

caiana

Mari Rodríguez Binnie

Williams College, Estados Unidos

Prospectiva 74 & Poéticas Visuais: El horizonte internacional de la experimentación ‘anartística’ con métodos de impresión

Prospectiva 74 & Poéticas Visuais: El horizonte internacional de la experimentación ‘anartística’ con métodos de impresión

Mari Rodríguez Binnie

Williams College, Estados Unidos

El Museu de Arte Contemporânea da Universidad de São Paulo (MAC USP) fue un núcleo de experimentación artística radical durante los años setenta.¹ Este fue un período complejo en Brasil, durante el cual la dictadura militar, vigente desde 1964, intensificó sus esfuerzos represivos, ratificando la censura y la persecución e incluso la tortura. El éxodo de artistas, críticos y otros intelectuales se produjo después de la promulgación del Acta Institucional 5 en 1968 y el ascenso al poder de Emílio Garrastazu Médici en 1969.² La censura de las obras de los que permanecieron en el país condujo, en gran parte, al boicot internacional en 1969 de la décima edición de la Bienal de San Pablo, un boicot que, en diversos grados, permaneció en vigor hasta 1981, cuando el país estaba en pleno proceso de apertura a la democracia.³ A consecuencia de esto, a partir de entonces se prestó poca atención crítica a los artistas que permanecieron en Brasil y a las principales actividades de espacios alternativos y emergentes como el MAC USP.

Estudios recientes han asumido la tarea crucial de reevaluar este período en Brasil.⁴ Una mirada a dos exposiciones claves organizadas por el MAC USP – *Prospectiva 74* (1974) y *Poéticas Visuais* (1977)– revela cómo y por qué este museo se convirtió en un nodo vital de colaboración e intercambio internacional, conectando en el plano internacional a artistas neo-vanguardistas a través de exposiciones dedicadas a prácticas que canibalizaban las nuevas tecnologías disponibles de los medios de comunicación de masas como el vídeo, la fotocopia, las impresiones offset, térmica y heliográfica. Iteraciones del mismo concepto curatorial,

Prospectiva 74 y *Poéticas Visuais* incluyeron más de cien obras bidimensionales enviadas por correo al MAC USP por artistas basados en gran parte en las Américas y en Europa occidental y oriental. Ambos eventos ilustran cómo las exposiciones organizadas por el entonces director Walter Zanini registraron el contundente horizonte transnacional del giro conceptual. Sin embargo, las dos exposiciones también ofrecieron una perspectiva única sobre el potencial que muchos artistas vieron en la experimentación con métodos de impresión como maniobra vanguardista, capaz de unir el arte con la vida. También muestran la potencia rizomática de las prácticas artísticas que dependían de las tecnologías de impresión masiva y de la repetición y la dispersión como modos de resistencia social.

El MAC USP fue inaugurado en 1963 como resultado de un cisma entre Ciccillo Matarazzo y el personal administrativo del Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), fundado por Matarazzo en 1948. Matarazzo rompió relaciones con el MAM SP en 1962 tras varios años de ejercer presión para que concentrasen sus esfuerzos administrativos en torno a organizar y promover la Bienal de San Pablo, en ese entonces su iniciativa más reciente. Éste resolvió cerrar el MAM SP y donar toda su colección, así como el resto de sus colecciones personales y las de su esposa Yolanda Penteado, para crear un nuevo museo: el MAC USP. La nueva institución, a cargo del historiador paulista Walter Zanini, abrió pronto sus puertas en el tercer piso del pabellón de la Bienal en el Parque de Ibirapuera. Durante los siguientes tres años, Zanini determinó el programa de exposiciones del MAC USP con el objetivo de resaltar las obras modernistas brasileñas de la colección. También ideó exposiciones anuales de dibujo y grabado de jóvenes artistas brasileños, llamadas *Jovem Desenho Nacional* y *Jovem Gravura Nacional*. En 1967 estas dos se combinaron para crear la exposición anual *Jovem Arte Contemporânea* como primer paso hacia el abandono del modelo agonizante del salón nacional y de las divisiones disciplinarias tradicionales.

Mientras que la edición de 1971 de *Jovem Arte Contemporânea* fue la primera en incluir obras efímeras y de autoría colectiva, la de 1972 marcó un momento decisivo para el MAC USP al eliminar el jurado y los premios, y convocar *propuestas* tanto de artistas brasileños como de extranjeros, sorteando ochenta y cuatro espacios dentro del museo para que los artistas seleccionados desarrollasen sus obras. La noción de *propuesta* aquí es importante, ya que esta fue la primera vez que el MAC USP insistió

Prospectiva 74 & Poéticas Visuais: El horizonte internacional de la experimentación ‘anartística’ con métodos de impresión

/ Mari Rodríguez Binnie

específicamente en el proceso, en lo efímero, y en las instalaciones de arte.⁵ Por lo tanto se reconfiguró la exposición: de una muestra estática de objetos a un evento dinámico que transcurrió durante un período de catorce días. De hecho, en un potente gesto de apertura y colectividad, el museo permaneció abierto al público comenzando con el sorteo y la selección de ciento veinte artistas que asumieron (y a menudo se intercambiaron) los espacios asignados, permitiendo al público observar libremente, así como participar y colaborar en las obras.

La edición de *Jovem Arte Contemporânea* de 1972 marcó un cambio decisivo para el MAC USP bajo Zanini. En el transcurso de los próximos seis años, el museo se convirtió en un espacio de laboratorio y de refugio para la experimentación abierta y radical, una visión que Zanini consideraba debía ser el objetivo de todos los museos de arte contemporáneo, como proclamó en una conferencia de 1969:

En el caso del museo de arte contemporáneo, las tareas se extienden al sentido prospectivo: él debe ser un centro permanente de investigación ([siguiendo a] Le Corbusier)... no sólo el órgano de coleccionismo, sino un agente de transformación. Puede ser un coautor, junto con el artista, en la elaboración de sus nuevos recursos de comunicación. Recordando a Pierre Restany, [el museo contemporáneo es] sede de eventos en una época en que se registran “investigaciones de estilo que deliberadamente se orientan hacia un arte de síntesis integrado a la sociedad”. En cuanto al espectador, el museo de arte del siglo XX no cumplirá sus funciones (científicas, culturales, educativas) si se limita a los hábitos de contemplación pasiva.⁶

Vale la pena preguntarnos, en medio de la represión y la censura, ¿cómo podía el MAC USP permitirse tales libertades creativas? Con poco financiamiento de la universidad, el MAC USP era, en términos financieros, una institución marginal en San Pablo. De hecho, no recibía el patrocinio que otras instituciones de San Pablo tuvieron. Matarazzo dedicó sus recursos y esfuerzos a la Bienal, mientras que el Museu de Arte de São Paulo (MASP), como observó Zanini en 2008, permaneció bajo los auspicios de líderes de la industria con vínculos favorables con el régimen militar, lo cual resultó en un apoyo considerable por parte del Estado.⁷ El MAC USP también era marginal en su ubicación, en la parte posterior del pabellón de la Bienal, en el Parque de Ibirapuera, a kilómetros del campus de la

Universidade de São Paulo, en el que la policía militar perseguía rutinariamente las actividades académicas. Sin embargo, la marginalidad del MAC USP también fue producto de la resistencia de los críticos a su programación cada vez más experimental. Años después Zanini comentó que

no sería fácil reconstituir el MAC de los años 70 con base en hemerotecas, pues los críticos no subían la rampa (la única entrada del museo era a través de una rampa en la parte trasera del pabellón) y, cuando lo hicieron, no entendieron.⁸

Si bien ésta era una exageración –los archivos del MAC USP rebosan de recortes– su comentario sí resalta el hecho de que esta falta de entendimiento en última instancia resultó vital: si los críticos conservadores no entendían las prácticas experimentales expuestas en el MAC USP, menos aún lo harían los supervisores del régimen.

Sólo en este contexto podría darse una exposición dedicada a obras bidimensionales enviadas por correo de todo el mundo, en muchos casos desde países también sometidos a regímenes represivos. En los meses previos a la inauguración de *Prospectiva 74*, llegaron collages, postales, libros de artista y revistas colaborativas –todos impresos en humildes hojas de papel y cartulina a través de medios baratos de impresión como el offset y la fotocopia– enviados del extranjero y también de muy cerca: de hecho, San Pablo ya contaba con una escena artística dinámica dedicada a la experimentación con métodos de impresión, basada en la apropiación de las tecnologías de comunicación de masas importadas por el propio régimen militar. El llamado “milagro brasileño”, período de excepcional crecimiento económico que comenzó en 1968, hizo de San Pablo, el centro financiero del país, un lugar abundante en términos de acceso privado a las tecnologías de impresión masiva. Sin embargo, el milagro tenía un lado oscuro: estos eran los “años de chumbo”, los años de plomo, cuando la represión y la censura alcanzaban un punto culminante y los medios impresos se habían convertido en un terreno particularmente traicionero. Los funcionarios del régimen vigilaban de cerca a los intelectuales y confiscaban libros y publicaciones considerados subversivos; también emitieron una larga serie de decretos para regular los medios de comunicación y prohibir toda crítica a la censura, ya fuese oral, escrita o televisada.⁹ A su vez, varios artistas de San Pablo, entre ellos Regina Silveira, Carmela Gross, Rafael França, Hudinilson Jr. y los argentinos Antonio Lizárraga y León Ferrari, se apoderaron de

Prospectiva 74 & Poéticas Visuais: El horizonte internacional de la experimentación ‘anartística’ con métodos de impresión

/ Mari Rodríguez Binnie

estos mismos medios de control, utilizando “incorrectamente” las tecnologías de impresión masiva en obras que articulaban una punzante crítica social y artística. Por lo tanto, el desarrollo de esta escena artística en San Pablo no conformó un mero telón de fondo para *Prospectiva 74*, sino que fue su catalizador. El co-organizador junto a Zanini de la exposición pertenecía a esta misma escena artística: se trataba del español Julio Plaza, entonces casado con Regina Silveira, y quien había organizado en 1972 una de las primeras exposiciones de arte correo, *Creación, Creation, Criação*, en el campus de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico.¹⁰ *Creación, Creation, Criação* fue el modelo para la estrategia curatorial de *Prospectiva 74*. Pero lo que es aún más importante, esta exposición fue el núcleo de la creciente red de intercambio artístico evidenciada en *Prospectiva 74*, que presentaba obras de la International Artist Cooperation, de artistas asociados con Fluxus como Dan Graham y Dietrich Albrecht, y de otros artistas internacionales como Luis Camnitzer, Liliana Porter, Klaus Groh y Hervé Fischer.¹¹

Acorde con su espíritu prospectivo, *Prospectiva 74* buscó explorar la multiplicidad de prácticas emergentes con un enfoque conceptual y con énfasis en “la exploración de los diversos canales de comunicación tecnológica”, siendo ésta “la característica fundamental del arte durante los años 70, su forma lúcida y coherente de integración con los demás vectores prospectivos de la sociedad actual”.¹² Se enviaron convocatorias a artistas de Brasil, los Estados Unidos y Canadá, así como de Europa occidental y oriental –incluyendo a los participantes de *Creación, Creation, Criação* y a otros artistas que Zanini había conocido durante sus viajes al exterior en años anteriores–. Se los invitó a participar a través de:

Todo tipo de manifestación y experimentación dentro del ‘multimedia’. Fotografía, xerox, documentos, publicaciones, postales, S8, 16mm, off-set, periódicos [...] Poemas, palabras, conceptos, mapas, documentos, postales, diseños, fotos, publicaciones, obras, ideas, producciones, etc., etc.¹³

Asimismo, Zanini y Plaza abrieron esta plataforma a artistas más allá de sus propias conexiones al incluir en cada carta dos invitaciones y formularios de inscripción para que el destinatario circulara a su discreción. La exposición se inauguró en agosto de 1974 con obras de 150 artistas que constituyeron una

vasta red geográfica, procedentes de Uruguay, Argentina, México y Canadá; de países de Europa del Este como Hungría, Polonia, la ex Checoslovaquia y Yugoslavia; de todos los países de Europa occidental, así como de Finlandia, Dinamarca, Israel y Japón.¹⁴ *Prospectiva 74* presentó incluso obras de muchos artistas que hoy ocupan un lugar prominente en las historias de la experimentación neo-vanguardista con los métodos de impresión, particularmente en la categoría del arte postal: Ulises Carrión, Felipe Ehrenberg, Clemente Padín, Eduardo Antonio Vigo y Wolf Vostell, entre otros.¹⁵ Así, se expusieron múltiples acercamientos a la experimentación con métodos de impresión, en soportes como cartas postales, afiches, *zines* y libros de artistas. Frente a esta multiplicidad, el crítico Roberto Pontual declaró:

A causa del espectro [de artistas] y la yuxtaposición, que han sido tan amplios, la visita a esta exposición resulta obligatoria [...]. En primer lugar, nos permite una actualización directa de lo que han sido los efectos de la tecnología en el arte en la primera mitad de la década del 70. Es sintomático observar como la casi totalidad de los artistas enfrenta el gigantismo tecnológico en términos de David vs. Goliat, usando una táctica que se resume en aprovechar los medios proporcionados por la nueva divinidad para contrariarla visceralmente con pequeñas pero profundas estocadas.¹⁶

Todos los artistas que participaron en *Prospectiva 74* manifestaron el impulso creciente, a nivel internacional, de canibalizar el gigantismo tecnológico como una forma de fusionar el arte y la vida. Pero, ¿cómo traducir esta renovación del espíritu vanguardista en una exposición?

Zanini y Plaza colgaron las obras usando tachuelas, permitiendo que sus pliegues y curvas colgasen libremente sin ser confinadas dentro de un marco o detrás de un vidrio. El plano de la exposición era deliberadamente impreciso, resaltando la pluralidad de aproximaciones a la experimentación con los métodos de impresión (**Fig. 1**). Las imágenes de archivo evidencian cómo se fomentaba el contacto con las obras por parte del espectador, ya fuese tocando las que colgaban de la pared, u ojeándolas en una gran mesa comunitaria (**Fig. 2**). Una pared con cientos de sobres también revelaba el método por el cual llegaron las obras al museo (**Fig. 3**). Alrededor de los sobres, se dispusieron varias hojas impresas en blanco y negro con la definición de “prospectiva”: “mirar hacia delante o a lo lejos”. Más que un mero gesto de transparencia, esta estrategia curatorial

inculcaba una sensación de inmediatez y, en última instancia, hacía hincapié en la divergencia radical articulada por la exposición: éstas no eran obras preciosas y singulares protegidas en cajas, sino envíos íntimos, hechos desde cerca y desde lejos, dentro de sobres baratos. Eran invitaciones a intercambiar y a colaborar, conexiones rizomáticas disfrazadas bajo la apariencia mundana y burocrática del correo postal, que esquivaban la censura impuesta por el régimen brasileño.



Fig.1 *Prospectiva 74*, 1974. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.



Fig.2 *Prospectiva 74*, 1974. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Durante los siguientes tres años, Zanini y Plaza continuaron escribiéndose con los artistas participantes de *Prospectiva 74* y expandiendo su red, ya fuese a través del correo o a través de iniciativas como dos exposiciones realizadas en 1976, *Multi-Media II* –que contó con la obra de artistas paulistas inmersos en la impresión experimental junto a obras de Peter Vogel y Klaus Groh– y *Década de 70*, una exposición colectiva organizada por el

Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires. Siguiendo el mismo formato que *Prospectiva 74*, *Poéticas Visuais* de 1977 evidenció esta red de contactos más amplia, con obras de 201 artistas de todo el mundo, incluyendo un número mayor de artistas de Estados Unidos y de Japón. Zanini señalaba en el catálogo de la exposición:

El intercambio del MAC con artistas de un área amplia de comunicación alternativa en el mundo ha crecido sin desfallecimientos en los últimos años, constituyendo una experiencia que posee pocos ejemplos similares o próximos en todo el hemisferio...¹⁷

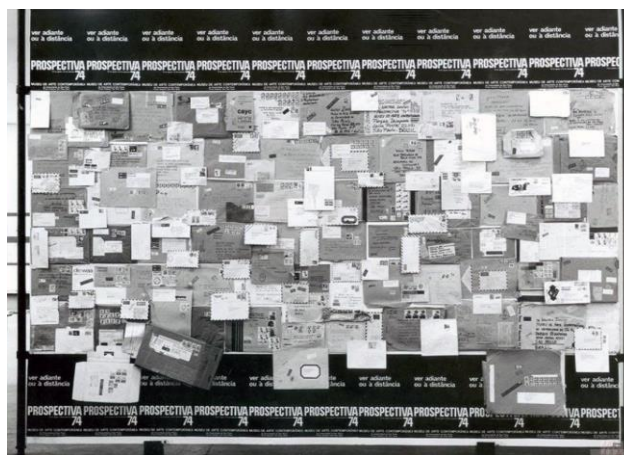


Fig.3 *Prospectiva 74*, 1974. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Ciertamente, gracias a este alcance, el MAC USP constituía una presencia singular dentro de las escenas artísticas de la década de 1970 en América Latina. Una vez más las obras fueron retiradas de sus sobres, desplegadas y colgadas en la pared sin marco. **(Fig.4)** La gran mesa comunitaria permitía a los visitantes ojear los *zines* y los libros de artista. Sin embargo, *Poéticas Visuais* introdujo elementos ausentes en *Prospectiva 74*: por ejemplo, un pequeño televisor que mostraba una selección rotativa de obras de video de artistas basados en San Pablo y Río de Janeiro, como parte de los esfuerzos recientes del MAC USP por promover el videoarte.¹⁸ **(Fig.5)** Sin embargo, el dominio de la experimentación con métodos de impresión era decisivo. Y en este sentido, fue notable la decisión de incluir una fotocopidora dentro de la exposición. Zanini proclamó en el catálogo, “[la exposición] tendrá un aspecto inusual. El público podrá obtener copias impresas de la mayoría de los documentos expuestos, convirtiéndose así en una *exposición portátil*”.¹⁹ Su exposición dentro de un museo

Prospectiva 74 & Poéticas Visuais: El horizonte internacional de la experimentación ‘anartística’ con métodos de impresión

/ Mari Rodríguez Binnie

amenazaba conferir un aura a estas obras reproducidas; por lo tanto, los espectadores podrían reproducirlas de nuevo, difundiéndolas aún más, fuera de los confines de la institución. En otras palabras, las obras nuevamente modulaban la lógica de exposición, convirtiéndola en un conducto de sus maniobras anti-elitistas.



Fig. 4 *Poéticas Visuais*, 1977. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Tanto *Prospectiva 74* como *Poéticas Visuais* estuvieron en sintonía con la experimentación neo-vanguardista internacional respecto de los métodos de impresión. Volver a estas dos exposiciones es insistir en lo que las historias establecidas del conceptualismo han dejado atrás: que el repertorio del giro conceptual incluyó, de hecho, prácticas que pusieron el objeto de arte en primer plano, aunque redefiniéndolo radicalmente. Hechas a través de tecnologías de medios impresos de comunicación de masas, estas obras existían, simultáneamente, en múltiples. Eran reproducibles, repetibles, itinerantes e incontenibles. Esta posición radical anti-institucional no sólo era deliberadamente irreconciliable con las prácticas artísticas legitimadas y comercializables; era sustento para aquellos atrapados en tensos contextos sociopolíticos. Por otra parte, de la clandestinidad y la marginalidad nacía para estos artistas una gran libertad expresiva. La propia marginalidad del MAC USP también permitió reunir públicamente muchas de estas obras que normalmente eran enviadas de artista a artista de manera directa y privada.

Las obras incluidas en *Prospectiva 74* y *Poéticas Visuais* se disfrazaron de documentos, traficando en la familiaridad de lo común, pero también en muchos casos criticando la incursión de la censura y la represión en los aspectos más mundanos de la vida cotidiana. En el catálogo de *Poéticas Visuais* Plaza

declaraba con entusiasmo, “sobre todo en la última década, un tipo de fenómeno samizdat²⁰ que se desarrolla paralelamente y alternativamente a los sistemas tradicionales de arte, ha surgido como un movimiento *anartístico*”.²¹ *Anartístico*: neologismo de Plaza que combina “anarquista” y “artístico”, encapsulaba de manera convincente el espíritu vanguardista de las obras expuestas en *Prospectiva 74* y *Poéticas Visuais*, así como su reflexivo caos visual y material. Esta ausencia de orden venía junto a la forma en que estas obras forzaron a la práctica expositiva a colapsar las fronteras disciplinarias, a disipar las distinciones entre artistas emergentes y establecidos e ignorar las demarcaciones geopolíticas de “centros” y “periferias”. Las obras también nos plantean un reto metodológico más: pues nos animan, en última instancia, a re-concebir la exposición no como la finalidad de una obra, sino como un componente de su desdoblamiento.



Fig.5 *Poéticas Visuais*, 1977. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Notas

¹ Una versión preliminar de este artículo fue presentada en el seminario “Connecting Art Histories Initiative: Exhibiting and Narrating Latin American / Latino Art” de la Getty Foundation en la Universidad Torcuato Di Tella en Buenos Aires en junio de 2014.

² Conocido comúnmente como AI-5, esta enmienda constitucional suspendió indefinidamente todos los cuerpos legislativos, autorizó al presidente a ordenar por decreto y sancionó la persecución de disidentes políticos. La enmienda está disponible (en portugués) en el sitio de Planalto: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm.

³ Después de que el régimen cerrase la exposición de la delegación brasileña a la Bienal de París en 1969 en el

Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro, varios artistas dentro y fuera de Brasil propusieron boicotear la próxima Bienal de San Pablo. El esfuerzo fue reactivado luego de una reunión dirigida por el crítico francés Pierre Restany en el Museo de Arte Moderno de París el 16 de junio de 1969, donde el documento “No a la Bienal de São Paulo” circuló por primera vez y el cual pronto obtuvo cientos de firmas de artistas de toda Europa y Estados Unidos. En Brasil el crítico Mário Pedrosa, entonces presidente de la Asociación Brasileña de Críticos de Arte (ABCA), publicó un texto en *Correio da Manhã* el 10 de julio de 1969 declarando el boicot de los miembros de ABCA de todos los eventos patrocinados por el estado, incluyendo la Bienal. “No a la Bienal de São Paulo: Dossier” 1969, Archivo Julio Le Parc, Archivo de Documentos de la ICAA / ICAA, <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/774628/language/en-US/Default.aspx>; “No a la Bienal de São Paulo, 1969 Jun. 16, París, [Francia]” 16 de junio de 1969, Julio Le Parc Archivo, París / ICAA Documents Archive, <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/774569/idioma/es-US/Default.aspx>.

4 Cristina Freire (ed.), Walter Zanini, *Walter Zanini, escrituras críticas*, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013; Elena Shtromberg, *Art Systems: Brazil and the 1970s*, University of Texas Press, 2016; and Claudia Calirman, *Brazilian Art Under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*, Duke University Press, 2012.

5 El MAC buscará posicionar el VI JAC dentro de las tendencias artísticas contemporáneas, que trasladan el énfasis del objeto producido al propio proceso: arte efímero, arte sensorial y conceptual, arte ambiental y otras opciones creativas que hoy dirigen su atención a la Procesos dinámicos de la actividad artística. “Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo”, Reglamento VI JAC “1972, VI Junto Arte Contemporáneo 0101/002, Archivo MAC USP, São Paulo. Todas las traducciones son hechas por la autora.

6 Walter Zanini, “Introverção, extroverção do Museu de Arte Contemporânea,” texto presentando en el IV Colóquio da Associação dos Museus de Arte do Brasil, Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, Noviembre 1969, republicado en Cristina Freire (ed), *op. cit.*, pp.112-14.

7 “EL MAM [SP] no podía ir hacia adelante, el MASP tenía más respaldo. Nació con personas políticamente muy influyentes que encontraron una situación favorable en los gobiernos de ese momento.” Zanini en entrevista con Cristina Freire, *Ibidem*, p. 26.

8 Walter Zanini, citado en Cristina Freire, *Poéticas Do Processo: Arte Conceitual No Museu*, São Paulo, SP: MAC, Universidade de São Paulo, Iluminuras, 1999, p. 24.

9 Elena Shtromberg, “Newspapers,” en Elena Shtromberg *op. cit.*, pp. 44-45.

10 Silveira y Plaza vivieron en Puerto Rico entre 1969 y 1973, habiendo sido reclutados por su amigo cercano Ángel Crespo para enseñar en la recién establecida escuela de arte del campus de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico. Allí, Silveira se dedicó al grabado y Plaza a los libros de artista, o como él los llamaba, “livrojetos” o “objetos de libro”. Ambos desarrollaron un gran interés en incorporar nuevas tecnologías y teorías de comunicación en sus procesos creativos. Este interés fue evidente en su enseñanza: en el otoño de 1970, co-dictaron un curso sobre “Arte y Tecnología”. “Carta a Walter Zanini de Regina Silveira”, 31 de mayo de 1970, 0079-006, Archivo MAC USP, San Pablo.

11 Julio Plaza and University of Puerto Rico (Mayaguez), *Creacion = Creation = Creation = Creazione = Criação = Schopsfunc = Stvaralastvo = Tbodyistbo = Tworczośc: Exhibition at the University of Puerto Rico Mayaguez Campus October 16 to November 3 1972*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1972.

12 Walter Zanini, “Introduction” en *Prospectiva '74*, San Pablo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1974. Traducción por Plaza y Zanini.

13 “Carta a Christos Dikeakos de Walter Zanini y Julio Plaza,” 21 de marzo de 1974, 017 - 1, Arquivo MAC USP, San Pablo. Traducción por Plaza y Zanini.

14 Es importante destacar que, aunque el MAC USP ya había exhibido a artistas extranjeros, éstos estuvieron en exposiciones focalizadas (por ejemplo, *Arquitetura Polonesa, Nova Gráfica Alemã, 3 Artistas Portugueses*, et al.) *Prospectiva 74* fue la primera exposición que planteó un llamado abierto a la participación internacional.

15 Aunque no participó en *Prospectiva 74*, el artista de Fluxus Dick Higgins visitó la exposición. Véase “Registro de Visita” 1974, 017 - 5, Arquivo MAC USP, São Paulo. Higgins sí participaría en *Poéticas Visuais*.

16 Roberto Pontual, “Entre O Atras E O Adiante,” *Jornal Do Brasil*, 28 de agosto de 1974, 017 - 6, Arquivo MAC USP, São Paulo.

17 Walter Zanini y Julio Plaza, *Poéticas visuais: 29 de setembro a 30 de outubro de 1977*, San Pablo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1977.

18 A principios de 1977 el MAC USP organizó *7 Artistas do Vídeo*, con obras de Ana Bella Geiger, Fernando Cocharalle, Ivens Machado, Leticia Parente, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff y Sônia Andrade. Un mes después de *Poéticas Visuais*, el museo inauguró la exposición colectiva *Videopost*, organizada por el artista colombiano Jonier Marín. En diciembre de ese mismo año, se organizó *Videomac*, para el cual se comisionó a los artistas Carmela Gross, Flávio Pons, Gabriel Borba, Gastão

Prospectiva 74 & Poéticas Visuais: El horizonte internacional de la experimentación ‘anartística’ con métodos de impresión

/ Mari Rodríguez Binnie

de Magalhães, Ivens Machado, Júlio Plaza, Leticia Parente, Regina Silveira y Sônia Andrade crear una obra cada uno para la exposición.

¹⁹ Walter Zanini y Julio Plaza, *op. cit.*, p. 5. Subrayado añadido por la autora.

²⁰ Samizdat se refiere a la reproducción y distribución clandestina de literatura prohibida por el estado, particularmente en los países comunistas de Europa del Este.

²¹ Walter Zanini y Julio Plaza, *op. cit.*, p. 6. Subrayado añadido por la autora.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Rodríguez Binnie, Mari; “*Prospectiva 74 & Poéticas Visuais: El horizonte internacional de la experimentación ‘anartística’ con métodos de impresión*”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No. 11 | 2do. semestre 2017, pp. 110-116

Recibido: 29 de septiembre de 2017

Aceptado: 10 de octubre de 2017