

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Julio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

GABRIEL SILAS SANTANA FILARETO

**ARTE POSTAL: REVOLVER O PASSADO E CONFRONTAR
CORRESPONDÊNCIAS**

São Paulo

2022

GABRIEL SILAS SANTANA FILARETO

ARTE POSTAL: REVOLVER O PASSADO E CONFRONTAR CORRESPONDÊNCIAS

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista “Júlio
Mesquita Filho” (UNESP) como requisito
para obtenção de grau de Bacharel em
Artes Visuais, sob orientação do
Professor Doutor Sergio Mauro
Romagnolo

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

F478a	Filareto, Gabriel Silas Santana, 1996- Arte postal : revolver o passado e confrontar correspondências / Gabriel Silas Santana Filareto. - São Paulo, 2022. 64 f. : il. Orientador: Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Arte postal. 2. Arte conceitual. 3. Arte moderna. 4. Documentos e correspondência. I. Romagnolo, Sergio Mauro. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 741.68
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 866

GABRIEL SILAS SANTANA FILARETO

ARTE POSTAL: REVOLVER O PASSADO E CONFRONTAR CORRESPONDÊNCIAS

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista "Júlio
Mesquita Filho" (UNESP) como requisito
para obtenção de grau de Bacharel em
Artes Visuais, sob orientação do
Professor Doutor Sergio Mauro
Romagnolo

Banca Examinadora

Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Orientador

Prof. Luciana Martins Tavares de Lima

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Membro titular da banca
examinadora

RESUMO

A pesquisa aqui desenvolvida realiza uma leitura atinente ao desenvolvimento histórico da Arte Postal no esforço de compreender seu funcionamento e as noções implicadas na sua constituição conceitual. De característica exploratória, a pesquisa estuda os contextos e antecedentes históricos e artísticos que permitiram que a Arte Postal se realizasse como um acontecimento artístico-social. Desta forma foi possível destacar o papel das Vanguardas e do conceitualismo, enquanto tendência, na sua configuração. Tendo em vista a pluralidade de manifestações da Arte Postal, a pesquisa não se debruça em obras ou artistas específicos, mas levanta o caráter geral desse fenômeno, salientando o aspecto da comunicação que possibilitou a constituição de uma rede internacional de intercâmbios artísticos. Tornando-se um espaço de resistência política, a rede de Arte Postal possibilitou a descentralização da arte e ofereceu maior liberdade e independência artística na produção, distribuição e fruição da arte. A partir dessas premissas, desenhou-se a ideia de uma arte que assumisse a forma de um processo de comunicação, distante da noção de objeto de contemplação e próxima dos conceitos.

Palavras-chaves: Arte. Postal. Correspondência. Rede. Conceitual.

ABSTRACT

The research developed here to the development of the reading of Mail Art in an effort to understand its functioning and the historical development of its reading implied in its reading. With an exploratory nature, the research studies the historical and artistic contexts and antecedents that may allow mail art to be realized as an artistic-social event. In this way, it was possible to highlight the role of the Vanguards and conceptualism, as a trend, in its configuration. In view of the plurality of manifestations of Mail Art, research on specific works or projects does not raise the general character of this phenomenon, highlighting the aspect of communication that re-enabled the interpretation of a phenomenon of artistic exchanges internationally. By becoming a space of resistance, the Mail Art network enabled the decentralization of art and produced greater artistic freedom and independence in the production, distribution and enjoyment of art. From premises, an art was designed that takes the form of a communication process, far from the notion of object of contemplation and close to concepts.

Keywords: Art. Mail. Correspondence. Network. Conceptual.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
SUBSIDIOS HISTORICOS NO DESENVOLVIMENTO DA ARTE POSTAL	10
ATRIBUTOS DA ARTE POSTAL	32
A REDE DE ARTE POSTAL	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
BIBLIOGRAFIA	64

INTRODUÇÃO

O contexto imposto pela pandemia de Covid-19 nos colocou diante de outras possibilidades de relacionamento. A ideia de estabelecer contato com o outro à distância foi facilitado em muito pelas tecnologias digitais, mas, apesar do privilégio de adentrar nas casas um dos outros, creio, foi perdida certa intimidade ou confidencialidade. Talvez a falta material esteja implicada nessa sensação de ausência. Nesse sentido, as cartas e correspondências guardam o aspecto de presente, no amplo sentido da palavra. Foi a partir dessa ideia que a pesquisa em torno da Arte Postal se iniciou. Ao buscar a relação da arte com o meio postal, descobriu-se nesse fenômeno artístico uma história quase apagada. Isso se evidenciou pelos escassos trabalhos acadêmicos sobre o assunto. Foi revelada, então, que a Arte Postal se configurou como uma rede de internacional de comunicação e intercâmbio artístico, que, a revelia do sistema oficial da arte, forjou seu próprio circuito, instaurando a associação da arte com o processo de comunicação. A partir da compreensão da arte como processo e não como objeto, inserida em um circuito paralelo ao oficial que nega seu funcionamento mercadológico e elitista, a Arte Postal se apresenta como uma manifestação notadamente marginal. Essa, talvez, seja a razão pela qual há poucas revisões e discussões sobre o tema.

Dessa forma, considera-se que a Arte Postal não foi um fenômeno artístico tradicional que serve apenas à contemplação. Ao contrário, mesmo sendo seu circuito subterrâneo, ela empreendia transformações no cotidiano, alterando o sentido comum da vida por meio da inclusão da arte no sistema postal. E para entender a disposição da Arte Postal como tal, o presente trabalho lançou mão de duas pesquisas primordiais para sistematizar o estudo e realizar essa busca de forma aprofundada, tendo em conta que recuperam as heranças históricas que deram condições à formação da Arte Postal.

Para refletir sobre os conceitos inerentes, as influências e antecedentes da arte postal, bem como sua estrutura em rede, dispôs-se da dissertação de mestrado de Andrea Paiva Nunes, *Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80* (2004), trabalho em que a autora faz uma revisão da arte postal das décadas de 70

e 80 passando pelos seus aspectos conceituais e artísticos, as heranças dos movimentos e artistas que contribuíram para a eclosão da rede de arte postal, a formação e funcionamento da rede, a relação mais aprofundada da arte e vida presente nessa rede e seu nexos ideológico, considerando o conteúdo da Arte Postal da América Latina ser marcadamente político. O outro trabalho fundamental para uma compreensão sistematizada da arte postal, foi a tese de doutorado *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina* (2013) de Fabiana Pianowski. Esse trabalho se apresentou como um dos pilares principais para sustentar esta investigação. Pianowski procede seu trabalho estruturando-o em quatro frentes: marco teórico, marco histórico, marco analítico e marco contextual. Nesse sentido, é possível acessar uma análise histórica da arte postal, revisando seus antecedentes, origens e fases, compreender quais teorias conceituam a prática da arte postal, ter dimensão de outras produções textuais, publicações e investigações sobre o tema a partir de uma revisão bibliográfica, conhecer motivações, intenções e perfis dos artistas-postais envolvidos na rede, partindo dos aspectos sutis das atuações coletivas e, entre outras coisas, analisar os dispositivos que circulavam na rede de arte postal.

A pesquisa foi estruturada a partir dessas duas principais referências. Assim, o trabalho orientou-se no sentido organizar o entendimento da Arte Postal, a partir de uma perspectiva histórica e de um olhar para suas características gerais, apesar de sua pluralidade e diversidade de manifestações. O objetivo do trabalho se pautou em tentar entender a Arte Postal compilando suas características conceituais e as contribuições históricas, além de promover um entendimento da rede como estrutura principal dessa manifestação, visto seu caráter coletivo. Cabe destacar que não faz parte do escopo do trabalho investigar determinados artistas ou descrever e interpretar proposições artísticas específicas. Alinhada com um entendimento de que as imagens não garantem em nada ou muito pouco uma compreensão das propostas artísticas que circulavam na rede de Arte Postal, uma vez que elas mesmas, proposições no interior do conceitualismo, privilegiam a informação em detrimento da aparência estética, comum ao objeto de arte, tomamos a decisão de construir o texto de forma abrangente e não investir no aspecto estético através de imagens. Essa decisão ganhou mais força quando se notou que a maioria das imagens de proposições artísticas em Arte Postal estaria confinada à pesquisa de

Andrea Paiva Nunes, que as compilou a partir de um contato direto com um acervo de Arte Postal, e, portanto, além da extração das imagens perderem qualidade, não pareceu adequado operar pela apropriação de um trabalho realizado com outro tipo de investimento, mais pessoal. A decisão de não debruçar-se em trabalhos particulares também teve respaldo na afirmação de Cristina Freire, que pontua que

No entanto, na arte postal, o correio passa a ser o suporte privilegiado da arte. Aí não parece elucidativo identificar isoladamente cada artista, uma vez que toda a rede de comunicação, emissor-receptor, mensagem e suporte constituem um sistema único. A figura do criador isolado dilui-se com frequência. A produção é muitas vezes coletiva e compõe-se do conjunto das mensagens enviadas e recebidas através dos correios. (FREIRE, 1999, p. 73)

Por ser, a Arte Postal, uma manifestação de tendência conceitual, as leituras referentes ao Conceitualismo ou Arte Conceitual, foram determinantes para situar certas características, como: sua ênfase crítica à autonomia da arte e ao sistema que a legitima, incluindo seu modo tradicional de produção e distribuição de arte; a inclinação de situar a obra no contexto e não isolá-la, tal como opera o campo autônomo da arte; a utilização de materiais precários e efêmeros em negação a mercantilização do objeto de arte e em favor da desmaterialização; o desmoronamento da noção de autoria diante do gesto da apropriação e das proposições coletivas; a transitoriedade dos meios; e, sobretudo, para não nos alongarmos, o predomínio da ideia, do conceito, em detrimento da sua realização material.

Considerando o acima exposto, dividimos o trabalho em três capítulos que circunscrevem o eixo histórico, o eixo conceitual e o eixo funcional da Arte Postal. O primeiro capítulo se debruça nos antecedentes da Arte Postal que contribuíram tanto para a sua estrutura conceitual e ideológica quanto para que se desenvolvesse certas estratégias e procedimentos artísticos presentes nas proposições que circulavam em rede. O segundo capítulo posiciona a Arte Postal numa postura ideológica e política, expõe sobre seu caráter conceitual, delineia seus atributos gerais e exemplifica parte dos dispositivos que agregam sentido na prática da Arte Postal. O terceiro capítulo aborda o funcionamento da rede de Arte Postal, considerando as fases de desenvolvimento dessa rede e as operacionalizações responsáveis pela sua continuidade.

SUBSÍDIOS HISTÓRICOS NO DESENVOLVIMENTO DA ARTE POSTAL

Sabe-se que a inserção da arte no sistema postal remonta a um passado anterior a New York Correspondance School of Art (NYCS). Pianowski (2013) cita dois exemplos em que o sistema postal foi usado para veicular arte: os envelopes de Stéphane Mallarmé e as cartas de Vincent Van Gogh. Contudo, a criação, em 1962, da New York Correspondance School of Art por Ray Johnson, considerada marco formal da Arte Postal, foi ponto de inflexão para o desenvolvimento dessa atividade, isto é, somente depois da criação da "New York Correspondance School of Art" foi possível desenvolver uma rede de comunicação artística, o que difere a Arte Postal de um simples envio de arte por correspondência. A rede, então, é conceito definidor e chave de entendimento da Arte Postal.

No entanto, cabe aqui, resgatar as experimentações artísticas que deram subsídio à Arte Postal, da forma em que ela se desenvolveu, isto é, voltar às vanguardas históricas, pois marcam mudanças de valores pelas quais a arte passou. Nunes aponta que as tentativas de mudar o foco do objeto artístico para a ação artística, considerando um maior envolvimento do espectador e uma ampliação da sua experiência estética através de múltiplos sentidos, se sustentam na atitude de artistas desde o começo do século XX. (2004, p. 47)

Alguns movimentos vanguardistas, opondo-se ao funcionamento autônomo da arte e às imposições estéticas trazidas por ele, distanciaram-se dos *objetos artísticos*. (NUNES, 2004, p. 47)

De acordo com Nunes (2004, p. 48), a crítica à instituição da arte será primeiro desenvolvida pelas vanguardas históricas e depois resgatada, a datar dos anos 60. Em um novo contexto, tal como a crítica à instituição e autonomia da arte, os procedimentos e técnicas das vanguardas históricas também são retomados nas produções de arte postal, a partir dos anos 60, momento em que o correio se revela um precioso instrumento com o qual se pode operar uma dilatação aos territórios da arte.

Segundo Pianowski (2013, p. 137), o conceito de vanguarda histórica foi concebido por Peter Bürger em 1974 em seu livro "Teoria da Vanguarda" para indicar os movimentos de caráter radical que se opunham às instituições burguesas

de arte e que buscavam romper com a tradição, tal como o dadaísmo, o surrealismo e a vanguarda russa. Ao reparar na relação da arte com a sociedade, os movimentos de vanguarda, numa postura crítica e anárquica, procuraram romper com noções tradicionais e burguesas de arte, como, por exemplo, a autonomia da arte, que anunciava a cisão entre arte e vida. E para alcançar tal ruptura, lançavam mão da apropriação de meios cotidianos, das técnicas de reprodução e da fragmentação (montagem) como estratégias capazes de extinguir a ideia de aura artística. Nesse sentido, Pianowski aponta que “o sistema postal, já bastante popular na época, também se apresenta como um poderoso meio de produção artística de vanguarda” (PIANOWSKI, 2013, p. 137, tradução nossa), ao permitir ampliar as produções e práticas artísticas para além dos espaços institucionais.

Assim, o Futurismo foi considerado o primeiro movimento das chamadas vanguardas históricas. A partir de seu manifesto de 1909, o italiano Filippo Marinetti lançou as bases do futurismo em cima do louvor à modernidade, isto é, sob toda efervescência e inovação que no século XX acabou surgindo. Para Pianowski, “todo o papel das inovações que irromperam no novo século como a velocidade, a energia mecânica, a tecnologia, a metrópole, etc. tornou-se sua fonte de inspiração.” (2013, p. 139, tradução nossa) A autora ainda frisa que, rejeitando a tradição, os preceitos e valores erigidos, o Futurismo, movimento autodenominado, se comprometeu ideologicamente com uma arte intelectualizada, em que a “a ideia começa a prevalecer sobre o estilo”. (PIANOWSKI, 2013, p. 139, tradução nossa)

O objeto de arte perde espaço para as teorias e ideias e, então, a partir da experimentação, em detrimento do rigor metodológico artístico, a arte passa a se apropriar da vida cotidiana. O futurismo fazia da negação do passado e da pretensão de subverter radicalmente os costumes sociais o caminho de experimentação que logo orientaria suas práticas rumo ao uso do sistema postal, sendo o cartão postal o meio expressivo e popular que permitiu uma criação artística de caráter relacional. Desta forma, o gesto de corresponder via postal ganhava um tom artístico. Pianowski (2013, p. 139) cita alguns artistas futuristas para ilustrar tais práticas, entre eles, o artista Giacomo Balla, que, em cartões postais turísticos, criava intervenções gráficas no intuito de se autopromover; e Ivo Pannagi, que inaugurou as colagens postais, misturando diversos elementos como selos, recortes, fotografia etc.

Pode se dizer, também, que o processo de mescla das categorias, meios e procedimentos artísticos tem seu início com o manifesto futurista de 1909. Nele, Filippo Marinetti, lida com as palavras no sentido de considerá-las para além de seu sentido, quer dizer, há "leitura como imagem, conservando ou rompendo seu sentido lexical". (NUNES, 2004, p.49) Disso, decorre que o manifesto de Marinetti propõe experimentações tipográficas em que se manipulam, entre outras, estilizações, tamanhos, espaçamentos e espessuras, tratando de intervir na leitura do texto com repetições e sobreposições de palavras, como assinala Nunes (2004, p. 49). O manejo do texto, ou melhor, das palavras, enquanto elemento gráfico, também atravessará o dadá e se assentará como legado para a Arte Postal, assim como para toda arte conceitual, oferecendo a possibilidade de uma leitura plural e cambiante do texto.

O futurismo tinha claras intenções de ruptura, seja no âmbito social, político ou econômico, seja, como extensão, no âmbito da arte, além de orientar-se no sentido de extravasar os limites nacionais. Essas características, aponta Nunes (2004, p. 51), serão também incorporadas pelo espírito dadá, que, contra à autonomia da arte, irá negar não apenas a categoria de obra ou objeto de arte, mas também contestará a fissura que separa arte e vida, e, mais adiante, tais características serão, ainda, suscitadas, junto ao ímpeto experimental de fundir categorias e técnicas artísticas, como um legado da antiarte à Arte Postal e outras frentes vanguardistas da década de 1960.

Em Zurique, artistas se uniram em torno do Cabaret Voltaire- centro de eventos e encontros de artistas- fundado pelo poeta e filósofo Hugo Ball, para, em 1916, dar origem ao dadaísmo, movimento que radicalmente, levantou a bandeira da destruição como forma de (auto) invenção. Pianowski (2013, p. 141) conta que o surgimento do seu nome se deu através do acaso, quer dizer, a palavra, cujo significado indica o primeiro som emitido por um neném, surgiu a partir da abertura aleatória de um dicionário de alemão-inglês. O desenvolvimento do Dadaísmo dependeu, ainda, de Tristán Tzara, que reuniria esforços para ampliar as ações do movimento, ao organizar a criação, edição e distribuição da revista "Dadá". O Cabaret Voltaire foi, então, lugar de experimentação em que foram corporificadas as

principais ideias da antiarte, funcionando até 1917. Com intenções políticas, o Cabaret reunia diferentes artistas que, estimulados a desafiar a atenção do público e provocar sua indignação, aspiravam “inverter a postura habitual das pessoas diante da arte. Para isso, era preciso gerar percepções sensoriais e corporais integradas, a arte não podia suscitar apenas o olhar.” (NUNES, 2004, p. 53)

Para o dadá, a forma de engendrar a ruptura com a tradição e atualizar a arte, fundando o novo com a antiarte, de acordo com Nunes (2004), seria concorrer para superar a habitual fragmentação da arte e alicerçá-la em sua integridade, apagando os limites que traçam as distinções das “categorias, técnicas e gêneros” para fundi-los. (p. 53) A fenda aberta pelo dadá, chegou à arte postal, possibilitando experimentações artísticas tão plurais quanto foram possíveis, exemplo que emana atitude dadá, foi a fusão que deu origem a poesia visual, encontro da poesia e das artes visuais que foi tão explorada, por exemplo, na Arte Postal. Assim,

Das vanguardas históricas, as maiores heranças à arte por correspondência foram deixadas pelo dadá. Marcadamente no espírito libertador e na revolta, tanto em relação ao modo de viver do homem como no modo do homem relacionar-se com a arte. Deve-se lembrar, porém, que alguns procedimentos dadaístas foram também futuristas: a provocação que objetiva o despertar do público; o tratamento da palavra, das letras e sinais tipográficos como imagens; o processo de fusão entre técnicas, categorias e gêneros. (NUNES, 2004, p. 56)

Ao se tornar mais notório, o dadaísmo viu suas ideias alcançarem interesse internacional. A internacionalização do dadaísmo somada à ruptura com as linguagens artísticas tradicionais tornou o sistema postal uma das possibilidades de atuação em novos meios que permitia a experimentação e ampliação da criatividade sob novos elementos e dispositivos expressivos. Assim, como no futurismo, os artistas dadaístas, como Marcel Duchamp e Kurt Schwitters, fizeram, novamente, uso do cartão-postal como elemento artístico articulador de uma nova prática cujo fundamento se construía em torno das ideias.

Nesse sentido, Duchamp foi paradigmático ao representar o rompimento com a tradição e erigir, no terreno da arte, uma nova maneira de atuação que consistiria em fazer a arte coincidir com a práxis da vida cotidiana. A revolução duchampiana na arte se fez, inclusive, pela via epistemológica, ao abandonar a finalidade de produzir objetos para aproximar a atividade criativa do pensamento e das ideias.

Imbuído pelo espírito revolucionário do dadá, o desejo de solapar a ideia de arte como objeto de contemplação e destituir a sua aura estava presente na noção de ready-made de Duchamp, desde a *Fonte* de 1917. A atitude de se apropriar de objetos e desarticulá-los de seus contextos habituais para inseri-los em um contexto de arte lança questões sobre o papel do artista e, propriamente, da natureza da arte. A arte, então, orientada pela experimentação, florescia através de diferentes materiais e se vinculada às ideias e contextos, rompendo com a tradição que estabeleceu para a arte sua autonomia formalista. Aliás, para além das experimentações que buscavam fundir gêneros e técnicas, o legado da antiarte inclui a vontade de se globalizar atravessando diversas nacionalidades.

Através da reunião e recomposição de objetos, papéis, imagens – ou fragmentos deles –, na construção da obra-de-arte, Duchamp indica e induz a percepção do ordinário. Dessa forma, destitui a aura da arte. (NUNES, 2004, p. 57)

Os ready-mades de Marcel Duchamp - objetos cotidianos transformados em objetos de arte, frutos de uma escolha imune a estética- designavam uma posição outra para o artista, agora, entendido como criador autônomo e sem a marca da genialidade exclusiva, que marcava a arte burguesa. Esses objetos libertaram a arte da habilidade manual e das prescrições de estilo marcadas pela época, bem como, ensejaram questionamentos sobre a própria natureza da arte e sua relação com o espectador, que se via desorientado diante de tais produções. “Dessa forma, ele não apenas liberou a arte da função de representar a natureza, mas também deu a ela a possibilidade de falar de si mesma como uma construção cultural.” (PIANOWSKI, 2013, p. 141, tradução nossa)

O dadaísmo se manifestou muito mais como uma filosofia de vida – que se opunha a grande parte dos valores da sociedade burguesa – do que como um simples movimento artístico. Em seus manifestos negavam a família, a modéstia sexual, a religião, a razão, a lógica, a tradição e as hierarquias sociais. Eles atacaram explícita e escandalosamente esses valores com produções lúdicas e provocativas, nas quais se apropriaram artisticamente de elementos da vida cotidiana, elementos não convencionais no campo das artes visuais. (PIANOWSKI, 2013, p. 141, tradução nossa)

O interesse pelos diversos meios permitiu incluir o sistema postal no bojo das práticas artísticas. Tais práticas, exercidas por Duchamp, o tornaram um dos precursores da Arte Postal, uma vez que suas produções, na nova mídia,

apontavam para um uso subversivo do sistema postal e da comunicação, fato que se constata em obras como o conjunto postal *Rendezvous of Sunday, February 6, 1916* (*Rendez-vous du Dimanche 6 Février 1916*), em que Duchamp insere, em cartões postais endereçados aos seus vizinhos, Sr. e Sra. Arenberg, (33 West 67th Street), um texto quase indecifrável, de difícil apreensão, que joga com a função comunicativa ao redigir um texto sem propósito que ignora as normas da língua. Tal texto, comenta Pianowski (2013, p. 141), brincando com codificações, “é executado no “Great Verre” e, de acordo com Poinot (1971), mantém a relação ambígua de entendimento que está presente em toda a sua obra.” (PIANOWSKI, 2013, p. 141, tradução nossa)

Pianowski (2013, p. 143), traz como referência outra obra expoente de Duchamp, que revela sua relação com a Arte Postal. A obra é a “L.H.O.O.Q” (1919), produzida a partir da apropriação seguida de intervenções gráficas em um cartão postal com a reprodução da obra “La Gioconda” (1502), a famosa Mona Lisa de Leonardo da Vinci. A operação implicada na apropriação e satirização de tal obra mobiliza certa iconoclastia a respeito da tradição artística. Nesta obra, Duchamp desenha um bigode e uma barba no queixo da mulher representada e ainda escreve L.H.O.O.Q, iniciais de “elle a chaud au cul” em francês, que traduzindo para o português significa “ela tem um cu quente”. Tal irreverência revela o rompimento com os valores estabelecidos em relação à pintura enquanto representação e à autoria e autenticidade como resultado do trabalho do artista enquanto gênio criador. Os velhos paradigmas da arte são cercados de questionamentos e Duchamp o faz de forma oblíqua, driblando possíveis censuras, através de mensagens cifrada em obras que mobilizam um conjunto de sentidos que se opõem ao modelo de obra preconizada historicamente, esta forma de abordar questões da arte torna Duchamp uma referência determinante que, mais tarde, vai influenciar as proposições artísticas em Arte Postal.

Duchamp, porque insiste em exigir do observador a conscientização dos acontecimentos diários e da sua relação com a arte. Instrumentos à essa conscientização, os jogos irônicos são um importante legado à arte por correspondência. Igualmente importante é a preocupação em afastar-se da estrutura de circulação e consumo da arte, que a trata como mercadoria. (NUNES, 2004, p. 59)

Alguns dos atributos da arte postal são análogos a certos procedimentos de Duchamp. Ambos, por exemplo, dedicaram às suas produções o interesse de se trabalhar com jogos de palavras, empregando ironia e explorando as possibilidades das mensagens entre seus múltiplos sentidos.

O traço que liga fortemente a arte postal ao dadá é o desejo de libertação, tanto das normas, lugares e técnicas artísticas como das condições econômicas e políticas que regulam a arte. (NUNES, 2004, p. 55)

Kurt Schwitters, assim como Duchamp, é considerado figura fundamental para o desenvolvimento da Arte Postal. Em suas produções, Schiwitters irá aderir a prática dadaísta, fazendo da apropriação e da composição por fragmentos suas estratégias artísticas mais marcantes.

Ele recolhe tudo o que não é mais útil para a sociedade de consumo e junta, sem lógica aparente, pedaços de diferentes experiências, reconstruindo a intrincada trama da existência. Assim, construiu sua obra mais importante, o "Merzbau", escultura-arquitetura em gesso, que escondia em suas cavidades memórias de sua vida. Essa obra inspira muitos artistas que se valem de "restos de existência" para compor suas obras postais e se comunicar afetuosamente com o mundo. (PIANOWSKI, 2013, p. 143, tradução nossa)

Ao empregar materiais efêmeros e cotidianos, como pedaços e recortes de jornais e revistas, selos, bilhetes de ônibus, partes de cartas, etc, Schiwitters ataca a mesma ideia burguesa de arte como objeto de valor, atribuído de aura. Nota-se também que a negação da arte como obra comercializável será, igualmente, um princípio norteador das produções de Arte Postal, que, se inclinando para os aspectos mais sociais da arte, adotaram, como estratégia político-estética, a aplicação de materiais que dificultam a absorção da obra pelo mercado. Além disso, pelo uso de dispositivos postais, como selos, carimbos e cartões postais, pelas operações de apropriação, colagem e outras intervenções e pelo uso de materiais não nobres e cotidianos, Kurt Schiwitters se tornou emblemático e inspirador para o desenvolvimento da Arte Postal, uma vez que os artistas da rede inclinaram suas experiências artísticas para as mesmas questões trazidas pela atividade do artista.

A abertura pretendida pelo dadá ecoou também no surrealismo. Em 1924, nasce o movimento Surrealismo através do manifesto de André Breton, que se separando das atividades dos Dadaístas, retoma o potencial artístico da

representação, porém, numa tentativa de apagar ou escapar dos regulamentos da razão, cujos efeitos influem nas decisões morais e estéticas, os surrealistas estabelecem diferentes processos artísticos, como, por exemplo, o automatismo, que considera a busca da intuição e o acesso ao nível inconsciente. Sua influência chegaria até a eclosão da Arte Postal, que viu suas atividades desenvolvidas em torno da cooperação e colaboração.

Longe do automatismo surrealista, é no acaso e nos jogos que se identificam algumas influências à arte postal. Além destas, as fotografias, nas quais a sátira e a experimentação são elementos fundadores, também influenciaram. (NUNES, 2004, p. 56)

O uso do sistema postal pelos surrealistas é também outro elo que dialoga com a Arte Postal. Mas, para além disso, a Arte Postal funda relação direta com o Surrealismo, ao basear suas práticas e experiências em torno do apagamento da marca exclusiva e autoral do indivíduo em prol do coletivismo e da construção colaborativa. Vê-se em Pianowski (2013) que o Surrealismo trouxe modificações profundas na forma como o artista se relaciona com a obra e com o espectador, isto é, as proposições coletivas permitiram romper com as fronteiras que separavam artista e público, o que também trouxe à tona novamente a questão da autoria, uma vez que obras compartilhadas desarranjam noções como autenticidade, originalidade, genialidade e aura artística. De modo semelhante, a forma com que os agentes da rede se relacionam concebe uma estrutura aberta e livre, longe da dinâmica dos circuitos hierarquizados, além de gerar proposições que fomentam ainda mais a horizontalidade na rede, como as que solicitam participação conjunta em uma única obra e que permite cada artista assumir um único papel vital, que é o de propagador das ações em rede. Além disso, Pianowski (2013, p. 147) sublinha outros pontos de associação dos surrealistas com a Arte Postal, como por exemplo, o interesse em cartões-postais, que aparece na atitude de colecioná-los ou de expô-los em mostras por revistas.

Entre os artistas surrealistas, Max Ernst se destaca por experimentar diversas técnicas, entre elas a colagem, para construir imagens que fundassem novas realidades. O artista, movido pelas ideias surrealistas de automatismo, tentou encontrar nas visualidades maneiras de construir imagens despidas do controle consciente, fato que culminou na redescoberta das técnicas da *frotage* - geração

de imagens a partir da fricção do lápis em um papel sob uma superfície texturizada -, da *grottagge* - retirada de camadas superficiais de tintas a partir de traçados e incisões para revelar camadas inferiores de cores distintas-, e do *drapping* - aplicação de gotas tinta sobre superfície. Cabe notar também que o artista, de maneira livre e independente, estabeleceu uma relação com a arte por correspondência, endereçando suas obras a outros artistas, como em "Frottage on telegram", de 1921.

Pianowski (2013, p. 148) assinala que, entre outras influências, o surrealismo legou para a Arte Postal a prática dos jogos coletivos, em que a produção se constrói segundo a colaboração dos participantes, permitindo entremear contribuições poéticas e visuais distintas. Surgido em 1925, o jogo "cadavre exquis" é um bom exemplo da prática de colaboração entre os surrealistas, em que, alinhado aos seus ideais, possibilitou minar a atividade crítica e analítica para liberar a criatividade das amarras da mente. O jogo, inicialmente proposto na modalidade verbal, consistia em dobrar o papel de acordo com o número de jogadores, depois, passar para cada um escrever o que se pensava no momento, atentando-se para não ler o que já foi escrito anteriormente e para que não vejam o que está sendo escrito. Dessa forma, o primeiro jogo entre os surrealistas revelou a frase "le cadavre exquis boira le vin nouveau", que passou a nomear tal prática lúdica.

Depois, o jogo cadavre exquis logo ganhou sua versão visual, primeiro, em desenho e, mais tarde, em colagem. Pianowski (2013, p. 148) , citando Tzara, aponta que o artista, a despeito da espontaneidade envolvida no jogo, determinou a sequência "cabeça-tronco-pernas" a ser seguida, limitando o desenho a representações antropomórficas, além de sugerir a participação de apenas três participantes para cada jogo e o uso de apenas um material, determinado pelo primeiro jogador. Embora a preocupação de atribuir certa coerência ao jogo tenha permeado a atividade, a sua importância reside, para além do processo colaborativo, no acaso, que apresenta possibilidades imagéticas inesperadas.

A proposta comum de buscar a liberdade poética por meio da ação coletiva é responsável tanto pela harmonia quanto pela extraordinária correspondência que as imagens possuem. É na capacidade de produzir coisas coletivas —compartilhando a autoria e, portanto, desmistificando a aura ou genialidade do artista— que reside o maior mérito desse jogo e de seus jogadores. Este jogo inspirou dispositivos de arte colaborativa conhecidos como "add and pass" ou "add and return" que são amplamente

utilizados na rede de arte postal. (PIANOWSKI, 2013, p. 149, tradução nossa)

Segundo Pianowski, as neovanguardas retomam operações e estratégias das vanguardas históricas, em que, por exemplo, “recuperam o ideal de coletivismo dos movimentos anteriores. No entanto, optam pela forma ‘colaboracionista’ onde a cumplicidade é necessária para a sociabilidade da arte.” (PIANOWSKI, 2013, p. 149, tradução nossa) É a partir da criação artística, em sua articulação a prática político-estética, que as mídias serão exploradas. Desta forma, a investigação em novas mídias passará pelo viés da cultura e pela preocupação que se instala ao redor da experiência social coletiva, marcando engajamento na formulação de alternativas à cultura mercantil e funcionalista.

As instituições artísticas absorveram, como obras de arte, as manifestações de repúdio e crítica à autonomia da arte que as vanguardas históricas realizaram no início do século XX. No começo dos anos 60, alguns artistas desvencilham-se do confinamento da arte à pureza modernista, e sua estreita relação ao crítico Clement Greenberg, e retomam as investidas antiartísticas das vanguardas históricas, dando a elas um desenvolvimento adequado ao contexto da sua época. (NUNES, 2004, p. 57)

No final dos anos 1950 e início dos anos 1960, um grupo de jovens artistas, determinados em negar o formalismo de Clement Greenberg, se dedicam, com acidez e humor, a explorar a combinação de mídias e materiais para reclamar, assim como fizeram os dadaísta e surrealistas, um novo lugar para arte, longe da tradição e elitismo. Mediante a apropriação e aplicação de materiais de natureza cotidiana e sem atributos artísticos, a princípio, os neodadaístas, voltaram-se para a realidade a fim de propor uma arte mais abrangente, atrelada a uma sensibilidade inclusiva que faria da experimentação e da participação coletiva o meio de abordar artisticamente a cultura popular e as questões sociais. O título neo-dada, no entanto, não confere o caráter de movimento, dado que, segundo Pianowski (2013, p. 150), os artistas nunca se organizaram nesse sentido.

Pianowski, para exemplificar a relação da Arte Postal com as práticas artísticas do Neodadaísmo, cita John Cage, artista e compositor que, incorporando as interferências - consideradas ruídos ou erros - do próprio sistema postal, joga luz sob a ação do acaso, valorizando as marcas deixadas nas correspondências ao assumir seus sentidos. O artista, influenciado pelo zen budismo, desarticula

binarismo e questiona valores da tradição ocidental, como o fez na obra “4’33” (1952), “colocando os elementos considerados pelo Ocidente como ‘negativos’, neste caso o silêncio, no mesmo nível do ‘positivo’.” (PIANOWSKI, 2013, p. 151, tradução nossa) De acordo com a autora,, ao valorizar a participação do espectador no processo criativo, Cage dispensa outro tratamento para a concepção da obra. Uma vez que o artista situa a arte dentro do cotidiano e orienta suas propostas para um encontro social, são estabelecidas perspectivas mais inclusivas e contextuais de criação, em que as ações e acontecimentos sociais e seus desdobramentos são, eles mesmos, material de trabalho.

Cage privilegiou o uso do acidental e da experimentação e valorizou o meio social como lugar da ação artística. Isso foi fundamental para o desenvolvimento de happenings e performances, bem como para a compreensão da arte como acontecimento. A filosofia experimental de Cage tem sido uma referência crucial para o desenvolvimento do Fluxus e da arte conceitual. (PIANOWSKI, 2013, p. 151, tradução nossa)

Em contato e atividade com os neodadaístas, o grupo de artistas parisienses, conhecidos como neorrealistas , surgido em 1950, buscaram, igualmente, não só sustentar as ações de Duchamp como também ampliá-las. Críticos à cultura de consumo que influenciava a arte, os neorrealistas propunham agregar elementos e materiais reais, apropriados da realidade cotidiana, na construção de obras artísticas que se distanciasse das formulações que empregam materiais e técnicas próprias da tradição artística.

Pierre Restany foi o ideólogo do movimento. Coube a ele unir, por meio da publicação de um manifesto, o caráter inédito de artistas dos mais diversos estilos e mídias. Restany elaborou a “estética sociológica” a partir da produção de artistas como Yves Klein, Armand Fernandez, Jean Tinguely, Daniel Spoerri e Raymond Hains, que se apropriaram diretamente do real, do cotidiano e do banal. (PIANOWSKI, 2013, p. 152, tradução nossa)

Pianowski (2013, p. 152) também aponta relações mais diretas entre o Neorrealismo e a Arte Postal. Os artistas, explorando artisticamente os dispositivos postais, como selos, carimbos, cartões etc, abriram caminho para um extenso campo de investigação e expressão artística. Artistas, como Armand Fernandez e Yves Klein, fizeram movimentos criativos na mídia postal que são considerados pioneiros. Armand, desde o início da década de 1950, por exemplo, fez uso de carimbo ao marcar folhas de papel de maneira aleatória, resultando na série

Cachets. Já o artista Yves Klein, em 1957, se interessou pela intervenção em selos postais oficiais do governo francês, levando-o a pintá-los de azul e enviando-os em convites para sua exposição. Pianowski (2013, p. 153), explicitando a profundidade das ações de Klein na Arte Postal, aponta que o artista, além de ter que negociar com funcionários para que despachassem suas correspondências, fazia questão que a marca de cancelamento do próprio sistema postal estivesse registrada sobre seus selos, enfatizando não apenas a criação de selos como também todo o envolvimento consciente com a ação postal, o que, talvez, possa ser considerada a primeira experiência artística que incorpore os códigos e agentes oficiais do sistema postal.

A arte pop, junto a massificação de suas produções, lançou como procedimento artístico a apropriação de materiais e símbolos do cotidiano para poder jogar luz a questão da mercantilização da arte. Entre outras contribuições à Arte Postal, destaca-se a inserção da cultura popular, do considerado banal, ao circuito artístico da década de 60. Como aponta Pianowski (2013, p.154), o termo pop para designar a arte produzida na década de 1950 e nas décadas subsequentes, sob o interesse pela cultura de massa, foi usado pela primeira vez pelo crítico de arte Lawrence Alloway, em 1958. A discussão que estava sendo lançada pelos artistas da Grã-Bretanha passava pela comunicação e comportamento marcados pela cultura de massa cuja influência se manifestava em toda ordem de veículos e mídias.

É evidente que a cultura popular e seus produtos são o interesse e fonte de trabalho dos artistas da Arte Pop em geral, que constroem seus trabalhos colocando em perspectiva o estilo de vida nas sociedades de consumo, questionando o comportamento social e as suas relações, dialogando com as produções midiáticas de revistas, quadrinhos, filmes etc para criar obras que “exaltam, satirizam, imitam e exageram aspectos superficiais da cultura popular”, (PIANOWSKI, 2013, p. 154, tradução nossa) no entanto, as diferenças e particularidades entre a Arte Pop britânica e americana são consideradas. A cena pop britânica contou com artistas como Richard Smith, Eduardo Paolozzi, Peter Blake, Richard Hamilton, Joe Tilson, entre outros, e expandiu sua influência até os Estados Unidos, país em que o movimento, segundo Pianowski (2013, p. 154) , se manifestou por atuações mais isoladas dos artistas, dos quais se destacam Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Tom Wesselmann, James Rosenquist e Claes Oldenburg.

A atuação do artista pop é pensada como uma forma de estabelecer relação com a vida cujos condicionamentos são, sobretudo, originados da comunicação midiática, capaz de agir diretamente na cultura. A comunicação e suas formas de apresentação passam a ser, então, notadas em complexa relação com a vida, que se reflete na produção artística da Arte Pop na medida em que, tanto os assuntos quanto a construção material das obras advém das produções culturais de massa, como, por exemplo, a icônica colagem chamada "O que torna as casas de hoje tão diferentes, tão atraentes?" de Richard Hamilton, que, servindo-se de revistas, apresenta uma síntese da vida moderna, onde uma casa cercada de aparelhos eletrônicos e outros produtos consumíveis abriga um casal que ostenta eroticamente seus corpos, como se apresenta um produto qualquer.

Portanto, a pop art configura-se como uma forma de perceber e pensar a vida. A atividade principal do artista, ou seja, sua justificação, consiste menos em produzir obras de arte do que em encontrar um sentido, um vínculo com seu entorno. Nessa perspectiva, o artista postal e o artista pop se encontram, pois a lógica de ambos é a busca de sentido em suas ações e o questionamento do mundo ao seu redor. Seu envolvimento artístico é seu modo de vida. Eles também podem apontar as semelhanças que ambos têm em seus procedimentos artísticos: a retirada de materiais da mídia de massa para suas produções, a temática ligada ao cotidiano, o interesse pelas técnicas de reprodução, a indiferença entre o original e a cópia e a ênfase na comunicação. No entanto, enquanto o artista pop utiliza os meios de comunicação de massa para criar obras "das massas para as massas", o artista do correio, ao contrário, coleta uma comunicação "indivíduo a indivíduo" por meio da formação de redes, transmissão interpessoal. (PIANOWSKI, 2013, p. 155, tradução nossa)

Atuando desde 1957 até 1962, data de seu fim motivado por conflitos internos, a Internacional Situacionista surgiu do entusiasmo político e contestatório do pós-guerra, em que artistas de diferentes linguagens artísticas foram impulsionados pela atualização das ideias marxistas por Henri Lefebvre.

A criação a partir de situações vividas no cotidiano, a utilização da cidade como protagonista de ações artísticas já faziam parte, no final dos anos 50, do programa político e estético os Situacionistas Internacionais. Apesar de muito pouco estudado entre nós, é bom lembrar que Situacionista Internacional nomeia um grupo de artistas que considerava a possibilidade da experiência integrar da dimensão estética unida à vida cotidiana diretamente relacionada à experiência social e política. (FREIRE, 1999, p. 139)

O grupo, organizado politicamente, também recebeu influências das ideias dadaístas e surrealistas em suas proposições artísticas, atuando no cotidiano a

partir de intervenções, que tinham como objetivo transformar a cultura e a sociedade mediante a conscientização sobre a realidade.

Um exemplo de tática foi a situação “construída”, através da qual eles tentaram substituir objetos de arte tradicionais e assim resgatar a arte da comercialização. Os situacionistas, através da ideia que chamaram de “psicogeografia”, também se interessaram pelo impacto psicológico da cidade sobre seus habitantes. Outro conceito importante que desenvolveram foi o de “détournement” (subversão ou corrupção), através do qual se apropriaram da arte existente, alteraram-na e assim a transformaram criando novas ideias. (PIANOWSKI, p. 156, tradução nossa)

A poesia visual também marcou influência na Arte Postal, de forma que se criou uma coesão entre ambas. Esse gênero se origina do encontro da imagem com a palavra, possuindo uma natureza mista capaz de articular sentidos e significados pela conjunção das duas linguagens e superar, portanto, barreiras linguísticas. Pianowski cita dois exemplos históricos que fizeram parte do desenvolvimento desse gênero artístico. O poema “*Un coup de dés*” de Stephane Mallarmé, de 1898, segundo a autora, inaugura uma “nova era para a poesia” (2013, p. 156, tradução nossa), talvez por ser o primeiro poema visual da modernidade. Posteriormente, em 1918, Guillaume Apollinaire publica em Paris o livro “*Calligrammes – Poèmes de la Paix et de la Guerre*”, que consolida o novo gênero literário. Será, entretanto, segundo Pianowski (2013, p. 156), nas décadas de 1950 e 1960, que a ruptura com a poesia tradicional se efetivará.

Assim como o neodadaísmo, a Arte Conceitual também retomou as ideias de Duchamp no que concerne à questão da natureza da arte. Isto é, ao se apropriar de e renomear um simples objeto comum, ampliando, portanto, seus sentidos, os ready-mades de Duchamp realizam uma mudança na percepção da arte, agora, com seu campo ampliado pelo contexto. Juntamente com a exigência contextual no campo da arte, Duchamp deixa de herança aos artistas conceituais, a ruptura com o formalismo. Uma vez que os preceitos formalistas são negados: a autonomia do campo artístico cede lugar ao contexto, tornando a arte parte de um processo marcado pela história e pela cultura ao invés de um produto ou simples objeto de contemplação. A arte, então, perde sua aura e para ser compreendida no bojo de um processo em que as ideias são seus elementos constitutivos e indissociáveis.

A década de 60 foi marcada pela rejeição da noção da arte exclusivamente associada ao prazer sensorial. Isso se refere, conforme mencionado

anteriormente, a um fastio da pintura modernista – identificada à Escola de Nova Iorque (Pollock, Rothko, Newman entre outros). Desta forma, foram retomados: o conceito de arte associada ao pensamento, legado de Duchamp, e a ideia de fusão entre especificidades artísticas, legado das vanguardas históricas. A arte assumiu diferentes formas, com o interesse na mensagem que ela transmitia, em detrimento à sua materialidade e ao conceito de obra acabada. Artistas agruparam-se para realizar atividades coletivas que, muitas vezes, contavam com a participação do público. As vanguardas dos anos 60 (Fluxus, vídeo-arte, land art, arte conceitual, arte pobre, body art) identificaram a arte às práticas: como vivência, efêmera, em processo. (NUNES, 2004, p. 60)

Em 1963, George Maciunas, imbuído das ideias vanguardistas de Duchamp, compõe um manifesto, declarando nítido inconformismo e rejeição contra a cultura burguesa e imperialista do ocidente, e funda o Fluxus, organização artístico-política que fez da vida um lugar sem limites para a experimentação e alcançou com seus feitos um alcance internacional que se revelou cultural e historicamente de grande importância para a arte até os dias atuais. A coesão da arte com a vida, isto é, a intimidade das propostas artísticas com cotidiano fizeram com que Fluxus, de acordo com Pianowski (2013, p. 163), não fosse apenas uma entidade coletiva, mas, uma filosofia de vida.

O grupo, entendido como um coletivo, era a ideia central do Fluxus. No entanto, não foi concebido no sentido convencional de um grupo que funciona segundo estruturas ideologicamente rígidas, mas, ao contrário, aberto à diversidade, ou seja, a todas as culturas e formas de pensar. O Fluxus tem sido sobretudo um fórum de experimentação em que se acentuou a ligação entre arte e vida. (PIANOWSKI, 2013, p. 163, tradução nossa)

Para Nunes “ser um artista Fluxus significa atuar em nome de Fluxus, deixando o ego e a individualidade em um segundo plano.” (2004, p. 64) Mas, para definir quem foi ou não artista Fluxus, Pianowski (2013, p. 163) apresenta dois pontos de vista distintos. Existe a perspectiva de que só participaram de Fluxus os artistas que seguiram e se sujeitaram as condições e princípios que Maciunas imprimia para o coletivo, de forma que, após sua morte, qualquer atividade dos artistas, antes, participantes não pertenceria mais ao Fluxus. A outra perspectiva, defende que o Fluxus supera a ideia de um movimento restrito ou um grupo com artistas definidos, para entendê-lo como uma “identidade artística” àqueles que atuam em concordância com suas ideias. Nesse sentido, a concepção que se tem de Fluxus é de que ele é muito mais uma atitude do que um grupo em si. Cabe

destacar, porém, que saber ou não dos artistas que participaram do Fluxus transparece uma intenção contrária à ideologia propagada pelo grupo, de que tinha em seus fundamentos a ideia de apagar a autoria individual para se estabelecer anonimamente como coletivo.

Ambas as posições são compreensíveis e aceitáveis, porém, apresentam algumas inconsistências. Maciunas defendia o fim da arte erudita e da arte anônima, porém, delimitava o grupo e estipulava regras impossibilitando o Fluxus de ser algo realmente aberto à esfera social, como previu. René Block, por outro lado, defende o "fluxismo" apostando na diversidade de ideias do Fluxus, abrindo suas fronteiras para infindáveis artistas e produções. (PIANOWSKI, 2013, p. 164, tradução nossa)

Fluxus estabelece uma relação fundamental com a Arte Postal. Além de fazer do sistema postal um meio artístico de comunicação acessível e barato para experimentar e propagar suas ações artísticas, contribuiu enormemente no que diz respeito à exploração artística dos dispositivos postais como carimbos, selos e cartões-postais. Fluxus não só ampliou as possibilidades criativas no sistema postal, como também estimulou a expansão da rede através de suas publicações e periódicos, como a "Amazing Facts Magazine" e "New York Correspondence School Weekly Breeder", em que, além de ensinar o contato com suas ideias, instava a participação de artistas na rede de Arte Postal. Esse último se tornaria posteriormente, "um dos primeiros 'Dadazines' conhecidos. Seu formato se estabeleceria, então, como referência para outros artistas do correio". (PIANOWSKI, 2013, p. 167, tradução nossa). Assim, responsável por dilatar o alcance da rede de Arte Postal, Fluxus foi o grupo que movimentou investigações acerca das possibilidades midiáticas do sistema postal e seu potencial enquanto terreno em que podem ser trabalhadas diversas linguagens.

O rompimento das fronteiras geográficas aconteceu através do deslocamento de eventos Fluxus em diversas partes do mundo. Essa é uma importante influência – e referência – para a arte postal, a comunicação (aproximação) entre pessoas de lugares distantes. Outra característica recuperada do dadá é o humor, também presente na rede de arte por correspondência. (NUNES, 2004, p. 64)

Apesar das inúmeras experiências postais realizadas pelas vanguardas artísticas, antes mesmo do reconhecimento oficial da Arte Postal com a criação da New York Correspondence School, em 1962, tais atividades não se estabeleceram sistematicamente numa rede de comunicação, fato que concede significado à Arte

Postal. Somente a partir da década de 1950 a Arte Postal fundará as bases estruturais que definem sua dinâmica, passando de meras trocas postais entre artistas para se conceber em circuitos. Esse processo contou, segundo Pianowski (2013, p. 161) com a influência da criação da New York Correspondence School (NYCS), o envolvimento dos neorrealistas no sistema postal para se expressar artisticamente e as experimentações e atividades coletivas e internacionais do Fluxus.

Até pouco antes de Ray Johnson fundar a "New York Correspondence School" (NYCS), em 1962-63, a prática de corresponder-se artisticamente pelo sistema postal, segundo Pianowski (2013, p. 167), não tinha nome e, portanto, era considerada uma atividade fortuita. Sua estruturação como uma rede social artística de comunicação pelo sistema postal, se deu a partir da fundação da NYCS, que formalizou institucionalmente a prática de trocas de arte por correspondência.

Ray Johnson, como um artista versátil que foi, caminhou por diversas linguagens e meios de expressão artística, entre elas, a Arte Postal, que de alguma forma traduzia sua atitude independente diante da arte. Longe do convencionalismo, sua atuação em Arte Postal se iniciava com as obras denominadas "moticos", colagens sobrepostas de fragmentos de revistas e embalagens acrescidas por intervenções de desenho ou palavras. "Partindo de uma lista de endereços de aproximadamente 200 nomes, desde 1955, o artista enviava essas obras pelo correio, iniciando assim sua atividade postal." (PIANOWSKI, 2013, p. 169, tradução nossa) Entre os artistas com quem se correspondia, estavam Ed Plunkett e Dick Higgins, figuras importantes para o desenvolvimento e prática da Arte Postal, sendo este primeiro o responsável por inserir no nome "New York School", o termo "Correspondence", contribuindo com Ray para a criação da nova instituição de Arte Postal, e ainda fazendo referência a escola de arte da época.

Ray não apenas serviu para moldar a prática de Arte Postal mas, também, sua atuação jogou luz nas possibilidades expressivas e nas manifestações artísticas não consideradas oficiais para o circuito de arte hegemônica. Ao valorizar práticas "marginais" de arte, o artista contesta o sistema de arte ocidental e contrapõe seu funcionamento com ideias e estratégias alternativas que atacam diretamente seu status, como, por exemplo, a indiferenciação entre cópia e original ou irreverência à

ideia de originalidade, a partilha da autoria em obras coletivas, proposições colaborativas, a comunicação individualizada em detrimento da espetacularização, etc. Desta forma, para estimular a participação na prática da Arte Postal, Ray Johnson, inspirado pelas ideias e propostas coletivas e participativas do dadaísmo e surrealismo, criou, como exemplo de uma das proposições mais famosas da rede de Arte Postal, o “send to” (enviar para), que orientava a sequência de envios determinando os destinatários que comporiam a corrente. Pianowski (2013, p. 169) salienta, no entanto, que esse formato de comunicação implica atribuir um papel passivo aos intermediários, que, isentos de espaço para expressar nesse processo, acabam por assumir apenas a responsabilidade da correspondência chegar até o último destinatário. Além dessa estratégia de comunicação em rede, Johnson também criou o “add and return to Ray Johnson” (Adicionar e devolver para Ray Johnson), que, solicitar que fizessem intervenções em seus envios, fundamentava-se na participação e na construção artística colaborativa, além de discutir a questão da autenticidade, uma vez que as obras compartilhavam a autoria.

O artista também reaproveita obras com frequência, seja transformando constantemente suas próprias produções ou intervindo em propostas que recebia de artistas com quem se correspondia. Com esta atitude questionou os conceitos de originalidade e intocabilidade normalmente associados às obras-primas. Além disso, ele acreditava firmemente que o original e a cópia tinham o mesmo valor, pois ambos diziam a mesma coisa. Sob esse preceito também fazia seus envios, embora contraditoriamente também defendesse seus “direitos autorais”. (PIANOWSKI, 2013, p. 169, tradução nossa)

Ray, ao criar a New York Correspondence School, é celebrado até hoje por contribuir com a Arte Postal de forma tão essencial, estimulando a participação de diferentes pessoas na troca de correspondências artísticas e ampliando as listas de endereços. Pianowski ressalta, no entanto, que a prática de Johnson nem sempre se deu em rede, como havia promovido com sua instituição, mas, do contrário, limitava-se a poucos artistas, tornando-o, desta forma, “o centro dos envios e eventos”. (2013, p. 167, tradução nossa) Desta forma, embora o artista tenha incentivado a ampla e irrestrita participação nas trocas postais, inicialmente, a rede que estava se formando possuía um caráter mais privado e, é certo, também, que as atividades praticadas na rede da NYCS transitavam em torno de sua figura, tornando-o eixo das ações postais. Essa interação pelo sistema postal rendeu envios em que, num primeiro momento, destaca Pianowski, “caracterizaram-se por serem produções

praticamente únicas, nas quais se destacava o caráter pessoal e laborioso do artista" (2013, p. 172, tradução nossa).

Johnson definiu a comunicação interpessoal como a essência da arte da correspondência, mas sua atenção ainda estava focada nos aspectos visuais e poéticos da comunicação. Assim, Ray Johnson, como outros artistas do Fluxus, agia de maneira paradoxal: ao mesmo tempo em que suas obras eram implicitamente públicas - eram impressas e distribuídas pelo correio convidando as pessoas a participar - mantinham-se em um estrito círculo de artistas. , compositores e designers que se conheciam de antemão. (PIANOWSKI, 2013, p. 173, tradução nossa)

O desenvolvimento da NYCS representa um fenômeno histórico valioso, visto ser uma das primeiras redes sociais, que, tendo se desenvolvido internacionalmente, sustenta atividades há mais de quatro décadas. Contudo, em 1973, Johnson envia para o New York Times uma carta proclamando a morte da NYCS. Pianowski (2013, p. 171) conta que, embora o obituário não tenha sido publicado, a notícia se espalhou por entre os membros da NYCS, marcando, com esse feito, a história da arte postal. Apesar de anunciar a morte da New York Correspondence School, a Arte Postal não acabou e nem mesmo Johnson cessou suas atividades, mas, registrado tal evento, seus envios passaram, então, a ser associados à "Death School".

A Arte Postal se estabeleceu em razão de, entre outros motivos, um desacordo dos artistas com o sistema de arte vigente, que restringia o lugar da arte ao das galerias, cerceava a criação artística e sua função e diminuía a participação de artistas em exposições em que a seleção era limitada por juris. Para quebrar com a ideia de que a arte é apenas uma mercadoria num sistema excludente, a Arte Postal negava a comercialização de qualquer envio artístico que circulava em rede, além de permitir ampla e livremente a expressão de qualquer artista que quisesse participar do sistema aberto da rede como um ponto de conexão e comunicação.

A arte postal cria uma logística própria que, colocando-se à frente dos meios de comunicação de massa e do sistema de arte convencional, caracteriza-se por ser uma forma rápida e ampla de divulgação artística. A facilidade de produção, armazenamento e consumo fazem da arte postal uma expressão artística doméstica por excelência e, portanto, acessível e ao mesmo tempo íntima. (PIANOWSKI, 2013, p. 162, tradução nossa)

Assim, a Arte Postal germinou mediante os subsídios e explorações artísticas realizadas ao longo do século XX e, mais tarde, seu amadurecimento se deu num

processo bastante dinâmico marcado por características específicas. Pianowski classifica o desenvolvimento da Arte Postal em fases cronologicamente sucessivas que se organizam em períodos para facilitar sua compreensão. A primeira fase é determinada cronologicamente a partir das primeiras atividades artísticas de Ray Johnson no sistema postal, em meados da década de 1950. Nessa fase, as trocas postais possuíam natureza mais íntima e unidirecional, isto é, ocorriam exclusivamente entre artistas já conhecidos que atuavam na rede de maneira individual e contavam apenas com respostas recíprocas. Ray Johnson, nessa fase, era o grande eixo condutor envolvido nos envios. Pianowski (2013), aponta que, nessa época, a mídia postal, para além da New York Correspondence School, já teria se popularizado entre artistas pertencentes a grupos experimentais, tais como, Fluxus e New Realism (p. 176)

Na segunda fase, que abrange cerca da metade da década de 1960 até a metade de 1970, a rede adquire maiores proporções com o alcance do público geral e ganha alcance internacional. Sua expansão, nessa fase, é resultado da agregação de sub-redes, além da contribuição que as listas de correio tiveram na ampla participação. A rede se populariza e as mídias de comunicação de massa lhe dão notoriedade. Surgem as publicações especializadas em Arte Postal que difundiram e evidenciaram a rede de correspondência convidando à participação e, por consequência, amparando sua expansão. As exposições que despontavam mundo afora também forneciam conhecimento da rede e dos artistas que dela participavam. Além disso, a comunicação rápida e difusa tornou o conceito de *Eternal Network* (Rede Eterna) de Robert Filliou amplamente reconhecido na rede de Arte Postal, nessa fase. (PIANOWSKI, 2013, p. 177)

A terceira fase da rede de Arte Postal se inicia em meados de 1970 e se caracteriza pela democratização e maior adesão na América Latina e Europa Oriental, territórios em que a comunicação internacional pelo sistema postal foi imprescindível, uma vez que se mostrava um canal eficiente para escapar do controle e censura que acometia os países submetidos a governos autoritários da ditadura. Resultado da expansão experimentada na segunda fase, essa fase também apresenta descompensações com relação ao nível e qualidade das produções que transitavam na rede, devido a sua abertura absoluta e irrestrita. A maior quantidade de agentes que passaram a atuar na rede desencadeou uma

menor qualidade dos envios, que ficaram conhecidos como "spam" (quikkopy crap ou junk-mail). Esse fenômeno, segundo Pianowski (2013, p. 179), acarretou a saída de artistas reconhecidos que participavam ativamente da rede. Além disso, a autora aponta, como característica dessa fase, as múltiplas manifestações de amostras de Arte Postal que tentaram se arrogar certo pioneirismo e exclusividade ao ser anunciadas cada qual como "primeira" desse tipo. Devido ao seu reconhecimento internacional, a Arte Postal conquistou interesse das instituições, como museus, bienais, universidades, etc, o que acarretou sua legitimação no sistema de arte oficial, isto é

Esse fato desencadeia certa polêmica se considerarmos que expor o resultado das mudanças na arte postal de forma convencional é uma forma de violar o circuito, de neutralizá-lo (Amaral, 1980). A inclusão sistemática da arte postal em exposições oficiais e algumas bienais é uma tentativa do sistema para se apropriar dessa manifestação, que se concretiza por ser marginal e que pode perder o sentido ao abandonar seu status de "alternativa". (PIANOWSKI, 2013, p. 180, tradução nossa)

O que está em questão aqui são os efeitos da assimilação e a consequente institucionalização da Arte Postal no circuito considerado oficial, que conta com museus e galerias de arte. O resultado desse processo, além da deturpação de seu caráter marginal, é sua possível comercialização e perda do seu sentido ideológico ou, para dizer de outra forma, seu princípio fundador, que é, justamente, a de uma arte atrelada às relações mais do que à noção de obra prima, objeto-mercadoria. Contudo, Pianowski (2013, p. 180) ressalta que as dificuldades de se institucionalizar a Arte Postal são inerentes a natureza da rede, uma vez que, na ausência de um centro, as múltiplas ações simultâneas impedem que se consiga exercer controle sobre os agentes e suas produções.

As estratégias utilizadas pelo sistema de arte para institucionalizar e consequentemente incluir a arte postal no mercado não foram bem sucedidas, muito provavelmente, pela falta de um núcleo central na rede, o que ocasiona a ocorrência de eventos simultâneos e impossibilita a existência de um controle geral de artistas e obras. Além disso, grande parte das produções são coletivas, anônimas ou não permitem a distinção entre original e cópia. (PIANOWSKI, 2013, p. 180, tradução nossa)

As análises e investigações teóricas sobre Arte Postal marcam um momento em que as reflexões acerca da prática de Arte Postal ganham palco e são feitos investimentos que, em meados da década de 1980, anunciam a quarta fase da Arte

Postal, agora amadurecida como prática e consolidada por sua própria história. Tal empenho se traduziu também em importantes publicações que, contando com a participação de artistas postais, puderam desenhar e estabelecer o discurso do fenômeno a partir de suas próprias vozes. Como bem aponta Pianowski (2013, p. 183), o fim censura e repressão impingidos pelos governos totalitários da América Latina e do Leste Europeu também marcam a quarta fase da Arte Postal por terem sido decisivos para que os envios postais perdessem ênfase política. Isto é, a maior liberdade de expressão adquirida tornou dispensáveis as mensagens de cunho político-ideológico.

Um momento relevante do período que merece destaque foi a proposta de “Art Strike” (Art Strike, 1990-1993) de Stuart Home (1995). Não foi concebido para ser um projeto de arte postal, porém muitos dos envolvidos estavam intimamente ligados à e através da rede. A proposta de Home era gerar um debate crítico internacional sobre o conceito de arte, com a intenção de questionar os artistas sobre o “porquê” e “para quem” de fazer arte, além de discutir a legitimidade da arte como algo poder econômico e como marca de distinção, privilégio e bom gosto. Serão poucos os que realmente deixarão de trabalhar, distribuir, vender, expor ou discutir sua produção artístico-cultural no período entre 1º de janeiro de 1990 e 30 de janeiro de 1993. No entanto, a proposta e suas abordagens acabam sendo referência não só para a arte postal, mas também para outras redes de artistas, pois indica a maneira como as redes internacionais podem ser usadas para difundir ideias sociais radicais. (PIANOWSKI, 2013, p. 184, tradução nossa)

A quinta fase foi marcada pela popularização das novas tecnologias, no fim da década de 1980 e início de 1990, e, principalmente, pela incorporação da Internet na rede que possibilitou sua com a Arte Postal. A nova relação com o tempo, produzida pela rapidez de enviar e renovação em novas manifestações que refletiam a relação das novas mídias e tecnologias receber mensagens, mediante ao estabelecimento da internet, provocou mudanças nos projetos, que passaram a adotar novas funções à Arte Postal como vinha sendo trabalhada, além de se modificarem em termos de estética. Vale lembrar que, ainda na tese de 2013 de Pianowski, a autora dá indícios de que a rede de Arte Postal pode ser acompanhada pela internet através de sites que representam associações em que contam com uma comunidade de artistas atuantes, como a IUOMA

Desta forma, a arte postal passa a colocar toda a sua ênfase na comunicação e colaboração, criando uma nova e legítima plataforma de participação, estabelecendo-se como uma das precursoras da “necessidade contemporânea de construir redes” (Cauquelin, 2005, p. 152).) e contribuindo significativamente para a compreensão do panorama atual da arte e das redes sociais. (PIANOWSKI, 2013, p. 186, tradução nossa)

ATRIBUTOS GERAIS DA ARTE POSTAL

Se por um lado Arte Postal pode ser um termo muito simplista para apontar à uma rede de relações reconhecida como um fenômeno artístico-social, por outro, todos os termos usados para se referir a arte que usa o meio postal como seu suporte, parece adquirir sentido próprio e total quando se verifica a diversidade de artistas e proposições na rede. A liberdade exercida nessa forma de atividade artística trouxe a possibilidade de unir múltiplas contribuições e ampliar os sentidos mobilizados na rede de Arte Postal. Isso também explica sua ampla gama de terminologias. Independentemente do termo usado, estamos falando de uma arte que faz uso do correio como veículo artístico capaz de engendrar uma teia de relações sociais e viabilizar uma comunicação artística pelo transporte e propagação de ideias colocadas em cada correspondência.

A questão dos termos, então, deixa de ser intrincada caso admita-se que a rede é caracterizada por sua pluralidade cultural decorrente de seu amplo alcance global. No entanto, olhando para o passado, Pianowski (2013, p. 126) afirma que o primeiro termo para indicar a Arte Postal foi "New York Correspondence School", termo utilizado por Edgard Plunkett e Ray Johnson, conhecido como pai da Arte Postal. A partir dos anos 1970 o termo *mail art* se tornaria mais corrente, fato atribuído, talvez, principalmente, às publicações de livros sobre o tema. Outro termo importante, apontado por Pianowski, seria "Eternal Network", conceito de Robert Filliou que foi amplamente reconhecido na década de 1960 e 1970 por inúmeros artistas que entendiam o significado de rede para uma definição de Arte Postal, isto é, sua relevância no que concerne a "intrincada teia de relações interpessoais". (PIANOWSKI, 2013, p. 126, tradução nossa)

Considerando a Arte Postal como uma prática múltipla, não se deve compreendê-la como uma escola ou movimento artístico. A Arte Postal, independente de estruturas fixas e predeterminadas e desobrigada das prescrições atribuídas aos gêneros e estilos artísticos já conhecidos, se manifesta, alternativamente, aos modelos artísticos, com pluralidade. Os intercâmbios acenam para a importância do ato criativo isento de limitações e para o valor coletivo

atribuído às mensagens. As correspondências artísticas da Arte Postal, apesar de enviadas individualmente, reclamam cumplicidade para produzir um bom funcionamento da rede. A subversividade da rede de Arte Postal propõe situá-la como uma estratégia de enfrentamento ao sistema.

Ao se posicionar contra a tradicional institucionalização da arte, a Arte Postal transforma uma mídia de comunicação de massa em espaço de criação e circulação artística, abrindo para uma pluralidade de manifestações, que se disseminavam em um fluxo acelerado através dos meios de reprodução. E compondo com materiais precários para tornar efêmera a produção, ela operava, portanto, o desmantelamento da aura que circunda a ideia de objeto de arte para a eternidade. Para fugir das imposições, constrangimentos e bloqueios do sistema hegemônico de produção, circulação e distribuição da arte, a Arte Postal criou seu próprio sistema através da rede internacional de intercâmbio artístico, muito mais acessível e maleável à participação devido ao baixo custo da maioria das produções favorecidas pelos meios de reprodução técnica dos conteúdos.

Descentralizando parte da produção artística dos grandes centros internacionais de produção e veiculação de arte, a Mail Art deve sua manifestação em grande parte à democratização dos meios de reprodução, facilitadores da transmissão de mensagens de uns para outros. (PLAZA, 1981, p. 8)

Se estabelece na rede de Arte Postal uma ética de comportamento, como bem afirma Pianowski (2013, p. 188), que orienta as operações, não de maneira dogmática, mas como uma espécie de acordo entre seus agentes. Essas diretrizes que circulam na rede estabelecem como preceitos a não comercialização das obras, a liberdade de imprensa, a proibição de censura, a não validação de trabalhos por júris, a não devolução de obras e a não hierarquização dos artistas. Nesse sentido, entende-se que a Arte Postal também se concretiza como uma tendência que se opõe à competitividade, ao consumismo e às relações hierárquicas dentro da rede.

A arte postal é um conjunto de diferentes estéticas que têm seu canal de expressão no correio oficial, apropriando-se de sua burocracia de forma subversiva para configurá-la em uma rede alternativa de troca de mensagens artísticas. (PIANOWSKI, 2013, p. 122, tradução nossa)

Nunes (2004) confirma a ideia de que, ocupando todos os lugares, a rede de arte postal é um lugar inexistente, feita somente de fluxos e trânsitos por onde a arte se realiza. O movimento desse não-lugar é o que anuncia a presença da arte. (p.15) Para um bom entendimento da Arte Postal, deve-se considerar que sua compreensão não está na correspondência em si, uma vez que ela é apenas uma parte de um processo mais complexo, mas encontra-se no funcionamento mesmo da rede e, com efeito, no fluxo dos envios. Isto torna legível a ideia de que a materialidade dos envios só possuem sentido em relação a todo contexto produtivo da Arte Postal, que tem na imaterialidade da participação e da interação o cerne de seu valor.

A Arte Correio (Mail Art), Arte por correspondência, Arte a Domicilio ou qualquer outra denominação que receba não é mais um "ismo", e sim a saída mais viável que existia para a arte nos últimos anos e as razões são simples: antiburguesa, anticomercial, anti-sistema etc. (BRUSCKY in FERREIRA; COTRIM. p. 374)

Junto a isto, as elaborações da arte conceitual germinada nos anos 60, questionando a natureza da arte, a concebia desobrigada de sua forma física de objeto estritamente visual, como a crítica formalista pensava ser, e vinculava-se a intenção de romper com a ideia de arte enquanto objeto de consumo. Entendia-se, então, uma arte impregnada pelo contexto e aberta à experimentação. (NUNES, 2004, p. 33) A Arte Postal, nesse sentido, se constitui como manifestação conceitual, em que seu interesse se desloca para a comunicação.

Nela tudo é conteúdo: veículos dentro de veículos. Portanto é Mail Art todo material ou informação que entra no seu fluxo e que tenha como dominante a função comunicativa. Daí a tendência a não considerar como Mail Art trabalhos de caráter estético ou mesmo os realizados por meios tradicionais. (PLAZA, 1981, p. 8)

No entanto, como observa Pianowski (2013, p. 77), a Arte Postal é pouco considerada ou mencionada na biografia oficial que cuida do Conceitualismo ou Arte Conceitual. A pouca relevância dada à Arte Postal nas publicações ou exposições se deve talvez, aponta Pianowski (2013, p. 78) ao seu tipo de produção, que, de antemão, se coloca à margem das instituições de arte e diverge da perspectiva hegemônica quando lida com proposições artísticas que desfoca a autoria para dar importância à informação mesma e que possuem natureza efêmera. A autora

observa também que a produção bibliográfica sobre Arte Postal é predominantemente elaborada pelos próprios artistas participantes da rede, desta forma se constata que apesar das reflexões produzidas pelos artistas postais terem tal volume e relevância para o entendimento do tema, há pouco interesse e dedicação por parte de críticos e pesquisadores.

O fator central da Arte Postal, como um fenômeno conceitual, é a dinâmica da comunicação, isto é, o desenvolvimento da mensagem e seu trajeto, no entanto, sua própria dinâmica de exibição e circulação, muitas vezes difícil de se precisar, se impõe como limitante para as investigações sobre Arte Postal, uma vez que a incompreensão de seu contexto retira camadas de interpretação.

Muito mais do que o engajamento numa produção de qualidade, o “mailartista” sabe que a informação artística produzida e veiculada hoje é consumida de maneira diluída e efêmera, através dos diferentes meios de comunicação; portanto, o que vale para ele é o presente da informação, isto é, o ato de seu recebimento. A Mail Art não projeta a arte para o futuro, mas para o presente, e quase sempre para o lixo da história. (PLAZA, 1981, p. 9)

Os envios, quando mobilizam a rede de Arte Postal e provocam respostas e reações, são notáveis exemplos de sucesso. Como aponta Pianowski (2013, p. 187), é essa qualidade comunicativa que separa os trabalhos que circulam na rede, promovendo seu dinamismo, dos trabalhos que, sem respostas, não desempenham função relevante na rede e são esquecidos, devido à sua baixa qualidade comunicativa. Nota-se que a execução dos trabalhos e seus atributos estéticos são elementos, também, importantes para que um trabalho obtenha êxito, mas, considerando a ideologia que circunda a rede, a capacidade da informação de criar ou reforçar vínculos é determinante para que um trabalho seja disseminado e ganhe notoriedade

Numa sociedade capitalista, onde as relações de produção e de mercado marcam também as relações e atividades humanas, é importante destacar o caráter subversivo da Arte Postal em se opor à comercialização das suas produções. Em práticas que afirmam sua posição contrária ou alternativa ao sistema dominante e distante das limitações e determinações do sistema oficial de arte, a rede de Arte postal se configura como um canal aberto e inclusivo capaz de produzir efeitos sociais devido ser a face da expressão política de seus participantes. Em países da

América Latina e Europa Ocidental, a rede de Arte Postal, funcionando como um fórum de circulação de mensagens marcadas pelo compromisso social, cumpriu papel político como meio de denúncia e protesto.

Esta arte encurtou as distâncias entre povos e países, proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos, como nos velhos salões e nas caducas bienais. Na Arte Correio, a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia. (BRUSCKY in FERREIRA; COTRIM. p. 374)

Considerando a breve exposição acima, tem-se que a arte, desde os anos 60, vem conquistando espaços identificados como não tradicionais. Fugindo da convenção, sua presença é percebida sob muitos meios, suportes e canais diversificados, entre eles, o correio. “Dito de forma mais abrangente, a arte ganhou todos os lugares, o lugar comum, cotidiano – de passagem, de trabalho, de lazer – não mais restrita aos museus e às galerias de arte.” (NUNES, 2004, p. 70) As décadas de 60 e 70 foram marcadas pela efervescência de movimentos contestatórios que buscavam transformar a realidade e o modo de vida. Movidos pela insatisfação e pelo desejo de ruptura, ousaram pelo enfrentamento radical da ordem vigente através de organizações contraculturais, que reivindicavam mudanças na estrutura social, política, econômica e cultural. A juventude procedia uma revisão dos comportamentos tradicionalmente alinhados com a ordem dominante e levantavam questões, entre outras, sobre feminismo, direitos civis, religião, liberdade sexual, padrões estéticos, uso de drogas, influência da mídia e rigidez das instituições sociais. Nos Estados Unidos, o descontentamento com a Guerra Fria incitava, na década de 60, a reação do movimento hippie, que se opunha à reprodução da lógica capitalista atrelada ao comportamento burguês, questionando a constituição da liberdade diante do automatismo servil. Depois, na década de 70, o movimento punk, impregnado pela estética do rock’n’roll e pela ideologia anarquista, foi contundente em críticas ao sistema, despontando com a noção de independência como estratégia de rebeldia.

O contexto global era, então, de insurgência às antigas configurações do mundo em suas mais amplas dimensões. No Brasil não foi diferente. Sob a névoa do regime militar e as perturbações provocadas pela reação da contracultura, a arte alçou novos caminhos, em que o engajamento político aparecia persistente na

atitude dos artistas e em suas experimentações. As novas mídias são com frequência lugares de experimentação para traçar as novas diretrizes artísticas mais alinhadas com tal engajamento.

Alguns artistas pensavam que a arte também poderia cumprir esse papel: o de mudar o mundo. Acreditavam que, por meio de suas proposições artísticas, com olhar indagativo para a arte e com a inclusão da participação do público, decorreriam mudanças sociais. A atuação artística procurava formar a capacidade de ver, ou seja, de fazer o outro (público) experimentar, aumentando sua capacidade de percepção. (NUNES, 2004, p. 71)

A integração da antiarte na arte brasileira na década de 60, assumida em grande parte pela via do conceitualismo, aponta para a necessidade de refletir sobre a natureza da arte considerando sua produção e consumo, bem como escancarar o debate quanto ao campo autônomo da arte, como aquele que sustenta a ideia de arte isolada de outras dimensões sociais e culturais. Essa posição da arte evidencia seu inconformismo com o sistema que aplica à arte um valor mercadológico e que afirma a pura contemplação descartando o papel social e político das produções artísticas. A retomada dos conceitos de antiarte legados sobretudo por Duchamp promoveu a guinada, nos anos 60, da rejeição ao objeto, em contraponto ao contexto, que passou a ser priorizado como elemento constituinte da obra. Essa concepção envolveu a Arte Postal numa postura crítica, desta forma

salienta-se que não está no objeto (correspondência) a importância, mas no processo como um todo, que envolve as pessoas na circulação do objeto e na discussão dos conceitos que ele contém. A arte não é apenas a correspondência, é todo o processo. (NUNES, 2004, p. 28)

A Arte Postal foi, assim, parte de uma revisão crítica e conceitual que permitiu “um outro modo de pensar e viver a arte, onde os papéis de criador e espectador fundiram-se em trocas constantes.” (NUNES, 2004, p. 82) Essa postura crítica aliada ao conceitualismo forma uma das bases que constituem a Arte Postal.

A arte postal transfere o foco do que é tradicionalmente chamado de “arte” para o conceito mais amplo de cultura. Essa mudança é o que faz a arte postal realmente contemporânea. (FREIRE, 2006, p. 68)

Para oferecer um maior entendimento do assunto, Pianowski (2013, p. 57), esboça uma breve explicação sobre a diferença terminológica de "arte conceitual" e

"conceitualismo", destacando que "arte conceitual", geralmente, é colocado em antagonismo à arte minimalista, e é indicado para delinear um fenômeno artístico que baseia suas proposições em torno da linguagem e está geograficamente vinculado a América do Norte e da Europa, enquanto o termo "conceitualismo" expressa seu papel como tendência e possui um sentido mais amplo que abrange diversas manifestações artísticas que, não só abriga em seu âmago uma maior aderência e preocupação com a realidade e o contexto social, político e econômico, como também dispensa a tradicional relevância dada ao objeto de arte, isto é, à matéria e a aparência como elementos essenciais da arte como produto, para, além de se pautar em proposições efêmeras e desmaterializadas, focar na ideia e no processo que dão origem ao fazer artístico. Cabe destacar a ideia de que "para a arte Conceitual, o caráter "artístico" é antes de mais nada o processo e a análise da natureza mesma da informação. (FREIRE, 1999, p. 36)

De maneira totalizante, a noção de arte como conceito, como elemento referente a um contexto (de linguagem) do qual se depreende seu sentido e valor, remete mais uma vez a Marcel Duchamp, que operando com ideias jogou com seus sentidos dentro do sistema de valores e representações. O campo da arte se expande, portanto, do estético - eminentemente retiniano - para o artístico, que envolve conceitos, ideias, valores e representações que se estendem além dos limites da percepção visual. Nessa perspectiva, é importante frisar, o significado de uma obra não se instala dentro de si, mas através do lugar que ocupa num determinado sistema de valores e representações do qual participa. (FREIRE, 1999, p. 50)

As mudanças políticas, sociais e culturais decorrentes do pós guerra ensejaram uma movimentação subversiva na arte, emergindo movimentos como, por exemplo, o dadaísmo, que passou a antagonizar o esteticismo moderno. Essa reação à pura estética, também percebida nos Estados Unidos, como uma negação ao formalismo de Greenberg, delinea os rumos para o surgimento da Arte Conceitual.

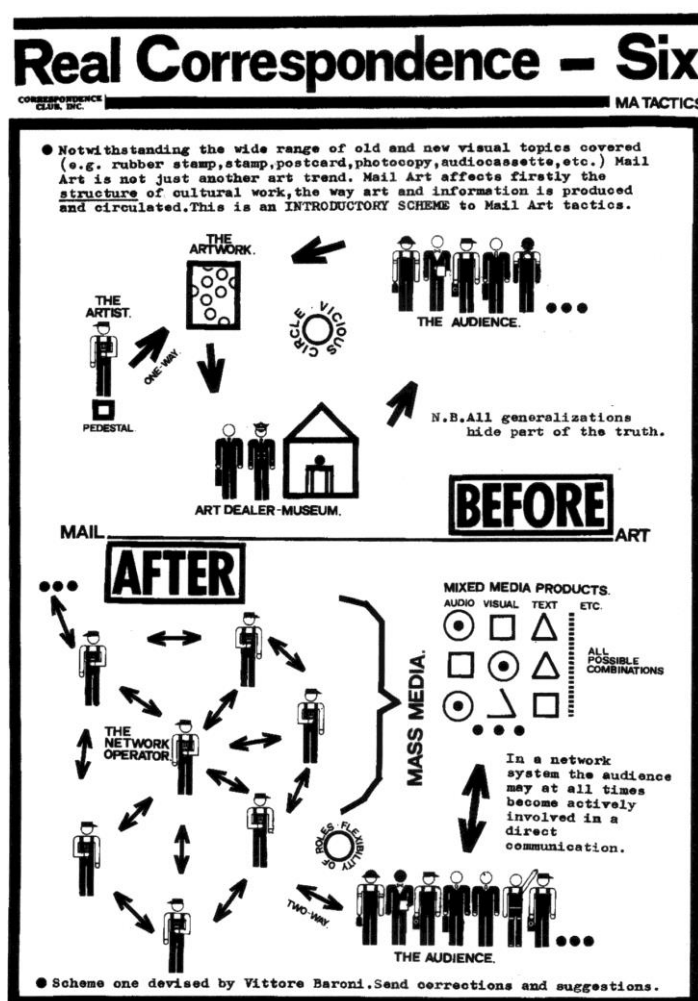
A Arte Conceitual é um importante ponto de inflexão, uma alteração radical, profunda e rica em consequências no que diz respeito à definição de artista, dos modos de produção, recepção e circulação de arte. Isto é, com o esgotamento da crítica formalista, a arte Conceitual é capaz de articular uma revisão da narrativa dominante da história da arte e de suas práticas institucionais. (FREIRE, 2006, p. 75)

O conceitualismo se desenvolveu como novo paradigma artístico através de diversas contribuições, entre elas, a politização da arte promovida por diversos artistas, mas destacadamente pelo Fluxus, que gozava de um grande alcance

internacional. (PIANOWSKI, 2013, p. 70) As proposições conceituais intentavam captar a atenção pública para reacender a participação crítica e mobilizar o público em torno da realidade.

A preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, notadamente o museu, assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas, em especial durante a década de 1970, são algumas de suas estratégias. (FREIRE, 2006, p. 10)

Figura 1 - Vittore Baroni, Esquema da diferença entre o mundo da arte e a rede de Arte Postal, 1981.



Fonte: Tese Análisis Histórico del Arte Correo em América Latina de Fabiane Pianowski, p. 91

Pianowski, salienta as mudanças paradigmáticas na estrutura de funcionamento da arte citando o esquema elaborado por Vittore Baroni.

Este diagrama, mostra como a rede de Arte Postal muda a estrutura de uma produção artística em relação ao receptor, que pode participar ativamente

dessa rede a qualquer momento. É interessante notar como os artistas são diferentes. Enquanto o artista “convencional” se encontra em um pedestal e interage no sistema da arte unilateralmente em um círculo vicioso, o artista do correio está no mesmo patamar dos demais artistas da rede, que não apresenta hierarquias. Além disso, ele interage tanto com o público quanto com os demais artistas de forma bilateral, em um sistema em que os papéis são flexíveis e todas as mídias podem ser utilizadas em infinitas combinações. (PIANOWSKI, 2013, p. 91)

Pianowski também sinaliza o potencial do conceitualismo de se ajustar à vida como uma atuação social pela arte. Nesse sentido, o conceitualismo é também um posicionamento, que tem como característica uma maior preocupação com o social e suas interações, e, portanto, suas produções se destacam por seu apelo político-ideológico e são, equivocadamente atreladas a "propostas artísticas 'periféricas', como é o caso da América Latina ou do Leste Europeu". (PIANOWSKI, 2013, p. 57, tradução nossa) Em relação ao conceitualismo na Europa, sua politização foi marcada pelo questionamento da função da arte, portanto, por uma crítica institucional que atacava o papel do mercado e dos museus. Na América Latina, por outro lado, sua politização contou com o compromisso dos artistas com a realidade em que se encontravam e se voltou mais para a esfera pública do que para a instituição da arte, considerando o contexto de repressão em que viviam. (PIANOWSKI, 2013, p. 67).

Pianowski (2013, p. 71) nota que as propostas conceituais de artistas atuantes em países excluídos e distantes do eixo artístico hegemônico tiveram seu auge justamente devido à experiência política desses países de estarem sob domínio autoritário de ditaduras. A Arte Postal na América Latina, enquanto sistema aberto e subversivo, confirma a orientação política no bojo das proposições conceitualistas, capaz de permitir uma mobilização política à revelia dos estados em contexto de repressão.

A atuação na rede de Arte Postal esteve intimamente ligada com a resistência e protesto de artistas submetidos aos contextos opressores dos países controlados por ditaduras, condições políticas que podem ter sido possíveis disparadores para utilização tática do mecanismo de comunicação subversivo que foi a Arte Postal nesses países. Adequada para subverter e escapar do controle e da censura dos regimes autoritários das ditaduras, a Arte Postal se mostrou poderosa politicamente

por oferecer um veículo tático de transmissão de informações artístico-ideológicas em um fluxo de envios difícil de ser controlado ou restringido. A atuação na rede de Arte Postal, através da grande mobilização em torno de denúncias e da íntima associação a movimentos de anistia política, principalmente nos países que estavam sob o jugo de ditaduras, mostrava ser capaz de agir diretamente em assuntos políticos e de Estado, como foi o caso de Clemente Padin, que, mediante a intensa agitação e solidariedade em torno de sua prisão, conquistou liberdade “dois anos e três meses antes do prazo estabelecido pela sentença.” (PIANOWSKI, 2013, p. 124, tradução nossa)

A América Latina, nas décadas de 60 e 70, vivia sob o controle de governos ditatoriais e tal contexto político trouxe a urgência de manifestações artísticas político-ideológicas. Nesse sentido, o conceitualismo se serviu de propostas artísticas que emergiram de uma participação ativa no cotidiano e que se pautam pela apropriação da realidade com o objetivo de produzir transformações no tecido social. Tratava-se de superar o comportamento conformista e propor uma mobilização que substituísse uma tradicional recepção passiva por uma recepção prática capaz de ensejar reflexão e mudanças. Seguindo esse rumo, compreende-se que a Arte Postal, seguidora das tendências conceituais, possuiu um forte cariz político.

No que se refere à arte postal, ela desempenhou um papel extremamente relevante no contexto dos estados totalitários, uma vez que o envio e recebimento de mensagens artísticas deixou de estar vinculado aos espaços privilegiados das instituições oficiais —como galerias e museus— passando artisticamente a ocupar os interstícios do tecido social através da utilização dos serviços postais, dos espaços alternativos e do ambiente doméstico e privado. A atuação em redes alternativas de troca confere um status coletivo às operações de arte postal, que na época funcionavam subversivamente como uma guerrilha subterrânea e rizomática de ideias e conceitos ético-estéticos. A rede postal tornou-se então um local de associações temporárias onde a arte e a política se encontravam. (PIANOWSKI, 2013, p. 75, tradução nossa)

Umas das estratégias artísticas do conceitualismo é a desmaterialização do objeto de arte, essa, destituindo o aspecto elitista da arte como objeto de consumo, permitiu reorientar a compreensão da obra exigindo que fosse situada em seu contexto. “Esta noção implica na revisão de categorias tradicionalmente ligadas às obras de arte que se fundamentam no culto renascentista do objeto autônomo.” (FREIRE, 1999, p. 29)

Não é muito importante com o que o trabalho se parece. Ele precisa se parecer com alguma coisa se tem uma forma física. Seja qual for a forma que possua no final, ele deve começar com uma ideia. É com o processo de concepção e realização que o artista está envolvido. (LEWITT in FERREIRA; COTRIM. p. 177)

Ao tornar o contexto parte constituinte da obra, o conceitualismo apontava para a relevância da ideia na construção da obra e seu potencial de produzir situações reflexivas.

A obra Conceitual quebra expectativas arraigadas e cria, muitas vezes, um desconforto intelectual ou em alguns casos até mesmo físico para o espectador. Frequentemente, a participação a que nos referimos é a atividade resultante desse incômodo. (FREIRE, 1999, p. 29)

No bojo do conceitualismo, principalmente no Latino Americano, a intenção de operar transformações vem junto de ações políticas estratégicas. A Arte Postal, nesse sentido, cumpriu papel tático e subversivo ao penetrar clandestinamente num cotidiano, muitas vezes, atravessado pela opressão, para estabelecer uma rede que deu lugar a diversas intervenções na maneira que se concebe a relação com a arte, entre elas a socialização da criação como forma de esmaecer a fronteira que separa a figura do criador da figura do espectador. A ideia de negar intermediários na relação da arte com o público foi crucial para que artistas demarcassem a independência na difusão de suas propostas na rede de Arte Postal.

Para se desvencilhar do circuito oficial e hegemônico das instituições de arte, como galerias e museus, que miram nas relações comerciais oportunizadas pela lógica do objeto de arte, a Arte Postal aposta na participação do público e confia, por essa via, na construção do coletivo para criar uma alternativa à circulação da arte. Essa aposta viria acompanhada de diversas experimentações e usos de novos meios que caracterizaram a toada da arte conceitual. A Arte Postal, rompendo com as categorias tradicionais de arte, seria o terreno fértil para que o desejo de romper com a ideia de arte como objeto de contemplação e de colocar o público como motor da obra, se realizasse, encontrando no correio o suporte apropriado para tal.

A Arte Postal se desdobra na continuidade e disseminação da mensagem. Ao colocar o receptor no lugar de produtor, a Arte Postal dá oportunidade de fazer a mensagem circular mediante o impulso de se conectar a outros. É no gesto e

intenção de perdurar a comunicação, uma vez estabelecida, que reside a atitude artística da Arte Postal que apaga os limites que separam quem consome e quem produz, pois produzir é, nesse sentido, prolongar e ampliar as interações da rede. “O que mais importa, nesse caso, é a comunidade que se cria.” (FREIRE, 2006, p. 69)

O conceitualismo, no Brasil, deu ao público um novo lugar como agente atuante na obra. O público passa a ser o "motor do trabalho e assume com sua oposição à passividade uma posição crítica nas dimensões ética e política." (PIANOWSKI, 2013, p. 68, tradução nossa)

Assim, uma pessoa estará apta a assumir a condição de artista, na medida em que desenvolver um trabalho onde as idéias e as técnicas aplicadas sejam coerentes. Isso quer dizer, em relação à arte postal, a utilização de técnicas apropriadas ao correio e, ao mesmo tempo, capaz de comunicar a opinião ou o conceito aspirado. Não importa possuir habilidade técnica se não puder compreender o sistema de circulação de informações – a rede de arte postal – e considerar o correio como parte do processo. (NUNES, 2004, p. 30)

Pianowski, para demonstrar o alinhamento dos artistas brasileiros com o quadro conceitual, invoca o *Esquema geral da nova objetividade*, de Hélio Oiticica, em que estão alguns dos tópicos do conceitualismo latinoamericano, tais como "1) vontade construtiva geral; 2) tendência a rejeitar o objeto e superar a pintura de cavalete; 3) participação do espectador; 4) abordar e posicionar-se em relação às questões políticas, sociais e éticas; 5) tendência a propostas artísticas coletivas; 6) o ressurgimento da questão da antiarte" (OITICICA, 1967 apud PIANOWSKI, 2013, p. 68).

A Arte Conceitual problematiza justamente essa concepção de arte, seus sistemas de legitimação, e opera não com objetos ou formas, mas com ideias e conceitos. (FREIRE, 2006, p. 8)

Dando ênfase no processo em detrimento do objeto final e se amparando ideias e conceitos, as proposições conceituais, imbuídas de criticidade, respondem à lógica da arte como objeto e a todo sistema que mantém em vigor seu funcionamento. O conceitualismo atua de modo a colocar em questão a tradicional estrutura institucional da arte por meio de estratégias artísticas que envolvem colocar a ideia e o processo em primeiro plano.

A Arte Conceitual problematiza justamente essa concepção de arte, seus sistemas de legitimação, e opera não com objetos ou formas, mas com ideias e conceitos. (FREIRE, 2006, p. 8)

O conceito de obra de arte se concentra na noção de objeto, intrinsecamente ligado à sua constituição material. Considerando a Arte Postal uma manifestação intrincada a Arte Conceitual tem-se que

A ideia se torna a máquina que faz a arte. Esse tipo de arte não é teórico nem ilustra teorias; é intuitivo, está envolvido com todo tipo de processos mentais e é despropositado. Normalmente é livre da dependência da habilidade do artista como artesão. (LEWITT in FERREIRA; COTRIM. p. 176)

Além disso, a efemeridade das produções caminha no sentido contrário da obra como objeto, despreza sua materialidade para se concentrar na ideia, na situ(ação) proposta. “As proposições conceituais negam a aura de eternidade, o sentido do único e permanente e a possibilidade de a obra ser consumida como mercadoria.” (FREIRE, 2006, p. 10) A precariedade dos materiais também corresponde a um processo artístico voltado para a quantidade que concorre para dar força ao fluxo dos envios contrariando a lógica que ratifica o valor da arte em determinação do valor econômico.

Assim, sendo a Arte Postal uma forma de operação no interior do conceitualismo, possui um caráter multidimensional. Sobre sua multidimensionalidade, Pianowski (2013, p. 66, tradução nossa) destaca o fato de “empregar um meio de distribuição alternativo”; seus “aspectos documentais e de arquivo”; “a apropriação de elementos de uso cotidiano”; sua “forma de poesia visual”; sua postura crítica às instituições artísticas; e seu engajamento político e ideológico no âmbito da arte. Na Arte Postal, o meio e a mensagem circunscrevem seu papel político e ideológico em garantir, fora das vias oficiais do mundo da arte, a livre circulação de mensagens críticas e comprometidas com a realidade política, em um canal que é ele mesmo democrático.

A arte postal foi também muito significativa naquelas décadas difíceis, pois representava confiar na força subversiva da arte e, ao mesmo tempo, romper com o mercantilismo ao compartilhar criações com o maior número possível de pessoas. (FREIRE, 2006, p. 64)

As experimentações nas novas mídias permitiram proposições artísticas que ressaltam a efemeridade e, portanto, confluíram para destituir da arte o caráter de mercadoria. Na vocação de encontrar novos rumos para arte, segue a disputa pela

atenção do público, as formas de estimular sua participação na arte e sua presença ativa no mundo, integrando arte e vida na mesma toada.

Ao ser retirada a supremacia do sentido visão, e por isso afastar-se da mera contemplação em direção à percepção, que necessitava dos demais sentidos, o espectador era levado à posição de atuador, de vivenciador. Enfatizavam-se as práticas onde o processo e a ideia eram privilegiados em detrimento da obra, de sua materialidade. Questionava-se a compreensão da arte como objeto de mercado e como objeto de contemplação. (NUNES, 2004, p. 74)

Observa-se o abandono da arte como objeto para situá-la como acontecimento, arranjo capaz de provocar o reconhecimento e mobilização dos sentidos e gerar o estranhamento necessário para despertar e ampliar a percepção do automatismo do mundo. “Aí está o objetivo deste tipo de choque, já provocado pelos futuristas e dadaístas.” (NUNES, 2004, p. 79)

Dentro desse espírito, inclinando-se para a vida, repudiando as relações mercadológicas estabelecidas na arte, a rede de arte postal funcionou como um lugar para invenção da arte e também de um outro circuito possível a ela, paralelo ao oficial. Por intermédio do correio, como já foi dito antes, foram organizadas manifestações, na maioria das vezes ligadas a problemas discriminatórios – índios, homossexuais, mulheres etc. –, ecológicos, relacionados à censura e à repressão política, entre outros. Junto a esses temas, sutil ou enfaticamente, encontra-se o questionamento sobre a natureza da arte. (NUNES, 2004, p. 79)

Com a possibilidade de se ampliar as interações na rede e de interferir no fluxo dos envios a partir do contato com as correspondências, a noção de público se dilui permitindo que suas leituras e decisões sejam compreendidas como participação dinâmica da prática artística no âmbito da Arte Postal. Assim, opera-se a transformação do espectador passivo em criador ativo capaz de colaborar para ampliação da rede, manipular a movimentação do fluxo das mensagens, produzindo efeitos no processo artístico na rede de Arte Postal.

A facilidade para a circulação de informações, a possibilidade - pelo menos em tese - de acesso a todos, a fuga do mercado e, especialmente para os latino-americanos, a chance para subverter a repressão política e participar do debate artístico mais amplo, tudo isso assegurou até aos correios o papel de difusor de operações artísticas. (FREIRE, 2006, p. 65)

Com o contato, esse público passa a fazer parte do processo e, portanto, se integra, também, às obras. A aproximação da arte com a vida se torna mais

insinuante diante da compreensão da atividade artística como processual, isto é, não mais como um produto final frequentemente definido pela sua forma e sumariamente constrangido pelo seu valor enquanto objeto de consumo, mas pela sua potência de articular o contexto com sua construção, confundir ou mesmo fundir as instâncias artista- público, arte-vida, considerar que a arte também está nas relações erguidas durante seu acontecimento e em todas as consequências dessas relações.

Salienta-se que não está no objeto (correspondência) a importância, mas no processo como um todo, que envolve as pessoas na circulação do objeto e na discussão dos conceitos que ele contém. A arte não é apenas a correspondência, é todo o processo. (NUNES, 2004, p. 28)

A pluralidade de manifestações e a variedade de meios e métodos que circundam a prática da Arte Postal envolvem a rede em ações artísticas singulares, que se servem, para além dos dispositivos postais, como cartões postais, envelopes, selos e carimbos, de publicações de zines e revistas, de divulgação de chamadas, propostas participativas, como "add and pass", e meios de reprodução, como xerografia, entre outros. Toda a gama de métodos e meios em que a Arte Postal se realiza na rede propicia a experiência da mistura de mídias e da sobreposição de diferentes elementos, como nos envios em que se acumulam, por exemplo, colagens, carimbos, xerox, selos, texto, etc, e, que ainda dificultam o estabelecimento de um estilo único que caracterizaria a Arte Postal. Essa característica múltipla da Arte Postal que articula sua prática a partir de diferentes meios simultâneos põe a Arte Postal na categoria de intermídia, conceito de Dick Higgins que denota obras em que há sobreposição das mídias, de forma que sejam consideradas uma única mídia. Isto é, cada mídia não pode ser compreendida isoladamente pois assim haveria perda de significado. Seria, assim, uma manifestação em que cada mídia que participa de sua constituição só ganha sentido em relação às outras mídias empregadas.

As obras de arte postal configuram-se, portanto, a partir de uma "dialética entre mídias", denominada por Dick Higgins (1967) de "intermediária", de modo que suas partes, quando isoladas, perdem o sentido. Assim, na arte postal a importância não se concentra especificamente nas correspondências, mas em todo o processo de circulação. (PIANOWSKI, 2013, p. 193, tradução nossa)

Dentre alguns dispositivos que fazem com que a Arte Postal se configure pluralmente numa rede de comunicação estão as listas. As listas foram uns dos primeiros instrumentos utilizados para aproximar artistas postais e promover discussões e intercâmbios artísticos. Criadas no bojo das ações Fluxus, as listas foram, inicialmente, responsáveis por ampliar as conexões entre artistas interessados em trocar produções, de forma que, alterando sua orientação mais privada, as listas foram importantes na redução das barreiras de comunicação. Com constantes atualizações publicadas por Georges Maciunas, as listas mobilizaram os interessados pelas ideias Fluxus compartilhando informações de localidade e atuação, sendo, no início dos anos 1970, utilizadas de modo mais amplo na rede de arte postal, chegando ao ponto de alcançarem 1400 participantes em 1972. (PIANOWSKI, 2013, p. 193)

Na rede de Arte Postal, cada ponto de conexão, isto é, cada produtor da rede de Arte Postal, é um emissor pulsante de criação e um potencial agente político-social capaz de servir a uma comunicação engajada ideologicamente a fim efetuar mudanças no diversos contextos de existência. Nesse sentido, as listas de endereços, tão cruciais para expansão da rede de Arte Postal, são parte das estratégias artísticas que garantem sua vitalidade e dinamismo através das inúmeras conexões que se formam por esse recurso. (PIANOWSKI, 2013, p. 112)

As denominadas convocatórias ou chamadas também foram recursos essenciais para a expansão da rede de Arte Postal. Ao solicitar a participação, por sua vez gratuita, na rede, através de listas de participantes, em outras convocatórias ou em catálogos de exposições, as convocatórias geralmente se propunha a desenvolver um tema, em que participavam aqueles que se identificavam com as propostas. Algumas vezes, constava a definição de formatos e técnicas que acompanhavam a solicitação, outras, em sua maioria, deixavam livre para a escolha.

A grande maioria das vezes a atividade dos artistas do correio começou pelo apelo de algum chamado. As convocatórias de arte postal são projetos criados por artistas e/ou organizações em que geralmente há um tema a ser desenvolvido, que pode ter enfoque puramente artístico ou lúdico. No entanto, há um grande número de convocatórias claramente comprometidas e que se apropriam da rede para fazer denúncias, alertas ou apoio a situações injustas ou de risco. (PIANOWSKI, 2013, p. 191, tradução nossa)

Como vimos anteriormente, a ideia de compartilhar a autoria em propostas de criação coletiva foi algo intencionalmente praticado pelos surrealistas que, com seus jogos artísticos, como o *Cadavre Exquis*, fizeram da cooperação uma forma de distribuir ou partilhar a autoria, colocando em questão a noção de autenticidade. As proposições e projetos de autoria coletiva, como as chamadas "adicionar e retornar" ou "adicionar e repassar", que Ray Johnson fez extenso uso para estimular a participação, foram outro recurso que mobilizou a rede, no sentido de gerar conexões artísticas e incentivar as relações. Ao criar uma corrente de envios, as propostas coletivas seguem rumos multidirecionais e se propagam nos veios da rede de Arte Postal, ampliando seu alcance a cada envio. É comum que nessas propostas haja uma base em que os destinatários possam interferir e fazer suas intervenções criativas, adicionando novas camadas a cada recebimento e envio. Essa prática valoriza toda criação anterior, reaproveitando-a para fazer surgir o novo. Como salienta Pianowski

Os projetos de autoria coletiva não só questionam a ideia moderna de propriedade intelectual, desafiando os parâmetros artísticos de autoria e autenticidade, mas também mostram o aspecto inconcluso e inacabado de obras de natureza processual, em que o que mais importa não é não é a produto final, mas o encontro, as mudanças e suas infinitas possibilidades. (PIANOWSKI, 2013, p. 196, tradução nossa)

O cartão postal foi um dos dispositivos mais populares na rede de Arte Postal, sendo também usado anteriormente como suporte artístico pelas chamadas vanguardas históricas. Esse tipo de meio, entretanto, não granjeou dedicação suficiente de artistas, de forma que quase não há, segundo Pianowski, publicações exclusivas sobre sua produção. A autora, citando Baroni, aponta como possível razão desse fato o seu formato, que reproduz “em miniatura (retângulo) o formato tradicional da pintura, forma/conceito do qual muitos artistas postais normalmente desejam se afastar.” (2013, p. 197, tradução nossa) Antigamente, as regras do sistema postal permitia a veiculação do cartão postal descoberto, com seus conteúdos as claras. Hoje devem ser devidamente embalados. O que mostra a influência do sistema postal na definição das produções que circulam na rede de Arte Postal. De certo, as experimentações com cartão postal gozaram de muita ousadia, como nas produções que, fugindo das dimensões e formatos tradicionais, criaram cartões postais em formatos especiais, com anexos, relevos, etc ou que

trabalhavam técnicas diversas como xerografia, fotografia, colagem, etc. (PIANOWSKI, 2013, p. 198)

Os selos de artista também foram dispositivos postais amplamente explorados no circuito de Arte Postal. Diferentes dos selos oficiais do sistema postal, os selos de artista não possuem valor de postagem, tendo apenas função artística. A ideia de selo de artista tem origem no artista neorrealista Yves Klein, que em 1957, criou selos pintados de azul para veicular em correspondências com convites para sua exposição, conquistando, ainda, a marca do carimbo oficial dos correios sobre os selos e sendo enviado com sucesso para os destinatários. Anterior a Arte Postal, a ação de Klein se tornou reconhecida na rede de Arte Postal e influenciou frequentes experiências artísticas, especialmente do Fluxus e da New York Correspondence School. Aparentando muitas vezes a mesma qualidade e formato de selos oficiais, os selos de artista muitas vezes são produzidos em edições limitadas que constam indicações do artista. Outras vezes, os selos de artistas são feitos a partir de intervenções em selos oficiais, que também podem ser utilizados para compor colagens em envelopes. (PIANOWSKI, 2013, p. 200)

A utilização artística de carimbos se tornou prática frequente da Arte Postal. O carimbo como dispositivo permite a reprodução e repetição da imagem de maneira fácil. Em 1913, segundo Pianowski (2013, p. 201) os futuristas russos começaram as primeiras experiências gráficas com carimbos de borracha na produção de livros. Depois, os dadaístas deram continuidade às experimentações, criando, como no caso de Kurt Schwitters, trabalhos que se relacionam com a poesia visual. O uso desse dispositivo postal acontece muitas vezes mediante a apropriação de carimbos administrativos que tentam criar trabalhos com a reprodução das marcas oficiais do sistema postal. A técnica também permite que artistas criem suas próprias marcas e identidades, o que facilita o reconhecimento da origem da mensagem que circula na rede. Essa ampla utilidade resultou em exposições e publicações exclusivamente dedicadas ao tema, sendo ainda hoje objeto de criação artística de diversas propostas dentro ou fora da Arte Postal.

Pianowski (2013, p. 200) sublima outra linha de atuação dentro da Arte Postal chamada de “simulacros postais”, que são apropriações das marcas deixadas pela burocracia do próprio sistema postal, também conhecidas como “ruidos”. Essa

prática se pauta pela ocultação ou erro proposição do endereço do remetente e/ou destinatário, ato que, motivado pelo interesse em coletar registros e marcas oficiais do sistema postal, permite com que a correspondência, ao transitar, sofra intervenções em seu trajeto, daí, a ideia de ser uma correspondência simulada, com o propósito, apenas, de circular para ser objeto de manuseio.

O papel do correio nas propostas artísticas da rede de Arte Postal se evidencia quando as produções que são postas em circulação estão sujeitas à sua burocracia. Essas obras quando acolhem as condições de operação do sistema postal como parte essencial da sua constituição, tornam o correio parte funcional de sua poética, responsável por regular suas qualidades e desdobramentos. “O correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra. Sua burocracia é quebrada e seu regulamento arcaico é questionado pelos artistas.” (BRUSCKY in FERREIRA; COTRIM. p. 375)

A ideia de envolver a própria burocracia postal na concepção das propostas artísticas da Arte Postal enseja que as correspondências carreguem parte da cultura e dos valores estéticos de cada lugar de passagem em que são marcadas com selos ou carimbos. Nesse sentido, a autora cita alguns exemplos dessa prática, como a proposta “The Postman’s” de Ben Vautier, executada em 1965, que consistiu em colocar endereços de destinatários distintos nos dois lados do cartão postal e, na ausência de um remetente, delegou a responsabilidade e decisão de envio nas mãos do carteiro.

Outra proposta interessante é “La Correspondance Indirecte” feita por Guy Bleus nos anos setenta e oitenta. Nessa proposta, uma carta enviada para um endereço fictício retorna ao remetente —que pode ou não ser o próprio artista— como uma “correspondência indireta” para si mesmo. Tanto o tempo decorrido quanto o itinerário percorrido pelas cartas, que enchem o artista de incerteza e curiosidade, são registrados no envelope em forma de avisos e selos. (PIANOWSKI, 2013, p. 203, tradução nossa)

Devido o baixo custo e seu forte poder de propagação, a democratização dos meios de reprodução, tal como a fotocópia, facilitou a transmissão rápida e difusa de mensagens na rede de Arte Postal e cumpriu, juntamente, um papel essencial de descentralização da produção e distribuição de arte. Permitindo criar com imagens ampliadas, reduzidas com montadas a partir de uma série de outras imagens, as máquinas de xerografia ensejaram novos paradigmas de criação pautados não tanto

no valor ou qualidade material mas no poder de comunicação e experimentação artísticas, além, é claro, de permitir igualmente a ampla propagação de mensagens político-ideológicas. (PIANOWSKI, 2013, p. 205)

Ora, cabe notar que o uso excessivo de fotocópias foi uma das justificativas para as críticas e consequente saída de muitos artistas da rede no final dos anos setenta, que preferiram trocar produções mais artesanais e autorias reconhecíveis, questionando e rejeitando a qualidade do material fotocopiado. (PIANOWSKI, 2013, p. 205, tradução nossa)

As publicações que envolvem Arte Postal, sejam de revistas ou zines, cumpriram um papel importante na produção de conhecimento e bibliografia sobre o tema, uma vez que a Arte Postal sofre, segundo Pianowski (2013, p. 206) de uma aridez bibliográfica no âmbito acadêmico. Essas produções marginais e não comerciais, elaboradas pelos próprios artistas e agentes da rede de Arte Postal, derivam da popularização dos meios de reprodução, que possibilitaram, sob baixo custo, a criação e propagação de ricas fontes de referências para a compreensão da prática da Arte Postal, além de fortalecer a comunidade e mobilizar a rede de Arte postal, divulgando eventos, exposições e chamadas para participação. Para citar um exemplo de sucesso dessas publicações, temos a “Something Else Press” criada por Dick Higgins em 1963, editora que se dedicou a publicar edições sofisticadas sobre arte experimental, que acabaram por tornar públicas obras de diversos artistas, como por exemplo, Ray Johnson.

Outra forma de publicação importante e bastante frequente na rede são as “assembling magazines”, revistas produzidas a partir da soma das contribuições de diferentes artistas. As revistas de montagem supostamente tomaram seu nome do título da publicação chamada “Assembling” (1970-1981) do escritor e crítico Richard Kostelantz (Lumb, 1997). No entanto, revistas montadas antes serviam a artistas da Fluxus como Friedman, que em 1968 produziu a “Amazing Facts Magazine”, uma referência ao conceito em arte postal. (PIANOWSKI, 2013, p. 208, tradução nossa)

A arte postal, aproximando a arte da ação de remeter-se via correio, consoma a relação com a própria vida e lança a questão da natureza da criação, mas não sem a resposta de que a experiência da arte não é estanque às experiências cotidianas. A diferença em relação aos readymades de Duchamp está no fato de que nenhum espaço oficial da arte é desconfigurado, mas é o próprio sistema postal que é impactado pela transformação dos envios em arte. Assim, a Arte Postal

resulta numa interferência no sistema postal, configurando-o como um novo espaço de arte.

A REDE DE ARTE POSTAL

A rede é mesmo um emaranhado de linhas comunicativas, que não se restringe a um circuito único oficial, mas se mobiliza pela heterogeneidade de conexões que se estabelecem se valendo da negação das hierarquias. Assim, a rede permite um fluxo livre de participantes, isto é, não há qualquer barreira que impeça alguém de entrar no circuito de Arte Postal, tampouco de sair. Essa abertura se relaciona também com o fato de que não há um dirigente capaz de controlar as ações da rede, como também não há núcleos principais de atuação que determinariam todas as outras conexões. Descentralizada, múltipla e não hierarquizada, a rede de Arte Postal possui o potencial de atravessar todos os lugares. Nela “não há orientação principal, mas uma infinidade de pontos e de nós, cada entrada é por si mesma seu começo e seu fim. Cada parte da rede é virtualmente a rede total.” (CAUQUELIN, 2005, p. 60) Ela, de fato, não tem um único domínio, em lugar disso, ergue seus efeitos somando a diversidade de entradas no canal com a infinidade de sentidos e direções que pode tomar para tecer ligações com diversos outros pontos.

Em termos de comunicação, a rede é um sistema de ligações multipolar no qual pode ser conectado um número não definido de entradas, cada ponto da rede geral podendo servir de partida para outras microrredes. (CAUQUELIN, 2005, p. 59)

Pianowski (2013, p. 116), em sua tese, apresentando algumas mudanças experimentadas pela rede de Arte Postal, destaca três estruturas importantes para entender seu desenvolvimento. A primeira fase da Arte Postal pode ser identificada por uma estrutura centralizada, que tinha em Ray Johnson o ponto central em que a ele se conectavam tantos outros à sua margem. Nessa tipologia, Pianowski frisa a despreocupação com o retorno ou respostas das correspondências enviadas, o que marca um tipo de conexão unidirecional. Nesse modo de funcionamento o correio é apenas um meio para veicular propostas de cunho particular do artista, sendo ele um agente dotado de maior controle sobre a dinâmica estabelecida até então. O segundo modelo de rede se caracteriza por enfatizar intercâmbios e trocas de produções pautadas pela sua potencial mercantilização. Sua forma descentralizada, entretanto, mantém hierarquias ao dispor de múltiplos centros que se constroem em

torno de artistas potencialmente institucionalizáveis e/ou reconhecidos, assim, nesse modelo, “se combinam inúmeras sub-redes centralizadas”. (PIANOWSKI, 2013, p. 116, tradução nossa) A terceira tipologia é entendida por Pianowski como mais apropriada para compreender o verdadeiro sentido da rede de Arte Postal. Conhecido como rede distribuída, esse modelo se manifesta de modo horizontal e sem hierarquias. Sua multiplicidade implica em fluxos e conexões constantes. Não há centros desencadeadores que controlariam as movimentações do circuito, como também não há circuito fechado. Pianowski vai mais fundo na sua compreensão, definindo esse modelo a partir de conexões fortes e fracas, em que as conexões fortes teriam uma ação mais consistente e profunda na rede, com maior potencial de envios de resposta, em oposição às conexões fracas.

Com suas bases alicerçadas na rede Eterna de Filliou, a rede de arte postal pode ser considerada uma comunidade utópica de artistas livres do individualismo e da competição, que afetam diretamente a vida, o cotidiano, abrindo uma nova era em que o fluxo de trabalho passa do diálogo e da troca à colaboração e ao trabalho em equipe, permitindo a realização de um trabalho conjunto. É isso que ilumina e instiga os artistas postais a continuarem e os novos a aderirem à ideia. (PIANOWSKI, 2013, p. 118, tradução nossa)

Pianowski (2013, p. 118), citando Michael Lumb, entende que a arte postal é, sobretudo, fenômeno e atuação social, uma vez que o produto artístico em sua materialidade é secundário em comparação com as relações que a rede permite formar. Há também uma compreensão do papel político que a Arte Postal desempenha e que incide diretamente na sua natureza poética, isto é, o “aspecto social é intrínseco ao aspecto estético/poético” (PIANOWSKI, 2013, p. 118, tradução nossa)

Sobre a rede de arte postal: Matéria-prima da comunicação, essa troca permite construir uma obra a diversas vozes, abalando assim a noção de autor único; o tempo da produção é posto em evidência, e a referência é questionada. Ligada a transmissão, a mail art destaca a importância contemporânea da informação e da necessidade de construir redes. Nisso reside seu aspecto sociológico. (CAUQUELIN, 2005, p.152)

Como característica da rede de Arte Postal, destaca-se a ausência de um lugar próprio ou mesmo de uma matriz de controle. Por se estabelecer nas passagens e deslocamentos, isto é, no próprio fluxo de envios, a rede de Arte postal é invisível, sendo somente captada a partir de seus efeitos. O trânsito das

correspondências é o que indica a presença de atividade dos participantes da rede e, por consequência, o que dá visibilidade à própria rede. O propósito é tornar 'visível' a invisibilidade do regime de redes. (CAUQUELIN, 2005, p.153)

O desejo de fazer da arte uma prática cotidiana vinculou a produção artística ao exercício de corresponder-se. A configuração da rede de arte postal propiciou a transmissão da arte em um lugar transitório, marcado pelo instante, lugar que é passagem, circulação, o definido por Augé como “não-lugar”. (NUNES, 2004, p. 99)

O ímpeto para escapar das determinações e limitações da produção e circulação da Arte oficial, ensejou a criação de um espaço alternativo para o fazer artístico, um fazer que, coincidindo com a prática de comunicação postal, se aproximou da dinâmica da vida cotidiana para existir no livre trânsito das correspondências. São muitos os impactos dos múltiplos trânsitos sobrepostos que anunciam e acusam a existência dessa configuração sub-reptícia, o que lhe atribui uma condição especial na infiltração da vida comum e, portanto, possui um potencial estratégico de atuação social. Essa qualidade de ser fluxo constante e incapturável permite olhar a Arte Postal no interior de um expediente político coletivo capaz de envolver-se de forma camuflada no cotidiano e ampliar o lugar e a ação artística para além das fronteiras determinadas pelas instituições e pelo mercado de arte.

Meio transbordante, lugar descentralizado que conduz informações vindas de vários lugares a outros, ampliando seu fluxo em novas ramificações; assim, a rede de arte postal se caracteriza como rizomática. Conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a significante, cartografia e decalcomania são princípios do rizoma, os quais encontramos também na arte por correspondência. (NUNES, 2004, p. 85)

Pianowski aponta para a importância que as teorias da comunicação na sociedade de consumo tiveram na constituição da rede de Arte Postal:

Essas teorias apoiaram tanto artistas conceituais quanto, mais especificamente, artistas de correio que tentaram romper com o fluxo unidirecional emissor-receptor dos meios de comunicação de massa, por meio da participação ativa do espectador na obra, socializando a autoria e borrando as fronteiras que separam artista e público. Dentro dessa perspectiva, a democratização, a busca constante por sistemas alternativos e a rejeição do capitalismo econômico serão os ideais da rede, que visa se firmar como um sistema aberto, inclusivo, fora do mundo da arte convencional e livre das regras de mercado impostas pelo sistema capitalista. (PIANOWSKI, 2013, p. 121, tradução nossa)

Cada ponto de conexão, isto é, cada produtor da rede de Arte Postal, é um emissor pulsante de criação e um potencial agente político-social capaz de servir a uma comunicação engajada ideologicamente a fim efetuar mudanças no diversos contextos de existência. Como um sistema internacional de trânsitos artísticos composto por um sem-fim de agentes, é impossível determinar todas as ações postais que circulam na rede de Arte Postal. Daí o seu caráter tático e camuflado. Assim, a atitude política é encontrada na Arte Postal, para além da denúncia e protesto, mas na apropriação de um meio de comunicação estrategicamente eficiente e no próprio gesto de compartilhar para expandir e fortalecer as linhas de comunicação.

Por onde começa ou termina uma mensagem e qual seu impacto dentro da rede? Não parece plausível localizar na rede de Arte Postal uma origem ou determinar os limites de sua propagação. As conexões são indefinidas e a força de seus vínculos varia com o grau de envolvimento em provocar movimentações no fluxo das mensagens, isto é, “as ramificações são construídas num traçado imprevisto, que dependerá muito da receptividade do destinatário e da redistribuição por ele realizada.” (NUNES, 2004, p. 85) No fluxo dos envios, cada mensagem opera a atualização da rede e a cada atualização se reinicia num processo que determina sua vitalidade, “por isso, será, a cada envio e a cada recebimento, um recomeço.” (NUNES, 2004, p. 86) Assim, a rede de Arte Postal depende da recepção dada às solicitações, das respostas e do comprometimento com ela, assumindo o risco, caso não haja participação, da mensagem se perder.

Na rede de Arte Postal se opera a mudança na relação do artista com a sociedade. A arte na rede de Arte Postal, concebida como processo aberto e disponível, torna qualquer participante da rede um artista e torna qualquer artista participante um agente social.

Nunes (2004, p. 96) levanta que o contato produzido pela rede de Arte Postal possui o poder de fundir fronteiras e, como resultado, uma conscientização geral é percebida seja qual for o contexto social, político e econômico. A conscientização relativa a diversos assuntos que envolvem a forma de viver, e como a arte se liga a esse viver, também é buscada.

Mais do que aproximar fronteiras, o contato gerado através da rede funde-as. O espalhamento descontrolado gera indefinição nos limites, tanto geográfico como político. Mesmo habitando diferentes contextos sociais, econômicos e políticos, existe estratégia comum: a da conscientização. (NUNES, 2004, p. 96)

Nos diversos lugares do mundo, a rede de Arte Postal cumpriu seu propósito de acordo com a situação política, social e cultural de cada um deles. Que ela foi eminentemente prática política já é sabido, entretanto, cabe destacar seus diferentes desdobramentos ao redor do mundo, para isso, Pianowski contribui levantando tais particularidades. Segundo a autora, na "América Latina a rede serviu de canal para comunicar a situação política repressiva que assolou alguns países, como Brasil, Argentina ou Uruguai", (2013, p. 120) enquanto no Leste Europeu funcionou mais como um "meio de intercâmbio cultural do que como plataforma de denúncia, tornando-se efetivamente um veículo social." (2013, p. 120) No oriente, a rede foi espaço de troca cultural com o Ocidente, funcionando como uma via de acesso mútuo à informação e transposição de preconceitos. Assim, ao olhar para o trânsito de informações na Arte Postal, somos levados a notar que há uma congruência de sentidos empregados nessa prática que abrange, entre outros, aspectos a mídia usada, a vida particular dos agentes da rede, o clima e contexto político dos lugares de onde os envios saem, os conteúdos e materiais usados, etc.

Com manifestações plurais e desierarquizadas, a rede une, através do exercício da comunicação, atuação política e fazer artístico, criando um sistema de arte edificado sob um novo paradigma social, paralelo e resistente ao sistema oficial. O acesso democrático à rede ensinaria um espaço alternativo às estruturas vigentes e promoveria as transformações na sociedade no sentido de reorganizar as relações sociais, principalmente no que concerne ao contato com a arte e a relação artista-público. Assim, coletividade é fator implicado na sua essência e orienta a criação de trabalhos em que as individualidades se somam para dar lugar ao anonimato.

A arte postal também assume uma essência micropolítica, pois trabalha com identidades locais e plurais na realização de seus projetos. É feito de pequenas histórias que começam dentro de um envelope e ao entrarem na casa de cada um recuperam a intimidade do ser humano. Embora os nomes dos participantes sejam conhecidos, na verdade eles são todos anônimos. (PIANOWSKI, 2013, p. 119, tradução nossa)

O anonimato, seja através de nomes coletivos e compartilhados ou pelos pseudônimos, é outra grande estratégia da rede para dissimular as reais identidades dos agentes da Arte Postal. Nos países da América Latina, como o Brasil, que na década de 70 viviam um clima de repressão, o anonimato, proveniente desses expedientes, contribui para tirar a rede do controle das ditaduras e ainda canalizar a crítica da autoria e da propriedade intelectual, ideias que marcam a lógica liberal do capitalismo.

Logo, ao gozar de processos abertos e descentralizados, a Arte Postal atua politicamente contra a hostilidade artística da mercantilização e hierarquização, desorganizando e perturbando configurações rigorosas e hegemônicas de produção e fruição artística pautadas no indivíduo e no ganho pessoal, para, construir, em seu lugar, um complexo heterogêneo de conexões inter-relacionadas que trabalham pluralmente em torno do compartilhamento coletivo de informações artísticas marcadas, entretanto, pela intimidade de cada um dos artistas.

As correspondências recebidas que são editadas e enviadas novamente cercam a noção de autoria de questões que a torna imprecisa. Nunes (2004, p. 98) nota que a impossibilidade de determinar a origem das informações faz com que a autoria seja considerada coletiva. Essa autoria coletiva é concebida mesmo quando um artista tenta imprimir sua identidade por meio de dispositivos postais como carimbos e selos pessoais, visto que na rede de Arte Postal o que se afirma é a ideia e seu potencial gerador de conexões.

Nunes (2004, p. 86), apontando a inexistência, na rede de Arte Postal, de uma ramificação principal ou de um centro de onde todas as outras atividades derivariam, lembra que a comunicação que se estabelece nessa rede se configura através de alianças e, portanto, é concebível a coexistência de múltiplas fontes de informação que se sobrepõem e se apoiam indefinidamente. As alianças surgem de trabalhos que funcionam como um convite e instam interações de quem as recebe. No entanto, as alianças também decorrem da espontaneidade e da vontade de interagir e participar daqueles que se identificam com materiais com os quais entram em contato, tornando possíveis respostas não solicitadas. Contudo, a ênfase, na rede de Arte Postal, não está na origem das mensagens mas nas conexões que são

estabelecidas ao longo da circulação de informações e movimentações das mensagens.

As conexões na rede também eram propiciadas pelas listas ou correntes. Nos catálogos de exposições, as listas ganharam notoriedade como uma forma de criar vínculos postais; nelas estavam disponíveis os nomes e endereços de quem pretendia participar e ativar o fluxo de informações. A participação, uma vez apagada a ideia de autor, torna, seja qual for a informação, coletiva e aberta, visto que cada envio pode ser transformado, replicado e compartilhado a um sem-fim de outras conexões, dando margem para que nenhuma mensagem tenha um caráter definitivo, mas esteja sempre em construção.

As listas de endereços configuram, momentaneamente, parcela da rede de arte postal, pois os nomes e endereços estão em constante transformação. A conexão é que move a rede, “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”. Ao ser lançada na rede uma informação ou mensagem passa de individual à coletiva. Não é possível controlar determinada ação ou intenção, apenas sugeri-la. (NUNES, 2004, p. 91)

Um envio, qualquer que seja, uma vez posto em circulação, se torna inescapável da rede. A partir dele a informação poderá se disseminar e se transformar a cada conexão com que entrar em contato. A ideia de que a informação na rede se torna ubíqua soma-se à de que seu autor é uma entidade representada pela própria rede, como se a rede mesma pudesse ser personificada.

Múltiplas, várias e simultâneas, idéias circulam nas ramificações a partir de fragmentos, acréscimos, subtrações, alterações que vão se formando e que configuram um lugar transitório e uma mensagem sem um autor e sem um destinatário – não existe um e outro, mas, multiplicidade. Não se pode pensar em individualidade – informação vinda de um e dirigida exclusivamente a outro. Ao mesmo tempo, não existe um ponto central distribuidor. (NUNES, 2004, p. 92)

Uma única correspondência carrega em si a força que engendra novas alianças. Ela é ponto de contato que culmina no cruzamento de diversas interações heterogêneas. A simultaneidade das ações a tornam imprevisíveis e camadas de comunicação se constroem no trânsito de envios e respostas, se sobrepondo e se acumulando.

A proliferação das informações postais por meio de cópias também é característica importante a ser notada, uma vez que é uma forma de manutenção do fluxo contínuo da rede em múltiplas direções. Qualquer deslocamento estabelecido para correspondência pode sofrer alterações de seus participantes. O destino da mensagem é seu próprio movimento e nenhum controle pode ser exercido sobre os efeitos da rede na mensagem. Por outro lado, pela imobilidade do participante, a mensagem pode ser retida e, com efeito, a conexão cessada. Nesse caso, uma veia da rede tem seu fluxo interrompido e a informação nela suprimida.

A informação na Arte Postal pode ser inócua e invisibilizada. Nesse caso, são dois movimentos opostos que provocam efeitos de imperceptibilidade: os envios em excesso e os envios com baixa disseminação. A repetição é uma operação que deve ser praticada com consciência de seus efeitos. A importância da mensagem ser reiterada vem junto do risco dela ser descartada. “A redundância dos diferentes vetores assegura, com efeito, a manutenção da rede, mas também a condena ao desgaste por saturação.” (CAUQUELIN, 2005, p. 61)

A arte na rede de Arte Postal é informação, redundante numa mensagem. Há, então, a construção de caminhos em que arte e comunicação se entremeiam, se confundem e passam a formar uma unidade conceitual. Ao mesmo tempo, a rede possui uma função política e social, possibilitando o enfrentamento das instituições entre inúmeros países com sistemas políticos, sociais e culturais tão diversos quanto são as trocas e qualidades das conexões. A rede produz a abertura para outras rotas e espaços para a arte e, para além disso, promove o encontro da arte com a vida.

A configuração dinâmica, aberta, rizomática e heterogênea da rede, ao permitir relações mais horizontais, assume um sentido oposto ao do sistema oficial da arte, que condiciona os processos artísticos ao mercado. Diferente das exposições que cobrem paredes tal como mostruários de uma loja, a rede distribui arte sem intenção comercial, focando apenas nas trocas e nas relações estabelecidas através da arte.

A rede é rizoma no sentido em que vai contra a raiz do sistema das artes, buscando um outro tipo de construção artística, deslocada em relação ao mercado e, em consequência, deslocada também dos espaços expositivos que visam o comércio da produção artística. (NUNES, 2004, p. 94)

Temos que a rede de Arte Postal sintetiza e exemplifica o regime de comunicação que caracteriza, segundo Cauquelin (2005) a arte contemporânea. Sua existência enquanto fenômeno artístico aponta para o poder da linguagem e da importância das relações; torna a informação o elo de conexão que une a arte e a vida, uma vez que a linguagem e a comunicação circunscrevem o fazer artístico. Além disso, seus atores definem a arte pela própria vontade de enviar a informação, seja lá quem a produziu, assim “passar a informação, em uma rede de comunicação, é também fabricá-la.” (CAUQUELIN, 2005, p. 67) A importância da rede está numa nova forma de se relacionar com a arte e a vida e portanto em como fazer do ato de informar - o que se estende para despertar o olhar, chamar a atenção para a realidade, provocar um despertar pela imagem ou pelas palavras, etc- um processo coletivo de transformação da sociedade através da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até o momento, a pesquisa juntou esforços para compreender o funcionamento da Arte Postal e seu desenvolvimento histórico, pautado pelas contribuições das Vanguardas Históricas. Entende-se que o distanciamento do objeto artístico para focar na arte como um processo estabelece a Arte Postal como obra imaterial. Cabe aqui destacar que na Arte Postal o fluxo é determinante. Nunes (2004) confirma a ideia de que a rede de arte postal é um lugar inexistente, feita somente de fluxos e trânsitos por onde a arte se realiza. O movimento desse não-lugar é o que anuncia a presença da arte. (p.15) Isto é, a produção coletiva e processual, além de não se deter a um produto acabado, principalmente material, orienta um entendimento da Arte Postal como todo o conjunto, o próprio fluxo de informações, tudo o que está envolvido nas trocas de mensagens artísticas da rede e também a própria rede.

A Arte postal, na esteira das ideias conceituais, foge da ideia tradicional de arte, comumente atrelada à contemplação e à serviço da autonomia de seu campo autorreferencial, uma vez que é a "informação que entra no seu fluxo e que tenha como dominante a função comunicativa" (PLAZA, 1981, p. 8) que determina sua condição artística. Também é necessário entender que, na Arte Postal, o correio não é um mero veículo, mas em muitas produções participa como estrutura ou parte importante a ser considerada nas obras, diante do fato que suas proposições acenam para a função fática, isto é, dão "ênfase ao 'meio como mensagem'" ao testar, em seu fluxo contínuo de envíos, o canal. (PLAZA, 1981, p. 9)

Levantou-se que a rede de Arte Postal foi um acontecimento, sobretudo, social, que permitiu uma maior autonomia dos artistas em relação às suas produções e os meios de torná-las acessíveis, ensejando, inclusive, uma liberdade frente ao debate de questões emergentes. O intercâmbio de ideias artísticas entre diversas nacionalidades, para além da descentralização da arte como atividade exclusiva de uma classe, propiciou a diluição de limites geográficos e uma maior integração em torno do fazer artístico como comunicação.

Ampliando os espaços voltados para a arte, a correspondência tornou-se o meio de interconexão artística que provocou o deslocamento da experiência

estética, antes relegada ao âmbito privado da arte, para a vida cotidiana. A rede de Arte Postal, então, se configurou no âmago das experimentações artísticas envolvendo os dispositivos postais e o próprio correio como elemento constituinte. E a vida cotidiana foi atravessada pela arte, numa ação tão corriqueira quanto comunicar-se, fazendo do correio um verdadeiro veículo artístico.

A rede de Arte Postal deu oportunidades de desenvolver uma produção artística e compartilhá-la num circuito alternativo, distante das imposições do sistema oficial. Isto abriu caminhos para que os participantes pudessem discutir entre si conceitos artísticos que afetavam coletivamente os rumos das produções artísticas e os modos de olhar a realidade e contexto em que se estão sendo elaboradas tais proposições. Ela propiciou a identificação entre participantes e permitiu que se tecessem conexões paralelas e simultâneas entre pessoas geograficamente distantes.

Desta forma, entendeu-se que a Arte Postal foi a atividade em que a conscientização e o processo de reflexão sobre a vida se tornaram sucedâneos da mera apreciação desinteressada que rondava, até então, o sistema autônomo vigente da arte. A ideia ganha relevância em detrimento da superfície em que a arte é exibida. Refletir é a tônica, ao invés da tradicional postura de apenas ver pelo deleite estético.

BIBLIOGRAFIA

XVI BIENAL DE SÃO PAULO: **arte postal. Catálogo de arte postal**. São Paulo, 1981. v.2. Out./Dez., 1981. Curador da Exposição de arte postal: Julio Plaza

BRUSCKY, Paulo. **Arte Correio e a grande rede**: hoje, a arte é esse comunicado. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky**: arte, arquivo e utopia. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

NUNES, Andrea Paiva. **Todo lugar é possível**: a rede de arte postal, anos 70 e 80. 2004. 207 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

LEWITT, Sol. **Parágrafos sobre Arte Conceitual**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LEWITT, Sol. **Sentenças sobre Arte Conceitual**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006

PECCININI, D. V. M. (Coord.) **Arte novos meios/multimeios**: Brasil 70/80. 2. ed. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010.

PIANOWSKI, Fabiane. **Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina**. 2013. 336 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Doctorado En Historia, Teoría y Crítica de Las Artes: Arte Catalán y Conexiones Internacionales, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2013.