

G-ASTRONOMY
OF CONSUMPTION COMMUNITY OF XX. CENTURY



UNIVERSAL FUTUROLOGIC ORGANISATION
JULIUS KOLLER 1974 ČSSR BRATISLAVA

Um cosmonauta nos trópicos: Július Koller na América do Sul

A U.F.O.-naut in the tropics: Július Koller in South America

Dra. Cristina Freire

Como citar:

FREIRE, C. Um cosmonauta nos trópicos: Július Koller na América do Sul. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p. 48-62, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/865>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.865>

Imagem: Um dos 14 cartões da obra de Július Koller. *Universal Futurologic Organisation –U.F.O.*, 1974. Acervo MAC-USP.

Um cosmonauta nos trópicos: Július Koller na América do Sul*

A U.F.O.-naut in the tropics: Július Koller in South America

Dra. Cristina Freire**

Resumo

O artigo discute a participação do artista eslovaco Július Koller (J.K.) em exposições na América do Sul nos anos 1970, focando-se em especial nos *card-texts* por ele enviados pelo correio para a mostra *Prospectiva'74* realizada no MAC USP. Tem por objetivo sugerir paralelos entre as práticas artísticas experimentais no Leste da Europa e na América Latina no contexto de regimes ditatoriais.

Palavras-chave

Július Koller; arte postal; rede de artistas; arte experimental.

Abstract

The article address the participation of the Slovakian artist Július Koller (J.K.) in exhibitions in South America in the 1970s, focusing in particular on the card-texts he sent by mail to the *Prospectiva'74* show held at MAC USP. Furthermore, it suggests parallels between experimental artistic practices in Eastern Europe and Latin America in the context of dictatorial regimes.

Keywords

Július Koller; mail art; artistic network; experimental art.

My aim is to artistically express the truth about the era and thus skip over it into the future

Július Koller

Introdução

No auge da corrida espacial, em 1977, a nave Voyager é lançada ao espaço com um disco de ouro a bordo. Concebido como um dispositivo de comunicação, tal disco contém a gravação de uma centena de imagens além de sons da natureza. Uma seleção de músicas de diferentes eras da humanidade foi incluída também pela equipe do astrônomo Carl Sagan junto com saudações faladas nas mais diferentes línguas.

Não por acaso, a comunicação à distância foi foco de diferentes projetos no período da Guerra Fria. O mundo, então dividido em blocos econômicos e políticos antagônicos, e a dinâmica repressiva de controle e censura vivida nos países assolados pelos regimes ditatoriais, são fundamentais para sugerir paralelos entre as práticas artísticas no Leste da Europa e na América Latina naqueles anos de 1970.

Entre 1974 e 1976, Július Koller envia de Bratislava para São Paulo catorze cartões *card-texts* para participar das convocatórias abertas de exposições realizadas no Brasil [figs.1-3]. Como dispositivos de comunicação, seus cartões põem em contato lugares distantes, articulam micro e macrocosmos, repertórios imaginários e situações cotidianas, jogo e ficção.





Figs. 1-3. Július Koller. *Universal Futurologic Organisation –U.F.O.*, 1974. Acervo MAC-USP.

A participação de Július Koller (J.K.) em exposições na América do Sul e as correspondências possíveis de seus trabalhos com os de outros artistas delineiam uma constelação assim como indicam as rotas e os circuitos em que orbitavam esses artistas na década de 1970¹.

J.K. como U.F.O-nauta articula em sua obra preceitos da ciência para consumo popular e patafísica, representações de antigas civilizações e ritos inerentes à prática de esportes. As referências – Marcel Duchamp, Dada, Surrealistas, Fluxus e Situacionistas – articulam-se em situações e ações que ironizam o cotidiano.

Em apenas três letras, U.F.O, Július Koller sintetiza sua operação programática e ficcional que se estenderia por várias décadas a partir de 1970. Escreve Koller:

Ações-operações subjetivas culturais na qual na universalidade da realidade objetiva formam situações culturais dirigidas ao futuro. As operações terão como efeito projetos psicofísicos de cultura cosmonáutica, ao invés de uma nova arte-estética vão criar uma nova vida, um novo sujeito, consciência, criatividade e uma nova realidade cultural.

Nos *card-texts* de Koller a operação artística e linguística apresenta-se como um espaço de representação que envolve sujeito e cultura, organismo (indivíduo) e organização (social). Como observa Georg Schollhammer:

With U.F.O, a complex reference and relationship system arises between the acts of designation and their possibility of mutating: in various works in subsequent years, the O has assumed the names objet or ornament or orientation or observation or *opustane abrazu* (release of the image) or *otaznik* (question mark) etc., etc., etc. the F. has mutated into functional, folkloristic, factographic, filosofic, fantastic, flyer, and so forth (Schollhammer, 2003: 127)

OVNI: uma situação cultural e política no Brasil dos anos 1970

Não parece ser casual a importância da presença dos OVNI's (U.F.Os) no imaginário coletivo daquele período.

No Brasil, o tema dos OVNI's é revelador de um espírito do tempo em suas contradições. Por um lado, representa o desejo de contato com o desconhecido, num movimento de ampliação de uma consciência planetária, com ressonâncias nas idéias de Koller de *Cosmo-humanist Culture and non-anthropocentric significance*. Por outro lado, sobretudo do ponto de vista da política, conota a corrida imperialista para o controle e o domínio do espaço; sinaliza o avanço da vigilância como *modus operandi* dos regimes totalitários, o que ganha contornos específicos na América Latina.

Vale notar que arquivos secretos do Ministério da Aeronáutica Brasileiro comprovam que entre os anos de 1969 e 1972 estava em operação um departamento específico de estudos sobre OVNI's. Entre suas missões: investigar as aparições, registrar todas as ocorrências, avaliar suas características e os relatos, rico em detalhes, das testemunhas.

Nesses arquivos, chama atenção os desenhos feitos pelos militares a partir dos relatos recolhidos (Cardoso, 2009).

Tais circunstâncias históricas e políticas, mais conhecidas recentemente com a abertura dos arquivos até então secretos, tornam as mensagens sintéticas de Koller enviados pelo correio para São Paulo nos anos 1970 ainda mais instigantes.

Rede de Arte postal como situação cultural

As práticas artísticas experimentais e o desejo de comunicação à distância alimentaram exposições realizadas a partir de redes transnacionais, sem hierarquias nas décadas de 1960 e 70. Com o mote: *no fees, no jury, no return*, na América Latina e no Leste da Europa essa rede pré-internet sugere pensar no que Michel Foucault denominou como *heterotopia*.

Para o filósofo (Foucault, 2001: 41-49) heterotopias são “contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis”.

Em 1969, sob a rubrica *Contact (anti-happening)* escreve Július Koller: “...realisation of cultural situation as communication means of cultural energy of non-professional practice” (Koller, 2010: 157).

A rede de artistas ativou, de fato, grande energia criativa de uma economia de trocas alicerçada em relações de solidariedade e amizade. Os vínculos se estabeleceram, na maioria das vezes, sem que os participantes tivessem se encontrado pessoalmente e funcionaram como uma das poucas possibilidades para que muitos desses artistas tornassem seus trabalhos públicos. A vontade de comunicação era o alicerce seguro dessas práticas subterrâneas.

O crítico Victor Misiano (2006: 204-213) comparando a atividade artística dos anos 1990 (pós colapso do regime comunista) e nas últimas décadas, observa como os processos sociais e políticos engendram formas distintas de relações nas comunidades de artistas. Para Misiano, das comunidades confidenciais, pautadas no princípio da amizade, passa-se às comunidades operativas, mais instrumentalizadas e dirigidas pelos apelos do mercado global. A economia da amizade movimentou aquele sistema na década de 1970 e manteve uma relação subversiva com o paradigma do mercado, inexistente ou incipiente nessas partes do mundo.

Prospectiva = Protektive?



Fig.4. Capa do catálogo Prospectiva, 1974. Acervo MAC-USP.

No Brasil, com o boicote internacional à Bienal de São Paulo, a partir de 1969, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) representava para os artistas no Brasil uma das poucas possibilidades para a troca de informações artísticas em plena ditadura militar, graças ao incentivo de seu diretor, prof. Walter Zanini².

A exposição *Prospectiva'74* [fig.4], da qual Július Koller participa, é exemplar de um programa ativo de intercâmbio internacional, pautado na rede de contatos promovido pelo Museu. Concebida por Walter Zanini, junto com Julio Plaza, artista espanhol estabelecido em São Paulo, a exposição ocorreu durante um mês, em 1974, e mais de 150 artistas de distintos países participaram enviando pelo correio trabalhos para o Museu. A massiva presença internacional foi também uma resposta à demanda dos organizadores de que cada participante convidasse outro artista. É muito significativa a presença de artistas do Leste da Europa e da América Latina. Além de Július Koller, participaram Juraj Meliš, Dezider Tóth, Petr Štembera, Krzysztof Wodiczko, Miroslav Todorovic, Jiří Valoch, assim como os mexicanos Felipe Ehrenberg, Ulisses Carrión e o alemão Klaus Groh. Os dois últimos tiveram papel fundamental nessa rede de relações Sul-Leste. O livro de Groh, *Aktuelle Kunst in Osteuropa*, por exemplo, publicado na Alemanha no início da década de 1970, foi uma das primeiras fontes de informações sobre artistas do Leste na Europa. Piotr Piotrovski avalia:

perhaps the greatest value of Groh's book from a historic perspective rests in the fact that the author was one of the first to notice the events taking place around 1970 that were changing the character of art in the region (...) East and Central European artists were becoming more visible and active on the international art scene. Everyone sought contacts abroad trying to ignore the reality of international borders and political divisions (2009: 242).

A iniciativa de Groh de publicar o boletim *International Artists Cooperation (IAC-INFO)* funcionou, a partir de 1969 e nos anos seguintes, como plataforma de trocas entre artistas da América Latina e do Leste da Europa (Kozłowski, 2012: 20). Mais tarde, ao fazer um balanço daquelas décadas, Klaus Groh inicia por Július Koller suas recordações acerca dos artistas e das redes, como explica:

Mail art is a method of setting creative forces free, to encourage, to publicly identify with one's action, to be ready to communicate with other with one's idea. The decisive unit of measure for these kinds of new forms of artistic practice is not the idea – for letter writing or card sending is nothing revolutionary – but the analysis and expansion of sensory perception through unusual use of familiar media (Groh, 1996: 189).

O uso do correio tornou-se um dispositivo que engendraria um novo modelo operativo para o museu, mais próximo do arquivo, cujas consequências no que diz respeito aos processos relativos à documentação, conservação e exibição de obras-documentos os museus ainda tentam assimilar. A demanda pela qualidade, pertinente ao modernismo, e o princípio da autonomia e unicidade da obra de arte estava definitivamente abolida naquelas exposições onde o pluralismo das propostas, frequentemente de natureza multimídia, pautava-se na ausência de júri e de qualquer relação com o mercado. Driblava-se também a censura, uma vez que, pela via postal, artistas oriundos de países tomados por ditaduras de esquerda, nos casos dos países comunistas, e de direita, no caso das ditaduras militares latino-americanas, poderiam tornar-se presentes, sem que tivessem que viajar, o que em muitos casos era proibido.

1968s

No Brasil, o ano de 1968, marca o início do período mais violento do governo militar que duraria quase duas décadas (1964-1985). Em dezembro daquele ano, o regime democrático foi suspenso,

universidades são invadidas, intelectuais e artistas partem para o exílio. A censura generaliza-se e a perseguição e a tortura tornam-se parte do cotidiano. Na Tchecoslováquia, meses antes, em agosto, a Primavera de Praga suplantara a luta por um socialismo mais humano. Em alguns anos, muitas práticas artísticas seriam proibidas e o realismo socialista, implantado nos anos 1950, seria imposto com mais força pelas autoridades políticas na região.

Nos dois continentes, artistas buscavam saída para a realidade opressora, o ambiente burocrático e repressivo. A burocracia, para alguns críticos (Piotrovski, 2009: 253) representava nos países do Leste o que se imputava à manipulação do mercado nos países ricos.

A correspondência entre a precariedade econômica e a utilização de meios mais simples e acessíveis para a criação, reprodução e circulação da arte sugere analogias entre as poéticas de artistas trabalhando na América Latina e nos países do Leste da Europa, que formavam, com artistas de outras partes do mundo, naquele momento, uma comunidade transnacional heterotópica, onde se revigoravam mutuamente práticas artísticas ignoradas ou desprezadas em seus ambientes de origem.

Recorda-se Július Koller:

(...) In 1969 I reacted to the cultural social, socio-political situation in Czechoslovakia. It was a year after the well-known political happening where there was the politico-military occupation of Czechoslovakia and when, clearly, the landscape and the possibilities for culture and artistic expression began to change. This led me to choose as my symbol the question mark, which actually asks generally not only about man's relationship with the cosmos, which I then used under the name U.F.O-naut, but also the individual's relationship to the collective, or the social situation. I made the question mark as a symbol in various ways, putting it on various materials and at various places: in the countryside, in the urban space of towns, even all around the part of the world that I could still get to at that time. In that sense it has a lot to do also with the U.F.O-naut issue (Rhomberg; Ondák, 2003: 136-137).

Exposições coletivas: situações culturais dialógicas

Július Koller participa de uma das primeiras exposições organizadas com o princípio da rede nas Américas, a exposição *Creation/Creación* (1972) (Plaza, 1972) organizada na Universidade de Porto Rico. Seu organizador, Julio Plaza, artista espanhol, reuniu para aquela mostra, além de Július Koller, Juraj Meliš, Dezider Tóth, Petr Štembera, Jiří Valoch, Atalai Gábor e muitos outros nomes de uma lista extensa de contatos internacionais. Tal *situação cultural* revela aspectos relativos à dinâmica dessa sinergia que moveu redes de artistas, estabeleceu espaços alternativos, reais ou fictícios de exposição, e alimentou muitos arquivos. Nesse contexto, os arquivos de artistas são arquivos ativos (Galántai, 2013: 15), isto é, não são meros repositórios de guarda e conservação, mas dispositivos para a invenção permanente.

Como Koller, vários artistas criaram seus próprios arquivos que hoje registram universos particulares e dão testemunho dessa comunidade heterotópica de afetos e sentidos.

Ademais, J.K. reuniu em suas coleções uma outra região da consciência que emerge da banalidade das coisas: “matchbox boxes stickers, cartoons, literature of fact, science fiction literature, magazines on art, UFOs, tourism, mountaineering, ancient civilization, sports”. Para J.K a *bricolage* de assuntos e a miscelânea de interesses aponta para uma atitude kitsch, como uma maneira de ser no mundo. Tal atitude se revela no interesse pelo banal das coisas ocultas no cotidiano e na superfície do visível.

Pintor? Arquivista? Esportista? UFO-nauta?

A exemplo de Marcel Duchamp, a verve performática de Július Koller lança a dúvida no cerne de sua própria identidade ao adotar o ponto de interrogação como sua assinatura.

A “identidade como práxis” (Schollhammer, 2003: 127) opera tanto no sistema da arte oficial como nas rotas experimentais de trocas. Esse ambiente cindido é característico da situação cultural da Tchecoslováquia, naquele momento. Como observou Piotrovski, o meio artístico dividia-se em duas zonas adjacentes: “the sphere of official art with its official venues, artists, critics and dignitaries; and the sphere of unofficial art, which was semi-private and shown in studios or outdoors, in places that traditionally, had little to do with art. This unofficial parallel cultural sphere also had its own information distribution channels and its own hierarchies of value” (Piotrovski, 2009: 248)

Como Ufonauta, Július Koller distribui seus *cards-texts* e impulsiona um sistema paralelo de projetos e exposições reais ou imaginárias, capazes de reunir arte, ficção e aventura. A *Galeria Ganek*, ‘*first fictive gallery for cosmo-humanistic culture*’ construída pela imaginação e compartilhada com seus amigos nos picos das montanhas Tatras é exemplar.

Assim, o U.F.O-nauta e o professor de pintura para amadores convivem em J.K. As Grun notes:

In the official exhibitions of the 1970's and 1980's he presented his simple latex paintings that depicted and urban landscape in line with the widely distributed postcards and popular magazine reproductions. Realist landscape paintings styled after comic strips, monumental sights such as the Praha or Bratislava castles, the Red Army monument in Banska Bystrica, environmental and development issues or various features of the Slovak landscape – all these aspects projected Koller's official profile. (Grun, 2012: 193)

Jogos de linguagem

O jogo da identidade está presente nos trocadilhos de nomes e *Rose Sélavy/Eros c'est la vie*, alter-ego de Duchamp fotografado por Man Ray, é um arquétipo da arte contemporânea. Para Július Koller, a relação entre nome e identidade é igualmente variável e revela-se ao esconder-se, como num jogo de caça-palavras, na junção das letras do alfabeto: ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ [fig.5].

Explica o artista: “J.K. is my logo. In Slovak J and K are also the initials of Jesus Christ. They allude to the humanist culture that forms the fundamental concept of life” (Koller, 2003: 144).

Para Daniel Grun

Koller produced dialectical language games that he distributed as notices-text cards with stamped letters, manifestoes and conceptual statements proliferated via mail. His frequently mailed 'post-communication' replaces the gallery space and effectively reaches a wide spectrum of addresses. The use of anagrams and word games makes room for the linguistic expression of repressed phantasms (*idem*).

Seus parceiros são definidos, como nos jogos reais ou imaginários, em cada nova situação, como a cada nova estação do ano.

Como explica Koller:

as U.F.O-naut I was looking for that partner more and more in that large space of our surrounding cosmos, because the free communication really ceased to function here and actually these sports grounds and so on symbolized my attempt to prepare such a space in the way that preparations are traditionally made in the tennis context in spring, when the old surface is remove and repairs are made so that the new season can start. In the same way I prepared this space for playing, or for the arrival or anticipation of something which could come, for example, from the cosmos, from the extra-terrestrial who might become our partners – perhaps in a more communicative way that our terrestrials, our society of the time (Ondák; Koller, 2003: 138).

Referindo-se à arte postal, Klaus Groh sintetiza o papel da rede naquele momento pré-internet (1991)

Where is anything done for human contacts, contacts among people, regardless of whatever political or social reality in such a simple or elementary way? And where do people have the opportunity to communicate with each other in such a broad and open form? And where can one nowadays still 'play games' and within a worldwide play group as well? (Röder; Mrotzek, 1996: 194, grifo nosso)

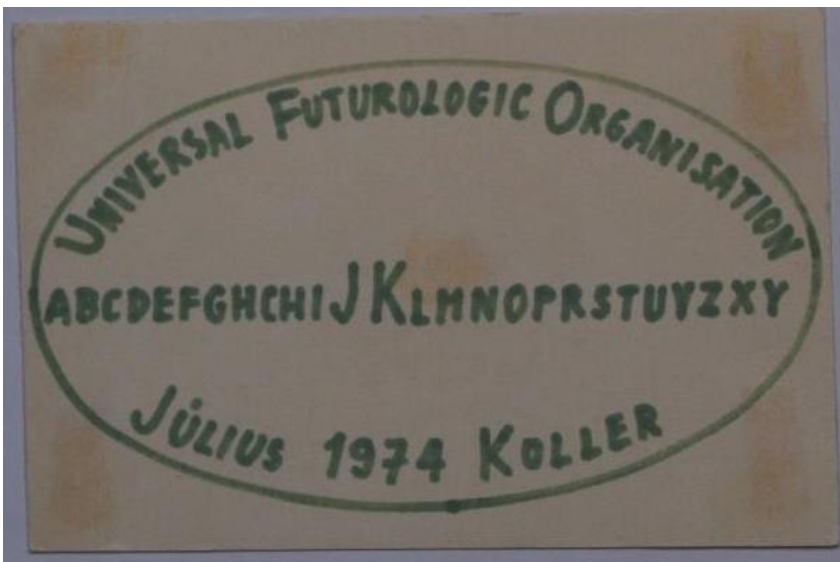


Fig.5. Július Koller. *Universal Futurologic Organisation –U.F.O.*, 1974. Acervo MAC-USP.

Analogamente ao jogo, a arte postal, como tática de comunicação, envolve regras, opera na ação e reação e se funda na troca como poética artística.

Palavra e sentido

A palavra para Július Koller não serviu à tautologia ou às especulações filosóficas, como no conceitualismo anglo-saxônico de Joseph Kosuth ou do grupo inglês *Art and Language*, por exemplo. Pelo contrário, funcionou como dobradiça entre territórios distintos, elo de ligação privilegiado entre o micro e o macrocosmo, o sujeito e o social.

J.K. assinala em seus cartões palavras-conceitos, ou como ele mesmo define: *mini-conceptions of maxi-ideas*. Os cartões enviados para o Brasil integram o conjunto *Universal Futurological Organization – Trade mark (1974)*. São *invitation cards to ideas* e nessa medida a palavra é relacional e contextual, responde à cada situação, envolve outros domínios do pensamento: história, mitologia, arqueologia, ciências, astronomia, etc.

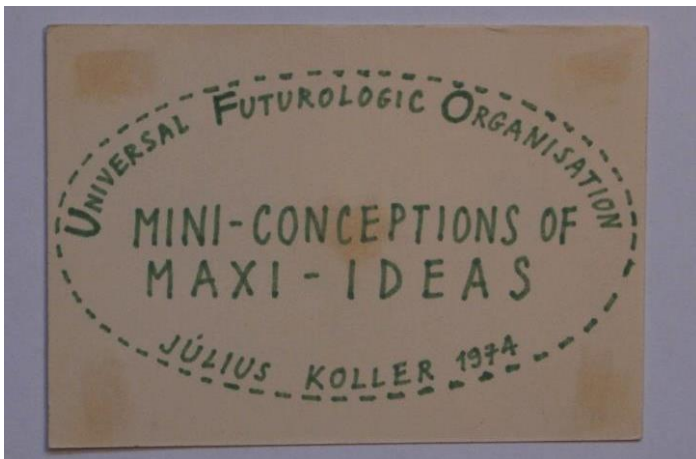


Fig.6. Július Koller. *Universal Futurologic Organisation –U.F.O.*, 1974. Acervo MAC-USP.

Numa estratégia situacionista Koller joga, nesse caso, com a palavra *Prospectiva*, título da exposição, pareando-a com a palavra *Protektive* e as mensagens-conceitos^f PEACE, CULTURE, LIFE ENVIRONMENT, GREEN-VERDURE – marcando de verde os cartões.

Como explica Hánaková

Greenness of ping-pong table or tennis as green sport conceptually metamorphosed into green transcriptions of his text-arts. It actually quite naturally grew into Koller's identity of an ufonaut, in folk imagery commonly depicted as a green creature from the space. Green became Koller's 'corporate' colour (in the meantime also a trademark of its kind)... (2010: 35)

Um texto maior a ser montado a partir da reunião de trabalhos de diferentes artistas sugere aspectos do *inconsciente* de uma coleção³. Isso porque as palavras expressam imagens do desejo coletivo como fragmentos de um palimpsesto a ser decifrado.

Lê-se, por exemplo, em um *card-texts*⁴ de Július Koller, *My ideas Your Ideas*. A palavra *idea* separa territórios e demarca domínios (my, your).

A ausência do verbo, ou a indefinição da ação, é reveladora quando confrontada, pela montagem de fragmentos, com o trabalho de outros artistas. O artista alemão Robert Rehfeldt, por exemplo, estava sob constante vigilância dos aparatos repressores da Alemanha Oriental e valeu-se de carimbos para estampar seus cartões distribuídos amplamente na mesma rede da qual participou Koller. Rehfeldt, estabeleceu muitas relações de amizade na América do Sul e cunhou como seu princípio operativo *Art in Contact* (Contart). Com seus projetos, convocava à união da comunidade internacional de artistas. Publicou, a partir de 1977, o Boletim *Artworker News* que alcançava o continente latino-americano pelo correio.

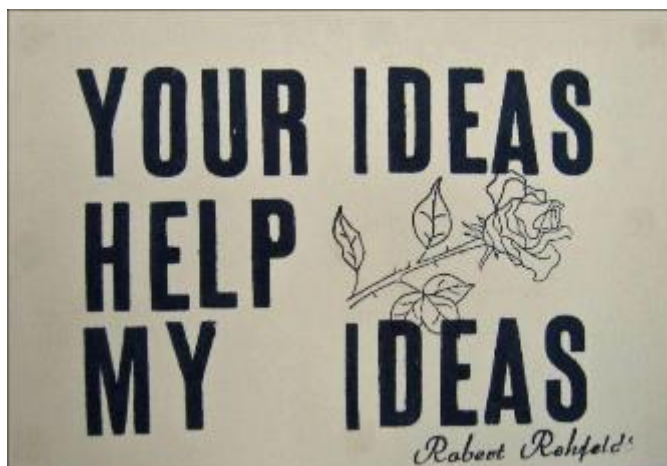


Fig.7. Robert Rehfeldt. *Your ideas help my ideas*, 1977. Acervo MAC USP.

Como observa Blume (1996: 113), uma seleção de mensagens sucintas, impressas e carimbadas, de Robert Rehfeldt, enviada em alemão (e também em inglês) para todos os cantos da terra, revela a "relevância política de sua arte postal": "Artists get going, otherwise you will be kicked; Today art knows no boundaries; Artists, if your country is your home, it is best to stay unknown!"

No carimbo de Robert Rehfeldt *Your Ideas help my Ideas* [fig.7], a palavra **help** reúne os campos separados do cartão de Július Koller. Como uma convocatória latente *Help* reaparece, no mesmo momento, nas montagens fotográficas enviadas por Juraj Meliš [fig.8] companheiro de Koller na Galeria Ganek.



Fig.8. Juraj Meliš. *HELP*, 1974. Acervo MAC USP.

Em 1996 Július Koller viaja ao Brasil como representante da República da Eslováquia na 23ª. Bienal de S.Paulo. A *Rede Intermedial Eslovaca* (1996) intitula seu trabalho e a referência ao esporte persiste como elemento simbólico. Nessa instalação, refletores com filtros coloridos iluminam um conjunto de redes de futebol tremulando mediante uma corrente de ar impelida por ventiladores. Uma parede empapelada com fragmentos dos jornais do país remete à situação da informação na Eslováquia.

Para o curador Aurel Hrabusicky, essa seria a imagem da dinâmica de uma *situação cultural* constantemente modificada que nenhuma 'rede de informações' pode apreender adequadamente" (Hrabusicky, 1996: 140)

Nos trabalhos apresentados na Bienal, o protagonismo sensível da rede ressurge em outra dimensão. A rede não é mais abstrata como no fluxo das rotas da arte postal ou dos circuitos alternativos de exibição dos anos 1970. A imagem da rede é visível na trama das pinturas de J.K. na década de 1990, como um zique-zague azul, branco e vermelho, cores nacionais da República da Eslováquia.

Hrabušický observa a pregnância da rede e nota que a partir dos anos 1990:

in Koller's spatial installations, the net alone was a constituting and meaning-bearing element. However, there the net, the net structure, was placed in a quite different context reflecting Koller's new strategy, which crystallized in another line of Koller's work (...) As is shown in his late anti-pictures, Koller achieved the net structures by weaving the wavy stripes together with a gradual increase in their density, all painted in symbolic colours and formally resembling an archaic abstract ornament- a zigzag wavy line (...). (Hrabusicky, 1999: 10)

Em um Manifesto do período pós-comunista (1994-96) intitulado *Up and Down (The Cultural Situation)*, Július Koller explica que o zigzag "is a visible sign of a third cultural wave, which, in the changed reality of our cultural and existential space, successive acquires definite forms" e conclui: "The third cultural wave is, after modernism and postmodernism, the third and concluding part of an historical time-space triangle, where art and the artist begin to disappear, or is coming to 21st century" (Koller, 2003: 234).

O ponto de interrogação, síntese da poética e assinatura sensível de Július Koller segue pulsando na atualidade enquanto a nave Voyager continua sua jornada, a milhões de anos-luz da terra, pelos interstícios da via-láctea.

Referências

CARDOSO, Rodrigo. A história oficial dos OVNIS no Brasil. *Isto É*, São Paulo, n. 2071, 22 jul. 2009. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/11862_A+HISTORIA+OFICIAL+DOS+OVNIS+NO+BRA+SIL>. Acesso em: 24 ago. 2015.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. (Conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos, 14 de março de 1967. *Architecture, movement, continuité*, nº 5, outubro de 1984. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREIRE, Cristina. Territory for freedom: a Museum of Contemporary Art under military dictatorship in Brazil In: GILLICK, Liam; LINDT, Maria (Eds.). *Curating with light luggage: reflections, discussions and revisions*. Kustverein Munchen, 2005, p. 8-20.

GALÁNTAI, György. Active archive. In: _____. KLANICZAY, Julia (Eds.) *Artpool: the experimental art archive of East-Central Europe: history of an active archive for*

producing, networking, curating and researching art since 1970. Budapest: Artpool, 2013.

GROH, Klaus. Mail Art/Correspondence Art: a marginal activity of little artistic significance, or a serious undertaking for free international communication. In: RÖDER, Kornelia, MROTZEK, Katrin (Eds.). *Mail Art: Eastern Europe in International Network: Mail Art in Eastern Europe*. Schwerin: Staatliches Museum Schwerin, 1996.

GRUN, Daniel. Július Koller/Dialectics of Self-Identification. In: HOLLER, Christian. *L'internationale: Post-war Avant-gardes between 1957 and 1986*. Zürich: JRP/Ringier, 2012.

HANÁKOVÁ, Petra. Cultural Trace JK. In: HANÁKOVÁ, Petra; HRABUSICKY, Aurel (Eds.). *Július Koller Science-Fiction Retrospective*. Bratislava: Slovenská Národná Galéria, 2010.

HRABUSICKY, Aurel. Introduction. In: _____. (Ed.). *Július Koller*. Bratislava: SOGA, 1999

KOLLER, Július. Anti-happenings. In: HANÁKOVÁ, Petra; HRABUŠICKÝ, Aurel (eds.). *Július Koller Science-Fiction Retrospective*. Bratislava: Slovenská Národná Galéria, 2010.

KOLLER, Július; OBRIST, Hans-Ulrich. Conversation between Július Koller and Hans Ulrich Obrist. In: RHOMBERG; Kathrin; ONDÁK, Roman (Eds.). *Július Koller: Univerzálne Futurologické Operácie*. Cologne: Kölnischer Kunstverein, 2003.

KOZŁOWSKI, Jarosław; KEMP-WELCH, Klara. NET, Jaroslaw Kozłowski in Conversation with Klara Kemp-Welch. *ArtMargins*, Cambridge, v. 1, nº 2-3, jun.-oct. 2012

MISIANO, Victor. Como viver juntos: das "comunidades confidenciais às comunidades operacionais". In: BIENAL DE SÃO PAULO, 27ª, 2006, São Paulo. *Seminários*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

ONDÁK, Roman; KOLLER, Július. Conversation between Roman Ondák and Július Koller. In: RHOMBERG; Kathrin; ONDÁK, Roman (Eds.). *Július Koller:*

Univerzálne Futurologické Operácie. Cologne: Kölnischer Kunstverein, 2003.

PIOTROVSKI, Piotr. *In the shadow of Yalta: art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. London: Reaction Books, 2009.

PLAZA, Julio. *Creación/Creation*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1972. Catálogo de exposição.

SCHOLLHAMMER, Georg. Engagement instead of arrangement: Julius Koller's erratic work on the re-conception of aesthetic space 1960ff. In: RHOMBERG; Kathrin; ONDÁK, Roman (Eds.). *Július Koller: Univerzálne Futurologické Operácie*. Cologne: Kölnischer Kunstverein, 2003.

ZANINI, Walter. A Arte Postal na busca de uma nova comunicação internacional (1977) In: FREIRE, Cristina. *Walter Zanini: Escrituras Críticas*. São Paulo: Annablume, 2013, p. 257-261.

Notas

* Texto publicado originalmente em inglês no catálogo da Exposição *Július Koller. One Man Antishow*. Organizada pelo Mumok Museum Mordener Kunst Stiftung Ludwig Wien. Museu de Arte Moderna, Viena, Áustria, (2016).

** Professora Titular e Curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. É docente do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Coordenadora do GEACC – Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu – CNPq. Vice-Diretora do MAC USP (2010-2014). Sua produção acadêmica inclui textos em publicações nacionais e internacionais e os livros: *Além dos Mapas: Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo* (ed. Annablume, 1997); *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu* (ed. Iluminuras, 1999); *Arte Conceitual* (ed. Jorge Zahar Editor, 2006); *Paulo Bruscky. Arte, Arquivo e Utopia* (ed. CEPE, 2007); *Walter Zanini: Escrituras Críticas* (ed. Annablume/MAC USP, 2013), entre outros.

¹ No Brasil, Július Koller participa das mostras coletivas *Prospectiva74* (1974), e *Multimedia II* (1976), ambas no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. Na Argentina, participa de *Década de 70* (1975) no Centro de Arte y Comunicación, de Buenos Aires.

² Walter Zanini dirigiu o MAC USP entre 1963 e 1978. Organizou várias mostras com convocatórias internacionais pela rede de arte postal. Em 1981, como curador geral da 17ª Bienal de São Paulo, incluiu o Núcleo da Arte Postal naquela exposição (Zanini, 2013: 257-261).

³ Refiro-me aqui à coleção de arte conceitual do MAC USP, angariada a partir das exposições convocatórias internacionais, organizadas por Walter Zanini nas décadas de 1970.

⁴ Trabalho enviado para a mostra *Multimedia II* (1976), no MAC USP.

Artigo recebido em maio de 2017. Aprovado em julho de 2017