com isso todas as documentações fotográficas mostradas foram tomadas, espontaneamente, por COUM de pessoas que decidiram por si próprias fotografar nossas ações. Do modo como outras pessoas nos viram e nos gravaram como informação. Então, há xerox de notícias publicadas nossas, escritos na mídia sobre COUM como material cru. Todos eles, sobre e para quem são eles?

As únicas coisas aqui feitas por COUM são objetos. Coisas usadas em ações, íntimas (anteriormente privadas), montagens feitas apenas para nós. Tudo no show está para vender por um preço, inclusive as pessoas. Para nós, a festa na noite de abertura é a chave para nossa posição, a mais importante performance. Nós devemos também fazer algumas ações como contraponto mais tarde na semana.

October 19th-26th 1976



SEXUAL TRANSGRESSIONS NO. 5

# PROSTITUTION

COUM Transmissions:- Founded 1969. Members (active) Oct 76 - P. Christopherson, Cosey Fanni Tutti, Genesis P-Orridge. Studio in London. Had a kind of manifesto in July/August Studio International 1976. Performed their works in Palais des Beaux Arts, Brussels; Musee d'Art Moderne, Paris; Galleria Borgogna, Milan; A.L.R. Gallery, London; and took part in Arte Inglese Oggi, Milan survey of British Art in 1976. November/December 1976 they perform in Los Angeles Institute of Contemporary Art; Deson Gallery, Chicago; N.A.M.E. Gallery, Chicago and in Canada. This exhibition was prompted as a comment on survival in Britain, and themselves.

2 years have passed since the above photo of Cosey in a magazine inspired this exhibition. Cosey has appeared in 40 magazines now as a deliberate policy. All of these framed form the core of this exhibition. Different ways of seeing and using Cosey with her consent, produced by people unaware of her reasons, as a woman and an artist, for participating. In that sense, pure views. In line with this all the photo documentation shown was taken, unbidden by COUM by people who decided on their own to photograph our actions. How other people saw and recorded us as information. Then there are xeroxes of our press cuttings, media write ups. COUM as raw material. All of them, who are they about and for? The only things here made by COUM are our objects. Things used in actions, intimate (previously private) assemblages made just for us. Everything in the show is for sale at a price, even the people. For us the party on the opening night is the key to our stance, the most important performance. We shall also do a few actions as counterpoint later in the week.

PERFORMANCES: Wed 20th 1pm - Fri 22nd 7pm  
Sat 23rd 1pm - Sun 24th 7pm

**INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS LIMITED**  
NASH HOUSE THE MALL LONDON S.W.1. BOX OFFICE Telephone 01-930-6393

Fig. 97 – Material de divulgação de “Prostitution” – Genesis P-Orridge, 1976 – Acervo MAC-USP

Outro cartão postal enviado por P-Orridge é uma montagem<sup>209</sup> (fig. 98) a partir de um anúncio de jornal, destes em que as pessoas procuram companhia e marcam encontros, acrescido de considerações. Edna, a anunciante é uma mulher de *olhos azuis que trabalha como atendente de elevador, gosta de música pop, dançar, ir a festas e fazer novos amigos*.

No verso do cartão (fig. 99) uma brincadeira com as palavras “Post Card” invertidas para “Past Cord” (cordão passado) e uma nota “*Remember: Edna and the Great Surfers*”, (Lembrar: Edna e os grandes surfistas”,

fazendo menção a uma performance realizada pelo COUM no St. George’s Hall, Bradford, em 22 de outubro de 1971.



Fig. 98 – Frente cartão postal “Edna: Extra Long Tail” – Genesis P-Orridge, 1974 – Acervo MAC-USP

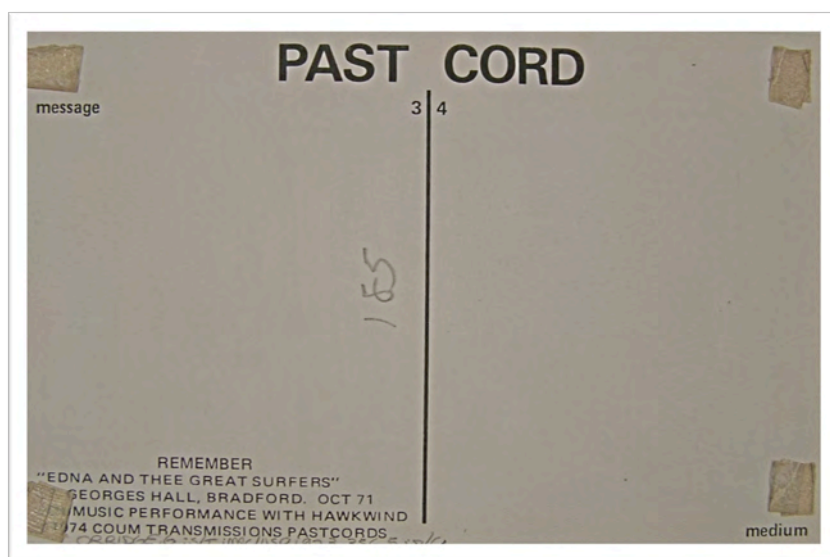
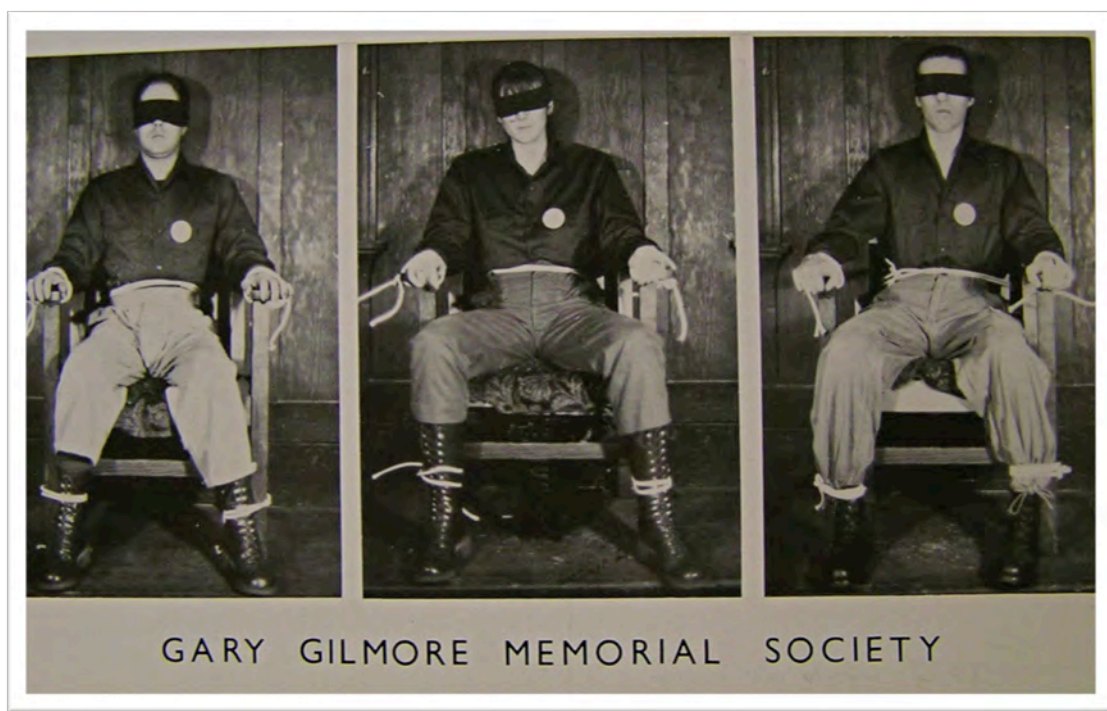


Fig. 99 – Verso cartão postal “Edna: Extra Long Tail” – Genesis P-Orridge, 1974 – Acervo MAC-USP

<sup>209</sup> P-Orridge foi introduzido no começo de 1970 no "Cut-Up", técnica difundida pelos primeiros surrealistas do século 20 no qual textos, imagens e narrativas são cortadas e re-organizadas criando assim uma nova atmosfera a partir de uma narrativa visual não-linear.

O terceiro e último cartão postal chama-se “*Gary Gilmore Memorial Society*” (fig. 100 - Memorial Social de Gary Gilmore). Gary Gilmore foi um criminoso norte-americano que ganhou notoriedade na mídia internacional após ter optado que sua sentença de morte, concedida em decorrência de dois assassinatos, fosse executada por um pelotão de fuzilamento ao invés de enforcamento.<sup>210</sup>

Foram enviadas várias solicitações de clemência em favor de Gilmore para a sua não execução, todos negados, em sua grande maioria provocadas pelos esforços da American Civil Liberties Union (ACLU), o último dos quais ocorreu apenas algumas horas antes da data prevista para a execução.<sup>211</sup>



**Fig. 100 – Frente cartão postal “Gary Gilmore Memorial Society” – Genesis P-Orridge, 1977 - Acervo MAC-USP**

<sup>210</sup> Em novembro de 1976, durante uma audiência do Conselho de Perdões, Gilmore teria dito: “*Eles sempre querem entrar em ação. Eu não acho que eles tenham realmente feito nada de efetivo em suas vidas. Eu gosto de todos eles - incluindo esse grupo de reverendos e rabinos de Salt Lake City, e todos esses bundões. Esta é a minha vida e esta é a minha morte. Foi sancionado pelos tribunais que eu devo morrer e eu aceito isso*”. In: *People Magazine*, 17 Janeiro de 1977, Vol. 7 N°2

<sup>211</sup> McCALL, Cheryl. *Eight Women Caught in Gary Gilmore's Tangled Web Await His Execution*. *People Magazine*, 17 Janeiro de 1977, Vol. 7 N°2. Arquivo digital em: <http://www.people.com/people/archive/article/0,,20067319,00.html> - acesso dia 22/08/2011 às 18:00h.

Em 17 de Janeiro de 1977, Gilmore teria sido levado para os fundos da prisão, posto sentado e amarrado a uma cadeira e 8 oficiais da polícia local teriam disparado suas espingardas exatamente às 08:07h.<sup>212</sup>

Em uma visita ao artista Monte Cazazza em 1977, P-Orridge e Fanni Tutti encontraram as discussões e o furor midiático sobre Gary Gilmore em seu auge. Decidiram então realizar, os três, uma sessão de fotografias, onde uns registravam os outros em situação similar a que Gary Gilmore seria morto: amarrados a uma cadeira, com os olhos vendados e sob a mira de uma arma de verdade, carregada e apontada para seus corações, a fim de aumentar a tensão e de que as expressões fossem captadas pela câmera.

Os cartões postais realizados a partir das fotos foram disseminados na rede de arte postal da qual faziam parte e algumas cópias encaminhadas, imediatamente após a execução de Gilmore, ao diretor da penitenciária de Utah e à vários jornais de abrangente circulação.<sup>213</sup>

Genesis P-Orridge<sup>214</sup> contribuiu com Fluxus ao longo da década de 1970, chegou a participar da mostra itinerante *FLUXshoe* e desenvolveu trabalhos com Ray Johnson, Paul Woodrow, Opal L. Nations, Ben Vautier, entre outros. Fez parte das redes de Arte Postal das décadas de 1960/70/80 e teve ainda, trabalhos publicados pela Beau Gest Press.

---

<sup>212</sup> Ibid.

<sup>213</sup> Fonte: <http://www.genesisbreyerporridge.com/texts-tagged.html> - Arquivo digital de Genesis P-Orridge. Acesso em 22/08/2011 às 18:50h.

<sup>214</sup> Na década de 1990, P-Orridge deu início a um projeto de realização conjunta com a artista performática Lady Jaye Breyer, que se concentrou em uma única preocupação central: destruir a ficção de si mesmo. P-Orridge e Lady Jaye aplicam a estratégia do "Cut-Up" em seus próprios corpos, em um esforço para unir as suas duas identidades, através de cirurgias plásticas, terapias hormonais e cross-dressing para alterar seu comportamento em um único personagem um "Pandrogynous", Breyer P-orridge, uma fusão entre ele e sua esposa Lady Jaye. Adotou uma abordagem de pintura-gestual em seu corpo, modificando os lábios, as sombrancelhas e fazendo um implante de seios, a fim de se assemelhar a sua esposa tanto quanto possível. Isso foi um grande teste de como duas pessoas poderiam integrar suas próprias vidas, corpos e consciências em um gesto simbólico para evolução e união, apesar de Lady Jaye ter falecido em 2007, o projeto continua com Genesis contendo a totalidade de Breyer P-orridge. In: <http://www.genesisbreyerporridge.com/texts-tagged.html> - Arquivo digital de Genesis P-Orridge. Acesso em 22/08/2011 às 18:50h.

## Outras publicações

A reprodutibilidade como princípio operatório foi, como já comentamos anteriormente neste estudo, uma das estratégias adotadas por Fluxus e pela grande maioria dos artistas conceituais da segunda metade do século XX, reafirmando-se nas redes de Arte Postal onde a noção de criação coletiva e de circulação eram mais importantes que artistas e obras isoladamente.

A exploração de novas tecnologias e a experimentação em novos meios de comunicação tornaram-se determinantes na criação de obras absolutamente diversas e inovadoras. Pode-se dizer que todas as técnicas de reprodução disponíveis nas décadas de 1960, 1970 e 1980 foram, em algum momento, experimentadas pelos artistas postais. Como justificativa para o fenômeno, alude o Prof. Zanini:

De um lado a crise dos suportes tradicionais que marcou a modernidade recente, na herança dos movimentos de vanguarda do início do século e que se tornou evidente em nosso meio na segunda metade dos anos 60, com a difusão de novos materiais e técnicas industriais, crise provocada pela cultura urbana dos novos realismos. De outro, a ruptura da concepção da arte enquanto realização objetual. [...] A ampla integração dos artistas com os novos meios de comunicação de massa – xérox, serigrafias, offset, postais, gráficos, fotografias, diapositivos etc. – definiram-se, sobretudo quando das mostras internacionais “Prospectivas 74” e “Poéticas Visuais” (1977), no MAC-USP [...] <sup>215</sup>

Nesse sentido, vale dizer, que os novos meios de comunicação de massa, de produção e de reprodução colocam-se a serviço da criatividade dos artistas postais, ameaçando, desse modo, o estatuto do objeto de arte, seus sistemas de distribuição, circulação e exibição.

Além dos cartões postais, envelopes, selos, carimbos, textos e poesias visuais,

---

<sup>215</sup> ZANINI, Walter. 1997, p. 236.



conforme vimos nas obras apresentadas anteriormente, os artistas produziram e reproduziram cartazes, fotos, colagens e desenhos, alguns exemplos a seguir.

### **Davi Det Hompson: “Assume no More Than What is Given”**

Em 1966, David E. Thompson (USA 1939 – 1996) reconfigurou o espaçamento das letras do seu nome para criar a sua assinatura artística: Davi Det Hompson. Além da sua proeminência no cenário artístico norte-americano da época, com uma vasta produção de livros de artista, Hompson realizou inúmeras criações tipográficas, composições usando imagens e textos e explorou temas relacionados a própria arte, a poesia e a consciência política. Realizou ainda experimentos com vários outros suportes e poéticas, tais como: instalação, pintura, happenings, performances e vídeos. (RUHÉ, 1970, 3.Hom)

No ano de 1966, Hompson travou contato com o grupo Fluxus colaborando com a confecção de uma das edições das Fluxboxes. Desde então, sua relação com o Fluxus tornou-se mais de suporte no que dizia respeito às publicações e organização de eventos ainda que tenha participado com uma série de performances realizadas na exposição itinerante *FLUXshoe*, entre os anos de 1972-73 na Inglaterra.

Hompson sentenciou anos mais tarde que toda a sua produção acabou sendo influenciada pelas ideias que Fluxus havia desenvolvido em sua época de intensa atividade - ideias sobre não rejeitar qualquer oportunidade possível simplesmente porque elas não se enquadravam nos padrões convencionalmente aceitáveis; a tentativa de chegar a um equilíbrio cuidadoso entre a censura ufana de 'sucesso' ou 'seleção'; e o 'acaso e a aleatoriedade' das performances e happenings.<sup>216</sup>

---

<sup>216</sup> RUHÉ, Harry. *FLUXUS – The Most Radical and Experimental Art Movement of The Sixties*. Published by “A”, Amsterdam, 1970, sem paginação (localização no livro em 3.Hom).

Outro importante preceito Fluxus que permeou a obra e a produção de Hompson foi a de que as personalidades deveriam sempre ser menos importantes do que as obras e as ideias.

Ainda em vida, seus trabalhos foram adquiridos pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque - MOMA, pelo Instituto de Arte Contemporânea de Los Angeles, pelo Walker Art Center de Minneapolis e pelo Virginia Museum of Fine Arts.

Em 1974, Hompson encaminhou para o MAC USP a obra “*Assume no More Than What is Given*” (Assuma não mais do que é dado).

A obra é composta por 2 pranchas de papel cartão, sendo que em cada uma delas há uma foto colocada e números escritos por extenso, no fundo da foto e no fundo da prancha que suporta dos retratos. Tudo leva a crer tratar-se de um jogo de palavras que remetem à contagem entre os elementos que são vistos nas imagens e na composição como um todo. A obra foi exibida na mostra “PROSPECTIVA 74”.



**Fig. 101 e Fig. 102 – Colagem/Montagem com fotos - “*Assume no More Than What is Given*”, Davi Det Hompson, 1974 – Acervo MAC-USP**

### **Eric Andersen: “3 WORKS, etc”**

Por conta de sua formação em música, Eric Andersen (1942, Bélgica) desenvolveu interesse pela arte intermídia ainda durante a década de 1950. Nos seus trabalhos de Composição Musical, do início dos anos 1960, investigou principalmente a interação aberta entre artista e público. Suas composições visavam, principalmente, estimular a participação dos espectadores. Eram, segundo ele, obras abertas, nunca finalizadas, em constante transformação e construção. Tal prática recebeu de Andersen o nome de “Arte Strumentale”.<sup>217</sup>

Em Novembro de 1962, Andersen participou pela primeira vez de um concerto Fluxus no *Festum Fluxorum* em Nikolai Kirke, Copenhague. Nos anos subsequentes, ele esteve diretamente envolvido em quase todos os festivais e atividades do grupo realizados na Europa. (RUHÉ, 1970, 3.And.)

Sua relação com George Maciunas, “mentor e administrador” do coletivo, sofreu alguns abalos a partir de 1964 e, apesar de contribuições na organização dos eventos, concertos e festas que circulavam pela Europa, Andersen foi condenado como herege, traidor dos ideais e teve sua participação no Fluxus suspensa por Maciunas.

Contudo, suas atividades não foram interrompidas e Andersen manteve-se criando e realizando trabalhos, eventos e ações em todo o Leste Europeu. Em Praga, em 1966, realizou um evento de três dias com seus colegas Fluxus Tomas Schmit e Arthur Köopcke que haviam sido, do mesmo modo e pelos mesmos motivos, condenados como hereges por Maciunas.<sup>218</sup>

Até praticamente o final dos anos 1960, Andersen foi intensamente ativo na produção de arte postal, situando o eixo oriental na rede internacional de trocas formada no período. Na

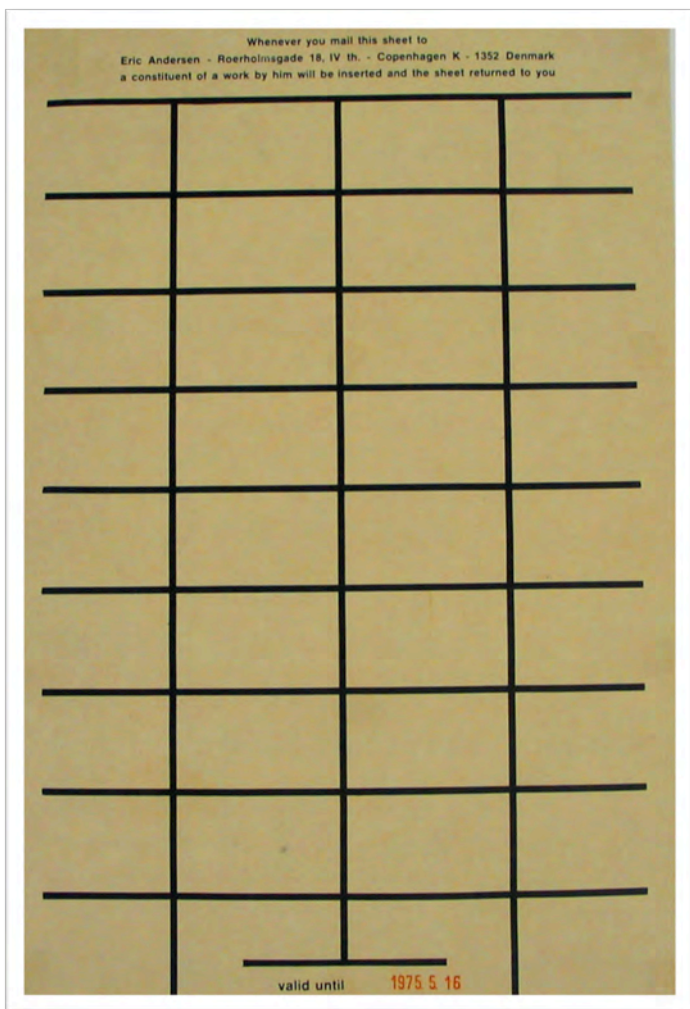
---

<sup>217</sup> In: <http://www.fluxusheidelberg.org/ericandersen.html> - Acesso em 23/08/2011 às 23:00h.

<sup>218</sup> RUHÉ, Harry. *FLUXUS – The Most Radical and Experimental Art Movement of The Sixties*. Published by “A”, Amsterdam, 1970, sem paginação (localização no livro em 3.And.).

arte postal, tanto quanto nas performances e ações, Andersen conclamava a participação do público.

Este aspecto participativo pode ser facilmente notado através do trabalho “3 WORKS, etc” encaminhado para o MAC/USP em 1974 para exibição na mostra “*Prospectiva 74*”. A obra é composta por um conjunto de três cartões quadriculados, impressos em offset (muito parecidos com cartões de vacinação ou cartões-ponto) que solicitam veementemente a intervenção e participação do destinatário.



**Fig. 103 - “3 WORKS, etc” – Eric Andersen, 1975  
Acervo MAC-USP**

O texto no alto do cartão  
– *Sempre que você mandar esta folha para Eric Andersen no endereço Roerholmsgade 18, IV th, Copenhagen K, 1532, Denmark, uma parte integrante da obra será inserida por ele e devolvida para você* – não suscita um tipo de participação específica, deixando a natureza da intervenção à escolha do interlocutor. O único critério estabelecido é o de que a obra deve circular entre o artista e o destinatário, supondo sua

construção nesse livre trânsito. É possível notar neste trabalho de Andersen o princípio da poética “*add and pass*” de Ray Johnson, comentado no início deste capítulo.

Dos anos 1970 em diante, Andersen passou a dedicar a maior parte do seu trabalho em uma investigação do espaço geográfico. Desde o início de sua carreira artística até os dias atuais, Andersen contabiliza a participação em mais de 500 eventos.

### **Giuseppe Chiari: Cartazes “L’arte è finita – smettiamo tutti insieme”**

Com formação em Engenharia, Giuseppe Chiari (Florença, 1926-2007) estudou também piano e composição musical com a intenção de tornar-se jazzista. Ainda na década de 1940, inicia suas atividades musicais paralelamente a estudos em teoria e crítica, musical e no campo das artes visuais.<sup>219</sup>

Atraído pelo trabalho de John Cage, que havia estado em Florença no início dos anos 50, Chiari passa a se interessar pela música experimental e por toda a gama de possibilidades por ela sugeridas, inclusive a de correlacionar-se com novos e diversos meios de comunicação, tais como o teatro, a dança e com as artes visuais.

Em parceria com Pietro Grossi, Bussotti, o físico Toraldo Giuliano, o filósofo Preti, e o historiador e crítico de arte Garin Migliorini, forma o "Vita Musicale Contemporanea" (Vida Musical Contemporânea), um grupo que visava realizar encontros periódicos no intuito de testar a combinação prática da matemática na concepção musical.

Este período demarca o direcionamento que Chiari daria a toda sua produção, trazendo o ser humano e todo o debate político e social que o envolve (incluindo a própria arte) para o centro de suas atividades. Para tanto, resgata aspectos das experiências realizadas pelo Dadaísmo e por Marcel Duchamp.

Entre os anos 1950 e 1960, Chiari se afastaria completamente daquilo que considerava ser a "contínua repetição do mesmo" que, segundo ele, estava presente e contaminava o trabalho da maioria dos artistas de sua época. Baseado nas "palavras em liberdade" (parole in

---

<sup>219</sup> In: <http://www.labiennale.org/en/music/program/fluxus.html?back=true> - Acesso em 23/08/2011 às 00:15h.

libertá) do futurismo, passa a criar elementos gráficos a partir de partituras musicais, dando origem a diagramas elaborados, densas e ricas composições visuais não mais feitas para serem executadas e ouvidas, mas sim para serem vistas e vividas.

Em 1962 com a obra "Gesti Sul Piano" (concerto musical performático), Chiari une-se ao grupo Fluxus que no período encontrava-se em Wiesbaden – Alemanha para a realização de um festival que, a princípio, almejava ser levado para mais 5 regiões geográficas do mundo: Estados Unidos, Europa Ocidental, Europa Oriental, Japão, Canadá.

Em suas músicas-performances, Chiari fazia uso de, entre outras coisas, instrumentos que ele havia transformado (descaracterizado) sua forma original e de objetos pertencentes ao universo cotidiano. Suas “instruções de trabalho” (realizadas a partir de 1965) funcionavam, segundo ele, da seguinte forma: *“Em todas as partes, o artista tem muitas coisas distintas dispostas na mais completa desordem. Ele arruma elas em uma ordem própria. Ele segue sua própria ideia do que essa ordem própria é.”*<sup>220</sup>

Chiari tornou-se conhecido também pelas suas declarações (frases de efeito) que passaram a aparecer em muitos de seus trabalhos impressos/publicações, tais como catálogos, pôsteres, cartões e panfletos a partir de 1969, a exemplo: *“Arte is Easy”* (arte é fácil) e *“All Music is The Same”* (toda música é a mesma). Estas declarações são como as fotos das performances e ações de Chiari que quando colocadas na qualidade de “obra” depois de cessado o ato em si, permanecem como testemunho irreversível da memória.

O artista encaminhou um conjunto de três cartazes para o MAC/USP no ano de 1974 com a seguinte declaração impressa *“L’arte è Finita, Smettiamo Tutti Insieme”* (A arte morreu/acabou, acabamos todos juntos) que pode ser vista como mais um epitáfio sobre a morte da arte, uma grande provocação. Os cartazes foram exibidos na mostra “Prospectiva 74”.

---

<sup>220</sup> PEDRINI, Enrico. *Giuseppe Chiari e la teoria dell'arte in Fluxus*. Ulisse & Calipso, Napoli, 1992.

Junto ao Fluxus, Chiari se firma como artista multimídia, afastando-se cada vez mais da arte tradicional e se torna nome referência da arte de vanguarda histórica e de pesquisa, não apenas na Itália como internacionalmente.



**Fig. 104 - “L’arte è finita – smettiamo tutti insieme” – Giuseppe Chiari, 1974 - Acervo MAC-USP**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de estratégias e iniciativas radicais, Fluxus contrariou e questionou as estruturas de produção e gestão artísticas de seu período. Um questionamento que se estendeu para o próprio conceito de obra de arte.

Desrespeitando normas institucionais, extrapolando os limites das linguagens, rompendo fronteiras geográficas, criando redes eficazes e abrangentes de comunicação, criação e circulação de informações e objetos de arte, aproximando as práticas e os sentidos artísticos das vivências do cotidiano e, acima de tudo, explorando fartamente todos os suportes e meios que encontrou disponíveis, Fluxus constituiu um conjunto de práticas artísticas singular da segunda metade do Séc. XX que foi responsável pelo surgimento de poéticas que reverberam nos processos e na produção artística contemporâneas.

As práticas de Fluxus e todos os produtos decorrentes delas não foram, contudo, bem interpretadas e absorvidas pelos sistemas oficiais ao longo de muitas décadas, no entanto, essa lacuna na história vem sendo revista, sendo que como fenômeno recente, objetos, imagens, vídeos, depoimentos, “não-obras” e documentos relacionados a Fluxus vem aparecendo em diversas exposições e mostras, algumas inclusive no Brasil.

Notamos, entretanto, uma significativa carência de estudos acadêmicos e publicações acerca do tema, principalmente no mercado editorial brasileiro o que só comprova o fato de que Fluxus ainda é uma temática pouco explorada e difundida e sua presença em coleções, privadas ou públicas, continua suscitando inúmeras discussões e desafiando a lógica museológica.<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup> Nesse sentido, não podemos deixar de citar o denso estudo, talvez único já realizado no Brasil sobre a produção Fluxus, sua recepção e circulação em coleções e exposições, de Ana Paula Felicissimo de Camargo Lima “*Fluxus em Museus: Museus em Fluxus*”. Nesta tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade estadual de Campinas em 2009, Lima reflete sobre os exercícios e processos característicos do museu e toma Fluxus como instrumento pra indagar alguns de seus procedimentos “[...] indicando novas dinâmicas para o trabalho com acervos culturais.” LIMA,



Destaque-se ainda que, em que pese o notório trabalho desenvolvido no Museu, diversas obras estavam sequer catalogadas, sem qualquer registro de suas jornadas até o MAC-USP o que se mostrou uma dificuldade adicional ao processo de pesquisa.

As problemáticas levantadas neste estudo com as obras Fluxus no MAC-USP revelam uma realidade que se estende para toda a sua coleção conceitual. São obras que fazem parte de um patrimônio cultural as quais estão diretamente relacionadas com a história do Museu e suas atividades ao longo de duas décadas enquanto instituição de vanguarda, enquanto espaço-fórum de discussões, enquanto agente de transformação e atuante em uma realidade expandida, para além de sua estrutura física.

Os eventos e mostras promovidas pelo Prof. Zanini nas décadas de 1960 e 1970, permitiram que muitos artistas internacionais, entre eles artistas Fluxus, tomassem conhecimento da existência deste Museu aberto e receptivo às suas ideias, permitiram que muitos artistas brasileiros contassem com o MAC-USP como uma via, talvez única, capaz de dar voz às suas aspirações criativas e, sobretudo, permitiram a constituição deste acervo tão plural. No entanto, o que ressaltamos no estudo e reafirmamos ao fim dele é que estes “*não-objetos*”<sup>222</sup> de arte permaneceram durante muito tempo no esquecimento, transitando dentro dos espaços do MAC-USP, entre corredores, biblioteca e arquivos, sem encontrar, como salienta a Profa. Cristina Freire, seu “*lugar simbólico*”<sup>223</sup>.

A multiplicidade de poéticas, linguagens e suportes tão comuns neste tipo de produção ainda escapam à conformidade das narrativas características das estruturas museológicas vigentes. Nesse sentido acreditamos que, para além das exposições, é preciso um esforço de pesquisa e reflexão acerca não apenas dos objetos em si, mas dos artistas, do contexto de suas

---

Ana Paula Felicissimo Camargo. *Fluxus em Museus: Museu em Fluxus*. Tese de Doutorado. Campinas, 2009, p. 19.

<sup>222</sup> ZANINI, Walter. Catálogo: *Prospectiva '74*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP, 16/Agosto/16 Setembro de 1974, p.4. [...] “*Não/Objetos, processos desenvolvidos no envolvimento com a realidade cotidiana, de vertiginosa proliferação, estes sistemas pertencem a uma estrutura ingênita à sociologia cultural de hoje.*”

<sup>223</sup> FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p.15.

criações, do contexto do próprio museu que os conserva, a fim de que se possa delinear possíveis significados que propiciem a inteligibilidade destas obras.

Para tanto, buscamos realizar a documentação e catalogação completa das obras em questão (Anexo I) bem como desfazer equívocos relativos a artistas ligados ao Fluxus, como no caso do cartão postal “*Joseph Beuys, chi non sa o non ricorda ripete*”, com autoria erroneamente atribuída a Joseph Beuys (Anexo II).

Nutrimos, portanto, expectativas de que este trabalho possa contribuir com as discussões tão atuais e necessárias com relação às práticas museológicas, os acervos e arquivos conceituais, principalmente, no que diz respeito ao MAC-USP.

Por fim, é importante destacar que ao longo da pesquisa realizada para a presente dissertação, a cada descoberta restava mais evidente que há ainda muito a ser feito. No significativo e rico acervo conceitual do MAC-USP, além das obras tratadas neste estudo, encontram-se tantas outras de extrema representatividade no cenário nacional e internacional que continuam desconhecidas do público e dos pesquisadores brasileiros, de formas que, esperamos que esta pesquisa seja mais um passo de um caminho que vem sendo sendo percorrido golpe a golpe.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livros:

BARTOLOZZI, María del Mar Lozano. *Wolf Vostell: (1932-1998)*. Editora Nerea: Madri, 2002.

BORDÁCS, ANDREA; KOLLÁR, József & SÍNKOVITS, Péter. *Endre Tót*. Budapeste, 2003.

BORER, Alan. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

DENSER, Marcia & MARANI, Marcia. *Criação Gráfica 70/90: um olhar sobre três décadas*. Coleção Cadernos de pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

DRUCKER, Johanna. *The Century of Artist's Books*. New York, 1995.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia. *Escritos de Artista Anos 60/70*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2006.

FRANK, Peter. *Ken Friedman: The Fluxus Years*. Iowa: School of Art and Art History University of Iowa, 1993.

\_\_\_\_\_ *Something Else Press – an annotated bibliography*. USA: MacPherson & Company, 1983.

FREIRE, Cristina & LONGONI, Ana (orgs.). *Conceitualismos do SUL/SUR*. São Paulo: Annablume, 2009.

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

\_\_\_\_\_ *Poéticas do Processo*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_ *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FRIEDMAN, Ken, SMITH, Owen F. & SAWCHYN, Lauren. *The Fluxus Performance Workbook*. New York, Setembro de 2002.

FRIEDMAN, Ken. *The Fluxus Reader*. Great Britain: Academy Editions, 1998.

\_\_\_\_\_ *The Eternal Network*. In: *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Calgary, Canada: University Of Calgary Press: 1995.

GOLDIE, Peter & SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who's Afraid Conceptual Art?* New York: Routledge, 2010.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

HELD, John Jr. *The Formidable Blue Stamp of Yves Klein*. Originalmente publicado em: *Mail Art an Annotated Bibliography*. Scarecrow Press, Metuchen NJ, 1991.

HENDRICKS, Geoffrey. *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958-1972*. Massachusetts: Mead Art Museum, 2003.

HENDRICKS, Jon., BECH, Marianne & FARZIN, MEDIA. *Fluxus Scores and Instructions: The Transformative Years – “Make a Salad.”* Dinamarca: Museu de Arte Contemporânea, 2008.

HIGGINS, Dick. *A Bio/Bibliography*. West Glover, Vermont: Threadneedle Editions, 1979.

\_\_\_\_\_ *The Poetics and Theory of the Intermedia*. Horizons. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

\_\_\_\_\_ *Artist’s Books: A Critical Anthology and Sourcebook* (Joan Lyons, éd.). Rochester, New York: Visual Studies Workshop Press, 1985.

HIGGINS, Hanna. *Fluxus Experience*. California: University of California Press, 2002.

HOME, Stewart. *Assalto à Cultura*. 2ª Edição. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

KELLEIN, Thomas. *The Dream of Fluxus: An Artist’s Biography*. London: Edition Hansjörg Mayer, 2007.

KOTZ, Liz. *Post-Cagean Aesthetics and the “Event” Score*. MIT Press: October, Vol.95, 2000.

MARZONA, Daniel. *Conceptual Art*. Los Angeles: Taschen, 2005.

PECCININI, Daisy. *Arte - Novos Meios: Multimeios*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010.

RUHÉ, Harry. *FLUXUS – The Most Radical and Experimental Art Movement of The Sixties*. Published by “A”, Amsterdam, 1979.

SILVEIRA, Paulo. In: *A Página Violada - Da Ternura A Injúria Na Construção Do Livro Do Artista*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

SMITH, Owen F. *Fluxus – The History of an attitude*. San Diego: San Diego State University Press, 1998.

WELCH, Chuck. *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Calgary: University of Calgary

Press, 1995.

WYE, Deborah & WEITMAN, Wendy. *Eye on Europe: Prints, Books & Multiples, 1960 to Now*. New York: Museum of Modern Art, 2006.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Casac Naify, 2002.

### **Catálogos:**

CATÁLOGO. Wolf Vostell de (1958 a 1979). Centro de Arte Contemporânea – Museu Nacional de Soares dos Reis. Porto, 1979.

D'AVOSSA, Antonio. Joseph Beuys: A revolução Somos Nós. Catálogo da Exposição de mesmo nome. São Paulo: Sesc Pompeia, 2010.

HENDRICKS, John; BECH, Marianne & FARZIN, Media. Fluxus Scores and Instructions – The Transformative Years. Catálogo de exposição de mesmo nome, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Roskilde, Dinamarca: Setembro de 2008.

Llanos, Fernando. Felipe Ehernberg: Manchuria Visión Periférica. Catálogo/Obra. Coyoacán/México: Editorial Diamantina S.A. de C.V., 2007.

ZANINI, Walter. Catálogo Poéticas Visuais. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/USP, 29 Setembro/30 de Outubro de 1977.

\_\_\_\_\_ Catálogo Prospectiva 74. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/USP, agosto/setembro de 1974.

\_\_\_\_\_ Arte Postal. XVI Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, outubro/dezembro de 1981.

\_\_\_\_\_ Catálogo de Exposição 6ª JAC. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/USP, 1972.

### **Artigos, Revistas e Periódicos:**

AGÚNDEZ García, J. A. *10 happenings de Wolf Vostell*. Extremadura: Editorial Regional de Extremadura, Mérida, 1999, Colección Artes Plásticas.

AMON, Santiago. *El testimonio temporal de Wolf Vostell*. Madri: El País, 10/11/1977.

\_\_\_\_\_ *Proceso Destructivo y Constructivo* – Entrevista com Wolf Vostell. Madri: El País, 03/07/1977.

BOURDON, David. in: New York Times 1989, reproduced in Yes. Yoko Ono, Harry Abrams 2000.

BURROUGHS, William. *Henri Chopin, Poésie sonore internationale*. Paris: Jean-Michel Place, 1979.

CLAY, Steve. *Something Else Press: Exploring the Ways and Means of Communication*. Artigo publicado no blog do Fluxus Heidelberg Center.

DECO, Francisco. *Algunas Consideraciones Sobre las Vanguardias Poéticas*. EPOS, XXII (2006).

FÉRNANDEZ, J.L.C. *El Mail Art. Comunicação apresentada no IV Encuentro Internacional de Editores Independientes*. Punta Úmbria, Huelva: 1-3 março de 1997.

GROH, Klaus. *Ruud Janssen with Klaus Groh. TAM Mail-Interview Project*. JCM THE MUSEUM LIBRARY, 1995/95.

HELD, John Jr. *Tres Ensayos Sobre Arte Correo*. Título Original: Three Essays on Mail Art. In: *Mail Art: An Annotated Bibliography*. The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, N.J. (USA), 1991.

HIGGINS, Dick. *The Origin of Happening*. American Speech, Vol. 51, No. 3/4. Autumn - Winter, 1976. (American Speech is currently published by Duke University Press.).

\_\_\_\_\_ *Intermedia 2*. In: Article - Leonardo, Volume 34, Number 1, February 2010.

\_\_\_\_\_ *Why do We publish so much Gertrude Stein?*. The Something Else Newsletter, Vol. 2, Nº4. Something Else Press: New York, Setembro/1972.

\_\_\_\_\_ *A Taxonomy of Sound*. New York, 1980

HOFFBERG, Judith A. *A Conversation With Klaus Groh*. Umbrella, Vol. 2, nº3-4, 1997.

JOHNSON, Ray. “*Detroit Artists Monthly*” Interview. Detroit, Fev. 1978.

KAPROW, Allan. *Some Recent Happenings*. (Originally published in 1966 as a Great Bear Pamphlet by Something Else Press). Versão digital em: UBU Classics: [www.ubu.com](http://www.ubu.com) - download do arquivo em 24/03/11.

McCALL, Cheryl. *Eight Women Caught in Gary Gilmore's Tangled Web Await His Execution*. People Magazine, 17 Janeiro de 1977, Vol. 7 Nº2.

MILLÁN, Fernando. *PENSAMIENTO VISUAL, COMUNICACIÓN DE MASAS Y EXPERIMENTACIÓN - UNA POESIA GLOBAL*. Escáner Cultural. Revista virtual, ano 6, número 60. Santiago de Chile, 2004.

PADIN, Clemente. *RECORDANDO A ROBERT REHFELDT*. Artigo publicado em 17/Maio/2010 no site Proyecto Cruz del Sur.

\_\_\_\_\_ *El Arte Correo en la Encrucijada*. Montevideo, 2001.

\_\_\_\_\_ *El arte correo en Latinoamérica*. (Comunicado lido na XXXIV Reunión de PCCLAS (reunião dos Departamentos de Estudos Latinoamericanos das Universidades Norteamericanas e mexicanas da Costa do Pacífico), realizada na Universidade Autônoma de Baixa Califórnia, de 20 a 23 de outubro de 1988.

PEDRINI, Enrico. *Giuseppe Chiari e la teoria dell'arte in Fluxus*. Ulisse & Calipso, Napoli, 1992.

PLUNKETT, Edward. *The New York Correspondence School*. Art Journal, primavera de 1977.

Publicação w.o.r.k.s.c.o.r.e.p.o.r.t – *An anthology of Canadian Conceptual Performance*. Cullompton, UK Beau Geste Press, 1975.

Revista: Flash Art nº 287, outubro de 2010.

Revista: do *Programa de Pós Graduação em Arte da UnB*. V.8/Nº2. Brasília: Julho/Dezembro de 2007.

Walker, John A. *Cosey Fanni Tutti & Genesis P-Orridge in 1976: Media frenzy, Prostitution-style*. Artigo publicado na revista digital artdesigncafé™, 10/Agosto/2009.

### **Teses:**

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio*. Tese de Doutorado em Teoria Literária. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2008.

LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo. *Fluxus em Museu: Museu em Fluxus*. Tese de Doutorado: Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Maio, 2009.

## Sites:

- Site Museu Vostell: <http://www.museovostell.org/index.htm>
- The National Security Archive – Electronic. *The Dead of Tlatelolco Using the archives to exhume the past*: <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB201/index.htm>
- Site Ben Vautier: <http://www.ben-vautier.com/>
- Site Fluxus Heidelberg: [WWW.FLUXUSHEIDELBERG.ORG](http://WWW.FLUXUSHEIDELBERG.ORG)
- Site Proyecto Cruz del Sur: <http://www.proyectocruzdelosur.com.ar/index.php/categoryblog/220-recordando-a-robert-rehfeldt>
- <http://www.merzmail.net/latino.htm>
- [http://www.uam.es/centros/fprofesorado/cultura/docs/mail\\_art\\_concepto.pdf](http://www.uam.es/centros/fprofesorado/cultura/docs/mail_art_concepto.pdf)
- Endre TÓT: *Jays 1971-78*. In: [http://www.artpool.hu/Tot/tot\\_en.html](http://www.artpool.hu/Tot/tot_en.html)
- MARTEN, Cordelia. *Conceptual Art in East Germany – Robert Rehfeldt and his network of artists*. O texto corresponde a apresentação realizada pela autora no Workshop de Stuttgart em Setembro de 2007, pgs. 2-3. Versão digital: [http://www.vividradicalmemory.org/htm/workshop/stu\\_essays/marten\\_en.pdf](http://www.vividradicalmemory.org/htm/workshop/stu_essays/marten_en.pdf)
- Fluxus East: *Fluxus Networks in Central Eastern Europe*. Endereço: <http://www.fluxus-east.eu/index.php?item=exhib&lang=en&sub=rehfeldt>
- Guy Schraenen: <http://www.discogs.com/artist/Guy+Schraenen>.
- The Einstein Brain Project: <http://people.ucalgary.ca/~einbrain/new/main.html> -
- ArtDesignCafé: <http://www.artdesigncafe.com/Cosey-Fanni-Tutti-Genesis-P-Orridge-John-A-Walker-Art-and-Outrage-ADP-1-3-2009>
- Genesis P-ORRIDGE: [//genesisporridgearchive.blogspot.com/?zx=cca0dfda9f5c40f8](http://genesisporridgearchive.blogspot.com/?zx=cca0dfda9f5c40f8).
- Arquivo Digital Genesis P-Oridge: <http://www.genesisbreyerporridge.com/texts-tagged.html>
- Site La Biennale: <http://www.labiennale.org/en/music/program/fluxus.html?back=true>



## LISTA DE IMAGENS

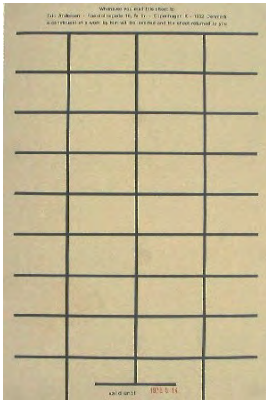
Fig. 1 – John Cage - Partitura para a peça 4'33'', 1952	23
Fig. 2 – John Cage – Partitura Fontana Mix, 1958	24
Fig. 3 - Capa do Grapefruit de Yoko Ono, edição brasileira, 1981. Acervo MAC/USP	28
Fig. 4 e Fig. 5 – Interior do <i>Grapefruit</i> de Yoko Ono, edição brasileira, 1981. Acervo MAC/USP	30
Fig. 6 - 1ª página da partitura <i>El Huevo</i> ou <i>La Quinta del Sordo</i> , Wolf Vostell, 1977 – Acervo MAC/USP	39
Fig. 7 -Fotografia realizada na primeira montagem do Happening/Ambiente <i>El Huevo</i> ou <i>La Quinta Del Sordo</i> em Kassel/Alemanha em decorrência da mostra Documenta VI, 1977 – Coleção Gino Di Maggio	41
Fig. 8 e Fig. 9 – Páginas de apresentação da partitura <i>El Huevo</i> ou <i>Quinta del Sordo</i> de Wolf Vostell, 1977 – Acervo MAC-USP	44
Fig. 10 e Fig. 11 – Montagem de <i>El Huevo</i> ou <i>La Quinta del Sordo</i> na Fundação MUDIMA, Milão – 2010	45
Fig. 12 – Página de rosto do Jornal realizado para a mostra Contemporanea. Acervo MAC/USP	46
Fig. 13 – Partitura para a Instalação <i>Energía</i> , Wolf Vostell – 1973/74 – Acervo MAC/USP.	48
Fig. 14 – Foto realizada na montagem de <i>Energía</i> na Mostra Internacional de Arte Contemporânea de Roma – 1973	49
Fig. 15 – Foto <i>Energía</i> versão realizada na 17ª Bienal de São Paulo - 1983	51
Fig. 16 – Foto Montagem permanente de <i>Energía</i> no <i>Museu Vostell Malpartida</i> – Malpartida/Cáceres – Espanha	52
Fig. 17 - Partitura <i>Emanaciones</i> – Felipe Ehrenberg, 1973 Acervo MAC-USP	59
Fig. 18 - <i>Make a Creative World Now</i> - Robert Rehfeldt, s/ data. Acervo MAC-USP	61
Fig. 19 – Ben Vautier em frente ao <i>Laboratoire 32</i> , Nice. Foto encontrada no site do artista, s/ data.	67
Fig. 20 – Folha de rosto de “A Letter From Berlin” - Ben Vautier, 1980 - Acervo MAC-USP	71
Fig. 21 – Interior de “A Letter From Berlin” - Ben Vautier, 1980 Acervo MAC-USP	72
Fig. 22 – Manifesto Fluxus – George Maciunas, Fevereiro de 1963	74
Fig. 23 – The Something Else Newsletter V. 1, Nº 1 – Intermedia – Dick Higgins (1966)	76
Fig. 24 – Capa do <i>The Paper Snake</i> – Ray Johnson, 1965. Publicação Something Else Press – MAC/USP	84
Fig. 25 – Interior do <i>The Paper Snake</i> – Ray Johnson, 1965. Something Else Press – Acervo MAC/USP	84
Figs. 26 e 27 – Interior do <i>The Paper Snake</i> , Ray Johnson, 1965 – Acervo MAC/USP	85
Fig. 28 – Capa do <i>foew&amp;ombwhnw</i> , Dick Higgins – Something Else Press, 1969 – Acervo MAC-USP	87
Fig. 29 – Interior do <i>foew&amp;ombwhnw</i> Dick Higgins – Something Else Press, 1969 – Acervo MAC-USP	88
Fig. 30 - “Salmo” retirado do Canto I – P. 17	91
Fig. 31- Capa do livro <i>A Book About Love &amp; War &amp; Death</i> , 1972 – Dick Higgins, Something Else Press – Acervo MAC/USP	92
Fig. 32 Capa do <i>DIE FABELHAFTE GETRAUME VON TAIFUN</i> – WILLI, 1970 – Dick Higgins- Publicação Abyss Publications – Acervo MAC/USP	94
Fig. 33 Contracapa do <i>DIE FABELHAFTE GETRAUME VON TAIFUN</i> – WILLI, 1970 – Dick Higgins- Publicação Abyss Publications – Acervo MAC/USP	95
Figs. 34/35/36 – Capa, capa traseira e páginas de rosto (respectivamente) de <i>City With all The Angles</i> – Dick Higgins, 1974 – Unpublischd Editions – MAC/USP	96

Fig. 37 e Fig. 38 – Capa e interior do livro <i>RELATIVITIES (...)</i> – Klaus Groh, I.A.C, 1973 - Acervo MAC-USP	100
Fig. 39 – Interior do livro <i>RELATIVITIES (...)</i> – Klaus Groh, I.A.C, 1973 - Acervo MAC-USP	100
Figs. 40/41/42 – Capa e páginas do interior de <i>Art Manifests</i> - Klaus Groh, 1975 – I.A.C editor – Acervo MAC-USP	102
Figs. 43/44/45 – Capa, contracapa e interior de “The OR Book” – Klaus Groh, 1977 – I.A.C editora – Acervo MAC/USP	104
Fig. 46 – Capa do “It is what It is – LFUNK” – Klaus Groh, 1976 – Acervo MAC-USP	105
Fig. 47 e Fig. 48 – Capa e interior do “ <i>It is what It is – LFUNK</i> ” – Klaus Groh, 1976 – Acervo MAC-USP	105
Fig. 49 e Fig 50 – Capa e interior do livro “ <i>Art Impressions</i> ” – Klaus Groh, 1975 – Beau Gest Press editora – Acervo MAC-USP	107
Figs 51/52/53 - Capa e interior de “ <i>Debut et Fin d’un Livre Sans Fin</i> ” – Robert Filliou, 1973 – I.A.C editora – Acervo MAC-USP	111
Fig. 54 e Fig. 55 – Interior de “ <i>Debut et Fin d’un Livre Sans Fin</i> ” – Robert Filliou, 1973 – I.A.C editora – Acervo MAC-USP	112
Fig. 56 - Capa do Catálogo da Exposição <i>FLUXshoe</i>	114
Fig. 57 – Capa e contracapa do livro <i>Arguments</i> , 1973, Ulisses Carrion -Publicado pela Beau Geste Press – Acervo MAC-USP	117
Fig. 58 e Fig. 59 – Capa e contracapa traseira do livro Catálogo “ <i>Condiciones Y Ocurrencias</i> ” - Felipe Ehrenberg, 1975 – Acervo MAC-USP	118
Fig. 60 – Interior Livro/Catálogo “ <i>Condiciones Y Ocurrencias</i> ” - Felipe Ehrenberg, 1975 – Acervo MAC-USP	119
Fig. 61 – Interior Livro/Catálogo “ <i>Condiciones Y Ocurrencias</i> ” - Felipe Ehrenberg, 1975 – Acervo MAC-USP	120
Fig. 62 – Capa do Livro/Catálogo <i>Chicles, Chocolates Y Cacahuates</i> , Felipe Ehrenberg, 1973 – Acervo MAC/USP	121
Figuras 63/64/65/66 – Páginas do interior do Livro/Catálogo <i>Chicles, Chocolates y Cacahuates</i> , Felipe Ehrenberg, 1973 – Acervo MAC/USP	122
Fig. 67 – Ficha de Inscrição do artista Endre Tót para a exposição “PROSPECTIVA ‘74” - Acervo de Documentos do MAC-USP	127
Fig. 68 e Fig. 69 - <i>Cachets</i> – Arman, 1954 e 1956, respectivamente - Imagens obtidas no site Arman Studio	132
Fig. 70 - Blue Stamp – Yves Klein, 1957-59 – Imagem retirada do site da Artificial Gallery	132
Fig. 71 – Poema Visual “ <i>Un Coup de dés</i> ” - Stéphane Mallarmé, 1897	145
Fig. 72 - “Two Poems by Shakespeare & Endre Tót” – Endre Tót, 1971/72 - Acervo MAC-USP	<b>Error!</b>
<b>Bookmark not defined.</b>	
Fig. 73 - “Two Poems by Richard C. & Endre Tót” - Endre Tót, 1971/72 - AcervoMAC-USP	149
Fig. 74 - “ <i>Zeroopoem by Endre Tót</i> ” - Endre Tót, 1971/72	150
Acervo MAC-USP	150
Fig. 75 – Carta para Walter Zanini – “I’m Glad”- Endre Tót, 1974 - Acervo MAC-USP	153
Fig. 76 – Questionário “I’d be glad if you answered my questions” - Endre Tót , 1974 - Acervo MAC-USP	154

Figs. 77/78/79 80– Poesias Visuais em Cartões Postais realizados a partir de carimbos – Robert Rehfeldt, 1974 a 1976 – Acervo MAC-USP	158
Fig. 81 – Poesia Visual em Cartão Postal – Robert Rehfeldt, 1976 – Acervo MAC-USP	160
Fig. 82 e Fig. 83 – Your Ideas Make My Ideas – Robert Rehfeldt, 1975/76 – Acervo MAC-USP	161
Figs. 84/85/86/87 - "Artworker Actual News - Help Overcome The Egocentric Part In Artists By Cooperation" – Robert Rehfeldt, 1977 – Acervo MAC-USP	162
Fig. 88 - “Je nose pas” – Henri Chopin, 1973 – Acervo MAC-USP	164
Fig. 89 – U Por, Trait Europe – Henri Chopin, 1975 – Poema Visual que compõe o livro “Portrait des 9” – Acervo MAC-USP	165
Figs. 90 e 91 – Le Sang Fluide e Gloire TVA - Henri Chopin, 1975 – Poemas Visuais que compõe o livro “Portrait des 9” – Acervo MAC-USP	168
Fig. 92 – Material de Propaganda dos Festivais W.O.R.K.S. no Canadá	171
Fig. 93 – Frente do Cartão Postal Negative Utopia – Paul Woodrow, 1976 – Acervo MAC-USP	173
Fig. 94 – Verso do Cartão Postal Negative Utopia – Paul Woodrow, 1976 – Acervo MAC-USP	173
Fig. 95 – Olympia – Édouard Manet, 1863 – Museu d’Orsay, Paris	175
Fig. 96 – Material de divulgação em forma de Cartão Postal da mostra Prostitution – COUM Transmissions, 1976 – ACERVO MAC-USP	175
Fig. 97 – Material de divulgação de “Prostitution” – Genesis P-Orridge, 1976 – Acervo MAC-USP	176
Fig. 98 – Frente cartão postal “Edna: Extra Long Tail” – Genesis P-Orridge, 1974 – Acervo MAC-USP	179
Fig. 99 - Verso cartão postal “Edna: Extra Long Tail” – Genesis P-Orridge, 1974 – Acervo MAC-USP	179
Fig. 100 – Frente cartão postal “Gary Gilmore Memorial Society” – Genesis P-Orridge, 1977 - Acervo MAC-USP	180
Fig. 101 e Fig. 102 – Colagem/Montagem com fotos - “Assume no More Than What is Given”, Davi Det Hompson, 1974 – Acervo MAC-USP	184
Fig. 103 - “3 WORKS, etc” – Eric Andersen, 1975 - Acervo MAC-USP	186
Fig. 104 - “L’arte è finita – smettiamo tutti insieme” – Giuseppe Chiari, 1974 - Acervo MAC-USP	189
Fig. Anexo 1 - Frente cartão Postal “Joseph Beuys, chi non sa o non ricorda ripete.” – Acervo MAC-USP	227
Fig. Anexo 2 - Verso Cartão Postal “Joseph Beuys, chi non sa o non ricorda ripete.” – Acervo MAC-USP	228
Fig. Anexo 3 - Site Artifact – Printed em 22/out/11 às 23h	229
Fig. Anexo 4 - Site Christie’s –Printed em 22/out/11 às 23:5h	229
Fig. Anexo 5 - Site MutualArt - –Printed em 22/out/11 às 23:10h	230
Fig. Anexo 6 – Imagem site <i>ZERYNTHIA</i> atribuindo autoria da obra a Vettor Pisani.	231
Fig. Anexo 8 - Artigo de Achille Bonito Oliva publicado no Corriere dela Sera em 15 de Fevereiro de 1978 e disponível no <i>ZERYNTHIA</i> .	235

## **ANEXOS**

### **Anexo 1 – Catalogação de obras fotografadas no Acervo do MAC-USP**



**ANDERSEN, ERIC**  
**COPENHAGEN, DINAMARCA, 1940**

**TÍTULO: 3 WORKS etc. 1974**  
CARTÃO/ARTE POSTAL - OFF SET E CARIMBO SOBRE PAPEL CARTÃO  
DOAÇÃO ARTISTA – EXPOSIÇÃO “PROSPECTIVA 74”

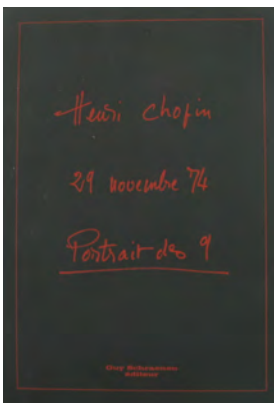
Nº de TOMBO: 1990.4.160. 1/3



**CHIARI, GIUSEPPE**  
**FLORENÇA, ITALIA, 1926-2007**

**L'ARTE É FINITA SMETTIAMO TUTTI INSIEME, 1974**  
CARTAZ – IMPRESSO OFF SET S/ PAPEL JORNAL  
DOAÇÃO ARTISTA – “PROSPECTIVA 74”  
OBS: 3 PEÇAS (MESMA OBRA)

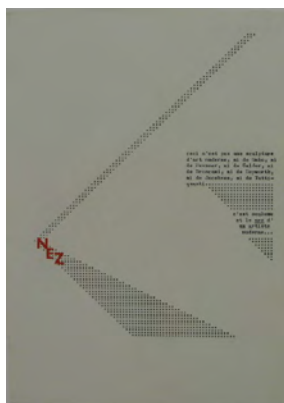
Nº de TOMBO: 1990.2.33.1/3



**CHOPIN, HENRI**  
**PARIS, FRANÇA, 1922-2008**

**PORTRAIT DES 9, 1974**  
LIVRO DE ARTISTA - OFF SET S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA – “PROSPECTIVA 74”

Nº de TOMBO: 1990.3.59



**CHOPIN, HENRI**  
**PARIS, FRANÇA, 1922-2008**

**JE NOSE PAS, 1973**  
CARTÃO - OFF SET S/ PAPEL CARTÃO  
DOAÇÃO ARTISTA – “PROSPECTIVA 74”

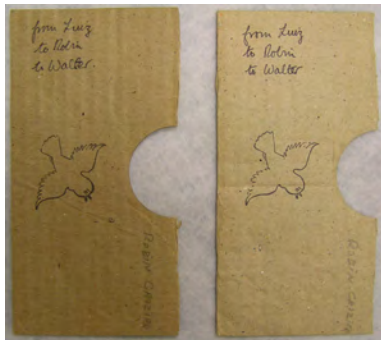
Nº de TOMBO: 1990.3.60



**CROZIER, ROBIN**  
GOSFORTH, INGLATERRA, 1936

*SEM TÍTULO, SEM DATA*  
DESENHOS -CANETA HIDROGRÁFICA S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA – EXPOSIÇÃO “POÉTICAS VISUAIS 77”  
OBS: 10 PEÇAS COMPÕEM A OBRA

Nº de TOMBO: 1990.3.299.1



**CROZIER, ROBIN**  
GOSFORTH, INGLATERRA, 1936

*FROM LUIZ, TO ROBIN, TO WALTER S/ Data*  
CARTÃO/MONTAGEM  
HIDROGRÁFICA + COLAGEM (VERSO) S/ PAPELÃO  
OBS: 2 PEÇAS FRENTE & VERSO COMPÕEM A OBRA

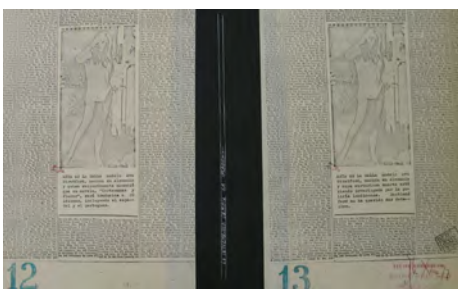
S/ Nº de TOMBO – Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação



**EHRENBERG, FELIPE**  
CIDADE DO MEXICO, MEXICO, 1942.

*LA INFORMACION CAMBIA LA IMAGEN #1 e #2, 1976*  
COLAGEM – COLAGENS E OFF SET S/ PAPEL CARTÃO  
DOAÇÃO ARTISTA – EXPOSIÇÃO “POÉTICAS VISUAIS 77”  
OBS: 2 PEÇAS COMPÕEM A OBRA

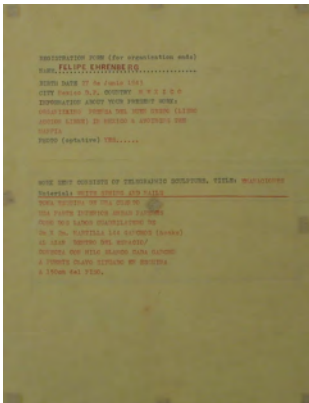
Nº de TOMBO: 1977.18.21.1



**EHRENBERG, FELIPE**  
CIDADE DO MEXICO, MEXICO, 1942.

*LA INFORMACION CAMBIA LA IMAGEN, s/ data*  
IMPRESSO – FOTOCÓPIA, CARIMBO E COLAGEM S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA – EXPOSIÇÃO “POÉTICAS VISUAIS 77”

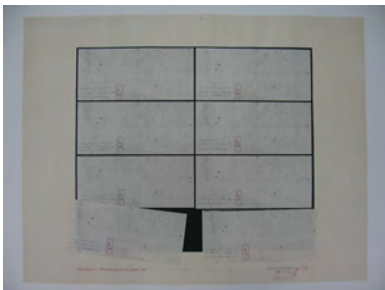
Nº de TOMBO: 1977.18.22



**EHRENBERG, FELIPE**  
CIDADE DO MEXICO, MEXICO, 1942.

*EMANACIONES, S/D*  
DATILOGRAFIA  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.4.234



**EHRENBERG, FELIPE**  
CIDADE DO MEXICO, MEXICO, 1942.

*INTERSEMIOSIS – PERMUTACIONES DE UM  
MISMO TEMA; 2 – ELECCIONES EN MEXICO, 1977*  
FOTOCÓPIA, CARIMBO, COLAGEM E PINTURA S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA  
OBS: 2 PEÇAS COMPÕEM A OBRA

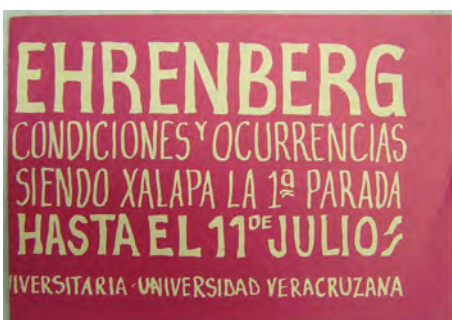
Nº de TOMBO: 1990.3.365.1/2



**EHRENBERG, FELIPE**  
CIDADE DO MEXICO, MEXICO, 1942.

*SEÑAS + SEÑALES = LA FLECHA Y ALGUNOS DE  
SUS USOS, 1972/77*  
XÉROX E COLAGEM  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.3.416



**EHRENBERG, FELIPE**  
CIDADE DO MEXICO, MEXICO, 1942.

*CONDICIONES Y OCURENCIAS*  
IMPRESSO OFFSET  
DOAÇÃO ARTISTA

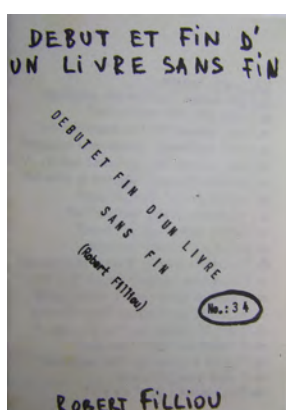
S/ Nº de TOMBO – Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação



**EHRENBURG, FELIPE**  
CIDADE DO MEXICO, MEXICO, 1942.

*CHICLES, CHOCOLATES Y CACAHUATES*  
IMPRESSO OFSET  
DOAÇÃO ARTISTA

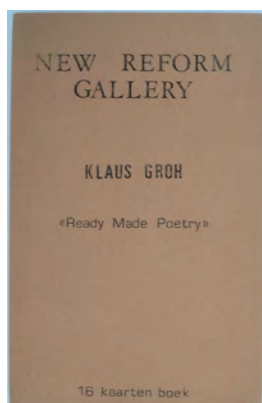
S/ Nº de TOMBO – Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação



**FILLIOU, ROBERT**  
SAUVE, FRANÇA, 1926

*DEBUT ET FIN D'UN LIVRE SANS FIN N°34*  
LIVRO DE ARTISTA – XÉROX  
DOAÇÃO ARTISTA

S/ Nº de TOMBO – Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*READY MADE POETRY – 16 KAARTEN BOEK, s/ data*  
CONJUNTO DE CARTÕES - OFF SET E COLAGEM  
DOAÇÃO ARTISTA  
OBS: CONJUNTO 18 PEÇAS COMPÕEM A OBRA

Nº de TOMBO: 1974.39.1.1-18

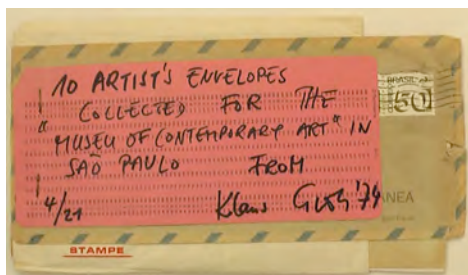


**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*RELATIVITIES, 1974*  
DESENHOS – CANETA HIDROGRÁFICA E COLAGEM S/ PAPEL DUPLIX  
DOAÇÃO ARTISTA  
OBS: CONJUNTO 16 PEÇAS COMPÕEM A OBRA

Nº de TOMBO: 1990.4.18.1/16





**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**10 ARTIST'S ENVELOPES, 1974**  
ARTE POSTAL – IMPRESSOS, COLAGENS E CANETA  
(DIVERSOS TAMANHOS)  
DOAÇÃO ARTISTA  
OBS: 10 PEÇAS COMPÕEM A OBRA

S/ N° DE TOMBO - [Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação](#)



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**RETURNED TO SEDES, 1974**  
ARTE POSTAL – COLAGEM, CARIMBO E CANETA S/ PAPEL CARTÃO  
(24,9 X 23,0 cm)  
DOAÇÃO ARTISTA

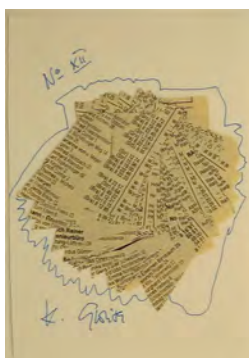
S/ N° DE TOMBO - [Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação](#)



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**TICKET COLLAGE, 1979**  
CARTÃO POSTAL – COLAGEM E HIDROGRÁFICA S/ PAPEL CARTÃO  
(17,9 X 10,3 cm)  
DOAÇÃO ARTISTA

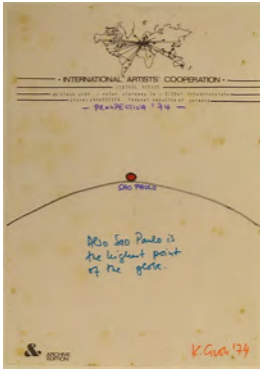
S/ N° DE TOMBO - [Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação](#)



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**N° XII, S/ DATA**  
CARTÃO POSTAL – COLAGEM E HIDROGRÁFICA S/ PAPEL  
(15,1 X 10,5)  
DOAÇÃO ARTISTA

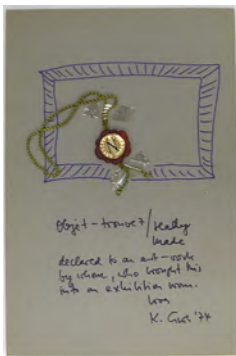
S/ N° DE TOMBO - [Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação](#)



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**ALSO SAO PAULO, 1974**  
ARTE POSTAL – PAPEL DE CARTA TIMBRADO E CANETA ESFEROGRÁFICA  
(29,7 X 21 CM)  
DOAÇÃO ARTISTA – PROSPECTIVA '74  
OBS: 4 PEÇAS COMPÕEM A OBRA

S/ N° DE TOMBO -- Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**OBJECT-TROUVEZ/READYMADE – 3 PARTES, 1974**  
ARTE POSTAL – PAPEL DE CARTA TIMBRADO E CANETA ESFEROGRÁFICA  
DOAÇÃO ARTISTA – PROSPECTIVA '74  
OBS: CONJUNTO 3 PARTES COMPÕEM A OBRA

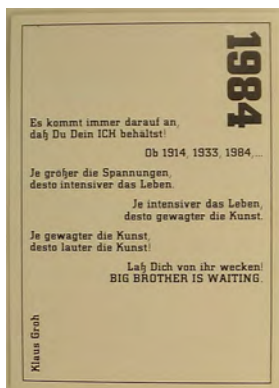
S/ N° DE TOMBO -- Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**S/ TÍTULO, 1979**  
COLAGEM S/ PAPEL CARTÃO  
DOAÇÃO ARTISTA

S/ N° DE TOMBO - Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**GRÜBE ZUN UNTERGANG, 1984**  
CARTÃO POSTAL - OFFSET S/ PAPEL CARTÃO  
DOAÇÃO ARTISTA

S/ N° DE TOMBO - Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

***NUR WER KREATIV IST LEBT, S/ DATA***  
IMPRESSO (OUTROS) - CARIMBO E LÁPIS S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

S/ Nº DE TOMBO - [Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação](#)



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

***TRY, 1973***  
COLAGEM - FOTO COLADA E CANETA HIDROGRÁFICA S/ PAPEL CARTÃO  
DOAÇÃO ARTISTA

S/ Nº DE TOMBO - [Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação](#)



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

***HOMMAGE À CHRISTO, 1973***  
COLAGEM - RECORTE DE IMPRESSO E HIDROGRÁFICA S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

S/ Nº DE TOMBO - [Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação](#)



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

***ARTE E IDEOLOGIA PARA ARTE DE SISTEMAS II, 1972***  
IMPRESSO – OFF SET S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

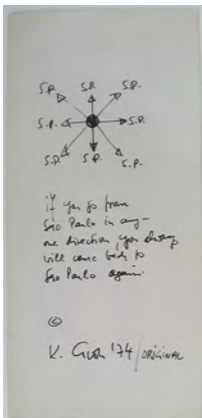
S/ Nº DE TOMBO - [Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação](#)



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**DADA RESEARCH CENTER, 1976**  
IMPRESSO – XEROX S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

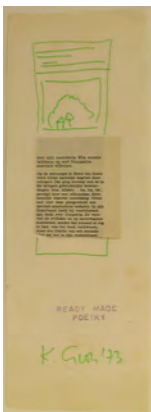
S/ N° DE TOMBO - [Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação](#)



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**IF YOU GO FROM SAO PAULO, 1974**  
ESCRITO – CANETA HIDROGRÁFICA S/ PAPEL CARTÃO  
DOAÇÃO ARTISTA

S/ N° DE TOMBO - [Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação](#)



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**READY MADE POETRY, 1973/74**  
COLAGEM – RECORTES, CARIMBOS E HIDROGRÁFICA S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA  
OBS: CONJUNTO 5 PEÇAS COMPÕEM A OBRA

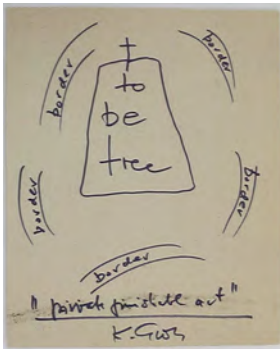
S/ N° DE TOMBO - [Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação](#)



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**MICKEY MOUSE POETRY, 1973**  
COLAGEM – RECORTE DE IMPRESSO E CARIMBO S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

S/ N° DE TOMBO - [Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação](#)



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**TO BE TREE, S/ DATA**  
DESENHO – HIDROGRÁFICA S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

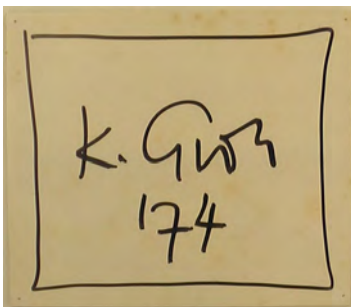
S/ N° DE TOMBO - [Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação](#)



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**POETICAL ACTION (RESULT), 1973**  
IMPRESSO – OFF SET S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

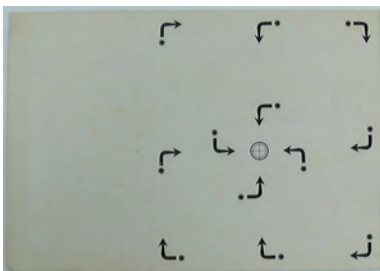
S/ N° DE TOMBO - [Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação](#)



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**S/ TÍTULO, 1974**  
CARTÕES – HIDROGRÁFICA S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA  
OBS: CONJUNTO 5 PARTES COMPÕEM A OBRA

S/ N° DE TOMBO - [Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação](#)



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**S/ TÍTULO, S/ DATA**  
IMPRESSO – OFF SET S/ PAPEL CARTÃO  
DOAÇÃO ARTISTA

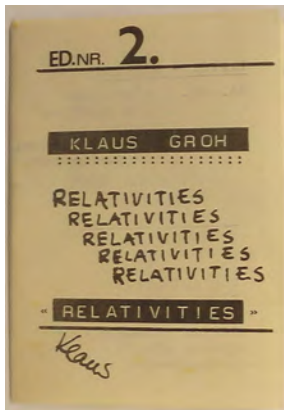
S/ N° DE TOMBO - [Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação](#)



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*S/ TÍTULO, 1974*  
KIT – OBJETOS, COLAGENS, ETC.  
DOAÇÃO ARTISTA  
OBS: 5 PEÇAS INCLUINDO ENVELOPE COMPÕEM A OBRA

Nº de TOMBO: 1974.31.1,1/5



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*S/ TÍTULO, S/ DATA*  
LIVRO DE ARTISTA – XEROX  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 74.39.2.1



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*S/ TÍTULO, S/ DATA*  
CARTÕES – IMPRESSO  
DOAÇÃO ARTISTA  
OBS: CONJUNTO COM 4 CARTÕES COMPÕEM A OBRA

Nº de TOMBO: 74.39.4/7



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*S/ TÍTULO, S/ DATA*  
IMPRESSOS/POESIA VISUAL – XEROX, COLAGEM, ETC. S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA  
OBS: CONJUNTO DE 9 PRANCHAS COMPÕEM A OBRA

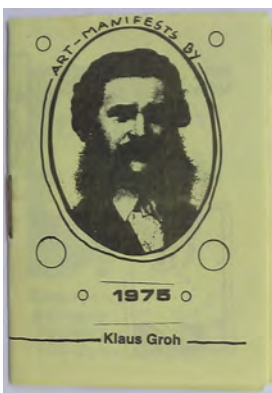
Nº de TOMBO: 74.39.9/16



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*S/ TÍTULO, 1975*  
IMPRESSO – OFF SET S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA  
OBS: Repetido com número de tombo diferente

Nº de TOMBO: 75.40.3



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*S/ TÍTULO, 1975*  
LIVRO DE ARTISTA – XEROX  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 75.40.6



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*S/ TÍTULO, 1975*  
IMPRESSOS (OUTROS) – OFF SET S/ PAPEL CARTÃO  
DOAÇÃO ARTISTA  
OBS: CONJUNTO 3 PRANCHAS COMPÕEM A OBRA

Nº de TOMBO: 75.61.3.1/3



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*S/ TÍTULO, S/ DATA*  
IMPRESSO – OFF SET E HIDROGRÁFICA S/ PAPEL CARTÃO  
DOAÇÃO ARTISTA

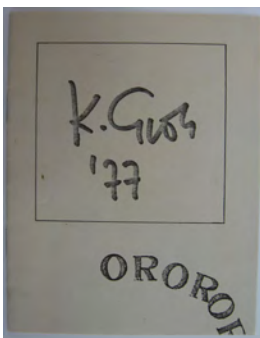
Nº de TOMBO: 76.13.4



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*S/ TÍTULO, 1975*  
LIVRO DE ARTISTA – OFF SET  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 76.47



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*S/ TÍTULO, 1977*  
LIVRO DE ARTISTA – OFF SET  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 77.48.4



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*S/ TÍTULO, 1973*  
LIVRO DE ARTISTA –OFF SET  
DOAÇÃO ARTISTA

S/ Nº DE TOMBO - Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*WIR WOOLLEN DASS SIE LEBEN, 1976*  
OFF SET E COLAGEM  
(27.9 X 24.3)  
DOAÇÃO ARTISTA – (CHECAR)

Nº de TOMBO: 1990.3.135

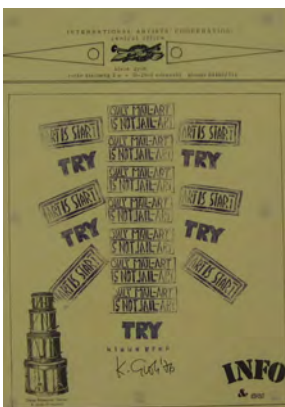




**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*RELATIVITIES*, 1976  
OFF SET, COLAGEM E CARIMBO  
(29.8 X 21.1)  
DOAÇÃO ARTISTA

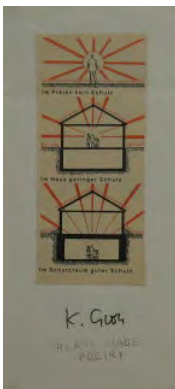
Nº de TOMBO: 1990.3.136



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*SEM TÍTULO*, 1976  
(29.8 X 21.1)  
OFF SET E CARIMBOS  
DOAÇÃO ARTISTA

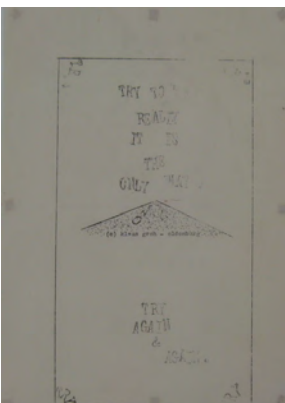
Nº de TOMBO: 1990.3.137



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*READY MADE POETRY, S/D*  
COLAGEM E CARIMBO  
DOAÇÃO ARTISTA

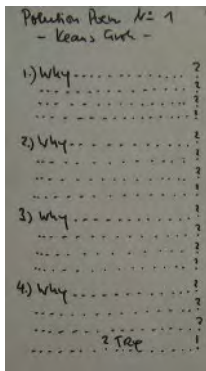
Nº de TOMBO: 1990.3.138.1/6



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*SEM TÍTULO, S/D*  
XÉROX S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.3.139



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*POLULION POEM N° 1, S/ DATA*  
HIDROGRÁFICA PRETA S/ PAPEL CARTÃO  
DOAÇÃO ARTISTA

N° de TOMBO: 1990.3.140



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*EVERYBODY LOVES CAMELS, NOW?, 1975*  
OFF SET  
(15.0 X 10.5)  
DOAÇÃO ARTISTA

N° de TOMBO: 1990.3.141



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*ART-MANIFESTS, 1975*  
OFF SET  
DOAÇÃO ARTISTA  
OBS: Repetido com outro número de Tombo

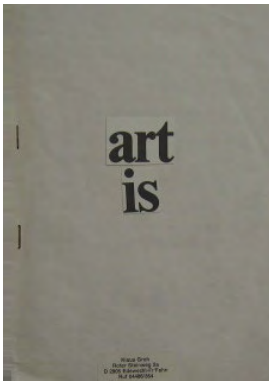
N° de TOMBO: 1990.3.142



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

*LFUNK, 1976*  
MIMEÓGRAFO, CARIMBO, COLAGEM E DESENHOS  
DOAÇÃO ARTISTA

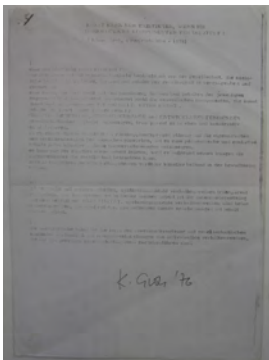
N° de TOMBO: 1990.3.143



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**ART IS, S/ DATA**  
LIVRO DE ARTISTA - MIMÉOGRAFO E COLAGEM  
DOAÇÃO ARTISTA

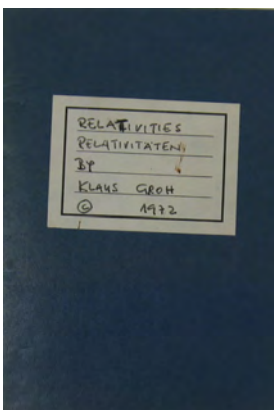
Nº de TOMBO: 1990.3.144



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**SEM TÍTULO, 1970-76**  
XÉROX  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.3.145



**GROH, KLAUS**  
NEISSE, POLÔNIA, 1936

**RELATIVITIES, 1972**  
LIVRO DE ARTISTA - COLAGEM E DESENHOS  
DOAÇÃO ARTISTA

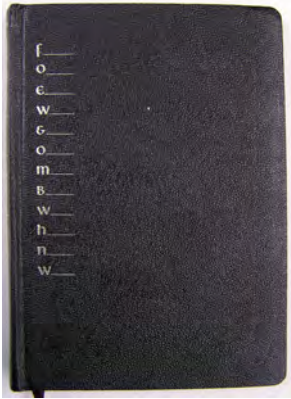
Nº de TOMBO: 1990.3.146



**VÁRIOS/COLETIVO I.A.C**  
EDITORES I.A.C (KLAUS GROH) & FOCKER

**UTOPIA – 1974 (I.A.C. Nº4)**  
LIVRO DE ARTISTA  
FOTOCÓPIA S/ PAPEL JORNAL  
DOAÇÃO KLAUS GROH

S/ Nº DE TOMBO: [Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação](#)



**HIGGINS, DICK.**  
CAMBRIDGE, INGLATERRA, 1938

*FOEW&OMBWHNW, 1969*  
LIVRO DE ARTISTA - IMPRESSO  
DOAÇÃO ARTISTA

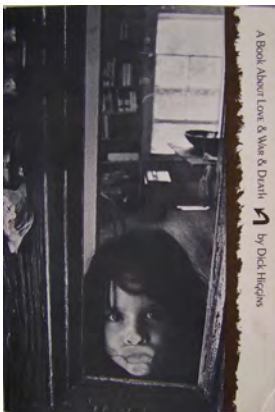
Nº de TOMBO: 76.51.1



**HIGGINS, DICK.**  
CAMBRIDGE, INGLATERRA, 1938

*DIE FABELHAFTE GETRÄUME VON TAIFUN WILLI, 1970*  
LIVRO DE ARTISTA - IMPRESSO  
DOAÇÃO ARTISTA

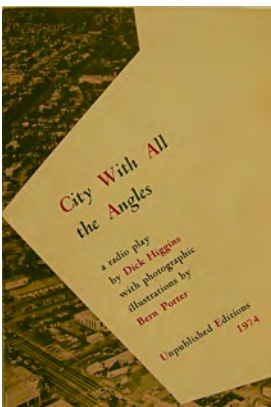
Nº de TOMBO: 76.51.2



**HIGGINS, DICK.**  
CAMBRIDGE, INGLATERRA, 1938

*A BOOK ABOUT LOVE & WAR & DEATH - BY DICK HIGGINS, 1972*  
LIVRO DE ARTISTA - IMPRESSO  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 76.51.3



**HIGGINS, DICK.**  
CAMBRIDGE, INGLATERRA, 1938

*CITY WITH ALL THE ANGELS, 1974*  
LIVRO DE ARTISTA - IMPRESSO  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 76.51.4



**HIGGINS, DICK.**  
CAMBRIDGE, INGLATERRA, 1938

*SEM TÍTULO, 1976/1977*  
CARTÕES POSTAIS - IMPRESSO  
DOAÇÃO ARTISTA  
OBS: 3 CARTÕES POSTAIS + ENVELOPE COMPÕEM A OBRA

Nº de TOMBO: 77.50.1/3



**HIGGINS, DICK.**  
CAMBRIDGE, INGLATERRA, 1938

*THIRTEEN SERIOUS CONSIDERATIONS – BY DICK HIGGINS, 1978*  
CARTÕES – IMPRESSO S/ PAPEL CARTÃO  
DOAÇÃO ARTISTA  
OBS: 12 CARTÕES POSTAIS + ENVELOPE COMPÕEM A OBRA

Nº de TOMBO: 78.51.1/3



**HIGGINS, DICK.**  
CAMBRIDGE, INGLATERRA, 1938

*AN EXEMPLATIVIST MANIFESTO, 1976*  
JORNAL – IMPRESSO S/ PAPEL JORNAL  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.3.412



**HIGGINS, DICK.**  
CAMBRIDGE, INGLATERRA, 1938

*HEXÁGONO '71 AC, 1966*  
IMPRESSO – IMPRESSO SOBRE PAPEL JORNAL  
DOAÇÃO ARTISTA

S/ Nº DE TOMBO - Cadastro Solicitado no Depto. De Documentação



**HOMPSON, DAVI DET**  
RICHMOND, EUA, 1939

*ASSUME NO MORE THAN WHAT IS GIVEN, S/D*  
FOTOGRAFIA P/B E COLAGEM  
DOAÇÃO ARTISTA – EXPO “PROSPECTIVA 74”  
OBS: 2 PARTES

Nº de TOMBO: 1990.4.21.1/2



**NATIONS, OPAL L.**  
BRIGHTON, INGLATERRA

*PROUSTCARD, 1976*  
CARTÃO POSTAL – COLAGEM + CARIMBO + CANETA S/ CARTÃO  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 76.8



**NATIONS, OPAL L.**  
BRIGHTON, INGLATERRA

*THE TAROT REVEALED, 1976*  
LIVRO DE ARTISTA – XEROX  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: I – 159



**NATIONS, OPAL L.**  
BRIGHTON, INGLATERRA

*SEM TÍTULO, 1975*  
LIVRO DE ARTISTA – IMPRESSO  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 90.5.90



**ONO, YOKO**  
TÓQUIO, JAPÃO, 1933

**DO GRAPEFRUIT, 1981**  
LIVRO DE ARTISTA – IMPRESSO  
DOAÇÃO DO ARTISTA

Nº de TOMBO: 90.1.70



**P-ORRIDGE, GENESIS**  
MANCHESTER, INGLATERRA 1950

**PROSTITUTION, 1976**  
IMPRESSO – OFFSET S/ PAPEL CARTAO  
DOAÇÃO DO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.3.56



**P-ORRIDGE, GENESIS**  
MANCHESTER, INGLATERRA 1950

**S/ TITULO, 1976**  
CONJUNTO DE IMPRESSOS – VÁRIAS TÉCNICAS  
DOAÇÃO DO ARTISTA  
OBS: CONJUNTO COM 3 CARTÕES POSTAIS, 1 FOTO e 2 IMPRESSOS  
AS PEÇAS NÃO TEM RELAÇÃO – OBRAS INDEPENDENTES

Nº de TOMBO: 1990.3.356.1/6



**REHFELDT, ROBERT**  
STARGARD IN POMMERN, POLÔNIA, 1931

**ARTWORKER – ACTUAL NEWS, 1977**  
LIVRO DE ARTISTA – XEROX + COLAGEM + CARIMBO S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

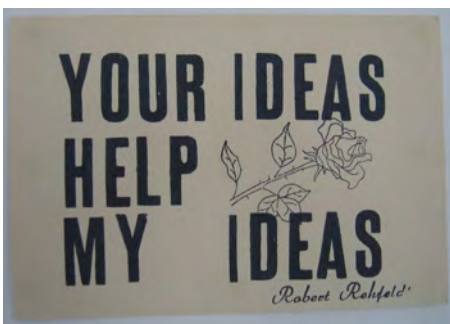
Nº de TOMBO: 1990.3.213



**REHFELDT, ROBERT**  
STARGARD IN POMMERN, POLÔNIA, 1931

*MAKE A CREATIVE WORLD NOW, S/D*  
CARTÃO - OFF SET S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.3.214



**REHFELDT, ROBERT**  
STARGARD IN POMMERN, POLÔNIA, 1931

*YOUR IDEAS HELP MY IDEAS, S/D*  
OFF SET S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.3.215



**REHFELDT, ROBERT**  
STARGARD IN POMMERN, POLÔNIA, 1931

*COLLAGE, 1968*  
OFF SET/IMPRESSÃO S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.3.216

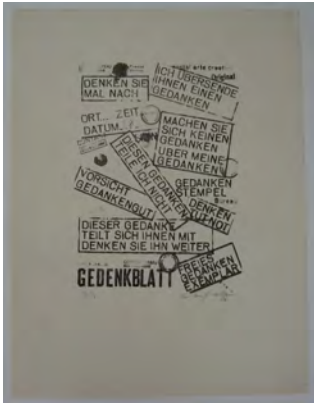


**REHFELDT, ROBERT**  
STARGARD IN POMMERN, POLÔNIA, 1931

*SEM TÍTULO, S/D*  
IMPRESSÃO S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.3.217





**REHFELDT, ROBERT**  
STARGARD IN POMMERN, POLÔNIA, 1931

*SEM TÍTULO, 1976*  
CARIMBO S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.3.218



**REHFELDT, ROBERT**  
STARGARD IN POMMERN, POLÔNIA, 1931

*SEM TÍTULO, 1976*  
CARIMBO S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.3.219



**REHFELDT, ROBERT**  
STARGARD IN POMMERN, POLÔNIA, 1931

*OLANDSCAPE-OLANDSCHAFT, 1976*  
CARIMBO S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.3.220



**REHFELDT, ROBERT**  
STARGARD IN POMMERN, POLÔNIA, 1931

*I WRITE TO YOU THIS LANDSCAPE, 1976*  
CARIMBO S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.3.221



**REHFELDT, ROBERT**  
STARGARD IN POMMERN, POLÔNIA, 1931

*SEM TÍTULO, 1977*  
OFF SET S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.3.222



**REHFELDT, ROBERT**  
STARGARD IN POMMERN, POLÔNIA, 1931

*VISUAL LANDSCAPE, 1977*  
OFF SET S/ PAPEL P/B  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.3.288



**REHFELDT, ROBERT**  
STARGARD IN POMMERN, POLÔNIA, 1931

*POEM VISUAL, 1975*  
OFF SET S/ PAPEL E BAIXO RELEVO  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.3.289



**REHFELDT, ROBERT**  
STARGARD IN POMMERN, POLÔNIA, 1931

*ART CENTER, 1977*  
LITOGRAFIA  
DOAÇÃO ARTISTA

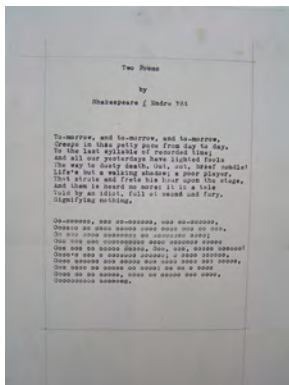
Nº de TOMBO: 1990.3.387



**REHFELDT, ROBERT**  
**STARGARD IN POMMERN, POLÔNIA, 1931**

*S/ TÍTULO, 1976*  
 CARTÕES POSTAIS / IMPRESSOS  
 OFFSET e CARIMBOS  
 DOAÇÃO ARTISTA  
 OBS: 5 PEÇAS OBRAS INDEPENDENTES

Nº de TOMBO: 76.46.1/5



**TÓT, ENDRE**  
**SUMEG, HUNGRIA, 1937**

*VÁRIOS TÍTULOS, 1971/1972*  
 POEMAS VISUAIS – DATILOGRAFIA E XEROX  
 DOAÇÃO ARTISTA  
 OBS: 3 POEMAS/PEÇAS OBRAS INDEPENDENTES

Nº de TOMBO: 1990.3.417.1/3



**TÓT, ENDRE**  
**SUMEG, HUNGRIA, 1937**

*SEM TÍTULO, 1974*  
 POEMAS VISUAIS – DATILOGRAFIA, CARIMBO, COLAGEM E XEROX  
 DOAÇÃO ARTISTA  
 OBS: 5 PEÇAS OBRAS INDEPENDENTES

Nº de TOMBO: 1990.4.235.1/5



**VAUTIER, BEN**  
**NÁPOLES, ITÁLIA, 1935**

*A LETTER FROM BERLIN*  
 CARTA/JORNAL – OFF SET S/ PAPEL  
 DOAÇÃO ARTISTA

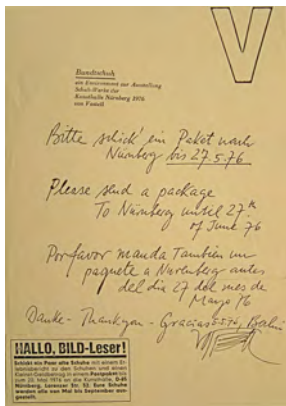
Nº de TOMBO: 1980.9



**VOSTELL, WOLF**  
LEVERKUSEN, ALEMANHA, 1932

**EL HUEVO ou QUINTA DEL SORDO**  
PARTITURA PARA INSTALAÇÃO – XEROX E CANETA S/ PAPEL  
DOAÇÃO ARTISTA

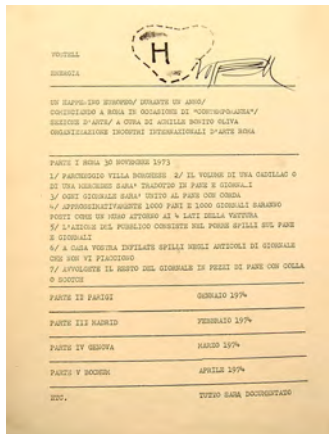
Nº de TOMBO: 1977.19



**VOSTELL, WOLF**  
LEVERKUSEN, ALEMANHA, 1932

**SEM TÍTULO, 1976**  
CORRESPONDÊNCIA - XEROX E CANETA  
DOAÇÃO ARTISTA

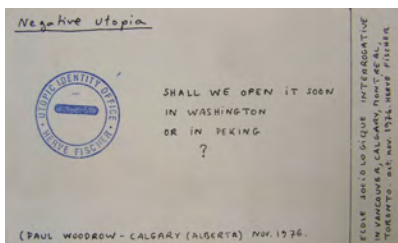
Nº de TOMBO: 76.84



**VOSTELL, WOLF**  
LEVERKUSEN, ALEMANHA, 1932

**ENERGIA, 1973**  
PARTITURA PARA HAPPENING/INSTALAÇÃO + JORNAL - XEROX  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 1990.4.153.1/2



**WOODROW, PAUL**  
LEEDS, INGLATERRA

**NEGATIVE UTOPIA, 1976**  
CARTÃO POSTAL – CANETA + CARIMBO  
DOAÇÃO ARTISTA

Nº de TOMBO: 77.55

## Anexo 2: Joseph Beuys

Já no primeiro levantamento de obras de artistas Fluxus realizado no acervo do MAC-USP, nos deparamos com um cartão postal cuja autoria consta nos registros como sendo de Joseph Beuys: um cartão postal que traz na frente uma suástica estampada em vermelho e a seguinte frase “*Joseph Beuys, chi non sa o non ricorda ripete*” (Joseph Beuys, quem não sabe ou não lembra, repete) e no seu verso “Opera di Chiarificazioni ideologica e politica. 9 Febbraio 1978 Pescara Italia” (Obra de esclarecimento ideológico e político. 9 de fevereiro de 1978, Pescara, Italia).

A obra não apresenta, no entanto, assinatura ou referências à autoria.



Fig. Anexo 1 - Frente cartão Postal “Joseph Beuys, chi non sa o non ricorda ripete.” – Acervo MAC-USP



**Fig. Anexo 2 - Verso Cartão Postal “Joseph Beuys, chi non sa o non ricorda ripete.” – Acervo MAC-USP**

Encontramos exemplares do mesmo cartão na internet, em alguns sítio eletrônicos (sites) de galerias e lojas virtuais que comercializam objetos e documentos artísticos, os quais também atribuem sua autoria à Joseph Beuys, vide *print screens* das telas a seguir.

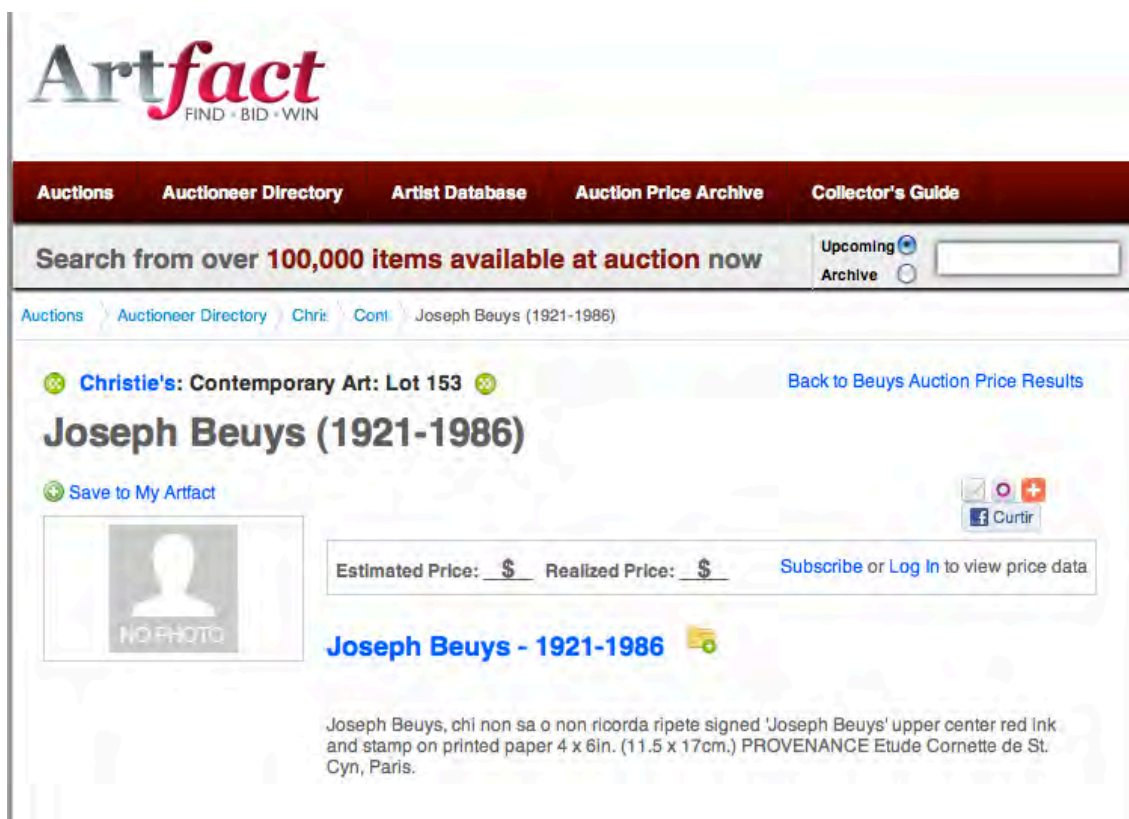


Fig. Anexo 3 - Site Artfact – Printed em 22/out/11 às 23h

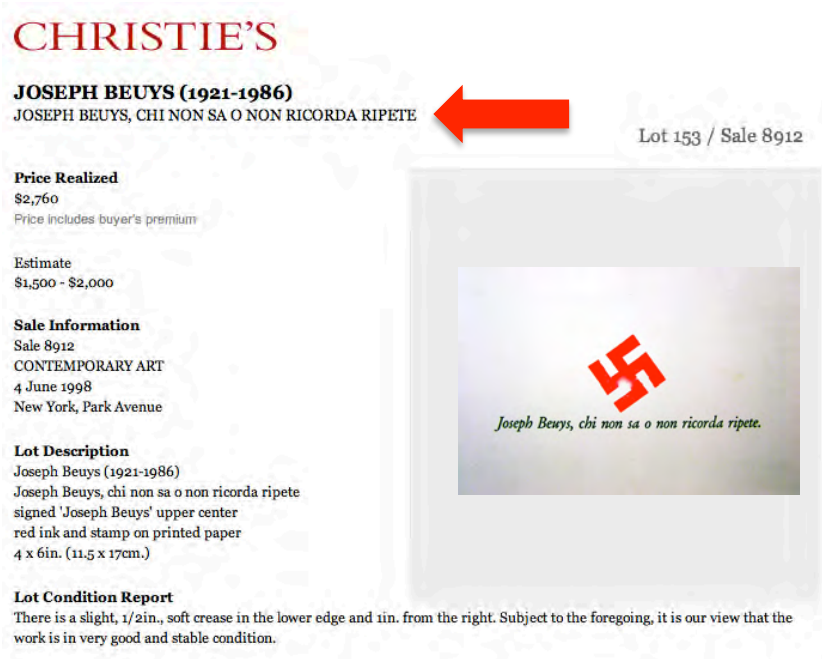


Fig. Anexo 4 - Site Christie's –Printed em 22/out/11 às 23:5h

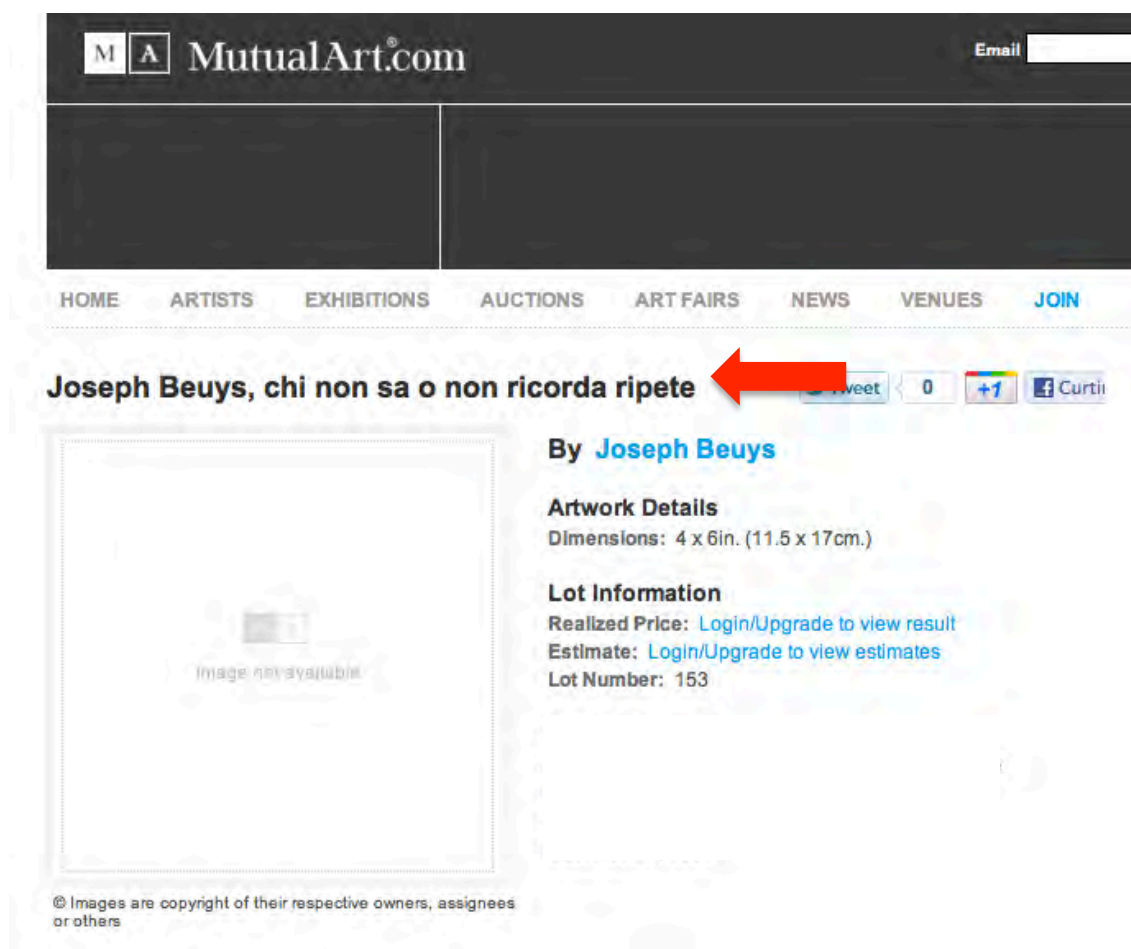


Fig. Anexo 5 - Site MutualArt - --Printed em 22/out/11 às 23:10h

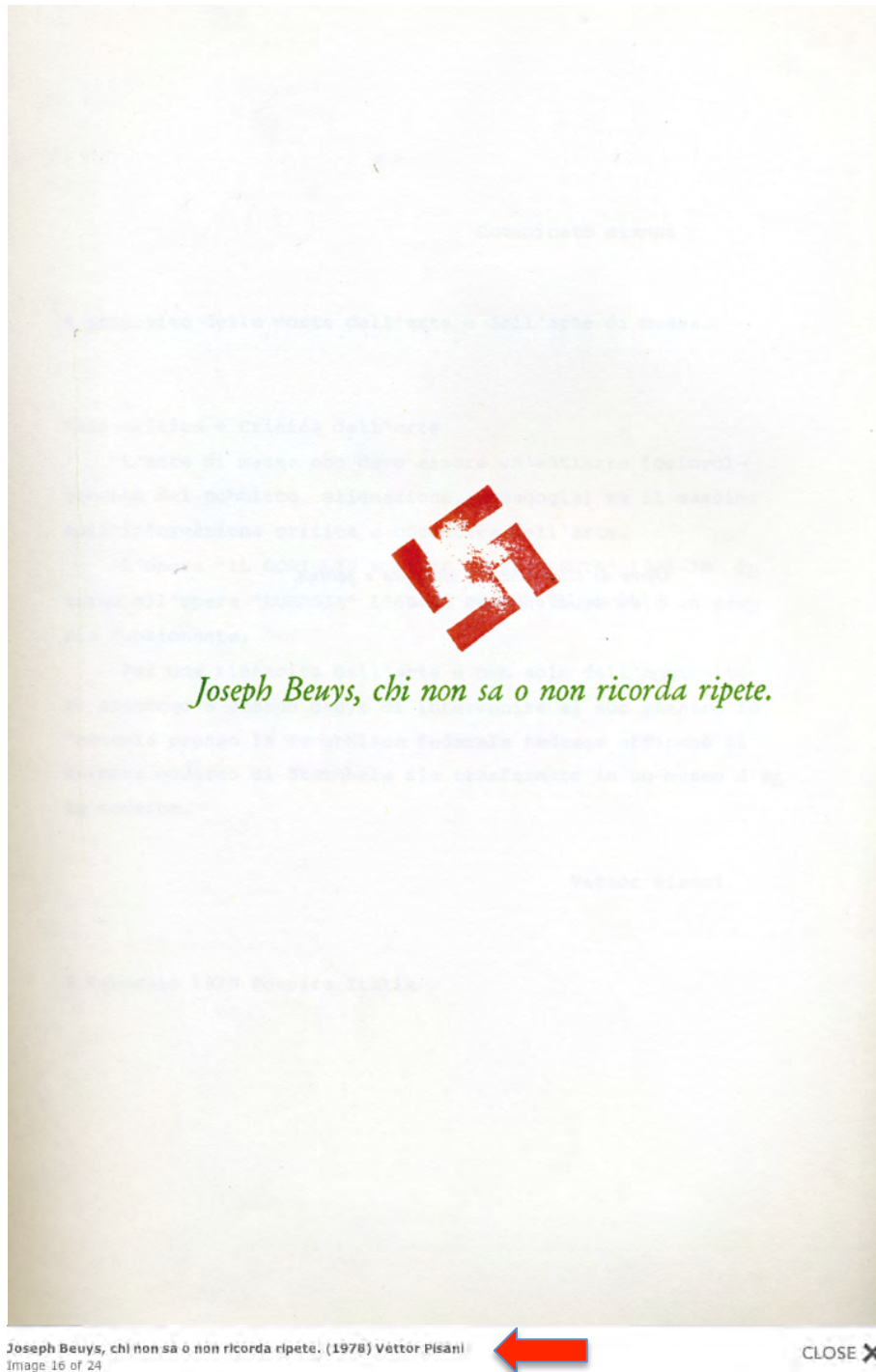
Ocorre que, ao continuarmos nossa pesquisa, no site *ZERYNTHIA - Associazione per l'Arte Contemporanea*, uma associação sem fins lucrativos criada em 1991, responsável por “curar, promover e organizar manifestações de arte contemporânea na Itália e no exterior com a intenção de expandir os limites para o contexto social em que opera”<sup>224</sup> e que também disponibiliza um denso arquivo digitalizado de documentos e reportagens temáticas relacionadas à arte contemporânea na Itália, encontramos uma série de *Newsletters* de 1978, algumas das quais falam de um evento promovido pela Free International University

<sup>224</sup> In: <http://www.zerynthia.it/zerynthia.asp?zm=1> - acesso em 22/out/2011 às 22h.



(Universidade Livre) em Pescara, Itália no mesmo ano e que contou com a presença de Joseph Beuys.

A *Newsletter* em questão traz imagens do mesmo cartão postal e atribui sua autoria a Vettor Pisani (Napoli, 1934), arquiteto e artista plástico italiano:



**Fig. Anexo 6 – Imagem site ZERYNTHIA atribuindo autoria da obra a Vettor Pisani.**

Além das imagens, o *ZERYNTHIA* traz ainda um artigo de Achille Bonito Oliva intitulado “O ALEMÃO JOSEPH BEUYS, ARTISTA DE VANGUARDA, EXPLICA PARA PESCARA AS SUAS TEORIAS - Mas a Arte futura é agricultura”.

No artigo, Bonito Oliva conta que o evento promovido pela Universidade Livre objetivava desenvolver um diverso uso social da criatividade artística e trouxe Joseph Beuys de Dusseldorf para explicar para seus alunos sobre seu projeto de fundar um “instituto pelo renascimento da agricultura” em prol da socialização da Arte.

De acordo com Bonito Oliva, no inusitado cenário da grande sala da Câmara de Comércio (da bolsa de valores), em duas entrevistas e com o auxílio de uma tradutora, Beuys expôs todas as suas posições e propôs para os jovens presentes na sala uma solução estética para os problemas políticos do mundo, teria proferido Beuys:

A nossa vida é dominada pelo sistema das ideologias, pelo projeto dos partidos políticos que organizam burocraticamente a realidade, reprimindo o verdadeiro capital humano, aquele da criatividade individual. [...] De fato não é casual o êxodo dos campos, o abandono da terra. A agricultura é um circuito inicialmente não governado pela ideologia do lucro, mas pela energia cósmica, por uma força distante e independente, pela posição da lua, pela constelação planetária. Pois a industrialização desenvolveu uma produção química de alimentos degenerados, venenos dos quais o homem não pode se libertar, enquanto vir a planta como uma máquina de alimento, desvinculada das forças ocultas que regem nossa vida e nossa morte.

Bonito Oliva acreditava que para Beuys a criatividade era um capital ideológico expropriado pelo capital econômico mediante a divisão do trabalho. A única possibilidade possível para a recuperação de tais potenciais naturais seria através de esforços para uma revitalização da agricultura.

No final do artigo, Bonito Oliva chama a atenção para algumas críticas realizadas por outros artista acerca da “utopia” de Beuys, entre elas a de Vettor Pisani:

Mas não deixa de ser necessário registrar um interesse inicial na discussão com Beuys, que ocorreu três dias antes [das palestras ministradas por Beuys]: um outro artista, Vettor Pisani, apresentou um trabalho de *esclarecimento político e ideológico*<sup>225</sup>, junto a galeria Pieroni, feito de citações e referências visuais que vem criticar o papel demiúrgico assumido por Beuys.

O site *ZERYNTHIA*, disponibiliza ainda um comunicado publicado por Vettor Pisani sobre as declarações e proposições apresentadas por Beuys que diz o seguinte:

Comunicado Impresso

Em propósito da morte da arte e da arte de massa.

Arte crítica + crítica da arte.

A arte de massa não deve ser uma antiarte (com envolvimento do público, alienação e demagogia) mas o máximo da informação crítica e operativa da arte.

A obra “O COELHO NÃO AMA JOSEPH BEUYS” 1975-78 em torno da obra “EURASIA” 1966 de Joseph Beuys nos é um exemplo funcional.

Para um renascimento da arte e não apenas da agricultura, proponho a Joseph Beuys de intervir em seu retorno para a Alemanha junto a República Federal Alemã, a fim de que o cárcere moderno de Stammheim<sup>226</sup> seja transformado em um museu de arte moderna.

Vettor Pisani

9 de Fevereiro de 1978 Pescara, Itália.

O que podemos concluir com as declarações e artigos apresentados, é que o cartão postal “*Joseph Beuys, chi non sa o non ricorda ripete*” foi confeccionado por Vettor Pisani

---

<sup>225</sup> Coadunando com a informação expressa no verso do cartão “Obra de esclarecimento ideológico e político”.

<sup>226</sup> Stammheim foi uma prisão de segurança máxima de Stuttgart, Alemanha que ficou famosa por abrigar membros da Fação do Exército Vermelho (um grupo de guerrilha urbana que cometia atos terroristas na antiga Alemanha Ocidental) na década de 1970.

como parte de uma série de iniciativas provocativas dirigidas a Joseph Beuys em sua estada em Pescara e não o contrário, conforme suposto pelos sites que comercializam cópias da peça, ou mesmo o MAC-USP que adensou ao seu acervo um exemplar da obra outorgando autoria ao próprio Beuys.

Vettor Pisani, na realidade, chama atenção de Beuys para o fato de que teorias utópicas e as ideologias (em sua visão) falidas podem não ser levadas a sério quando pensadas e proferidas por um cidadão alemão, que serviu o exército de seu país na II Guerra Mundial, logo participou vividamente dos horrores por ele promovidos (por isso da suástica) e a lhe direciona a seguinte mensagem: Joseph Beuys, quem não sabe ou não recorda, repete.

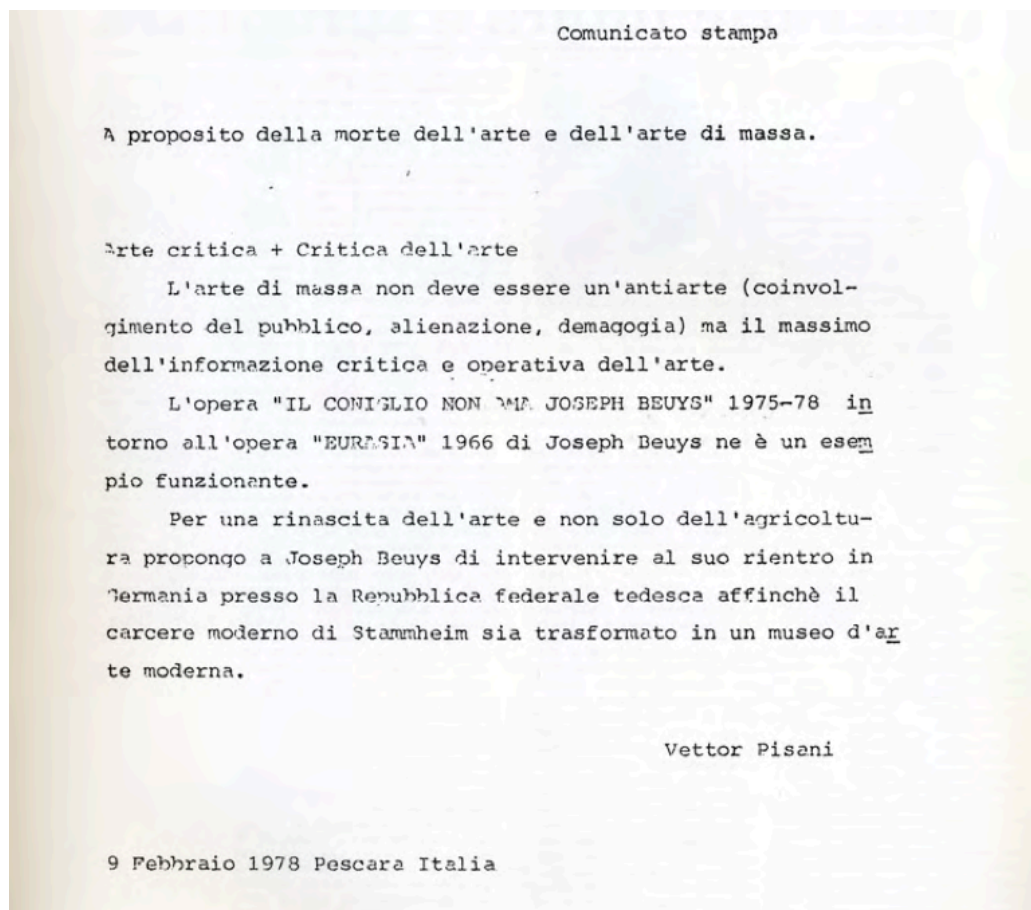


Fig. Anexo 7 - Comunicado impresso de Vettor Pisani disponível no ZERYNTHIA

IL TEDESCO JOSEPH BEUYS, ARTISTA D'AVANGUARDIA, SPIEGA A PESCARA LE SUE TEORIE

## Ma l'arte futura è agricoltura

PESCARA -- Fondare un istituto per la rinascita dell'agricoltura sembra un gesto appartenente al «politico», eppure è stato compiuto da un famoso artista d'avanguardia, il tedesco Joseph Beuys, venuto da Düsseldorf a Pescara in nome e per conto della Free International University, una libera università (a cui ha aderito anche Heinrich Höll) che intende sviluppare un diverso uso sociale della creatività artistica.

Lo scenario è inusitato per le manifestazioni dell'arte, abituate a gallerie e musei: la grande sala della Camera di Commercio, quella della Borsa Valori. La regia è di Lucrezia De Donizio che ha organizzato il «viaggio in Italia» dell'artista tedesco. Forse non esisteva luogo più adatto visto che Beuys, sotto i riflettori di alcune televisioni libere venute da molte città italiane, ha per così dire giocato al rialzo, sostenendo per l'arte una strategia di rilancio.

Con una tensione tra il socratico ed il didattico, posto tra due lavagne, con lo ausilio di una traduttrice, Beuys, ha tracciato il diagramma delle sue posizioni. Vestito come sempre con un blue jeans ed un panciotto,



Joseph Beuys

armato del suo inseparabile cappello, ha prospettato ai giovani che affollavano la sala una soluzione estetica dei problemi politici.

La nostra vita -- ha proseguito Beuys -- è dominata dal sistema delle ideologie, dal progetto dei partiti politici che organizzano burocraticamente la realtà, reprimendo il vero capitale umano, quello della creatività individuale. Qui egli ha fatto due citazioni da Goethe: «La presa di coscienza delle idee nella realtà è la vera verità dell'uomo» e «Non cercate niente avanti e indietro alle cose. Le cose stesse sono l'insegnamento».

Dunque è possibile cambiare la nostra vita se la liberiamo dall'involucro ideologico e approdiamo al suo nucleo, in cui le cose stesse sono il metodo. I giovani che a Pesaro ascoltavano Beuys sono stati da lui invitati a spogliarsi della propria corazza ideologica, a praticare l'autodeterminazione, ad ampliare il concetto di cultura a tutte le discipline, e a favorire la trasformazione dell'arte in bene spirituale delle masse.

Per Beuys la creatività è un capitale ideologico espropriato dal capitale economico mediante la divisione del lavoro. L'unica possibilità è il recupero di tale potenziale naturale, mediante la rifondazione dell'agricoltura.

Infatti non è casuale lo esodo dalle campagne, l'abbandono della terra. L'agricoltura è un circuito inizialmente non governato dalla ideologia del profitto, bensì dall'energia cosmica, da una forza distante ed indipendente, dalla posizione della luna, dalla costellazione planetaria, dice Beuys. Poi l'industrializzazione ha sviluppato una produzione chimica di ali-

menti degenerati, veleni da cui l'uomo non riesce a liberarsi, in quanto vede la pianta come una macchinina da cibo, svincolata dalle forze nascoste che presidono la nostra vita e la nostra morte.

Beuys, infine, ha introdotto la questione religiosa dell'agricoltura, la possibilità di ristabilire al suo interno le finalità invisibili dell'uomo, quelle di riportare piante, animali e uomo in un rapporto di continuità col cosmo. Egli ha ricordato come l'uso alternativo della creatività possa diventare anche un momento di lotta contro la disoccupazione per approdare ad un futuro liberato.

Nel successivo dibattito, molti hanno richiesto analisi più legate ai nostri problemi. Ma bisogna però registrare una partecipazione anticipata alla discussione con Beuys, avvenuta tre giorni prima: un altro artista, Veltor Pisani, ha presentato un lavoro di chiarificazione politica ed ideologica, presso la galleria Pieroni, fatto di citazioni e riferimenti visivi, in cui viene criticato il ruolo demagogico assunto da Joseph Beuys.

Achille Bonito Oliva

Fig. Anexo 8 - Artigo de Achille Bonito Oliva publicado no Corriere della Sera em 15 de Fevereiro de 1978 e disponível no ZERYNTHIA.

A participação efetiva de Beuys no Fluxus é controversa. Sua associação histórica com o grupo, segundo alguns críticos e historiadores, é inegável pois ele mesmo durante muitos anos definiu suas realizações como “*obras Fluxus*”. Contudo, George Maciunas em mais de uma oportunidade, tachou Beuys como um “*sabotador*”<sup>227</sup> que “*não tinha nada a ver com o Fluxus – e nunca teve.*”<sup>228</sup>

<sup>227</sup> Citado por Emmett Willians In: *My Life in Flux – and Vice Versa*. Londres: Thames and Hudson, 1992, p.44.

<sup>228</sup> Em uma carta de Maciunas para Harry Huré, citada no livro de Huré: *Joseph Beuys: Werken in het Fluxus-Archief Harry Huré*. Amsterdam: Galerie A, 1987, não paginado.

Joan Rothfuss<sup>229</sup> acredita que Beuys pode e deve ser considerado um artista Fluxus por conta de registros e evidências históricas do próprio grupo, uma vez que seu nome aparece em muitos dos materiais produzidos para e a partir de eventos Fluxus. Nos primeiros anos de atividade do grupo, Beuys fora apresentado à Maciunas e aos demais artistas Fluxus por Nam June Paik. Sua primeira participação com o coletivo, teria sido em 1963 no *Festum Fluxorum Fluxus*, na Dusseldorf Kunstakademie, onde Beuys era professor.

Ainda segundo Rothfuss, a performance realizada por Beuys no *Festum Fluxorum Fluxus* teria sido decisiva em sua carreira pois desde então ele teria se afastado das práticas restritas de estúdio em direção ao performático e ao colaborativo. Desta apresentação seguiram-se muitas outras e uma importante mostra individual intitulada *Joseph Beuys Fluxus* que foi realizada em novembro de 1963, no celeiro de uma fazenda nos arredores de Dusseldorf, propriedade de seus mecenas de longa data Hans e Frans van der Grinten.

As desavenças e a conseqüente descaracterização de Beuys como um artista Fluxus por Maciunas teriam se dado por conta de seu crescente sucesso como artista solo. Tanto Maciunas quanto outros integrantes do grupo acreditavam que a constante exposição de Beuys à mídia ia contra os princípios do coletivo, assim como suas ações e apresentações visavam apenas sua projeção individual e não a divulgação dos ideais *fluxistas*, conforme salienta Rothfuss através de declarações dadas por artistas Fluxus na época:

Muitos artistas do Fluxus questionaram a conexão de Beuys com o Fluxus por razões artísticas e ideológicas. Eric Andersen o caracterizou como um dos artistas que ‘tinha menos a ver com o Fluxus’ e contou que em 1964 ‘a diferença entre (Fluxus) e Beuys era tão grande que não podíamos nem estar confinados ao mesmo festival’. Wolf Vostell claramente tinha Beuys em mente quando escreveu em 1968 ‘Fluxus é irreconciliável com o culto de celebridades ou comportamento místico. Fluxus não é baseado em terminologia

---

<sup>229</sup> Crítico e historiador que escreveu o artigo: *FluxBeuys*. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília e Rio de Janeiro/Detroit: Centro Cultural Banco do Brasil/ The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation, 2002, pg. 57

cristã. Fluxus nunca usou cruz.’ Tomas Schmit reconheceu o elo entre Beuys e o Fluxus mas comentou que ele era “orientado para o Expressionismo” e apenas um membro do grupo ‘no sentido mais estreito’. Até mesmo o discreto Emmett Williams, notou a distinção entre Fluxus e os artistas ‘independentes’ (incluindo Beuys) que trabalhavam à sua margem.<sup>230</sup>

A despeito das declarações dos artistas Fluxus, Beuys continuou associando o nome do grupo às suas atividades artísticas até a década de 1970, ao que tudo indica, gerando uma grande irritação em Maciunas que passou a dedicar bastante tempo em definir quem era, quem não era do grupo e os motivos através de comunicados abertos e publicações diversas distribuídas largamente.

O acervo do MAC-USP compreende uma série de 6 (seis) cartões postais realizados como material de divulgação de eventos promovidos por Beuys ao longo da década de 1970 e início de 1980, todos assinados pelo próprio artista e que foram doados em 2000 por Alex Flemming. Optamos por não incorporá-los no corpo do trabalho, apesar de serem obras de poética e suporte que fazem parte do escopo desta dissertação, justamente por não terem sido adensados via doação do próprio artista e em virtude das exposições promovidas pelo Prof. Zanini, como as demais obras.



**BEUYS, JOSEPH**

***GIB MIR HONIG, 1973***

CARTÃO POSTAL – IMPRESSO OFSET  
DOAÇÃO ALEX FLEMMING

Nº DE TOMBO: 2001.10.2

<sup>230</sup> ROTHFUSS, Joan. *FluxBeuys*. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília e Rio de Janeiro/Detroit: Centro Cultural Banco do Brasil/ The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation, 2002, pg. 59/60.



**BEUYS, JOSEPH**

**ZEICHNUNGEN, 1980**  
 CARTÃO POSTAL – IMPRESSO OFSET  
 DOAÇÃO ALEX FLEMMING

Nº DE TOMBO: 2001.10.3



**BEUYS, JOSEPH**

**HEUTE ARBEITET BEUYS IN DER GALERIE SCHMELA, 1970**  
 CARTÃO POSTAL – IMPRESSO OFSET  
 DOAÇÃO ALEX FLEMMING

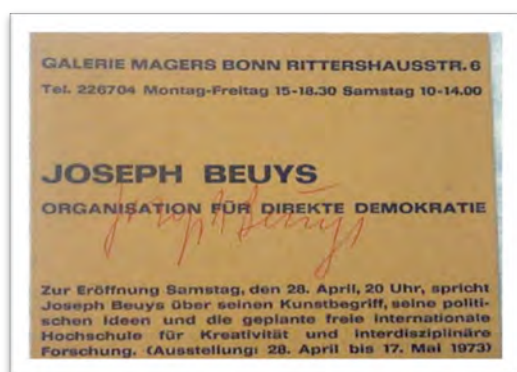
Nº DE TOMBO: 2001.10.4



**BEUYS, JOSEPH**

**DEMOKRATIE IST LUSTIG, S/ Data**  
 CARTÃO POSTAL – IMPRESSO OFSET  
 DOAÇÃO ALEX FLEMMING

Nº DE TOMBO: 2001.10.5



**BEUYS, JOSEPH**

**ORGANISATION FÜR DIREKTE DEMOKRATIE, 1973**  
 CARTÃO POSTAL – IMPRESSO OFSET  
 DOAÇÃO ALEX FLEMMING

Nº DE TOMBO: 2001.10.6





**BEUYS, JOSEPH**

**ZEICHNUNGEN UND OBJEKTE, 1978**

CARTÃO POSTAL – IMPRESSO OFSET

DOAÇÃO ALEX FLEMMING

Nº DE TOMBO: 2001.10.7