

**ARTE (POSTAL) COMO  
PROCESSO  
(MAIL) ART AS PROCESS**

*Liana Schedler*

## Resumo

Assim como qualquer manifestação cultural, a arte postal surge, em âmbito internacional, a partir de diferentes influências e questionamentos herdados de situações prévias ou contemporâneas. Neste artigo apresento algumas dessas influências, pelo menos as principais, bem como um panorama do contexto artístico-histórico que alimentou essa prática. Partindo das questões da arte conceitual e das manifestações conceitualistas que se deram na América Latina, relaciono a arte postal a essa série de proposições artísticas que tinham como problemática o “objeto de arte”, a crítica às instituições museológicas e o lugar da arte na vida. Entendendo a arte postal na sua dimensão internacional, por fim, a situo no contexto artístico brasileiro, pelo qual tenho particular interesse, a partir do mapeamento de eventos e, posteriormente, da sua recente institucionalização.

**Palavras-chave:** Arte postal. Arte contemporânea. Institucionalização da arte.

## Abstract

Just like any cultural expression, mail art arises, internationally, from different influences and questions that are legacy of prior or contemporary situations. In this article I present some of these influences, at least the main, as well as an overview of the artistic and historical context that fed this practice. Starting with issues of the conceptual art and the conceptualists manifestations that occurred in Latin América, I relate mail art to this series of artistic proposals that had as main issue the “art object”, the criticism to museum institutions and the place of art in life. Understanding mail art in its international dimension, finally, I place this practice in the Brazilian artistic context, for which I have particular interest, from the mapping of events and subsequently its recent institutionalization.

**Keywords:** Mail art. Contemporary art. Art institutionalization.

ISSN: 2175-2346

---

Liana Schedler  
Bacharela em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Editora e fundadora da Ícone: Revista Brasileira de História da Arte.  
Lianasd92@gmail.com

Entre os múltiplos meios concebidos como extensões da arte e do artista, a Mail Art é uma estrutura espaço-temporal complexa que absorve e veicula qualquer tipo de informação ou objeto, que penetra e se dilui no seu fluxo comunicacional, gerando confusão sobre o que é e o que não é Mail Art. Julio Plaza

Parte significativa da produção de arte contemporânea, principalmente a produção artística realizada entre as décadas de 1960 e 1970, buscava discutir o valor e o lugar da arte. Era questionado não só o lugar “físico” da obra, que parecia restrita ao espaço do museu e da galeria, como também o seu lugar, ou a sua função, na vida cotidiana. A arte postal se insere nesse contexto como uma prática artística constituída por uma rede de comunicação, que aproximou artistas de todas as partes do mundo por meio da troca de trabalhos e materiais que poderiam ganhar intervenções de cada destinatário alcançado. De maneira subversiva, a arte postal se opôs ao mercado de arte, e essa crítica pôde ser realizada efetivamente através de um meio pelo qual os trabalhos dos artistas circulavam independentemente da legitimação de museus e galerias: o correio. Sobretudo, a arte que veiculava pelos correios só se completava, só se fazia “arte”, quando estava nesse trânsito. Se, por ventura, se encontrava “parada” – “engessada” no museu –, não poderia desenvolver papel algum na vida do público. A rede de arte postal era política, por assim dizer, em sua própria definição.

Tem-se como grande precursor e referência da prática de trocas de trabalhos artísticos pelo correio, o coletivo internacional de artistas Fluxus, em atividade durante os anos 1960 e 1970. O termo, originalmente criado para dar título a uma publicação de arte de vanguarda, passou a caracterizar uma série de performances organizadas por George Maciunas na Europa, entre 1961 e 1963. A partir disso, uma grande diversidade de práticas artísticas começou a tomar forma como uma produção que recusava o status mercadológico, questionava os sistemas legitimadores da arte e valorizava a participação do público e a desmaterialização do objeto artístico. Com uma produção voltada para o cotidiano, para a associação direta entre arte e vida, o Fluxus circulava seus trabalhos de forma democrática, ao alcance do público. Valorizando a criação coletiva, esses artistas integravam diferentes linguagens, como música, cinema e dança, se manifestando principalmente através de performances, happenings, instalações, entre outros suportes inovadores para a época (LIMA, 2009). A famosa coleção de livros de artista, *Great Bear Pamphlets* [Fig. 1], publicada pela editora fundada por Dick Higgins em 1963, *Something Else Press*, é um exemplo dessa produção que não se caracterizava como um estilo ou movimento, mas sim como um modo de viver a arte e apresentar a arte ao mundo: “Bearwaldt argumenta que ‘[m]uitos artistas rejeitaram a natureza materialista da produção cultural, optando por exercícios temporais, imateriais para derrubar barreiras entre Alta e Baixa arte e, entre a arte e a vida em si mesma’” (apud NUNES, 2004, p. 64). Esse grupo foi importante especialmente por proporcionar a aproximação entre os artistas do mundo inteiro por meio de correspondências e eventos itinerantes, propósito caro à arte postal.

Apesar de diversos artistas já trocarem trabalhos através do serviço postal (Fluxus), o “pai da mail art” seria Ray Johnson por ter fundado, em 1968, a *New York Correspondence School*, considerada a primeira rede de artistas que usava conscientemente o correio como principal meio de produção e distribuição de arte.

De acordo com Kristine Stiles, “[...] o sistema dos correios [foi transformado por Johnson], em uma galeria alternativa para exibição e distribuição de obras”. O princípio da formação de rede de arte postal apresenta aí raízes [...]. Suas colagens bem humoradas são comentários que incluem a arte e as relações sociais. (NUNES, 2004, p. 68)

É importante destacar que esses trabalhos não criticavam o sistema da arte apenas por ter os correios como suporte, mas principalmente porque se tratavam, assim como as obras dos artistas Fluxus, de proposições que as instituições museológicas não reconheciam como possuidoras do status de “obra de arte”. Os materiais que circulavam pela rede de arte postal nos anos 1970 e 1980 eram basicamente cartões postais, papéis avulsos e livros de artista, que poderiam articular, na mesma “página”, fotografia, xerox, offset, desenho, gravura, escrita, impressões em carimbo, etc., com o fim de discutir algum tema específico, como, por exemplo, o próprio “objeto de arte”. Esses materiais eram considerados pobres, efêmeros, e fugiam do padrão dos objetos artísticos legitimados pelas instituições, que buscavam obras de maior valor de mercado – invariavelmente, eram as obras de suportes mais tradicionais, como pintura e escultura. Dick Higgins cunhou um termo interessante para se referir às obras do Fluxus, e que se encaixa também para os trabalhos dos artistas envolvidos com a arte postal: intermídia (NUNES, 2004). Esse termo define obras que sobrepõem diversos meios (mídias) para produzir uma única peça que apresente um diálogo entre esses meios para expor, então, um terceiro tema ou discussão.

A arte postal, dessa forma, teve papel fundamental na crítica às relações políticas e econômicas sustentadas por museus e galerias. Por isso, um dos questionamentos a serem estudados sobre essa rede é como, mais tarde, ela acabou entrando no sistema das instituições culturais, como o seu “produto” se tornou institucionalizado e legitimado.

A situação de desconforto frente ao sistema de arte por volta da década de 1960 atingiu grande número de artistas e deu origem, também, a outros movimentos que buscavam expandir os limites do espaço museológico e propor uma arte mais integrada à vida cotidiana da sociedade. Mas qual arte, então, estava sendo contemplada pelos museus? As décadas de 1950 e 1960 abarcaram duas principais vertentes artísticas que se opunham sobre as questões de exposição e da função da arte na vida: uma era a vertente representada pelo expressionismo abstrato nos Estados Unidos e pelo informalismo na Europa, a arte que estava – e queria estar – no museu; e a outra era a vertente “vanguardista”, na qual se identificava a arte conceitual, a arte povera, a land art, a arte postal, e tantas outras proposições que criticavam as convenções impostas pelas instituições. Ambas resgatam questões fundamentais da História da Arte protagonizadas pelas vanguardas históricas, movimentos artísticos que se deram no início do século XX.

Ao longo do século XIX, a arte construiu para si um espaço próprio, não atrelado diretamente ao Estado e à religião – uma vez que, anteriormente, os ateliês de pintura e escultura viviam de encomendas feitas por membros desses poderes –, constituído por marchands, instituições e público que emitiam seus juízos exclusivamente a partir dos aspectos “estéticos” das obras. Esse espaço autônomo da arte, que inclui a produção, a distribuição e as ideias quanto à fruição/recepção das obras, deu início,

segundo Peter Bürger, a “uma dinâmica histórica cujo ponto final se atinge com o esteticismo”, espécie de ápice de um processo “em que a própria arte se transforma no conteúdo da arte” (1993, p. 90). Desse momento em diante, a principal questão para os artistas consistiu em explorar os mais variados aspectos formais que poderiam ser alcançados por meio da tinta sobre a superfície plana da tela, se afastando da representação mimética: “a conquista da forma pura”, segundo Jacques Rancière, o caminho “para o télos de uma arte [...] ‘essencial’, basicamente ‘abstrata’ e por isso mesmo afastada, sempre segundo Bürger, da ‘práxis vital’” (FREITAS, 2013, 34). Essa prática pode ser exemplificada em movimentos como o cubismo [Fig. 2], o futurismo, o fauvismo, entre outras vertentes abstracionistas.

[...] abandonou a pintura nos anos 1910 e pôs-se a pesquisar [...] não novas formas de estilo, mas o próprio funcionamento da instituição-arte. Em 1914, por exemplo, deu origem ao seu primeiro ready-made – gesto máximo das vanguardas – ao declarar um porta-garrafas como “obra de arte” [Fig. 3]. Tratava-se [...] de uma operação inédita que consistia na simples apropriação artística de um objeto qualquer, via de regra industrializado e funcional. Deste modo, uma vez “apropriado” – ou seja: assinado pelo artista, ou simplesmente transposto para um museu –, o objeto escolhido pretensamente alterava o seu status ontológico e se transformava, pela vontade do artista, em “obra de arte”. Com tal procedimento, Duchamp pretendeu afirmar, entre outras coisas, que as qualidades artísticas de um objeto não estavam nas suas propriedades internas, físicas e imanentes, mas nas externalidades de seu contexto institucional, aí incluídas as declarações do artista, as opiniões da crítica e as chancelas do museu. [...] com sua estratégia ready-made, Marcel Duchamp não apenas desmistificou as ideias de “aura”, “autoria”, “trabalho manual” e “virtuosismo técnico”, o que já seria muito, como sobretudo demonstrou a situação de arbítrio presente em todo processo de legitimação institucional. (FREITAS, 2013, p. 34-35)

Dessa forma, Duchamp dá início a uma série de propostas artísticas que vão ser aprofundadas a partir da segunda metade do século XX, pelos mais diversos artistas, tanto com relação à desmistificação do “virtuosismo técnico” quanto à crítica às instituições culturais.

Enquanto no período entre guerras abriu-se espaço para o realismo socialista, estilo artístico oficial do regime comunista da ex-URSS, após a Segunda Guerra Mundial o expressionismo abstrato e o informalismo, retomando o tema do “esteticismo” e “essencialismo” trazidos pelos movimentos do início do século XX, como já mencionado, atingem a legitimação em escala internacional: “no caso americano, pela primeira vez a crítica de arte se mostrou capaz de sustentar – e com impressionante coerência retórica – o argumento radical que apontava a forma pura e a autonomia da arte como os únicos valores possíveis para a história da arte recente” (FREITAS, 2013, p. 36, grifo meu). Mérito esse, principalmente, de Clement Greenberg, defensor de uma arte dita “superior” e principal difusor do trabalho de Jackson Pollock (WOOD, 1998) [Fig. 4].

1

<sup>1</sup> Termo cunhado por Peter Bürger para se referir às instâncias de produção, distribuição, e fruição de bens culturais. (FREITAS, 2013)

<sup>2</sup> O expressionismo abstrato seria o primeiro movimento artístico originado nos Estados Unidos a receber legitimação internacional, uma vez que, até o período entre guerras, o centro cultural ainda era a Europa. Os próprios precursores das questões abstracionistas do início do século XX residiam, em boa parte, em Paris.

Já em nível internacional, “Nos anos 1950 e 1960, graças à atuação do Conselho Internacional do Museu de Arte Moderna de Nova York [MoMA], a difusão global do expressionismo abstrato fez parte de uma estratégia política de propaganda norte-americana que incluía, entre outras coisas, o combate ao avanço do realismo socialista no ocidente” (FREITAS, 2013, p. 37, nota 32).

A crítica favorável aos movimentos abstracionistas prezava, sobretudo, pelo gesto do artista como instrumento de sua invenção, dando ênfase ao caráter autárquico da obra, reforçando o velho estigma do artista como “gênio”. Uma obra tão única, que só poderia ter sido criada pela mão daquele indivíduo, precisava, novamente segundo a crítica, ser fruída em um espaço dissociado da vida comum, um espaço imaculado, que permitisse a experiência transcendente que a obra oferece. O cubo branco, ou seja, o espaço do museu e da galeria de arte moderna proporciona justamente a vivência da arte fora do contexto da vida cotidiana, proporciona um momento de desligamento das questões pessoais e sociais para o envolvimento nas questões da arte [Fig. 5]. Quem ganhou com essa estória foi, sem dúvida, as próprias instituições culturais – além dos artistas, é claro –, uma vez que os interesses de exposição e comercialização se cruzaram.

Na medida em que o expressionismo abstrato e o informalismo sanavam as pretensões mercadológicas das instituições, estas construía um ambiente autoritário, limitando os artistas a uma curadoria controlada. O artista Robert Smithson [Fig. 6], uma das figuras principais da land art – gênero que propõe trabalhos dirigidos à natureza, modificando seu entorno e se relacionando intimamente com o local –, cria a expressão “confinamento cultural” para se referir a logística que estava sendo aplicada aos meios de exposição de arte nesse período. Segundo o artista,

Confinamento cultural acontece quando o curador impõe seus próprios limites em uma exposição de arte, ao invés de pedir ao artista que estabeleça seus limites. É esperado dos artistas que eles se encaixem em categorias falsas. Alguns artistas imaginam que eles têm um poder sobre esse aparelho, quando, na verdade, o aparelho tem o poder sobre eles. Como resultado, eles acabam apoiando uma prisão cultural que está fora do seu controle. Os artistas em si não estão confinados, mas a sua produção sim. Museus, como asilos e prisões, têm enfermarias e celas – em outras palavras, salas neutras chamadas “galerias”. Um trabalho de arte, quando colocado em uma galeria, perde a sua potência e se torna um objeto ou superfície portátil desvinculado do mundo externo. Uma sala branca e vazia com luzes ainda é uma submissão ao neutro. Trabalhos de arte vistos em espaços como esse parecem estar passando por um tipo de convalescência estética. [...] A função do curador é separar a arte do resto da sociedade. Em seguida vem a integração. Uma vez que o trabalho de arte é totalmente neutralizado, ineficaz, abortido, salvo, e politicamente lobotomizado, está pronto para ser consumido pela sociedade. Tudo é resumido a uma forragem visual e mercadoria transportável. Inovações são permitidas apenas se elas apóiam esse tipo de confinamento. (SMITHSON, 1996, tradução minha)

Essa crítica, publicada originalmente no catálogo da Documenta 5 de Kassel, em 1972, deixa clara a insatisfação dos artistas que experimentavam novas propostas em arte. Paralelamente, desde os anos 1950, havia também os que traziam de volta as questões trabalhadas por Marcel Duchamp a partir de seus ready-mades, tais como Jasper Johns e Robert Rauschenberg [Fig. 7]. A geração de artistas de que estamos

falando não se identificava com o caráter político conservador do expressionismo abstrato, estava sim engajada em criticar as convenções da arte e das instituições. Essas vertentes seriam denominadas, portanto, neovanguardas (ou “segundas vanguardas”).<sup>3</sup>

As releituras de Marcel Duchamp, segundo Benjamin Buchloh (1997), tornaram os anos 1960 propícios a uma ideia de arte intelectualizada. Em 1961, um artista do grupo Fluxus, Henry Flynt, usou pela primeira vez a expressão “arte conceito” (concept art) para definir o tipo de arte que estava sendo desenvolvida na época, mais relacionada às ideias e aos conceitos do que às propriedades estéticas das obras. Finalmente, em 1967, Sol LeWitt cunhou o termo “arte conceitual” (conceptual art), para se referir a arte definida por um projeto, ou ideia, que antecedia a execução e não dependia da maestria do artista sobre uma técnica específica, sendo, dessa forma, a concepção e execução do trabalho o próprio trabalho de arte, e não o objeto finalizado, que é apenas o resultado material. Já o artista Joseph Kosuth acabou por tornar a arte conceitual uma teoria muito mais rígida e formal. Segundo Artur Freitas, “baseado num entendimento muito particular de Wittgenstein, Kosuth acreditava que a filosofia, incapaz de dizer o indizível, havia chegado ao fim e se deixado substituir por novos saberes capazes de exibir o indizível” (2013, p. 42), que seria, nesse caso, a “arte conceitual”, entendida como a “investigação sobre os fundamentos do conceito de ‘arte’”. O artista concretizou efetivamente essa teoria ao criar uma produção baseada em proposições analíticas e tautológicas, como se pode verificar na emblemática obra *Uma e três cadeiras* [Fig. 8]. Entretanto, o termo “conceitual” não se resumiu apenas às proposições e definições formuladas por Kosuth, mas teve suas repercussões também na América Latina e outros lugares além da Europa e dos Estados Unidos. Já em 1973, a crítica de arte Lucy Lippard relatou diversos eventos e declarações que alargavam o termo “arte conceitual” em sua publicação *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Na realidade, como diz Freitas,

Não há consenso decisivo na definição de “arte conceitual” ou “conceitualismo”. Na historiografia do assunto, [...] os dois termos, ora justapostos, ora contrapostos, podem ser vistos, ao fim e a cabo, como formas complementares de definir um mesmo fenômeno internacional. Em linhas gerais, ambos fazem referência a uma série de situações estéticas, institucionais e políticas extremas a que as chamadas “novas vanguardas” chegaram entre os anos aproximados de 1966 e 1973, e que ficaram evidentes, já na época, em grandes exposições como *When Attitudes Become Form* (1969, Kunsthalle, Berna), do curador Harald Szeeman, e *Information* (1970, MOMA, Nova York), organizada por Kynaston McShine. (FREITAS, 2013, p. 40)

1

<sup>3</sup> Essa terminologia, no entanto, torna-se problemática no caso do Brasil e da América Latina, já que não existiram vanguardas históricas por aqui. Mesmo assim, é consenso que as vanguardas dos anos 1960 e 1970 não se deram exclusivamente na América do Norte e na Europa, mas tiveram, com suas especificidades, grande ocorrência também na América Latina.



Um dos pontos principais da arte conceitual ou do conceitualismo, e que percorre o discurso de teóricos como Arthur Danto, Thierry de Duve e Lucy Lippard, é a questão da desmaterialização da obra de arte. Em Arthur Danto, por exemplo, as obras de arte são “significados corporificados”, querendo dizer que a obra sempre é uma representação na medida em que ela sempre “diz respeito a algo”; e “corporificados” porque elas, invariavelmente, possuem um corpo físico, um “objeto”, que apesar de ser necessária, não é parte essencial da “obra”. Thierry de Duve, por sua vez, acredita numa negação ou desconstrução do trabalho de arte (work of art) pela arte conceitual, uma vez que essa é definida pela soma de quatro respostas negativas: “(1) Negar o trabalho como objeto material [...]. (2) Negar o trabalho como sendo o opus de um autor [...]. (3) Negar o trabalho como fenômeno visual oferecido ao observador [...]. (4) Negar o trabalho como valor institucionalizado”. E ainda como outro exemplo, para Lippard “a arte conceitual oferecia uma ponte entre o verbal e o visual’. Para ela, aliás, ‘arte conceitual significa um trabalho no qual a ideia é soberana e a forma material é secundária, leve, efêmera, barata, despretensiosa e/ou ‘desmaterializada’” (FREITAS, 2013, p. 44-45).

De formas diferentes, os três autores se dirigem para a mesma realização que é o processo de desconstrução ou desmaterialização da obra de arte. Nas palavras de Artur Freitas, que resume o efeito desses movimentos na América Latina, “De um modo geral, o conceitualismo não é outra coisa senão a própria crise do objeto da arte. Essa crise, que afinal converteu juízos estéticos em políticos, foi generalizada como consciência histórica a partir de meados dos anos 1960 e variou em forma e intensidade conforme o contexto”. (2013, p. 47, grifo meu). O artista brasileiro Cildo Meireles, relata um pouco desse processo no contexto nacional:

A maior parte das minhas obras pode ser construída; não tem de ser únicas. Essa discussão era muito comum no Brasil no final dos anos 1960. A preocupação era como fazer obras libertas do autor, da pincelada, da corporeidade que legitima o original. Noutras palavras, estávamos mais interessados em produzir obras que pudessem ser reproduzidas e refeitas, como os Espaços Virtuais: Cantos; qualquer um, tendo acesso aos desenhos com a planta dos trabalhos, poderia construí-los. Estávamos preocupados com a questão de como estruturar a obra de modo que pudesse ser refeita de maneira quase idêntica e escapar a aura do original. (apud FERREIRA, 2009, p. 80, grifo meu) [Fig. 9]

O pensamento de Meireles pode ser comparado ao de Sol LeWitt, inclusive, quando se refere a obra como “projeto”, ou desenho, que pode ser executado por qualquer um. A questão da desmaterialização do objeto de arte e da desconstrução da aura sobre a obra também esteve presente nas manifestações artísticas pela América Latina. Contudo, a historiadora da arte Mari Carmen Ramírez aponta para a dificuldade de situar os artistas latino-americanos dentro do termo geral “arte conceitual” devido às manifestações dos próprios contra a adesão a esse rótulo. Cildo Meireles, por exemplo, no trecho transcrito acima, de fato nem menciona o termo que está intimamente ligado ao seu discurso. Por isso, é interessante entender a heterogeneidade da produção latina que adotou o paradigma conceitual, com suas respectivas especificidades. Podemos tomar o termo “conceitualismo”, portanto, nas palavras de Ramírez, não como um estilo ou movimento:



É, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio. Como tal, o conceitualismo não se restringe a um medium em particular e pode traduzir-se numa variedade de “manifestações” (in)formais, (i)materiais ou mesmo objetuais. Além disso, em todos os casos, a ênfase não é colocada nos processos “artísticos”, mas, sim, em processos “estruturais” ou “ideáticos” específicos que ultrapassam meras considerações perceptuais e/ou formais. Assim, em sua forma mais radical, o conceitualismo pode ser interpretado como um “modo de pensar” [...] a arte e a sua relação com a sociedade. (2007, p. 185)

A ocorrência do conceitualismo na América Latina não deve ser vista de maneira alguma como uma “moda importada” dos centros culturais norte-americano e europeu. Inclusive porque as práticas conceituais ocorridas aqui, mesmo com as diferenças entre regiões próximas, se diferem da arte anglo-americana, primeiramente porque se destaca o perfil ideológico e estético das obras dos artistas latinos: “enquanto os artistas norte-americanos, refletindo o lema de Kosuth de que ‘a ausência de realidade na arte é, justamente, a realidade da arte’, dirigiam suas críticas ao mundo artístico institucionalizado, os artistas latino-americanos, em sua maioria, fizeram do público seu alvo” (RAMÍREZ, 2007, p. 188). Assim se constitui uma arte que não se resume em uma investigação tautológica, mas visa transformar o mundo ou o seu contexto por meio da arte. Essa transformação da arte, uma vez discursiva, em função cognitiva motivou grupos como os organizadores do Tucumán Arde (1968) [Fig. 10] a rejeitar a estética em favor da “ação violenta e coletiva”. Podemos chamar esse engajamento dos grupos artísticos latinos em promover uma força social de “conceitualismo ideológico”.

Por utilizarem da política e da ideologia para questionar a arte enquanto instituição é que se percebe a heterogeneidade do conceitualismo latino-americano, uma vez que a imensa área constituída por 20 países de grande diversidade econômica e política não comportaria nem dentro de suas fronteiras uma arte homogênea nacional ou regional, dando origem, assim, a várias formas de conceitualismo correspondentes a países ou centros urbanos.

Considerando, enfim, que o conceitualismo foi “composto, historicamente, por três ‘questões’, [...] as questões da obra de arte, da instituição-arte e, finalmente, do contexto social” (FREITAS, 2013, p. 50), podemos incluir nesse conjunto a arte postal, que aborda essas problemáticas na medida em que: frequentemente questiona o “objeto de arte” – como percebemos na produção de Paulo Bruscky (1949), em sua série de postais com a frase “confirmado, é arte” [Fig. 11] –, e não se prende a esse objeto, pois a obra está sempre em movimento, podendo cair nas mãos de qualquer pessoa ou mesmo ser perdida; não realiza obras para serem comercializadas, pois elas circulam por vias que se dão fora do sistema oficial de arte, não dependendo da vontade de museus e galerias para sua exibição; e por fim, a mensagem é fundamental, tratando de discutir as situações relacionadas ao próprio sistema das artes, bem como as de violência, fome, pobreza, ou repressão sexual sofridas pela sociedade [Fig. 12].

Como mencionado anteriormente, por volta dos anos 1970 já ocorriam exposições pela Europa e Estados Unidos, como *When Attitudes Become Form* (1969, Kunsthalle, Berna) e *Information* (1970, MOMA, Nova York), que apresentavam obras dos artistas conceituais, apesar destas estarem, por vezes, criticando a instituição e/ou o sistema de arte. O que decerto poderia facilitar essa absorção – e aquisição – da arte conceitual por parte dos museus seria o entendimento daqueles trabalhos como “obras de arte”, “objetos de arte”, pois ainda que estivessem no caminho da desmaterialização, esses trabalhos eram transmitidos como propostas artísticas num meio artístico “oficial”. Mesmo no Brasil, os trabalhos mais ousados, como os de Hélio Oitica, Lygia Pape, Artur Barrio, Cildo Meireles, que procuravam transformar o observador passivo no próprio assunto da obra ou ativador direto desta – de maneira que somente dessa forma a obra exista –, estavam sendo expostos ou desenvolvidos juntamente aos principais museus de São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, por exemplo, concomitantemente ao período de sua produção. Ainda assim, não podemos concluir que essa nova produção conceitualista (ideológica) tivesse ampla aceitação das instituições.

Podemos nos perguntar, então, qual o lugar que a arte postal teve durante seu período mais ativo no contexto brasileiro, já que ela pretendia criticar o sistema artístico? Ela ficou restrita somente às caixas de correio? Com essa questão em mente, procuro apresentar alguns eventos de destaque ocorridos no Brasil entre os anos 1970 e 1980, que tinham como assunto a rede de arte postal estabelecida entre artistas.

No caso da arte postal no Brasil, portanto, o seu surgimento como uma rede com a finalidade de aproximar as pessoas do mundo todo, a sua postura opositiva ao mercado de arte, o seu interesse pela comunicação entre os artistas ao invés da produção de objetos de arte para exibição, o seu suporte pobre e efêmero, o seu conteúdo polêmico, enfim, toda uma série de características dessa prática pode ter acarretado na dificuldade de classificação desses materiais e que, por isso, acabaram ficando de fora de muitos acervos museológicos – mas não de todos. Apesar disso, a arte postal foi um meio bastante forte e pôde-se ver um pouco dela em exposições pelo Brasil mesmo nos anos 1970. Nas palavras de Paulo Bruscky, “o que ficou é a prova disso, não são obras. É claro que tudo termina sendo obra, mas é a comprovação de que o mais importante da comunicação entre os artistas era discutir a vida, os conceitos.” (apud FREIRE, 2009, p. 77).

1

<sup>4</sup> Artista multimídia, Paulo Bruscky nasceu, vive e trabalha no Recife. Desde os anos 70, explora em seu trabalho diversas linguagens e mídias, tais como desenho, performance, happening, copyart, fax-art, arte postal, livro de artista, intervenções urbanas, fotografia, videoarte, poesia visual, experimentações sonoras e arte classificada. Suas obras estão em importantes acervos internacionais, como Cisneros Fontanals Art Foundation (USA), Tate Gallery (UK), Bronx Museum (USA), Museum of Modern Art - MoMA (USA), Stedelijk Museum Amsterdam (NL), MAC USP, MAM SP, Itaú Cultural, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Recife) e Museu da Pampulha (Belo Horizonte).

<sup>5</sup> O livro de Artur Freitas (2013), citado neste trabalho, apresenta algumas obras de artistas brasileiros que enfrentaram resistências das instituições oficiais.

Segundo alguns artistas, a aceitação da arte postal como “obra de arte”, pelo menos em seu início, foi quase nula. Como relata Bruscky,

As galerias, os museus e a própria crítica negaram tudo isso porque não eram obras. Não tinham o sentido de mercado. Era uma discussão conceitual. São raríssimas as exceções. Tiveram alguns críticos que abordaram muito pouco, superficialmente. Tanto que você vê que a bibliografia é muito escassa. Até hoje não se fala quase nada à respeito. Quase tudo que disse ou foi publicado pela crítica, é muito pouco. Então, os artistas passaram a falar por eles mesmos. (apud FREIRE, 2009, p. 79)

Não só os artistas começaram a teorizar sobre as próprias obras, como afirma Bruscky, eles começaram a criar lugares alternativos para expô-las: começaram a surgir os “espaços de arte”. Não se tratavam mais de galerias, mas espaços e arquivos onde se podiam expor trabalhos que as instituições oficiais e comerciais não tinham interesse. Um dos principais espaços no país foi o Espaço N.O., em atividade entre os anos de 1979 e 1982 em Porto Alegre, que teve na sua inauguração justamente uma exposição de arte postal organizada por Paulo Bruscky e, em 1981, organizou e apresentou a chamada Mostra Internacional de Arte Postal [Fig. 13]. Apesar da arte postal se identificar como uma prática que se efetiva no trânsito da comunicação entre os artistas, estes tinham a vontade, naturalmente, de mostrar o “produto” dessas trocas para o público por meio de exposições.

Mas como disse, não foram todas as instituições que ignoraram a potência dessa prática, já que em 1974 e 1977 o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, dirigido na época por Walter Zanini, promoveu as exposições *Prospectiva* e *Poéticas Visuais*, respectivamente, que expuseram obras de artistas de várias partes do mundo envolvidos com arte postal; e finalmente, em 1981, a XVI Bienal de São Paulo, de curadoria geral também de Walter Zanini, apresentou a *Exposição de Arte Postal*, curada por Julio Plaza, Gabriela Suzana e Cacilda Teixeira da Costa, com a participação de quase 500 artistas [Fig. 14, 15, 16, 17].

A arte postal ter sido contemplada pela Bienal de São Paulo dessa forma, com uma exposição totalmente dedicada a ela, é uma prova de que essa prática vinha desempenhando um papel fundamental no meio artístico brasileiro. Em um trecho da apresentação do catálogo, Walter Zanini explica o porquê de ser feita essa exposição:

Recorrendo a dados concretos e imediatos do existir, essa atividade processual, que se apropriou dos serviços institucionais dos Correios, permanece, neste início da década de 80, uma das evidências maiores do fenômeno que desmaterializou a arte, objeto de um dos vetores do Núcleo I da presente manifestação. Domínio dialógico inter-individual há pouco mais de duas décadas, a Mail Art passou a abrir-se para a comunicação amplamente social. Redimensionou-se parte dos desígnios poéticos e ideológicos de seus pioneiros. De que se trata de um atuante sistema estratégico de ação informativa, capaz de mobilizar muitas energias do meio artístico, são prova o explosivo número dos participantes do circuito, as recentes exposições a nível internacional, a formação de arquivos e centros especializados em vários países, assim como o empenho teórico que o investiga.

1

<sup>6</sup> Instalado na Galeria Chaves, no Centro Histórico de Porto Alegre/RS, originou-se da iniciativa de Vera Chaves Barcellos e alguns artistas ligados ao Instituto de Artes (UFRGS), como Cris Vigiano, Karin Lambrecht, Regina Coeli, Heloisa Schneiders da Silva, Simone Michelin e Eugênia Wendhausen. O espaço foi organizado na forma de uma associação, com estatuto próprio. (CARVALHO, 2004)

Enquanto nos anos 1980 os artistas retomavam (novamente) as questões da pintura, nos anos 1990 houve um resgate da história da arte contemporânea brasileira, momento em que começaram a ganhar corpo publicações e exposições sobre a arte produzida nas três décadas anteriores. Ainda que tenham ocorrido eventos nas décadas de 1970 e 1980 que contemplavam a arte postal, como mencionado acima, é somente a partir dos anos 1990 e principalmente agora, nos anos 2000, que de forma muito incipiente houve um processo de institucionalização dessas obras, ou seja, a arte postal começou a fazer parte de exposições e acervos de alguns museus e galerias de arte contemporânea. Evidentemente, a institucionalização da arte postal é uma controvérsia, uma vez que essa prática está baseada num conceito de rede de comunicação, na crítica ao “objeto de arte”, na troca de materiais fora do sistema oficial de arte e, principalmente, na indissociação entre arte e vida – quebrada pela estrutura museológica que estabelece uma distância entre público e obra. Apesar disso, as instituições cumprem o seu papel na exibição desse material de conteúdo rico, ainda que de forma problemática, e principalmente na preservação das obras e no fomento da pesquisa acadêmica.

O resgate, não só da arte postal, mas de toda a produção artística desenvolvida desde os anos 1960 foi estimulado por uma série de políticas culturais que começaram a se desenvolver nos anos 1990, principalmente. Um dos recursos mais importantes no âmbito da produção cultural é a Lei de Incentivo à Cultura, criada em 1991, popularmente chamada de Lei Rouanet, conhecida principalmente por sua política de incentivos fiscais. Esse mecanismo possibilita que cidadãos (artistas, produtores, técnicos) e empresas apliquem parte do Imposto de Renda devido em ações culturais. Assim, além de ter benefícios fiscais sobre o valor do incentivo, esses apoiadores fortalecem iniciativas culturais que não se enquadram em programas do Ministério da Cultura (MinC). Regularmente também são abertos editais para seleção de projetos culturais, tanto para publicações como para uso de espaços públicos.

Esses incentivos foram instituídos, em parte, devido à criação de diversos museus regionais de arte contemporânea ao longo da segunda metade do século XX no Brasil. Esse visível interesse em constituir acervos com a arte local recente abriu caminho para maiores investimentos. Seguem alguns exemplos de museus regionais de destaque – que priorizam a aquisição de obras produzidas nas suas respectivas regiões – com sua data de fundação (OLIVEIRA, 2009):

- MACC: Museu de Arte Contemporânea de Campinas. Fundado em 1965, mantido e administrado pela Prefeitura Municipal de Campinas;
- MACPE: Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco. Fundado em 1966, mantido e administrado pela Fundação de Patrimônio Histórico e Artístico (FUNDAR-PE), Governo do Estado de Pernambuco;
- MACPR: Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Fundado em 1970, mantido e administrado pelo Governo do Estado do Paraná;
- MAB: Museu de Arte de Brasília. Fundado em 1985, mantido e administrado pelo Governo do Distrito Federal;
- MACG: Museu de Arte Contemporânea de Goiás. Fundado em 1987, mantido e administrado pelo Governo do Estado de Goiás;
- MARCO: Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul. Fundado em

1991, mantido e administrado pela Fundação Cultural de Mato Grosso do Sul, Governo do Estado;

- MAC-RS: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Fundado em 1992, mantido e administrado pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul;

- MARP: Museu de Arte de Ribeirão Preto. Fundado em 1992, mantido e administrado pela Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto;

- MAL: Museu de Arte de Londrina. Fundado em 1993, mantido e administrado pela Prefeitura Municipal de Londrina;

- MAC Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Fundado em 1996, mantido e administrado pela Prefeitura Municipal de Niterói.

Os museus de arte contemporânea, de modo geral, ao adquirir para seus acervos a produção de suas respectivas regiões, possibilitam um mapeamento mais abrangente da arte contemporânea brasileira e, conseqüentemente, que se use das políticas culturais para promover pesquisas e exposições. Na cidade de Porto Alegre, por exemplo, em 1994 foi financiada pelo Fumproarte a Exposição Documental Espaço N.O., centro alternativo de arte que trabalhava, entre outras novas poéticas, com arte postal, com curadoria de Ana M. Albani de Carvalho. Mais tarde, Ana Carvalho foi convidada pela FUNARTE (Fundação Nacional de Arte) para lançar uma publicação a partir da sua pesquisa sobre o Espaço N.O. e o Nervo Óptico, que faria parte de uma das coleções sobre artes visuais financiadas por essa Fundação, a coleção "Fala do Artista" (2004).

Essa institucionalização, no que concerne à aquisição de obras por acervos, ocorre gradualmente com relação à arte postal. O MAC-USP, inclusive, que promoveu exposições de arte postal ainda nos anos 1970, há apenas pouco mais de uma década que organizou essa produção em seu acervo, quando antes se encontrava num limbo entre o arquivo do museu, como relata Cristina Freire em sua publicação de 1999, *Poéticas do Processo*. Observa-se que a maior parte da produção de arte postal continua nos arquivos dos artistas, uma vez que apenas alguns museus de arte contemporânea se preocuparam em adquirir e preservar esses trabalhos especificamente; mas se pode ver hoje com alguma frequência exposições que tratam das questões da rede, como a mostra *Um Firme e Vibrante NÃO*, de 2014, produzida pela Fundação Ecarta, com curadoria de Leo Felipe e Jorge Bucksdricker. Exceções ocorrem quando os próprios artistas transformam seus arquivos em acervos. Desde 2005, com a criação da Fundação Vera Chaves Barcellos no Rio Grande do Sul, o grande arquivo de arte postal da artista que dá nome à instituição, com aproximadamente 500 peças, está sendo exposto para o público a partir de diferentes enfoques.

O gradual processo de aquisição e inserção de trabalhos de arte postal nos acervos das instituições culturais passou a ocorrer, portanto, na medida em que se foi tendo consciência da relevância dessa prática como parte de uma antiga utopia das vanguardas, bem como do seu conteúdo político e social de tremenda veemência. Mas, uma vez que esses trabalhos atingiram ou estão atingindo uma legitimação institucional, eles ainda funcionam como a prática subversiva de outrora? Os problemas abordados nessas obras são surpreendentemente atuais e poderiam desempenhar seu papel questionador ainda hoje, inserindo-se no cotidiano, abrangendo um público maior, e afastando-se do público constante de pares dos museus e galerias.

Mas, os materiais difundidos pela rede nas décadas de 1970 e 1980 já correspondem a uma produção fetichizada e "aurática". A questão para arte postal, nesse sentido, é como se pode continuar subvertendo.

## IMAGENS



[Fig. 1] Dick Higgins (1938-1998). A Book about Love & War & Death/Canto One, 1965  
New York: Great Bear Pamphlets  
Fonte: Printed Matter <sup>8</sup>

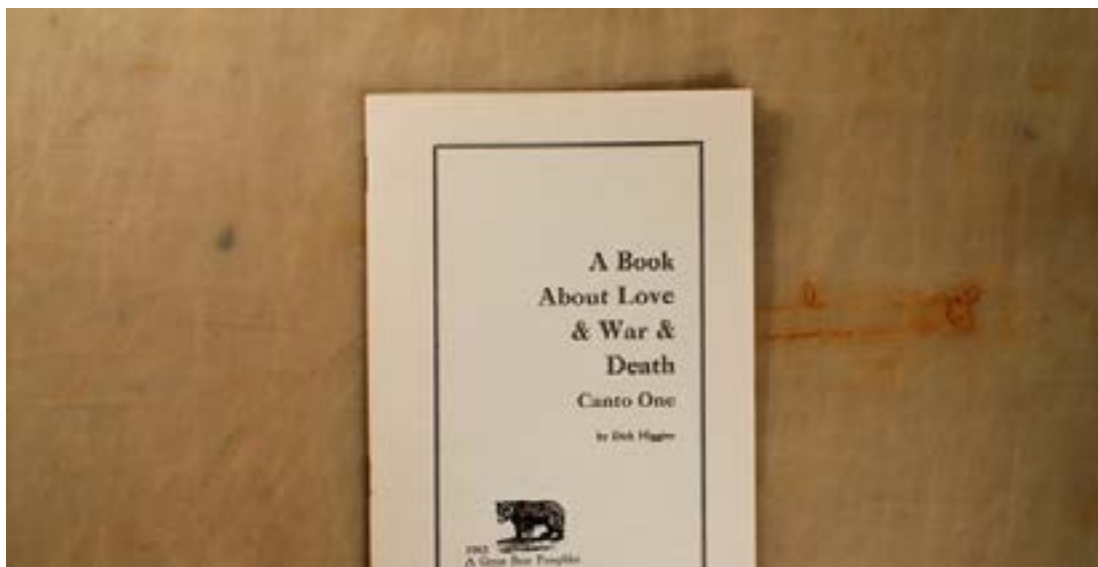


[Fig. 2] Pablo Picasso (1881-1973). L'Ofrena, 1908  
Guache sobre papel cartão, 30,8 x 31,1 cm  
Museu Pablo Picasso, Espanha  
Fonte: Museu Pablo Picasso <sup>9</sup>





[Fig. 3] Marcel Duchamp (1887-1968). Porta-garrafas, 1961 (réplica do original de 1914)  
Ferro galvanizado  
Museu de Arte da Philadelphia, Estados Unidos  
Fonte: Museu de Arte da Philadelphia <sup>10</sup>



[Fig. 4] Jackson Pollock (1912-1956). One: Number 31, 1950, 1950  
Tinta óleo e esmalte sobre tela, 269,5 x 530,8 cm  
MoMA, Estados Unidos  
Fonte: MoMA <sup>11</sup>

<sup>1</sup>

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://printedmatter.org/3506>>

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://www.bcn.cat/museupicasso/ca/colleccio/mpb112-761.html>>

<sup>10</sup> Disponível em: <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/92377.html>>



[Fig. 5] The Rothko Room (A Sala Rothko)  
Tate Modern, Inglaterra  
Fonte: Tate Modern <sup>12</sup>



[Fig. 6] Robert Smithson (1938-1973). Spiral Jetty, 1970  
Basalto, cristais de sal, terra, água  
Great Salt Lake, Utah, Estados Unidos  
Fonte: Robert Smithson Foundation <sup>13</sup>

1

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/artists/4675>>

<sup>12</sup> Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/temple-mysteries>>



[Fig. 7] Robert Rauschenberg (1925-2008). Bed, 1955  
 Óleo e lápis sobre travesseiro, colcha e lençol sobre suporte de madeira, 191.1 x 80 x 20.3 cm  
 MoMA, Estados Unidos  
 Fonte: MoMA <sup>14</sup>



[Fig. 8] Joseph Kosuth (1945). Uma e três cadeiras, 1965  
 Cadeira de madeira, fotografia da cadeira e definição do dicionário para "cadeira", cadeira, 82 x 37,8 x 53 cm, painel fotográfico 91,5 x 61,1 cm, painel de texto 61 x 76,2 cm  
 MoMA, Estados Unidos  
 Fonte: MoMA <sup>15</sup>

1

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://www.robertsmithson.com/earthworks/ew.htm>>

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/works/78712?locale=en>>



[Fig. 9] Cildo Meireles (1948). Inserção em circuitos ideológicos – 2. Projeto Coca Cola, 1971  
Inscrições em garrafas de vidro  
Fonte: Google Imagens



[Fig. 10] Tucumán Arde, 1966-1968  
Instalação: documentos, fotografias, artigos da imprensa e outros materiais  
Coleção MACBA, Argentina  
Fonte: Google Imagens



[Fig. 11] Paulo Bruscky. Confirmado: é arte, 1977  
Carimbo e decalque sobre cartão postal, 10,50 x 15 cm  
Fonte: Google Imagens

1

<sup>15</sup> Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/works/81435?locale=en>>



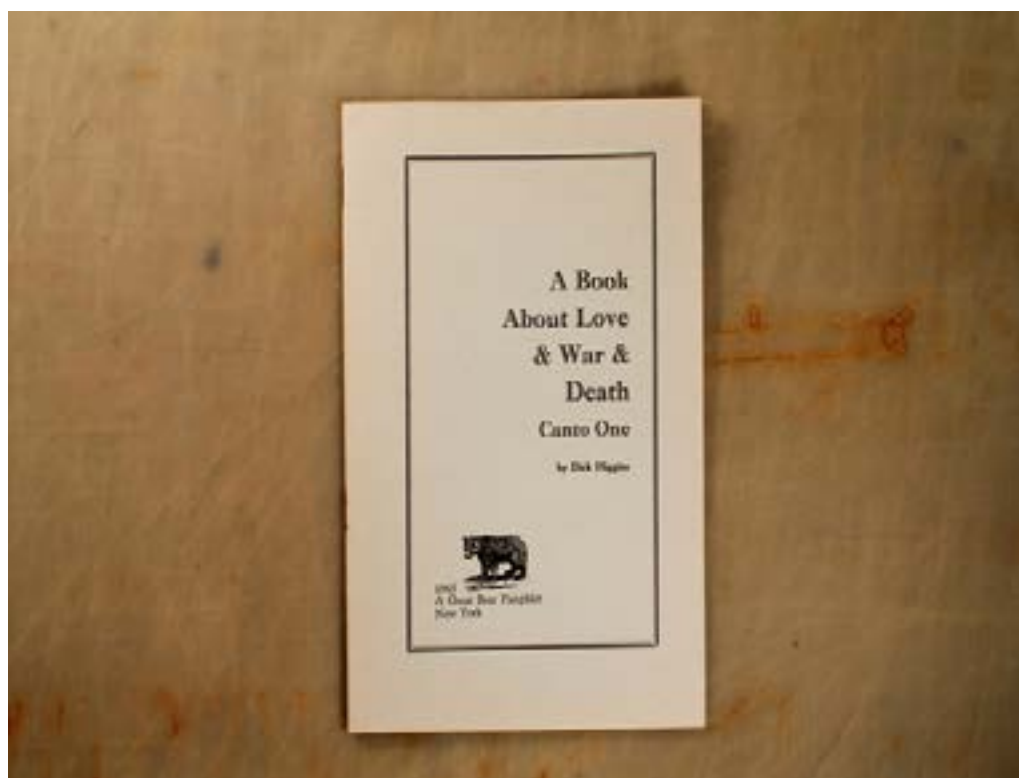
[Fig. 12] J. Medeiros. Sem título, 1978  
Cartão postal "Ra-ta-ta-americalatina"  
Coleção Paulo Bruscky  
Fonte: FERREIRA, 2009, p. 193



[Fig. 13] Mostra Internacional de arte postal  
Fonte: FERREIRA, 2009







[Fig. 14, 15, 16, 17] Capa do catálogo da Exposição de Arte Postal; Convite da exposição; Alguns artistas participantes  
 Fonte: Catálogo XVI Bienal de São Paulo, 1981

## REFERÊNCIAS

BUCHLOH, Benjamin. Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institution. Em: "October: the Second Decade - 1986-1996",

- Cambridge/Londres, The MIT Press, 1997.
- BÜRGER, Peter. Teoria da Vanguarda. Lisboa: Vega, 1993.
- FERREIRA, Glória. Arte como Questão: Anos 70. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.
- FREIRE, Cristina, Org.; LONGONI, Ana, Org. Conceitualismos do Sul/Sur. SP: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.
- FREITAS, Arthur. Arte de Guerrilha: Vanguarda e conceitualismo no Brasil. Editora Edusp, 2013.
- LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo. Fluxus em museus: museus em Fluxus. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP : [s. n.], 2009.
- NUNES, Andrea Paiva. Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80. Dissertação (mestrado) – UFRGS. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2004.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Memória e Arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros. Tese (doutorado) – UnB. Programa de Pós-graduação em História, Brasília, 2009.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade: O conceitualismo na América Latina. Em: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ. Ano XIV, número 15, 2007.
- SMITHSON, Robert. The Collected Writings, 2ª Ed.: The University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California; University of California Press, LTD. London, England, 1996.
- WOOD, Paul. Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.