

A EPISTEMOLOGIA DO NÃO, TAMBÉM NOS DIAS DE HOJE.

Paola Mayer Fabres.¹ UFRGS

Porto Alegre. Rio Grande do Sul. *paola.fabres@gmail.com*

RESUMO: O presente artigo traz como pauta uma discussão sobre a exposição "Um firme e vibrante NÃO", organizada pela Galeria Ecarta na cidade de Porto Alegre, em 2014, de forma a analisar a retórica política que permeia pelos trabalhos em exibição, contemplando desde obras históricas das décadas de 1970, até poéticas de contestação atuais. A partir da exposição, é possível estabelecer uma reflexão sobre uma parcela da produção alternativa conceitual no Brasil, apresentada, principalmente, sob a forma de impressos de artistas, e a relação dialética dessa produção com as problemáticas tratadas pelos jovens artistas da contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Exposição "Um firme e vibrante NÃO"; Arte Conceitual; Arte política.

ABSTRACT: This paper presents a discussion about "Um firme e vibrante NÃO" exhibition, organized by Ecarta Gallery, in the city of Porto Alegre, 2014, in order to analyze the political rhetoric that permeates the works on display, covering from historical works from the 1960's and the 70's, until current contestation poetics. From this exhibition, is possible to establish a reflection on a portion of the conceptual alternative production in Brazil, presented mainly in the form of printed media, and the dialectical relationship of this production with the issues addressed by the young artists of contemporary times.

KEYWORDS: "Um firme e vibrante NÃO" exhibition; Conceptual Art; Political Art.

¹ Mestranda na linha de História, Teoria e Crítica em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (desde 2013), máster em Diseño Gráfico pelo Instituto Europeu di Design (2012), graduação em Design Gráfico pelo Centro Universitário Ritter dos Reis de Porto Alegre (2011), graduação em Bacharel de Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2013) e especialização em Comunicação Visual pela Accademia Leonetto Cappiello, de Florença, (2009). Tem experiência na área de Desenho Gráfico, Teoria, História e Crítica de Arte, atuando principalmente em pesquisas sobre a publicações de artistas do século XX e XXI. Atualmente é pesquisadora, designer autônoma de projetos gráficos, e atua como editora da revista digital Arte ConTexto, periódico artístico sobre o cenário cultural contemporâneo local.

*Há muitas razões (e desrazões) para se dizer um não.
E muitas formas de fazê-lo.*²

Ao estarmos diante de uma imagem, estamos, também, diante do tempo. A percepção anacronista do objeto artístico em si é uma operação tão penetrante que possibilita notar temporalidades distintas embutidas em um mesmo trabalho. Elas se colidem e se somam, como misturas temporais de passado e presente, persistindo ou sobrevivendo a períodos anteriores como sintomas de seus respectivos contextos. O presente nos afeta sempre. Ao mesmo tempo, o passado não cessa de se reconfigurar.³

O que conta uma imagem? Ou ainda, quantas histórias pode essa mesma imagem contar? O pensamento de Didi-Huberman prega uma abertura no exercício do olhar. Desperta-nos para a valorização da prática reflexiva embasada em conexões histórico-temporais, assinalando a potência de estabelecer esses cruzamentos, tanto no enriquecimento da crítica, que então circula por datas, movimentos e geografias, como da própria imagem, que perde seu isolamento cronológico estendendo-se para além de seus pares, interligando-se a partir de outras similaridades.

O pensamento curatorial de Leo Felipe e Jorge Bucksdricker, na exposição "Um firme e vibrante NÃO", inaugurada em dezembro de 2014 na Galeria Ecarta, em Porto Alegre, ativa essas questões ao lidar com uma coleção de obras de caráter histórico situada em contraponto com revisões atuais. Tendo como ponto de partida a vertente conceitual da década de 1970, a exposição reúne trabalhos essencialmente associados à prática de produção de impressos alternativos, além de outros formatos como vídeos, instalações e camisetas, datados já do século XXI.

A ideia da exposição surge a partir do acervo de trabalhos colecionados por Jorge Bucksdricker, doutorando em poéticas visuais pela UDESC, e pesquisador do universo de múltiplos alternativos de artistas dos anos 1970. A mostra conta com mais de quarenta artistas, apresentando trabalhos documentais e também contemporâneos. Dos artistas participantes, encontram-se o grupo 3Nós3, Adriano Rojas, Antonio Dias, Alex Vieira, Alexandre Navarro Moreira, Artur Barrio, Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Caroline Barrueco, Cildo Meireles, Claudio Goulart, Clóvis Dariano, Daniel Eizirik, Edgardo Vigo, Edson Barrus, Fabiana Faleiros, Flávia Felipe, Horacio Zabala, Hudinilson Jr., Jesus Gadamez Escobar, João Kowacs, Joaquim Branco, Jorge Caraballo, Julio Plaza, Lenora de Barros, Leonhard Frank Duch, Lourival Cuquinha, Luiz Rettamozo, Luiz Roque, Luiza Só, Milton Kurtz, Moacy Cirne, Nelson Rosa, Paulo Bruscky, Regina Silveira, Ricardo Aleixo, Roberto Traplev, Rogério Nazari, Telmo Lanes, Ulises Carrion e Vera Chaves Barcellos. Em meio a todos esse nomes, a temática da contracultura aparece como elemento central, assim como reivindicações sociais de naturezas distintas, seja no embate cultural, comportamental ou político. Mas pelo que reivindicávamos no passado? Serão essas as mesmas lutas de hoje?

Questões como o combate ao modelo mercadológico cultural, o drible à autoridade, o questionamento aos moldes estanques e o empenho pela manifestação e liberdade comportamental aparecem na retórica do discurso poético de décadas anteriores, porém, ainda são remanescentes até os dias de hoje. Soma-se a isso a contemporaneidade atual e todos os fatores que dela insurgem. O espírito de rede do passado reconfigura-se em um dispositivo ainda mais complexo, com infinitas outras ramificações, interconexões e possibilidades de afronto ou contato. O debate sobre gênero também se alarga; consequência de uma nova dimensão expandida da argumentação sobre a sexualidade, mas que ainda se prova um assunto longe de ser esgotado. O esforço pela indistinção

² BUCKSDRICKER, Jorge. Texto curatorial da mostra "Um firme e vibrante NÃO". Porto Alegre: Galeria Ecarta, 2014.

³ Alguns trechos e ideias presentes no livro *Devant le temps* (2000) e no texto *History and Image: Has the epistemological Transformation taken place?* (2003) de Georges Didi-Huberman.

racial, étnica e social também são lutas em andamento. Esses e tantos outros aspectos permeiam pelas obras dos artistas de hoje e de ontem e potencializam a natureza dialética existente nos trabalhos apresentados pela exposição, acentuando os eixos temporais, conceituais, políticos e sociais que ali se criam.

Um dos aspectos a se destacar é: mesmo com a riqueza do acervo documental exibido pela mostra, Felipe e Busckdricker apostaram na fertilidade de ligar o universo de contestação do passado a produções atuais. Atitude também política na própria elaboração curatorial.

Nos tortuosos processos que envolvem a curadoria, o diálogo estabelecido com Jorge Bucksdricker, [...] dono da coleção e meu parceiro na aventura, acabou levando a outra recusa: a de restringir o olhar apenas para a produção do passado e criar uma mostra de caráter exclusivamente documental. Porque no conturbado momento presente, nos conflitos em avenidas de grandes cidades e nas matas dos rincões, nas ocupações e manifestações que explodem no território urbano à mercê da exploração do capitalismo mais selvagem, contra as remoções desumanas, assassinatos de jovens negros, espancamentos de mulheres e homossexuais, contra a repressão descabida da polícia militarizada, a fome do lucro, a carece e o fascismo dos homens de bem, há novamente a necessidade do engajamento. (FELIPE, 2014, p. 1)

O período dos anos 1970, trazendo junto de si a revisão formal artística característica das ações dos anos 1960, foi fundamentado pela exploração da vertente conceitual. Distintas ações ocorreram nos diversos países, colaborando com a ascensão da contracultura e com a fomentação da contestação em relação a governos opressores, o que provocou uma aproximação entre ideias antiguerra com preocupações sócio-locais, culturais e políticas. Unem-se então, de maneira mais evidente, propostas artísticas e proposições sociais. O contexto alimentou o discurso político dentro da expressão cultural e possibilitou o surgimento da crítica institucional, tida no campo artístico como as manifestações que se debruçaram sobre as condições e capacidades de atuação dos centros de legitimação e validação cultural. A prática tinha como ambição desenvolver meios alternativos de negociação de interesses da estrutura social, desafiando “a autoridade do aparato institucional, enquadrando o seu lugar na sociedade e procurando outros meios para a arte funcionar no mundo” (ALBERRO & STIMSON, 2009, p. xxxix).

Assim, os desafios sociais abrem caminho para novas formas de ativismos e convocam reflexão sobre a pressão das lógicas econômicas e administrativas que recaem sobre as instituições. O método crítico aponta as impropriedades da função social-ideológica de qualquer representação de poder ou ditadura de normativos, abarcando também os centros culturais. A prática da crítica institucional buscou o desafio às fronteiras do campo da arte, agregando a ele reflexões sobre problemáticas de outras instâncias. As estratégias e competências específicas das artes visuais podem (e devem) ser implantadas para estimular a reflexão geral sobre as questões de poder oficial, os impasses da crítica e as aberturas para novas “práticas instituintes” (RAUNIG, 2009).

É nesse sentido mais amplo do termo “crítica institucional” que a prática artística nacional — e, em geral, latino americana — se enquadra. Os trabalhos históricos da geração de 70 no Brasil acrescentam em sua retórica a preocupação política acentuada pelo contexto do regimento do governo militar em vigência. Nesse sentido, a crítica percebida nesses trabalhos torna-se muito mais conectada ao combate a instituições do poder político estatal, que propriamente às estruturas do sistema exclusivamente cultural, sendo essas ainda tão frágeis e incipientes no país.

A contestação política na arte se ocupa da crítica à opressão do estado. O final da década de 1960 marca o auge da repressão ditatorial, tendo no governo de Emílio Médici o ápice crítico da

censura. Não havia como deixar a arte fora disso. Se a censura estava em voga, outras ferramentas de comunicação teriam de ser ativadas. O circuito alternativo independente, com fortes traços conceituais, burlaria a repreensão. Nesse sentido, muitos impressos passam a transitar por redes artísticas paralelas, atacando as autoridades a partir de uma experimentação plástica fora dos moldes de costume e colocando-se contra o regime de culto ao objeto dos museus, das galerias e dos centros de cultura oficiais. Para Bucksdricker, se a informação estava inviabilizada, produzi-la era, necessariamente, um ato político, independentemente do conteúdo que se veiculava. Para ele, os veículos que transportavam essas argumentações assumiram, deliberadamente ou não, esse desígnio e, a seu modo, desafiaram as convenções do período (BUCKSDRICKER, 2013, p. 1).

A arte como comunicação começa a ser disseminada pelo circuito postal e, nesse sentido, sua desobjetualização faz-se ainda mais presente. Periódicos diversos, trabalhos com xerografia e fotocópias, livros de artistas, células, envelopes postais, cartazes e cartazetes, esses são alguns dos formatos de mídias que participam da poética nesse recorte e são assimiladas pela exposição da galeria Ecarta, traduzindo a experimentação gráfica da época como estratégia de embate frente aos padrões canônicos dos moldes do sistema protocolar. A mídia de massa serviu como possibilidade de transmissão e, através dela, os artistas buscaram a criação de “circuitos informacionais” no intuito de provocar a quebra e a desmistificação dos meios dominantes – *bourgeois* – da realidade de então.

"Arte revolucionária" é o conhecimento da realidade atual do artista como indivíduo dentro do contexto político e social que o cerca. Isso levaria artistas com objetivos verdadeiramente vanguardistas e revolucionários a destruir as formas conservadoras e dominantes de arte que 'reforçam a instituição da propriedade individual e do prazer pessoal do objeto de arte único' através da construção de objetos artísticos capazes de produzir modificações na sociedade tão eficazmente como atos políticos.⁴ (ALBERRO & STIMSON, 2009, p. xxvi)

Os suportes clássicos passam a ser reconsiderados em substituição por trabalhos processuais, por vezes mais cerebrais e de reflexão discursiva. A emergência da estética conceitual foi o resultado de um processo de seleção, fusão e rejeição de estratégias precedentes, instituindo alternativas poéticas que bateram de frente com a estagnação do formalismo. A chamada arte "desmaterializada", que em realidade não nega a matéria, mas o objeto artístico tradicional, apoiando-se tão fortemente em trabalhos-ações, sofre a necessidade de sua documentação, a partir de registros e impressos. "[...] Livros de artistas, fotografias, textos, poesia visual, projetos de instalação e performances, ao afastarem-se da noção hegemônica da arte objetual, não se desmaterializam, mas requerem outra aproximação" (FREIRE, 2006, p. 107), o que acelera a popularização da prática de publicações alternativas para a viabilização e apresentação dessas propostas⁵. Além do mais, não se trata simplesmente de um novo formato de suporte, mas também da transformação dos aspectos de criação, circulação e exibição.

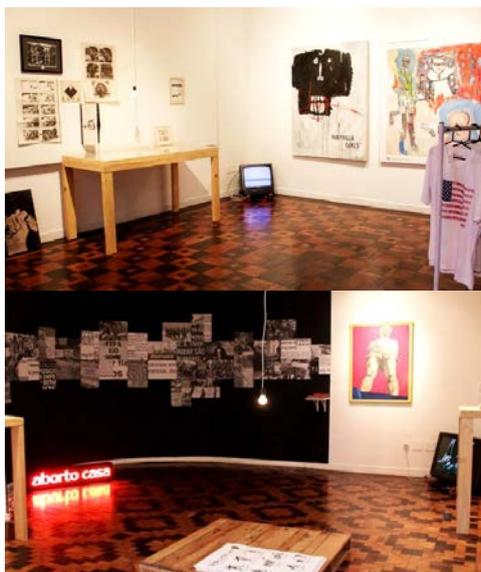
Essas estratégias são percebidas nos trabalhos de muitos artistas presentes na mostra. Eles abraçam a *ideia circulação* e de comunicação como uma alternativa para se construir novos espaços

⁴ Tradução da Autora: "Revolutionary art" 'is the 'awareness of the actual reality of the artist as an individual inside the political and social context that surrounds him'. This would lead artists with truly avant-garde and thus revolutionary aims to destroy bourgeois forms of art that 'reinforce the institution of individual property and the personal pleasure of the unique art object' by constructing artistic objects capable of producing modifications in society as efficaciously as political acts."

⁵ A revista é um caso típico dessa aproximação. "Elas desafiam as normas estabelecidas colocando em circulação uma grande diversidade de proposições: intervenções urbanas, investigações visuais, críticas, traduções, cartas, apropriações, paródias, instruções para ações, obras em processo e híbridos de toda parte." (BUCKSDRICKER, 2013, p. 1)

de diálogo. Em ressonância no espaço expositivo, percebe-se os trabalhos do argentino Edgardo Antônio Vigo, emblemático na experimentação gráfica de impressos e, possivelmente, um dos precursores a disseminar o debate artístico experimental através do meio editorial em seu país. Vigo traduzia teóricos e artistas de fora, compunha conteúdos coletivos e aproximava, em um mesmo suporte, disciplinas tradicionais como a gravura ao lado de reflexões militantes e de engajamento político. Ao seu lado, nota-se as publicações *Commonpress* e *Ephemera*, polonesa e holandesa, respectivamente, que trazem um pouco do espírito coletivo das *assembling magazines*⁶, proliferadas por redes internacionais. Ainda, chama atenção a revista *Navilouca*, de edição única, da qual participaram Torquato Neto, Waly Salomão e, até, Caetano Veloso. Imprimia um jornalismo contracultural de mescla literária e visual, com forte influência tropicalista, tendo sido um importante impresso de argumentação sócio-cultural da época. *Navilouca* também pregou a convivência entre os campos da música, da literatura e das artes visuais. Publicações de Telmo Lanes, Paulo Bruscky, Luiz Retamozzo, Nelson Rosa e do grupo Nervo Óptico também encontravam-se ali. A obra de Adriano Rojas dialoga com esses impressos. Apesar de se tratar de um trabalho de estilo pictórico e já do final dos anos 1990, Rojas evidencia seu fôlego político no conjunto de signos com que manipula, fazendo referência a símbolos culturais norte-americanos como o grupo *Guerrilla Girls*, em voga, e a permanente revista *Artforum*. De certa maneira, todas obras reivindicam uma atenção específica ao fenômeno de formação de uma rede orgânica de comunicação, como possibilitadora de trocas, debates e críticas sociais que conseguem alcançar distâncias, mesmo quando se encontram confinadas em seus próprios países.

Esse novo caráter de trânsito e rotatividade, que se alcança por meio da reprodutibilidade, propõe uma nova forma de comunicação artística. A duplicação de um objeto de arte em si implica a perda da “aura”, a perda de sua particularidade. No entanto, ao mesmo tempo, a obra veste-se de uma reivindicação política ao ser atingida por um público amplo (BENJAMIN, 2000). Os impressos, em geral, alteraram a experiência artística com relação às obras, visto que o trabalho de um artista podia então ser visto fora do espaço da galeria, de forma mais espontânea e democrática, destituído da obrigatoriedade da legitimação oficial. Atestam, assim, uma crítica evidente ao modelo tradicional.



Espaço expositivo "Um firme e vibrante NÃO". Galeria Ecarta, Porto Alegre, 2014-2015.

⁶ O termo *assembling magazine* diz respeito à definição formulada pelo artista e teórico húngaro Géza Pernecky, destinada às publicações que somavam trabalhos oriundos de vários artistas, constituindo um impresso de estilo híbrido, heterogêneo, construído por várias mãos e linguagens distintas.



Publicação *Recibo*, de Traplev Barros (à esquerda) e Revista *Ephemera* de Ulisses Carrion (à direita), Amsterdã, Holanda. Obras presentes em “Um Firme e Vibrante Não”

Trata-se, então, de uma exposição que propõe reviver a discussão sobre o estatuto de obra de arte, a discussão política e o experimentalismo conceitual característico do período. Mas, como não abordar o espírito da contracultura de hoje, conhecendo a riqueza de tantas práticas atuais familiarizadas com a temática? Na estratégia curatorial, Jorge e Leo Felipe optam pela convivência lado a lado entre trabalhos históricos e contemporâneos. Criam aproximações críticas e semânticas apenas por permitir o diálogo entre uma obra e outra; entre um tempo e outro, estabelecendo comparativos e divergências entre as lutas do passado com as batalhas de agora.

Na concepção museográfica, criou-se um ambiente íntimo, informal. O projeto iluminotécnico contou com instalações simplificadas, luzes baixas, fugindo da iluminação branca, lavada, característica de exposições tradicionais do cubo branco. Assim, os trabalhos tidos como participantes de um circuito alternativo, independente, fortemente políticos, que contestaram (ou ainda contestam) a dependência institucional como ditadores do poder mercadológico cultural tornaram-se espacializados em um contexto muito mais próximo de um ateliê de artista que propriamente de museus ou galerias. Reforçando esse aspecto, os suportes de recepção e apresentação de muitas obras, ao invés de vestirem cores brancas, assépticas, próprias do acrílico ou da madeira pintada e tratada, mostraram-se de forma crua. Mesas, palanques e estandes eram de madeira natural, sem revestimentos. A ambientação era um pouco como os próprios trabalhos ali apresentados; mais próxima dos meandros da vida real que do mundo límpido (*porém impuro*) das instituições museais.

O trabalho do contemporâneo Lourival Cuquinha recebe destaque na entrada da exibição e gera debates sobre a atuação e o uso de poder dos espaços culturais. O artista apresenta um parangolé ativado, vestido, livre das contenções institucionais, salvo de seu estatuto cerimonioso e muito mais aproximado de sua realidade original, concebida por Oiticica. Cuquinha veste a capa e enfrenta a formalidade dos órgãos culturais em nome de alguns minutos de libertação. Um parangolé no corpo, atribui mais sentido do que paralisado. O trabalho estabelece forte articulação com a obra de Luiz Roque, exposta em diagonal na sala ao lado. O vídeo de Roque também apresenta a ação protecionista dos centros culturais – no caso o Museu de Arte Moderna do Rio Grande do Sul/MARGS – relatando em vídeo um episódio sobre o impedimento da manipulação da obra de Lygia Clark. Seus *Bichos*, ao serem colocados nos museus, não podem mais interagir. Os trabalhos de Lygia, aos poucos, afastam-se de seu público e sofrem a ditadura de regras que vão ao encontro do que a artista previa com seus trabalhos. O registro das ações de Cuquinha e Roque são atitudes de crítica institucional dos dias de hoje e evidenciam esforços em apontar algumas incongruências existentes entre as relações humanas e artísticas com as premissas institucionais.



Lourival Cuquinha *Pulo para*
Fotografia
2002



Luiz Roque *Bicho*
Still de Super8 transferido para vídeo
4min, 2001 – 2009.

Em um terceiro ambiente, aproximam-se os trabalhos de Artur Barrio, Jesus Gadamez Escobar, Hudinilson Jr., Joaquim Branco e Leonhard F. Duch, com os de Carrion e Bruscky. Aí, a geração da documentação performática conversa com a fomentação poética da arte postal, mostrando o apego desses artistas em lidar com o formato do impresso e, mais importante, fazê-lo circular entre eles e adiante, como estratégia de alcance e de crença de que a arte deve estar nas ruas.

A organização dos impressos, sustentados pelos suportes expositivos, transparece a realidade de trocas, de conexão e de desapego, particulares dessas produções. O espírito de rede é visível entre vários trabalhos apresentados, assim como o contato e a comunicação permanente que esses artistas estabeleciam entre si. De acordo com Cristina Freire, a "abertura da rede, pela sua

capacidade inerente de furar bloqueios é inversamente proporcional ao fechamento político e ideológico" (FREIRE, 2006, p. 137). Quanto mais explícito torna-se a repressão de um contexto, mais expansivas serão as estratégias e tentativas de comunicação e, assim, o meio de uma obra de arte torna-se tão político quanto seu fim.

É nesse período de cerceamento que se proliferaram as práticas artísticas independentes relacionadas ao universo gráfico, abraçando o suporte impresso como possível estratégia de criação, contestação e circulação, aspecto esse tão presente em "Um firme e vibrante NÃO". Dick Higgins, desde os anos 1960, já apontava a necessidade presente não de se descobrir novas mídias, mas de articular maneiras inteligentes de uso das tecnologias e meios existentes. "Temos de encontrar os modos de dizer o que deve ser dito à luz de nossos novos meios de nos comunicarmos" (2009, p. 141). Para isso, Higgins defende a construção de novas plataformas, organizações, critérios e fontes de informação.

A cada dia a noção de rede se amplia e abarca novas mídias. A "grande rede" foi se abrindo com as novas tecnologias, com o telefone, o fax, o computador e a internet. Essa noção rizomática tem se ampliado e adquirido interconexões incalculáveis no contexto de décadas atrás. O trabalho de Alex Vieira, *Olimpíadas Anarco Punk* presente na mostra, é um exemplo disso. O ilustrador, editor e músico de Vila Velha, Espírito Santo, é reconhecido como um agitador cultural da região e participante do cenário *punk* e *hardcore* da cena artística. Como quadrinista, Vieira cria cartoons calcados na subversão da marginalidade social em ataque ao poder, apoiado sempre na ironia e no humor. Seu trabalho, que adquire seguidores ao ser disseminado como um "viral"⁷ pela rede virtual, é trazido ao lado de artistas já inseridos no circuito, já que permeia sobre as temáticas do discurso político e do confronto às autoridades, traduzidos para os dias de hoje.



Alex Vieira *Olimpíadas Anarco Punk & Black Bloc*

⁷ Fenômeno que surge junto com o crescimento de usuários de blogs e redes sociais e que representa conteúdos que são divulgados virtualmente e ganham uma ampla repercussão na web.

Um evento expositivo, de uma maneira geral, é tido como um fenômeno complexo de aproximações semânticas e simbólicas entre trabalhos de diferentes naturezas. Afeta de maneira significativa o modo de se pensar arte, dando margem à percepção de novas associações e relações que surgem a partir do simples encontro físico-espacial entre obras. (CARVALHO, 2013). A mostra acende as relações entre práticas críticas e artísticas – assim como discute sobre modos de circulação, inserção, validação e valoração da arte –, a partir de uma noção de transversalidades não só entre o campo das artes visuais, mas em um contexto mais amplo da micro e da macropolítica. Nesse caso, passa a agregar valor tanto do ponto de vista da importância do contato com a pesquisa histórica e todas suas atribuições referentes, quanto sob o aspecto do estudo da dinâmica social que, de tantas formas, argumentou em alto tom as discrepâncias e insustentabilidades acerca de dispositivos institucionais em vigor no país e outras localidades.

Há algo no ar. Talvez o cheiro de gás lacrimogêneo, o mesmo gás que contaminou o pátio da Sorbonne, afugentando os estudantes para as ruas no início de maio; o gás espalhado pelo vento em Chicago, após ser jogado nos manifestantes que protestavam na convenção do Partido Democrata, em agosto. Motivadas por uma crise de representatividade, as manifestações que tomaram as ruas do Brasil no ano passado – e que, tal qual subproduto do capitalismo globalizado, têm suas versões ao redor do mundo – trouxeram a pauta política para o centro das discussões e forçaram uma tomada de posição que deixou mais uma vez evidente a brutal cisão de classes na sociedade brasileira. (FELIPE, 2014, p. 1)

Perceber a diferença entre as estratégias de circulação dos trabalhos dos anos 1970-80 em relação com as táticas de hoje; notar a transformação da linguagem visual e do suporte utilizado entre o presente e o passado; assim como atentar às problemáticas que entram na pauta discursiva de cada criação poética, são algumas das principais relevâncias do projeto "Um forte e vibrante NÃO", além de proporcionar o contato com a coleção documental primorosa de Jorge Bucksdricker. Assim, a partir desse projeto, constrói-se uma ponte de acesso entre as práticas alternativas do passado e a transformação desses códigos. Surgem, então, os questionamentos de hoje ao lado de poéticas atuais imbricadas nas necessidades latentes que o cenário contemporâneo roga.

Referências Bibliográficas

ALBERRO, Alexander & BUCHMANN, Sabeth (org). *Art after conceptual art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006

BUCKSDRICKER, Jorge. *A revista como prática artística no Brasil na década de 1970*. In: Revista Digital Arte ConTexto. Porto Alegre, v.2, nº5, Novembro de 2014.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Curadoria e Potencialidade Crítica na Arte Pós-Autonôma*. In: XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2013, Rio de Janeiro. XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Arte e suas Instituições. Campinas : CBHA, 2013. p. 257-270.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Les éditions de Minuit, Paris, 2000

_____. *History and Image: Has the 'Epistemological Transformation' Taken Place?* In: Michael Zimmermann (ed.), *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*. Clark Studies in the Visual Arts, Williamstown, 2003, p. 131

FELIPE, Leo. *Um firme e vibrante NÃO*. In: *Jornal virtual Extra Classe*. Porto Alegre, dezembro, 2014. Disponível em: <<http://www.extraclasse.org.br/edicoes/2014/11/um-firme-e-vibrante-nao/>> com acesso em JAN de 2015.

_____. *O Legado da contracultura*. In: *Jornalismo travessia Nonada*. Porto Alegre, janeiro, 2015. Disponível em: <<http://www.nonada.com.br/2014/11/o-legado-da-contracultura/>> com acesso em JAN de 2015.

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

RAUNIG, Gerald; RAY, Gene. *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. São Francisco: MayflyBooks, 2009.