

## Grupo 3Nós3

«Le dehors s'élargit»

Mário Ramiro

→ Toute étude attentive du phénomène culturel des interventions urbaines au Brésil à la fin des années 1970 et au début des années 1980 devrait tenir compte de l'ensemble des projets réalisés durant la même période et qui utilisaient les espaces des grandes villes comme médium expressif. Des happenings étaient organisés dans les stationnements, des présentations de groupes de théâtre avaient lieu dans les arrêts d'autobus, des poèmes imprimés étaient lancés du haut des édifices, des monuments publics des réserves municipales étaient «enlevés» et réinstallés dans la ville; il s'agit uniquement de quelques exemples d'événements qui, particulièrement à São Paulo, viennent caractériser l'atmosphère culturelle dans laquelle les groupes d'interventions urbaines ont émergé en tant que mouvement culturel organisé.

À la recherche d'une autonomie par rapport au circuit traditionnel des arts visuels, représenté par les galeries et les musées, ces groupes d'interventions urbaines ont développé leur travail durant une période qui coïncidait avec le surgissement des graffitis dans de nombreuses villes au Brésil, et aussi dans plusieurs villes européennes et nord-américaines. À l'instar également de ce qui se passait dans d'autres grands centres culturels du monde entier, ces manifestations avaient pour but d'élargir le circuit artistique au-delà des espaces institutionnels. Cet art «émergent» de l'époque, qui incluait aussi un type de musique, de cinéma et de poésie, d'autres disciplines en quête de nouveaux espaces d'expression, a été connu comme «art indépendant», un mouvement à la recherche d'une alternative au marché et à l'industrie culturels.

Traditionnellement, les rues des villes brésiliennes ont toujours été occupées par des manifestations culturelles populaires, telles que le carnaval, les bruyantes célébrations des partisans des équipes de foot, mais aussi par des fêtes religieuses et nationales. En d'autres occasions, comme partout ailleurs dans le monde, les rues se transformaient en théâtre de manifestations de groupes sociaux et

## Grupo 3Nós3:

The Outside Expands

↓ Any careful study of the cultural phenomenon of urban interventions in Brazil in the period from the late 1970s to the early 1980s would have to be contextualized within a much larger set of projects that took place in the same period, projects that used the spaces of large cities as an expressive medium. Happenings organized in parking lots, presentations of theatre groups at bus terminals, printed poems thrown from the tops of buildings, "kidnappings" of public monuments from the municipal reserves and their reinstallation in the city: these are just a few of the events which, particularly in the city of São Paulo, would come to characterize the cultural atmosphere from which the urban intervention groups emerged as an organized cultural movement.

Seeking an autonomy in relation to the traditional circuit of the visual arts represented by galleries and museums, these groups would develop their work in a period that coincided circumstantially with the rise of graffiti in various Brazilian cities; a movement that also occurred in many European and North American cities. As in other great cultural centres around the world, these events aimed to bring about an expansion of art beyond institutional spaces. This "emergent" art, which also included music, filmmaking and poetry in search of new spaces for its expression, became known as "independent art," a movement that sought alternatives to the cultural market and industry.

Traditionally, the streets of Brazilian cities had always been occupied by popular cultural manifestations such as carnival or the noisy victory celebrations of soccer teams, as well as the commemorations of national and religious holidays. On other occasions, as in any other part of the world, streets were transformed into stages for the manifestations of social and political groups – like the gatherings of striking workers, gay parades, or public actions against the many social tragedies that frequently beset societies in these times of violence without limit. Beyond this link with street culture, urban interventions also have their roots in isolated man-



politiques – comme les masses de travailleurs en grève, les parades pour la fierté gaie, ou encore les manifestations publiques contre les nombreuses tragédies sociales qui secouent régulièrement la société en ces temps de violence illimitée. Au-delà de ce lien avec la culture de rue, les interventions urbaines trouvent également leur origine dans des manifestations isolées de l'histoire de la culture brésilienne et peuvent être chronologiquement reliées à des actions de l'architecte et artiste plasticien **Flávio de Carvalho**, survenues à São Paulo dans les années 1930 et 1950<sup>1</sup>, ou aux installations et performances de **Hélio Oiticica**, à Rio de Janeiro, dans les années 1960<sup>2</sup>.

Avec le début, en 1964, de la dictature militaire au Brésil, et avec le durcissement de ce régime en 1968, les manifestations publiques d'étudiants et de travailleurs ont été violemment réprimées par le gouvernement, aboutissant aux tortures, aux assassi-

festations in the history of Brazilian culture and can be chronologically linked to the actions of the architect and visual artist **Flávio de Carvalho**, which took place in São Paulo in the 1930s and 1950s,<sup>1</sup> as well as in the installations and performances of the visual artist **Hélio Oiticica**, in Rio de Janeiro, in the 1960s.<sup>2</sup>

With the onset of the military dictatorship in Brazil in 1964, and with the crackdown of the regime in 1968, public manifestations of students and workers were violently repressed by the government, resulting in torture, deaths and the censorship of free expression. But in 1977, São Paulo and surrounding cities, which together make up Brazil's largest industrial hub, began to see demonstrations that once again brought workers and students into the streets, as part of an extensive political movement for the return of democracy. These events transformed public space back into a place of cultural and po-

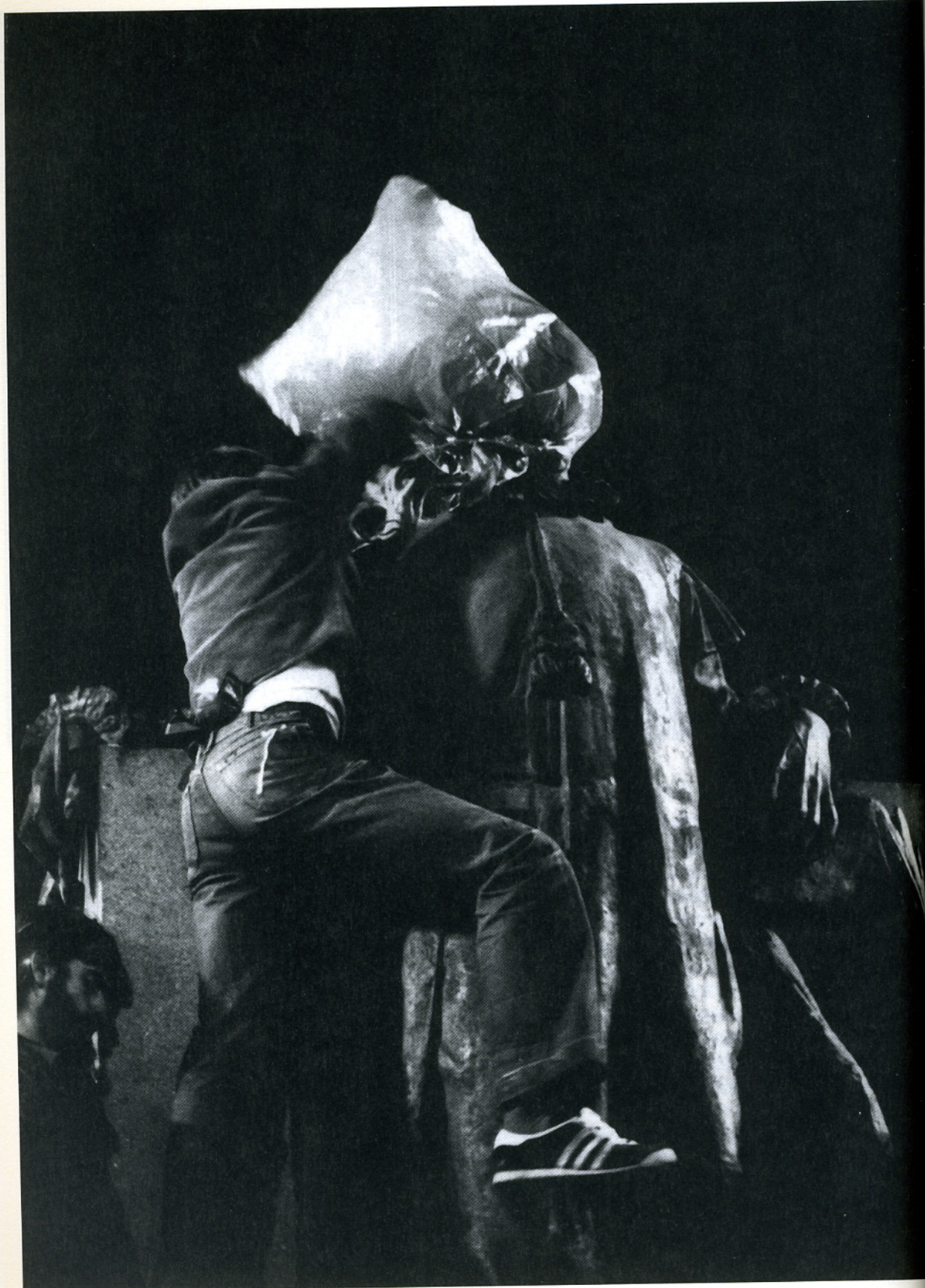


nats et à la censure de la liberté d'expression. Mais en 1977, à São Paulo, comme dans les villes à proximité qui forment le plus grand pôle industriel du pays, ont émergé les premières manifestations qui rassemblaient à nouveau dans la rue les travailleurs et les étudiants, au nom d'un large mouvement politique appuyant le retour de la démocratie. Ces événements ont encore une fois transformé l'espace public en un lieu d'expression culturelle et politique pour les Brésiliens, et ont culminé en grands rassemblements populaires militant en faveur des élections directes pour la présidence qui ont eu lieu en 1984.

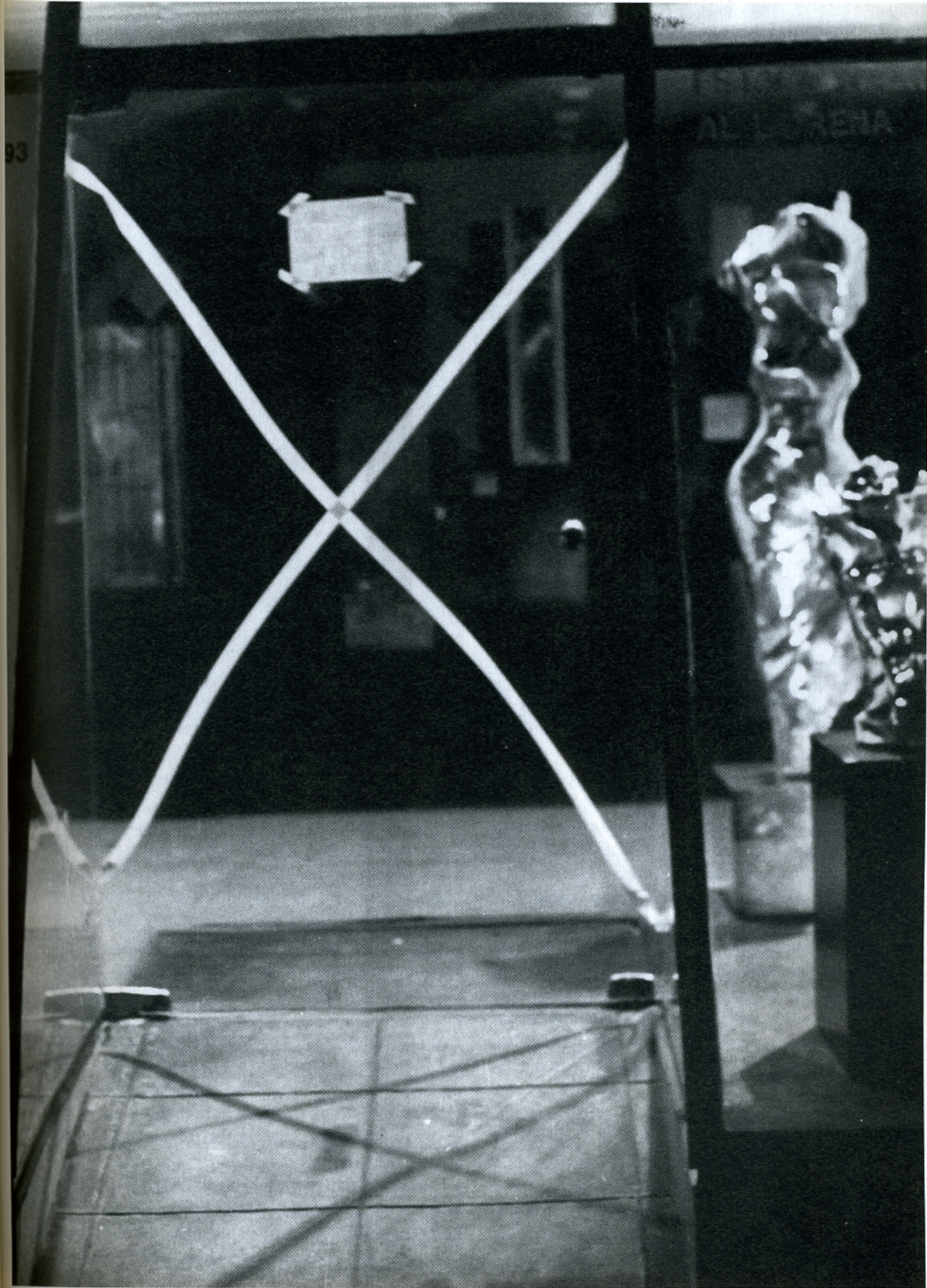
L'émergence des groupes d'interventions urbaines et l'explosion des graffitis peuvent être symboliquement considérées comme une réappropriation des espaces publics qui coïncide avec la période cruciale de transition politique marquant, vers le milieu des années 1980, la fin de la dictature militaire.

litical expression in the life of Brazilians, which was to culminate in the massive popular protests of 1984 in favour of direct presidential elections.

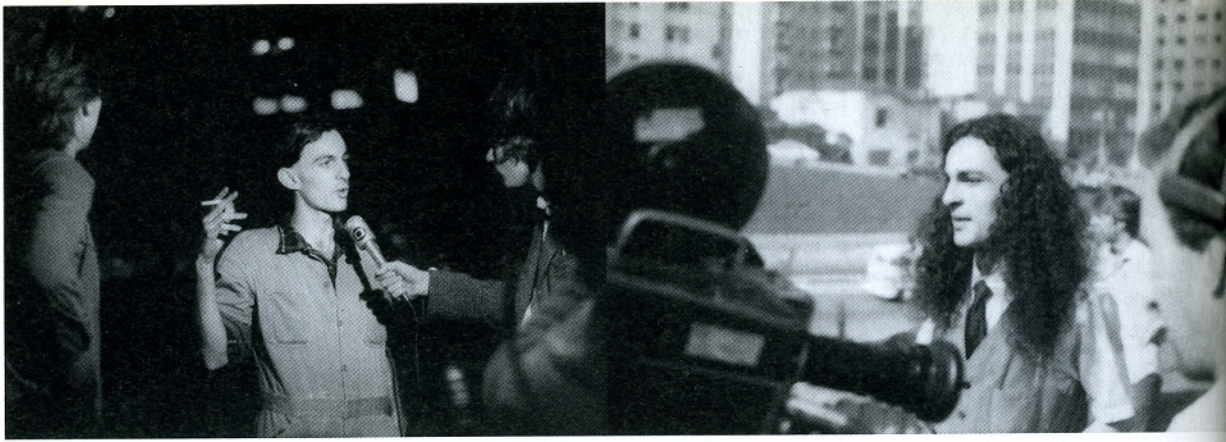
The rise of urban intervention groups and the proliferation of graffiti can, in this context, be symbolically considered as a way of recovering the public spaces in the crucial period of political transition that marked the end of the military dictatorship in the mid-1980s. Among these groups, Grupo 3N0S3 ("Group 3WE3"), made up of Hudinilson Jr.,<sup>3</sup> Rafael França (1957-1991)<sup>4</sup> and myself, was responsible for many large-scale urban interventions realized in São Paulo between 1979 and 1982.<sup>5</sup> Many of our works were created with large quantities of industrial material, sponsored by a local company and installed at strategic points within the urban network. Unlike other groups concerned more with performance, which at that time focused their intervention proposals in spaces of public *concentration* – for



ENSACAMENTO, 1979.



X-GALERIA, 1979.



Parmi ces groupes, le Grupo 3NÓS3 (Groupe 3NÓS3), formé par Hudinilson Jr.<sup>3</sup>, Rafael França (1957-1991)<sup>4</sup> et par moi-même, a été responsable d'un grand nombre d'interventions urbaines à grande échelle réalisées à São Paulo entre 1979 et 1982<sup>5</sup>. Plusieurs de nos travaux ont été réalisés avec des matériaux industriels commandités par une entreprise locale et placés à des points stratégiques du réseau urbain. Contrairement à d'autres groupes de tendance plus performative qui, à l'époque, déployaient leurs interventions dans des espaces de *concentration* publique – par exemple à l'intérieur d'autobus, dans les théâtres et les restaurants –, le Grupo 3NÓS3, plus attaché à la tradition des arts visuels, privilégiait l'installation d'éléments visuels dans des espaces de *circulation* publique.

Les projets d'intervention du Grupo 3NÓS3 ont été conçus comme «des dessins sur le plan de la ville» – une tache visuelle qui dialoguait et s'imposait sur l'architecture, même si cela n'avait lieu que pour un temps bref. Dans la plupart des cas, ces travaux, qui produisaient une altération visible dans le paysage urbain, ont été clandestinement réalisés au petit matin, quand le rythme de la ville était ralenti et que les rues, normalement bondées de voitures et de piétons, se retrouvaient pratiquement vides. Avant d'être exécutées, ces installations étaient planifiées en détail, car leurs structures matérielles ne devaient exposer personne à des risques d'accident.

L'intervention *Arco 10* («Arc 10», 1981) est un exemple d'une de ces opérations. Il s'agit d'une grande structure de plastique jaune installée sous un des plus imposants viaducs de la ville et dont le retrait, effectué à l'époque par les autorités, a provoqué une grande attraction médiatique, tant dans la presse écrite que télévisuelle. Ironiquement, en

exemple, within buses, theatres and restaurants – 3NÓS3, being more closely linked to the visual arts tradition, concentrated its actions on the installation of visual elements within spaces of public *circulation*.

The intervention projects carried out by 3NÓS3 were conceived as “drawings on the city's blueprint” – visual marks imposed on and in dialogue with the architecture, even if they lasted only a short time. These works, which produced a visible alteration in the cityscape, were for the most part carried out clandestinely during the early hours of the morning, when the city's pace was slower and the streets, normally full of cars and pedestrians, were almost empty. Before being executed these installations were carefully planned, so that their material structures would not put anyone at risk of an accident.

One example of these operations was the intervention *Arco 10* (“Arch 10,” 1981), a large structure made of yellow plastic installed on one of the city's biggest overpasses, whose removal by the authorities was a great attraction for the print and audiovisual media of that time. Ironically, it was police and firemen who, in taking down the installation, wound up producing utter traffic chaos, for which our group was blamed. Another example was *Interdição* (“Interdiction,” 1979), in which various strips of coloured plastic obstructed intersections near the São Paulo Museum of Art. The streets remained blocked until automobile drivers took the initiative to break the strips, freeing the intersections once again for traffic.

However, other works were presented in a more critical way in relation to certain spaces and constructions present in the city. *Ensacamento* (“Bagging,” 1979) was an operation carried out on a large num-

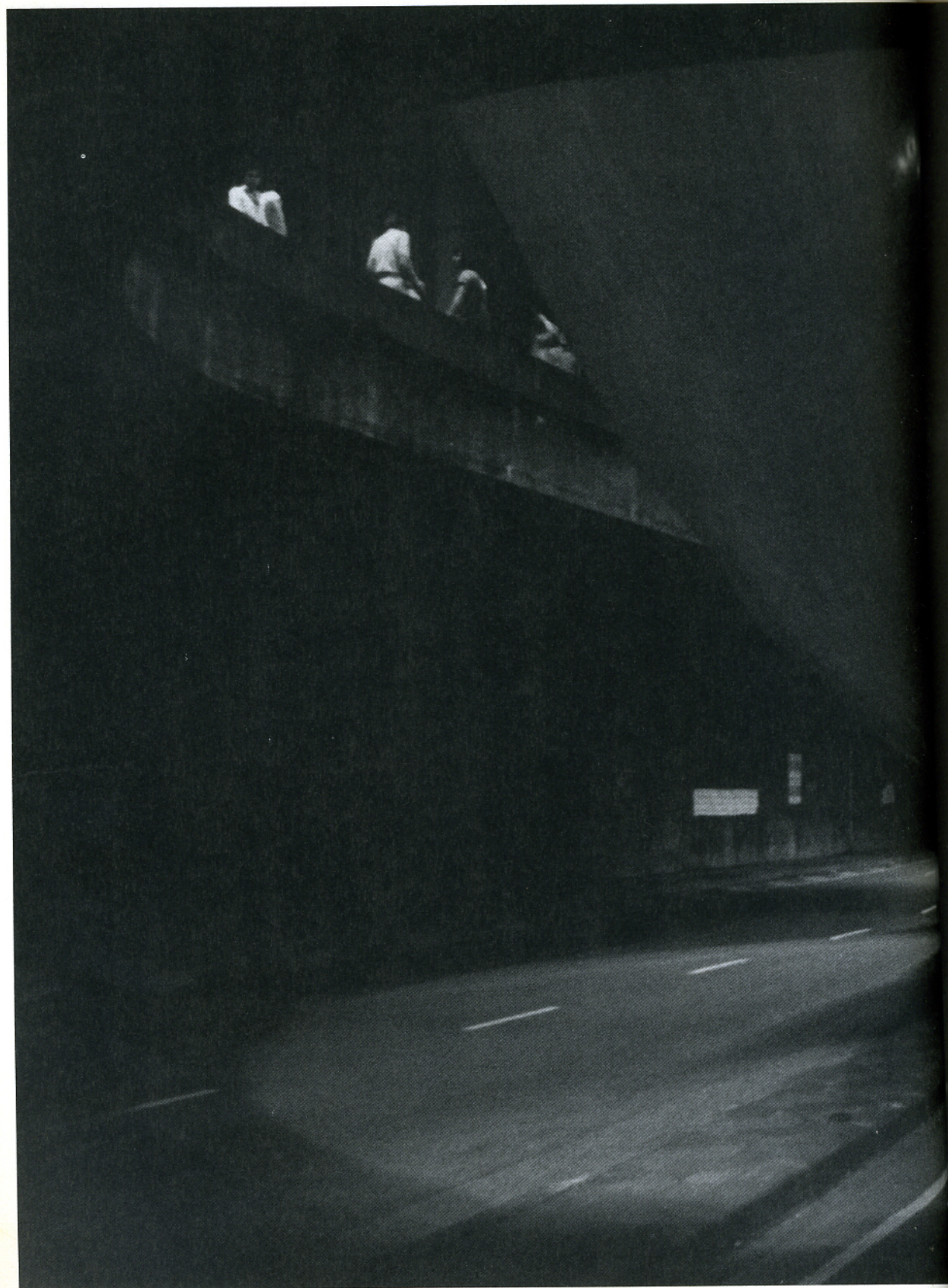


retirant ces installations, ce sont la police et les pompiers qui ont causé le chaos le plus total dans la circulation automobile, tandis que c'est le Grupo 3Nós3 qui a été tenu pour responsable. Un autre exemple, l'intervention intitulée *Interdição* («Interdiction», 1979), où diverses bandes colorées en plastique obstruaient les carrefours des rues à proximité du Musée d'art de São Paulo. Les carrefours étaient bloqués par les bandes de plastique jusqu'à ce que les conducteurs se décident à les rompre, libérant ainsi la circulation pour les automobiles.

Cependant, d'autres travaux se présentaient sous une forme plus critique envers certains espaces et certaines constructions présents dans la ville. Ainsi, l'intervention intitulée *Ensacamento* («Emballage», 1979) visait un grand nombre de monuments publics de la ville de São Paulo. Par une belle nuit, les personnages de monuments historiques ont eu la tête recouverte de sacs de poubelles, ce qui ajoutait un aspect d'étouffement à leur statique

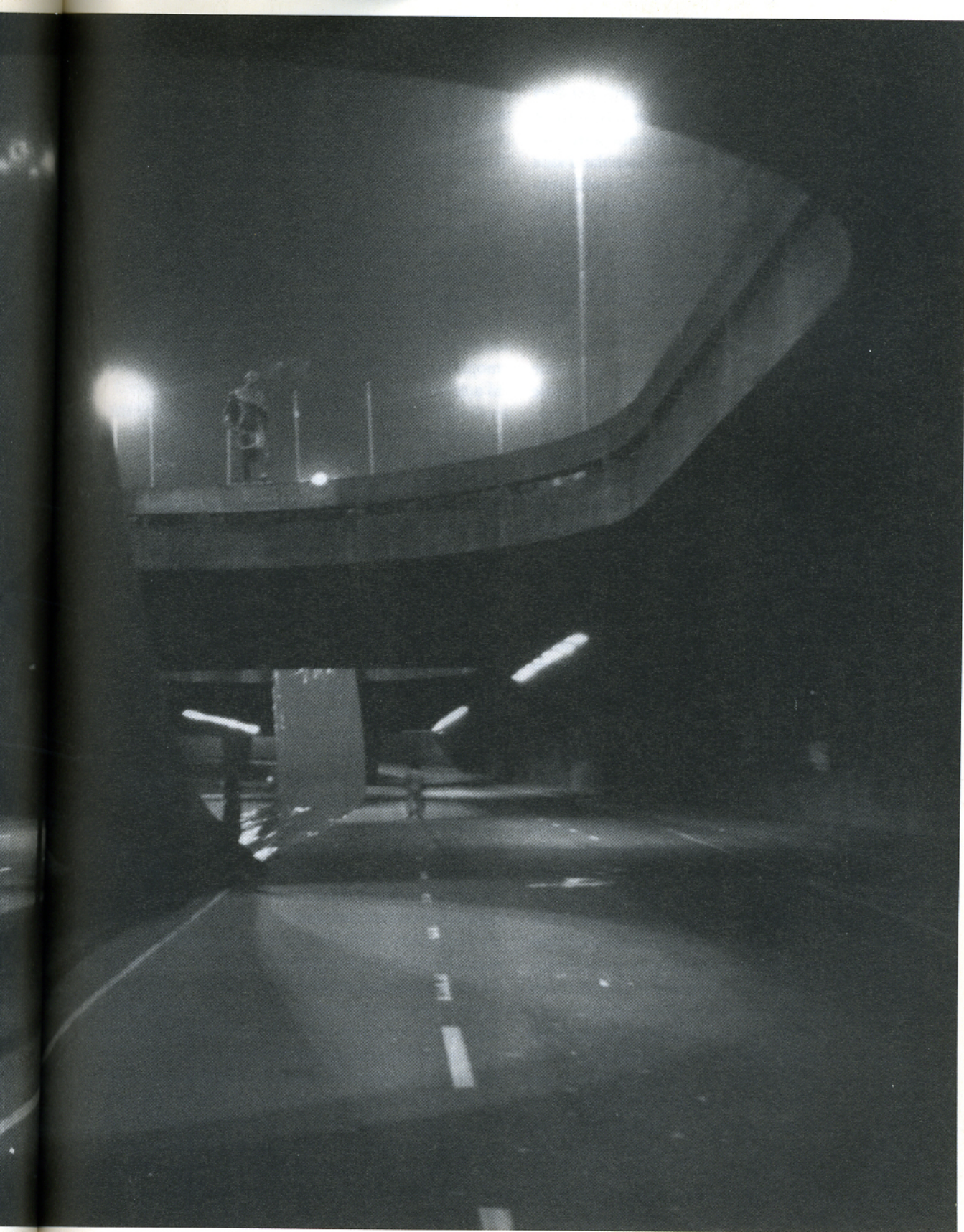
ber of public monuments in São Paulo. During the wee hours, the heads of several historical statues were covered by large quantities of trash bags, lending them an aspect of suffocation along with their immobility. Early the next day the press was alerted by anonymous phone calls that something strange had happened in those spaces, resulting in coverage by all of the city's newspapers. Another work, *X-Galeria* (1979), consisted of the symbolic sealing-off of all the city's large art galleries, with a big "X" of adhesive tape, accompanied by a note glued to the doors that said, "What is inside stays, what is outside expands." This operation led to a reaction by the majority of the gallery owners, endorsed by an art critic of that time who spared no words in attacking our gesture.<sup>6</sup>

Due to the brief life-span of our installations, we discovered that the best way to make them known to the public at large was through print and audiovisual media, without which it would have been prac-



INTERVENÇÃO VI, 1980.





monumentale. Dès le lendemain matin, la presse a été alertée par des téléphones anonymes que quelque chose de bizarre s'était produit, ce qui eut pour effet de provoquer une couverture médiatique dans tous les grands journaux de la ville. Un autre travail, intitulé *X-Galeria* (1979), consistait à apposer des scellés symboliques sur toutes les grandes galeries d'art de la ville au moyen d'un grand «X» en bande adhésive, accompagné d'un écriteau qui dénonçait «Ce qui est dedans se fige, ce qui est dehors s'élargit». Cette opération a engendré une réaction généralisée des propriétaires des galeries de la ville et a été endossée dans un article par un critique d'art qui ne ménageait pas ses mots pour condamner le geste du Grupo 3NÓ3<sup>6</sup>.

En raison de la durée brève de ces interventions, nous avons découvert que la couverture médiatique, écrite ou télévisuelle, était la meilleure façon de faire connaître nos interventions auprès du grand public. Autrement, il serait pratiquement impossible que notre travail soit inscrit dans le moment culturel. Utiliser les médias comme instrument d'enregistrement représentait également une pratique économique. Étant donné que nous ne disposions pas de fonds pour pouvoir faire imprimer et encore moins réaliser des vidéos documentaires de nos travaux, nous adoptons la stratégie de les divulguer intensivement auprès de la grande presse pour que les journaux et la télévision se chargent d'en témoigner. Ainsi, toutes les interventions pouvaient bénéficier d'une couverture textuelle et visuelle dans les journaux et revues à grand tirage. On achetait alors des exemplaires de ces publications que l'on découpait et montait, et c'est ce matériel édité qui a donné naissance à une série d'«éditions de l'artiste»<sup>7</sup>.

Aujourd'hui, je crois que nous pouvons considérer cette «manipulation de la presse» comme une des premières formes d'art médiatique au Brésil. Je m'explique: bien que d'autres manifestations artistiques aient occupé des espaces normalement destinés à la communication de masse, comme cela s'était passé en 1968 avec les travaux de l'artiste **Nelson Leirner**, qui avait produit 200 panneaux publicitaires qui furent éparpillés dans la ville de São Paulo, ou en 1972, quand **Claudio Tozzi** installa un grand panneau représentant un zèbre sur le mur d'un immeuble du centre de São Paulo<sup>8</sup>, la stratégie de 3NÓ3 était de faire en sorte que ses interventions existent aussi dans le champ journalistique.

It was tically impossible to inscribe our work in that cultural moment. Using the media as a tool to register our interventions was also an economical practice. As we did not have the resources to make printed copies (much less video recordings) of our works, we came up with the strategy of publicizing them intensively through the media, thus bringing about their documentation by way of newspapers and tv. In this way the interventions ended up being documented by text and images published in newspapers and magazines with wide distribution. Copies of these publications were then bought, clipped, mounted and subsequently published, giving rise to a series of artist books.<sup>7</sup>

Today I believe that this "manipulation of the media" can be considered one of the first forms of media art in Brazil. While other artistic manifestations had occupied spaces normally destined for mass communication – as was the case in 1968 with the work by **Nelson Leirner**, who produced about 200 billboards scattered throughout the city of São Paulo, or in 1972 when **Claudio Tozzi** installed a large panel with a painted zebra on a building in the city centre<sup>8</sup> – the strategy of 3NÓ3 was to assure that its interventions also existed in the field of journalism. In a way, this procedure approximates that used by artist **Arthur Barrio**, who in 1968 realized an intervention with bundles of meat, bones and blood, left along the sides of a channeled stream in the city of Belo Horizonte, which caught the attention not only of the general public, but also of police and firemen.<sup>9</sup> Although the physical existence of our works in the urban context was extremely fleeting, their permanence as "journalistic material" in the mass media was much more enduring. Much more than a material installation in a physical space, the urban interventions took on an existence as journalistic facts. For this reason, the interventions by 3NÓ3 can be seen as an embryonic form of media art that would be systematically developed in Brazil from 1982 on.<sup>10</sup> In this context, photographic documentation played a fundamental role in the dissemination of these works, just as it did for the works of conceptual art in the 1960s and 1970s, since at the beginning of the 1980s compact vhs devices were still relatively expensive in Brazil and inaccessible to most people. This productive relationship between the press and 3NÓ3 also made possible the publication of an article-intervention in the cultural section of a large São Paulo newspaper

Cathédrale»), dans la région du centre de la ville avec des dizaines d'interventions et de performances simultanées qui marquaient la fin des années 1970 et le début des années 1980<sup>13</sup>. De tels travaux représentaient également le projet d'une politique culturelle indépendante, qui cherchait à réaliser son programme en y associant le secteur privé, les secteurs culturels de l'État et la population.

Un important mouvement de collectifs travaillant sur les interventions urbaines, sur les interventions en situations spécifiques et sur toutes autres formes d'occupations des espaces publics et non institutionnels de l'art émerge actuellement dans les grandes villes du Brésil. Il y a de nombreux artistes qui interviennent dans les plus diverses situations sociales, à partir desquelles le rôle de l'art se voit à nouveau redimensionné et redéfini. C'est l'expansion de ce qui ne peut pas être contenu dans un cube blanc.

Mário Ramiro est un ex-membre du groupe d'interventions urbaines 3NÓ53. Il réalise depuis les années 1980 des travaux en télécommunication, sculpture et photographie. Il travaille actuellement sur les robots-sculptures et l'édition de livres d'artistes. Il est professeur d'art à l'Université de São Paulo.

Traduit du portugais par Alain Mouzat.

#### NOTES

1. Flávio de Carvalho a réalisé deux interventions qu'il appelait *Experiências* («Expériences»). La première, connue sous le titre d'*Experiência n. 2* (1931), consistait à suivre une procession religieuse en sens inverse avec un chapeau sur la tête, ce qui faillit lui valoir d'être lynché par la population – il n'y échappa que pour avoir été arrêté par la police. Au cours de la seconde intervention, nommée *Experiência n. 3* (1956), il s'est promené au centre de la ville en portant un type de jupe, conçue pour être le vêtement idéal sous les chaleurs tropicales. Pour plus d'informations, voir Flávio de Carvalho, *Experiência n. 2*, Rio de Janeiro, Nau, 2001; J. Toledo, *Flávio de Carvalho, o comedor de emoções*, São Paulo, Brasiliense, 1994.
2. *Apocalipopótese* a été réalisée en 1968 à Rio de Janeiro par les artistes Antonio Manuel, Rogério Duarte, Lígia Pape et des danseurs d'écoles de samba. Pour plus d'informations, voir Simone Osthoff, «Lygia Clark and Hélio Oiticica: A Legacy of Interactivity and Participation for a Telematic Future», *Leonardo*, vol. 30, n° 4, 1997, p. 279-289.
3. Sur les travaux de Hudinilson Jr., voir Eduardo Kac (éd.), *Escracho*, livre d'artiste, Rio de Janeiro, Eduardo Kac, 1983; Walter Zanini, *História Geral da Arte no Brasil*, vol. 2, São Paulo, Inst. Moreira Sales/Fund. D. Guimarães, 1983, p. 787-789; Mario Ramiro, «Zona de Tensão», *Arte em São Paulo*, n° 18, São Paulo, 1983; Jean-Claude Bernadet, *Palavras para um corpo xerocado*, São Paulo, Museum de Arte Contemporânea da USP, 1983; Décio Presser et Daisy Peccinini (éd.), *ARTE NOVOS Meios/Multimeios - Brasil '70/'80*, São Paulo: FAAP, 1985, p. 245-248; Tadeu Chiarelli, «The Contami-
1. Flávio de Carvalho realized two interventions that he called "experiences." The first was in 1931, known as "Experience #2," in which he walked in the opposite direction through a religious procession with a hat on his head, for which he was nearly lynched by the people – prevented only because of his timely arrest by police. The second piece, known as "Experience #3," dates from 1956, when he walked through the centre of São Paulo dressed in a skirt, conceived as an ideal garment for the heat of the tropics. For further details, see Flávio de Carvalho, *Experiência n. 2* (Rio de Janeiro: Editora Nau, 2001) and J. Toledo, *Flávio de Carvalho, o Comedor de Emoções* (São Paulo: Editora Brasiliense, 1994).
2. *Apocalipopótese* was created in 1968 in Rio de Janeiro together with artists Antonio Manuel, Rogério
- Duarte, Lígia Pape and paraders from carnival clubs. For further details see Simone Osthoff, "Lygia Clark and Hélio Oiticica: A Legacy of Interactivity and Participation for a Telematic Future," *Leonardo* 30:4 (1997), 279-289.
3. Concerning the works of Hudinilson Jr., see Eduardo Kac, ed., *Escracho, Livro de Artista* (Rio de Janeiro: Eduardo Kac, 1983); Walter Zanini, *História Geral da Arte no Brasil*, Vol. 2 (São Paulo: Inst. Moreira Sales/Fund. D. Guimarães, 1983), 787-789; Mario Ramiro, "Zona de Tensão," *Arte em São Paulo* 18 (1983); Jean-Claude Bernadet, *Palavras para um Corpo Xerocado* (São Paulo: Museum de Arte Contemporânea da USP, 1983); Décio Presser and Daisy Peccinini, eds., *ARTE NOVOS Meios/Multimeios - Brasil 1970/1980* (São Paulo: FAAP, 1985), 245-248; Tadeu

- nated Gaze: Other Photographies», *Poliester* 2, n° 8, p. 40-41, 1994.
4. Sur Rafael França, voir Arlindo Machado, «Video Art: The Brazilian Adventure», *Leonardo* vol. 29, n° 3, p. 225-231, 1996; Heloïse Costa (éd.), *Sem Medo da Vertigem*, São Paulo, Marca d'Água, 1997; «Rafael França, artista homenageado», *III Bienal do Mercosul*, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, p. 230-257, 2002.
5. Ces œuvres incluent les suivantes:
- Ensacamento*, avril 1979: Reportage dans les journaux *Folha da Tarde* (28 avril 1979); *Última Hora* (28 avril 1979); et *Diário da Noite* (28 avril 1979).
- X-Galeria*, juillet 1979: Reportage dans les journaux *Folha de São Paulo* (7 avril 1979) et *Jornal da Tarde* (7 avril 1979).
- Interdição*: Mentionnée dans le *Jornal da Tarde* (22 septembre 1979).
- ARTE, janvier 1980: Le mot «Arte» a été écrit en lumière sur la façade de l'immeuble de l'Instituto de Previdência do Estado, à Porto Alegre.
- Suprematismo*, mai 1980: forme triangulaire peinte en noir et blanc sur le panneau d'une grande entreprise de São Paulo.
- Intervenção IV*, juillet 1980: début des interventions à grande échelle. 100 mètres de polyéthylène rouge ont été installés dans les tunnels entre les avenues Paulista, Rebouças, Consolação et Dr. Arnaldo à São Paulo. Documenté par tv Rede Globo (16 juillet 1980) et par les journaux *Folha de São Paulo* (20 juillet 1980) et *Estado de São Paulo* (15 juillet 1980).
- Conexão*, avril 1981: des dizaines de mètres de polyéthylène rouge placés dans le conduit de ventilation du tunnel qui relie les avenues Rebouças et Dr. Arnaldo. Reportage de la tv Rede Globo et du journal *O Estado de São Paulo* (14 mai 1981). Le mot *conexão* est un néologisme créé par le groupe, contraction de *conexão* («connexion») et «ação» («action») pour suggérer l'action de «connecter physiquement des espaces». *B'81*, octobre 1981 (durant la 16<sup>e</sup> Biennale internationale de São Paulo): 50 mètres de polyéthylène rouge installés devant l'immeuble de la Fundação Bienal. Voir, M. Ramiro et al., «3NÓS3 Intervenção Urbana», *Arte em São Paulo*, n° 2, octobre 1981.
- Arco* 10, décembre 1981: installation de 100 mètres de polyéthylène jaune sous le viaduc de l'avenue Dr. Arnaldo. Reportage de la tv Rede Globo et du journal *Folha de São Paulo* (9 décembre 1981).
- 23 *Maio*: installation de quatre longues bandes de polyéthylène rouge sur les jardins de l'avenue 23 de Maio, à São Paulo. Reportage tv Rede Globo et sbr.
6. Voir les références à la note 5 sur *Intervenção IV*.
7. À cette époque, l'art postal se popularise auprès des artistes à la recherche d'un nouveau langage. Nous envoyons de nombreuses éditions en tant qu'art postal aux plus divers cercles d'artistes du Brésil et de l'étranger.
8. Sur ce travail, voir Stella T. de Barros, «Out-Arte?», *Arte em Revista*, n° 8, 1984, p. 46-54.
9. Sur l'artiste, voir Ligia Canongia (éd.), *Arthur Barrio*, Rio de Janeiro: Modo Ed., 2002, p. 22-23.
10. Sur les débuts du Télé-art au Brésil dans les années 1980, voir: «Arte pelo Telefone – Videotexto», Musée de l'image et du son, São Paulo, 1982; «Núcleo I de la 16<sup>e</sup> Biennale de São Paulo» 1983; «Clones - uma rede simultânea de rádio, televisão e videotexto», Musée de l'image et du son, São Paulo, 1983; «Arte e Tecnologia», MAC - USP, São Paulo, 1984; «A Arte na Trama Eletrônica», Musée d'Art de São Paulo, 1985; «Brasil High Tech», Centro Empresarial do Rio de Janeiro, 1986 (avec la collaboration de Eduardo Kac).
11. «A Categoria Básica da Comunicação», *Folha de São Paulo* (18 novembre 1979), p. 50.
12. Sur les groupes d'interventions urbaines à São Paulo, voir *Arte em Revista*, n. 8 (São Paulo, 1984).
13. «Evento de Fim de Década», réalisé le 13 décembre 1979. Catalogue édité avec le soutien du Département d'arts plastiques de l'École de communication et arts de l'Université de São Paulo, 1980.
- Chiarelli, «The Contaminated Gaze: Other Photographies», *Poliester* 2:8 (1994), 40-41.
4. Concerning Rafael França, see Arlindo Machado, «Video Art: The Brazilian Adventure», *Leonardo* 29:3 (1996), 225-231; Heloïse Costa, ed., *Sem Medo da Vertigem* (São Paulo: Marca d'Água, 1997); «Rafael França, Artista Homenageado» in *III Bienal do Mercosul*, Frederico Morais, ed. (Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2002), 230-257.
5. These works include the following:
- Ensacamento* (1979): Reports in *Folha da Tarde* (April 28, 1979), *Última Hora* (April 28, 1979) and *Diário da Noite* (April 28, 1979).
- X-Galeria* (1979): Reports in *Folha de São Paulo* (July 4, 1979) and *Jornal da Tarde* (July 4, 1979).
- Interdição* (1979): Report in *Jornal da Tarde* (September 22, 1979).
- ARTE (1980): The word *Arte* was written with lights on the façade of the State Social Security Agency in Porto Alegre.
- Suprematismo* (1980): A triangular form painted in black and white on the panel of a large factory in São Paulo.
- Intervenção IV* (1980): The beginning of large-scale interventions. One hundred metres of red polyethylene were installed in the complex of tunnels between Avenues Paulista, Rebouças, Consolação and Dr. Arnaldo, in São Paulo. Recorded by tv Rede Globo (July 16, 1980), and by *Folha de São Paulo* (July 20, 1980) and *O Estado de São Paulo* (July 15, 1980).
- Conexão* (1981): Dozens of metres of red polyethylene were placed on the ventilation structure of the tunnel connecting Avenues Rebouças and Dr. Arnaldo. Recorded by Rede Globo and *O Estado de São Paulo* (May 14, 1981). The word *conexão* is a neologism in Portuguese, created by the group as a contraction of "connection" and "action" to suggest the action of "connecting spaces physically."
- B'81* (1981): During the sixteenth Bienal de São Paulo, fifty metres of red polyethylene were installed in front of the Bienal building. See M. Ramiro and others, «3NÓS3 – Intervenção Urbana», *Arte em São Paulo* 2 (October 1981).
- Arco* 10 (1981): Installation of one hundred metres of yellow polyethylene on the overpass of Avenue Dr. Arnaldo. Recorded by Rede Globo and *Folha de São Paulo* (December 9, 1981).
- 23 *Maio* (1982): Installation of four long strips of red polyethylene over the gardens of Avenue 23 de Maio, in São Paulo. Documented by tv networks Globo and sbr.
6. See press on *Intervenção IV* in note 5.
7. In this period mail art was popular among artists seeking a new language. Many of our publications were sent as mail art to diverse artistic circles in Brazil and abroad.
8. See Stella T. de Barros, «Out-Arte?», *Arte em Revista* 8 (1984), 46-54.
9. See Ligia Canongia, ed., *Arthur Barrio* (Rio de Janeiro: Modo Ed., 2002), 22-23.
10. Concerning the beginning of telear in Brazil in the 1980s, see «Arte pelo Telefone – Videotexto» (São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 1982); «Núcleo I» of the sixteenth Bienal de São Paulo (1983); «Clones – uma rede simultânea de rádio, televisão e videotexto» (São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 1983); «Arte e Tecnologia» (São Paulo: MAC-USP, 1984); «A Arte na Trama Eletrônica» (Museu de Arte de São Paulo, 1985); «Brasil High Tech» (Centro Empresarial do Rio de Janeiro, 1986) (with the collaboration of Eduardo Kac).
11. «A Categoria Básica da Comunicação», *Folha de São Paulo* (November 18, 1979), 50.
12. Concerning urban intervention groups in São Paulo, see *Arte em Revista* 8 (1984).
13. *Evento de Fim de Década*, realized on December 13, 1979. Catalogue published with the support of the Visual Arts Department of the School of Communications and Arts of the Universidade de São Paulo (1980).