

««Todo lugar é possível»»

a rede de arte postal, anos 70 e 80

ANDREA PAIVA NUNES

««—————»»
Todo lugar é possível
a rede de arte postal, anos 70 e 80

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Profa. Dra. Mônica Zielinsky

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Cristina Freire

Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani

Prof. Dr. Flávio Gonçalves

Porto Alegre, 2004

Resumo

A constituição, através do correio, de um sistema de produção e circulação da arte, paralelo e independente ao sistema cultural vigente nas décadas de 60, 70 e 80, ampliou o lugar ocupado pela arte na sociedade, permitindo aos participantes discutir a natureza da arte e seu entrelaçamento ao cotidiano. *Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80*, trata da construção de um conceito para rede de arte por correspondência, partindo de exemplos que revelam o seu funcionamento. As heranças, as assimilações e os precursores deste processo artístico, iniciado durante os anos 60, são abordados.

Abstract

The constitution, through the post office, of a system for production and diffusion of art, both parallel and independent of the established cultural system of the 60s, 70s and 80s, has widened the role played by art in the society, allowing the participants to discuss its very nature and interconnection with the every day experience. *Every place is possible: the mail art network in the 70s and 80s*, to deal with building a concept to correspondence art network, starting from examples that reveal its procedures. The inheritances, assimilations and precursors of this artistic process, whose start was in the 60s, are approached.

*Para meus pais,
João Batista e Marilena
e irmãs, Cláudia e Bibiana.*

Agradecimentos

Sou grata aos que colaboraram na construção deste trabalho, na reunião do material de pesquisa, na discussão e na finalização.

Ana Torrano, Carlos Pasquetti, Cris Vigiano, Heloisa Schneiders da Silva, Hudinilson Jr., Karin Lambrecht, Mario Röhnelt, Paulo Bruscky, Rogério Nazari, Vera Chaves – artistas que comigo conversaram e abriram seus acervos pessoais –, especialmente Bruscky (pela atenção e amizade), Nazari (pela confiança, ao me emprestar seu acervo), Chaves – pelo acesso ao Arquivo do Espaço N.O. e, Torrano – que acompanhou minhas consultas à este. Também aos artistas Mara Caruso e Paulo Bacedônio.

Aos funcionários das bibliotecas do Instituto de Artes/UFRGS e Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Àqueles professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais que de alguma forma, procuraram auxiliar ou ensinar, especialmente a minha orientadora Mônica Zielinsky (pela amizade e dedicação), aos professores Icléia Cattani e Flávio Gonçalves (pelas importantes sugestões). Aos colegas de disciplinas e da turma 9, pelas discussões, especialmente pela amizade e troca de informações de Marcelo Gobatto, Cláudia Paim (pela leitura atenta e observações), Cláudia Zanatta e Lenir de Miranda. À Mônica Ballejo Canto, pela paciência e revisão.

Aos que estiveram sempre ao meu lado, que me forneceram alguma informação, endereço, livro, tempo de escuta, de leitura ou de conversa, apoio, amizade e tolerância, especialmente: Alice Trusz, Bibiana Paiva Nunes (pela leitura e revisão), Cláudia Paiva Nunes (pela leitura e comentários), Fernando Freitas Fuão, Humberto Dutra, Jeferson Arenzon, João Batista Pereira Nunes, Maria Elisabete Cataldi, Marilena Paiva Nunes, Paulo Silveira, Vera Parisotto Pinto e ao pequeno Leo.

Sumário

Lista de figuras	8
Introdução . <i>Uma provocação?</i>	12
Discussão e uso da expressão “arte postal”	21
Capítulo I . Arte Postal: experiência estética e comunicação	24
O correio: elo para a vivência cotidiana da “experiência estética”	27
Comunicações: possíveis ocorrências	35
Formatos bi e tridimensionais	36
Proposições: individuais ou coletivas, informativas ou interativas	39
Tema: indicado ou livre	41
Processos de produção	42
Capítulo II . Heranças e precursores	47
Princípios geradores: do futurismo ao surrealismo	48
Duchamp e Warhol: percepção e adoração do ordinário	56
Ray Johnson e Fluxus: o impulso do processo artístico pelo correio ..	63
Capítulo III . A arte que não quer ser mercadoria	70
Duas décadas de arte postal no Brasil: 70 e 80	73
Um desvio para a arte: a correspondência	82
Capítulo IV . O meio como princípio: a construção rizomática da rede de arte postal	85
Considerações Finais . Pontas amarradas e pontas soltas	100
Referências bibliográficas	104
Lista dos 21 Anexos	111

Lista das figuras

1. Renato Brancatelli e Zhô Bertholini, *Identidade Zero*.
Arquivo de Rogério Nazari.
2. Paulo Bruscky, sem título.
Arquivo do artista.
3. Paulo Bruscky, *Arte do meu tempo, tenho pressa*.
Arquivo do artista.
4. Paulo Bruscky, *Projeto Sem destino*.
Arquivo do artista.
5. Paulo Bruscky, *Arte com firma reconhecida*.
Arquivo do artista.
6. Paulo Bruscky, sem título.
Arquivo do artista.
7. Paulo Bruscky, [*Você pode conhecer toda a verdade sobre a 180 Guerra mundial*].
Arquivo do artista.
8. Paulo Bruscky, *3x4 show*.
Arquivo do artista.
9. Paulo Bruscky, *PostAção*.
Arquivo do artista.
10. Davi Det Hompson. *Send me a letter*.
CRANE e STOFFLET, 1984, p.6.
11. Paulo Bruscky, [*Parabéns! Você e sua família participarão da grande aventura de ...*].
Arquivo do artista.
12. *Jesús Galdámez fue secuestrado en El Salvador*.
Arquivo de Rogério Nazari.
13. Paulo Bruscky, *Confirmado: é arte*.
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP, 2000, p.19.
14. Hudinilson Jr., sem título.
Arquivo de Rogério Nazari.
15. Paulo Bruscky, *Radium arte: autum radium retratum*.
Arquivo do artista.
16. Karin Lambrecht, sem título.
Arquivo da artista.
17. Heloisa Schneiders da Silva, *A tábua*.
Arquivo da artista.
18. Paulo Bruscky (Org.), *Multipostais VII*.
Arquivo do artista.
19. Karin Lambrecht, *1 as cores da moda; 1' as cores da arte*.
Arquivo da artista.
20. Falves Silva (Org.), *Exposição Olho mágico*.
Arquivo Bruscky.
21. Paulo Bruscky, *Paulo Bruscky: trabalhos/ações... .*
Arquivo do artista.

22. Paulo Bruscky, *Arte*.
Arquivo do artista.
23. Genilson Soares, *Mudanças capitais*.
Arquivo de Rogério Nazari.
24. Guillaume Apollinaire, *Lettre-Océan*.
PERLOFF, 1993, p.336.
25. Man Ray, *Violon d'Ingres (Kiki)*.
MUSEU DO CHIADO, INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS, 2000, p.84.
26. Filippo Marinetti, *Depois de Marne, Joffre visitou o front de automóvel*.
PERLOFF, 1993, p.183.
27. Paulo Bruscky, *Poemas urbanos, rua poética*.
Arquivo do artista.
28. Paulo Bruscky, *Homenagem a Man Ray*.
Arquivo do artista.
29. Guillaume Apollinaire, *L'Antitradition futuriste*.
PERLOFF, 1993, p.176.
30. Christian Morgenstern, *Canção noturna do peixe*.
RICHTER, 1993, p.161.
31. Raoul Hausmann (Ed.), *Der Dada*.
RICHTER, 1993, p.171.
32. Man Ray, *Poème optique*.
RICHTER, 1993, p.171.
33. Paulo Bruscky, sem título.
Arquivo do artista.
34. R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr Tzara, *L'amiral cherche une maison à louer*.
RICHTER, 1993, p.33.
35. Marcel Duchamp, *Fonte*.
MINK, 1996, p.66.
36. Marcel Duchamp, *O grande vidro*.
MINK, 1996, p.75.
37. Marcel Duchamp, *Dados: 1º a queda d'água, 2º o gás de iluminação*.
MINK, 1996, p.87.
38. Andy Warhol, *Acidente de automóvel na cor laranja, 10 vezes*.
HONNEF, 1992, p.52
39. Paulo Bruscky, *É a arte reversível?*
Arquivo do artista.
40. Paulo Bruscky, *Pelos nossos desaparecidos*.
Arquivo do artista.
41. Regina Vater, *Postalixo Land(e)scape*.
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP, 2000, p.23.
42. Ray Johnson, *Correspondência a Jim Bohn*.
Arquivo Bruscky.
43. Fluxus - George Maciunas, *Manifesto*.
WOOD, 2002, p.23.

44. Gutai - Saburo Murakami, sem título.
SHIRAKAWA, 1983/84, p.42 (Arquivo Bruscky).
45. Gutai - Kazuo Shiraga, sem título.
SHIRAKAWA, 1983/84, p.42 (Arquivo Bruscky).
46. Gutai - Michio Yoshihara, sem título.
SHIRAKAWA, 1983/84, p.42 (Arquivo Bruscky).
47. Gutai - Kazuo Shiraga, sem título.
SHIMAMOTO, 1983/84, p.37 (Arquivo Bruscky).
48. Lygia Clark, *Caminhando*.
MILLIET, 1992, p.98 e 99.
49. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Con(c)(s)(?)erto Sensorial*.
Arquivo Bruscky.
50. Hélio Oiticica, *Incorporo a revolta*.
CENTRO DE ARTE MODERNA DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 1993, p.97
51. Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-cola*.
WOOD, 2002, p.61.
52. Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Cédula*.
HERKENHOFF, 1999, p.114.
53. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Revista Classificada*.
Arquivo Bruscky.
54. Espaço N.O. - M. Kurtz, M. Röhnelt e R. Nazari (Org.), *Mostra internacional de arte postal*.
Arquivo do Ex-Espaço N.O.
55. Pedro Lyra / Horácio Dídimo, *Vie*nam*.
MICCOLIS, 1987, p.112.
56. Centro Acadêmico do Instituto de Artes/UFRGS, *Exposição de arte postal*.
Arquivo de Karin Lambrecht.
57. Paulo Bruscky e Ypiranga Filho (Org.), *1ª Exposição internacional de arte postal*.
Arquivo Bruscky.
58. Corrente de arte postal.
Arquivo de Rogério Nazari.
59. Lenir de Miranda, *Projeto Ulisses*.
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL, 1988. Capa (Arquivo da artista).
60. Lenir de Miranda, *Projeto Ulisses*.
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL, 1988, p. 2 e 3 (Arquivo da artista).
61. Lenir de Miranda, *Projeto Ulisses*.
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL, 1988, p. 23 (Arquivo da artista); estampa de carimbo fornecida avulsa, pela artista.
62. Rogério Nazari, *Metamorfose, transforme-se (nº5)*.
Arquivo do artista.
63. Alberto Harrigan, sem título.
Arquivo de Rogério Nazari.
64. Renato Brancatelli e Zhô Bertholini, *Identidade Zero*.
Arquivo de Rogério Nazari.
65. J. Medeiros. *Ra-ta-ta-ta-ta-tamericalatina*.
Arquivo do Ex-Espaço N.O.

66. Robin Crozier, *The dog, the bird, the book*.
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL, 1988, p. 8 (Arquivo da artista).
67. José VdBroucke, *Ulisses to Ulisses*.
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL, 1988, p. 11 (Arquivo da artista).
68. Rogério Nazari, *Gay i vota* (nº4).
Arquivo do artista.
69. Luis, sem título, sobre KVHR (nº11) de Mário Röhnel.
70. Vittore Baroni, *Mail art tactics*.
MUSÉE DES PTT SUISSES, 1994, p.10.
71. Flávio Pons, sem título; Judith A. Hoffberg, sem título; Bené Fonteles, sem título; 100% POLLY ESTHER, *Life*, sobre *Testarte de Vera Chaves*.
Arquivo de Vera Chaves.
72. Ulises Carrión, sem título; Robin Crozier, sem título; Hélio Leite, sem título; Didonet, sem título, sobre *Testarte de Vera Chaves*.
Arquivo de Vera Chaves.
73. Alberto Harrigan e Hudinilson Jr., sem título, sobre *Interfira* de Rogério Nazari.
Arquivo de Rogério Nazari.
74. Rogério Nazari, *Interfira*.
Arquivo de Rogério Nazari.
75. Unhandeijara Lisboa, S.O.S., *confidencial*.
Arquivo do Ex-Espaço N.O.
76. Falves Silva, *Censurado*.
Arquivo do Ex-Espaço N.O.
77. Paulo Bruscky, *Bruscky em Brusque*.
Arquivo do artista.
78. Cris Vigiano, *Você já ouviu falar dos Yanomami? Não?*
Arquivo da artista.
79. 80. Paulo Bruscky(Org.), *3x4 show*.
Bruscky Arquivo.
81. Paulo Bruscky, *Título eleitoral cancelado*.
Arquivo do artista.
82. Paulo Bruscky, [*Luto*], sobre *Arte postal...* de Rogério Nazari.
Arquivo de Rogério Nazari.
83. Falves Silva, sem título, sobre *Arte postal...* de Rogério Nazari.
Arquivo de Rogério Nazari.
84. A.L.M. Andrade, *O sacrifício do sentido*, sobre *Arte postal...* de Rogério Nazari.
Arquivo de Rogério Nazari.
85. Paulo Bruscky, *Da série: anônimos*.
Arquivo do artista.
86. B. Fonteles; C. Vigiano; R. Nazari; A. Torrano; M. Kurtz; M. Röhnel, sem título.
Arquivo de Cris Vigiano.
87. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Limpos e desinfetados*.
Bruscky Arquivo.
88. Fluxus - Ben Vautier, *A escolha do carteiro*.
MUSÉE DES PTT SUISSES, 1994, p.4.

Introdução

UMA PROVOCAÇÃO?

O poder das palavras e o poder sobre as palavras supõem sempre outra espécie de poder.
(Philippe Fritsch¹)

Jogos de palavras e desenhos fundem-se para comunicar idéias que são estampadas no exterior e no interior das correspondências remetidas e recebidas pelo correio. Confiando no “poder das palavras” de que nos fala Philippe Fritsch, realizam-se operações envolvendo, entre outros usos, o de carimbos e de colagens em envelopes, cartões-postais ou embalagens enviados pelo correio.

Estratégia de comunicação? Estratégia de conscientização?

Deparar-se com palavras e imagens não usuais em correspondências, uma provocação? Sim. A força das palavras servirá para estimular o pensamento de quem as lê, conduzindo para o que se denominará *conscientização política*, no sentido abrangente de política. Lembrando que “nós vivemos imersos na política”,² que preenche espaços do nosso cotidiano desde as normas de conduta estabelecidas pelos órgãos governamentais até as regras de convivência de um edifício – definida pelos próprios moradores numa data determina-

¹ Conforme Philippe Fritsch escreveu na ‘Introdução’ de *Propos sur le champ politique* (BOURDIEU, 2000, p.11).

² BOURDIEU, *Penser la politique*. 1988, p.2.

da, devendo mais tarde ser cumprida por todos. A convivência com essas normas muitas vezes não é percebida, menos ainda questionada, apenas é acatada. Bourdieu, ao escrever sobre Flaubert, chamou a atenção para isso, salientando as lutas contra a repressão,

Reconstruir o ponto de vista de Flaubert, ou seja, o ponto do espaço social a partir do qual se formou sua visão do mundo, e esse próprio espaço social, é dar a possibilidade real de situar-se nas origens de um mundo cujo funcionamento se nos tornou tão familiar e que as regularidades e às regras as quais obedece escapamos. É, também, voltando aos “tempos heróicos” da luta pela independência em que, em face de uma repressão que se exerce em toda a sua brutalidade (com os processos, especialmente), as virtudes de revolta e de resistência devem afirmar-se com toda clareza, redescobrir os princípios esquecidos, ou renegados, da liberdade intelectual.³

A liberdade exercida na rede internacional de comunicação através do correio, além da intelectual, visava ações que transformassem situações vividas no *aqui e agora* da época de sua formação, os anos 60 e nas duas décadas subseqüentes. Tempos igualmente *heróicos*, onde era preciso, ao mesmo tempo que intencionavam mudanças culturais em geral, resistir e agir contra a repressão política – em alguns países como o Brasil. A rede é chamada *arte postal*, *arte por correspondência*, *arte-correio* ou *mail art*.

Eram cartões-postais, envelopes, caixas, fitas magnéticas (sonoras ou visuais) e outros materiais que informavam, questionavam e investigavam, em ações cotidianas, os códigos e os sistemas de funcionamento que regulavam a vida e a arte. Caminhando em direção contrária à circulação da arte dentro dos museus e galerias, os artistas buscavam fora deles um outro lugar possível para a construção da arte, que se pretendia extremamente ligada ao pensamento e que rejeitava sua produção “como outros artigos quaisquer, para vender no mercado”.⁴ A arte não é vista como espetáculo, mas ocupa lugar no cotidiano.

³ BOURDIEU, *As regras da arte*. 1996, p. 64

⁴ Escrito por DEWEY, referindo-se à arte em geral, em *Art as experience*. 1980, p.9.

A rede de arte postal, um meio de transgressão da arte e da sociedade, constituiu-se a expressão de um grupo que se encontrava, deliberadamente, fora das atitudes vigentes, seja para a arte seja para sociedade em si, pois esses artistas não viam a delimitação precisa dos limites entre arte e vida. Ao trabalhar a partir das suas experiências diárias, o artista reconhecia “de que maneira ele habita o cotidiano”,⁵ que era então transformado em matéria das discussões e pesquisas propostas. O uso das linguagens de acordo com a mídia utilizada era uma importante preocupação. No entanto, o que mais interessava era transmitir a idéia, quer dizer, as concepções dos artistas, assim, a rede configurou-se como um canal de circulação para “a informação, o protesto e a denúncia”.⁶ Nas décadas de 70 e 80, a rede de arte postal estabelecia a arte com *obra imaterial*, pois o fundamental não era o objeto, o papel ou outro material onde estava a proposição, mas a realização dela, a idéia que ali estava. Considera-se a falta de materialidade, também, como uma estratégia política a fim de evitar a comercialização desse tipo de arte.

O que não é arte postal? Proposições que visam vendas da produção; uma obra que está sendo apenas transportada pelo correio; objetos essencialmente estéticos ou mesmo decorativos ou sua mera divulgação.

O que é arte postal? Uma rede internacional de comunicação, troca, informação, discussão, investigação e ação. Lugar livre e possível para exercer *resistência* e *interferência*, como estratégias para inclusão da política na arte. Conforme salientado por Foster,⁷ “é apenas nesses termos – como uma prática de resistência ou de interferência – que o políti-

⁵ YUDICE, *O pós-moderno em debate*. 1990, p. 57, “[...] não é só a obra-de-arte que deve apropriar-se do cotidiano; o próprio artista deve reconhecer de que maneira ele habita o cotidiano”, em resposta à pergunta relacionada “[...] à ênfase dada ao aproveitamento estético do cotidiano[...]”.

⁶ BRUSCKY, *Arte-correio: hoje a arte é este comunicado*. Recife, 1976-81. Publicação alternativa, que circulou na rede de arte postal e foi publicada parcialmente na imprensa escrita de Recife. O texto encontra-se nos anexos. Paulo Bruscky é artista pernambucano, atuante na rede de arte postal desde a metade da década de 70 até hoje.

⁷ Hal Foster, *Por um conceito do político na arte contemporânea* (1984). In: FOSTER, 1996, p.198.

co na arte ocidental pode ser apreendido hoje em dia”.

Herdeiros das proposições das vanguardas históricas e, especialmente de Marcel Duchamp, influenciados pelos precursores Ray Johnson e Fluxus, os artistas inventaram um novo lugar que é exatamente a inexistência dele, que atravessa o lugar físico/geográfico – o trânsito –, e que se encontra sempre em movimento.

Assim, essa pesquisa busca essencialmente responder as questões que seguem:

Como funciona a estrutura dessa rede, onde o artista questiona a natureza da arte, procura frestas para infiltrá-la no cotidiano e multiplicar esses questionamentos? Quais as relações existentes dentro dessa estrutura?

A rede não possui uma produção homogênea. A mistura e a desordem em suas ramificações dificultam seu estudo. Por isso, o estudo é centralizado em produções desenvolvidas dentro da rede de arte postal nos anos 70 e 80, sendo focalizada a discussão dos aspectos da vida e da arte – onde identifica-se a intenção de conscientização política. A partir deste recorte temporal, duas décadas de intensa atividade artística na rede de arte por correspondência, estuda-se a estrutura desta rede, buscando-se identificar as raízes artísticas herdadas de períodos anteriores e, também, as transformações artísticas ocorridas entre as décadas 60 e 80 – especialmente os aspectos da arte brasileira que contribuíram para o acontecimento e a disseminação da arte postal.

Este estudo pretende, por meio do levantamento, análise e documentação de trabalhos realizados em arte por correspondência, contribuir para o preenchimento da *lacuna* existente de estudos sobre essa manifestação na história da arte brasileira.

Especificamente objetivou-se: a) revelar os diferentes tipos de ocorrências artísticas em correspondências, o estabelecimento de circuitos, grupos e atividades – sem a pretensão de esgotamento do assunto; b) debater as questões relacionadas à criação, recepção e difusão da arte postal: discussão quanto à natureza anárquica, antiartística, subversiva, das ações ou produções dos artistas, a arte como processo, autoria e obra única, arte como

vivência, desvinculação do mercado de arte; c) verificar as influências que geraram a fusão e a mescla das linguagens de artistas e poetas ; d) trazer a público parcela da produção de arte postal que se encontra em arquivos de artistas, contribuindo com imagens e informações sobre a produção brasileira, material escasso em publicações específicas no Brasil.

As principais fontes consultadas para a realização deste estudo foram os trabalhos produzidos na rede de arte postal no período 70-80, cujo acesso foi possível graças a disponibilidade dos artistas brasileiros entrevistados que permitiram consultas aos seus arquivos pessoais. Considerou-se referenciais dois núcleos principais em Porto Alegre, o Instituto de Artes/UFRGS e o Espaço N.O., a partir dos quais obteve-se contato com os artistas entrevistados.⁸ Paulo Bruscky⁹ foi contatado por ser um artista envolvido intensamente na rede no período em estudo e, ainda, manter-se atuante. Os trabalhos foram selecionados por suas particularidades, capazes de demonstrar a diversidade da produção na rede de arte por correspondência e, principalmente, a discussão envolvendo situações cotidianas e a natureza da arte.

Outras fontes foram: entrevistas com os artistas, bibliografia específica sobre arte postal, livros, catálogos de exposições, artigos de jornais e textos que tiveram circulação dentro da rede e diferentes referências bibliográficas auxiliaram a compreensão do contexto artístico da época e a fundamentação de conceitos centrais para este estudo.

A motivação pelo tema “arte postal” surgiu em estudos¹⁰ sobre as atividades do Espaço N.O., no Instituto de Artes/UFRGS. Além disso, em 1997, foi organizado, nesta

⁸ Depoimentos gravados dos seguintes artistas: Ana Torrano, Carlos Pasquetti, Cris Vigiano, Heloisa Schneiders da Silva, Karin Lambrecht, Mário Röhnelt, Rogério Nazari e Vera Chaves. Os artistas me permitiram acesso aos seus arquivos pessoais, de onde várias imagens presentes neste trabalho foram obtidas.

⁹ Paulo Bruscky, depoimentos em Porto Alegre, novembro de 2001, e Recife, junho de 2002. No arquivo de Bruscky, entre outras informações, tive acesso ao livro *Correspondence art: source book for the network of international postal art activity*, Michael Crane e Mary Stoffet (Ed), material importante e de difícil acesso, foi uma publicação com pequena tiragem, já esgotado.

¹⁰ Aula ministrada pela Professora Ana M. A. Carvalho, no Instituto de Artes/UFRGS.

mesma instituição, o *1º Salão e intercâmbio de arte postal*.¹¹ A partir daí, foi iniciada a pesquisa¹² com a intenção de buscar compreender o porquê da formação desta rede e as relações que ela manteve com as instituições artísticas. A coleta dos dados foi iniciada em 1999 com o contato com artistas que participaram da rede de arte postal e com o acesso a seus arquivos pessoais, além da consulta ao Arquivo do Ex-Espaço N.O.¹³ que contribuíram para um valioso ingresso em ramificações da rede de arte por correspondência, um mergulho no contexto artístico, político e social dos anos 70 e 80.

Em 2001, obteve-se contato com os artistas,¹⁴ Lenir de Miranda, Hudinilson Jr. e Paulo Bruscky. No ano seguinte, a consulta realizada no Arquivo de Bruscky assumiu grande importância, pois o arquivo reúne, além de produções artísticas, numerosas publicações específicas sobre arte por correspondência e outras publicações que tangenciam o assunto.

O título *Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80* surgiu da expressão *tudo é possível*, de Danto,¹⁵ de onde se partiu para referir a ampliação do lugar que habitualmente é destinado à arte – museus e galerias. A arte postal ultrapassa-o, ocupa todo e

¹¹ Este Salão foi organizado pela Professora Mariza Carpes, com o propósito de intercambiar os cartões postais entre os artistas selecionados no Instituto de Artes/UFRGS e na *Ball State University*, Indiana, EUA, ao final das exposições em ambas instituições (14 a 31 de janeiro, Porto Alegre, RS – 10 a 21 de fevereiro, Muncie, IN. 1997).

¹² Os resultados parciais desta pesquisa constituíram a monografia de minha autoria *Arte postal, estratégia de liberdade: estudo de um sistema de circulação da arte*, Instituto de Artes/UFRGS, dezembro de 1999.

¹³ O Arquivo do Ex-Espaço N.O. conserva o material produzido, entre os anos 1979-82, por artistas ligados àquele espaço, sob a responsabilidade de Vera Chaves. O Espaço N. O. destinava-se a discutir, realizar e expor novas proposições artísticas e mantinha contato com espaços semelhantes no Brasil e no exterior. As consultas ao arquivo foram auxiliadas pela artista Ana Torrano.

¹⁴ Conversas informais com Lenir de Miranda, colega de turma no curso PPGAV/UFRGS, cujo projeto apresentado em 1988 em arte postal tem continuidade temática na produção atual, pinturas, desenhos ou livros-de-artista; Hudinilson Jr., depoimento gravado em Porto Alegre, dezembro de 2001, esteve em contato com artistas do Espaço N.O.; Paulo Bruscky, em junho 2001, as conversas e as consultas ao seu arquivo foram fundamentais para a compreensão da formação da rede vinculada ao contexto artístico e político dos anos 70.

¹⁵ DANTO, *Después del fin del arte*, [199-], p.206.

qualquer lugar, o cotidiano. Ocupa ainda, o *não-lugar*,¹⁶ no trânsito das correspondências entre remetente e destinatário.

Para a compreensão do que é arte postal, o capítulo um, “Arte postal: experiência estética e comunicação”, através de exemplos, indica algumas ocorrências de correspondências, dentro da diversidade de possibilidades. São evidenciados os aspectos: formato, tema, proposta e produção. As produções revelam o caminhar solitário que, partilhado, passa a coletivo ou o contrário, sugestões coletivas que são adotadas, quer dizer, consideradas para o desenvolvimento posterior de trabalhos individuais.

A comunicação é tratada nesse capítulo devido à sua importância na aproximação entre pessoas geograficamente e, também, cultural e politicamente distantes. É discutida a reprodutibilidade técnica aliada à distribuição efetuada pelo correio, no papel de *fusão* entre o criador e o receptor. Fundamentam esta *fusão*, as considerações de Walter Benjamin, de acordo com os textos *O autor como produtor* e *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. A arte desenvolvida dentro da rede de arte por correspondência apresenta-se associada ao conceito de *experiência estética*, de John Dewey, desenvolvido em *Art as experience*. Portanto, este capítulo também estudará o conceito de arte capaz de inserir a produção de arte postal. Conceito que está vinculado à arte conceitual, com ênfase na idéia, no contexto e na percepção da arte como processo. A especificidade brasileira – mas não exclusivamente brasileira – de repressão vivida durante os anos 70 e início dos 80 – recorte temporal desta dissertação –, identifica a atuação na rede como “estratégia de liberdade”.¹⁷

¹⁶ De acordo com Marc Augé, “[...] não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais”. AUGÉ, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 1994, p.36.

¹⁷ Conforme Cristina Freire, “[...] nas difíceis décadas de 60 e 70 [...] a arte postal se constitui [...] numa estratégia de liberdade diante do contexto político opressor” (FREIRE, 1999, p. 80).

O capítulo dois, “Heranças e precursores”, trata do legado recebido das vanguardas históricas – futurismo, dadá e surrealismo –, na recuperação de conceitos *antiarte*, na atuação artística da rede de arte postal. Fundamental para a compreensão das rupturas pretendidas pelas vanguardas históricas, na contramão da autonomia artística, foi a leitura de *Theory of the avant-garde*, de Peter Bürger.

Procurou-se entender por que os artistas retomaram a *antiarte*, a partir dos anos 50, e qual o significado de *aproximar a arte da vida*? Quer dizer, se o sentido de transformação da arte e do artista desacralizados e da aparição da arte em um lugar comum, cotidiano, proposto pelas vanguardas históricas, que reaparece nas produções das neovanguardas. Discute-se, tomando como referências os autores¹⁸ Peter Bürger, Andreas Huyssen, Arthur Danto e Hans Richter, em torno das figuras centrais Marcel Duchamp e Andy Warhol.

Impulsionaram a formação da rede através do correio, as correspondências de Ray Johnson e as atividades do Fluxus, onde alguns participantes estiveram envolvidos com a arte por correspondência. O acesso a diversos escritos de artistas, através da publicação *Theories and documents of a contemporary art: a source book of artist's writings*, de Kristine Stiles e Peter Selz, possibilitou o entendimento das dúvidas e dos anseios dos artistas a respeito da arte naquele momento: os anos 60.

A contextualização nacional da produção artística e dos acontecimentos políticos e sociais, relacionados – ou que direcionaram – à produção de arte postal nas décadas 70 e 80, é apresentada no capítulo três, “A arte não quer ser mercadoria”. Algumas exposições brasileiras são informadas como referências, pois a organização de exposições não é a intenção principal na arte por correspondência, e sim a comunicação e o questionamento coletivo de idéias que a rede possibilita.

¹⁸ BÜRGER, *Theory of the avant-garde*, 1999; HUYSSSEN, *Memórias do modernismo*, 1997; DANTO, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, [199-]; RICHTER, *Dadá: arte e antiarte*, 1993.

A importância de Duchamp e Warhol é salientada por CAUQUELIN, [199-], p.77.

Esse capítulo também aborda o exercício da arte conceitual na tentativa de alargamento do campo artístico autônomo. Discute a subvenção e subversão, apoiadas nas discussões de Rainer Rochlitz *Subversion et subvention: art contemporain et argumentation esthétique*, tangenciando pontos de interseção entre um e outro. As questões aqui relacionadas, referem-se à predisposta separação entre arte e mercado, que se manifestam, além da rede de arte postal, em outras produções artísticas.

O capítulo quatro, “O meio como princípio: a construção *rizomática* da rede de arte postal”, parte do conceito de Jean Lancri de que “uma pesquisa deve partir do meio”.¹⁹ Desta forma, tomadas ramificações da rede, suas relações internas são estudadas a partir de exemplos ocorridos e do conceito de “rizoma”, desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs*, o qual fundamentou este capítulo e, possibilitou a compreensão das estruturas e mobilidades da rede de arte por correspondência.

¹⁹ Devo este entendimento aos Profs. Icleia Cattani e Flávio Gonçalves, ambos salientaram esse aspecto metodológico de Lancri, quando esta dissertação foi submetida ao exame de qualificação.

DISCUSSÃO E USO DA EXPRESSÃO “ARTE POSTAL”

No Brasil, o termo “arte postal” é conhecido e utilizado em maior consenso, contudo, “arte-correio” e *mail art*, também são empregados.

Examinando as publicações brasileiras que se referem à arte por correspondência, percebe-se a adesão da expressão “arte postal”. Há indícios de que, após a ocorrência da XVI Bienal de São Paulo,²⁰ em 1981, onde a arte postal esteve incluída, esta terminologia foi reforçada. Walter Zanini (Curador Geral) e Julio Plaza (Curador da Exposição de Arte Postal), empregaram a expressão “arte postal”, associada à de origem inglesa *mail art*. Essa associação é encontrada também nas publicações: *Arte novos meios/multimeios, Brasil 70/80*²¹ e *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*.²²

Foi empregada apenas a expressão “arte postal”, nas publicações: *Arte e meio artístico: entre a feijoadada e o x-burger*,²³ *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema*

²⁰ BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, v.2. Catálogo de arte postal.

²¹ PECCININI, 1985. O livro apresenta textos além de Daisy Peccinini, de Walter Zanini, Julio Plaza e depoimentos de diversos artistas, entre eles Paulo Bruscky – contendo frações do texto *Arte correio*.

²² FREIRE, 1999.

²³ AMARAL, 1983.

visual,²⁴ *Do poder ao poder*²⁵ e *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*.²⁶ A tradução brasileira de *Assalto à cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti)arte de século XX*,²⁷ manteve *mail art*, conforme o original em inglês, indicando entre parênteses a terminologia em língua portuguesa, “arte de correio”.

Em alguns textos veiculados na rede de arte postal, escritos pelos artistas atuantes: Paulo Bruscky, Joaquim Branco e Hudinilson Jr., as expressões são mencionadas como opções para referirem-se à arte realizada na mídia correio. Apesar disso, é possível observar as escolhas terminológicas dos autores.

Bruscky cita, em *Arte correio: hoje a arte é este comunicado*,²⁸ além de “arte postal” e “*mail art*”, outras nomenclaturas: “arte por correspondência” e “arte à domicílio”, sem esconder, no entanto, a sua preferência por “arte correio”, pois a considera mais abrangente. De forma semelhante à Bruscky, Branco escreve em *Uma arte que corre pelo correio*,²⁹ os termos citados acima, somando-se à eles “poesia postal”, sendo predominante o uso do termo “artepostal”. No texto, *A exposição sem parede*,³⁰ Hudinilson Jr. inclui a expressão “arte postal” associada à “arte-correo” e à “*mail art*”, terminologias de línguas espanhola e inglesa.

Entre os artistas, a expressão “arte postal” – já mencionado –, é a que aparece com maior frequência. Estampada sobre envelopes ou pacotes, nas *convocatórias* – ou seja, convites para participar em atividades da rede –, etc, a expressão surge como identificadora. Contudo, cabe salientar que algumas vezes o termo “arte postal” é interpretado como produção artística vincula-

²⁴ MENDONÇA, 1983.

²⁵ MICCOLIS, 1987.

²⁶ SILVEIRA, 2001.

²⁷ HOME, 1999.

²⁸ O texto *Arte correio: hoje a arte é este comunicado*, de Paulo Bruscky encontra-se nos anexos. Foi publicado parcialmente na imprensa escrita em Recife.

²⁹ O texto de Joaquim Branco *Uma arte que corre pelo correio* obteve-se no Arquivo Bruscky, Recife, julho de 2002.

³⁰ O texto *A exposição sem parede*, de Hudinilson Jr. consta nos anexos.

da exclusivamente aos cartões postais – reduzindo nesse sentido, a diversidade desse sistema de comunicação a apenas um dos suportes utilizados.

Michael Crane³¹ em *Correspondence art: source book for the network of international postal art activity* considera o termo arte por correspondência “mais específico do que *mail art*”. Concordo com o autor, pois “arte por correspondência” evidencia que se trata de uma atividade artística que aproveita o correio como transporte.

Neste trabalho, optei pelo uso das expressões, “arte por correspondência” e “arte postal”. A primeira porque exprime a ligação da arte com correspondências, deixando entrever o processo de construção artístico, efetuado por intermédio do correio. A segunda, em consideração à sua adoção pela maioria dos participantes da rede e, em grande parte das publicações nos campos da arte e da literatura.

³¹ CRANE e STOFFLET, 1984, p.4.

Capítulo I

ARTE POSTAL

Experiência estética e comunicação

Esta maneira de ser da arte postal tem como uma das características mais tocantes o estreitamento das relações entre artistas de muitos países a um só tempo.
(Hudinilson Jr.)

O correio, ao final da década de 60, constituiu-se lugar de experimentação artística. Apesar de já ter servido anteriormente para envios poéticos, com mescla de representações – escrita, gravura, desenho, pintura ... –, não havia, no entanto, servido a uma rede¹ de comunicação em constante disseminação, agregando novos participantes.

A arte postal é um processo de comunicação artística nacional e internacional, onde as fronteiras podem se aproximar de um lugar a outro do mundo, com a prática da comunicação em rede. Inicialmente realizada pelo correio, ao final dos anos 80 estendeu-se à *internet* – aspecto que não será abordado nesta dissertação.

Nas ramificações da rede de correspondências circulam informações, investigações e questionamentos sobre arte, política, filosofia, sexo, ecologia, literatura entre outros assuntos. Ao longo do trajeto, as correspondências podem sofrer modificações, através de contribui-

¹ A palavra “rede” irá aparecer neste trabalho, sempre referindo-se especificamente à rede de arte postal realizada através do correio, objeto desta pesquisa. Não é extensivo à rede eletrônica, *internet*, onde também há atuação em arte postal. O capítulo 4, deste trabalho, trata do conceito de rede de arte postal, o qual tomará como referência o conceito de “*rizoma*”, desenvolvido por Deleuze e Guattari.

ções dos artistas que marcam nelas suas posições, acrescentando ou reforçando idéias. Nesse caso, a arte constrói-se no trânsito das mensagens entre os participantes. O capítulo 4 apresenta dois trabalhos que exemplificam a *construção no trânsito*. Ambos foram realizados coletivamente; um deles, a partir da proposição *Interfira*, 1980 (fig.73), com a participação de três artistas, Rogério Nazari, Alberto Harrigan e Hudinilson Jr.; o outro, sem título, 1981 (fig. 86), surgiu em resposta a Cris Vigiano, por Bené Fonteles. No entanto, circulou nas mãos de outros artistas e deles recebeu colaborações até chegar à destinatária.

Ao receber e enviar correspondências, o correio possibilita o encontro entre pessoas de distintos e distantes países, com cultura, língua e sistema de governo diferentes. Em meio a essa diversidade, são compartilhados anseios e dificuldades. É observável o fato de problemas locais serem enfocados na rede. As considerações de Shusterman, em relação ao *rap*, “[m]esmo quando ganha uma dimensão internacional, o rap continua orgulhosamente local”², são também aplicáveis à arte por correspondência. A comunicação agrega solidariedade aos acontecimentos locais. Desta forma, as imagens enviadas “fornecem um registro do que aconteceu e dão direção por pedido e comando a ações futuras”,³ conforme menciona Dewey. Somadas às imagens, são as palavras – as quais além do sentido léxico, também podem aparecer como imagens – que informam, algumas vezes, formando uma rede global de solidariedade, por exemplo, nas denúncias de prisões políticas como a do colombiano Jesús Galdámez, sem título, [ca. 1980] (fig.12), e dos uruguaios Clemente Padin e Jorge Caraballo.

As alianças entre os participantes da rede de arte postal são construídas pela identificação ideológica e pelo empenho recíprocos. Essa arte busca engajar – quem dela participa ou vier a tomar contato com ela – e não distrair ou entreter. O comprometimento está em difundir idéias e também modificar – ainda que minimamente –, as regras e as estrutu-

² SHUSTERMAN, *Vivendo a arte*. 1998, p.153.

³ DEWEY, *Arte como experiência*. 1980, p.345. O autor refere-se à palavra (vocábulo).

ras do funcionamento diário da vida.

Na década 70, o Brasil vivia a ditadura militar, e a Alemanha Oriental o regime socialista. O artista Paulo Bruscky⁴ (Recife), em entrevista, lembrou da afirmação do amigo Robert Rehfeldt (Alemanha Oriental) “você foi preso por ser comunista e eu por ser democrata”. Os artistas, que se conheceram através da rede de arte postal, identificaram-se por possuírem semelhantes ideais de vida e pelo interesse em discuti-los. Ambos sofreram com o controle do governo em suas produções artísticas, sendo avaliados como *subversivos*.

No tipo de trabalho desenvolvido por Bruscky e Rehfeldt encontra-se a relação dialética, proposta por Benjamin,⁵ entre *tendência* e *qualidade*. Os artistas não apenas relatam os fatos políticos diários, mas os pensam e os articulam com o processo de produção, para que não sejam transformados em objetos de consumo “para entreter o público”. São idéias que visam conscientizar, abrindo um canal para a participação ativa. Mas, como pensar em público na arte postal? O participante da rede é criador e público ao mesmo tempo. Para entrar na rede é necessário responder a um chamado, a um convite. Um esclarecimento se faz necessário, o convite não precisa ter sido remetido a determinada pessoa, basta ela ter conhecimento da proposta e o endereço para resposta. Isto quer dizer, os funcionários dos correios, que por estarem em contato com as correspondências eram público, poderiam ser também participantes, por exemplo.

A reflexão sobre o dia-a-dia é discutida através da mídia correio – na qual as idéias são divulgadas amplamente, no ato da leitura dos cartões-postais, dos envelopes – e seus conteúdos. Na atuação artística de Paulo Bruscky, do mesmo modo de vários *artistas-correio*,⁶ verifi-

⁴ Declaração de Paulo Bruscky em entrevista concedida à autora deste estudo em Recife, 28 de junho de 2002.

⁵ BENJAMIN, *O autor como produtor*, 1994, p.128.

⁶ *Artista-correio*, denominação autoconferida aos artistas praticantes de arte postal; é uma variante da expressão *mailartista*. O termo pode ser encontrado nos anexos, no texto *Arte correio: hoje a arte é este comunicado* de Paulo Bruscky.

ca-se o que Benjamin⁷ impõe como exigência ao artista, “refletir sobre sua posição no processo produtivo”. Os artistas constantemente repensam o papel da arte e do artista, atentos ao desenvolvimento das técnicas de produção de seu tempo, sem o interesse de produzir um objeto, mas principalmente visando a conscientização de determinado conceito. Nesse sentido, pode-se dizer que são “autores conscientes”, no entendimento de Benjamin,⁸ pois “[seu] trabalho não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção”.

O correio: elo para a vivência cotidiana da “experiência estética”

“É por meio das formas cruas e dos sons, presentes na experiência cotidiana, que se pode aprender a usufruir”, argumenta Dewey.⁹ Em consonância com esse pensamento, na arte por correspondência as vivências cotidianas são parte do processo artístico.

A utilização de uma mídia de comunicação de massa para a difusão da arte permite que as pessoas envolvidas na distribuição das cartas, cartões-postais, etc., entrem em contato com os trabalhos através das informações que constam nos envelopes e nos postais. O acesso é ampliado para além do destinatário, não apenas no contato com as correspondências, mas também pelo fato da rede possibilitar a livre entrada de novos participantes. Como não possui seleção, a partir de um contato se está inserido automaticamente nela.

Benjamin¹⁰ salienta que, tanto melhor será o *aparelho* “quanto maior for a sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores”, o teatro épico de Brecht é apontado como modelo pelo autor. Este teatro é instrumento para representar as

⁷ BENJAMIN, no texto *O autor como produtor*, 1994, p.134, refere-se especificamente ao escritor. A exigência é, por mim, compreendida ao artista em geral.

⁸ Ibid. p.131.

⁹ DEWEY, 1980, p.345.

¹⁰ BENJAMIN, *O autor como produtor*, 1994, p.132.

condições, ou melhor, para que o público “descubra as suas condições”, através da interrupção da ação. A ilusão é desfeita na fragmentação de uma ação cotidiana. O corte, presente no teatro de Brecht, pode ser encontrado em uma técnica freqüentemente utilizada na arte por correspondência: a colagem. Ela igualmente realiza tal corte, ao incorporar às correspondências fragmentos de imagens banais.

Da mesma forma que no teatro épico, na arte postal “o homem está no centro de suas experiências”,¹¹ o contato diário – ou quase – com as correspondências, que levam e trazem frações do dia-a-dia, determina o *eu-participante* como parte integrante do processo de percepções e de vivências estéticas. Conforme Jonh Dewey, a experiência permite *aprender a usufruir*, por isso, opta-se pelo conceito de *experiência estética*: “uma manifestação, um registro e celebração da vida da civilização, um meio de promover seu desenvolvimento, e também é o último julgamento sobre qualidade de civilização”.¹² 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.

No que diz respeito ao autor – a formação de *colaboradores* –, como na *descoberta* de seu cotidiano, a arte postal cumpre esses papéis. O trabalho de *colaborador* em arte postal depende da compreensão do participante dos mecanismos da rede, e de seu envolvimento nas solicitações desta.

A afirmação de Benjamin,¹³ “o acontecimento não é transformável em seus momentos altos, pela virtude e pela decisão, mas unicamente em seu fluxo rigorosamente habitual, pela razão e pela prática”, encontra na rede de arte por correspondência sua confirmação, a prática habitual foi capaz de mobilizar um grande número de pessoas com o

¹¹ BENJAMIN, *O autor como produtor*, 1994, p.134.

¹² DEWEY, 1980, p.326.

¹³ BENJAMIN, *O autor como produtor*, 1994, p.132.

objetivo de realizar transformações, algumas com sucesso, outras sem.

O processo pode ser mostrado, por exemplo, nos envelopes onde Bruscky comenta, com ironia, cenas do dia-a-dia. Seja sobre a guerra, *Você pode conhecer toda a verdade sobre a 180 guerra mundial, 1975* (fig.7), seja de consumo corriqueiro, *Parabéns! Você e sua família participarão da grande aventura de conhecer nosso tempo 2, 1976* (fig.11), ou ainda através das inscrições dos carimbos “envelopoema” ou “hoje, a arte é este comunicado/ today art is this comunicated”, entre outras presentes no envelope da figura 6. Tanto as colagens como as estampas dos carimbos interrompem o encontro habitual com o padrão das correspondências e, nesse sentido, realizam o *corte no cotidiano* e a posterior *descoberta das próprias condições de vida* da pessoa que se depara com elas – conforme mencionado nas páginas anteriores.

O chamado ao intercâmbio encontra-se em correspondências como o cartão-postal-convite para participação da exposição *3x4 show, 1978* (fig.8), no qual constam: a data limite para a remessa e endereço, o formato dos trabalhos, o local e data da exposição e informa, “cada participante receberá um catálogo com fotografias de todos os trabalhos”.

Outro tipo de correspondência que solicita uma resposta é a de Davi Det Hompson (EUA), *Envie-me uma carta* (Send me a letter), 1977 (fig.10). No texto da correspondência, Hompson escreve sobre o conteúdo ou espírito da rede, ao contar de seu ingresso nela: “notícias inacreditáveis, opiniões curiosas e propostas insólitas”. Esta correspondência e o cartão-postal-convite *3x4 show* são exemplos de aberturas na rede, pois permitem a entrada de “colaboradores”,¹⁴ diluindo a separação entre autor e público.

Será que o espectador estaria apto a tornar-se um artista? Benjamin¹⁵ escreveu, em 1934, “a distinção convencional entre autor e público [...] começa a desaparecer”. Naque-

¹⁴ “Colaboradores”, expressão de Benjamin, mencionada na nota 10 deste trabalho.

¹⁵ BENJAMIN, *O autor como produtor*, 1994, p.124.

le momento o autor referia-se especificamente à imprensa russa, onde ele entrevia esta importante mudança nas relações entre criação e recepção da produção artística. Dois anos mais tarde, Benjamin¹⁶ retoma o assunto, “[a] cada instante, o leitor está pronto a converter-se escritor”. Desta vez, o autor aludiu ao espaço aberto na imprensa em geral, ampliando a possibilidade de desaparecimento da distinção entre autor e público.

Após a metade do século XX, fica claro não ser mais possível associar a criação artística à especialização de um ofício. A formação artística não depende necessariamente de conhecimentos técnicos adquiridos em uma instituição de ensino, a prática indicará qual a pesquisa e técnicas apropriadas a cada proposta artística. 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.¹⁷ 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.

Os *relatos artísticos* testemunham o contexto histórico, que é assim compartilhado por intermédio de correspondências. A conscientização da situação cotidiana permite a reflexão e a discussão sobre o próprio modo de vida e da de seus parceiros missivistas. Muitas vezes são geradas mobilizações de solidariedade, intencionando repudiar, festejar ou modificar os sistemas que regulam a vida diária. Bruscky salienta a existência de *uma*

¹⁶ BENJAMIN, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. 1994, p.184. No texto, o autor também refere-se ao cinema, *sobretudo* o russo, onde “pessoas que se auto-representam”, quer dizer, não existe atuação dramática.

¹⁷ A coerência, relativa a produção artística, pode ser esclarecida através da noção de seu oposto: *incoerência*, estabelecida por Jimenez, “[...]elaborada de modo arbitrário, totalmente aleatória, a partir de materiais e de formas justapostas de maneira heterogênea[...]excepto[sic] se esta incoerência provém de uma demarche[sic] intencional e se inscreve em um projeto coerente do artista, como a escrita automática dos surrealistas” (JIMENEZ, *O que é estética?* 1999, p.386).

posição política entre os participantes:

[...] se você fizer uma análise, você vê entre os países na época [anos 70 e 80], os socialistas, os regimes ditatoriais e alguns países em transição, há uma posição política, há um trabalho, uma discussão humana. [...] Eu digo política porque eu não vejo a política dissociada do dia-a-dia. Então você vê que há uma preocupação no aspecto de vida, de discussão de conceitos sobre essas questões.¹⁸

Esta presença da *política* no cotidiano, comentada por Bruscky, somada à necessidade permanente de discussão de aspectos da vida e à vontade de divulgação de idéias encontrou no correio a dupla função: *troca e propagação de mensagens*.

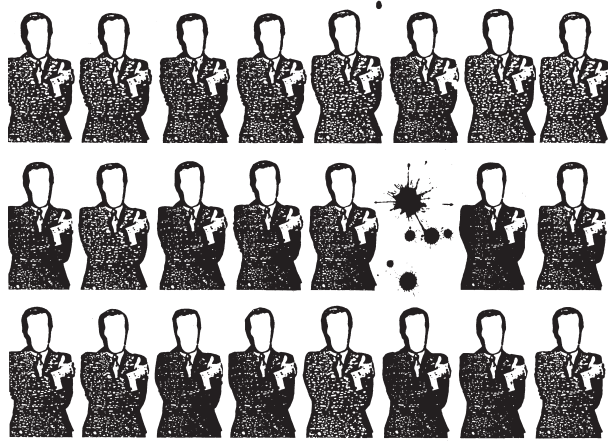
O correio foi percebido como veículo capaz de transpor a barreira da censura. Atravessando um período de repressão política em vários países, entre eles o Brasil, as pessoas estavam impedidas de expressarem-se livremente. A intuída opção pelo correio, demonstrou ser acertada na prática da arte por correspondência. Bruscky comentou sobre o assunto:

O fluxo diário que entra e que sai, é impossível humanamente, até hoje, com recursos tecnológicos. Você pode pegar por amostragem, mas é impossível você fazer um controle, senão atrasa toda a correspondência. Então não foi à toa que foram utilizados os correios. Tem isso também. Então, o subterrâneo estoura pelos correios, exatamente por causa disso. A América Latina mesmo, quer dizer, era quase toda de militares, de extrema direita, era uma coisa que se fosse por outro meio, seria mais fácil de se controlar. Quer dizer, a coisa surge naturalmente. Depois, você estudando, você vê o porquê.¹⁹

O controle efetivo sobre as correspondências não pode ser considerado tarefa fácil, se lembrarmos que uma mensagem pode ser facilmente multiplicada e reenviada. Esta operação, repetindo-se várias vezes, torna possível furar os bloqueios de controle ideológico. Exemplo disso é a notícia do desaparecimento de Jesús Galdámez Escobar, [ca. 1980] (fig.12), que circulou amplamente na rede em grande mobilização, e pressionou as autoridades de El Salvador a libertá-lo da prisão política. Este tipo de ação efetiva a *transforma-*

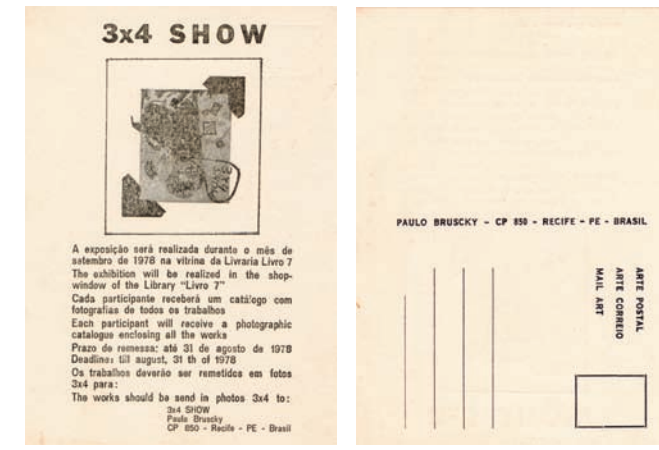
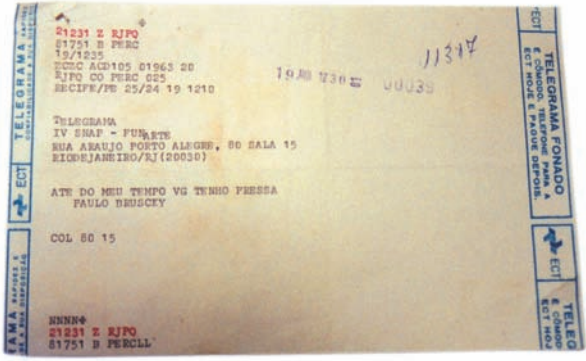
¹⁸ Declaração de Paulo Bruscky em entrevista concedida à autora deste estudo em Recife, 28 de junho de 2002. Os dados entre colchetes, foram por mim acrescentados.

¹⁹ Declaração de Paulo Bruscky em entrevista concedida à autora deste estudo em Recife, 26 de junho de 2002.



Send me a letter.
Every morning I open my mailbox hoping, that jammed between a flyer from "Radio Shack", the telephone bill and a copy of "Arizona Highways", there is a letter that will initiate a correspondence of incredible news, curious opinions and unheard of proposals. My name and address is Davi Det Hompson, P.O. Box 7055, Richmond, Virginia, 23221 U.S.A.
Send me a letter.

Jesús Galdámez fue secuestrado en El Salvador
Señor director:
El pasado día 9 de este mes, a las cuatro de la tarde, fue secuestrado por las fuerzas armadas de El Salvador mi hermano Jesús Romeo Galdámez, quien fungió como director de Publicaciones del Ministerio de Educación de ese país.
Se trata (o se trataba) de una persona cuya trayectoria era eminentemente humanística y, aunque no estaba directamente involucrado en ninguna organización, siempre consideró que la lucha de su pueblo debía seguir adelante en pos de su liberación y que él apoyaría, en la medida de sus posibilidades, esa batalla contra las injusticias.
Siempre ha sido lo fue) un hombre honesto, sencillo, quien gracias a las oportunidades que se le presentaron pudo realizar estudios en la Universidad de Porto Alegre, Brasil, durante cuatro años y en 1979 fue designado director de Publicaciones del Ministerio de Educación de El Salvador. Hoy ha desaparecido y no conozco su paradero.
El fue secuestrado junto con otros diez compañeros de trabajo en las propias oficinas del Ministerio de Educación. Y aunque a estas alturas en mi país los militares no tienen misericordia hacia nadie, es necesario observar cómo ni en las propias oficinas gubernamentales existe un mínimo de seguridad.
Con este testimonio quiero señalar que mi angustia por el paradero de mi hermano es grande, pero sin embargo sé que el pueblo salvadoreño, mi pueblo, triunfará porque mis hermanos de raza ya no están dispuestos a seguir sojuzgados bajo el yugo militar.
Catalina Galdámez y Marvin Galdámez



1. Renato Brancatelli e Zhô Bertholini, *Identidade Zero*, 1981. Cartão-postal, 10,5x18cm.
2. Paulo Bruscky, sem título, 1979. Envelope.
3. Paulo Bruscky, *Arte do meu tempo tenho pressa*, 1981. Telegrama.
4. Paulo Bruscky, *Projeto Sem destino*, 1975-83. Envelopes.
5. Paulo Bruscky, *Arte com firma reconhecida*, 1985. Cartão-postal.
6. Paulo Bruscky, sem título, 2000. Envelope, 34x24cm.
7. Paulo Bruscky, [*Você pode conhecer toda a verdade sobre a guerra mundial*], 1975. Envelope.
8. Paulo Bruscky, *3x4 show*, 1978. Cartão-postal-convite, 15x10,5cm.
9. Paulo Bruscky, *PostAção*, 1975. Ação postal, fotografia.
10. Davi Det Hompson, *Send me a letter*, 1977. Cartão-postal.
11. Paulo Bruscky. [*Parabéns! Você e sua família participarão da grande aventura de conhecer nosso tempo.*], 1976. Envelope, 25x18cm.
12. Jesús Galdámez fue secuestrado en El Salvador, [ca. 1980]. Enviado por Leonard Frank Duch.
13. Paulo Bruscky, *Confirmado: é arte*, 1977. Cartão-postal.

ção *pela prática*, mencionada anteriormente, ao modificar a situação vivida.

Por ser de baixo custo e de fácil acesso, o correio permitiu a prática da arte, alternativamente aos museus e às galerias. A arte por correspondência, propositalmente, desvinculou-se da inserção no sistema de produção e distribuição da arte existente, criando seu próprio sistema. Mas, por que os artistas optaram por esta desvinculação?

Alguns artistas estavam descontentes com o caráter de mercadoria atribuído à obra-de-arte, e isso implica em outro entendimento do que seja arte.²⁰ Surgida nos anos 60, a arte conceitual percebe a arte estreitamente vinculada à experimentação, ao contexto, desvinculada da contemplação e do objeto artístico, e questionadora quanto à natureza da arte. Além do mais, havia a compreensão de que a arte deveria ocupar lugares do cotidiano. Aliado a isso, o contexto político-cultural mundial, apesar das diferenças entre os países, movimentava as pessoas na crença em transformações.

O correio consegue, ao mesmo tempo, ampliar o lugar da arte, que é transferido para dentro de um sistema comum da vida diária, e retirar o caráter de mercadoria da obra artística. Isso é evidenciado na efemeridade das correspondências e de outras ações propostas pelos artistas. Não era buscada a permanência, a obra acabada, apenas a vivência consciente e questionadora de determinada situação. O objeto ausente, conforme Archer,²¹ “incentiva a [...] olhar os fenômenos do mundo de um modo ‘artístico’”.

Dewey²² atribui o “*abismo*” entre a vida cotidiana e a arte à ênfase dada pela filosofia da arte ao “caráter meramente contemplativo da estética”. De forma semelhante, Shusterman²³ observa que o prazer estético defendido por Kant “confinado ao prazer da contemplação, distanciada e desinteressada, da forma [...] reforçou a separação entre arte

²⁰ O exercício da arte conceitual contra a autonomia do campo artístico será desenvolvido no capítulo 3.

²¹ ARCHER, *Arte contemporânea: uma história concisa*. 2001, p.94.

²² DEWEY, 1980, p.10.

²³ SHUSTERMAN, *Transformando a arte e a filosofia*. 2003, p.126

e vida”. Esta separação “empobrece a qualidade estética de nossas vidas”²⁴. Para não dar continuidade a essa situação, a arte por correspondência afastou-se da *desinteressada contemplação*, retirando-se dos espaços identificados a ela. O modo como a fruição da arte ocorre na prática da arte postal é compatível com a *experiência estética*, defendida por Dewey,²⁵ aprendida e usufruída em todos os momentos da vida, não como uma “compensação transitória”, mas “como processo normal de vivência”. Assim sendo, a aparição da arte postal em museus e galerias na forma de exposição, apenas dá a conhecer resultados parciais da arte processual realizada em rede de correspondências.

É importante observar que a tentativa de “institucionalizar a revolta e de fazer coexistir a subversão e a subvenção”, nos termos de Rochlitz,²⁶ não interfere como neutralizador das produções realizadas na rede de arte por correspondência que, por vezes, aparecem junto a instituições. Esse fato se deve a formação da rede não possuir um centro ou um eixo principal dominante, o que permite acontecimentos simultâneos e impossibilita seu controle geral, como será tratado no capítulo 4 desta dissertação.

O modo *devoto*²⁷ como habitualmente nos relacionamos à arte, isola obras e artistas da vida comum. A recepção da arte vinculada à adoração ao *artista genial* ou obra-de-arte, independentemente do que esta possa transmitir, gera tal isolamento. Adorno e Horkheimer²⁸ argumentam, “[a]quilo que se poderia chamar o valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca, em lugar do prazer estético penetra a

²⁴ SHUSTERMAN, 2003, p.127.

²⁵ DEWEY, 1980, p.10.

²⁶ ROCHLTIZ, *Subversion et subvention*. 1994, p.19.

²⁷ Tomada emprestada a expressão “devoto” de Richard Shusterman: “A tradição das artes maiores serve à ordem social estabelecida na medida em que promovem uma certa devoção ao passado, uma nostalgia adulatora que se realiza através da mistificação da beleza das obras de arte antigas”, em SHUSTERMAN, *Vivendo a arte*. 1998, p.61.

²⁸ ADORNO e HORKHEIMER, *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas*. In: ADORNO, 2001, p.63, 64 e 65, as citações no mesmo parágrafo.

idéia de tomar parte e estar em dia; lugar da compreensão, ganha-se prestígio”. A arte é *neutralizada* dentro do campo autônomo. Shusterman²⁹ argumenta que essa neutralização acontece “pelo simples fato de pertencer à instituição artística”. A obra, ao ser envolvida pela aura, provoca mais uma atitude ritualística e de *devoção* do que de percepção reflexiva.

Observando a absorção e o conseqüente apagamento do sentido crítico das obras criadas pelas “vanguardas históricas”,³⁰ a arte postal desvia-se para um sistema à margem do oficial. Quem sabe não seja por essa razão, a freqüente afirmação *isto é arte*, encontrada na produção artística da rede de arte por correspondência? Para afirmar que, mesmo não inserida nos mecanismos oficiais de produção, consumo e circulação, ela é arte. O cartão-postal de Paulo Bruscky, *Confirmado, é arte*, 1977 (fig.13), atua exatamente nesse sentido, além dele, os carimbos estampados sobre o envelope sem título, 2000 (fig.6), “arte em trânsito”, “arte em todos os sentidos” e o já mencionado, “hoje, a arte é este comunicado”.

Comunicações: possíveis ocorrências

Os trabalhos que circulam na rede de arte postal apresentam-se dentro dos padrões usuais de formatos de correspondências, bi e tridimensionais, sendo que, alguns fogem a eles. O cartão-postal foi utilizado com muita freqüência, mas também o telegrama – veja o de Bruscky, *Arte de meu tempo, tenho pressa*, 1981 (fig.3) –, selo de artista, caixas e envelopes contendo os mais diversos materiais: anotações, filmes, audioarte, documentação de performances, etc.

As proposições artísticas podem ser individuais ou coletivas, apresentar caráter informativo ou interativo, tema indicado ou livre. As correspondências podem ser produ-

²⁹ SHUSTERMAN, 2003, p.65.

³⁰ Vanguardas históricas, expressão adotada por Peter Bürger para distinguir as vanguardas do começo do séc. XX das neovanguardas surgidas na metade do mesmo século.

zidas de forma artesanal, industrial ou pela combinação dessas duas. Alguns exemplos serão descritos com a intenção de mostrar a diversidade das produções.

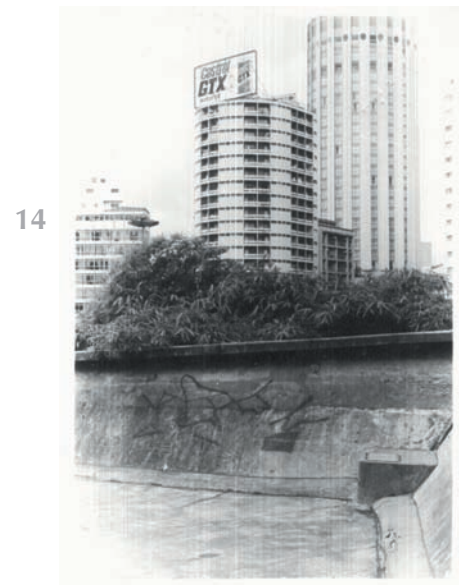
Formatos bi e tridimensionais

Quanto às dimensões, apesar dos freqüentes cartões-postais e dos envelopes, alguns escapam aos formatos padronizados industrialmente, como o envelope medindo 1,80x0,90m, alvo do *happening* de Paulo Bruscky, intitulado *PostAção*, 1975 (fig.9).

As caixas ou pacotes incluem filmes, fitas magnéticas de áudio, objetos, etc. Alguns possuem formatos dobráveis, tais como o livro de artista, 1979 (fig.16), de Karin Lambrecht, e o jogo *A tábula*, [1979] (fig.17), de Heloisa Schneiders da Silva. O correio é o canal de transmissão das idéias contidas na superfície externa e no interior dos envelopes e das caixas.

O que está na superfície externa da correspondência pode ser lido e vir a influenciar a vida das pessoas que tiverem contato com ela: carteiros, funcionários do correio, porteiros e zeladores de habitações, entre outras. Sobre o envelope, cartão postal ou embalagem são utilizadas colagens, estampas de carimbos, entre outras técnicas, para comunicar opiniões, dúvidas e, ao mesmo tempo, provocar questionamentos.

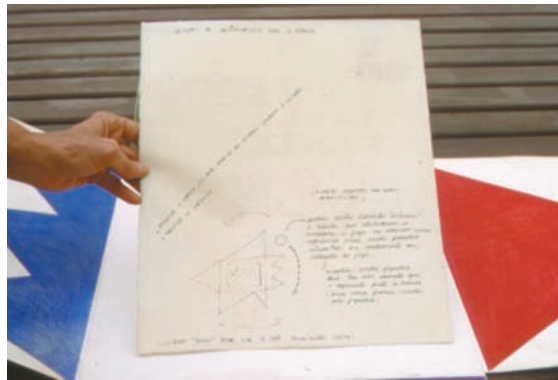
Etiquetas contendo letras foram coladas na mesma superfície do envelope, sem título, 1979 (fig.2) que contém, ainda, a etiqueta vermelha com a inscrição “urgente”, nela foi escrito manualmente “poesia-e-arte”. Bruscky, na reunião das colagens e letras manuscritas, envia a mensagem: “poesia e arte, urgente” que pode parecer estranho, já que o uso dessas etiquetas é usualmente destinado aos trabalhos mais burocráticos. Em outro exemplo (fig.6), a grande colagem de um trabalho, em preto-e-branco, é salientada a sobreposição da cor laranja do envelope; nele, vários carimbos como o “envelopoema”, entre outros, contendo *slogans* do artista, com a intenção de situar ali a presença da arte. O cartão-postal *Arte com firma reconhecida*, 1985 (fig.5), ironicamente assinado e com firma reconhecida, alude à autenticidade da obra.



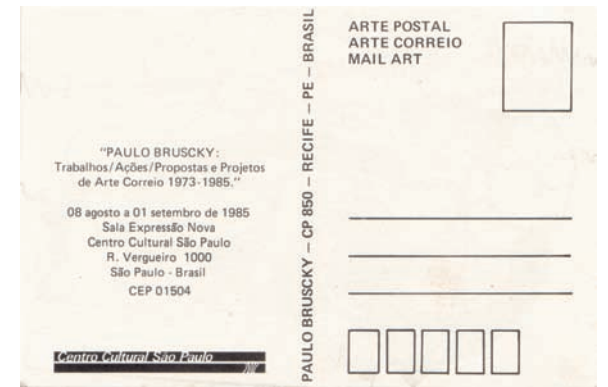
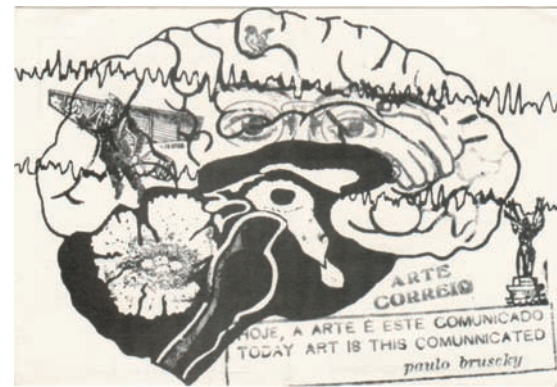
14



17



21



15

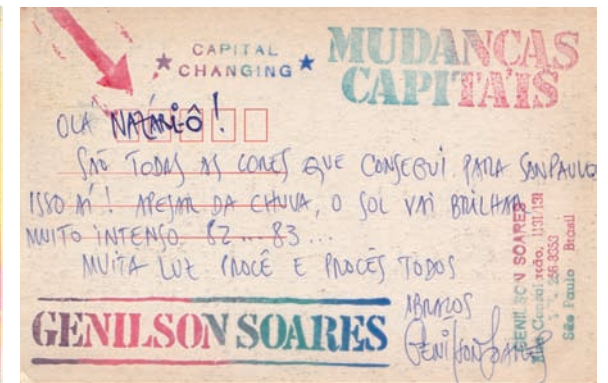
18



22



23



16



19



20



- 14. Hudinilson Jr., *Mail art grafitti*, 1980. Cartão-postal, 18x12cm.
- 15. Paulo Bruscky, *Radium arte: autum radium retratum*, 1979.
- 16. Karin Lambrecht, sem título, 1979. Livro de artista.
- 17. Heloisa Schneiders da Silva, *A tábula*, [1979]. JOGO.
- 18. Paulo Bruscky, *Multipostais VII*, 1995. Cartões-postais. Envelope, 19x25cm.
- 19. Karin Lambrecht, *1 as cores da moda; 1'as cores da arte*, 1979. Mohammed - unitá 751, 21x29,7cm
- 20. Falves Silva, *Exposição Olho Mágico*, 1978. Catálogo de exposição.
- 21. Paulo Bruscky, *Paulo Bruscky: Trabalhos/Ações/Propostas e Projetos de Arte Correio 1973-1985*, 1985. Cartão-postal-convite, 10,5x15cm.
- 22. Paulo Bruscky, *Arte*, 1975. Cartão-postal.
- 23. Genilson Soares, *Mudanças capitais*, [1981]. Cartão-postal, 10,5x16cm.

O que se encontra no interior dos envelopes ou pacotes, seja ao informar, ou ao propor intercâmbio, é direcionado ao destinatário: anotações, livro de artista, fotografias ou outro material. No sentido de informar, como o comunicado do seqüestro de Jesús Galdámez, [ca. 1980] em El Salvador (fig.12), assinado por Catalina e Marvin Galdámez, serviu à conseqüente mobilização pela sua libertação. No sentido de solicitar intercâmbio, menciona-se, como exemplo, a correspondência de Hompson, *Send me a letter*, 1977 (fig.10).

Apesar de realizadas em maior quantidade sobre papel, outros materiais foram empregados para a confecção das correspondências de arte postal, tais como em *Radium arte: autum radium retratum*, 1979 de Bruscky (fig.15), um fragmento de raio-X que alude a identificação das pessoas através dos ossos (radiologia). Constitui tática de diversos artistas, incluir materiais, presentes no próprio cotidiano, para pensar sobre determinado assunto.

A arte por correspondência abrange diversas técnicas e mídias, muitas vezes ocorrendo sua fusão como as de sobreposição de colagens, xerox³¹ e estampas de carimbos. É exemplo de fusão entre mídias, *PostAção*, 1975 (fig.9); nela, Bruscky e outras pessoas circularam pelo centro da cidade Recife, desde a *Livraria Livro 7* até o Edifício Central dos correios com um envelope de grandes dimensões o qual incluía uma carta de 5 metros. Toda esta ação foi fotografada, os slides foram enviados junto à carta para *Galeria Artenuovo*, na Argentina, onde foram projetados sobre o papel que saía de dentro do envelope, pendurado no meio da galeria. A esta sobreposição de mídias, Dick Higgins³² chamou *intermídia*, considerando que se trata da “dialética entre as mídias”. A sobreposição resulta em uma combinação de mídias reduzidas a uma. Dessa forma, as partes, se isoladas, perdem o significado.

³¹ O termo *xerox* refere-se ao processo de impressão de cópias eletrostáticas, obtidas através da máquina de marca “Xerox”. Mídia muito utilizada por ser barata e permitir reprodução em grande número de cópias, mas também pelas possibilidades de apropriação de imagens e distorções, modificações experimentadas na exploração da máquina.

³² O artista Dick Higgins cunhou o termo “*intermedia*” (1966). HIGGINS, *Statement on Intermedia*. In: STILES e SELZ, 1996, p. 728-729.

Nos anos 70 e 80, um grande número de artistas em todo o mundo manteve contato através da rede de arte postal – uma rede descentralizada –, em intensa comunicação. Enviavam, além dos trabalhos preparados para a própria mídia *correio*, documentações de performances, intervenções urbanas, vídeos, música, etc. Identifica-se envolvimento na experimentação de *novos meios*.³³

A arte é percebida como processo, sendo valorizada a construção da idéia em detrimento do produto acabado. A continuidade do fluxo de comunicação – resposta, redistribuição, rompimento do contato –, dependia do interesse do participante ao receber a correspondência.

Proposições: individuais ou coletivas, informativas ou interativas

As propostas artísticas eram formuladas individualmente ou em grupo e, da mesma forma, remetidas a um ou vários participantes. Informativas ou interativas, as trocas geravam publicações, exposições, ações. Considera-se informativas as correspondências onde não há sugestão de interferência, o que não as impede de ocorrer. Todo material lançado na rede pode ser apropriado por outros participantes.

As publicações, *TOTEM* e *TABU*,³⁴ por exemplo, são edições construídas com colaborações de artistas. As exposições e os catálogos possuem também esse caráter de informar.

As correntes artísticas, entretanto, solicitam a interação, o intercâmbio entre os artistas. O *Mohammed*, Centro di comunicazione ristretta, em Genova, *IT*, imprimia cópias coloridas dos trabalhos enviados e as distribuía aos doze destinatários indicados pelo autor. Ao receber um trabalho, o artista transformava-se em remetente, escolhendo doze pessoas para constituir a sua corrente – chamada “Unidade”. Os trabalhos deveriam possuir o

³³ *Novos meios*, expressão adotada na época, refere-se às mídias exploradas como linguagens artísticas a partir dos anos 60.

³⁴ O n° 13 da publicação “Totem” e os n° 10 e n° 11 da publicação “Tabu” encontram-se nos anexos.

formato 21x23cm, conforme estabelece o regulamento.³⁵ Vários artistas brasileiros participaram do *Mohammed*, entre eles Teresa Poester, Paulo Bruscky, Simone Basso, Falves Silva, Leonard Frank Duch, Heloisa Schneiders da Silva e Karin Lambrecht, 1979 (fig.19).

Propondo uma interação com o trabalho recebido, *A tábula*, [1979] (fig.17), de Heloisa Schneiders da Silva é um “jogo com sete pontas”, conforme as instruções que ele contém. Nela se encontram, entre outras, as sugestões “[d]eslocar a tábula, ou seja, jogá-la em diversos contextos e situações” e “anotar os silêncios”. A artista menciona que a arte postal “[...] permitia [...] formular através da imagem uma coisa poética, um jeito de fazer poesia com a imagem, com a palavra [...] a possibilidade de brincar com a palavra”.³⁶

O projeto *Sem destino*, 1975-83 (fig.4), de Paulo Bruscky, foi uma pesquisa na qual o artista estava interessado em discutir o sistema de funcionamento do correio em todo o mundo. Bruscky, comenta o seu interesse inicial e como este processo aconteceu:

O correio tem uma Lei – a União Postal Universal –, dizendo assim: se você não achar o destinatário, é obrigado a voltar para o remetente. E então, baseado nisso, eu comecei mandando para outros artistas pedindo para eles selarem e jogarem nas caixas de correio dos países deles, então iam voltando para mim. Dentro dos envelopes tinham frases irônicas com o sistema vigente de cada país e com a questão da violação, dessas coisas... e também sobre a questão da arte. E eu pude fazer uma análise [...] Eu fui documentando, ia fazendo essa relação de endereços e vários não chegaram. Outros chegaram violados, quer dizer... e você não pode violar uma correspondência. Estava em questionamento nessa ação uma série de coisas, desde uma análise sociológica até uma questão de comportamento mesmo, uma questão de censura.³⁷

Iniciado em 1975 no Brasil, no decorrer destes sete anos o artista foi ampliando a pesquisa para todo o mundo, concluída em 1982. Essa proposta de Bruscky envolve seus parceiros da rede na sua realização, disseminando a preocupação do artista quanto à

³⁵ O regulamento do *Mohammed*, Centro di comunicazione ristretta, encontra-se nos anexos.

³⁶ Declaração de Heloisa Schneiders da Silva em entrevista concedida à autora deste estudo em Porto Alegre, 22 de junho de 1999.

³⁷ Declaração de Paulo Bruscky em entrevista concedida à autora deste estudo em Recife, 26 de junho de 2002.

seriedade dos órgãos responsáveis em cada país pela transmissão das correspondências, ou seja, pelo respeito à lei que os regulamentam.

Tema: indicado ou livre

Quando os artistas formulam uma proposta artística para arte postal, o tema era indicado ou livre. É o tema que aproxima, na maioria das vezes, os participantes da rede entre si. Nas propostas *Multipostais VII* e *Revista classificada* o tema era livre. Enquanto em *Projeto Ulisses* e *Exposição Olho Mágico* os artistas pretendem discutir as suas pesquisas individuais com outros artistas que se interessem pelos assuntos.

Multipostais VII, 1995 (fig.18), organizado por Bruscky, foi um intercâmbio de postais sem apresentar o tema definido. Até a data determinada na carta-convite, cada artista enviou 50 postais, não sendo estes necessariamente idênticos. Bruscky os reorganizou em envelopes, sendo que, cada um desses foi remetido aos participantes; além do intercâmbio entre os postais, constava a lista dos nomes e endereços de todos. Esse intercâmbio permitia aos artistas conhecimento das pesquisas e preocupações individuais, o que possibilitava a escolha, através da identificação, daqueles artistas com os quais eles manteriam contato.

Daniel Santiago e Paulo Bruscky editaram a *Revista classificada*, 1977 (fig.53) que reúne cópias de anúncios publicados pelos artistas na seção dos classificados dos jornais locais. Participaram artistas de vários países; cada qual recebeu um exemplar da revista contendo todos os anúncios remetidos aos organizadores. Esta revista compila uma prática comum na época, anos 70 e 80, a publicação de anúncios de arte em jornais e permite, além do intercâmbio, o conhecimento dos artistas interessados nessa prática.

O *Projeto Ulisses*, 1988 (fig.59, 60 e 61) é derivado da pesquisa que Lenir de Miranda desenvolve mergulhada na narrativa de James Joyce. Ao ser lançado na rede, o projeto ganhou colaborações de artistas com distintas interpretações.³⁸

³⁸ Esta exposição será melhor detalhada no capítulo 4.

A *Exposição Olho Mágico*, 1978 (fig.20), convocada por Falves Silva, “produtor consciente da relação que existe entre o material por ele trabalhado (que não é produto acabado) e a realidade social, onde interfere criticamente”,³⁹ também apresenta um tema originado na pesquisa individual do artista. O *Olho mágico* – criação realizada a partir de poemas-conceitos de Wladimir Dias-Pino –, estendida aos demais artistas atuantes na rede de arte por correspondência. Participaram desta exposição 32 artistas de 8 países.

Esses são alguns exemplos de temas que ocorreram na rede. Salienta-se que os temas estão presentes também nas correspondências trocadas entre artistas que se identificam através das correntes ou da participação de alguma exposição e que, mais tarde, estabelecem contato constante.

Processos de Produção

A produção de arte postal pode ser artesanal, industrial ou *mista*.

Artesanal, como o livro de artista de Karin Lambrecht, 1979 (fig.16), onde pinturas sobre plásticos são sobrepostas, como se fosse a fusão das folhas do livro em uma página. Além da pintura e da colagem, a artista desenha sobre papel. Outro exemplo é *A tábula*, [1979] (fig.17), de Heloisa Schneiders da Silva, construída em papéis recortados, contém desenhos e anotações que indicam o funcionamento do jogo.

O fundamental para a arte postal é a transmissão de uma idéia, ou seja, um conceito. Sendo assim, a produção das correspondências é realizada na intenção de comunicar determinada concepção. Na maioria das vezes, a produção é *mista*, isto é, elaborada com intervenção de procedimentos artesanais sobre alguma produção industrial, ou elaboradas artesanalmente, com posterior reprodução através de técnicas industriais, freqüentemente o *xerox* ou o *off set*.⁴⁰ O uso da reprodução garante maior circulação do trabalho.

³⁹ Conforme o texto apresentado no catálogo da exposição, assinado por Francisco Alves Sobrinho.

⁴⁰ *Off set*, processo de impressão fotoquímico onde imagens são gravadas em uma chapa metálica e, através de um cilindro de borracha, transferidas ao papel.

Exemplo de produção mista é o postal *Mudanças capitais*, [1981] (fig.23), de Genilson Soares, onde houve a sobreposição de uma camada colorida à impressão *off set*.

Produzido em *off set*, o postal *Identidade Zero*, 1981 (fig.1), de Renato Brancatelli e Zhô Bertholini, questiona a condição humana padronizada, ao repetir lado a lado, o desenho de um homem sem rosto. Entre eles há uma vazia, onde uma mancha, um respingo, marca a eliminação do homem que, aparentemente, não é percebida ou sentida pelos demais seja pela ausência de identidade ou ainda, pela necessidade de silenciar o fato.

O postal de Hudinilson Jr. (fig.14) sem título, 1980, que recebeu no verso a inscrição “mail art grafitti”, foi realizado em *off set*; também o postal *Limpos e desinfetados*, 1984 (fig.87), realizado a partir da fotografia que documentou a *performance* irônica dos artistas Paulo Bruscky e Daniel Santiago, em Natal, RN. Ao encontrarem as faixas com as inscrições “Limpo e desinfetado” no banheiro de um restaurante, os artistas as vestiram como *misses* e circularam na universidade – na ocasião eles estavam ministrando um curso. Constituíram entre outras impressões em *off set*, convites para participar de projetos ou exposições, como a *Paulo Bruscky: Trabalhos/Ações/Propostase Projetos de Arte-Correio 1973-1985*, 1985 (fig.21) e o de Vera Chaves, o postal *Testarte*, 1980 (figs.71 e 72).

Talvez por ser uma forma de baixo custo e de rápida reprodução, a cópia *xerográfica* tenha sido a mais utilizada, tanto para os trabalhos a serem criados coletivamente, como, por exemplo, *Metamorfose, transforme-se*, 1979 (figs.62, 63 e 64), de Rogério Nazari, como na divulgação e documentação dos eventos e trabalhos, tais como os catálogos: *Exposição Olho Mágico*, 1978 (fig.20), organizada por Falves Silva, e a *3x4 show*, 1978 (figs.79 e 80), por Bruscky.

O cartão-postal *Arte*, 1975 (fig.22), de Paulo Bruscky, foi criado artesanalmente. Sobre a apropriação de um pedaço de folha de lixa de madeira, com o acréscimo da palavra “arte” em sua superfície áspera. No verso contém o endereço, selo postal e carimbos do artista. Um cartão-postal incomum. Tão estranho como a afirmação de que um objeto de uso cotidiano, como a lixa, pode ser arte. Esse cartão postal ratifica a afirmação de Benja-

min⁴¹ de que “o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais do que a pintura”, e revela que a arte quer questionar, repensar o seu conceito e seu lugar na sociedade. Nesse sentido a apropriação é muito importante, pois ao trazer fragmentos do cotidiano é realizado o “corte” – conforme Benjamin sublinha, mencionado anteriormente neste capítulo –, e a posterior “descoberta da sua realidade” que permite a ampliação da percepção da sua vida, e provocar um outro olhar sobre a sua rotina.

A *apropriação* é acompanhada do *deslocamento*. Um objeto ou uma imagem inserido em seu lugar “original” estabelece relações com fatos do seu tempo presente. Ao reaparecer em outro lugar – quer dizer, ao ser deslocado –, desfaz esses vínculos. A lixa utilizada por Bruscky na confecção do cartão-postal, foi retirada de seu contexto usual e inserida em outro, o do sistema de distribuição de correspondências. Sua aspereza e a afirmação de que é arte – conforme a palavra escrita em sua superfície –, ao circular no correio, causa estranheza, interrompendo o fluxo habitual da distribuição das correspondências. A referência ao uso cotidiano se apresenta em situação descontextualizada, ou melhor, recontextualizada, pois, um “novo” contexto é agregado à esse objeto: lixa. A função originalmente estabelecida é transformada em uma nova função, em um novo sentido.

A apropriação, seja realizada no desejo de rompimento estético da arte ou de transferência simbólica de determinado objeto, sempre está carregada de interesse declara Robert Nelson, em conceito por ele elaborado:

Apropriado [...] quer dizer, anexado ou atachado, pertencente a alguém, privativo e conveniente ou próprio, Apropriado também tem mais conotações sinistras, implica pegar impropriamente alguma coisa ou inclusive, seqüestro ou roubo. Positivamente ou pejorativamente, a apropriação não é passiva, objetiva ou desinteressada, mas ativa, subjetiva e motivada.⁴²

O termo apropriação surgiu “como um indicativo de mais uma modalidade artística no

⁴¹ BENJAMIN, 1994, p.128.

⁴² NELSON, *Appropriation*. In: NELSON, 1996, p.117.

fim dos anos 70”,⁴³ apesar de estar presente na produção artística desde o começo do século XX, nas colagens dadaístas e cubistas e, nos *readymade*, de Duchamp e de outros artistas.

A montagem aparece primeiramente ligada ao cubismo. Nos *papier collés* de Picasso e Braque encontram-se fragmentos de realidade. Peter Bürger⁴⁴ assinala a esse respeito não ser “por acidente que a montagem surge em conexão com o cubismo – movimento na pintura moderna que mais conscientemente destruiu o sistema de representação que prevalecia desde o renascimento”. No entanto, é necessário ter-se atenção para distinguir a montagem cubista que, “subestimada à princípios compositivos”, apresenta uma intenção estética. Ao contrário, as fotomontagens de Heartfield, “não são objetos estéticos, mas imagens para leitura”.

A diferenciação que Bürger apresenta desses dois tipos de montagens, esclarece o uso de imagens como apropriação, como elemento compositivo apenas, ou como fragmento fundamental à informação das concepções do artista, como uma espécie de código. Este segundo é o tipo de montagem que aparece na arte postal.

Assim, podem ser gerados jogos de interrelação entre as informações transferidas, os fragmentos, e as acrescentadas pelo artista. Utilizando poucos elementos para enfatizar uma idéia, as correspondências de Paulo Bruscky, da década de 70, apresentam imagens apropriadas que revelam o cotidiano. Em *Da série: anônimos*, 1978 (fig.85), o fragmento de uma ficha de inscrição é usado para acentuar a codificação numérica, a que somos condicionados. Provoca, ainda a reflexão sobre a clandestinidade – referência ao contexto

⁴³ CHIARELLI, *Apropriação | coleção | justaposição*. In: SANTANDER CULTURAL, 2002, p.21. O autor refere-se ao termo apropriação, já que em *Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea*, afirma “[e]m meados da década de 1960, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, já se percebe [...] uso de imagens de segunda geração [...]” (CHIARELLI, 2001, p.262).

⁴⁴ BÜRGER, *Theory of the avant-garde*. 1999, p.73. As citações do mesmo parágrafo correspondem respectivamente às p.74 e 75.

A respeito das fotomontagens de Heartfield, Walter Benjamin afirma “cuja técnica transformou as capas de livros em instrumentos políticos” (BENJAMIN, 1994, p.128).

brasileiro daquele período. A ironia está presente em envelopes, 1975 e 1976 respectivamente (figs.7 e 11) criados sobre a apropriação de impressos publicitários veiculados pelo correio. A reutilização dos envelopes aludem, tanto à mensagem – com evidente deboche –, como ao que circula rotineiramente através do correio, o próprio material da mídia.

Shusterman⁴⁵ salienta a importância da apropriação no sentido de que “desafia o ideal tradicional de originalidade e autenticidade que durante tanto tempo escravizou nossa concepção de arte”. Os atos de apropriação trazem consigo uma provocação tanto à condição de novidade na arte, como a de exemplar único.

Foster situa a condição do artista e do espectador, em relação aos signos produzidos com a apropriação, como indicativos de posturas diferentes, tanto na produção quanto na recepção da arte, pois “[o] artista se torna um manipulador de signos mais do que um produtor de objetos de arte; e o espectador, um leitor ativo de mensagens mais do que um contemplador passivo da estética ou o consumidor do espetacular”.⁴⁶

Deve-se atentar ao fato de que os procedimentos de apropriação e de deslocamento ao invés de contestarem a *aura* artística podem reafirmá-la, caso esses procedimentos não forneçam elementos para a leitura.

Os exemplos descritos neste capítulo mostram a heterogeneidade das produções artísticas ocorridas em arte postal. Intencionou-se proporcionar uma noção da variedade de proposições e materiais apresentados na rede de arte por correspondência, durante os anos 70 e 80 – considera-se os exemplos citados como uma parcela pequena.

⁴⁵ SHUSTERMAN, *Vivendo a arte*. 1992, p.149.

⁴⁶ FOSTER, *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. 1996, p.140.

Capítulo II

HERANÇAS E PRECURSORES

A observação estética, a percepção e o estado de consciência tornam-se mais importantes do que o objeto criado. (John Held Jr., 1991)

Olhando para trás, ao observar outros períodos da arte, é possível situar as bases sobre as quais a arte postal foi construída? Quais as transformações no campo da arte podem ser tomadas como raízes à arte por correspondência?

Desde o começo do século XX, alguns artistas buscaram deslocar a atenção do objeto artístico (obra) para o ato artístico, quer dizer, envolver o espectador na vivência de situações capazes de aumentar a percepção estética. Diversos artistas das vanguardas históricas produziram *experiência estética*.¹

É importante atentar para as “*rupturas*” provocadas pelas vanguardas, pois, através delas, pode-se melhor compreender o desenvolvimento da arte. Este entendimento deve-se a Peter Bürger.² Alguns movimentos vanguardistas, opondo-se ao funcionamento autônomo da arte e às imposições estéticas trazidas por ele, distanciaram-se dos *objetos artísticos*. Buscaram-se novas manifestações capazes de cortar a continuidade desta situação.

¹ Conforme desenvolvido no capítulo 1, apoiado sobre a teoria de John Dewey em *Art as experience*.

² No texto, *El significado de la vanguardia*, publicado em 1981, Bürger afirma: “As rupturas, ao fim e ao cabo, podem ser chaves de conhecimento na medida em que revelam contradições” (BÜRGER, 1989, p.168).

O argumento de Bürger,³ é que “o ataque contra a autonomia da arte é o primeiro fenômeno da história que rompeu com a estética da autonomia, legando-nos a possibilidade de acabar com as limitações que esta impõe”. O autor contesta a terminologia “modernidade e vanguarda” na maneira em que é empregada por Habermas, como sinônimos. Tal emprego reduz a radicalidade das vanguardas porque o interesse delas em “reintegrar a arte na vida diária é rechaçado como um *falso deslize* [grifo meu]”. De fato, a absorção pelas instituições da produção vanguardista diminuiu ou omitiu a intenção de integração da arte à vida e o ataque à autonomia artística tal como proposto.

“A categoria *arte como instituição* não foi inventada pelos movimentos vanguardistas [...], mas, apenas começa a ser reconhecida após as vanguardas criticarem o status de autonomia da arte na desenvolvida sociedade burguesa”. A afirmação de Bürger⁴ é chave para o entendimento do papel das vanguardas no desenvolvimento da arte, visto que esta crítica à categoria *arte como instituição* representará uma referência retomada a partir dos anos 60.

Princípios geradores: do futurismo ao surrealismo

Desde os *Calligramme* de Apollinaire, 1918 (fig.24) até *Violon d'Ingres, 1924*, de Man Ray (fig.25), contaminada pelo *espírito livre* dadá, a arte postal (fig.28 e 33) retomou alguns procedimentos utilizados pelas vanguardas históricas, adaptando-os ao contexto, mídias e técnicas de produção dos anos 60 e 70 – quando se iniciou a prática da arte por correspondência, com o uso do correio para a veiculação da arte.

O processo de fusão das categorias e técnicas artísticas, inicia-se em 1909, com o

³ BÜRGER, 1989, p.171; e p.170 a citação seguinte, no mesmo parágrafo.

⁴ BÜRGER, 1999, p. lii No livro, *Theory of the avant-garde*, Peter Bürger argumenta que as vanguardas representam o “ponto lógico” no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa.

manifesto futurista. O texto no qual Filippo Marinetti⁵ lança o futurismo, escapa da homogeneidade tipográfica comumente empregada. Letras com tamanhos e fontes distintas umas das outras, grifadas em itálico ou negrito, dispostas não linearmente, repetidas, com espaços em branco, muitas vezes permitindo leituras duplas, sobrepostas. Este tratamento confere à palavra e ao tipo, a leitura como imagem, conservando ou rompendo o sentido lexical. Esta exploração tipográfica futurista (fig.26) também estava presente nos poemas de Apollinaire⁶ (fig.29), aparecerá no dadá⁷ e, anos mais tarde, na arte conceitual. Perloff,⁸ ao referir-se aos manifestos, sublinha a preparação do “caminho para a erosão gradual da distinção entre textos ‘literário’ e ‘teórico’ ”. Desta forma acontece “um texto ‘simultâneo’ que funciona muito como um poema”, onde há a presença de “duplo sentido e o jogo de palavras”. Adotado mais tarde por Marcel Duchamp, esta também será uma herança marcante para a arte postal. A flexível e múltipla leitura das estampas de carimbos ou de colagens, elaboradas a partir de recorte de impressos, conduz o leitor do riso à *tomar pé* da situação evocada.

O objetivo do manifesto é a ação, ele “é situacional pelo fato de que opera no tempo e no espaço real”.⁹ Para a realização da ação, o cenário é um lugar cotidiano. A distribuição do manifesto deve causar espanto, o público deve ser envolvido, ele precisa ser parte da situação. É importante permitir a *improvisação*, definida por Perloff

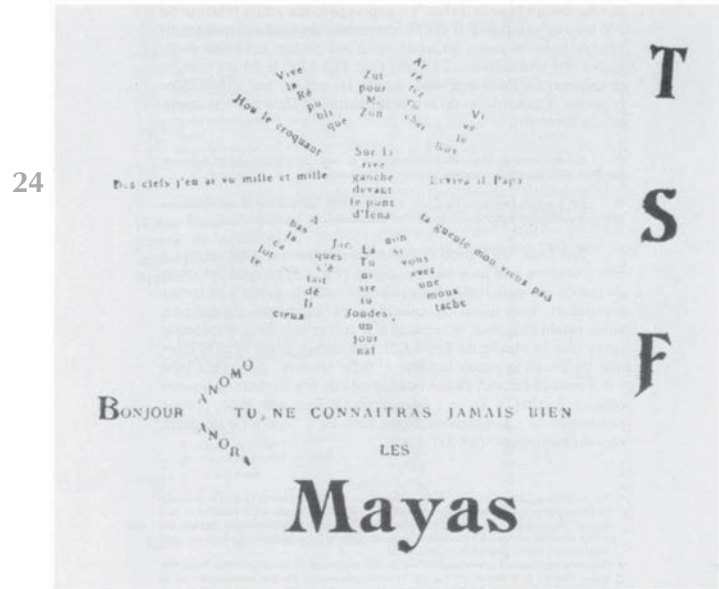
⁵ Além de Marinetti, participaram do futurismo: Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Giacomo Balla, Luigi Russolo entre outros.

⁶ O poeta Guillaume Apollinaire, de acordo com Argan, “foi quem transpôs para a poesia o princípio estrutural cubista” (ARGAN, 1992, p.306).

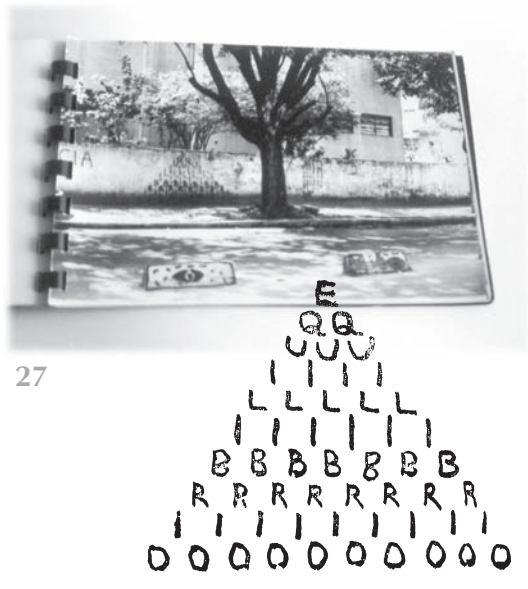
⁷ Conforme PERLOFF, “o manifesto dadá era [...] enraizado no modelo futurista”. (PERLOFF, *O momento futurista*, 1993, p.169).

⁸ As citações de Marjorie Perloff que constam neste parágrafo foram retiradas, respectivamente, das páginas: 203, 180 e 181, da obra já citada, PERLOFF, 1993.

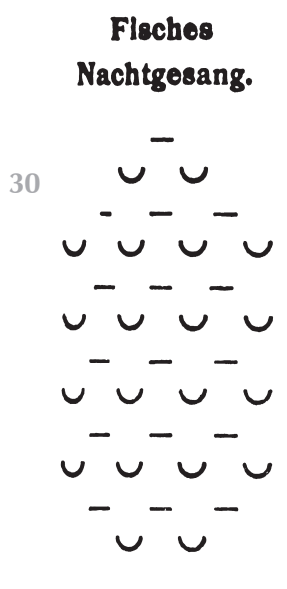
⁹ PERLOFF, 1993, p.198.



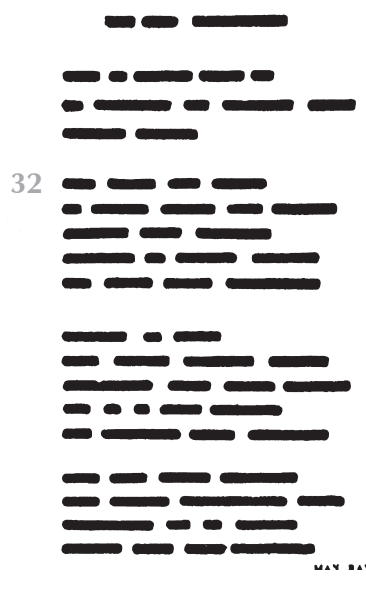
24



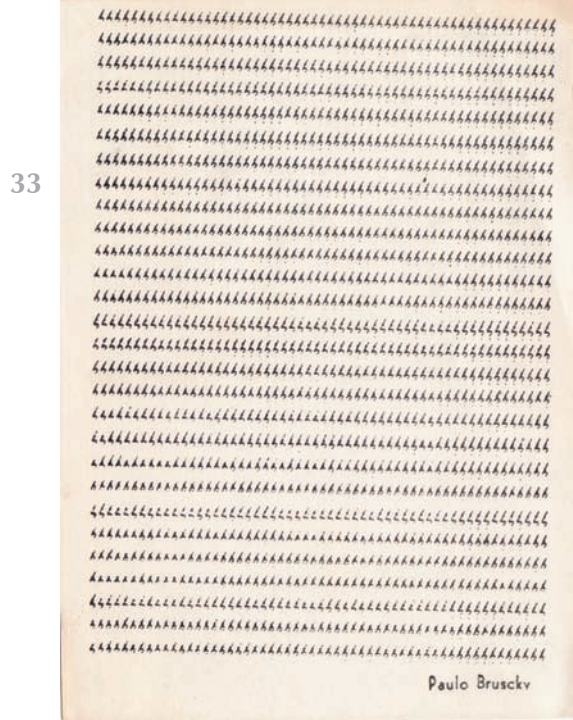
27



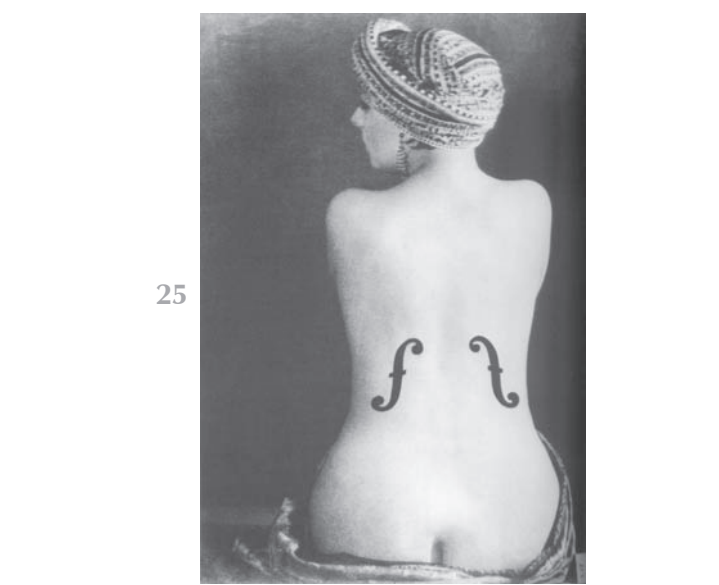
30



32



33



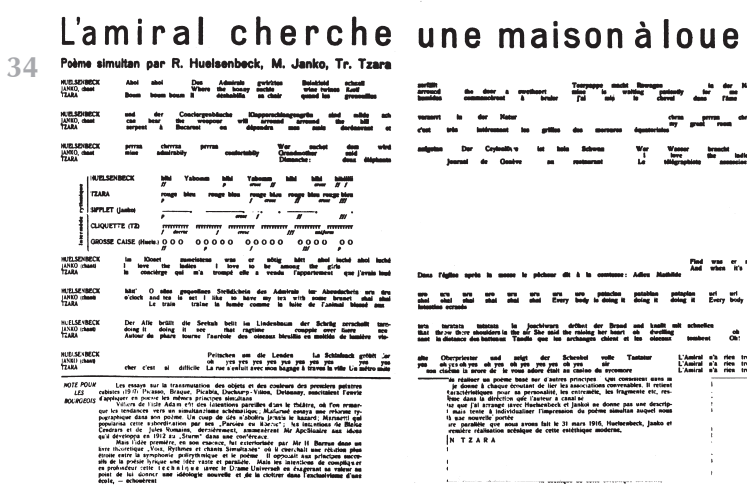
25



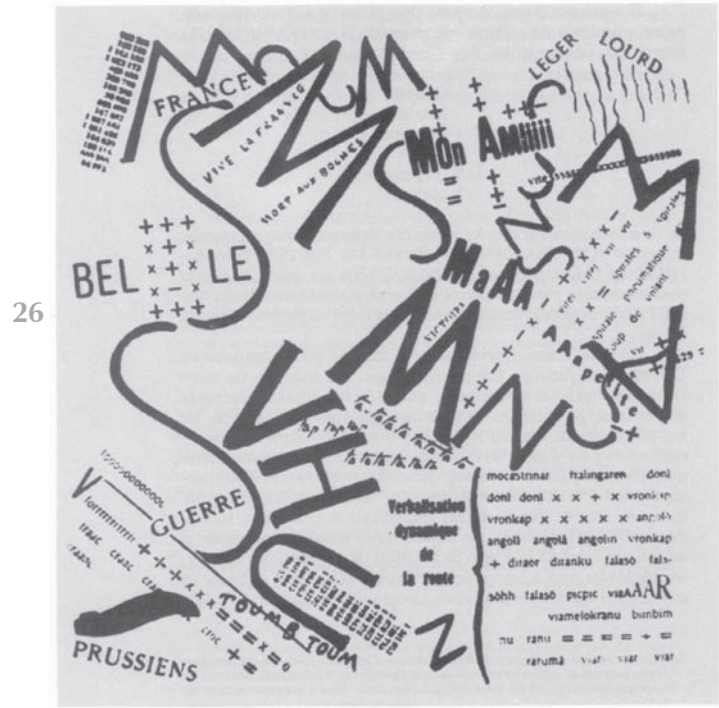
28



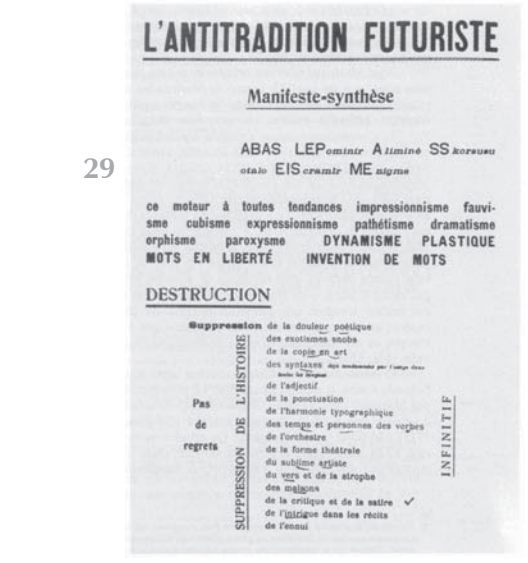
31



34



26



29

- 24. Guillaume Apollinaire, *Lettre-Océan*, 1918. Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre.
- 25. Man Ray, *Violon d'Ingres (Kiki)*, 1924. Fotografia, 30x24cm.
- 26. Filippo Marinetti, *Depois de Marne, Joffre visitou o front de automôvel*, 1915.
- 27. Paulo Bruscky, *Poemas urbanos, rua poética*, Recife, 1980. Intervenção urbana.
- 28. Paulo Bruscky, *Homenagem a Man Ray*, 1982. Cartão postal, 10,5x14,5cm.
- 29. Guillaume Apollinaire, *L'Antitradition futuriste*, 1913. Manifesto.
- 30. Christian Morgenstern, *Canção noturna do peixe*, 1920. Poema sonarista.
- 31. Raoul Hausmann (Editor), *O dadá*, 1910-20. Revista.
- 32. Man Ray, *Poème optique*, 1924. Poema sonarista.
- 33. Paulo Bruscky, sem título. 1978. Cartão-postal, 11x15cm.
- 34. R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr Tzara, *L'amiral cherche une maison à louer*, 1916. Poema simultaneísta.

como “uma postura performática que deixa espaço para o acidente e a surpresa”.¹⁰ Os espaços em branco, desocupados, não-preenchidos são frestas por onde podem surgir complementos ao acaso.

O caminho da experimentação é flexível, permite desvios. Eis aqui a maior diferença entre os movimentos contemporâneos, cubista e futurista. Enquanto o cubismo se ocupa com uma pesquisa formal, igualmente preocupada com o tempo e a percepção dos intervalos, porém voltado à construção de um objeto, o futurismo ensaia rumos para a arte onde, propositalmente, o aspecto formal e o local de inserção transformem os conceitos de museu e de obra-de-arte. Encantados com a máquina e de olho na velocidade, os artistas futuristas propuseram romper violentamente com o modo de viver e o modo de fazer arte, recusando o velho, aludindo ao novo. A leitura de trechos do manifesto *Contra Veneza Passadista* (1910), confirma essas afirmações:

[...]Renunciamos à Veneza dos estrangeiros, mercado para contrafações de antiquários, magneto para o esnobismo e imbecilidade universais, leito sem molas para as caravanas de amantes, banheira adornada de jóias para os cortesãos cosmopolitas, *cloaca maxima* do passado.

[...] Queremos preparar o nascimento de uma Veneza industrial e militar que possa dominar o mar Adriático, esse grande lago italiano.

[...] Deixem-nos incendiar as gôndolas, cadeiras de balanço para cretinos, e erguer para os céus a geometria imponente de pontes metálicas e morteiros emplumados com fumaça, para abolir as curvas decadentes da velha arquitetura [...].¹¹

Marjorie Perloff¹² assinala que as rupturas formais “refletem, é claro, as aspirações mais amplas dos futuristas de romper com as estruturas políticas e econômicas existentes e transcender as barreiras nacionalistas”. Estas aspirações serão “engolidas” pelo dadá, na expressão utilizada por Richter,¹³ readquiridas pelas vanguardas dos anos 60, chegando à

¹⁰ PERLOFF, 1993, p.186.

¹¹ Manifesto *Contra Veneza Passadista*. In: PERLOFF, 1993, p.187.

¹² PERLOFF, 1993, p.21.

¹³ O artista Hans Richter participou do dadá. Em 1964 foi publicado seu livro *Dadá: arte e antiarte*, no qual ele comenta: “É bem verdade que, como todos os ‘recém-nascidos’, estávamos convictos de que o mundo se

arte postal. São heranças da antiarte: o desejo de atravessar nacionalidades; as fusões entre gêneros, técnicas e categorias.

O dadá compartilha com o futurismo, a vontade de aproximação entre arte e vida. Bürger salienta esta questão, demarcando-a como principal transformação pretendida pelas vanguardas, em relação à autonomia da arte:

[...] as manifestações dadaístas, por exemplo, as quais fizeram provocações em frente ao público a que eles se declararam. Mas, o que envolvia nestas manifestações, mais do que a liquidação da categoria 'obra', é a liquidação da arte como uma atividade que separa-se da práxis da vida, essa era a intenção. Deve ser observado que, mesmo nessas manifestações mais extremas, os movimentos de vanguarda referem-se à categoria 'obra' pela negação. É apenas em referência à categoria 'obra-de-arte', por exemplo, que os Ready-Mades de Duchamp fazem sentido.¹⁴

Com a intenção de levar a arte para locais não destinados a ela, os artistas criaram uma maneira de provocar a atenção do público. Um público que muitas vezes não escolhia participar, estava de passagem; outras vezes, como no caso do *Cabaret Voltaire*,¹⁵ era preciso “despertá-lo” pela surpresa, segundo Richter:¹⁶ “Nossas provocações, demonstrações e oposições constituíam tão-somente um meio de atizar a raiva no burguês filisteu e, através da raiva, induzi-lo a um despertar envergonhado”. No entendimento de Benjamin,¹⁷ o dadá pretendia “suscitar a indignação pública”, o que explica o “escândalo” causado. O autor

iniciava conosco, mas na realidade havíamos engolido [grifo meu] o futurismo de cabo a rabo” (RICHTER, 1993, p.37). Ver também p.38.

¹⁴ BÜRGER, 1999, p.56.

¹⁵ Cabaret Voltaire foi o nome dado às apresentações diárias em um bar noturno de Zurique, de fevereiro de 1915 até 1917. Inicialmente literários, os encontros juntaram músicos e artistas visuais vindos de diversos países. A partir de um grupo formado por Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Marcel Janco entre outros, o dadá espalhou-se, formando grupos semelhantes em Nova Iorque, Berlim, Paris, Hannover e Colônia. Entre os participantes estavam: Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray, Kurt Schwitters, Edgar Varèse e Hans Richter.

¹⁶ RICHTER, 1993, p.3.

¹⁷ BENJAMIN, 1994, p.191 e 192.

relaciona os encontros dadá ao cinema, porque ambos provocaram “choques” em meio a “distração”. Quer dizer, as *provocações* pretendiam 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.

Os eventos dadá misturavam poesia, música, teatro, artes plásticas, dança. Funcionavam como laboratório de experimentação. Uma confusão que pode também ser pensada, bem de acordo com a lógica de criação que agradava os dadaístas, como: /com/fusão/de música, poesia, artes plásticas, teatro e agregando as improvisações/participações surgidas no instante preciso do acontecimento. Na música, o *barulhismo* que Edgar Varèse realizava, a partir de sons do cotidiano, é legado do futurista Luigi Russolo.¹⁸

Era preciso construir o *novo* na arte, não mais de forma fragmentada – com especialidades –, mas na colagem de fragmentos, na fusão de categorias, técnicas e gêneros. São exemplos os poemas sonoristas, *Canção noturna do peixe*, 1920 e *Poème optique*, 1920 (figs.30 e 32) e o poema simultaneísta *L'amiral cherche une maison à louer*, 1916 (fig.34). O objetivo ou o que os artistas dadá queriam era que através da vivência das experiências do grupo e do público, a arte pudesse acontecer junto ao cotidiano. Evidencia-se isto na descrição que Richter faz de um encontro no *Cabaré Voltaire*:

Campainhas, tambores, chocalhos, batidas na mesma [sic] ou em caixas vazias animavam as exigências selvagens da nova linguagem, na nova forma, e excitavam, a partir do físico, um público que inicialmente quedava atordoado atrás de seus copos de cerveja. Pouco a pouco eram sacudidos e despertados de seu estado de letargia a tal ponto que interrompiam num verdadeiro frenesi de participação. ISTO era arte, isto era vida, e era isto o que se QUERIA.¹⁹

Foi a partir dos questionamentos dadá, da vontade de *virar as artes do avesso* com a antiarte, da diluição das fronteiras, é que cruzamentos, por exemplo entre poesia e artes

¹⁸ Conforme Richter, Russolo construiu um órgão-barulho em 1911, “no qual era possível reproduzir todos os barulhos – tão irritantes – do dia-a-dia...” (RICHTER, 1993, p.18).

¹⁹ RICHTER, 1993, p.17.

plásticas, originariam a poesia visual. Richter²⁰ ao referir-se a essa diluição, escreve: “[a] válvula havia estourado”. Essa *abertura* volta a tomar corpo durante os anos 60 e é uma importante herança para a arte por correspondência, no entanto, esta manifestação diferencia-se do dadá ao revelar-se através de uma rede de conexões pelo correio. Nela os artistas, participantes de todo o mundo, trocavam informações sobre diversas experimentações artísticas envolvendo, com muita frequência, ações performáticas e intervenções urbanas (fig.27), especialmente durante os anos 70. É necessário lembrar que as fronteiras geográficas também reduziram-se no dadá, pois o movimento espalhou-se para diversos países, houve uma intensa troca. A estrutura da rede de arte postal, porém, possui especificidades como por exemplo não possuir eixo principal e agregar constantemente participantes – conforme será estudado no capítulo 4.

Para Vassili Kandinsky, nas palavras de Argan²¹, “a função do artista deve ser essencialmente espiritual, educativa: seus instrumentos são a escola e o museu”. O dadá identificava-se com a busca do *espiritual* na arte, compreendido como algo realizável em cada um a partir da vivência artística. No entanto, difere quanto ao *lugar da arte*, este não pode ser restrito ao museu e à escola, em torno de objetos, precisa avançar sobre os lugares mais comuns. “Arte total” é uma idéia que o poeta Ball aderiu “sob a influência de Kandinsky”,²² e que o levou a organizar exposições reunindo poesia, teatro, música, pintura, etc.

Outro legado do dadá são as publicações coletivas. Revistas como a *Dadá*, 1910-20 (fig.31), editada por Hausmann, ou a publicação *Cabaré Voltaire* (em junho de 1916) contaram com a colaboração de diversos artistas, elas certamente serviram como modelo para impulsionar e disseminar as idéias da arte postal. Cabe salientar as freqüentes referências ao dadá e a Duchamp na arte por correspondência, em inscrições de carimbos e também em textos escritos pelos artistas.

²⁰ RICHTER, 1993, p.70.

²¹ ARGAN, *Arte moderna*, 1992, p.329.

²² A idéia de organizar exposições levou Ball, juntamente com Tzara, a inaugurar, em março de 1917 a *Galeria Dadá* (RICHTER, 1993, p.44).

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. As aspirações dadá são expressas por Richter:

[...] desejávamos promover uma nova espécie de ser humano com a qual fosse desejável viver, livre da ditadura da razão, da banalidade, dos generais, das pátrias, das nações, dos negociantes de objetos de arte, dos micróbios, do passado e dos diversos vistos de permanência.²³

Conciliadas a estas, encontram-se as intenções de Bruscky²⁴ em relação à arte postal, “não é mais um ‘ismo’ e sim a saída mais viável que existia para a arte nos últimos anos e as razões são simples: anti-burguesa, anti-comercial [sic], anti-sistema”.

As pretensões do surrealismo partem das do dadá – conforme as descritas anteriormente –, porém, como salienta Ponge,²⁵ a diferença é que os surrealistas “aspiravam a elaborar um projeto global da liberação do homem”, enquanto os dadaístas negavam-se a defini-lo.

Em 1922, ocorreu o rompimento entre artistas que colaboravam para a revista *Littérature*,²⁶ a partir daí o grupo começou a redefinir-se sob o nome surrealismo. Portanto, é adequada a afirmação de Richter:²⁷ “[o] surrealismo engoliu Dadá e fez a digestão”. Tendo em vista o aprofundamento teórico sobre o inconsciente desenvolvido no surrealismo, principalmente por André Breton, considera-se o *acaso* – que para Richter²⁸ “tornou-se [...] marca registrada” do dadá – um elo entre os dois movimentos.

²³ RICHTER, 1993, p.83.

²⁴ *Arte correio: hoje a arte é este comunicado (1976-1981)*. Escrito pelo artista Paulo Bruscky, o texto circulou na Rede de arte postal e foi parcialmente publicado no jornal *Diário Pernambucano*, Recife, 1981 e no livro *Arte novos meios/multimeios, Brasil 70/80*, (PECCININI, 1985).

²⁵ PONGE, 1991, p.19.

²⁶ Lançada em 1919, a revista *Littérature* encerrou-se em 1924. Apresentava o espírito livre dadá, era dirigida por Aragon, Breton e Soupault (PONGE, 1991, p.15).

²⁷ RICHTER, 1993, p.274. Afirmação semelhante encontra-se em ARGAN: “Dada se transformou no Surrealismo [...] ainda que não tenha ocorrido uma fusão entre os dois movimentos” (ARGAN, 1992, p.360).

²⁸ *Ibid.* p.64.

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.

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.

Duchamp e Warhol: percepção e adoração do ordinário

A provocação pretendida por Duchamp com seus *ready-mades*, desejava abalar a “aura” da obra-de-arte. Desde a apresentação de *Fonte*, 1917 (fig.35), as seguintes perguntas foram lançadas: O que é arte? O que diferencia o artista das demais pessoas?

Objetos, apropriados e deslocados de seus usos cotidianos, como o mictório intitulado *Fonte*, serviram ao propósito de realizar a obra-de-arte incompleta, pois, ao público cabe, sem atribuir-lhe prazer estético, reunir mentalmente as informações apresentadas. A ausência de sublimação é enfatizada por Duchamp:

Um ponto o qual eu quero muito estabelecer é que a escolha dos “ready-mades” nunca foi ditada por deleite estético. Esta escolha foi baseada na reação de indiferença visual com, ao mesmo tempo, uma total ausência de bom ou mau gosto... de fato uma anestesia completa.²⁹

Para envolver e enredar o público às suas obras, Duchamp criou jogos de palavras e de adivinhações. Jogos bem humorados e irônicos que, ao atingir aquele que está diante da obra, desencadeiam associações possíveis relacionadas à situação proposta. Duchamp dei-

²⁹ Declaração de Marcel Duchamp, em 1961, na conferência *Apropos of “Readymades”* (STILES e SELZ, 1996, p. 819).

xou enigmas a serem resolvidos, por exemplo nas obras *Grande vidro*, 1915-23 (fig.36) e *Etand donnés*, 1946-66 (fig.37). Assim, a atitude “deleitante” é transformada em perceptiva e reflexiva. A obra revela-se processo, não está acabada.

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. Apesar disso, as obras de Duchamp encontram-se em museus onde são admiradas, talvez com devoção. Na afirmação de Bürger,³⁰ “O *objet trouvé* [...] no qual a intenção vanguardista unindo a arte e a prática da vida tomou forma, é reconhecido hoje como ‘obra-de-arte’”.

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. A arte pop³¹ procurou, ao apropriar-se de materiais comuns do dia-a-dia, massificar a arte – tal qual a publicidade faz ao gerar consumidores para as mercadorias. Nesse sentido, tornou mais visível a mercantilização da arte. O que não está explícito é: haveria intenção de criticar esta mercantilização? Será possível reunir a produção da arte pop sob a mesma proposição?

Com a formulação, “as neovanguardas institucionalizaram a *vanguarda como arte* e, assim, negaram genuinamente as intenções vanguardistas”,³² Bürger acusa a arte pop de não criticar a autonomia artística e que a sua adesão ao sistema mantém distantes a arte e a vida.

³⁰ BÜRGER, 1999, p. 57. O autor utiliza, como exemplos da neovanguarda, obras de Daniel Spoerri e Andy Warhol.

³¹ Ibid. p.58.

³² A arte pop surgiu nos Estados Unidos, participaram os artistas Andy Warhol, Roy Lichtenstein e James Rosenquist, e os ingleses Richard Hamilton e David Hockney entre outros.

Semelhante a ele, Richter³³ reclama da deturpação ou *adaptação* da antiarte ao prazer estético, realizada pelo “Neodadá”: “[a] revolta incondicional transformou-se em uma adaptação incondicional, na qual as pás, os secadores de garrafas e o mictório de Duchamp podem ser avaliados esteticamente e com toda a calma...”

Enquanto Bürger e Richter reprovam a aceitação dos artistas em relação ao funcionamento autônomo da arte, Huyssen e Danto não estão preocupados com esta questão. O que eles percebem e valorizam na arte pop é a destruição do paradigma da arte modernista, a arte não mais obedece a um modelo. A arte pop representa a libertação.

Huyssen³⁴ argumenta que com a arte pop “a arte se tornou profana, concreta, e pronta para a recepção de massa”. Ainda que conservado o funcionamento autônomo da arte, tanto Huyssen como Danto acreditam que a produção de arte pop amplia o acesso à arte no momento em que as imagens são de fácil reconhecimento.

Danto³⁵ considera a arte pop “[o] movimento artístico mais crítico do século”, pois as imagens de comunicação de massa, ao serem expostas nos ambientes artísticos tornam-se “emblemas transfigurados da cultura popular em arte alta”. Este deslocamento representa uma espécie de fusão, “como se os artistas tivessem começado a fechar a brecha entre a arte e a realidade”. Danto atribui aos artistas europeus a intenção crítica ao consumo da obra-de-arte como mercadoria, o que também é defendido por Huyssen.³⁶

Considera-se que a arte pop fez o caminho inverso ao pretendido pelas vanguardas históricas. Levou o cotidiano para dentro do campo autônomo da arte, ao invés de levar a arte para o cotidiano. Sem mexer nas estruturas do campo artístico, realizou a absorção do

³³ RICHTER, 1993, p.287. Hans Richter esclarece, na p.300, o que considera neodadá: “*Happenings*, neo-realismo, neo-ativismo ou Pop-art”.

³⁴ HUYSEN, 1991, p. 97.

³⁵ DANTO, *Arte pop y futuros pasados*. In: *Después del fin del arte* (DANTO, [199-], p.135). As seguintes citações no mesmo parágrafo referem-se, respectivamente, p. 142 e p.138.

³⁶ HUYSEN, 1991, p. 94 a 97.

comum à esfera do sagrado. Warhol, ao se apropriar de imagens do cotidiano, transformou-as em objetos de veneração. Nas palavras de Danto,³⁷ “[s]ignifica a *adoração do ordinário*”.

A arte pop obteve a aceitação da reprodução do objeto comum como arte. O dadaísta Duchamp já havia se empenhado em discutir essa questão, com seus *ready-made*, a diferença é que incluía a autonomia da arte como parte do problema, o que, em absoluto é pretensão da arte pop. Pode-se perceber em obras pop – cuja produção não é homogênea – a sutil mensagem de que uma obra-de-arte é uma mercadoria, quer dizer, crítica ao consumo capitalista. Para que esta percepção ocorra ou não, deve-se considerar as variações: de obra à obra, entre os artistas e também a percepção individual. É importante salientar a opinião de Archer,³⁸ que considera um erro pensar a arte pop norte-americana indiferente à dimensão política, pois as imagens “fornece[m] um comentário social”.

A arte pop e a arte postal assemelham-se em alguns procedimentos: a retirada de materiais para as suas produções da mídia de comunicação de massa – revistas, jornais, etc.; o tema está no cotidiano; interesse nas técnicas de reprodução; não existe a relação original e cópia, pois o mais importante é comunicar. No entanto, ao demonstrar interesse em afirmar a arte como um processo do pensamento, vinculada a conceitos, a arte por correspondência alia-se mais fortemente a Duchamp. O que é perceptível se observadas, as brincadeiras com palavras e seu duplo significado, a ironia e o uso da metáfora – linguagem indireta.

No cartão postal *Pelos nossos desaparecidos*, 1985 (fig.40), Paulo Bruscky confere às imagens um tratamento que se afasta da arte pop, já que as fotografias apresentadas não são de pessoas famosas. Entretanto, tal qual as serigrafias de Warhol, do início dos anos 60, retrata a morte: *Acidente de automóvel na cor laranja, 10 vezes*, 1963 (fig.38). A inclusão da frase-título “pelos nossos desaparecidos” é chave para reação do pensamento. Procedimento semelhante é o de Regina Vater no *Postalixo - Land(e)scape*, 1974 (fig.41). A artista,

³⁷ DANTO, [199-], p.142, grifo meu.

³⁸ ARCHER, *Arte contemporânea: uma história concisa*. 2001, p.35-36.

com o recurso da fotografia, explora objetos comuns, descartáveis, ao mesmo tempo, insere nas frases-título um *mote* de reflexão que simultaneamente refere-se a obra do poeta Augusto de Campos. O postal *É a arte reversível?* 1977 (fig.39) apesar de apresentar colagem de publicidade, relaciona-se à *collage* dadá. Nele Bruscky lança uma pergunta sobre a arte, é extremamente irônico, no espírito de Duchamp.

Não só o uso do correio como mídia de massa, mas também as inquietações dos artistas, colocam a arte postal dentro do “regime” no qual, de acordo com Cauquelin³⁹, a arte contemporânea pertence, ao “da comunicação”.

A adequada nomeação “arrancadores”, que Cauquelin⁴⁰ atribui à Duchamp e Warhol, sublinha a importância desses artistas ao desenvolvimento da arte a partir dos anos 60. Especificamente à arte postal, Warhol (fig.38), porque insere o banal (cultura popular) ao círculo da arte erudita. 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.

“O ressurgimento de Marcel Duchamp como padrinho do pós-modernismo dos anos 60 não é um acidente histórico,” argumenta Huyssen,⁴¹ pois nas manifestações daqueles anos havia um “forte sentido do futuro e de novas fronteiras, de ruptura e de descontinuidade”, que se afinava aos movimentos das vanguardas históricas. A recuperação da estética da *negação* provocou o repensar dos conceitos de arte, sua relação com o público e sua função social.

³⁹ CAUQUELIN, [199-], p.77.

⁴⁰ Ane Cauquelin define como arrancadores as “figuras indiciais [...] que antes de mais desconcertam, e que anunciam, de longe, uma nova realidade”(CAUQUELIN, [199-], p.77).

⁴¹ HUYSEN, *Mapeando o pós-moderno*. 1991, p. 36, ambas citações desse parágrafo.

35



38



42

Manifesto.

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.
 3. Med. To cause a discharge from, as in purging.
 Flux (flüks), n. [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, n. (of cards).] 1. Med. a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp. an excessive and morbid discharge: as, the bloody flux, or dysentery. b The matter thus discharged.

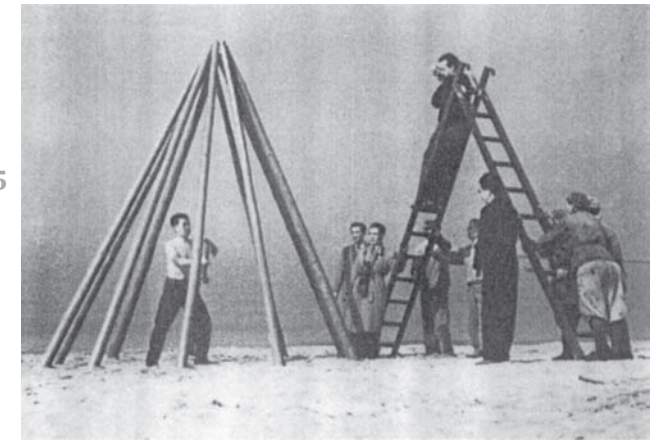
Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROFANISM"!

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
 3. A stream; copious flow; flood; outflow.
 4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLEX.
 5. State of being liquid through heat; fusion. Rare.

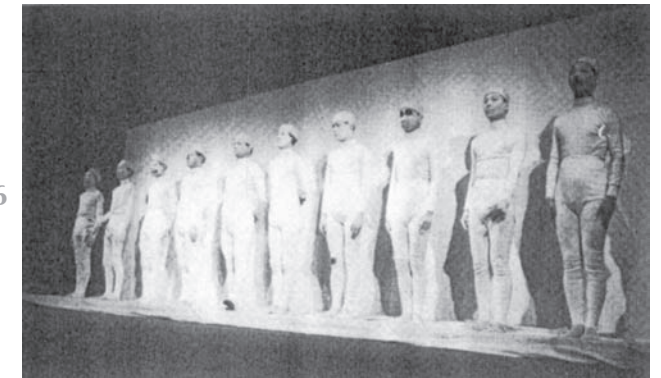
PROMOTE A 'REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. Chem. & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.



45



46

36



39



40



44



47



37



41



35. Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917. Ready-made.

36. Marcel Duchamp, *O grande vidro*, 1915-23. 272,5x175,8cm.

37. Marcel Duchamp, *Dados: 1º A queda d'água, 2º O gás de iluminação*, 1946-66. Vista do orifício da porta, 242,5x177,8x124,5cm.

38. Andy Warhol, *Accidente de automóvel na cor laranja, 10 vezes*, 1963. Acrílico e liquitex sobre tela, 334x206cm.

39. Paulo Bruscky, *É a arte reversível?* 1977. Cartão-postal.

40. Paulo Bruscky, *Pelos nossos desaparecidos*, 1985. Cartão-postal-convite, 10,5x15cm.

41. Regina Vater, *Postalixo Land(e)scape*, 1974. Cartão-postal.

42. Ray Johnson, *Correspondência à Jim Bohn*. Catálogo de exposição, 1976.

43. FLUXUS - George Maciunas, 1963. Manifesto.

44. Gutai - Saburo Murakami, 1955. *Performance*.

45. Gutai - Kazuo Shiraga, 1956. *Performance*.

46. Gutai - Michio Yoshihara, 1962. *Performance*.

47. Gutai - Kazuo Shiraga, [195-]. *Ação para realizar pintura*.

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 idéia 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.

Herdeiro do *espírito dadá*,⁴² Allan Kaprow, escreveu a cerca de não mais haver especificidade artística, do artista dizer-se “simplesmente um artista”,⁴³ ao invés de “[e]u sou um pintor” ou “um poeta” ou “um dançarino”. Esta afirmação ajudará no entendimento do envolvimento de diversos artistas – e no caso deste estudo, de Paulo Bruscky –, em diferentes atividades: o artista ampliou a sua atuação, não respondendo aos limites entre categorias e gêneros.

Ao assistir em 1961, um *happening*⁴⁴ de Kaprow, no pátio interno do edifício do *Mills Hotel*, Nova Iorque, Richter⁴⁵ escreveu entusiasmado: “Um ritual! Composto de acordo com determinado ritmo, espaço, movimento e colorido, ele adquiria algo horripilante e comovente, graças ao ‘lugar’ dos acontecimentos, embora o sentido da ‘ação’ pouco ou

⁴² O espírito dadá identifica-se em criar uma situação em ambiente cotidiano, causar surpresa ao público, ao mesmo tempo contar com colaborações inesperadas das pessoas. RICHTER comenta: “Certamente *Happenings* não são quadros, mas este encontrava-se próximo da arte plástica no sentido tradicional – e também era *Dadá*. O acaso no reino da forma planejada movia-se e nos tocava” (RICHTER, 1993, p.302).

⁴³ De acordo com WOOD, *Arte conceitual*. 2002, p.22.

⁴⁴ O termo *happening* é derivado de uma série de performances, 18 *Happenings in 6 Parts*, 1959, realizadas por Allan Kaprow (STILES e SELZ, 1996, p.682).

⁴⁵ RICHTER, 1993, p.302.

nada oferecesse ao intelecto”. O ritual revela, ao envolver o público, intenção semelhante à dos encontros *dadá* e dos eventos futuristas, provocar o questionamento das ações comuns da vida e de como a arte relaciona-se a esse cotidiano.

O próprio Kaprow⁴⁶, ao escrever em 1965, deixa clara a sua ligação – no sentido de raízes – ao *dadá* e a Duchamp quando expressa que “a linha entre arte e vida deve manter-se tão fluida, e talvez indistinta, quanto possível. A reciprocidade entre o ‘man-made’ e o ‘ready-made’ será no potencial máximo nesse sentido”.

Assim como Allan Kaprow, vários artistas (Higgins, Brecht, Maciunas) interessaram-se em ações performáticas experimentais. A este interesse, atribui-se a influência das idéias de John Cage,⁴⁷ cujo principal ensinamento, conforme Kristine Stiles⁴⁸ salienta, foi “sobretudo que consciência não é uma coisa, mas um processo”. Assim, a obtenção dessa consciência não pode ser depositada em um objeto, mas na arte construída e vivenciada em todo o seu processo que é indeterminado.

Ray Johnson e Fluxus: o impulso do processo artístico pelo correio

*O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação
que se torna imagem. (Guy Debord, 1997)*

Huyssen⁴⁹ indica que o *Fluxus*⁵⁰ “teve uma pré-história de música instrumental e poesia concreta nos anos 50 e uma pós-história de minimalismo, de arte conceitual e da performance nos 60 e 70”. Fortemente influenciado por Cage, conforme dito anterior-

⁴⁶ KAPROW, *Untitled guidelines for happenings*. In: STILES e SELZ, 1996, p.709-714.

⁴⁷ John Cage, músico, “lecionou na New School for Social Research no final dos anos 50, fornecendo o centro intelectual para um grupo de artistas rapidamente formado, que incluiu LaMonte Young, Dick Higgins, George Maciunas, George Brecht, Jackson Mac Low, Al Hansen e Allan Kaprow, a maioria dos quais iria ter uma participação no movimento Fluxus” (HUYSEN, 1997, p.133). Ver também, STILES e SELZ, 1996, p.681-682.

⁴⁸ STILES e SELZ, 1996, p.682.

⁴⁹ HUYSEN, 1997, p.123.

mente, Fluxus desenvolveu práticas artísticas multimídia e intermídia,⁵¹ práticas essas que envolviam ações do cotidiano – não são classificáveis dentro das categorias artísticas modernas. Da mesma forma que se afasta da separação entre categorias e disciplinas artísticas, e do mercado da arte, Fluxus formou um coletivo internacional de artistas – preconizado pelo futurismo e pelo dadá. 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.

Maciunas, Higgins, Brecht, Paik, Vautier, Friedman, Williams, Shiomi, Watts e vários outros artistas de diversas partes do mundo reuniram-se sob o nome *Fluxus*. Baerwaldt⁵² argumenta que “[m]uitos artistas rejeitaram a natureza materialista da produção cultural, optando por exercícios temporais, imateriais (Ações ou Happenings) para derrubar barreiras entre Alta e Baixa arte e, entre a arte e a vida em si mesma”. Esta arte efêmera, ao possuir materialidade de pouca duração ou não possuí-la, pretendia que a produção artística não pudesse ser considerada mercadoria.

George Maciunas⁵³ esclarece: “os objetivos do FLUXUS são sociais (não estéticos)”. Ser um artista Fluxus significa atuar em nome de Fluxus, deixando o ego e a individualidade

⁵⁰ As atividades desenvolvidas pelo *fluxus* foram realizadas a partir de 1961. De acordo com Wayne Baerwaldt (PLUGE IN INC., 1991, p. 7), “Após o final do *Newest Music*, em 1962, palavras como ‘Fluxus’ e ‘die Fluxus Leute’ tornaram-se sinônimos de tendências vanguardistas em arte intermídia que formariam a arte contemporânea mundial, nos anos 70 e ainda nos anos 90”.

⁵¹ Termo cunhado por Dick Higgins – um ativo participante do Fluxus. Intermídia, diferentemente de multimídia – somatório de mídias –, é a sobreposição de mídias, quer dizer, a redução de várias a uma. Escrito por HIGGINS, “ênfatisar a dialética entre as mídias, [...] tal e qual um trabalho é basicamente musical, mas também poesia. Esta é a abordagem intermídia, ênfatisar a dialética entre mídias” (HIGGINS, 1996, p.729).

⁵² BAERWALDT, *Under the influence of fluxus* (PLUGE IN INC., 1991, p.7). Catálogo de exposição.

⁵³ George Maciunas escreveu em carta para Tomas Schmit, em 1964, onde está a declaração citada (MACIUNAS, 1996, p.726).

em um segundo plano. Apesar disso, hoje sabe-se qual artista produziu qual ação, desenho ou outro trabalho. Como o Fluxus não é um grupo, mas artistas que realizam ações sob este nome, não é muito fácil estabelecer quem é Fluxus e quem foi ocasionalmente Fluxus. Já que, mesmo em número maior ou menor de participações, o artista para ser Fluxus, de acordo com Maciunas,⁵⁴ deve ser contra a arte-objeto e a carreira artístico-profissional, deve ter espírito coletivo e não se autopromover. O que Maciunas pensa a respeito da arte aproxima-se das idéias de Walter Benjamin,⁵⁵ no que se refere a engajar-se em seu trabalho, não como “relator” de uma situação, “não ser espectador, mas participante ativo”. Por isso, Maciunas entende ser contraditório um artista viver da arte, inserido dentro do sistema e, ao mesmo tempo, a ele se opor.

O termo Fluxus foi proposto por Maciunas para a publicação de uma revista, em 1961. As atividades Fluxus oficialmente iniciaram-se, em 1962, em Wiesbaden. Porém, desde o ano anterior, ações performáticas foram organizadas por Maciunas, na Galeria AG e desenvolvidas por Yoko Ono em seu estúdio, ambos em Nova Iorque. Em 1963, George Maciunas redigiu o manifesto Fluxus⁵⁶ (fig.43).

Fluxus “deixou traços significativos em muitas práticas estéticas subseqüentes”, como afirma Huyssen,⁵⁷ e realmente pode-se pensar no Fluxus “como uma fagulha inicial” fundamental para a produção artística, especialmente a partir da década de 70.

Joseph Beuys⁵⁸ esteve envolvido em algumas atividades Fluxus. Henry Martin deu a entender que a proposição de Beuys *7000 Oaks*, apresentada na VII Documenta de Kassel, em 1982, “sussurre alguma coisa sobre Fluxus”,⁵⁹ quer dizer, que contenha o espíri-

⁵⁴ MACIUNAS, 1996, p.726.

⁵⁵ BENJAMIN, 1994, p.123.

⁵⁶ MACIUNAS, 1996, p.727. Outra referência a respeito do manifesto é Paul Wood, *Arte conceitual*. 2002, p.23.

⁵⁷ HUYSEN, 1997, p.125, ambas citações deste parágrafo.

⁵⁸ Sua primeira performance teve lugar durante um festival Fluxus em 1963 (STILES, 1996, p.582).

⁵⁹ MARTIN, *Under the influence of Fluxus* (PLUGE IN INC., 1991, p.11). Catálogo de exposição.

to das atividades – ações cotidianas – realizadas pelo Fluxus. Sete mil pedras, dispostas na descrição de Huyssen,⁶⁰ “em uma formação triangular, cujo ângulo menor apontava para uma árvore recentemente plantada”.

A intenção de Beuys em mobilizar a população para o plantio de árvores, torna claro o que o artista chama de *escultura social*, conceito de escultura como ação que pode ser “estendido a materiais invisíveis usados por todos”.⁶¹ Beuys descreve a escultura “como processo em evolução; cada um, um artista”. Assim, o desenvolvimento da *escultura social* não depende do artista (propositor), mas daqueles que se comprometerem na continuidade do processo. Nesse sentido, Kristine Stiles⁶² comenta que Beuys “identifica-se como agente (de cura) engajado na transmissão de energia, em direção à formação da nova consciência escultórica, na qual cada um é um artista”. Ao estabelecer a arte como processo desenvolvido por *cada um*, e sendo essa atividade uma forma de *moldagem* coletiva da sociedade, o artista está retomando a idéia das vanguardas históricas de “reintegração da arte à vida”, num processo de arte em permanente mutação. Stiles⁶³ cita Joseph Beuys como “um dos primeiros artistas, depois da Segunda Guerra Mundial, a empregar a escultura como metáfora espacial para o inter-relacionamento à sociedade”.

No Japão, desde a metade dos anos 50, o grupo Gutai desenvolveu atividades onde o inter-relacionamento arte e sociedade também é evidente. Ações performáticas integradas ao espaço urbano, como, por exemplo, a performance de Kazuo Shiraga, [sem título], 1956 (fig.44), realizada em uma praia. Nela, conforme a fotografia que a documenta e a descrição de Shirakawa,⁶⁴ tratava-se da tentativa do artista em derrubar as

⁶⁰ HUYSEN, 1991, p.15.

⁶¹ BEUYS, *Untitled Statement*, 1996, p.633; e p.634 a citação seguinte, no mesmo parágrafo.

⁶² STILES e SELZ, 1996, p.583.

⁶³ *Ibid.* p. 582.

⁶⁴ SHIRAKAWA, *Spirit takes form* (Espírito toma forma). (*Lightworks*, n.16, Winter 83/84, p.42), ambas citações deste parágrafo.

toras de madeira, antes que elas o atingissem. As atividades realizadas por Gutai misturaram teatro, artes plásticas, música, ambiente, etc., como a de Saburo Murakami, [sem título], 1955 (fig.44) buracos criados ao atravessar superfícies de papéis presas a bastidores retangulares, ou a de Michio Yoshihara, sobre um palco de teatro com cenário e indumentária brancos – com exceção de uma parte do corpo, vermelha –, pessoas lado-a-lado, ao som de *rock and roll*, moviam apenas esta parte vermelha, 1962 (fig.46).

Formado em Osaka, 1954, e liderado por Jiro Yoshihara, participaram do grupo: Shozo Shimamoto, Saburo Murakami, Yasuo Sumi, Kazuo Shiraga, Sadamasa Motonaga, Atsuko Tanaka, Tsuruko Yamazaki, Koichi Nakahashi, Toshio Yoshida, Michio Yoshihara, entre outros. O grupo manteve suas atividades até 1972. Gutai tornou-se conhecido no ocidente através de Michel Tapié, que esteve no Japão com o grupo em 1957.

Em 1956, é publicado *O manifesto Gutai*,⁶⁵ escrito por Jiro Yoshihara. Nele encontra-se a intenção de enterrar os objetos de arte que “[...] não podem mais falar a nós”, pois “[...] pertencem ao mundo do passado”, ressalvas são feitas às obras dos artistas (contemporâneos ao Gutai), Pollock e Mathieu: “Estas obras são o clamor em voz alta do material, óleo ou esmalte, pintam eles mesmos”. O texto esclarece a origem do nome do grupo ao declarar “[...] a fundação de Gutai Sociedade de Arte, três anos atrás, foi acompanhada pelo *slogan* que eles pretendem ir além das bordas da Arte Abstrata e esse nome *Gutaiism* (concretismo) foi escolhido”. Sobre a comparação entre Gutai e dadá, Yoshihara salienta que, “ao contrário do Dadaísmo, nossa obra é o resultado das possibilidades investigadas da vocação do material para vida”. A *matéria* é o centro das pesquisas do grupo, de como explorá-la, experimentá-la e relacioná-la a determinado ambiente ou em acontecimentos simultâneos – com a música, por exemplo. A pintura de Kasuo Shiraga, (fig.47) expressa a preocupação com a matéria usada. O artista, de acordo com Shozo Shimamoto,⁶⁶ “pinta

⁶⁵ Todas as citações deste parágrafo foram extraídas do manifesto, STILES e SELZ, 1996, p. 695-698, grifo meu.

⁶⁶ SHIMAMOTO, *The beginnings of Gutai* (O começo do Gutai). (*Lightworks*, n.16, Winter 83/84, p.37).

com seus pés usando uma corda suspensa para balançar-se sobre a tela”.

Shirakawa⁶⁷ considera pouca a conscientização política no grupo, se comparado aos movimentos de vanguarda japoneses, Mavo e Neo-Dadá. Apesar disso, ele afirma: “Gutai foi um experimento na transformação do espaço da arte em espaço de vida”. De fato, as experimentações do grupo permitem esticar os limites dos espaços ocupados pela arte. Além disso, há a recuperação de uma arte integral, que não é apenas música ou artes visuais ou teatro ou literatura, mas a fusão entre elas.

A rede de arte postal foi um veículo de informação e de troca de experiências. Através dos contatos possibilitados pela rede, Gutai tornou-se conhecido. Os artistas, Paulo Bruscky e Shozo Shimamoto fizeram-se ativos correspondentes, por exemplo.

Ray Johnson⁶⁸ “tem sido chamado o ‘pai’ da mail art”. Em 1968, em irônica referência a *New York School* (Escola de Nova Iorque), Johnson fundou a *New York Correspondence School* (Escola de Correspondência de Nova Iorque), cuja morte foi anunciada⁶⁹ no jornal *New York Times*, em abril de 1973 – assinado por *Buddha University*.

De acordo com Kristine Stiles,⁷⁰ “[...] o sistema dos correios [foi transformado por Johnson], em uma galeria alternativa para exibição e distribuição de obras”. O princípio da formação da rede de arte postal apresenta aí raízes, com as correspondências de Ray Johnson, como a que ele escreveu a Jim Bohn, 1976 (fig.42). Suas colagens bem humoradas são comentários que incluem a arte e as relações sociais. Símbolos marcantes para a sociedade são distorcidos, subvertidos.

⁶⁷ SHIRAKAWA, *Spirit takes form*. (*Lightworks*, n.16, Winter 83/84, p.41).

⁶⁸ JOHNSON (1927-95), artista norte-americano. Citação conforme: STILES, *Material culture and everyday life*. In: STILES e SELZ, 1996, p.291.

⁶⁹ O anúncio conforme publicado na seção de obituários, encontra-se nos anexos.

⁷⁰ STILES e SELZ, 1996, p.291.

No texto *O que É um Moticos?* Johnson,⁷¹ ao estilo de Duchamp, com irônia e jogos, lança perguntas, sugestões e advertências sobre encontros com *moticos*. Espaços em branco deixam frases inacabadas – exatamente aquelas que, a princípio, pareceriam solucionar a questão. Realmente, não é necessário ver o motico ou saber onde ele está porque, conforme Stiles,⁷² *moticos* é um “anagrama que ele inventou baseado na palavra ‘osmotic’ [...], representou uma forma para a fácil assimilação da cultura popular em belas artes”. Johnson⁷³ ironicamente fala do “valor” do *moticos*, sugerindo ora guardá-lo “[t]enha certeza que ele está numa caixa ou entre as páginas de um livro para seus netos encontrar e apreciar”, ora exibi-lo “escreva a palavra *moticos* em cima de seu automóvel”. O texto critica a autonomia da arte, a veneração e a necessidade de guardar ou exibir uma imagem – obra-de-arte ou sua reprodução.

Ray Johnson e Fluxus foram precursores da rede de arte postal, tecida em diversas direções. A arte era entendida como um processo em fluxo contínuo onde *cada um é um artista*, concepção que encontrava-se afinada à de Beuys. Com a intensa troca de informações, propiciada pela rede, influências de artistas como Beuys, Kaprow e Shimamoto – artista do grupo Gutai –, acrescentavam ou reforçavam a necessidade de ampliar o lugar da arte, de levá-la para o cotidiano, ao mesmo tempo em que a deslocavam do objeto para o imaterial, para o acontecimento em si.

⁷¹ JOHNSON, *What Is a Moticos?* (1954). In: STILES e SELZ, 1996, p.356.

⁷² STILES e SELZ, 1996, p.291.

⁷³ Ibid. p.356.

Capítulo III

A ARTE QUE NÃO QUER SER MERCADORIA

Sair da cegueira do hábito, criar um distanciamento, ressignificar experiências da vida cotidiana ou, pelo menos, provocar o estranhamento através de situações inusitadas. (Cristina Freire, 1999)

A partir dos anos 60, percebe-se que, em maior quantidade, a arte vem ocupando lugares não reservados convencionalmente a ela: tapumes, *out-doors*, bares, jornais, muros, 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. O interesse no *contexto* e na *negação do objeto*, constituiu-se na retomada dos conceitos de antiarte, herdados das vanguardas históricas e, principalmente, de Marcel Duchamp.

Foi recuperada a intenção de aproximar arte e vida, esta aproximação, conforme é salientado por Bürger,¹ não se cumpriu com as vanguardas históricas. Os artistas espera-

¹ BÜRGER escreve em *Theory of the avant-garde*: “agora que o ataque dos movimentos das vanguardas históricas à arte como instituição falhou, e a arte não foi integrada a prática [*praxis*, no original] da vida, a arte como instituição continua a sobreviver como alguma coisa separada da prática da vida” (BÜRGER, 1999, p. 57). Também ver: HUYSEN, *Mapeando o pós-moderno*, onde o autor afirma: “O feito da vanguarda histórica foi desmistificar e solapar o discurso legitimador da grande arte na sociedade europeia. Os vários modernismos deste século, por outro lado, têm mantido ou restaurado versões de cultura superior, uma tarefa certamente facilitada pelo definitivo e talvez inevitável fracasso da vanguarda histórica em reintegrar arte e vida” (HUYSEN, 1991, p.38).

vam destruir a aura da obra de arte ao levá-la para o cotidiano. A “descoberta do Dadá”, nos anos 50, é apontada por Huyssen² como “chave para o desenvolvimento posterior na arte”, pois através da sua reinscrição, permitiu o rompimento com o modernismo e indicou novos rumos à arte.

Marcaram as décadas 60 e 70 uma série de manifestações que procurava reverter situações relacionadas, tanto ao comportamento como às condições políticas, culturais e sociais, observando as especificidades de cada país. Havia inquietude e insatisfação social, ao mesmo tempo, acreditava-se na possibilidade de transformações. A *contracultura*³ movia jovens, em todo o mundo, com a intenção de *romper as velhas estruturas*. Além das mudanças comportamentais – relacionadas a sexo, aos direitos da mulher, ao uso de drogas, entre outros –, havia o desejo de modificações sociais, políticas e econômicas. 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.

Arthur Danto⁴ considera significativo que se procure entender a década de 70, pois trata-se da “transição histórica do modernismo à arte pós-histórica”. Naquele momento,

² HUYSSSEN, *Memórias do modernismo*. 1997, p.128.

³ De acordo com PEREIRA, *Contracultura*: “De um lado, o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, uma certa movimentação nas Universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante. Tudo isso levado à frente com um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de um outro modo de vida. De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante” (PEREIRA, 1983, p.20).

⁴ DANTO, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. [199-], p.36.

não havia orientação preestabelecida, tudo era permitido, tudo era realizado. Diferentemente do modernismo, não existia um conjunto de regras para contrapor as regras anteriores. A diversidade da produção dos anos 70 revela um período de experimentações e pesquisas artísticas o qual pode mesmo parecer “que a história perdeu seu rumo”.⁵ Encaminha-se, então, à *pós-história* – designação de Danto que se refere ao fim das narrativas, entendidas como a ausência de etapa seguinte e a inexistência de regras.

Com o esgotamento do *novo* no modernismo, através das explorações entre técnicas e gêneros feitas pelas vanguardas históricas, os artistas dos anos 60 e 70 não mais pretendiam a novidade, e sim partiram do já realizado. Sublinha-se o que Ronaldo Brito⁶ escreveu: “[...]a tarefa é trabalhar sobre as rupturas modernistas, elucidá-las, desidealizá-las, rompê-las se possível. Romper rupturas, eis a embaraçosa situação”. Em um sentido, Brito mostra a matéria de trabalho da arte contemporânea, quer dizer, a reflexão sobre o passado histórico da arte. Em outro, aponta o impasse: *romper rupturas?* Regredir ou dissimular?

A respeito da superação do *novo*, Bürger⁷ afirma “não há movimento na arte hoje que possa reclamar, legitimamente, ser historicamente mais avançado como arte do que qualquer outro”, isso acontece como “conseqüência à sucessão de técnicas e estilos que foram transformados, simultaneamente e radicalmente num disparate, dentro do movimento das vanguardas”.⁸ Desta forma, a busca pelo novo não faz mais sentido. A partir dos anos 60, as produções artísticas pressionaram “os limites depois do fim dos limites”,⁹ questionando sobre a natureza da arte. A partir daí, a todo momento escuta-se, *isto é arte?* Para

⁵ Ibid. p.35.

⁶ BRITO, *O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo*. 2001, p.211.

⁷ BÜRGER, 1999, p.63.

⁸ Ibid.

⁹ DANTO, [199-], p.35.

respondê-la, nada melhor do que as palavras de Brito:¹⁰ “Não, senhoras e senhores, a arte é que é isto. Qualquer isto”. O que, dito de outra forma por Danto:¹¹ “tudo é possível”, carrega o mesmo sentido, não há uma regra específica.

É bastante provável que as agitações provocadas pela *contracultura*, somadas ao regime militar, sejam responsáveis, no Brasil, pela reunião de artistas *engajados* na experimentação e, em busca de um *rumo* para a arte – ainda que não soubessem como encontrá-lo, tateavam.

Duas décadas de arte postal no Brasil: 70 e 80

Nesse tatear, um grande número de artistas experimentava novas mídias, mais adequadas para expressar suas inquietações, dúvidas e inconformidades vividos no período. *Performances*, vídeos, intervenções urbanas, proposições através de projetos, arte *poverta*, arte *xerox*, arte postal, eram algumas das formas encontradas pelos artistas, para relatar, discutir, questionar as suas preocupações referentes às operações dos sistemas, tanto os sociais como as da arte. A arte conceitual aparece de diversas formas, onde a transmissão da idéia é o mais importante.

O propósito de utilizar algumas mídias era a *não* atribuição de valor mercadológico à arte, o que pode ser observado no fato de que várias obras apresentavam caráter efêmero.

A palavra, muitas vezes, tomava importância como *idéia-chave*, como inquisidora, como elemento para despertar aqueles que entravam em contato com a proposição artística. Outra intenção verificada é a busca da aproximação entre arte e vida, no entendimento em que a arte proporcionaria essa aproximação, através da experimentação

¹⁰ BRITO, 2001, p.203.

¹¹ DANTO, [199-], p.206.

vivenciada pelo público e da sua presença no cotidiano. Esse modo de perceber e de fazer arte, que está na produção de Lygia Clark desde *Caminhando*, em 1963, e nos parangolés, de Hélio Oiticica, e *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles, é o cerne da arte por correspondência por não visar a fabricação de um objeto, por visar a construção da arte impalpável, ainda que reste alguma documentação.

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 idéia eram privilegiados em detrimento da obra, de sua materialidade. Questionava-se a compreensão da arte como objeto de mercado e como objeto de contemplação. Dentro desse contexto, Frederico Morais¹² declarou em 1970: “a obra acabou”. Constatava que a obra – em sua concretude material – chegava ao fim. O valor da obra estava mais das idéias intrínsecas a ela do que de sua forma material – ou na qualidade do material utilizado para sua confecção, pois, “a arte não é mais do que uma *situação*, puro acontecimento, um processo”, como definiu Morais.¹³

Caminhando, 1963 (fig.48) é proposta por Lygia Clark como uma ação a realizar. Uma fita de Moebius de papel e uma tesoura. Recortar a fita, percorrendo o seu caminho até o limite. Clark¹⁴ situa este trabalho como transição para outro tipo de atuação entre o artista e o público, segundo ela, “[d]aqui em diante atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante”. A respeito da produção de Clark, Guy Brett¹⁵ salienta, “ganha corpo no ato, e forma no corpo”.

Esse entendimento da arte, como processo do fazer, construções com intercâm-

¹² MORAIS, *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*. 2001, p.170.

¹³ *Ibid.* p.169.

¹⁴ Declaração de Lygia Clark. In: MILLIET, 1992, p.99.

¹⁵ BRETT, *Lygia Clark: seis células*, 2001, p.31.

bios e intersecções de pensamentos, como *experiência estética*,¹⁶ é o gerador da arte por correspondência.

Oiticica¹⁷ inscreve o parangolé *Incorpo a revolta*, 1967 (fig.50) como “ponto crucial” no desenvolvimento da sua produção, “principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja a obra”. O artista traça um paralelo quanto ao uso, por ele feito, da palavra *Parangolé* com a *Merz*, de Schwitters, ambas definem “uma posição experimental específica”. Não se trata de um objeto pronto. Ele precisa ser dançado, movimentado, descoberto pelo corpo que dele se reveste para, então, ser um Parangolé, que “procura a estrutura do objeto”.

Tal qual no parangolé, a ação do público é condição fundamental para o acontecimento do *Con(c)(s)(?)erto sensorial*, proposto por Paulo Bruscky e Daniel Santiago, realizado em 1972. Ao entrar no auditório da Faculdade de Filosofia do Recife (FAFIRE), as pessoas receberam uma caixa de fósforos e um folheto (fig.49) com as instruções para a “Exposição de ruídos”, que consistiu na percussão realizada pelas caixas de fósforo, regidas pela projeção das cores, vermelho, amarelo, azul e verde, as quais estavam em etiquetas coladas sobre as caixas. Ao cessar a projeção de determinada cor, estancaria o som das caixas com a mesma cor. O pianista Marcos Caneca participou, de acordo com o folheto, “sem compromisso com ritmo, melodia ou harmonia [...] ora influenciado pelos ruídos, ora influenciando os participantes”.

A expansão da arte para outras mídias era informada e discutida através da rede de arte postal, pelo fato de permitir a troca das experiências, estimulando práticas constantes. Salienta-se que integrar a arte por correspondência não pode ser considerada uma prática

¹⁶ DEWEY, em *Art as experience*, argumenta que é necessário ter sentidos como o fazem os animais, “sentinelas para imediata reflexão e posto avançado da ação” (DEWEY, 1980, p.19).

¹⁷ Todas as citações deste parágrafo foram escritas por Hélio Oiticica, *Bases fundamentais para uma definição do Parangolé* (nov. 1964). In: CENTRO DE ARTE MODERNA DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 1992, p.85 e 86.

isolada. Desta forma, o artista Paulo Bruscky realizava sua produção em diversas mídias (multimídias e intermídias), investigando aspectos da arte e da vida cotidiana, com interesse na discussão de conceitos – e aí esta o grande papel da rede, comunicar.

A *Revista Classificada*, 1977 (fig.53), organizada por Bruscky e Santiago, é a reunião dos anúncios publicados na imprensa escrita por artistas em diversos países. Além deste tipo de intercâmbio, relatos documentais de intervenções ou vídeos ou fitas de áudio, também circulavam pelo correio.

A arte postal se infiltra num lugar não destinado a ela. Também o fizeram *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles,¹⁸ em 1970, com dois Projetos, o *Coca-Cola* e o *Cédula*. Conforme o artista, seu trabalho procurava “fazer o caminho inverso ao dos *redymades* [...] o objeto de arte atuando no universo industrial”.

No Projeto *Coca-Cola*, sobre as garrafas vazias, junto à marca *Coca-Cola* (fig.51) foi impresso em tinta branca a frase “*Yankes go home*” e as informações “*Inserções em circuitos ideológicos*. Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação. C.M. 5-70”, propondo a continuidade do projeto por outras pessoas. A reinsertão das garrafas na indústria permitiu a circulação da arte em ambientes onde usualmente ela não se apresentava, provocando um diálogo com a sociedade em geral, ao contrário do que se dá com produções expostas em galerias e museus. O mesmo ocorreu com o Projeto *Cédula* (fig.52) que consistiu em carimbar frases sobre as cédulas monetárias, igualmente reintroduzidas à circulação.

Meireles¹⁹ argumenta serem estes projetos, o *Coca-Cola* e o *Cédula*, “uma oposição entre consciência (insertão) e anestesia (circuito), considerando-se consciência como função da arte e anestesia como função da indústria”. Percebe-se com essa afirmação a preocupação do artista em interferir nos *circuitos* para desmanchar a anestesia. Nesse sen-

¹⁸ MEIRELES, *Inserções em circuitos ideológicos 1970-75*. In: HERKENHOFF, 1999. p.108.

¹⁹ Ibid. p.112.

tido, Herkenhoff²⁰ escreveu, “[c]omo tática de guerrilha, *Inserções em circuitos ideológico* se definem como modelo de atuação simbólica em sistemas sociais significativos”.

A liberdade foi extremamente reivindicada pelos artistas, especialmente após 1968, quando foi acentuada a repressão político-ideológica dos governos militares brasileiros através do AI-5 (Ato Institucional número cinco). É fundamental considerar a situação brasileira sob ditadura militar desde 1964 até a lenta abertura política, culminada com a eleição de um presidente civil, Tancredo Neves, em 1984.²¹

Mostaço,²² salienta que, devido à “intensa repressão político-social”, as vanguardas experimentais foram cada vez mais “confinando-se com o guerrilheiro, com o subterrâneo, com o marginal”. Frederico Morais²³ igualmente situa o artista como “guerrilheiro”, enquanto “[a] arte, uma forma de emboscada”. Da mesma forma, guerrilheiros são críticos e público, que participaram, da assim dita por ele, “guerrilha artística”, onde o artista era o propositor – abandona a feitura da obra de arte como objeto e investe no *não-objeto*.

A arte gerava-se com a atuação do público (participativa²⁴ ou reflexiva), diante da proposta do artista. De acordo com Frederico Morais, a tarefa do “artista-guerrilheiro”:

[...]é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais do que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação.²⁵

A radical afirmação de Morais pode ser contestada no que diz respeito à mobilização dos sentidos dar-se apenas diante do medo. O importante é que, depois da experiência da

²⁰ HERKENHOFF, *Um gueto labiríntico*: a obra de Cildo Meireles. 1999. p.48.

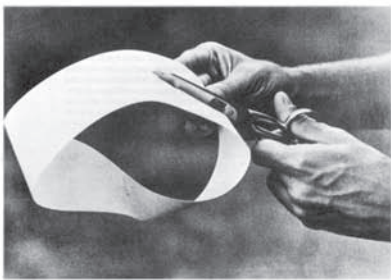
²¹ O presidente eleito Tancredo Neves faleceu em 1985, assumindo o vice-presidente José Sarney.

²² MOSTAÇO, *Alternativa: independência ou morte, notas sobre o circuito da ideologia*. 1984, p.4.

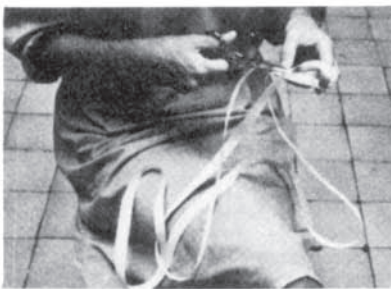
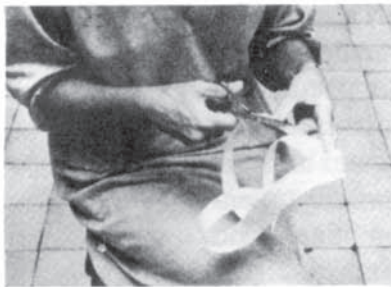
²³ MORAIS, 2001. p.171.

²⁴ A palavra “participativa” refere-se ao ato de interagir com objetos ou com o espaço – ação física (com o corpo), dentro das proposições sugeridas pelos artistas. A reflexão é, no caso, uma participação mental.

²⁵ MORAIS, 2001, p.171.



48



49



CON(C)S(?)ERTO SENSONIAL
 Exposição de ruídos no auditório da Faculdade de Filosofia
 do Recife - FAFIRE - Av. Conde de Boa Vista, no dia
 20-3-72, às 20:00 hs.
 Os ruídos serão executados pelos Convidados, com caixas
 de fósforos transformadas em instrumentos de percussão na
 entrada do Auditório.
 Durante a exposição o pianista Marcos Caneca, sem com-
 promisso com ritmo, melodia ou harmonia, tocará órgão,
 do os participantes.
 Um grupo de Convidados receberá caixas de fósforos ama-
 relhas, outro grupo receberá azuis, outro verdes e outro
 ditório o grupo que estiver com caixas amarelas deverá
 automaticamente quando parar a projeção e parar auto-
 maticamente quando parar a projeção. Os outros grupos
 seguirão o mesmo raciocínio durante a projeção das suas
 correspondentes.
 As projeções das cores serão feitas com projetores de slides
 Convidados por: verde - Sílvio Belo, vermelho - Ivan Maurício,
 azul - Paulo Bruscky e Daniel Santiago



50



51



52



53



54



55

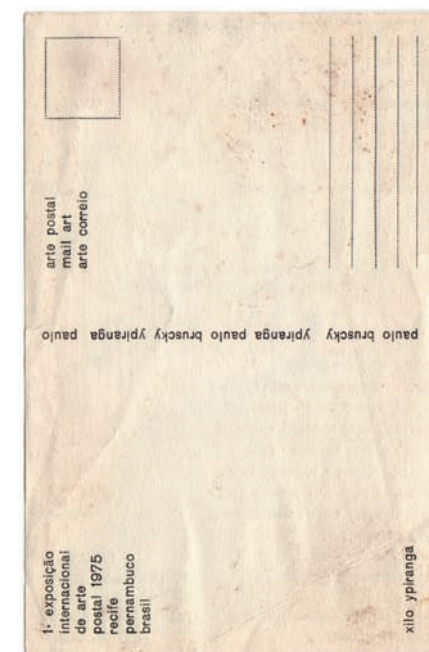


56



57

AFRICA DO SUL: Haroldo Gonzalez
 ALEMANHA OCIDENTAL: C. R. Ginzburg - Horst Tress - Klaus Groh
 ALEMANHA ORIENTAL: Robert Rehfeldt
 ARGENTINA: Edgardo - Antonio Vigo - Horacio Zabala
 BRASIL: Unhandejara Lisboa (João Pessoa) - Beth Salgueiro - Daniel Santiago - Ivan Maurício - Leonhard Frank - Duch - Montez Magno - Paulo Bruscky - Ypiranga Filho (Recife) - Samaral - João Carlos (Rio de Janeiro) - Ismael Assumpção - Odair Magalhães (São Paulo).
 1.ª EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARTE POSTAL
 FRANÇA: Daniel Dallgend - Julien Blaine
 HOLANDA: Michael Gibbs
 INGLATERRA: Robin Crozier
 POLONIA: Henryk Bzdak
 URUGUAY: Clemente Padim - O. Jorge Caraballo
 U S A: Davi Det Hompson
 VENEZUELA: Dámaso Ogaz - Luis Garcia
 YUGOSLAVIA: Bálint Szombathy
 ROLF. NORTEMANN POS MORTE ?



48. Lygia Clark, *Caminhando*, 1963.

49. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Con (c) (s) (?) erto Sensonal*, 1972.

Happening, folheto e caixa de fósforos.

50. Hélio Oiticica, *Incorpo a revolta*, 1967. Parangolé (Nildo da Mangueira).

51. 52. Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos*, 1970. Projeto Coca-cola; Projeto Cédula.

53. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Revista Classificada*, 1977. 22x32cm.

54. *Mostra Internacional de Arte Postal*, Espaço N. O., 1981. Catálogo de exposição.

55. Pedro Lyra/ Horácio Dídimo, *VIE*NAM*, 1969. Poema-postal.

56. *Exposição de arte postal*, Instituto de Artes, 1979. Cartaz.

57. Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, *1 Exposição Internacional de arte postal*, 1975. Cartão-postal, 10x15cm.

arte-emboscada, a redescoberta dos sentidos torna possível mudanças na percepção do cotidiano. Aí está o objetivo deste tipo de *choque*, já provocado pelos futuristas e dadaístas.²⁶

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. É exemplo, *PostAção* (fig.9), de Bruscky, realizado em 1975 – citado no capítulo 1. Outros exemplos: *Ra-ta-ta-ta ta-americalatina*, 1978 (fig.65), de J. Medeiros; *Gay-i-vota*, 1979 (fig.68), de Nazari; *Você já ouviu falar dos Yanomami? Não?* 1981 (fig.78), de Cris Vigiano – mencionados no capítulo 4.

Ações, projetos, proposições, que receberam as atribuições de “experimentais, independentes, alternativos e marginais” integravam o chamado “circuito ideológico”. Com a intenção de tornar claros os limites de cada um desses conceitos, assim como compreender a sua possível sobreposição em uma mesma proposição de trabalho artístico, será utilizada a conceituação desses termos estabelecida por Edelcio Mostaço:

Experimental, por experiência entende-se um conhecimento efetuado de fora para dentro, a partir de fenômenos verificáveis e/ou mensuráveis por quaisquer séries, [...] as experiências transpassam os órgãos dos sentidos, conferindo-lhes o poder de formular impressões ou sensações; Independente, pode configurar-se por pensamentos, palavras e obras [...] trata-se de empreender uma luta de libertação e reorganização do sistema de forças que o compõem. [...] O independente é, então, o mais radical opositor político do Poder; Alternativo é aquele que nasceu diferente, que possuindo por filiação o tronco do Poder, dele se afasta, se desqualifica e, no limite, o renega; Marginal, aquilo que está à margem, fora do tronco principal, invisível pelas perspectivas estreitas, é marginal.²⁷

²⁶ As influências das vanguardas históricas foram discutidas do capítulo 2 desta dissertação.

²⁷ MOSTAÇO, 1984, p.4-5.

De acordo com a conceituação de Mostaço, apenas os experimentais, em tese, podiam atuar dentro da estrutura do mercado – parcela integrante do sistema de distribuição e circulação da arte. Para eles (os experimentais), a relação mercadológica nem sempre importava. As demais atuações, independentes, alternativas e marginais, surgidas em repúdio ao comércio da arte, possuíam caráter provisório e, muitas vezes, anônimo. Ocorriam no sentido de promover uma outra *via* para a arte, desligada da atribuição do objeto de arte como mercadoria.

A arte postal, desenvolvida nos anos 70 e 80, englobava as quatro atuações descritas, independente, alternativa e marginal, pois traçou um circuito artístico que tangenciava o oficial, justamente pela sua recusa ao mercado.²⁹ Os participantes da arte por correspondência percebiam a arte como processo e como vivência, por isso, experimental.

A participação de brasileiros na rede foi iniciada na década de 70. Pedro Lyra³⁰ lançou na imprensa escrita, em 1970, o poema-postal *VIE*NAM*, 1969 (fig.55), definido por ele “[o] poema era **postal**, isto é, para ser enviado pelo correio, igualzinho a um cartão postal comum. Só que, no lugar de uma paisagem encantada, aquele exibia uma paisagem maldita”. Precebe-se Lyra como precursor, no entanto, chama-se a atenção para o fato de não haver conexão entre o poema-postal e a rede internacional de arte postal naquele momento.

Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, em 1975, organizaram a *I Exposição Internacional de Arte Postal* (fig.57), em Recife. Participaram 29 artistas e 13 países.

Em Porto Alegre, dois lugares contribuíram para a difusão da arte por correspondência, o Instituto de Artes e o Espaço N. O.

²⁸ A relação entre a arte postal e o mercado – sistema da arte em geral – é discutida no texto “Um desvio para a arte: a correspondência não quer ser mercadoria”, na seqüência deste capítulo.

²⁹ Depoimento de Pedro Lyra, In: MICCOLIS, 1987, p.113. Apesar de lançado em março de 1970, no *Jornal das Letras*, Rio de Janeiro, o poema-postal, conforme Lyra, “nascera em Fortaleza, no final de 69”.

O Centro Acadêmico da Faculdade de Artes Plásticas organizou na Pinacoteca do Instituto de Artes/UFRGS, em outubro de 1979, a *Exposição de Arte Postal* (fig.56), cujos trabalhos expostos tinham sido intercambiados entre 1978 e 79 pelos artistas: Heloísa S. da Silva, Teresa Poester, Humberto Vieira, Karin Lambrecht, Bea Fleck e Simone M. Basso.

Também em outubro do mesmo ano, ocorreu no recém-inaugurado Espaço N. O., a *Exposição de arte postal*, de Paulo Bruscky. Em 1981, no mesmo local, foi exposta a *Mostra Internacional de Arte Postal*, coordenada por Mario Röhnelt, Rogério Nazari e Milton Kurtz.

Walter Zanini, curador geral da XVI Bienal de Artes de São Paulo,³⁰ em 1981, enviou, através da rede de arte por correspondência, carta-convite (ver anexos) para participação na Bienal, Nucleo I, Arte Postal. A exposição teve curadoria de Julio Plaza e reuniu uma grande quantidade de artistas, e certamente contribuiu para divulgar este outro circuito artístico.

Estas exposições citadas são alguns exemplos, pois muitas ocorreram em todo o Brasil. A rede de arte postal cresceu no final dos anos 70, aumentando rapidamente o número de participantes, sendo eles reduzidos no decorrer dos anos 80, permanecendo ainda em funcionamento nos dias de hoje.

Anos 80, “o sonho acabou, assim definitivo, foi enterrado e tudo”, conforme declarou Pasquetti.³¹ A conscientização deste fato marcante, ou seja, a impossibilidade da transformação do mundo e a conseqüente falta de perspectivas encaminhou o artista à abandonar as experimentações e as pesquisas inquiridoras sobre o cotidiano e a natureza da arte, a arte *retornou a ordem*. Grossmann³² refere-se a “uma acomodação generalizada reforçada pelo surgimento [...] [d]a Geração 80” e sublinha o importante papel do mercado artístico

³⁰ Dez anos antes da inclusão da arte postal na XVI Bienal de Artes de São Paulo, em 1971, Jean-Marc Poinot organizou na VII Bienal de Paris a *Seção Envios*.

³¹ Declaração do artista Carlos Pasquetti em entrevista concedida à autora deste estudo, em Porto Alegre, 9 de junho de 1999.

³² GROSSMANN, *Arte brasileira contemporânea: à procura de um contexto*. 2001, p.351.

nesse *retorno* pela demanda de “*produtos* à venda e não simplesmente ‘*idéias* ou *projetos*’”.³³ É reafirmado o campo autônomo da arte e, portanto, o valor da obra de arte e do artista, como seu criador. Isto porque o artista “restringe deliberadamente seu espaço de atuação ao espaço simbólico da tela, rematerializando o objeto e admitindo a manipulação de linguagens formais”, como bem assinala Basbaum.³⁴

Um desvio para a arte: a correspondência

A consciência de partilhar um mesmo destino e de reencontrar os mesmos problemas produz uma subcultura desviada. (H. S. Becker, 1985)

A arte brasileira surgida na década de 60, chamada “pós-moderna” por Mário Pedrosa, recupera a antiarte porque quer ser “contra o conformismo cultural, político, ético, social”, conforme escreveu Oiticica.³⁵ Em outras palavras, foi frisada a necessidade de retomar a discussão sobre a autonomia artística, em refletir a respeito da manifestação cultural na sociedade e, em como ocorre o seu consumo.

Ao referir-se às proposições de Lygia Clark, Milliet³⁶ concluiu, “[e]ssa arte pragmática, sem garantia e sem promessas, é intervenção contracultural enquanto mobiliza grupos e os aciona para as expressões que escapam às sintaxes dominantes”. Entende-se que o tipo de *mobilização*, que a autora se refere, também está presente na produção da arte na rede por correspondência. Resumia-se a um outro modo de pensar e viver a arte, onde os papéis de criador e espectador fundiram-se em trocas constantes.

³³ GROSSMANN, 2001, p.351.

³⁴ BASBAUM, *Pintura dos anos 80: algumas observações críticas*. 2001, p.301.

³⁵ OITICICA, *Esquema geral da Nova objetividade*. In: CENTRO DE ARTE MODERNA DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 1992, p.118.

³⁶ MILLIET, *Lygia Clark: obra-trajeto*. 1992, p.156.

Archer³⁷ salienta que a “facilidade de circulação da informação contrubuiu para [o] internacionalismo da Arte Conceitual”. O correio permitiu o acesso à informação.

Freire³⁸ refere-se ao “exercício reflexivo e crítico sobre os pólos da criação, distribuição e legitimação [da] obra de arte é nuclear” presente em “muitos projetos em arte conceitual”, considera-se a arte postal dentro desta orientação. Os artistas atuaram contestando a autonomia do campo artístico, especialmente no caráter de mercadoria dado ao objeto artístico, mas também por entenderem outras relações possíveis para a arte, em um alargamento do conceito da arte como *desmaterializada*³⁹ e *vivenciada*⁴⁰. Jimenez sublinha essa mudança na percepção do que seja arte,

Hegel lembra [...] Quando atinge seu grau supremo de espiritualização e de subjetivação – na arte romântica sobretudo – ela desaparece enquanto arte, criadora de obras, para ceder o lugar à filosofia. Esta filosofia (da arte) tem como tarefa refletir sobre o papel que a arte desempenha doravante em nossa vida cotidiana e na sociedade.⁴¹

A arte conceitual apresenta essa reflexão crítica do “papel” da arte, conforme Freire⁴² “os artistas conceituais investigavam, nos anos 60 e 70, a natureza do objeto de arte e os mecanismos institucionais que os mantinham”. Havia a consciência de que historicamente as manobras artísticas realizadas com o intuito de escapar à institucionalidade falharam. É necessário lembrar a observação de Bourdieu⁴³ de que “[é] a própria lógica do campo que tende a selecionar e a consagrar todas as rupturas legítimas com a história objetivada na estrutura do campo”.

³⁷ ARCHER, *Arte contemporânea: uma história concisa*. 2001, p.87.

³⁸ FREIRE, 1999, p.57.

³⁹ Conceito de desmaterialização foi desenvolvido por Lucy Lippard, nos anos 60.

⁴⁰ A idéia de vivência se alinha à teoria de John Dewey, *Art as experience*, 1934 e também à filosofia de SHUSTERMAN, *Vivendo a arte*, 1992.

⁴¹ JIMENEZ, 1999, p.181.

⁴² FREIRE, 1999, p.170

⁴³ BOURDIEU, *As regras da arte*. 1996, p.274.

Benjamin⁴⁴ conceitua *aura* como “[...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. Aliado à reprodução, plausível na maioria das vezes nas correspondências, os artistas encontraram, ao optarem por materiais pobres ou pela ausência deles, uma forma de tornar sem efeito a aura da obra de arte. Sua feitura em materiais não nobres e a sua circulação através de uma mídia de comunicação de massa colaboraram para o seu distanciamento das instituições. É importante mencionar a perturbação que este tipo de produção gera ao sistema cultural, apontada por Cattani,⁴⁵ por serem “criadas em outras circunstâncias e visando outros objetivos que os do discurso dominante, obrigará a um alargamento do campo da arte reconhecida e recoloca em questão os parâmetros existentes”.

O fato de que houve a inclusão de exposições de arte postal em instituições não modificou ou desestabilizou a produção de arte em rede, tendo em vista que foram exibidos documentos parciais de um processo que não cessou em sua múltipla existência, permitida pela reprodutibilidade e pela formação *rizomática* da rede – conforme será visto no capítulo 4. É interessante observar que apesar da ocorrência das exposições de arte por correspondência em museus, bienais, espaços universitários, muito pouco pode ser encontrado nos acervos dessas instituições, o que reforça a sua ausência na história da arte brasileira.

Ainda que algumas vezes possa ter ocorrido o que Rochlitz⁴⁶ chama de “acordo” entre as instituições e os artistas: as instituições levadas a “tolerar a ‘agressão antinstitucional’ e os artistas ‘demonstrar’ que eles ‘enganam’ as instituições e ‘conservam’ sua independência selvagem”, a rede, durante os anos 70 e 80, manteve a discussão dos aspectos da vida cotidiana e, ao mesmo tempo, da natureza da arte.

⁴⁴ BENJAMIN, 1994, p.170

⁴⁵ CATTANI, *L'art “em marge” et la poïétique: réflexions sur la critique*. 2001, p.47.

⁴⁶ ROCHLITZ, *Subvention et subversion: art contemporaine et argumentation esthétique*. 1994, p.222

Capítulo IV

O MEIO COMO PRINCÍPIO *a construção rizomática da rede de arte postal*

*Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio
pelo qual ele cresce e transborda. (Deleuze e Guattari)*

Partir do meio. Escolher um ponto, um artista ou um trabalho artístico, a partir dele compreender como se estrutura a rede de arte postal. Ela se espalha em diversas direções, cresce para todos os lados através do correio. Uma rede que produz arte e desobedece as regras estabelecidas para a sua produção, circulação e consumo, pois é livre. Pode ser exibida em uma bienal, uma livraria, um mural, porém, é no trânsito entre os endereços, lugares e tempos, que essa arte encontra seu principal lugar de exibição.

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*,¹ os quais encontramos também na arte por correspondência.

¹ No desenvolvimento deste texto, serão apresentados os aspectos do conceito de *rizoma*, sustentado por DELEUZE e GUATTARI em *Mil Platôs*, 1995, p.11-37, os quais se pode atribuir também à rede de arte postal.

O fim e o começo são anulados, cada começo será também seu fim. Na rede estabelecer o fim, o alcance ou o começo, a origem das mensagens é bastante difícil, pois as ramificações são construídas num traçado imprevisível, que dependerá muito da receptividade do destinatário e da redistribuição por ele realizada. Tomando como exemplo a corrente, [198-], (fig.58), a qual solicita o envio de um postal ao primeiro nome da lista e a distribuição de oito cópias da mesma, a continuidade deste intercâmbio está relacionada a resposta dada a esta correspondência. Por isso, será, a cada envio e a cada recebimento, um recomeço. Tal qual um rizoma “não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezze*”,² o fluxo permanecerá, conseqüentemente as mensagens, parcial ou totalmente, sofrerão modificações, desaparecimentos e reaparições.

Não existe uma ramificação principal ou *filiação*. Não existindo uma relação centralizadora, a condição *meio* permite outro tipo de relacionamento que é a sobreposição *entre* diversas informações e por isso, *aliança*. “A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’”. Deleuze e Guattari³ mencionam a conjunção “e” fornecendo a idéia de ligações como acumulação. Estabelece-se, então, uma aliança em arte postal, por exemplo, quando é acrescentado um carimbo ou uma palavra ou um desenho na mensagem recebida e esta é reenviada.

O *Projeto Ulisses*, de Lenir de Miranda,⁴ enviado pelo correio com a proposta “um signo circula livre. Ideogramático. Montem imagens conforme sua história própria”, recebeu resposta de quarenta e um artistas. Além do Brasil, participaram Alemanha (oriental

² DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.37.

³ Ibid.

⁴ A artista Lenir de Miranda é natural de Pelotas, RS. Desenvolve sua produção artística a partir do romance *Ulisses*, de James Joyce, desde 1986. Recentemente, em janeiro de 2004, apresentou a dissertação de mestrado intitulada “Nostos: a nostalgia de todos nós”(PPGAV/UFRGS). A citação foi retirada do catálogo da exposição *Projeto Ulisses* (MARGS, 1988. p.9).

e ocidental), Bélgica, Chile, Espanha, Estados Unidos, França, Grécia, Itália, Japão, Portugal, Romênia e Uruguai. A exposição foi realizada em Porto Alegre, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul em setembro de 1988, depois esteve nas cidades: Recife (Brasil -PE), Milão (Itália), Sunderland (Inglaterra), Edeweicht (Alemanha Oriental), Montevideu (Uruguai), Campinas (Brasil -SP) e Pelotas (Brasil -RS), sendo a itinerância da exposição finalizada em outubro de 1989.

O que é o Projeto Ulisses? Conforme Lenir⁵ “Ulisses somos nós, rondando neste tempo, à procura de nosso proto/signo Ítaca: quanto mais conhecemos mais retornamos *in* consciências”. Ao enviar o convite para participar do projeto, Lenir deixou seus signos (fig.60) e recebeu de alguns artistas trabalhos onde existe *aliança*, como nos de Robin Crozier (fig.66) e José VdBroucke (fig.67). Quer dizer, aos signos da artista, eles acrescentaram os seus, não como uma mera soma, mas com cumplicidade na busca de Ulisses. Aliança significa compartilhar. Ela está presente também, entre outros, nos trabalhos, *Testarte*, de Vera Chaves, *Metamorphose: transforme-se*, de Rogério Nazari e nos folhetos *KVHRarte*, de Milton Kurtz, Julio Viega, Paulo Haeser e Mario Röhnelt – mesmo que estes não estejam rigorosamente dentro do espírito da arte por correspondência, possuem o caráter de trabalhos construídos coletivamente.

Vera Chaves,⁶ “interessada em processos mentais”, inicia os *Testarte* a partir de 1974. São fotografias e perguntas, em impressão *off-set*, relacionadas às imagens (muros, portas, escadas, janelas) que propõem, de acordo com Vigianno,⁷ “situações ambíguas ao espectador”. Em 1980, a artista elabora um *Testarte* para circular na rede de arte postal, “um cartão postal com um cofre e com a seguinte pergunta: – o que há dentro deste cofre?”⁸ Respostas

⁵ Ibid.

⁶ Depoimento da artista no livro, *Vera Chaves Barcellos* (VIGIANO, 1986, p.18).

⁷ VIGIANO, *A experiência gráfica*, 1986, p.16.

⁸ Declaração de Vera Chaves em entrevista gravada, concedida à autora deste estudo em outubro de 1999.

chegaram de diversos países (fig.71 e 72), bem-humoradas, introspectivas, evasivas, etc.

Metamorfose: transforme-se, 1979, (fig.62) é uma proposta de Rogério Nazari. O trabalho integra uma série de seis, desenvolvidos entre os anos 1978 e 1979, sendo este o de número cinco. Traz um jogo de palavras e imagens, com espaços vazios bem marcados, aludem claramente a necessidade de serem completados. Nas figuras 63 e 64 pode-se observar dois trabalhos coletivos, ambos retornaram para Nazari. O primeiro, de Alberto Harrigam e o segundo, *Identidade ZERO*, de Renato Brancatelli e Zhô Bertholini, ambos contendo idéias associadas ao tema proposto: a transformação. Nazari⁹ argumenta que a arte postal “tinha que ter uma [...] idéia política porque era exatamente o que tu não podia mostrar numa galeria. Então, tinha que usar o espaço do correio para subverter o processo da informação [...] tinha uma situação política muito complicada, então tudo tinha que ser assim, metáfora”, uma arte “questionadora” em oposição a uma “arte de adorno”. Na frase, “arte de contemplação é muito pouco”, o artista expressa sua insatisfação com a arte apática, que se contenta com a superficialidade. Não seria este descontentamento o gerador de um sistema alheio ao oficial?

Os 12 folhetos *KVHRarte*, foram editados e distribuídos de maio de 1979 a abril de 1980. De acordo com Mario Röhnelt,¹⁰ “Não era exatamente arte postal, mas era uma maneira do grupo divulgar o seu trabalho e também cabia, nesse projeto, que as pessoas devolvessem os trabalhos com interferências suas – essa idéia de interferência era uma idéia da época”. Ainda que o projeto não tenha sido pensado como arte postal, ao serem enviados pelo correio, alguns folhetos receberam colaborações de artistas que naquele

⁹ Declaração de Rogério Nazari em entrevista gravada, concedida à autora deste estudo em junho de 1999.

¹⁰ Declaração de Mario Röhnelt em entrevista gravada, concedida à autora deste estudo em junho de 1999.

¹¹ Os KVHR consultados, os quais constam os nomes citados, pertencem ao Arquivo do Ex-espço N. O. Certamente, esta é uma lista parcial. Mario Röhnelt, em entrevista, em 1999, comenta o recebimento de vários folhetos enviados por artistas envolvidos em arte postal.

período praticavam arte por correspondência:¹¹ Regina Coeli C. Rodrigues, Karin Lambrecht, Bené Fonteles, Alberto Harigam, Leonard Frank Duch, Simone M. Basso, e Luis, 1980, (ver fig.69). Em consequência deste contato, os participantes do grupo KVHR estabeleceram, individualmente, ligações com a arte por correspondência.

Os trabalhos que solicitam respostas são um convite a partilhar inquietações, protestos ou projetos pessoais. É preciso, porém, considerar as alianças ocorridas naturalmente, na auto-identificação ao deparar-se com determinada idéia, em forma de palavra, desenho ou processo artístico documentado e, a consequente resposta, apesar dela não ter sido solicitada, como os folhetos KVHR.

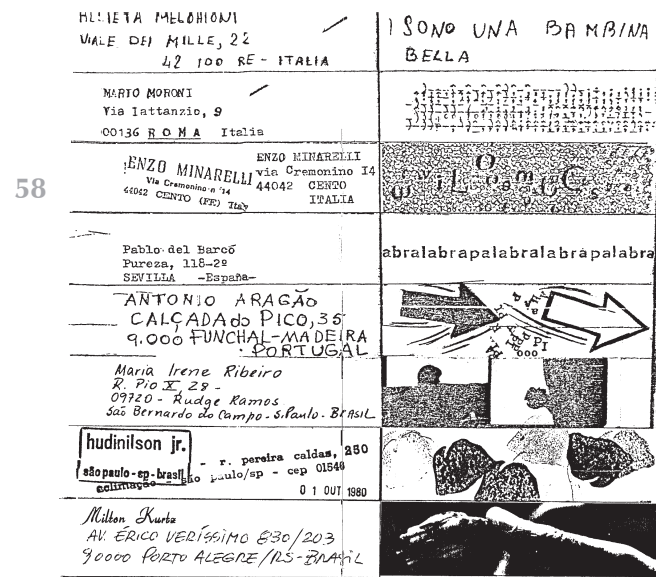
Ao estado de impossibilidade de sair da rede, Cauquelin¹² chama de *anelação*: “uma vez que não há orientação principal mas uma infinidade de pontos e de nós, cada entrada é ela própria o seu começo e seu fim”. Apesar da divergência entre a existência de *pontos* e *nós*, inexistentes para Deleuze e Guattari,¹³ ambos autores concordam que haverá uma sucessão de recomeços, tornando a circulação mais significativa do que a origem ou a conclusão – que se diluirão diante da permanência da mensagem na rede. Ao ser reenviada uma correspondência contendo um carimbo, por exemplo, ela continuará circulando sem que seja remetida necessariamente pelo autor do carimbo. Isso faz da idéia, contida na correspondência, a geradora do contato. Cauquelin¹⁴ enfatiza, “a importância não é dada a um centro, a uma origem de informação que aí circula, mas ao movimento que permite a conexão”.

Através das listas de nomes e endereços, presentes nos catálogos das exposições (ver fig.61) ou nas correntes (ver fig.58), é estabelecida a comunicação entre os participantes. Independentemente da pessoa a quem, na ordem seqüencial das correntes, deva-

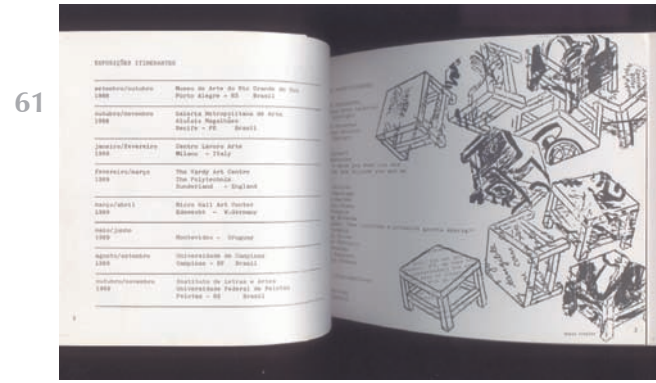
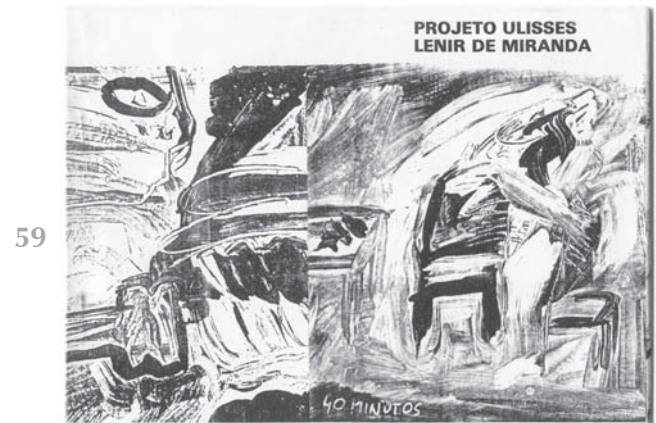
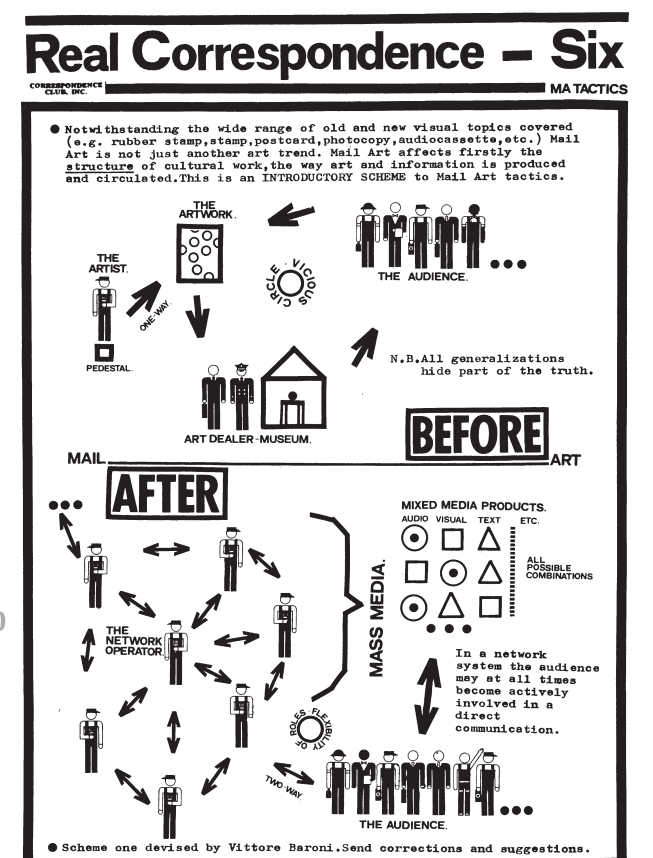
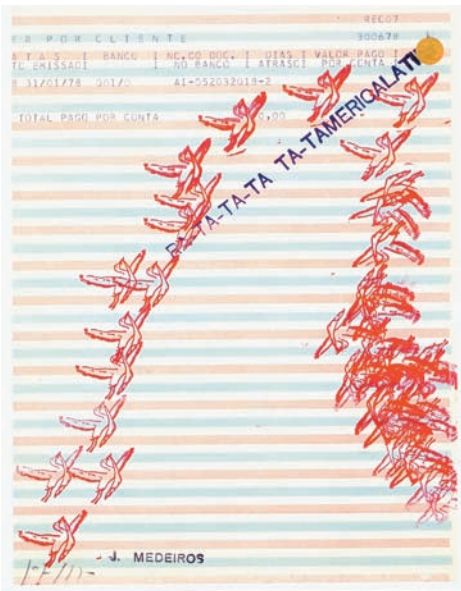
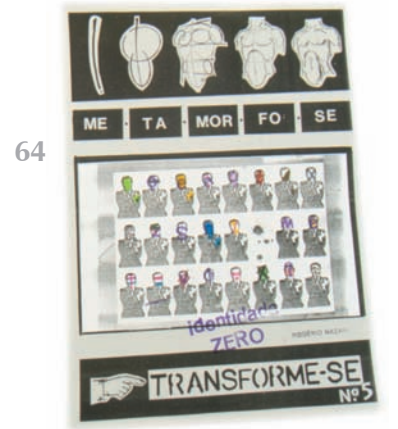
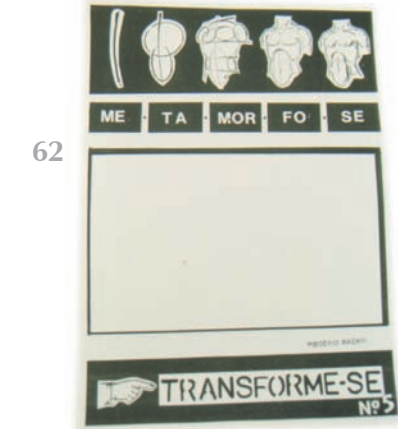
¹² CAUQUELIN aborda o assunto “rede” em *A arte contemporânea*. [199-], p.52.

¹³ DELEUZE e GUATTARI argumentam: “Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas”. 1995, p.17.

¹⁴ CAUQUELIN, [199-], p.51.



This is a chain letter. Please send a picture postcard to the first person on this list. Leave off the name at the top and add your name and area of concern at the bottom. Then copy this 8 times and mail it to 8 friends or colleagues. In 18 days you will receive 200 postcards. This letter should be mailed within 3 days or the chain will be broken. It started in January 1973. Please try not to break it. Thanks.
 Ceci est une lettre de chaîne. S'il vous plaît envoyer une carte postale à la personne en tête de liste. Enlever le nom en haut et ajouter votre nom et adresse et petits commentaires en bas de liste. Faites 8 copies de celle-ci et envoyez les enfants les 3 jours à 8 amis ou collègues. En 18 jours vous recevrez 200 cartes postales. Cette chaîne a débuté en Janvier 1973. SVP ne l'intéressez pas. Merci.



- 58. Corrente de arte postal, [198-].
- 59. Lenir de Miranda Projeto Ulisses, 1988. Catálogo de exposição.
- 60. Lenir de Miranda, Projeto Ulisses, 1988. Carimbo; Desenho-signo.
- 61. Lenir de Miranda, Projeto Ulisses, 1988. Catálogo de exposição (aberto).
- 62. 63. 64. Rogério Nazari, Metamorfose, transforme-se (n°5); Alberto Harrigan, sem título; Renato Brancatelli e Zhô Bertholini, Identidade ZERO, 1979. 21x30cm.
- 65. J. Medeiros, Ra-ta-ta-ta ta-tamericalatina, 1978. 16x21cm.
- 66. 67. Robin Crozier, The dog, the bird, the book; José VdBroucke, Ulisses to Ulisses, 1988. Projeto Ulisses, L. de Miranda.
- 68. Rogério Nazari, Gay-i-vota(n°4), 1979. 21x30cm.
- 69. Luis, s/título, 1980. KVHR(n°11), Mario Röhnelt . 21x30cm.
- 70. Vittore Baroni, Mail Art Tactics. Real Correspondence - Six, 1983. Correspondence Club INC..
- 71. (a) Flávio Pons; (b) Judith A. Hoffberg; (c) Bené Fonteles; (d) 100% POLLY ESTHER, 1980. Testarte, Vera Chaves. Cartão-postal.
- 72. (a) Ulises Carrión; (b) Robin Crozier; (c) Hélio Leite; (d) Didonet, 1980. Testarte, Vera Chaves. Cartão-postal.

se contatar, a disponibilidade dos endereços permite outro tipo de contato: os por afinidade. No exemplo apresentado de corrente (fig.58), verifica-se que os participantes utilizaram o espaço destinado a “um pequeno comentário”¹⁵ para desenvolver um trabalho e, desta forma, expor suas preocupações e interesses, o que torna possível, posteriormente, a escolha por afinidade. 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”.¹⁶ 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. Não existe certo ou errado. Nada é dominante ou previsível, nem mesmo a língua é dominante, apesar do uso freqüente da língua inglesa. Os códigos não estão apenas reservados à língua, e sim às diversas possibilidades de invenções, fusões de imagens e textos de diversas nacionalidades. É recorrente o uso de signos e de símbolos conhecidos universalmente, como no *esquema* de Vittore Baroni, *Mail art tactics*, Real Correspondence-Six, 1983 (fig.70), desenhos, setas, que se não dispensam as palavras, as deixam menos necessárias. O uso do carimbo, nesse sentido, é freqüente. Veja o trabalho de J. Medeiros, 1978 (fig.65), sílabas em reprodução onomatopaica “rá tá tá tá” do som de tiros de fuzil chegando às palavras “américa latina”, alcançando o vôo de uma ave, carregando um lenço branco, que cai. Tudo isso, impresso sobre um papel que possui fragmentos de dados bancários, que, além do caráter financeiro, agrega o comum, corriqueiro uso de papel reaproveitado, de lixo. Outro exemplo é o carimbo de uma figura humana, projeto *Interfira*, de Rogério Nazari (fig.74), lançado na rede em 1980: uma ficha de arquivo carimbada com a palavra *interfira* e duas vezes com a figura humana – entre elas um espaço vazio. As respostas que o artista recebeu foram as mais diversas, entre elas está um pequeno circuito entre Nazari, Harrigan

¹⁵ Conforme consta no texto da corrente (ver fig.24).

¹⁶ DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.15.

e Hudilinson Jr. (fig.73). Nesta troca é possível observar a construção coletiva, a *multiplicidade*. Através de cópias *xerox*, colagens e sobreposições de desenhos ou fotografias, transformaram não só o formato, mas o conteúdo, traçado em torno da idéia das duas figuras humanas, presentes na ficha inicialmente enviada.

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. Imagine, por exemplo, que o trabalho que Robin Crozier (fig.66) enviou a Lenir de Miranda, criado para o Projeto Ulisses, tenha sido duplicado (em *xerox*) e remetido a outras pessoas, que, por sua vez, acrescentaram algum elemento ou recompuseram-o e enviaram a outras pessoas, e assim por diante. A este tipo de transmissão da informação, Cebrián¹⁷ nomeia *horizontal*, onde não há “intervenção de uma autoridade que regule o tráfego”. Pode-se pensá-la plana, linhas que levam daqui para lá, em um mesmo plano, traçando um emaranhado de cruzamento de linhas. É esse fluxo, a comunicação, onde acréscimos e retiradas de informações são realizados a qualquer instante.

Heterogeneidade é situação da rede. Nela circulam diferentes tipos de informações: lugares geográficos, política, sexo, filosofia, ecologia, etc., quase sempre da associação entre elas, como no *Gay-i-vota*, 1979 (fig.68) de Nazari.¹⁸ A diversidade aparece ainda, na língua e nas diferentes abordagens de um mesmo assunto – maior ou menor profundidade. Essa diversidade gera circuitos onde há aproximações por identificação entre os

¹⁷ CEBRIÁN, *La red*. 1998, p.68. Apesar do autor referir-se à rede eletrônica, o conceito de transmissão horizontal pode ser aplicado à rede estabelecida através do correio.

¹⁸ Este trabalho integra a série comentada na p.33, produzidos entre 1978 e 1979. É o número quatro.

participantes. Como a rede permite discussões em diferentes enfoques, nela se encontram trabalhos chamando a atenção para o problema indígena, como o *Você já ouviu falar dos Yanomami? Não?*, 1981 (fig.78), de Cris Vigiano, que contém a frase: “Pela criação do Parque indígena Yanomami”; ou o *SOS, confidencial*, 1978 (fig.75), de Unhandeijara Lisboa, alertando para a consciência ecológica e simultaneamente ironiza a condição de permanente segredo dos brasileiros; ou *Censurado*, 1978 (fig.76), de Falves Silva, que critica a condição de “mordaza” do Brasil após 1964, apenas para citar alguns exemplos. Existem também os trabalhos que possuem referência geográfica, como o *Bruscky em Brusque*, 1981. O jogo visual e sonoro brinca com a semelhança dos nomes da cidade e do artista. Bruscky escolheu Brusque para organizar uma exposição de arte postal. No convite (fig.77), ele sobrepõe ao mapa da cidade a sua imagem, espalhando este ponto geográfico aos demais participantes da rede.

Pode-se indicar uma relação entre conexão, multiplicidade e heterogeneidade na rede, pois entrelaçam-se múltiplas conexões, caminhos e informações, idéias, ao redor de uma correspondência. Linhas imaginárias traçadas de um participante de arte por correspondência a outro, desenham o fluxo das comunicações. Não há um destino determinado. Não é formada, portanto, partindo de uma estrutura dada, a obedecer. A rede vai sendo desenhada a partir das conexões realizadas. Do cruzamento de linhas surge um *mapa*.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação.¹⁹

Deleuze e Guattari opõem, o *mapa*, como construção, ao decalque como reprodu-

¹⁹ DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.22.

ção integral. Essas considerações se aplicam à rede, se considerarmos a reprodução inexata, tendendo a parcialidade. A reprodução reúne partes, constrói. Muitos trabalhos são desenvolvidos a partir de acréscimos sobre cópias parciais. A esse respeito, pode-se observar no trabalho coletivo de Nazari, Harrigan e Hudilinson Jr., *Interfira*, [1980] (fig.73).

É importante considerar a aparição na rede, da duplicação realizada pela cópia como repetição, tanto fragmentária como total. Outro aspecto que se opõe ao decalque é o trajeto da correspondência, ainda que seja estabelecido, pode ser alterado pelo participante. As listas de nomes e endereços, presentes nos catálogos e nas correntes, são instrumentos para isso.

Da mesma forma que a mensagem pode multiplicar-se, deslocando-se em diversas direções, traçando novos ramos à rede, ela pode silenciar – em uma gaveta ou no cesto de lixo. A obstrução do fluxo pode ocorrer. A falta a algum convite, dito *convocação*, para participação significa a *ruptura*. A rede é estancada naquele ponto. A continuidade dos contatos é o que mantém a rede formada.

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. Bruscky, através do cartão-convite convoca os *mailartistas* a participarem da exposição *3x4 show* (fig.8) em 1978. Organizada na vitrine da Livraria Livro 7 (figs. 79 e 80), em Recife, não possuindo qualquer tipo de seleção, a exposição nega os mecanismos oficiais da legitimação da arte, constrói seu próprio sistema de produção, circulação e consumo

²⁰ Relação de países e artistas, conforme o catálogo da exposição. Brasil (Pedro Osmar-PB, Ypiranga Filho-PE, Maynard Sobral-CE, Diogenes Metidieri-SP, Marcondes Silva-PB, Ivald Granato-SP, Falves Silva-RN, J. Genésio Vieira-PB, Vera Chaves Barcellos-RS, Roberto Sandoval-SP, Alberto Harrigan-RJ, Luiz Guardia Neto-SP, Francisco Lapenda-SP, Gilmar Cardoso-PR, Daniel Santiago-PE, Unhandejara Lisboa-PB, J. Medeiros-RN, Bené Fonteles-SP, Leonard Frank Duch-PE, Jesus R. G. Escobar-RS, Aquiles Branco-RJ, Regina Vater-SP, ALM Andrade-BA, Mino-CE, Paulo Bruscky-PE), EUA (R. Mutt, Uncle Don Milliken, Mel Tearle ORgroup, Whitson, Lon Spiegelman, Geoffrey Cook, Harley Francis II, Mike

73



78



82



83



84



79



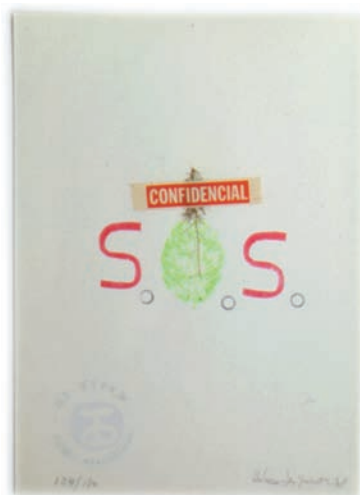
85



87



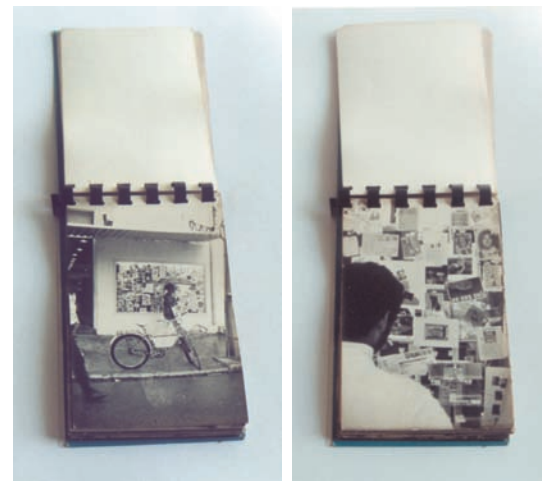
75



76



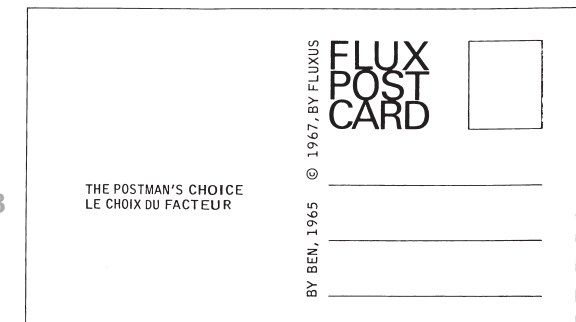
80



86



88



77



81



73. Rogério Nazari; Alberto Harrigan; Hudinilson Jr., sem título, [1980]. *Interfira*, Rogério Nazari.

74. Rogério Nazari, *Interfira*, 1980.

75. Unhandeijara Lisboa, *SOS, confidencial*, 1978.

76. Falves Silva, *Censurado*, 1978.

77. Paulo Bruscky, *Bruscky em Brusque*, 1981. Exposição de arte postal e projeto conceitual, convite, 32x21cm.

78. Cris Vigiano, *Você já ouviu falar dos Yanomami? Não?* 1981. 32x21cm.

79. 80. Paulo Bruscky (Org.), *3x4 show*, 1978. Exposição de arte postal. Catálogo da exposição; álbum fotográfico documental: capa, duas fotos da exposição na vitrine da livraria Livro 7; e cartão-postal-convite.

81. Paulo Bruscky, *Título eleitoral cancelado*, 1976. 16x12cm.

82. 83. 84. Paulo Bruscky. [*Luto*]. s.d.; Falves Silva, sem título, [1981]. A. L. M. Andrade, *O sacrifício do sentido*, s.d. *Arte Postal...*, Rogério Nazari. 21x32cm.

85. Paulo Bruscky, *Da série: anônimos*, 1978. Cartão-postal.

86. B. Fonteles; C. Vigiano; R. Nazari; A. Torrano; M. Kurtz; M. Röhnelt, sem título. [1981]. [42x30cm].

87. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Limpos e desinfetados*, 1984. Cartão-postal.

88. FLUXUS - Ben Vautier, *A escolha do carteiro*, 1965. Cartão-postal.

artísticos. A confecção do catálogo permite outros contatos, transversais a esta mostra. Participaram 88 artistas de 14 países.²⁰ O que os artistas buscam é o abandono da raiz, não para a construção de um novo caminho, mas para a abertura a diversos outros. Essa outra construção artística é feita através das trocas realizadas pela rede que deixa aparente algumas semelhanças entre situações ou condicionamentos sociais, mesmo em culturas e sistemas políticos tão diversos.

Baroni,²¹ em seu esquema proposto em *Mail Art Tactics, Real Correspondence - Six*, 1983 (fig.70), escreve “Mail Art afeta primeiramente a estrutura da produção cultural, o caminho arte e informação é produzido e circulado”. O que Baroni sublinha é a diferença entre “antes” e “depois” da arte postal, tanto da produção como da circulação da arte, envolvendo a recepção. O artista desce do “pedestal” e passa a atuar como uma pessoa comum, ao mesmo tempo o público pode integrar, participar da rede como um “operador”, emissor e receptor de mensagens. A arte não é produzida para ser depositada em um museu, mas inserida em um fluxo constante de questionamento das estruturas da arte e da sociedade. O sistema da arte por correspondência é aberto. A tática da “mail art” reestruturou o sistema cultural para desmanchar o “círculo vicioso” do atual sistema.

Mais do que aproximar fronteiras, o contato gerado através da rede funde-as. O

Dyar, Durland, Paul Dumont, Charlton Burch, Al Souza, Bernard K. Fischer, Pat Fish, Dadaland/Bill Gaglione, Irene Dogmatic, Michael Simon e Richard Olson, Tom Ockerse, Bob D’Ásvcona, Dan Barber, Barton Lidicé Benes), Suíça (Soft Art Press, Josse, Monique e Bernard J. Bailly, Muriel Olesen e Gerald Minkoff), Argentina (G. E. Marx Vigo), Inglaterra (Tony Bradley, Ron Crowcroft, Mike Taylor, Mary Heptinstall, Itamar Martinez, Paul Carter, David Drummond, Robin Crozier, Pauline Smith), Bélgica (Johan Van Geluwe, Guy Schraenen), Polônia (Tomasz Schulz, Poniz Denis, Henry Bzdok), Iugoslávia (Balint Szombathy, Katalin Ladik), Itália (Antonio Ferro e Peppe Pappa, Michele Perfetti, Romano Peli, Claudio Ambrosini) Alemanha (Horst Hahn, Jonier Marin, Horst Tress, Lfgang Huber), Holanda (F. Immoos, Cees Francke, Ko de Jonge), França (Mario Borillo, Katia Herbulot, Bernard Amiard, Eric Elgherabli), México (Sebastian) e Bulgária (Guillermo Deisler).

²¹ BARONI, *Mail Art Tactics, Real Correspondence - Six*. MUSÉE DES PTT SUISSES, 1994, p.10.

espalhamento descontrolado gera indefinição nos limites, tanto geográfico como político. Mesmo habitando diferentes contextos sociais, econômicos e políticos, existe estratégia comum: a da conscientização. O que se observa, por exemplo, em *ra-ta-ta-ta ta-tamericalatina*, 1978 (fig.65), de J. Medeiros, *Título eleitoral cancelado*, 1976 (fig.81), de Paulo Bruscky e *Arte postal...*, [1981] (fig.83), de Falves Silva, é a denúncia da ditadura militar, contexto político vivido. Esses trabalhos foram realizados entre o final dos anos 70 e início dos 80. Medeiros o faz através dos carimbos sobre papel de controle bancário. Bruscky, sobre cópia xerox ampliada de seu título eleitoral, também carimba, entre outros, o enfezado “cancelado” que protesta e lembra o impedimento do uso dele. Falves Silva retorna a proposta *Arte postal...* remetida por Nazari, com colagens que narram fatos cotidianos da vida do brasileiro, como a morte e a repressão. A resposta de Bruscky, *[Luto]*, [1981] (fig.82), a este trabalho interativo de Nazari é também uma denúncia, trata-se da violação de correspondências. O artista discute um problema relativo tanto ao regime militar como ao sistema de correios que falha no que afeta o direito legal ao sigilo da correspondência.

A conscientização relativa a diversos assuntos que envolvem a forma de viver, e como a arte se liga a esse viver, também é buscada. Bruscky no postal *Da série: anônimos*, 1978 (fig.85) enfatiza a vinculação das pessoas a números que tem suas atitudes padronizadas e esquematizadas dentro de regras que desconsideram as diferenças entre as pessoas. É com muito humor e ironia que em *Limpos e desinfetados* (fig.87) Bruscky e Santiago comentam uma dessas regras. O postal foi criado a partir de uma fotografia que documentou a *performance* dos artistas em Natal.

Ironicamente, Bruscky, no cartão postal *Arte com firma reconhecida*, 1985 (fig.5), autentica sua assinatura. Questiona, portanto, a autenticidade da arte, o seu funcionamento dentro do campo autônomo e, tal qual Baroni, a condição “especial” do artista sob o “pedestal”. *O sacrifício do sentido*, [1981] (fig.84), de A.L.M. Andrade, critica outro aspecto da autonomia, a sua vinculação estreita ao sentido da visão.

O trabalho artístico realizado na rede permite a interatividade. Vários trabalhos

aqui descritos exemplificam esta situação, são trabalhos respondendo solicitações: *The dog, the bird, the book* (fig.66), de Crozier, e *Ulisses to Ulisses* (fig.67), de VdBrouck (*Projeto Ulisses*, de Lenir de Miranda, 1988); Flávio Pons, Judith A. Hoffberg, Bené Fonteles, 100% POLLY ESTHER (figs.71 e 72), Ulises Carrión, Robin Crozier, Hélio Leite, Didonet (*Testarte*, 1980, de Vera Chaves); Alberto Harrigan (fig.63) e *Identidade ZERO* (fig.64), Renato Brancatelli e Zhô Bertholini (*Metamorfose, transforme-se -n°5*, 1979, de Rogério Nazari); Luis, no folheto KVHR, 1980 (fig.69); Rogério Nazari, Alberto Harrigan, Hudinilson Jr. (fig.73), (*Projeto Interfira*, [1980] de Rogério Nazari); *O sacrifício do sentido* (fig.84), de A.L.M. Andrade; (fig.83), de Paulo Bruscky e (fig.84), de Falves Silva (*Projeto Arte Postal...*, [1981] de Rogério Nazari).

A sobreposição de textos, imagens, etc., acrescentadas à correspondência recebida e seu posterior reenvio, levanta o questionamento sobre autoria. Outras vezes existe um carimbo como identificador do autor, este pode, no entanto, passar despercebido ou não reconhecido, afirmando assim a importância da idéia veiculada em detrimento da sua autoria. Como a origem da informação pode muitas vezes não ser determinada, pode-se dizer que não existe autoria ou ela é desconhecida ou trata-se de autoria coletiva. Exemplo disso é o trabalho [1981] (fig.86) realizado entre os artistas Bené Fonteles, Cris Vigiano e outros artistas que integravam o Espaço N. O., Ana Torrano, Rogério Nazari, Mario Röhnelt e Milton Kurtz. A temática indígena, interesse identificado aos artistas, Fonteles e Vigiano, é compartilhada com os demais. Como não existem carimbos ou símbolos relacionados a este ou a aquele artista, além das fotografias presentes no trabalho, é preciso contar com depoimentos dos artistas.²²

Outro tipo de interação envolve o carteiro e os funcionários do correio. Ben Vautier desenvolveu um projeto nesse sentido, *A escolha do carteiro*, 1965 (fig.88). Um cartão

²² Conversas com Ana Torrano e Cris Vigiano foram esclarecedoras sobre este trabalho coletivo.

postal com frente e verso idênticos. Em ambos lados possui espaço para o endereço e o selo. O artista, ao preencher nos dois lados diferentes endereços, provoca a dúvida: qual será o destinatário? Esta decisão, o destino da correspondência, deve ser tomada pelo correio.

A pouca repetição e o excesso podem saturar a informação, deixando-a “invisível”. Cauquelin²³ argumenta que “a redundância dos diferentes vectores [sic] assegura bem, com efeito, a manutenção da rede, mas condena-a também à usura por saturação”. Um trabalho, circulando na rede, assim como pode ser visto, ao mesmo tempo, pode não ser visto, dependendo da quantidade de repetição a que ele for submetido. Há o risco dele ser lido, reconhecido, e apesar disso a mensagem ser rapidamente descartada, não questionada nem absorvida.

O trânsito de informações configura a rede. Ela é uma “estrutura ausente”, como define Trivinho “cuja presença somente pode ser pressuposta e constatada pelos seus efeitos”.²⁴ É a mensagem – a fotografia, o texto, a impressão de um carimbo, a fita magnética, etc. –, circulando através do correio, que torna conhecida a rede.

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 Augé²⁵ como “não-lugar”. Porém, a arte por correspondência, ao contrário do afirmado pelo autor, não cria “tensão solitária”,²⁶ mas pretende atingir através desses não-lugares, as pessoas que não esperavam deparar-se com a arte em seus trajetos rotineiros. Além do lugar transitório, a rede também ocupou outros espaços, como ateliês e residências, livrarias ou museus, por isso diz-se, criou outro lugar para a arte.

²³ CAUQUELIN, [199-], p.52.

²⁴ TRIVINHO, *Redes: obliterações no fim de século*. 1998, p.17.

²⁵ *Não-lugar*, de acordo com Marc Augé “[...] são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais”. AUGÉ, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 1994, p.36.

²⁶ AUGÉ, 1994, p.87.

Considerações finais

PONTAS AMARRADAS E PONTAS SOLTAS

A maneira como a obra de arte funciona em termos políticos não é uma questão que possa ser respondida independentemente de qualquer consideração sobre seu mérito artístico.

(Michael Archer, 2001)

O acontecimento da rede de arte postal como processo artístico, nas décadas de 70 e 80, indicava o caminho que a arte viria tomar desde aqueles anos até hoje. Cauquelin¹ salienta que “a *mail art* põe a tônica[sic] a importância contemporânea da informação e sobre a necessidade de constituir as redes”. Elas possibilitam a descentralização da arte e, a independência dos artistas na gestão de sua produção. As redes permitem, aos que à elas aderem, discutir e desenvolver conceitos artísticos relacionados ao contexto social local onde a arte se insere. E também, ocasionam o encontro de seus *pares intelectuais e artísticos*, distribuídos em diferentes localidades nacionais e internacionais.

A rede de arte por correspondência formou-se para propiciar a ampliação do *lugar da arte* e, ao mesmo tempo, possibilitar o despertar para a experimentação estética presente no cotidiano, através da arte. A isto, poderia se dizer “aproximação entre arte e vida”, que é perceber e vivenciar a arte em todo lugar. A reflexão substitui a mera contemplação.

¹CAUQUELIN, *A arte contemporânea*, [199-], p. 136.

Os anos 60 foram marcados, mundialmente, com transformações na compreensão do que seja arte. Foram recuperadas das vanguardas históricas, fusões e mesclas entre técnicas, categorias e gêneros, sendo estas adaptadas e experimentadas às novas mídias e materiais disponíveis em cada localidade. Também foram herdados: o espírito libertador, a improvisação como parte do processo artístico, a composição do texto como imagem, o despertar e a colaboração do público, as publicações coletivas. A utilização das citadas heranças das vanguardas históricas, porém, com o cuidado de considerar o contexto da época vivida, permitiu aos precursores da arte postal, Ray Johnson e o Fluxus, iniciar um sistema artístico de criação, circulação e consumo, independente do “oficial”. A rede descentralizada e heterogênea, formada por contatos através do correio, permitiu intensa troca e distribuição de correspondências. Houve ainda outras assimilações: de Kaprow, idéias relacionadas à *performance*; do grupo japonês Gutai, suas experiências, desde os anos 50 realiza atividades artísticas integrando categorias, gêneros e técnicas, além de ocupar o ambiente da rua para a arte, como exposições em praças, por exemplo e; de Beuys, o entendimento de que *qualquer um pode ser um artista*.

O ingresso de brasileiros na rede, ocorreu na década de 70. A troca de experiências e idéias, entre grupos ou centros alternativos de arte, possibilitado pela correspondência, reforçou a mudança na percepção da natureza da arte. A rede de arte por correspondência, impulsionada pelo repúdio ao mercado de arte, construiu um sistema artístico desvinculado à ele Houve a inclusão de produções que estavam sentindo falta de “lugar” nos mecanismos reguladores do sistema cultural vigente naquela época. Além disso, abriu frestas para contornar/furar a censura. Os artistas interessados em realizações coletivas, em espaços alternativos aos institucionais, ou mesmo aqueles que não propunham esta mudança, encontraram outros artistas com objetivos semelhantes aos seus, na rede de arte postal. Surgiram, então, alianças.

A arte conceitual, com interesse no processo, no imaterial, no decorrer dos anos 80 foi perdendo espaço para a obra acabada. Houve um retorno à apresentação mais

contemplativa da produção artística. O interesse investigativo diluiu-se. De coletivos, os trabalhos foram caracterizando-se cada vez mais em individuais, mesmo quando os artistas agrupavam-se era no sentido de organizar uma reunião de obras individuais. A fruição cultural experimentada difere do espetáculo assistido. As pretensões da arte postal realizada nos anos 70 e meados de 80, produzir arte pela *experiência estética* vivenciada ou percebida em fatos do ambiente ou acontecimentos do cotidiano, não aparece em evidência na rede depois da década de 80.

As características *rizomáticas* da rede de arte por correspondência, que denotam o seu funcionamento, são responsáveis pela sua permanência. Como não existe uma estrutura principal, centralizadora, a disseminação ocorre em conexões em diversas direções. Partindo de uma lista de endereços de arte postal, catálogo, corrente, etc., o artista pode traçar uma cartografia particular na escolha de seus parceiros missivistas. Tendo em vista a heterogeneidade das correspondências, estas poderão agregar novos participantes, constantemente. Nesse sentido, procurou-se mostrar no primeiro capítulo desta dissertação, a diversidade dos trabalhos realizados em arte postal. A multiplicidade das mensagens, com sua circulação por destinos distantes uns dos outros, aumenta a possibilidade de acréscimo de participantes (destinatário ou outra pessoa que entre em contato com a mensagem) e, ainda, permite a sua redistribuição a partir da multiplicação dessas mensagens. A produção de múltiplos merece estudo aprofundado.

Percebidas as relações internas da rede, diversas especificidades podem ser estudadas, como por exemplo, cada tipo de ocorrência de correspondência: o carimbo, as correntes, o vídeo, audioarte, o cartão-postal, etc. Os poemas-postais, surgidos do encontro entre artes visuais e literatura, também merecem estudo investigativo.

Compreender como foi o período de transição da modernidade à contemporaneidade, décadas de 60 e 70, e a passagem dos anos 80 é necessário para se poder refletir sobre a arte produzida nos anos 90 e o presente início do século XXI – dentro e fora da rede de arte postal.

Após o final da década de 80, como está a rede de arte por correspondência?

Permanece a vontade, ou necessidade, de informação e de participação, já que a rede não foi extinta. Parece, no entanto, que os trabalhos que circulam na rede, quase não trazem *frestas* que possibilitem a criação coletiva com a colaboração *do acaso*, como foi até os anos 80. A rede afirma-se mais como um *elo* de ligação entre artistas, especialmente relacionado à organização de exposições – freqüentemente por intermédio da *internet*. Haverá ainda lugar para as discussões sobre a natureza da arte? E quanto à experimentação e à exploração da mídia em que se realiza?

Nesse sentido, as questões são pontas soltas, elas abrem horizontes para pesquisas futuras que discutam em outros tempos, essas mesmas questões.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, T. *Indústria cultural e sociedade*. seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida. Tradução: Julia Elisabeth Levy... [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002. (Coleção Leitura; 51).

AMARAL, A. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.

ALVARADO, D. V. M. P. de. Ideário e sintaxe: perspectivas para a história da arte e tecnologia das três últimas décadas do século. In: DOMINGUES, Diana(Org.) *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução: Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção a).

ARGAN, G C. *Arte moderna*. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAÑARAZ, N. *Poesia latino-americana de vanguarda: da poesia concreta à poesia inobjetal*. Porto Alegre, 1991. Dissertação (Mestrado em Letras)- Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. M. L. Pereira. Campinas: Papyrus, 1994. (Coleção Travessia de século).

BASBAUM, R. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: BASBAUM, R. (Org.). *Arte contemporâneas brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 299-317. (Coleção N-imagem).

BECKER, H. S. *Outsiders: étude de sociologie de la déviance*. Traduit par J.-P. Brian et J. M. Chapoulie. Paris: A. M. Métailié, 1985. (Collection Observations).

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Obras completas*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

———. O autor como produtor. In: BENJAMIN, W. *Obras completas*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEUYS, J. Untitled Statement. In: STILES, K. e SELZ, P. (Ed.) *Theories and documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. London: University of California Press, 1996. p. 633-644.

BOHNS, N. M. F. *Idéias visíveis: Waldemar Cordeiro e as razões do concretismo no Brasil*. Porto Alegre, 1996. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais -História, Teoria e Crítica)- Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

BOURDIEU, P. *Propos sur le champ politique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.

———. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

———. *A economia das trocas simbólicas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BRETT, G. Lygia Clark: seis células. In: BASBAUM, R. (Org.). *Arte contemporâneas brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 31-53. (Coleção N-imagem).

BRILL, A. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 32-33.

BRITO, R. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In: BASBAUM, R. (Org.). *Arte contemporâneas brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 202-215. (Coleção N-imagem).

BRUSCKY, P. Arte correio. In: PECCININI, D. V. M. (Coord.) *Arte novos meios/multimeios: Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1985. p.77-78.

———. *Arte correio: hoje a arte é este comunicado*. Recife, 1976-81. (Texto publicado parcialmente em jornais locais e no citado “Arte novos meios/multimeios, Brasil 70/80”. Incluído integralmente nos anexos).

BUENO, M. L. *Artes plásticas no séc.XX: modernidade e globalização*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.

BÜRGER, P. *Theory of the avant-garde*. Translated by Michel Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. (Theory and history of literature).

———. El significado de la vanguardia. In: CASULO, N. (Comp.) *El debate modernidad posmodernidad*. 2. ed. Buenos Aires: Puntosur, 1989. p. 167-171.

CAGE, J. Composition as process part II: indeterminacy. In: STILES, K. e SELZ, P. (Ed.) *Theories and documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. London: University of California Press, 1996. p. 707-709.

CANCLINI, N. G. C. Notícias recientes sobre la hibridación. In: HOLLANDA, H. B. de; e RESENDE, B. *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 60-82.

———. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990. (Los noventa).

CARVALHO, A. M. A. de. *Nervo Óptico e Espaço NO: a diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70*. Porto Alegre, 1994. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais -História, Teoria e Crítica)- Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

CATTANI, I. M. B. L'art “en marge”et la poïétique: quelques réflexions sur la critique. In: JIMENEZ, M. *L'oeuvre d'art et la critique*. Paris: L' Université des arts, 2001. p. 43-58.

CAUQUELIN, A. *A arte contemporânea*. Tradução de Joana Ferreira da Silva. Porto: Rés Editora, [199-]. (Coleção Cultura Geral).

———. *L'invention du paysage*. 2. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

CEBRIÁN, J. L. *La red: cómo cambiarán nuestras vidas los nuevos medios de comunicación*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A., 1998.

COUCHOT, E. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Traduzido por Sandra Rey. Porto Alegre: Ed da UFRGS, 2003.

CRANE, M. e STOFFLET, M. (Ed.) *Correspondence art: source book for the network of international postal art activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984.

DANTO, A. C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, [199-].

———. *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, 2002.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v.1 (Coleção TRANS)

DEWEY, J. *Art as experience*. New York: Perigee Book, 1980.

DUCHAMP, M. The Richard Mutt case; The creative act; Apropos of "Readymades. In: STILES, K. e SELZ, P. (Ed.) *Theories and documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. London: University of California Press, 1996. p. 817-820.

FERREIRA, J.-F. (Coord.) *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1981.

FLYNT, H. Concept art. In: STILES, K. e SELZ, P. (Ed.) *Theories and documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. London: University of California Press, 1996. p. 820-822.

FREIRE, C. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FOSTER, H. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

———. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Massachusetts: MIT Press, 1999.

GIUNTA, A. Utopia y dissolution: arte critico en la decada del sesenta. In: BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. B. (Org.) *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre: Ed da UFRGS, 1994. p. 97-118.

GROSSMANN, M. *Arte contemporânea: a procura de um contexto*. In: BASBAUM, R. (Org.) *Arte contemporâneas brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 350-358. (Coleção N-imagem).

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HELD JR., J. *Mail art: an annotated bibliography*. [S.I.]: The Scarecrow Press, Inc.; Metuchen, N. J., & London, 1991.

HERKENHOFF, P. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

- HIGGINS, D. Statement on intermedia. In: STILES, K. e SELZ, P. (Ed.) *Theories and documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. London: University of California Press, 1996. p. 728-729.
- HOME, S. *Assalto à cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti)arte de século XX*. Tradução de Cris Siqueira. São Paulo: Conrad, 1999.
- HONNEF, K. *Andy Warhol, 1928-1987: a comercialização da arte*. Köln: Taschen, 1992.
- HUYSSSEN, A. *Memórias do modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.
- . Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, H. B. de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80.
- JIMENEZ, M. *O que é estética?* Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. da UNISINOS, 1999. (Coleção Focus).
- JOHNSON, R. What is a moticos? In: STILES, K. e SELZ, P. (Ed.) *Theories and documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. London: University of California Press, 1996. p. 356.
- KAPROW, A. Untitled guidelines for happenings. In: STILES, K. e SELZ, P. (Ed.) *Theories and documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. London: University of California Press, 1996. p.709-714.
- KRAUSS, R. E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Versión de Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza, 1996.
- LÉVY, P. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Tradução C. Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- LIPPARD, L. R. *A arte Pop*. Trad. H. Silva Letra. Lisboa: Editorial Verbo, 1973. (Série Movimentos e Escola).
- MACIUNAS, G. Letter to Tomas Schmit. In: STILES, K. e SELZ, P. (Ed.) *Theories and documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. London: University of California Press, 1996. p. 726-728.
- MARCUSE, H. *Cultura e sociedade*. Tradução: Wolfgang Leo Maar; Isabel Maria Loureiro e Robespierre de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- MC LUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensores do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MENDONÇA, A. S. e SÁ, A. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- MICCOLIS, L. *Do poder ao poder*. Porto Alegre: Tchê, 1987.
- MILLIET, M. A. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: EdUSP, 1992. (Coleção Texto & Arte; 8).
- MINK, J. *Marcel Duchamp 1887-1968. A arte como contra-arte*. Köln: Taschen, 1996.

MORAIS, F. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. In: BASBAUM, R. (Org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 167-178.

———. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro: da missão artística francesa à geração 90, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

NELSON, R. S. Appropriation. In: NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard. *Critical terms for art history*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

PECCININI, D. V. M. (Coord.) *Arte novos meios/multimeios: Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1985.

PEREIRA, C. A. M. *O que é contracultura?* São Paulo: Brasiliense, 1983.

PERLOFF, M. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993. (Coleção Texto e Arte).

PONGE, R. (Org.) *O surrealismo*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1991.

RICHTER, H. *Dadá: arte e antiarte*. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção a).

ROCHLITZ, R. *Subversion et subvention: art contemporain et argumentation esthétique*. Paris: Gallimard, 1994.

SILVEIRA, P. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2001.

STILES, K. e SELZ, P. (Ed.) *Theories and documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. London: University of California Press, 1996.

SHUSTERMAN, R. Transformando a arte e a filosofia. In: ZIELINSKY, Mônica. *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003.

———. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Tradução: Giseka Domschke. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TRIVINHO, E. *Redes: obliterações no fim de século*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.

VIGIANO, C. (Org.) *Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Espaço N.O. - Arquivo, 1986.

WOOD, P. *Arte Conceitual*. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (Coleção Movimentos da Arte Moderna).

———. et al. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ZANINI, Walter. A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional. In: PECCININI, D. V. M. (Coord.) *Arte novos meios/multimeios, Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1985.

———. Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil. In: DOMINGUES, Diana (Org.) *A arte no*

século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

Catálogos:

BIENAL DE SÃO PAULO, 16., 1981, São Paulo. *Catálogo de arte postal*. São Paulo, 1981. v.2 Out./dez., 1981. Curador da exposição de arte postal: Julio Plaza.

CENTRO DE ARTE MODERNA DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Hélio Oiticica*. Lisboa, 1993. Catálogo de exposição. 20 de janeiro a 20 de março, 1993.

CRAFTS CONCIL GALLERY. *The artist publisher*. A survey by Coracle Press. London, 1986. Catálogo de exposição. Sept. 10 - nov. 02, 1986.

CASA DE CULTURA MÁRIO QUINTANA / MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA - Instituto de Artes Visuais. *ESPAÇO N.O. 1979-1982: exposição documental*. Porto Alegre, 11/jul.-13/ago., 1995. Curadoria: Ana A. de Carvalho, Ana M. F. Torrano, M. Cristina Vígiano.

ESPAÇO N.O. *Mostra internacional de arte postal/ international mail art show*. Porto Alegre, 1981. 06 a 24 de julho, 1981. Catálogo de exposição. Coordenação Geral: Mario Röhnelt, Rogério Nazari, Milton Kurtz.

LIVRARIA LIVRO 7. *3x4 show*. Recife, 1978. 18 de nov. a 12 de dez., 1981. Catálogo de exposição de arte postal. Organizada por Paulo Bruscky.

MUSEU DO CHIADO, INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. *Man Ray*. Lisboa, 2000. 19 outubro, 2000 a 14 janeiro, 2001. Catálogo de exposição. Organizado por Janus.

MUSÉE DES PTT SUISSES. *Mail-Art. Netzwerk der künstler/Reseau d'artistes*. Bern. 23 février au 29 mai, 1994. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP. *Arte conceitual e conceitualismos. Anos 70 no acervo do MAC/USP*. São Paulo, 2000. Catálogo de exposição. Curadoria: Cristina Freire.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. *Projeto Ulisses: Lenir de Miranda*. Porto Alegre, 1988. 02 de setembro a 09 de outubro, 1988.

PLUGE IN INC. *Under the influence of fluxus*. An exhibition of printed textile multiples published by Editions Conz, Verona-Milan. Winnipeg, Canada, 1991. October 16 - november 9, 1991. Curated by Wayne Baerwaldt.

SANTANDER CULTURAL. *Apropriações | coleções*. Porto Alegre, 2002. Curadoria: Tadeu Chiarelli. Catálogo de exposição. 30 jun./29 set., 2002.

Periódicos:

ART IS A HOLE IN THE GROUND. By M/Sgt. I. G. Edmonds, USAF. "Pacific Stars & Stripes Staff". Nov., 30, 19[?]. Features, p.16.

BULHÕES, M. A. Considerações sobre o sistema das artes plásticas. *Porto Arte*, Porto Alegre, v.1, n.3, maio 1991.

BOURDIEU, P. Penser la politique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, n.71/72, p.2-3,

mars 1988.

d'OLIVEIRA, F. Paulo Bruscky: arte correio é como a história da história não escrita. *Diário de Pernambuco*. Recife, 6 de julho, 1981, secção B, p. 1. (Viver: sociais, feminino, cinema, TV).

GUTAI ART ON STAGE. *The Mainichi*, saturday, june 8, 1957.

GUTAI & THE AVANT-GARDE IN JAPAN, an introduction. Translated by Barbara Tannenbaum. *Lightworks, illuminating new & experimental art*, USA, Winter 83/84, n.16, p.34-35. (Texto introdutório do editorial, dados incompletos).

JIMENEZ, M. Le potentiel critique. *Mouvement Revue Interdisciplinaire*. n.a. Paris, juillet/août, 2000.

MOSTAÇO, E. Alternativa: Independência ou morte, notas sobre o circuito da ideologia. *Arte em revista*, São Paulo, v.1, n.8, p. 4-5, out. 1984.

NOLASCO, S. Cartas que viraram objeto de culto: exposição do museu Whitney de Nova York reúne colagens e objetos de Ray Johnson, inventor da arte postal. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 13/14 mar. 1999, p. 8. (Caderno de Cultura).

OUTDOOR EXHIBITION OF GUTAI ART. *The Mainichi*, friday, august 3, 1956.

SHIMAMOTO, S. The beginnings of Gutai. *Lightworks, illuminating new & experimental art*. USA, Winter 83/84, n. 16, p. 36-40.

SHIRAKAWA, Y. Spirit takes form. *Lightworks, illuminating new & experimental art*. USA, Winter 83/84, n. 16, p. 41-43.

———. On the side of the assassins. *Lightworks, illuminating new & experimental art*. USA, Winter 83/84, n. 16, p. 44-47.

YUDICE, G. O pós-moderno em debate. *Ciência Hoje-SBPC*, São Paulo, v.11, n. 62, p.47-57, mar. 1990.

Lista dos anexos

1. Mohammed	112
Arquivo de Karin Lambrecht.	
2. Carta de Ray Johnson	114
STILES & SELZ, 1996, p.357.	
3. TABU, nº10	115
Arquivo Espaço N.O.	
4. TABU, nº11	117
Arquivo Espaço N.O.	
5. TOTEM, nº13	119
Arquivo Espaço N.O.	
6. Convite (convocatória) para participar da XVI Bienal de São Paulo	123
Catálogo de Arte Postal, v.2, 1981, p.19.	
7. Bruscky e Santiago, carta-convite de <i>Arte Agora I</i>	124
Arquivo Bruscky.	
8. Bruscky e Santiago, carta ao MAC/USP -exposição <i>Arte Agora I</i>	125
Arquivo Bruscky.	
9. Walter Zanini - MAC/USP, carta-resposta -exposição <i>Arte Agora I</i>	126
Arquivo Bruscky.	
10. Hudinilson Jr, <i>A exposição sem parede</i>	127
Arquivo de Rogério Nazari	
11. Paulo Bruscky, <i>Arte correio: hoje a arte é este comunicado</i>	128
Arquivo Bruscky.	
12. Entrevistas a Paulo Bruscky	132
13. Entrevista a Hudinilson Jr.	160
14. Entrevista a Rogério Nazari	168
15. Entrevista a Mario Röhnelt	175
16. Entrevista a Carlos Pasquetti	182
17. Entrevista a Karin Lambrecht	185
18. Entrevista a Cris Vigiano	191
19. Entrevista a Heloisa Schneiders da Silva	197
20. Entrevista a Ana Torrano	203
21. Entrevista a Vera Chaves	205

XEROX

XEROX

XEROX

XEROX

XEROX

XEROX

XEROX

XEROX

XEROX

XEROX

XEROX

XEROX

XEROX

XEROX

XEROX

XEROX

ARTE CORREIO: HOJE A ARTE É ESTE COMUNICADO (1976-1981)

Paulo Bruscky

A Arte Correio surgiu numa época onde a comunicação, apesar da multiplicidade dos meios, tornou-se mais difícil, enquanto que a arte oficial, cada vez mais, acha-se comprometida pela especulação do mercado capitalista, fugindo a toda a uma realidade para beneficiar uns poucos burgueses, *marchands*, críticos e a maioria das galerias que exploram os artistas de maneira insaciável.

A Arte Correio (*Mail Art*), Arte por correspondência, Arte à Domicílio 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: anti-burguesa, anti-comercial, anti-sistema, etc.

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.

Os envelopes/postais/telegramas/selos/cartas/fax/etc. são trabalhados/executados com colagens, desenhos, idéias, textos, xerox, propostas, carimbos, música visual, poesia sonora, etc. e enviados ao receptor ou receptores, como é o caso do Postal Móvel e o Envelope de Circulação, que depois de passar pelas mãos de diversas pessoas/países, retorna para o transmissor, tornando-se um trabalho Bumerangue. 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. Enviar uma escultura pelo correio, não é Arte Correio: “quando se envia uma escultura pelo correio o criador limita-se a utilizar um meio de transporte determinado para transladar uma obra já elaborada. Ao contrário na nova linguagem artística que estamos analisando o fato de que a obra deve percorrer determinada distância faz parte de sua estrutura, é a própria obra. A obra foi criada para ser enviada pelo correio e este fato condiciona a sua criação (dimensões, franquias, peso, natureza da mensagem, etc)”, este trecho do artigo Arte Correio: uma nova forma de expressão dos artistas argentinos Horacio Zabala e Edgardo Antonio-Vigo, define muito bem a utilização/veiculação do correio como arte.

A I Exposição Internacional de Arte Correio no Brasil, foi realizada no Recife, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho e, afora os problemas causados pela burocracia ultrapassada dos correios, existe, quase que exclusivamente na América Latina, as dificuldades com a censura, que fechou, minutos após a sua abertura, a II Exposição Internacional de Arte Correio, realizada no dia 27 de agosto de 1976, no hall do Edifício

sede dos Correios do Recife (Brasil) que patrocinou a mostra. Esta exposição, que contou com a participação de vinte e um países e três mil trabalhos, só chegou a ser vista por algumas dezenas de pessoas e, além da exposição, os artistas-correio brasileiros, Paulo Bruscky e Daniel Santiago, organizadores do evento, foram arrastados para a prisão por três dias, mantidos incomunicáveis pela Polícia Federal, enquanto os trabalhos só foram liberados depois de um mês e, afora os danos, várias peças de artistas brasileiros e estrangeiros ficaram retidas e anexadas ao processo até a presente data. O outro fato absurdo ocorrido dentro das “repressões culturais” na América Latina foi o aprisionamento, pelo governo uruguaio, dos artistas-correio Clemente Padin e Jorge Carabalo de 1977 até 1979. Em abril de 1981 o artista-correio Jesus Galdamez Escobar foi seqüestrado pela força militar ditatorial de El Salvador e só não foi assassinado porque conseguiu fugir e exilar-se no México. É sempre assim, os que pretendem ser “donos da cultura” tentam impor sempre os seus “métodos”.

Torna-se difícil determinar a origem da Arte Correio. Em seu artigo, *Arte Correio* “uma nova etapa no processo revolucionário da criação (1976)”, o artista –correio Vigo, cita Marcel Duchamp como um pioneiro de Arte Postal: “Nosso propósito é apresentar agora o que consideramos um primitivo da Arte Correio. São duas peças. A primeira se intitula *Cita do Domingo*, 6 de fevereiro de 1916, Museu de Arte de Filadélfia (USA) e consiste em um texto escrito a máquina, sobre quatro cartões postais pegados borda com borda, e a segunda *Podebal Duchamp*, telegrama datado de Nova York a 1º de junho de 1921 e que fora enviado por Marcel Duchamp ao seu cunhado Jean Crotti. Seu texto é intraduzível: PEU DE BALLE ET BALAI DE CRINI e é a resposta ao Salão Dada/Exposição Internacional que se celebrava em Paris na Galeria Montaigne, organizado por Tristan Tzara, prévia negativa de participar no mesmo e que fora comunicado por carta enviada com anterioridade ao referido telegrama. E uma vez mais devemos situar a figura de Marcel Duchamp em processos atuais. Esse gerador de ARTETUDO faz-se presente nas comunicações marginais.”

Apesar dos trabalhos de Duchamp (*Cita do Domingo*, 6 de fevereiro de 1916 e *Podebal Duchamp*, 1º de junho de 1921), as experiências dos futuristas e dadaístas, de Apollinaire com seus cartões postais com Caligramas e de Mallarmé (que escreveu em envelopes os endereços dos destinatários em quadras poéticas que contavam com a boa vontade dos empregados dos correios para decifrar seus enigmas poéticos). A *Mail Art* surgiu na década de 60 (através do Grupo Fluxus e só veio tomar impulso a partir de 1970). De acordo com as pesquisas realizadas, farei um pequeno histórico de alguns fatos importantes:

a) Primeiros artistas a utilizarem a Arte Correio:

1960 – Grupo Fluxus (USA), que propõe o intercâmbio de informações, publicações e colaborações ocasionalmente em eventos coletivos, foi o que pela primeira vez usou a

veiculação do postal como elemento de comunicação criativa. Entre os componentes do grupo, destaca-se a atuação do artista Ken Friedman. Armand Fernandez (Arman): utiliza o meio de comunicação postal remetendo, como convite, a sua “La plwin” (galeria Iris Clert) outubro de 1960, uma lata de sardinha.

1961 – Robert Fillou desde Paris envia seu “Estudo para realizar poemas e pouca velocidade” convites a subscrever para receber no futuro uma série de poemas, possibilitando também a realização do tipo de poemas por ele anunciados.

1962 – Ray Johnson inaugura em New York a Escola de Arte por Correspondência de New York, e no ano seguinte produz um clássico de tendência, escrevendo no envelope uma carta, tanto no verso como no reverso. Quebra assim o conceito de privado e produz o estado público das suas aparentes intimidades em diálogo com um terceiro que até esse momento era de caráter privado.

1965 – Mieccko Shiommi realiza uma proposta postal que deve ser respondida e devolvida pelo receptor. Com estas respostas dará forma a sua obra, *Poema Espacial nº 1*. O texto da sua proposta é o seguinte:

“Uma série de poemas espaciais: Nº 1”

Escreva uma palavra (ou palavras) no cartão que segue junto com esta, e deixe-a em algum lugar. Faz-me saber qual é a palavra e o lugar para que eu possa fazer um plano com sua distribuição sobre um mapa do mundo, o qual será enviado a cada participante.” (Mieccko Shiommi)

b) Devido a grande quantidade de exposições de Arte Correio realizadas atualmente em todo o mundo, citarei apenas as mais antigas e algumas mais recentes: “N.Y.C.S. Show”, organizada por Ray Johnson, USA/1970; “Bienal de Paris”, organizada por J. M. Poinot, França/1971; “Image Bank Postcard Show & 1977 Touring”; Fluxshoe, Fluxus West na Inglaterra, 1971 e 1973; “One Year”, One Man Show, organizada por Ken Friedman, USA/1972; “Internacional Cyclopedia of Plans and Occurrences”, organizada por David Det Hompson, USA/1973; “Artists Stamp and Stamp Images”, organizada por Hervé Fischer, Suíça/1974; “Festival de la Postal Creativa”, organizada por Clemente Padin, Uruguay/1974; “Inc Art”, organizada por Terry Ried & Nicholas Spill, Nova Zelândia/1974; “I St New York , City Postcards Show”, organizada por Fletcher Copp USA/1975-76; “Last Internacional Exposition of Mail Art”, organizada por E. Antonio Vigo & Horacio Zabala; “I Exposição Internacional de Arte Postal”, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, Brasil/1975; “International Rubber Stamps Exhibition”, organizada por Garl Loeffler, USA/1976; “Mail Art Show”, organizada por Mike Nulty, Inglaterra/1977; “Mail Art Exhibition International”, organizada pelo Sudio Levi, Espanha/1977; “Gray Matter Mail Art Show”, organizada por S. Hitchcock, USA/1978; etc.

c) A partir de 1972 vários artigos começam a ser publicados, destacando-se entre eles: Albright, Thomas. “Correspondence: New Art School”, *Rolling Stone Magazine*, USA/1972; Alloway, Lawrence. “Sens Letters, Postcard, Drawings and Objects...”, *Art Journal*, USA/1977; Bowles, Jerry. “Out of the Gallery, into the Mailbox”, *Art in America*, USA/1972; Zack, David. “Na Authentik and Histokal Discourse on the Phenomenon of Mail Art”, *Art in America*, USA/1973; Vigo, Edgardo Antonio. “Arte Correio: uma nova etapa no processo revolucionário da criação”, *Argentina*/1976.

d) Várias publicações de Arte Correio surgem: OVUM, Ephemera, Runing Dog Press, Stamp in Praxis, Vile, Intermedis, Cisoria Arte, Cabaret Voltaire, OR, Geiger, Orgon, Super Vision, Telegramarte, Arteclassificada, Doc(k)s, Multipostais, Heut Kunst, Soft Art Press, Buzon de Arte, Front, entre várias outras que são publicadas em diversos países. Além do livro “Mail Art: comunicação a distância/conceito” do francês Jean-Marc Poisot (1971), o artista norte-americano Mike Crane publicou o livro, “A breve história da arte correio”.

Na Arte Correspondência o museu cede lugar aos arquivos (Parachute Center for Cultural Affairs/Canadá; Small Press Archive/Bélgica; Bruscky Arquivo/Brasil, etc.) e as caixas postais. Boletins Informativos sobre eventos e publicações em geral são editados e remetidos aos artistas de todo o mundo, como é o caso do *INFO*, editado por Klaus Groh do International Coperation/Alemanha e do *Centro de Arte Brasileira de Informação e União* (CAMBIU), editado por Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Silvio Hansen, J. Medeiros, Unhandejara Lisboa, Marconi Notaro e outros artistas. Além dos boletins, existem as “correntes”, nas quais você faz novos contatos, remetendo um trabalho de Arte Postal para o primeiro nome da lista que é automaticamente excluído, sendo o segundo passado para o primeiro, o terceiro para o segundo, etc, e inclui seu nome em último lugar, tira cópias, geralmente em número de dez e envia a outros artistas, quando seu nome chega em primeiro lugar, você começa a receber trabalhos de vários artistas de diversos países que você nunca havia contactado. Existem ainda os slogans criados pelos artistas, como é o caso de artista correio alemão Robert Refheldt: “Arte é contato, é a vida na arte” e de Paulo Bruscky: “Assim se fax arte” e “Arte em todos os sentidos”.

O número de artistas correio aumenta dia a dia: o subterrâneo estourou, tornando a arte simples. É lamentável que alguns artistas quebrem esta corrente, deixando de responder alguns trabalhos recebidos.

A Arte Correio é como o história da história não escrita.

HOJE, A ARTE É ESTE COMUNICADO.

ENTREVISTAS REALIZADAS EM 2001 E 2002

Convencionou-se utilizar texto em itálico e entre parênteses, para dados acrescentados às transcrições, e ponto de interrogação e texto entre colchetes, para palavras ou nomes cuja compreensão não foi possível ou não tem-se certeza da grafia. O sinal “#” indica interrupção.

Paulo Bruscky

26.jun. à 1.jul. /2002, Recife-PE

Diversas conversas foram gravadas durante os dias em que estive consultando o Arquivo de Paulo Bruscky, alguns trechos das gravações não foram transcritos por escaparem ao assunto da dissertação, ou derivarem em conversas pessoais.

I - (26.jun)

Andrea Paiva Nunes - Paulo esse envelope... está numerado? 86... acho que é a data?

Paulo Bruscky- É a data.

APN- Tu usou um tempo ele, fazia parte de...

PB- Eu usei. Esse daí é uma *xerox*, eu boto o envelope na gaveta, e imprimo em *xerox* e mandei. Guardei esse de lembrança. Eu fiz um monte e mandei todos eles.

APN- Não era nenhum trabalho específico?

PB- Não. Isso depois eu utilizei como capa de “Bruscky Inventos”, porque eu peguei vários inventos meus e botei: “Máquina tradutora para cachorro”, “Disco antropofágico”, você ouve, ele vai tocando e vai sumindo, quando acaba, não existe nada, não tem mais nada, ele evapora. Aí tem uns inventos que, eu gosto de inventar, eu fiz um livrinho, “Borracha para apagar palavras”, você fala, eu não quero ouvir, você está falando eu estou apagando e estão caindo as letras no chão. Aí, isso foi capa dessa publicação minha. Essa maletinha é uma mala antiga que se usava antigamente com várias coisas, para viagem.

APN- Essa publicação é dos anos 80 ou 90?

PB- Acho que é anos 80.

APN- Aquele “Multipostais” tem uma semelhança com o “Karimbada”, que foi organizado pelo...

PB- Unhandejara, tem. É do mesmo período, a gente fazia juntos. O “Karimbada”, a primeira folha de rosto eu fiz, e mandei para ele. A arte é minha. Eu ajudava a fazer.

APN- Era uma reunião de vários...

PB- É. Isso é uma prática que a arte-correio utilizou, porque, para você receber um trabalho de cada um e editar é um custo. E assim não, você já recebe tudo, só faz colecionar, fazer uma capa e mandar. Isso foi uma saída assim, para se fazer edições internacionais, tipo *assemblage* mesmo. É uma maneira de um conhecer o trabalho do outro, porque você recebe tudo e entra em contato. Aí, você vai multiplicando os contatos. A

rede crescia com essas publicações, entendeu? Então, era uma alternativa.

APN- *Porque alguém que recebia falava para outro...*

PB- Mostrava e passava o convite e tal. O Fluxus já usava esse tipo de coisa. Eu tenho publicações originais do Fluxus que eles já usavam esse tipo de *assemblage*. O concretismo usou, o poema-processo usou, uma publicação chamada “Vírgula” que eu tenho, eu cheguei a participar de algumas. Então, foi uma coisa muito usada essa questão do envelope pela praticidade, porque é uma publicação que perde a característica normal de revista, com capa, grampeada e tal, ela passa a ser uma publicação coletiva, com as coisas soltas, que você pode manusear. Inclusive, na própria “Vírgula” e em outras publicações, – tem o “Povis” que Medeiros editou, também –, às vezes, porque, não é obrigado os 50 trabalhos serem iguais, ou 100, de acordo com a quantidade, podiam ser diferentes. Então, você recebia um, recebia outro diferente, com vários trabalhos diferentes. Não eram iguais, entendeu? Não existia essa preocupação de um ser igual ao outro. Eram 50 trabalhos, não interessa se eram iguais ou diferentes. Tinha que ter um tamanho “x”, por causa do envelope e caracterizar como postal. Mas, se mandavam maior não tinha problema, eu dobrava. Não recusava nada. Então, tem essa questão que a gente pode discutir depois, a questão das execuções dentro do movimento da arte-correio, que é uma coisa legal também.

APN- *Podes me falar deste trabalho aqui (“Homenagem a Rolf Nortemann”).*

PB- Ah, esse foi um trabalho que eu fiz, ele foi um artista-correio que morreu, o Rolf. Eu fiz esse trabalho em homenagem à ele porque, inclusive, eu trabalhava já com esses envelopes. Esses, tipo convite que vinha, você comprava ele pronto, com essas bordas pretas para sétimo dia. Então eu usava muito em função do regime brasileiro na época. E eu passei um período utilizando sempre. Eu já tinha, quer dizer, esse trabalho foi uma retomada porque em 71 eu fiz um trabalho chamado “Arte cemiterial”. Essa exposição minha foi fechada pelo exército na abertura, lá em [?] na galeria lá em [?]. O convite era um santinho de sétimo dia. Publiquei no jornal, na parte fúnebre, e era uma coisa que eu já vinha trabalhando em relação ao sistema político brasileiro, e na arte-correio eu retomo esse trabalho com mais intensidade ao nível internacional.

APN- *Tu te lembras a data?*

PB- De arte-correio foi 75, mais ou menos, a retomada. Agora, esse trabalho, a exposição foi em 71, mas eu já vinha desde final dos anos 60 fazendo coisas. Culminou com essa exposição, mas durante os anos 60 eu já utilizava. Eu fiz um trabalho em Boa Viagem.

APN- *E aquele trabalho do mural? Do cemitério?*

PB- Ah, do grafite no cemitério.

APN- *Era dessa época também?*

PB- Não, foi mais recente, foi da década de 80. Eu tive a idéia, eu passo muito ali, é meu caminho e eu trabalhava perto do cemitério. Eu morei muito tempo perto do cemitério de Santo Amaro. Essas coisas vem dessa minha relação também, quer dizer, que eu pude explorar. Mas, tive acesso a maior pesquisa porque o dono de uma casa funerária aqui, a Casa Batista, o [Hugo] tinha sido ator de teatro, o dono, então, ele me restaurou um carro antigo e me forneceu todo o material. Me dava um caixão, eu fazia o enterro no [Cambari], eu vedava e [?]no rio.

A polícia ía com os bombeiros, uma confusão. E quando eles abriam, pensando que tinha um cadáver, sempre

tinha uma frase irônica, com a arte e com o sistema vigente político no país. Então, eu fiz dois anos e anonimamente, claro. Depois eles descobriram que era eu. Foram montando o quebra-cabeças e chegaram a mim e me prenderam por causa desse tipo de intervenção. Era tudo anônimo porque não podia aparecer o autor. Mas eles foram associando e me pegaram.

APN- *Também no começo dos anos 70?*

PB- Isso, é no início dos anos 70.

APN- *Por isso depois tu não podias fazer nenhuma exposição que...*

PB- É, eles vinham em cima. Eles me ameaçaram de morte. Eu passei seis meses com medo, mas depois resolvi enfrentá-los. A última coisa que o artista pode ter é auto-censura, o dia que tiver, melhor se matar. Então, eu resolvi fazer a denúncia e continuar o meu trabalho de intervenção urbana.

APN- *Sobre o “Sem Destino”, eu gostaria que tu me falasses.*

PB- “Sem Destino”... toda a ação postal que durou cerca de sete anos foi uma ação postal que começou inicialmente no Brasil, e depois se expandiu para outros países. O correio tem uma Lei – a União Postal Universal –, dizendo assim, “se você não achar o destinatário, é obrigado a voltar para o remetente”. E então, baseado nisso, eu comecei mandando para outros artistas, pedindo para eles selarem e jogarem nas caixas de correio dos países deles, então iam voltando para mim. Dentro dos envelopes tinham frases irônicas com o sistema vigente de cada país e com a questão da violação, dessas coisas... e também sobre a questão da arte.

E eu pude fazer uma análise e tenho um “bookzinho” – que eu vou lhe mostrar –, com uma seleção. Na Alemanha, eu tive na Alemanha oriental, comprei selo e postei na Alemanha ocidental, com selo da Alemanha oriental. Muitos não me foram devolvidos, eu fiz um mapa. Com a bolsa da Guggenheim, eu tive oportunidade de desenvolver pessoalmente em vários países, quase toda a Europa, Estados Unidos e a América Central. Eu fui documentando, ia fazendo essa relação de endereços e... vários não chegaram e outros chegaram violados, quer dizer... e você não pode violar uma correspondência. Estava em questionamento nessa ação uma série de coisas, desde uma análise sociológica até uma questão de comportamento mesmo, uma questão de censura. Depois de 7 anos eu dei por terminada.. e eu tenho esse material.

APN- *Começou em 81?*

PB- Em 75 e terminei em 82, foi quando eu estava com a Guggenheim.

APN- *E nesse envelope tu ainda colocas o endereço, mas depois é sempre a caixa postal?*

PB- É porque esse aí é do começo da arte-correio, eu ainda não tinha, nessa época, caixa postal.

APN- *A caixa postal evita que se percam...*

PB- É, depois quando eu me mudei, eu tive que refazer os contatos. Então eu aluguei uma caixa postal que eu tenho até hoje, quer dizer, há 30 anos.

APN- *Sobre o dadá...*

PB- Os dadaístas utilizaram, tem além de Duchamp outros artistas. Eu tenho, ali naquele meu artigo, eu cito alguns, agora, o Giacomo Balla foi dos mais ativos nessa área, dentro do futurismo italiano ele fez e veiculou muitos postais.

APN- *A primeira referência para os artistas, dentro da rede de arte postal foi o Fluxus? ou foi tudo junto?*

PB- Não, porque os dadaístas... quer dizer, já haviam experiências isoladas. O Fluxus se difere dos outros porque é o primeiro grupo assim mesmo ao nível internacional, porque o *dada* tinha *dada* Berlim, *dada* New York, não existia um intercâmbio tão grande. O Fluxus é que forma essa rede de uma maneira mais organizada, quer dizer, dessa troca de informação de uma forma mais constante e cada um no seu país.

Os dadaístas viajavam para aquele local. O Fluxus é que faz essa rede, começa essa rede sem sair cada um do seu lugar. Eles por acaso faziam os festivais e tal, mas eles é que começaram essa troca de informação utilizando o correio de uma forma sistemática.

APN- *E em relação ao posicionamento antiarte, dos artistas da rede?*

PB- É porque, veja porque, a informação é que é a grande obra da arte-correio. Muita coisa fica em consequência dessa troca de informação, quer dizer, o subterrâneo estoura e a informação é uma das coisas mais importantes para você discutir. A questão da própria arte, a questão de cada artista, como vive em cada regime, essa questão de país, de língua.

É a arte como idéia. A arte como comunicação entre as pessoas, como o que fica, o testemunho dessa troca de informação.

Claro que tem, se você analisar pelo lado estético, dentro das diferentes tendências, você acha. Mas uma das coisas principais no movimento, era essa rede de informação, de troca de informação, de conceitos. O mundo todo sabia o que eu, no Recife, pensava, e eu sabia o que o mundo pensava, através de contatos. Em alguns países, quase todos, que você trocava e ficava sabendo tudo que lhe interessava em relação a tudo: arte, política, a própria vida. E o que é a arte se não é a vida!? A maneira de viver.

APN- *E hoje? Eu quero te fazer uma pergunta que eu acho que é difícil de responder, eu fico me perguntando, por que muitas perderam o contato, poucas ficaram?*

PB- É, eu ainda continuo com vários. Não tantos como naquela época, porque... É como você até falou, quando a rede ampliou, ao invés de facilitar, distanciou mais um pouco. É engraçado, eu acho que a coisa da carta era um contato mais diferente, a coisa escrita e tal, de interferência, das correntes. Embora que ainda continue existindo as correntes via *e-mail*, quando você adere e tal, mas é um pouco diferente. E mesmo porque a época é outra e a gente não sabe. É uma outra época em que a gente não sabe, está uma coisa em transição ainda. Ainda não sabe como é que está se processando. Que é genial é, o sistema de comunicação atual. Agora, poucos artistas estão sabendo utilizar o meio. Veiculando coisas que... você tem que analisar o meio que você vai veicular, para não se tornar uma coisa, é... que você poderia fazer através de outro processo.

Eu me preocupo muito, por exemplo, a coisa em relação ao meio, a proposta que você vai utilizar em relação aquele meio. Isso desde cedo, desde os meios de reprodução, com a *xerografia* e outro mídias que eu sempre utilizei. Eu acho que hoje, por exemplo, a *internet*, pouca gente está sabendo utilizar, como conceito de obra que não existe, não é, a não ser se você materializa e é outra coisa. É preciso os artistas refletirem muito sobre essa questão de utilização porque, é claro, toda tecnologia nova. E nem todo mundo começa a analisar o próprio equipamento e os recursos que pode dar, quer dizer, se entusiasma tanto e há um bombardeio de... sarro com a técnica, sem procurar adequar aquela idéia, como você pode proliferar a idéia e atingir, através daquele meio, um número maior de pessoas e fazer com que a idéia, ela seja realmente utilizada, sem invali-

dar outros meios.

APN- Mas, no sentido de... tem algumas coisas que não tem como dar continuidade em outro meio. Essa ironia, isso de mostrar como não funciona o sistema, ou mesmo essa brincadeira com as palavras, isso, não acontece, eu acho, da mesma maneira (nos meios atuais), até pela circulação que o correio tem com o passar por pessoas estranhas, pelos funcionários, mas pelo menos pelo carteiro, esses envelopes.

PB- Ah, e então, as pessoas curtiam! Até hoje eu sou conhecido no correio, por todo mundo, porque eles curtiam, eles gostavam. Era uma maneira...a arte chegava a eles de uma forma inesperada, inusitada, entendeu? E veiculava entre milhares e milhares de pessoas no mundo todo. O correio surgiu não foi à toa, porque era o único meio incontrolável de comunicação na época.

Eu apresentei um trabalho na Bienal de 81, em São Paulo. O Zanini me convidou para uma mesa que houve, internacional, e eu fiz um estudo aqui em Recife, que você pode projetar para qualquer cidade de país do mundo. O fluxo diário que entra e que sai, é impossível, humanamente, até hoje com recursos tecnológicos, você pode pegar por amostragem, mas é impossível você fazer um controle, senão atrasa toda a correspondência. Então não foi à toda que foram utilizados os correios. Tem isso também.

Então, o subterrâneo estoura pelos correios, exatamente por causa disso. A América Latina mesmo, quer dizer, era quase toda de militares, de extrema direita, era uma coisa que se fosse por outro meio, seria mais fácil de se controlar. Quer dizer, a coisa surge naturalmente, depois, você estudando você vê o porquê.

E dentro do próprio correio você vê, dentro da arte-correio você tem selo de artista, tem postal, tem envelope, quer dizer, uma coisa que eu estou catalogando, você tem uma infinidade de trabalhos, é por isso que eu nunca chamo arte postal, eu chamo arte-correio. Porque o postal você já define como postal, embora não se refere muito bem ao correio como uma coisa mais ampla, entendeu? Porque o correio é tudo que o correio veiculava até telex, telegrama, quer dizer, tudo além de...das cartas, de tudo. Então, por isso que eu nunca chamo arte postal, eu chamo arte-correio. [?nome]: “arte correspondência”, Cavellini: “arte à domicílio”, então, existia, agora, a definição que eu acho mais legal é arte-correio, assim, como movimento. Porque pega tudo o que você puder veicular pelo correio, até objetos.

APN- A arte postal também poderia...

PB- Poderia porque é de postar, mas não sei porque eu acho mais simpático arte-correio. Porque é *mail art*. *Mail art*, vamos dizer, é arte-correio, não é? Os italianos também usam muito postal, arte postale. Mas, a definição *mail art* é mais sintética, arte-correio eu acho mais sintética. Quer dizer, mais sintética e ao mesmo tempo, abrange mais ações dentro do correio. Não é que arte postal ou... Eu particularmente gosto mais de arte-correio.

APN- A maioria das pessoas pensa mesmo no formato postal...

PB- Elas confundem um pouco, não é? As pessoas menos avisadas, arte postal tem que ser um postal, aí reproduziam uma pintura e chamavam de arte postal, entendeu?

Houve uma confusão em várias mostras, inclusive uma italiana que teve aqui no Brasil, tinha coisas que não tinham nada a ver, numa mostra que teve no Rio (*de Janeiro*).

APN- Naquela mostra que foi organizada em Porto Alegre, no Espaço N.O., eu encontrei currículos que as pessoas mandaram como... como se fosse um Salão.

PB- Então. É, muita gente entrou muito como modismo, você vê que o tempo se encarrega de fazer essa filtragem. Embora a arte-correio seja uma coisa aberta, mas, muita gente entrou mas, estavam interessados mesmo no mercado de arte, no reconhecimento, nos espaços sociais.

APN- *Esse período assim, tu saberias me dizer, da moda...*

PB- Nos anos 70, final dos anos 70 e começo dos anos 80. Foi quando assim, Bienal e alguns espaços oficiais começaram a organizar eventos, entende? Quando entra pelo circuito oficial. Embora a Bienal de Paris de 71 tenha feito uma sessão de *mail art*, mas na maioria do mundo começa no final dos anos 70 e início dos anos 80. Então, muita gente interessou-se por achar uma porta, para ter acesso a determinadas coisas que até então não tinha. Era como se fosse uma facilidade. Em todo movimento democrático há muita confusão, isso é bom. Depois há uma filtragem.

Há esse aspecto, tem muita gente que critica, mas é isso mesmo, deixa todo mundo participar e depois vê o que é que estava dentro do espírito do movimento e quem não estava, não é? Você vê, não é questão de ser melhor ou pior, é questão de estar dentro do espírito da proposta, do conceito e da importância de o mundo se dar a mão naquele momento. De trocar idéias, que era um momento que tinha que se discutir uma mudança, que estava existindo. Uma mudança importante, eu acho, em termos de humanidade. E grande parte, se deu a mão e trocou idéias legais, se ajudou. Inclusive, através do movimento, muitos artistas que foram presos, foram soltos porque tinha uma união muito grande e se fazia pressão aos próprios dirigentes daqueles países, aos comitês de anistia internacional.

Acho que é isso. #

Clube de rádioamadores

PB- [...]no clube de rádioamadores, conversando com eles, porque o QSL, o cartão, eles trocavam a correspondência entre eles com cartão-postal artístico, feitos por eles ou pedia para algum artista fazer. Então, são cartões-postais artísticos que os rádioamadores vem trocando há muitos anos. É um sistema que eles trocam entre eles que se chama QSL. Eu tenho alguns que eles me deram. E eu fiz uma mostra com vários, no Museu de Arte Moderna, que era a antiga Galeria Metropolitana, com esse material. Assim, como o postal era utilizado também entre pessoas que trocam... porque o radioamador é uma coisa que troca informações, tem uma ligação. Então, eles utilizavam esses cartões artísticos, nem todos, não é? Uns botavam só o número, o que já é uma coisa bonita, legal. Mas os outros utilizavam como postal artístico, feito por artista ou eles mesmos faziam. Eu tive a oportunidade de ver e eles me deram alguns.

APN- *Mas, também seriado?*

PB- Seriado. Eles imprimiam, para eles poderem trocar correspondência, eles imprimiam.

É diferente. De qualquer forma é uma curiosidade que acrescenta. Qualquer estudo que é feito, sempre acrescenta alguma coisa, assim, de coisas que não tinham um sentido de arte-correio, mas era uma troca de informação. Então, dentro desse contexto de arte e comunicação, arte e informação, acho que todo o levantamento é legal. Traz uma contribuição como informação.

APN- *E esse contato que tu teve, foi aqui?*

PB- Aqui. Por coincidência, conversando com um amigo meu. Ele é rádioamador, um engenheiro.

[...]

Santos Dumond tem uma frase que eu gosto, “tudo que um homem pensar os outros poderão realizar”, então, daí se você pensar, você já realizou.

Arte Classificada

APN- Esse projeto foi realizado em conjunto com o Daniel Santiago? Outros anúncios?

PB- Outros, depois o [Omar] entrou, o Celso Marconi, e depois a gente fez aquela revista internacional.

APN- Que foi em 78.

PB- Que é uma forma de você atingir um grande público e registrar uma idéia, um projeto. Registrar, eu digo, no sentido de realizar, porque várias pessoas lêem, pelo menos. #

Eletroencefalógrafo

PB- Quando eu propus um eletroencefalógrafo musicado, eu procurei médicos e músicos. Por causa daquele vídeo, aquele de pesquisa minha com eletroencefalógrafo – que foi também exposto, agora em São Paulo e, aqui na retrospectiva, esse anúncio junto com o resto da proposta que eu desenvolvi –, esse projeto do eletro eu desenvolvi durante mais de 10 anos, entre filme, áudio e pesquisa, foram mais de dez anos. E tentei um músico porque você ia para um neurologista, e você deitava e ficava lá, ligava e música. Então, cada música era diferente, cada pessoa era uma nova forma de música, de composição. E o médico teria que saber:

– Ah, essa nota que você deu não tá muito legal, não. (risos)

Acho que um dia é possível, basta ter interesse. A ciência não quer gastar com coisas desse tipo.

APN- E o projeto da filmadora de sonhos?

PB- Da máquina de filmar sonhos.

APN- É. Eu achei legal porque vi que tem uma carta, pelo menos uma, que responde ao anúncio.

PB- É. Aí não estão todas as cartas, porque algumas estão por aí, no meu arquivo.

O que eu acho que é possível também. Então, os psicanalistas, você não precisava nem ir, você mandava o seu filme, ele via.

Eu escrevi um conto, o que gerou de eu botar o anúncio é um conto que eu tenho. O cara acorda e toma café assistindo o seu sonho. Eu escrevi esse conto, que é uma cirurgia que o camarada faz, que botam uma substância pardacenta no cérebro, e então, eles botam um tipo de filme que, de manhã, ele projeta e vê – se for colorido ou preto e branco –, você projeta e vê.

O que não está longe de se ter isso, uma máquina que faça isso, essa decodificação dos pensamentos transformados em sonhos. Do jeito que a ciência tem evoluído, eu acho, nada é impossível. Nunca foi impossível, a diferença é que hoje, você pensa uma coisa e tem condições de realizar num curto espaço de tempo. Antigamente demorava muito, mas hoje, o pessoal que trabalha com tecnologia de ponta, criando *chips* e tal, é impressionante.

O artista ainda tem como se vangloriar de uma criação durante um período, agora, quem trabalha nesse processo, ele sabe que daqui a seis horas a criação dele já foi ultrapassada por outra. Impressionante, é preciso

ter uma boa cabeça. Você fica um tempão elaborando um negócio para daqui a seis horas estar ultrapassado. Esse processamento na cabeça, eu fico curioso para saber como é que funciona isso, na cabeça deles. Quer dizer, deles e do ser humano, esse processo é um negócio novo na mente humana. Essa... rapidez do processo humano.

APN- *E, nos últimos anos, tu não fez projeto desse tipo, utilizando o jornal?*

PB- Não. Faz tempo. Eu não sei se foi circunstância de época, da própria comunicação. Eu cheguei a mandar para ser publicado em outros países, os anúncios publiquei no México, publiquei em alguns lugares. Está na pasta de recortes.

Atualmente não, mas, mesmo depois, nos anos 80, eu publiquei um bocado de coisas, [?] junto com o Daniel, eu também publiquei coisas individuais, poemas visuais nos classificados, que é uma crítica aos espaços culturais que os jornais [dedicam], tem uma série de coisas...

APN- *Tem até uma carta de algum leitor... no teu álbum aqui, que diz se eu soubesse que eu ia encontrar poemas nos classificados eu ia ler todo o dia, alguma coisa assim... (risos) Eu achei muito interessante. É uma carta de leitor.*

PB- É alguém que estava procurando alguma coisa, não é?

Porque os classificados são uma coisa muito dura, seca, não tem alma, é uma coisa muito objetiva. É feito Brasília, tudo compartimentado. Eu acho os classificados parecidos com a cidade Brasília, tudo compartimentado. Se você quer carro, você olha em veículos, se você quer apartamento, olha apartamento. É feito Brasília, são quadras disso, quadras daquilo. É mais ou menos, Brasília é um classificados grande, em três dimensões. (risos)

E tem vários... (*anúncios*) “Poema de repetição”, eu passei um período publicando. O ato de repetir era o trabalho. E esse trabalho, quer dizer, o poema sonoro, que eu levei ao ar em uma rádio da Bienal de Paris, em 82 e levei no Canadá, em uma galeria especializada em áudio arte, onde passou o tempo todo, você entrava na galeria e ouvia – esse é um poema de repetição... esse é um poema de repetição...

Eu fiz algumas performances, ao vivo, porque você sabe que o cérebro, quando você vai repetindo muito uma palavra – eu fiz muito esse exercício, eu gosto, de vez em quando eu faço –, ela vai perdendo no seu cérebro o significado, então começa a distanciar o significante do significado, pela repetição. É um negócio até um pouco angustiante. No processo, depois de determinadas horas que você fica repetindo a palavra, o seu cérebro, acho que pelo esgotamento vai distanciando o significado do significante, então, o objeto vai perdendo o sentido, fica só a palavra.

O cérebro começa a ficar confuso e você começa a tanger por palavras até um pouco erradas, eu acho que é o cérebro querendo sair desse processo, desse distanciamento entre as duas coisas. Acho que é uma saída que o inconsciente acha para não pirar, entendeu? É uma defesa, eu acho, do inconsciente para não perder, da vida toda, o significado, o objeto em si, a palavra, o que define a palavra... É um exercício legal...

APN- *Deve ser um pouco assustador?*

PB- É, porque você perde o sentido, no seu cérebro realmente vai perdendo o sentido. E leva a um estado diferente. Leva a um êxtase, um negócio assim, bem curioso, meio tormentoso ao mesmo tempo, entendeu? É um negócio meio confuso, chega num ponto que é meio confuso. Mas é bom por causa dessa questão semântica, não é?

APN- *Eu percebo no teu trabalho é que não tem uma separação da poesia e da arte...é um encontro...*

PB- Uma outra coisa que eu vejo, eu não pego um tema assim. Tem artista, eu acho até, não sei como é que ele consegue, passa a vida toda trabalhando sobre um tema.

Tem um filme meu, inclusive, que tem um trecho de um pára-choque de caminhão. Eu na estrada parei, me deitei embaixo do caminhão – o cara pensou que eu era maluco – para filmar o caminhão saindo e eu pegando o pará-choque. Eu tinha deitado com a câmera embaixo do caminhão, e pedi para ele ir saindo e quando foi chegando no fim, eu fui levantando, com a câmera, para pegar o pará-choque, que tem assim, “Ninguém me acompanhe que eu não sou novela”. Então, que em meu trabalho, eu trabalho com várias mídias e esse filme chama-se “Registros de viagem”. Foi uma viagem que eu fiz pelo interior, pegando tudo o que eu achava que era legal, que era arte, que era uma coisa que não precisava mexer em nada, era só documentar. Por coincidência, eu achei esse caminhão nessa viagem.

APN- *Eu acho que é um pouco isso, mesmo, a arte para ti está sempre presente, em diversos momentos.*

PB- Os artistas tem essa obrigação de mostrar porque nem todo mundo sabe ver. O que é a questão do ver, não é do fazer. Então, o artista, ele tem que tentar ensinar as pessoas a ver e não a fazer. É claro que tem um aspecto, que é importante também, como lazer.

Wladimir Dias Pino tem uma frase que eu gosto muito: “O olho é responsável pelo que vê.” Então... até eu disse à ele, eu tenho encontrado ele, é uma coisa muito legal.

É assim, eu estou trabalhando num projeto, vem idéia para outro, solução para outro, eu paro. Vou buscar aquele outro, mesmo que mentalmente. E eu consigo, eu consigo compartimentar na minha cabeça numa boa, sem angústia. Eu trabalho num filme do mesmo jeito que eu trabalho num livro de artista e do jeito que eu estou escrevendo um texto. Então, eu consigo compartimentar isso.

As idéias são anotadas, eu tenho cadernos que eu chamo “Bancos de idéia” e, distingo por cor, cada mídia eu adotei uma cor. Então quando eu preciso, assim... vou fazer uma exposição específica de livro de artista, eu vou ver o que está ali. Então eu pego, vamos dizer, o amarelo, se for livro de artista, eu olho todos os pontinhos amarelos, eu sei que são idéias ou coisas já fechadas, mesmo sem executar. Porque é impossível fazer tudo o que você pensar. Eu penso muito para pouco tempo que a gente tem de existência. Então, você deixa escrito que outras pessoas fazem... o importante é que seja feito. E... eu trabalho muito, eu não sei pensar, quase, em nada a não ser nessas coisas.

E uma das coisas fascinantes da arte-correio é isso, esse contato, essas discussões. Eu vou lhe mostrar alguns artistas, os envelopes que fazem parte das correspondências com eles, e...

Eu acho que já lhe contei isso, em Porto Alegre... do Rehfeldt. Eu cheguei na Alemanha oriental, eu tinha escrito para ele, simplesmente ele não tinha recebido a carta, e ele disse assim:

– Bruscky, você foi preso no seu país por ser considerado comunista, eu fui preso no meu país por ser considerado democrata, e no entanto, nesses anos todos que a gente se corresponde, a gente pensa mais ou menos igual, discute coisas pertinentes a duas pessoas, a dois artistas que pensam.

A nossa discussão foi toda por aí, o resto do dia, a discussão em torno disso: o que são os regimes; o que é arte, quer dizer, como funciona a arte como pensamento em cada circunstância, em cada país, nas pessoas de uma forma geral. Foi uma discussão belíssima. Depois, eu voltei no trem para a Alemanha ocidental e passei

alguns dias ainda refletindo sobre essa conversa. E até hoje.

Engraçado era quando você encontrava as pessoas que nunca tinha encontrado pessoalmente e era como se conhecesse... há muitos anos, pela identificação. E mesmo pessoas estrangeiras, quando vieram aqui, aconteceu a mesma coisa. Esteve um alemão, que participou, depois, nos anos 80, e ele rodou o mundo fazendo um vídeo e um livro, e ele esteve aqui e foi, mais ou menos a mesma coisa, e outros também estiveram por aqui. Uma coisa muito legal.

APN- *E de vez em quando tu manténs contato pelo correio com eles?*

PB- Mantenho. Do Padin eu recebi outro e-mail agora, uns convites para exposição. Uma que vai ter no Chile, e outra é nos Estados Unidos, mas é a questão da palestina. Que os soldados não estão querendo mais participar... eles estão se conscientizando, o tema é esse. E as exposições de arte-correio são sempre temáticas, e temas interessantes sobre essa questão da condição do ser humano. Em determinadas situações, como numa guerra, os soldados dizerem: – Não vou mais fazer isso.

São coisas interessantes, temas assim, da condição humana.

E... mantenho com vários outros.

Padin, eu tive discussões com ele na Unicamp. Fui visitá-lo no Uruguai, e não me deixaram, quando ele estava preso. E... em Porto Alegre, a gente quase se cruzava porque ele tinha estado a pouco tempo. Ele me escreveu depois, lamentando, porque se ele soubesse tinha ficado mais. Ali é próximo e ele estava sem nenhum compromisso. Ele me disse que se soubesse que eu ia, ele tinha ficado. Ele soube depois. Alguém mandou um recorte para ele lá, acho que foi daquele Encontro de Comunicação do Museu Hipólito, ele tinha estado lá a pouco tempo, para um outro evento, coisa de uma semana.

APN- *E a Lenir de Miranda?*

PB- Lenir, eu estive com ela no Atelier Livre, quando eu estava dando o curso. Eu não a conhecia pessoalmente. Eu participei de um projeto em homenagem a Joyce que ela fez. E a gente passou uma época, a gente trocou muitas figurinhas e depois, mesmo quando eu voltei, eu mandei umas coisas, ela mandou... ela disse agora, que tinha dado uma parada, que está fazendo uns livros. #

II - (28.jun)

Arte postal não é só em papel

PB- ... porque as pessoas vêem a arte postal muito mais uma coisa com o papel como suporte. E não era só isso. Quer dizer, existia outros suportes que eram veiculados, como sons, vozes, poesia sonora, tudo é arte-correio.

APN- *Mas aí então... porque tu tens aquelas fitas, não é? Era específico para experimentação sonora?*

PB- Só. Quer dizer, que não era... experimentações, uma coisa que não é música e que...

É que, os artistas, os artistas visuais, eles tem mania de pegar uma coisa e desvirtuar, pega o livro faz livro de artista, pega poesia, quer dizer, pega a música faz poesia sonora. Então, tudo isso foi veiculado pela arte-correio e acrescentou novo experimento, porque você não tem limitação.

Você levantou uma questão importante, a questão é – que eu achei importantíssima, que ninguém tinha levantado –, que não só a rede aumentar através – você fez uma observação também legal em relação à *internet* –, quer dizer, à medida em que torna-se mais frio. Não no sentido do McLuhan, porque o McLuhan ele inverte, que é quente é frio e o que é frio é quente, não é? Mas, digo mais frio em termos de contato, uma coisa mais seca.

E uma outra coisa que você levantou em relação à isso, que eu estava pensando a pouco, a questão do... que não era... é que eu comecei a refletir sobre outras coisas... me lembrei! É a limitação, por exemplo, que você falou, a questão de apalpar os envelopes, as pessoas (*funcionários do correio*) terem que. Acho estranho. Quer dizer, claro porque eu sempre tive bom relacionamento com o correio. Mas, o correio tornou-se mais exigente, em determinado aspecto, pelo – o que a gente estava discutindo algum um tempo atrás –, pelo raio de ação que ele começa a atender, até tornando menos eficiente, a gente discutiu, você citou o caso da sua amiga, que em quatro dias chegava na França e tal. E também pela concorrência, e para faturar mais, ele limita para enquadrar tantos centímetros e tal, e apalpa – que destrói determinado trabalho. Então, não existia esse tipo de coisa, você veiculava tudo pelo peso normal de carta...

APN- *Não precisava ir numa caixa...*

PB- Não tinha essa categoria, não tinha essa caixa para eles vender a caixa, para poder medir por centímetro. Porque é um absurdo!

APN- *Não, e a caixa tem peso mínimo que é 500 gramas, então se tu quiser mandar uma caneta, tem que mandar numa caixa.*

PB- Você mandar tanto por tanto por tanto, quer dizer por causa da caixa, não existe isso. Isso é um ... além da limitação que eles não estão sabendo que estão fazendo, quer dizer, isso é um assalto, e proibitivo, porque você veiculava as coisas – que hoje a gente está discutindo como obras, mas conceitos –, a um preço besta, que todo mundo tinha condições. Então, uma coisa que também favoreceu – que a gente não tinha abordado ainda, em termos da arte-correio –, era o preço acessível de você ter a informação, não precisava você ter computador que é caro.

E então, nos países socialistas – uma coisa que a gente começou uma discussão lá no atelier e não deu tempo de... porque não dá, porque é muita coisa. Uma coisa que eu discuti muito com Rehfeldt, essa questão, ele em determinado... começou essa discussão quando ele disse nós somos, pensamos praticamente dentro do pensamento humano, você foi preso por ser comunista eu por ser democrata e... uma outra coisa que existe é o seguinte, a dificuldade de acesso ao meio de reprodução.

Nos países, naquela época socialistas, não existia *xerox*, a não ser nos órgãos do governo, e assim mesmo limitado, sob um controle, feito a ditadura tentou fazer aqui proibindo o mimeógrafo e tentando institucionalizar os meios, como a China fez. O FAX tem um fator primordial – em termos que eu abordei em um texto meu –, no massacre da Praça Celestial, o governo da China só lembrou-se que as informações tinham passado, eles esqueceram que tinha o FAX, quando eles controlaram o que hoje é controlado. É feito a *internet*, os Estados Unidos, agora, eles mostraram que é possível se controlar a *internet*. Então, 1984 é real. Entendeu? Não existe ficção e a espionagem é terrível, está sempre na frente, quer dizer, de uma forma burra, mas está sempre na frente, compreendeu? Porque eles estão preocupados com o comunismo e perseguição sempre, que é o que prejudica a humanidade, essa forma de fiscalizar a própria humanidade, e os governos

estão mais preocupados com isso.

Então, a gente discutiu muito essa questão, por exemplo, eu perguntei a ele como é que, ele que tinha um trabalho genial, e outros, como era que ele tinha resistência, no bom sentido, uma resistência dupla, de fazer a coisa. Porque ele fazia gravura, multiplicava a obra dele, enquanto eu fazia em *xerox* ele fazia em gravura. E, ele tinha um círculo de contato similar. É que ele foi um dos caras mais atuantes dentro do movimento. E ele fazia incansavelmente a reprodução artesanal desse material.

Uma coisa que me fascinou muito, quer dizer, depois eu comecei a refletir e analisar, no meu arquivo, a questão do movimento, a questão do meio de reprodução, o acesso que você tinha, entendeu? Que era uma coisa que a gente já discutia mas, com o tête-à-tête com ele foi, é uma questão importante, quer dizer, o acesso que você tem dos meios de reprodução e o custo disso. E nessa época, nos países socialistas não permitiam, e eles faziam a multiplicação dos trabalhos, até proibida, porque você não podia ter um meio de reprodução, e a gravura você podia fazer. Você tinha prensa, tinha tudo, e ninguém imaginava que você fosse obcecado em fazer milhares e milhares de postais. Quando descobriram já era tarde, já estava no mundo. Então, um dos aspectos importantes é, não só a multiplicação, como os recursos – de acordo com cada país –, e os meios que você tinha, e o custo disso. É uma coisa pouco abordada, eu acho, nesse aspecto. Que é não só você ter a idéia, mas, como você faz a idéia veicular.

E ele mostra, esse cara, ele inclusive chegou a participar nas Bienais, mas nunca foi. É uma das coisas que ele me disse, porque eu perguntei, você já esteve na Bienal de São Paulo representando a Alemanha oriental, ...acho que na década de 60, você já esteve? E ele me disse:

– Sim, estive, mas, não pude ir.

Quer dizer, um cara que tinha respeito muito grande, já representou seu país, mas não podia expressar as suas idéias, quer dizer, isso é incrível. Assim, em termos de arte, ele já tinha representado o país, mas não podia representar as idéias. Mas ele não pode ir porque ele podia dizer qualquer coisa, nesse sentido, entendeu?

O que mostra a importância dessa troca de informação. E essa questão, de acordo com o país e o recurso que se tinha, para multiplicar essa idéia. Porque, você tinha uma gama de troca de informação relativamente grande. E, você tinha que estar mandando. E o custo, porque você tinha uma limitação porque ele me disse, ele era um operário, trabalhava numa fábrica. E eu fui, na época, na casa na Vila onde ele morava, e para mim foi um dos encontros mais importantes, dos com os artistas-correio, por causa dessas questões que não tinham vindo tanto à tona como lá, questões que não tinham surgido.

A Itália, por exemplo, grande parte era subvencionada pelo partidão, pelo Partido Comunista. Porque foi um movimento que caiu na graça do Partido Comunista. Então, eu lhe mostro, grandes catálogos em policromia editados na Itália, foram financiados pelo Partido Comunista. Eles viam com simpatia porque eles sacaram o que era o movimento. Eles perceberam a importância do movimento em termos de troca de idéias e tal. Então, na Itália, o movimento foi muito bem. Por isso que, a maioria das exposições esteve na Itália, nos Estados Unidos. Nos Estados Unidos de uma maneira um pouco mais desordenada, na Itália mais organizada.

Nos Estados Unidos foi uma coisa, não sei se pelo fato de Ray Johnson e depois Fluxus, mas de uma forma mais desorganizada virou uma espécie, feito no Brasil, de modismo. Foi uma proliferação, e como a Itália sempre foi o berço da poesia visual, para mim, no mundo foi de uma maneira mais estruturada e com o apoio dos partidos de esquerda. Então, é por isso que foi, o movimento, um pouco combatido em regimes ditatoriais.

Se você comparar, por exemplo, o apoio na Itália dos partidos de esquerda, principalmente do partidão, e rechaçado na América Latina.

Então, eu fiz uma análise no meu arquivo, do tipo de trabalho, por exemplo, os americanos tem algumas discussões sobre a questão racial, não tanto houve mais em outros países, que era abordando eles mesmos, eles não iam fazer uma coisa a não ser um movimento ou outro de que o próprio Estados Unidos. E se você fizer uma análise, você vê entre os países, na época socialistas, os regimes ditatoriais e alguns países em transição, há uma posição política, há um trabalho, uma discussão humana. Eu digo política porque eu não vejo a política disassociada do seu dia-a-dia, quer dizer, é diferente dos políticos, que são as pessoas que não tem um posicionamento de vida, eles tem uma carreira política, não tem uma luta pelas condições de vida das pessoas, não estão preocupados com isso.

Então, você vê que há uma preocupação no aspecto de vida, de discussão de conceitos sobre essas questões. E eu fiz essa análise, e fica muito claro isso, entre um trabalho feito na América Latina, entre um trabalho feito nos países socialistas, em alguns países da Europa, a Rússia, por exemplo, veio participar da arte-correio agora, recentemente. Desde Maiakovsky e... de Tátlin, daquele movimento todo, apesar da importância, eles voltaram a temer. Quer dizer, eles sempre temem, os artistas são sempre uma ameaça ao grande poder.

Na Polônia, não. Eu estive na Holanda, inclusive, com um grupo exilado, quando estava aquele caos, em 82, eles foram se exilar lá, porque era proibido o *rock*. E Gajewski, que criou o... "*Common Press*", que é aquela idéia genial que eu lhe falei, ele editou o n°1 e disse, o n°2 e os seguintes eu só preciso saber o tema. Eu editei com o Duch um dos números, aqui.

E eu estive com ele, em Amsterdã, lá num *loft*, que era de Carrion que estava no México. E por coincidência, e por sorte, Judith Hoffberg estava chegando e Gajewski e Ginny Lloyd também, dos Estados Unidos e, fizemos uma reunião para discutir determinadas coisas, lá nesse *loft*, varamos a noite. Todos estavam de passagem, menos eu e Gajewski – que estava chegando para morar lá. E ficou, mais uma vez, muito claro, porque ele falou, ele tinha um conjunto de *rock*, e era proibido o *rock*! Porque, é engraçado como as pessoas temem não só a arte, mas esse movimento humano força. Força que eu digo não é com força é força por [?] na formação. Então, quer dizer, são movimentos [?].

Você perde uma batalha que você menospreza o inimigo, isso o xadrez me ensinou, o jogo de xadrez. É uma coisa que existe, várias situações, várias coisas e... os governos são inteligentes senão não permaneciam tanto tempo no poder. E, eu acho que tem que ser analisada por um aspecto, também, essa questão da arte-correio em relação à determinado continente, à essa questão da reprodutibilidade – o que Benjamin levanta a questão –, mas eu digo em relação mesmo às condições de vida do artista, em relação ao regime e ao meio que lhe é permitido, e também, aos meios financeiros que ele pode ter. #

PB- A arte-correio quebra esse o conceito de privado. A carta até então era uma coisa privada. E, a arte-correio quebra, e ao mesmo tempo, questiona a questão da violação. A arte-correio torna a mensagem estética, um aspecto pouco abordado, também. O carteiro curte, as pessoas... o porteiro que recebe curte, quem manuseia a carta, quem vai separar. Quer dizer, é uma obra que atinge várias pessoas, uma mensagem, não é obra, não é feito com conceito de obra, o conceito é mensagem. Era manuseado por inúmeras pessoas até chegar ao destinatário. Então, eu não entendo como determinadas pessoas questionam como sendo um

movimento interpessoal! Quer dizer, até alguns críticos e alguns artistas que saíram, que se arrependeram, questionam, “eu saí porque era uma coisa muito interpessoal, eu não me sentia bem”. São pessoas que participaram do modismo e não chegaram a refletir, até hoje não sabem o que foi, e o que eles fizeram. Como alguns, em São Paulo, se utilizaram para chegar na Bienal. Como outros também, que... muita confusão.

São coisas assim.

Agora, essa quebra do conceito de privado, eu acho importante para a discussão. Quer dizer, sempre tem que se voltar ao McLuhan e alguns outros teóricos, sobre a questão da comunicação, porque se você fala em arte-correio, você tem que associar teorias da comunicação em termos de discussão, em termos de emissor, receptor, meio e mensagem. E você discutir isso dentro do conceito de arte, dos gráficos artísticos, dos movimentos artísticos, do que é isso dentro até então da arte. Então, começa a discutir uma coisa que não era feito, quer dizer, dentro, traçar esse gráfico, até então não muito discutido. Eu acho que uma outra coisa importante a ser discutida – e o que eu acho bom na arte-correio –, é essa... pluralidade de discussão e de ação, que enriquece muito. Como você chegar e atingir um público grande, e discutir o próprio conceito de arte, que até hoje eu não sei. E que é diferente, a gente é que faz e as pessoas se acham donos da informação, como críticos, como instituição.

A arte-correio também torna clara a questão do espaço expositivo, e a própria questão do espaço. Espaço como obra, quer dizer, como parte. E, se existe diferença entre o artista e o espectador. Que uma coisa que se alega é que é sempre comunicação entre os artistas, como se o artista também não fosse espectador. Como sendo privilegiado só em fazer arte. E como se as outras pessoas não pudessem, não soubessem ver.

Acho que é uma questão pouco discutida ainda, porque quando você trabalha, quando você discute a questão da informação e as teorias da informação, que não é relevante se saber para se defender o movimento da arte-correio, mas é importante, sobre determinados aspectos, para se compreender melhor o que foi essa coisa.

Fischer, Ferro tratam muito sobre esse aspecto da comunicação marginal, e aquele grupo... de arte e sociologia da França, também trata. O que eu acho importante também, porque a arte postal que passa ao redor dos espaços oficiais, da crítica, e... eu acho que foi um dos grupos que definiu mais, foi o grupo da arte sociológica, eles não tiveram uma participação muito grande, a não ser Fischer e mais algum outro.

Ferro, que teve uma atuação durante determinado momento, que é um dos criadores do *happening* junto com Jean-Jacques Lebel. Ferro organizou algumas, Antonio Ferro, [?nome] e alguns outros, eles organizaram importantes exposições e eventos de arte-correio. Sempre com a coisa do *happening*, que era uma coisa que eles sempre fizeram, genial. Ferro, inclusive, fez uma exposição e publicou um livro, que eu tenho, que exatamente, trata essa coisa que era feita como uma coisa marginal, como uma coisa paralela. É em italiano, eu não lembro o título, não era marginal mas, era uma coisa similar, paralela... eu não lembro a denominação. Foi uma exposição que eles organizaram, “Ferrara” em 77. E, em 78, também, que foi uma exposição extraordinária, porque eles tinham contato, e eles já tinham uma estrutura de organizar eventos dentro do *happening*, assim legal. Então, eles fizeram eventos importantes, assim, em termos de discutir, pelo menos na Itália, em relação ao movimento.

É tudo o que eles fizeram, não só os textos, que eram deles mesmos, mas em termos de eventos, eles conseguiram durante o curto período que eles trabalharam como grupo, porque depois eles se dissolveram – acho que pelo cansaço do próprio *happening* –, eles fizeram muito bem. Eu mantive, durante muito tempo, contato com

[?nome] e com Ferro e mais alguns outros do grupo. Na Itália foi quem, durante a década de 70, organizou – feito CDO de Parma (*Centro Documentazione Organizzazione*, iniciado em 1972, por Romano Peli e Michaela Versari) –, Maurizio [Minutti], Enzo Minnarelli, [Sarenca], eu acho que a Itália, não sei se porque era patrocinada pelos partidos de esquerda, eles tiveram mais subvenções e mais condições de fazer, inclusive, catálogos com documentação e fotografias – que era o que restava de determinados trabalhos.

Uma coisa também, que foi feita – isso eu discuti não só com Gajewski, mas com alguns artistas da Polônia –, é que eram feitas intervenções urbanas em florestas, e era feita a documentação fotográfica, que depois era enviada. E Rehfeldt, um amigo dele, um taxista, foi me buscar na casa dele, como se fosse me levar para algum canto, o motorista me levou para um outro grupo que queria discutir comigo algumas coisas. Eles tinham um laboratório fotográfico e me mostraram – eles trabalhavam também muito com o processo que era a fotografia, e esse cara é um fotógrafo fantástico –, a fotografia também foi muito usada, pois por um preço acessível você tem um laboratório. Então, eles se reuniam e, esse grupo saía, fazia trabalhos, documentava e mandava. E alguém que saía, eles mandavam, como eu levei, material para postar em outros lugares, dentro da minha bagagem. Então, essa coisa, da mensagem... de você arrajar alternativas para ela chegar no destino.

APN- *O Ulises Carrion tinha uma idéia de fazer a mensagem circular sem passar pelo correio...*

PB- Ele lançou isso aqui. Eu troxe ele aqui à Recife em 78, ele lançou esse projeto aqui em Recife. Pouca gente sabe. Ele chama, “Arte-correio errada”, que é mensagem pessoal. Ele leu, nos jornais da época tem esse texto dele, e eu tenho do que eu imprimi, na época, na Universidade e distribuí. É um conceito, é uma idéia da coisa aí, mais “intrapessoal”, entendeu? Quer dizer, tem uma paródia com a coisa interpessoal. Foi lançado aqui e, inclusive, a gente discutiu muito.

Não chegou a funcionar. Eu tenho o texto dele, o próprio manuscrito da palestra dele aqui, ele deixou comigo. É baseado nas Olimpíadas, de você passar o bastão. Quando você está cansado, você passa o bastão para que outra vá, vá. Sendo que ele transforma isso numa corrida internacional, de passar o bastão até chegar ao destino. É um projeto, uma teoria, um projeto que ele chama “Arte-correio errada”, é como se fosse um *errorex*, uma coisa assim. Eu não me lembro como ele denominou, mas eu tenho o texto, e está em um livro dele que eu tenho, ele até cita que foi apresentado aqui na Universidade. Ele está sendo homenageado agora, houve uma mostra no México, eu mandei até algumas coisas que eu tinha dele. (*Carrion manteve o arquivo “Other books and so”, em Amsterdã.*)

APN- *E aquela exposição de 76, no Correio que foi censurada...*

PB- No dia da abertura foi fechada.

APN- *Eles confiscaram o material, nunca mais te devolveram?*

PB- Até hoje. Eu estive na Justiça Militar e ninguém sabe onde está! Quer dizer, sumiu. Eu tenho uma carta da Polícia Federal dizendo que vários trabalhos ficaram anexados ao processo. Quando eu fui preso, na Polícia Federal, eles montaram a exposição toda, na polícia. #

III - (29.jun)

PB- Tem dois textos importantes de Restany. Restany organizou a Bienal de Paris, em 71, e tem um texto dele sobre a arte-correio. Porque uma coisa que eu acho importantes são esses textos, que tem nos catálogos,

porque os textos são muito poucos, você deve estar tendo dificuldade de localizar. É muito pouco, porque fora Restany, pouca gente escreveu a respeito, assim como crítico, e eu acho que nos catálogos você vai formando um quebra-cabeça, em termos de texto.

APN- *Paulo sobre as exposições, “Artempé” e “Con(c)(s)(?)erto sensorial”, tu escolheu fazer lá na Faculdade de Filosofia...*

PB- Eu sempre escolhi espaços, até como brincadeira em relação à proposta. Porque são coisas, aparentemente de brincadeira mas, as brincadeiras são sérias, são as coisas mais sérias que existe. É a filosofia, aprender a pensar sobre o sempre e sobre o nada, não tem coisa mais séria e mais profunda do que o nada. O “Artempé”, por exemplo, é um trabalho em parceria com Daniel Santiago, a gente discutia muito na época. Eu gosto muito de ler, eu tenho livros sobre a moda francesa, eu gosto, faz parte do comportamento humano, a vestimenta.

E... Hélio Oiticica não tinha trabalhado, nem Lúcia Clark, sobre isso, eles e Flávio de Carvalho, que é o precursor de tudo isso, da *performance*, inclusive. Flávio de Carvalho esteve aqui, num “Seminário da Tropicologia” e disse o seguinte, “que o pedinte é o único que quebra conceito de estética, porque ele se veste de acordo com o que lhe dão”. E, Hélio me disse uma coisa aqui, que eu acho que nunca foi relatado em livro, ele me disse que uma das idéias que ele teve do parangolé, que ele ia num ônibus, não sei se perto, começou a chover e ele viu um gari cortar um saco de lixo e vestir. Que começa mais ou menos por aí o parangolé – que não está isso em livro.

E eu acho que é a coisa de saber ver. É o que eu estava discutindo, a frase de Wladimir Dias Pino, “o olho é responsável por aquilo que vê”. E, Flávio de Carvalho fala que os [esmoleiros?], eles vestem de acordo com o que você dá. Na época em que eu fiz a exposição, quando chegava lá um pedinte – lá na casa de minha mãe –, eu dava sapatos de pé diferente. Eles saíam e jogavam fora em seguida. Preferiam andar descalço do que usar sapato diferente. Então, eu vi que a questão da estética, eu não sei se o pé como equilíbrio do corpo humano, eu não sei se isso interfere no raciocínio. A mim não interferiu porque eu andei um período, pela rua, indo trabalhar e tudo, com sapato diferente, quer dizer, não interfere. Você não anda olhando para o pé. É uma coisa de conceito, se você andar olhando para o pé você bate em tudo, você cai. É uma coisa de conceito, de equilíbrio, quer dizer, de estética. Porque a estética é uma coisa mais séria do que as pessoas pensam, vem de várias ciências, de várias coisas, que vai formando na humanidade. #

APN- *O público do happening esse, era... eu digo pela escolha da Faculdade de Filosofia, o público não era diferente? Tem alguma diferença de quem foi?*

PB- Não, não. Não foi na Faculdade de Filosofia porque tinha uma parte da faculdade que era de uma freira chamada Madre Escobar, que apoiava esse tipo, porque não existia, era difícil espaço para esse tipo de evento.

APN- *Mas e o público?*

PB- O público era de estudantes, da Universidade Católica. Na época eu estudava na Católica. Da... algumas pessoas da Escola de Belas Artes, que eu também freqüentava na época. Mais universitário, porque é engraçado, existia uma participação do público universitário na época, acho que pela própria efervescência dos movimentos políticos, entendeu? Onde a universidade tinha uma participação importante, em termos de luta e de conceito, não é?

Então foi legal porque no fim, as pessoas foram com sapatos diferentes, e no fim ninguém achava o outro par porque as pessoas foram com sapatos diferentes, pelo menos em grande parte, e no fim não se lembravam. E depois na mistura, é que foi feito uma pilha no meio da sala, aleatoriamente era para jogar, e você ficar descalço, bebendo e tal. E não tinha uma descrição do fim. Então, cada um que sentia necessidade, cada um ia procurando, e não achava porque era muito grande. E outras pessoas iam ajudar, então ficavam situações cômicas, trágicas. O pessoal, às vezes, dentro daquele, no meio, procurando, entendeu? E dizendo coisas, assim, mais engraçadas do mundo, “mas como é que eu vou embora... como é que eu vou descalço, como é que eu vou?”

Então foi essa situação. A obra de arte é uma situação.

APN- *E esse trabalho foi feito junto com o Daniel?*

PB- Daniel Santiago.

APN- *E o concerto também?*

PB- O concerto também.

APN- *E no concerto participaram mais, tu tinhas citado mais dois nomes...*

PB- A elaboração foi minha e de Daniel, participaram nos slides Ivan Maurício, que é jornalista, e Ricardo Novaes, que hoje está em Brasília, dirige o “Correio Brasiliense”, que esteve ameaçado até de morte, recentemente, um seqüestro. E foi feito porque eram colegas nossos de jornalismo e eu pedi a participação. Claro que eles deram uma opinião ou outra, mas a proposta, não. A gente pediu porque eram quatro pessoas. E eles operaram, projeção aleatória das cores, cada um tocava a cor que tivesse. Quem regia era Marco Caneca que ficava no órgão eletrônico, ora regendo, ora sendo regido.

APN- *E tu te lembras quantas pessoas, mais ou menos?*

PB- Ah, lotou o auditório, tinham mais de trezentas pessoas. Lotou todo o auditório.

Eu tenho fotos disso. Na época tinha uma revista, a *Fiat Lux*, que publicou. Existe um filme, que eu não estou localizando porque o exército prendeu muita coisa minha na época e esse filme foi preso no Abaeté. Eu estou na tentativa de resgatar por causa desse disco que eu quero fazer com esse meu livro. E, teve um trabalho que eu fiz, que eles invadiram a *Globo* e prenderam, na TV Globo. Depoimento da própria Globo, e foi recolhido na própria TV Globo, aqui no Recife.

Mas foi legal, foi muito legal. E funcionou, até foi assim um êxtase. E teve um, na Católica, na Universidade Católica, que foi, que Fellini fez depois “E la nave va”, com taças e que foi em 78 por aí. E que Fellini lançou depois “E la nave va”, concerto similar. Que é aquela brincadeira de taças. Uma coisa que me preocupou, não de destruir os vidros da Universidade, mas de alguém sair ferido, porque tinha gente sentada pelo chão e tudo.

O som das taças era tão forte que começou a estremecer todos os vidros do auditório. E aí, trincou vários, eu não sabia que, eu não imaginei, porque você não abre as janelas duplas no auditório, quer dizer você abre e ficam dois vidros, e o que troxe uma coisa em relação ao som forte mais problemática ainda, em termos de quebrar. Mas não houve nada demais. Foi legal. Foi outra coisa que, foi com Marco Caneca também, (?) a música, voltou para Pernambuco recentemente. Ele ficou, a mesma coisa, ora regendo, ora sendo regido por... a gente transformou o auditório num grande bar, onde todo mundo, na época, brincava com essas coisas de

taça, sendo que foi organizado como concerto, como música.

APN- *E aí também, as pessoas recebiam uma taça?*

PB- Na entrada elas recebiam uma taça com as instruções e tinha um garçon servindo todo o auditório.

Isso também tem documentação.

Foi assim, agora, chegou num ponto que os vidros trincaram. Ninguém lembrou-se disso. Isso estrapou todas as previsões. A gente não sabia que ia ter um público tão grande, e também não estava, ninguém estava prevendo. E... e não vou fazer um concerto preocupado com esse tipo de coisa. #

Sem Destino

PB- É difícil fotografar... porque é uma ação...É um dos que eu mais gosto, porque é uma ação que durou sete anos, e que levanta esses questionamentos que a arte-correio levanta, na área sociológica, da censura, de conceitos sobre países.

Carimbo

Eu fiz um estudo sobre o carimbo, quer dizer, desde os índios, como arte porque ele era como arte. Eu sempre me importo em vincular com a coisa, com o processo, então, quer dizer, você tem que analisar o que ocorreu. Como era o sistema, qual era o fluxo? O que era utilizado, o tipo de carimbo, para ver o que foi [utilizado?] pelo emissor.

Selo

Órgãos Filatélicos, no Canadá um Órgão Filatélico fez uma exposição. Dizendo no convite, que não sabia que existia uma coisa tão forte, tão latente ao nível internacional, de selo de artista. E que eles se sentiam até, não como ignorantes mas, alheios a todo um processo que já vinha [?].

Eles organizaram uma mostra de selo de artista e fizeram um belo catálogo. E que, a partir daquele ponto, eles iriam começar a colecionar como filatelia paralela. Porque existe um conceito de que tudo tem que ser com os correios oficiais, mas que eles advertiam que era fantástico aquele tipo de selo, muito mais criativo. Eles combatem muito o tipo de selo que é feito sem nenhum requinte gráfico. Apesar de eles serem colecionadores, eles combatem. Surge na Europa um pessoal interessado, quer dizer, como se fosse uma filatelia paralela.

Como a gente estava discutindo, o selo de artista, o selo de uma forma muito independente. Tem um trabalho meu que eu apenas risco o “s”, e boto o selo do lado de fora. Quando começaram a criar selo, eu risco e boto o selo junto, fica “elo”, eu considero um poema. Eu desloco o “selo” e tiro o “s”. Isso foi pouco percebido, na época. As pessoas não sabem fazer uma leitura semiótica das coisas.

E quando eu ia fazer determinado trabalho, em relação ao sistema, feito você viu “[?aqui] é meu país” e “radiografia”, eu usava envelopes verde amarelo, entendeu? Para ficar mais forte, mais claro.

APN- *Mas e a discussão sobre arte? Arte e vida... tu achas que os artistas não tem mais necessidade... de continuar ou encontraram outras maneiras ou o quê?*

PB- Não tem porque o artista não se desvencilha da vaidade de qualquer profissão. Ele, por mais que ele negue determinada vaidade, ele continua produzindo determinadas coisas e, é quase como se fosse uma afirmação.

APN- *Paulo, o que eu estava me referindo era...hoje, tu achas que está muito esvaziado? Tu achas que não se presta*

mais para discussão? Nunca como aquela, que houve naquele período, mas, hoje.

PB- Cada escrita tem sua época. E uma outra coisa... eram pessoas que não tinham muito tempo de vida. Apesar de ser um movimento praticamente recente, eram pessoas que já tinham determinada idade. E morreram quase todas. Assim, com quem você discutia mais, em termos de profundidade... e, eram pessoas que não tinham determinada preocupação de ser artista, eram diálogos, situação de vida, situação de conceito, mesmo.

A arte-correio tem uma coisa, as correntes, eu acho importante. Foram baseadas nessas correntes, essas correntes que já existiam, pouca gente fala disso que é fundamental. Você recebe um trabalho, bota o seu nome em último, manda um trabalho para o primeiro. Isso foi o que manteve o movimento vivo durante muito tempo, pouca gente salienta isso, foram essas correntes. E existia um acordo, tipo acordo de ética, que você recebia um trabalho, você não dialogava com aquela pessoa, você mandava um trabalho. Você recebia e você não conhecia o artista, não interessava como ele tinha pego o seu endereço. Era um trabalho de arte, e você respondia com outro. E você analisava o trabalho e respondia dentro, não era uma coisa aleatória.

Pelo menos, grande parte dos artistas, sabia decodificar o que recebia, e mandar uma coisa, porque senão não chegava, em determinados países, se você não soubesse ler e responder o que você tinha recebido. Então, quer dizer, uma das grandes chaves do movimento era essa coisa, você saber ler e saber como responder, sem que outras pessoas soubessem ler. Por isso é que as pessoas diziam que era comunicação interpessoal.

APN- E as interferências, funcionavam, também, como uma corrente?

PB- Como interferência? E acabar com aquele negócio da posse da obra. Então, você faz um trabalho e manda para outro artista, ele modifica o seu trabalho, sem você “é uma obra minha”, não, você fazia o que você quizesse em cima do trabalho do outro e mandava. E você botava, claro, alguma coisa relacionada. Foi quando começou a se mandar boi esquarterado, uma coisa que eu tinha feito antes até, independente de quando começou a circular o boi. E coisa irônica, assim, como... se botava, assim, qual a parte mais valiosa para botar os artistas mais valiosos, você usava essa, na brincadeira. Então, é como você só poder comprar filé ou poder comprar um artista que está no topo da bolsa de valores, da bolsa de arte.

Quer dizer, tinha essas brincadeiras, e tinha outras que era interferir no trabalho, e tinha umas que era um conceito para você acrescentar ou definir, de alguma coisa, você botava uma frase, por exemplo, sobre arte, acrescenta uma frase e veicule. Então, você botava, e você lia as outras frases e você formava um conceito sobre.

Existem os *slogans* individuais. Rehfeldt, “a arte é a vida e a vida não é arte”; Zaballa, “hoje a arte é um cárcere”. Cada um criava um *slogan* de acordo com a sua proposta. E você tinha carimbo, você botava isso, uns recortes de arte, no envelope, entendeu? Os artistas sempre tinham *slogans* que eles carimbavam no envelope. Era um pensamento que, mais ou menos, resumia o que ele pensava dessa veiculação ou desejava que circulasse. Então, você fazia uma leitura disso e se identificava com as pessoas para ter um nível alto de correspondência com o cara, ou não. Porque era impossível você ter um nível de correspondência com várias pessoas do mundo todo, pelo tempo que você tinha para escrever, para receber, para ler e para analisar, porque não era uma coisa automática.

Você respondia pela questão que recebia, para manter a rede viva. Mas, a identificação de você trocar correspondência, era por... determinado por pessoas onde existia uma discussão mais profunda em relação à determinada identificação que você tinha. Por isso que tem, no meu arquivo tem Rehfeldt, Vigo, Varney, no Canadá e várias outras pessoas, Padin, no Uruguai e Caraballo – que morreu –, foi preso na mesma época que

Padin, Jesús Galdamez, que esteve lá em Porto Alegre e que foi para o México. No México eu estive com César Espinosa. #

IV - (01.jul)

APN - *Eu quero te pedir para falares um pouco sobre o Manifesto Nadaísta.*

PB- Foi, a idéia me surgiu porque uma das vezes que eu fui preso, quando eles me soltaram, eles me ameaçaram de morte. Me disseram que ficariam me seguindo durante um período, e podiam me... “eu ser acidentado”, quer dizer, feito mataram outros colegas meus, eles poderiam me acidentar caso eu continuasse a fazer o trabalho de intervenção urbana.

Eu passei, uns meses, uns seis meses com medo, porque os caras deixavam eu ver que eles estavam me seguindo. Me cumprimentavam quando eu saía de casa, na Universidade, quando eu ía nos bares. Depois de uns seis meses, eu resolvi fazer uma denúncia pública e organizei essa exposição, na Galeria de Nega Fulô, que na verdade não tinha nada. Eu fiz um discurso, dizendo que tinha sido preso, que eles tinham me ameaçado, que eles estavam ali, inclusive. Que eu não tinha medo, se eles quizessem me matar, que me matassem. Foi a forma que eu arranjei de denunciar isso publicamente.

APN- *E depois... eles pararam?*

PB- É, pararam. Eu não tinha, até então, denunciado, eles pararam.

E o pessoal gostou muito. Era a galeria vazia. Então, foi um ato, e teve um texto que eu distribuí. #

PB- Este foi um trabalho que eu mostrei com *slides* – está vendo – é de áudio arte. Luca, da Itália, viu uma exposição minha e gostou. Me escreveu propondo fazer um trabalho em parceria. Essas são umas fotos que eu fiz em [?], na Itália, era a casa de [Bertold], onde eu fiquei hospedado. Aí, quando eu ía saindo eu disse, espera aí... e fotografei. Foi feita uma tiragem em fita, tudo bancado por ele, e me mandou. Então, lá foi feito em uma galeria, sendo projetados esses meus trabalhos e ele fez a composição, tocando em um órgão.

Esta foi uma exposição que eu fiz, “Pelos nossos desaparecidos” que é outra exposição onde pegou o *outdoor*. Foi exposição, instalação, ritual, *performance* e *outdoor*, pela cidade. Quer dizer, foi na galeria, mas se desmembrava pela rua.

APN- *Eu separei esses (postais) aqui, para conversar contigo... (postal lixa “Arte”) que interessante o correio permitir circular...*

PB- É. Este aqui, Daniel me devolveu naquela mostra minha em São Paulo e... você trabalha mais com o tato.

Este aqui é o nome do artista, com a assinatura. Eu fazia, reconhecia a firma e mandava. Tem aquele também que Cristina, é um pouco diferente, botou na capa do livro dela “Poéticas do processo”, “Confirmado: é arte”.

APN- *Esse daí eu fiquei bem curiosa... (“É a arte reversível?”)*

PB- Isso é “arteriosclerose”. Eu trabalhava no hospital, os laboratoristas sabiam que eu fazia colagens, então eles me davam muito material. Por isso está cortado, eu utilizava muito, porque era colorido. Eu utilizei muita coisa de remédio para fazer, eu tenho trabalho que é “Isso é uma droga”, que é uma cidade feita com

caixinhas de remédio, ganhou prêmio de objeto em Belo Horizonte, em 72. Aí, isso, é propaganda de remédio, que eu utilizava muito.

Por isso que a I Exposição Internacional de Arte-correio foi feita em um hospital. Porque Ypiranga também trabalhava lá, no hospital. Ele era operador de Raio-X.

Este aqui (*Da série: anônimos*), quando eu fui diretor de Recursos Humanos, isso era um cartaz grande que vinha dando instruções para o concurso. Aí eu aproveitei porque tinha essa coisa do rosto anônimo.

Este trabalho aqui ("*Olfaladar*"), foi o que... na verdade aquele trabalho – não sei se eu te mostrei –, "Persona", é um livrinho que eu tenho ali. Eu tinha dado um curso, e eu nunca boto ficha de aluno que tem foto fora, com retrato, com medo que alguém pegue. Aí, eu rasgo as fotos. Eu tinha trazido as fichas dos alunos, tinha terminado o curso. Soltei na prancheta, comecei a tirar as fotos e rasgar, fui jogando no chão. E quando eu descí para apanhar tudo, aí tinha umas coisas, mais ou menos assim. Aí eu disse, "ôpa". Caiu por acaso, sem sentido, como se fossem as pessoas sem os sentidos.

Eu comecei a desenvolver, e fiz essa instalação em Évora, agora, que era um espaço que não era muito grande, era legal, meio curvo. Eu lembrei desse trabalho e retomei lá, eu chamei de "Personas" (em 2000).

E aqui, foi quando da idéia de eu fazer esses tótems.

APN- *Que é só um sentido.*

PB- É. "Olfaladar".

Este aqui ("*Título eleitoral cancelado*") é porque eu não votava, não existia eleições diretas no meu país. Então, eu transformei o título de eleitor em cartão-postal, e botei a palavra "cancelado".

APN- *Assim... tem relação – ou fui eu que fiz a relação –, com aquele cartão de luto, com a moldura preta?*

PB- Tem sim. Esse preto representava a coisa preta, mesmo, aqueles cartões que eu usei. Tinha, a última eleição que até então tinha havido, 76. Quer dizer, não fazia sentido você ter o documento que não lhe servia como cidadão, que você não podia exercer.

Ah, esse tem um texto. É "Limpos e desinfetados", isso foi um curso, a gente (*Paulo e Daniel Santiago*) foi dar um curso de *Artdoor*, em Natal, na Universidade. No banheiro, onde se usa isso (*faixas com a inscrição "limpo e desinfetado"*), a gente guardou um, e no outro dia pegou o outro e descemos para o restaurante com isso aqui, e fomos para a Universidade e então, foi a maior curtição. E, "artistas prontos para Salões, Bienais..." tem uma certa ligação com aquele trabalho de Curitiba "Cidade limpa, cidade desenvolvida".

APN- *São do mesmo período?*

PB- Não. Esse é depois, foi 87, o outro é de 73.

Este foi um processo que eu descobri porque Luis Guardia interferiu e me devolveu. Eu tenho a coleção de negativos. É como se fossem os desaparecidos.

APN - *E era tu mesmo que revelava?*

PB- Eu fiz curso de laboratório. Agora as fotos eu sempre mando fazer. Eu fiz curso para poder exigir, para saber.

Esse foi feito pelo Stempelplaats (*Galeria*) de Amsterdã. Eles fizeram uma exposição que você mandava o desenho ele executava o carimbo. Ele mandou diversos papéis carimbados.

Esse aí eu carimbo a língua. Molho a língua na almofada. Por isso é que eu chamo “Poema lingüístico”. Esse foi exposto agora, na mostra “(Quase) efêmera arte”, que Cristina (*Freire*) organizou no Itaú de Campinas.

Este trabalho tem um grande também. É “Poema de repetição” que também tem áudio, foi exposto em Vancouver, Canadá. #

Paulo Bruscky

20. nov. /2001, Porto Alegre-RS

APN- *O que é arte-correio?*

PB- Do meu ponto de vista a arte-correio surgiu, exatamente, no momento que o subterrâneo estourou, quer dizer, paralela a uma arte oficial – comprometida com o mercado especulativo, com o mercado capitalista –, e onde em decorrência à vários movimentos, a crítica foi deixando esse movimento à margem. Você tem, durante a trajetória, desde os futuristas com experiências, mas não com conceitos – porque eu separo muito as coisas com o “conceito de”, porque senão tudo já foi feito. Foram feitas experiências, mas não com o conceito de uma grande rede. Isso começa com o Fluxus. E algumas pessoas do Gutai, o grupo Gutai do Japão, eles trabalharam mais com *land art*, com *performance*. A arte-correio algumas experiências vem mesmo com o conceito de um grupo internacional, onde tinha pessoas de vários países, com o Fluxus na década de 60, com o Ray Johnson, na “Escola de correspondência de Nova Iorque”, que suicidou-se.

Surgiu exatamente porque eram artistas que trabalhavam dentro de uma mesma linha de pensamento, tanto é que a obra é também essa troca de idéias, quer dizer, não existe a preocupação de uma obra em si, materializada. É uma trocas de idéias, onde você sabe o que o mundo pensa e o mundo sabe o que você pensa. Então, você troca idéias e, principalmente na década de 70, alguns regimes totalitários – que hoje é disfarçado –, mas naquela época era uma coisa como a ditadura na América Latina. As questões raciais e outras que afetam até hoje a humanidade, isso era tratado.

É claro que você tinha muitos contatos, você não tinha uma correspondência com todo mundo, mas você tinha, eu mesmo tinha com o Robert Rehfeldt, na Alemanha oriental, com Vigo – que morreu também –, aliás, quase todos eles já morreram, que eu mantinha contato. Com o Zaballa, que se encontra na Itália, e vários outros de vários países, com o Ken Friedman, do Fluxus, onde existia essa troca. É claro que, tanto que dizia-se assim, a arte é contato, é vida na arte, o que Joseph Beuys explora mais contínua. Existia as correntes onde se ampliava as informações e o nível de contato, e era importante sempre você responder para não quebrar essa rede. O que hoje, quer dizer, a rede você tem ampliada, porque foram surgindo novas mídias e foram sendo incorporados, mas não deixa de existir a questão do correio. Ainda eu uso, e vários artistas, o Padin, o [?nome] e vários artistas continuam usando paralelamente à *internet* – que, por exemplo, não está sendo bem utilizada, as pessoas estão botando obra pela *internet* e não criando obra pela *internet*. Quer dizer, a questão de se analisar a obra em relação ao meio.

APN- *E como tu definirias arte?*

PB- Não sei até hoje. Quando eu souber, eu paro.

APN- *Tu podes relatar para mim, quando tu iniciastes e o que te fez entrar na rede de arte-correio?*

PB- Eu participei do poema-processo, que foi um movimento que utilizou o correio, como o concretismo utilizou em algumas publicações. Desde o final da década de 60, quando eu participei do poema-processo, eu mantive contato com alguns artistas. E o Julien Blaine, da França, ele vai ao Rio (*de Janeiro*), vê um trabalho meu, com endereço, em alguma das publicações, e me escreve. Ele estava organizando um trabalho sobre a América Latina, que saiu no início da década de 70.

Através de correntes eu recebi, depois dessa publicação e outros contatos, a partir de 73 é que eu intensifico muito a minha participação, e em 75 eu organizo a primeira mostra internacional, feita aqui no Brasil, em Recife, juntamente com Ypiranga Filho. Nós realizamos no hospital, onde nós trabalhávamos e tinha um público muito grande porque era um hospital que tinha uma freqüência, entre e que sai, muito grande. Foi feito no Hospital [?] Magalhães, no Recife. Sempre teve uma atividade muito intensa o que envolve, pouca gente sabe, mas envolve livro de artista, envolve o cinema, onde foram feitos filmes coletivos também – quer dizer, cada um fazia uma seqüência –, e outras coisas. Muita gente entrou por modismo e parou. Muita gente fez até para fortalecer o outro trabalho, mais comercial.

O importante, eu acho, nesse movimento, como outros na década de 70, é que os artistas, como ficam à margem da crítica, você vê, não existe praticamente nada publicado. Os artistas, então, eles foram teorizando, foram obrigados a teorizar sobre o seu próprio trabalho e sobre o movimento. Então, você tem publicações feitas pelos artistas. Tanto é que tudo o que você tem, lá no exterior, foi organizado pelos próprios artistas.

A Glória Ferreira, lá do Rio (*de Janeiro*) está fazendo um livro chamado “Escritos de artistas”, que sai agora, em Janeiro, que incluiu esse meu texto sobre a arte-correio. Porque eu fui preso por fazer arte-correio, eu fui seqüestrado pelo SNI, Polícia Federal e fui mantido incomunicável, e eu escrevi todo um artigo mentalmente, porque eu não tinha direito a nada, eu estava numa cela incomunicável e escura. E depois, quando eu fui solto, eu cheguei em casa, eu morava na casa da minha mãe e estavam meus amigos, eu disse:

– Eu quero uma caneta e papel. Tomei um banho e saí, fui num barzinho lá, na orla marítima, e escrevi todo o artigo que estava na minha cabeça, que foi publicado em vários países e sai nesse livro. Foi quando eu fiz uma reflexão muito grande, porque eu passava o dia numa cela escura, sobre a questão da arte-correio e passei a valorizar muito mais ainda. Ao invés de eles me amedrontarem, eles me encorajaram ainda muito mais de continuar fazendo e mantendo esses contatos que, para eles, era uma arte subversiva.

APN- *Eu gostaria que tu estabelecesses, se é que é possível, diferenças entre a arte postal dos anos 70 e 80 e a dos anos 90 até agora. Essa passagem... eu falo pela abertura política e se isso repercutiu de alguma maneira...*

PB- Facilitou muito, a abertura política nos países socialistas, da antiga chamada “cortina de ferro” e houve uma abertura, por exemplo, na Rússia, foi lançado recentemente o primeiro livro de poesia visual, que envolve corrente de arte-correio, por [Dimitri Bulotov] – ele está no Canadá, agora. E há uma participação muito grande dos russos atualmente, onde eu tenho mantido muito contato.

E uma passagem interessante, porque em 81, eu tinha ganho a [bolsa] da Guggenheim, e eu passei uma parte nos Estados Unidos e outra e fui para a Europa. Da Alemanha ocidental, eu tinha escrito para Robert Rehfeldt,

avisando que iria me encontrar com ele. Quando eu chego lá, eu ligo para o trabalho dele, e ele não tinha recebido a minha correspondência. Então, ele marca na casa dele, ele sai do trabalho e fala rápido assim, como se estivesse com medo. Embora ele já tenha representado a Alemanha oriental, na Bienal de São Paulo, por exemplo, ele era proibido de sair do país. Ele já havia sido preso e sabia que eu também havia sido preso, porque nesse artigo eu faço uma denúncia, quando eu publiquei esse artigo, eu denunciei a minha prisão e conto tudo. Então, eu chego na casa dele, olho e está tudo fechado, eu digo, ele atrasou-se. Eu compro uma cerveja e uma lingüiça, me sento defronte, num gramado e fico comendo e olhando. Daqui a pouco, abre uma cortina e ele faz assim. Aí eu vou. Vi ele receoso, ele abre a porta, a mulher dele, Ruth também é artista. A primeira coisa que ele me disse, quando eu me sentei:

– Bruscky é uma coisa engraçada, você foi preso no seu país como comunista, eu fui preso aqui como democrata, e no entanto, nós pensamos a mesma coisa.

Claro, pela nossa correspondência, é claro que eu concordo, eu disse. O nosso diálogo começou por aí. E também, o que a gente falou a pouco, a rede cresceu. Hoje você tem uma grande rede, embora, em alguns casos, não esteja sendo bem utilizada. Estão sendo mais usadas para difundir outro tipo de trabalho que você não necessitaria daquele meio, você poderia fazer por outros. Eu trabalho muito em função, eu analiso o meio, não só a coisa técnica, a coisa científica, como também a questão da veiculação pelo meio.

Então, eu acho que é uma coisa que você precisa ter o conhecimento para poder adequar a sua mensagem àquele meio. McLuhan já falava e hoje essa rede, é uma grande rede, surgiu depois o fax, a *internet*, a audioarte já existia, a poesia sonora, radioarte também já existia, arte por telefone – que o pessoal na França foi quem primeiro fez experiências, e outras coisas o que é fantástico. Vai abrindo mais meios de expressão, inclusive, sintonizando imagem, voz... possibilitando que essa rede aumente cada vez mais. Mas, tudo vem em decorrência da arte-correio que não morre. Ela continua, porque embora esses meios acrescentem à essa rede, eu mesmo mantenho correspondências freqüentes, cartas freqüentes porque me preocupa estar sempre discutindo essa questão. Quando eu disse que não sabia o que era arte, é porque é uma coisa que está sempre em processo, pelo menos para mim.

A história da arte-correio está nas mãos dos artistas, porque foi quem preservou os acervos porque os museus, críticos, galeristas, eles passaram à margem. Eles agora estão em busca do tempo perdido.

Cristina Freire acha um acervo jogado numa sala, sem estar catalogado. Foi quando ela fez aquela mostra e aquele livro “Poéticas do processo”. No próprio livro de Cristina ela diz, ela está fazendo parte de um grupo do MOMA, atualmente, que é como catalogar. Eu tenho um sistema que criei para mim, porque em 82 eu visitei esses espaços, praticamente os existentes, de Romano Pelli, na Itália, nos Estados Unidos, no México o “Solidarte”, eu freqüentei, analisei o sistema, e discuti como cada um catalogava. Então, eu juntei um pedaço de cada um com a minha parte e montei um esquema de catalogação de multimeios. Então, hoje eu tenho um sistema de catalogação de multimeios, tal artistas, eu criei símbolos para cada tipo de trabalho. Porque dentro da arte-correio você tem uma ação vasta de trabalhos. Tem até um trabalho, que eu acho muito interessante, que é “a arte está por fora”, quer dizer, o próprio envelope que é a obra. Então, os selos de artistas, a poesia sonora. E Zanini, nesse livro dela, ele tem uma frase interessante que é a seguinte, “na década de 70, a crítica de arte não teve a coragem de subir a rampa do MAC, e aqueles poucos que subiram não entenderam nada”. Isso é uma verdade.

APN- *Tu dirias que existe uma diferença, ou o que diferenciaria um artista-correio dos demais?*

PB- Não, o que é muito bom no artista-correio, como eu lhe disse, é porque ele sabe o que o mundo pensa e o mundo também sabe o que ele pensa, por essa troca de informação. Porque as pessoas, às vezes, se fecham dentro de si. E a questão do próprio mercado, essa questão mesmo da especulação capitalista da obra-de-arte, que os artistas acham que tem importância porque a crítica dá importância, quer dizer, porque os trabalhos são vendidos caros. É uma coisa muito discutida, os artistas que trabalham nessa área sempre tiveram uma atividade, ou ensinando ou algum trabalho paralelo, para poder se manter. É claro que todo trabalho vai terminar em museu. Embora exista uma defasagem de tempo, você veja que agora os museus estão atrás dos acervos. Mas, o quanto você puder caminhar à margem disso é melhor. Você vê agora, no mundo todo, está se fazendo um levantamento da década de 70, quer dizer, trinta anos depois. Mas é sempre assim.

O artista-correio é diferente dos outros porque ele conhece mais a situação dos artistas de uma forma não só local, da sua região.#

PB- O Fluxus hoje, os trabalhos são caríssimos. É como eu lhe disse, tudo vai terminar em museu, tudo termina em mercado, contra a sua vontade, se seu trabalho tem importância em relação ao testemunho. Eu acho que o que você tem é que ser contemporâneo de si próprio, eu acho que é uma das funções do artista. Cada época, cada um que dê o seu testemunho. Então, você sendo contemporâneo de si próprio, você deixa uma boa contribuição, uma contribuição razoável em relação ao que é a sua época, ao que é um pensamento de sua época. Eu acho que é mais ou menos isso. Aí existe, claro, hoje principalmente, as pessoas que morreram, do Fluxus e outros artistas-correio a cotação... e usualmente colecionadores particulares, é engraçado isso. Feito aquele casal da Alemanha que tem quase tudo do Fluxus. Eu, particularmente, eu tenho cerca de cento e oitenta trabalhos do Fluxus. Eu mantive contato com parte deles e conheci pessoalmente alguns deles. E tenho do Gutai que é anterior, da década de 50, que até hoje eu mantenho com Shozo Shimamoto uma correspondência freqüente, que um dos poucos, ou talvez o único que esteja vivo, do Gutai. É um grupo que pouca gente conhece, anterior ao Fluxus, eles se antecipam, quer dizer, na contemporaneidade eles são os pioneiros, eles fazem coisas assim na floresta, *performance*, *skyart*, coisas fantásticas, eles antecipam muita coisa *land art*.

APN- *Essa informação foi trocada contigo pelo correio?*

PB- Pelo correio, até hoje, Shozo. Eu fiz uma foto de um buraco numa parede, em Recife, eu achei legal, porque eu saio andando e anotando, e depois eu passo e fotografo as anotações que eu fiz. Quando eu revelei eu vi que era a cabeça dele, no formato. Então, eu mandei para ele, agora recentemente. Ele usa a cabeça dele como suporte, ele raspa, agora mesmo ele esteve, a dois ou três anos em Paris, no Pompidour (*Centre Georges Pompidour*), foi feita uma mostra de arte japonesa, e ele fica, as pessoas trabalham sobre a cabeça dele como suporte, e ele também usa a própria cabeça como suporte.

APN- *E dos artistas brasileiros, Paulo, quais daquela época tu mantens contato hoje? Tinha aquele grupo, o Unhandejara Lisboa, o...*

PB- O Unhandejara deu uma parada, ele está mais ligado a gravura.

APN- *Era mais carimbo.*

PB- Carimbo. Ele fez o Karimbada que está ligado à gravura. Ele é um dos primeiros caras que mantém

contato com o Vigo, porque Vigo fez parte de um forte clube da gravura, em La Plata. E Unhandeijara tem um clube da gravura que é raro hoje no Brasil, fez doze anos agora, parece. Ele parou um pouco#

Tem um artista novo muito bom, não tão novo, mais recente, que é o [A.] de Araújo que é mais na questão da poesia visual. Eu praticamente, no Brasil, não mantenho contato com o pessoal do início porque eles praticamente pararam. Agora, ao nível do exterior, eu mantenho com Blaine, conversamos muito em 98, em Belo Horizonte. O Padin também estava lá, Hugo Pontes, de Poços de Caldas. Esse encontro internacional de poesia foi bom porque nos agrupou e discutimos muito e trocamos figurinhas e tal. O César Espinosa, do México, mantenho contato. Mas aqui do Brasil mesmo, praticamente foi uma coisa que o pessoal parou, mesmo utilizando outros mídias.

Eu fui indicado ao prêmio Sérgio Motta, e a final sai agora no fim do mês. Eu fui indicado para apresentar um projeto por indicação, não concorrendo, fui indicado por um crítico. E o meu trabalho é exatamente “E-mail art”, é uma proposta de exposição internacional ligando todos os mídias, utilizando-os. Aí eu botei, “e-mail art” porque é e-mail, e eu tenho feito trabalhos utilizando o *e-mail art*, que é *mail art* e *e-mail art*, quer dizer, que é uma forma de associar toda a origem de toda essa rede. E eu fiz uma proposta, que é o que eu chamo de cobra – eu já realizei esse trabalho –, eu chamo “Cobra de várias cabeças”. Grupos de artistas em várias cidades e vários países, ao mesmo tempo vão trocar informações quando terminar, depois de um dia, por exemplo, 24 horas de ação, tem uma exposição diferente em cada lugar, porque você interfere, manda, recebe, interfere. Então, você vai ter essa rede, utilizando carimbo, xerox, fax, e-mail, tudo, quer dizer, várias técnicas e no final tem exposições completamente diferentes, que você não sabe como terminou em cada lugar. Eu fiz uma experiência no Atelier Livre, aqui, no ano passado. Foi uma coisa bem menor, mas mostrando essa possibilidade de você fazer uma coisa simultânea. Sendo que, essa proposta agora, para o prêmio Sérgio Motta, é uma coisa envolvendo 21 países.

APN- *E dessa geração nova que atua, que usa o correio como mídia, tu manténs contato?*

PB- Mantenho, em São Paulo tem um pessoal, Maria Irene Ribeiro, que voltou para Portugal e... me deu um branco agora, mas é uma mulher de São Paulo – já já eu me lembro o nome dela –, e tem um pessoal em Campinas e em Santo André, que estão organizando exposições e mantendo contato. Campinas começa com Gilberto Prado e Maria Lúcia Fonseca. Gilberto está mais na arte tecnologia, e Lúcia eu nunca mais tive notícia. E A.L.M. Andrade em Salvador, também eu mantenho contato. Sendo que ele está mais para [?], para a poesia textual, o que não elimina nada, mas ele não está mais envolvido dentro de determinadas propostas em relação ao meio.

É claro que você recebia, mas era um movimento aberto, por isso você recebia, às vezes, coisas sem muita.

APN- *Mas e hoje, ainda acontece isso?*

PB- Acontece. Está havendo muito exposições temáticas.#

PB- hoje a coisa está voltando para a rua. Quer dizer, uma coisa cíclica, a *performance* viu que estava atingindo um público pequeno e está voltando para os espaços públicos. E uma coisa importante que você comentou, essa questão da documentação, porque são coisas efêmeras. Tem artista que trabalha com o fogo, eu trabalhei com gelo, no início da década de 70. Mas eu sempre documentei as minhas coisas, e até refiz uns trabalhos de gelo nessa retrospectiva, agora, em Recife, e alguns outros da década de 70, “Amarração dos espaços”, que são esculturas conceituais.

Então, eu trabalho com livros de artista, tenho uma produção grande, já fiz uma mostra individual no início da década de 80, pegando toda a minha produção, eu tenho cerca de duzentos livros de artistas produzidos. Fiz cerca de trinta filmes de videoarte e de filme de artista, eu estou sempre trabalhando, não faço outra coisa a não ser pensar em trabalho. Estou sempre executando as minhas coisas, passo o dia no ateliê e, organizando o arquivo que, como eu lhe disse, é um dos maiores arquivos que existe de registros. Hoje, no meu acervo tem cerca de quinze mil trabalhos dessa área, multimeios, arte-correio, *performance*, filme de artista, videoarte, desde o Gutai – até algumas coisas anteriores, de livro de artista, fac-similar do dadaísmo, do Malevitch, Torres Garcia, edições limitadas, eu tenho. Livro de artista, para você ter uma idéia – aqui tem o Paulo Silveira que é um dos maiores estudiosos, não só do Brasil, mas ao nível internacional, aquela bela publicação dele –, eu tenho cerca de mil livros de artista.

Eu também organizei muito, na década de 70, um Festival Internacional, na Universidade Católica – que eu era ligado na época. E eu fiz muita coisa, de poesia sonora e outras coisas, organizei muitos eventos internacionais lá em Recife, vem daí muita coisa desse acervo. Levei pessoas também, sempre havia debates, porque eu acho importante que haja uma discussão sobre essa produção. O próprio Aguilar e Granato ficaram pasmos, quando eu levei eles, eu levei Oiticica, levei Regina Vater, levei Ulises Carrionque funda a primeira livraria de livro de artista na Europa – que morreu recentemente. Está todo mundo morrendo!

O Barneveld que é quem bota também a primeira galeria especializada em carimbos. Recentemente eu fiz uma exposição, agora na década de 90, acho que 96 ou 97, na *Stamp Art Gallery*, de Bill Gaglione, no Canadá, uma galeria específica só de carimbos. Eles me convidaram, eles disseram que analisando no arquivo deles, por eu transformar tudo em carimbo, sola de sapato e tal. Eu fiz uma individual, agora recentemente, só dos meus trabalhos de carimbos, desde os da década de 70 até os atuais. Foi uma exposição grande, inclusive ele escreveu um texto muito legal, que Paulo Sérgio Duarte – que é o curador dessa mostra dos anos 70 –, incluiu esse catálogo na mostra. Gaglione escreveu um texto longo sobre o meu trabalho, cerca de oito laudas, eu acho.

APN- *A ligação com a poesia, que tipo de contaminação a poesia...*

PB- Tráz. Inclusive, o ano passado eu estive em Évora, eu e Feliciano de Lyra – que é um poeta visual de Évora –, e houve uma grande discussão, porque realmente o Pedro Lyra retoma a poesia textual. Eu gosto muito de ler poesia, lá em Pernambuco tem grandes poetas, como o Manuel Bandeira, Joaquim Cardoso, Cabral, Mauro Motta e, eu conheço a obra de todos eles. Eu fiz, inclusive, um livro-disco sobre os grandes poetas, Assis Ferreira, que já utilizava o poema onomatopaico na época. Mas é uma coisa, e Pedro Lyra, a gente teve uma discussão muito grande, eu e Feliciano, com ele e com o grupo lá, em Évora, que quase resta em tapa mesmo. Houve uma grande confusão, porque foi sério mesmo, foi uma discussão. E... há uma contaminação, é uma coisa, inclusive vou até mandar, para Pedro Lyra... Mas a coisa foi na hora e passou, e voltou tudo a normalidade. Ainda bem, não é? Eu vou até mandar, para ele esses poemas-postais de Vicente, porque ele fez aquele poema postal dele, em 70, que praticamente não chegou a veicular, segundo ele mesmo me disse. E o de Vicente é de 56 e veiculou pelo correio.

O que era muito gratificante eram os contatos, mais externo do que interno. Porque eu vivo um pouco isolado. Você vê agora, nessa mostra da década de 70, o pessoal está surpreso. Tanto Agnaldo Farias quando esteve lá, ele espantou-se porque, teve um trabalho meu, um telex, proposta para o Salão de Curitiba de 73, onde eu propunha, junto com Daniel Santiago – que é outro que parou –, amontoar todas as embalagens

recebidas num canto do salão, fazer uma escultura. E Agnaldo Farias quando teve, há uns quatro anos, lá em Recife, disse que gostaria de conhecer o meu trabalho e foi lá no ateliê, e pegou o telex, ficou olhando para mim, parado, com o olho arregalado assim. E eu perguntei o que era, ele disse, eu acabei de vir da Bienal da Africa do Sul, ele fez parte do juri, e o grande prêmio tinha sido um trabalho similar. Quer dizer, vinte e poucos anos depois, não é? Não que o cara tivesse copiado, o cara não sabia, lógico.

Em uma das vezes que eu estive preso, o Daniel (*Santiago*) presenciou, estávamos no interrogatório, eu e ele, porque ele, essa do correio ele organizou comigo, que a polícia fechou em 1976. Porque no interrogatório eu dizia, você deve conhecer o livro de Jean-Jacques Lebel, que é quem escreve sobre o *happening*, McLuhan, Umberto Eco, na época tinha publicado a “Obra aberta”. E o cara disse, seu conceito de arte é muito aberto, para você tudo é arte. Quer dizer que se eu pegar um pedaço desse chão e jogar na parede é arte? Eu disse:

– Não, se você pegar e botar. Agora, se eu pegar e botar, é. Está aí a grande diferença entre nós dois.

Foi até bom, porque eu levei umas porradas, mas acabou o interrogatório. Me devolveram para a cela, que era o momento onde eu tinha mais tranquilidade, porque eles faziam a mesma pergunta de várias formas para você cair em contradição.

Aí, Teve um casal de alemães [Werter], ele fez um documentário, estavam viajando o mundo e fazendo um documentário sobre arte-correio. Ele pediu, então, que eu contasse uma história, eu amarrei uma pedra na parede e ele filmou, foi legal. Está nesse vídeo. E saiu, em dois ou três livros, esse registro do interrogatório.

APN- *Essa exposição foi aquela feita no correio e que ficou só um dia?*

PB- Foi, foi uma exposição fantástica. Foi, porque eles fecharam. Eu fui interrogado e eles me liberaram, lá no próprio correio e, estava o Unhandeijara, Medeiros, Falves... o A.L.M.Andrade, eu acho. O pessoal lá do nordeste que tinha ido. E me liberaram, depois do interrogatório. Eu me acordo, porque eu tinha um quarto independente atrás, com uma entrada independente, e eu me acordo com uma tia que morava lá, dizendo:

– A sua mãe está chamando urgente, um telefonema. Era a polícia federal dizendo, não corra que você está cercado, a gente vai lhe dar meia hora, para você tomar café e tomar um banho, a gente sabe que você está de ressaca, a gente lhe seguiu a noite toda. Aí, mamãe ligou para o advogado, ele disse, “eu não posso fazer nada”. Então, eu tomei um banho e disse, se eu não voltar, vocês liguem para um jornal e digam que me mataram.

Aí, por sorte minha, eles pararam para abastecer a Veraneio perto do [?], que era perto lá de casa, o clube. Quando eu olho, camarada minha para, para abastecer o carro e diz, Paulinho! E desce do carro. Aí ele disse: – Desça e finja que está com um grupo de amigos. Eles todos a paisana. Eu desci, ela me deu um beijo e disse: – Vamos para a praia, que está fazendo aí, com esse pessoal? Aí no que eu abracei ela, eu disse, estou sendo seqüestrado, fique natural e denuncie. Aí ela saiu e ligou, saiu uma nota no Jornal do Brasil. O JB ligou para lá e eles negaram.

Eu entrei agora, com processo por eu ter sido preso. Eu tirei a minha ficha do DOPS e do SNI, eu mandei buscar. Do SNI, veio coisa minha até a década de 80, quando eu organizei o “Monumento à tortura nunca mais”, fiz parte da comissão organizadora e coordenação. E já tinha acabado, não é, o SNI? Mas veio. E tinha coisa minha que eu não sabia. Me enviaram um currículo meu, que tinha mais coisa do que eu sabia. (risos)

APN- *Paulo, muito obrigada.*

•

Hudinilson Jr.

dez. /2001, Porto Alegre-RS

Inicialmente o artista questionou-me sobre a escolha do tema arte postal.

HJr- Essa minha pergunta é porque não se fala mais de arte postal, e a princípio, assim, não se faz mais arte postal e... uma vez, uma outra estudante também veio me procurar por causa da arte postal, e eu achei muito instigante isso. Porque desde que existe o e-mail, acabou com a arte postal. E essa menina me deu uma resposta, assim na lata:

– Mas escuta, o correio ainda existe.

E eu gostaria saber dessa experiência recente, tua.

APN- *O Paulo Bruscky, por exemplo, continua. Existem ainda...*

HJr- O Paulo Bruscky continua, eu estou em falta com ele. Eu me desinteressei da arte postal, parei. Trabalhei muito com ela, como começou também outros problemas particulares, tive que mudar de endereço, fui atrás de outras coisas, eu perdi completamente o contato com esse universo.

E a pouco tempo, também, eu encontrei com o Paulo Bruscky, ele insistiu. E eu fiquei sabendo por outras pessoas, que ele continua fazendo. Que é só eu voltar, e eu estou em falta com ele. E, eu gostei da posição dessa menina, dela colocar isso, mas o correio existe. A arte postal pode existir.

APN- *Eu não sabia se tu continuavas ou não.*

HJr- Faz anos que eu não faço mais. Quer dizer, eu conheci a arte postal na... quando eu fiz a Faculdade, que eu não terminei, briguei, larguei. Hoje é um prejuízo, principalmente por ser esse país aqui, porque hoje eu não tenho emprego, ou seja professor, porque eu não tenho o “cartucho”. Eu fui fazer a Faculdade por causa, principalmente, da Regina Silveira. Porque eu fiz o curso colegial da época, que hoje não existe mais, eu fui da última turma.

APN- *Que escola é?*

HJr- Se chama IAD, Instituto de Artes e Decoração, e a Regina dava aula lá. Eu antes não sabia quem era Regina, foi lá que eu ouvi falar dela. E era mais ou menos o caminho de quem fazia essa Escola, ia para a FAAP, e foi o que eu fiz. Só que me desiludi e hoje, mais ainda. Porque a FAAP, eu acho uma das piores Faculdades que existe, de Artes Plásticas, não é? Na época, não existia a possibilidade de sair de uma Faculdade paga e ir para uma pública – eu iria para a ECA. Como não existia essa possibilidade e eu briguei com a Faculdade, larguei a Faculdade e acabou. Já estava começando a trabalhar, eu comecei fazendo xilogravura, já tinha a minha primeira exposição, então eu achei que aquilo já era o máximo. Eu, como bom descendente de italiano, irrequieto, vou atrás do que me interessa, eu fui atrás das informações.

APN- *Como é teu nome completo Hudinilson?*

HJr- Hudinilson Urbano Jr. Só não uso, bom, primeiro porque iria ficar muito comprido. No começo eu tirei o Urbano por ter brigado com o meu pai, até hoje. E depois, também... o meu pai é professor da USP, de Letras e, no circuito dele, ele é conhecido como Urbano. Então, se eu colocasse Urbano também, iria criar confusão. Quase ninguém conhece ele como Hudinilson, e como são circuitos diferentes. Então, eu achei Hudinilson Jr. Bom, você perguntou isso e...

APN- Era... da FAAP

HJr- Então, eu estava mal na FAAP, mas eu estava com a expectativa de agüentar mais um pouco e, iria ter aula com a Regina e com o Julio Plaza, não é? Só que quando foi para acontecer isso eles também saíram de lá. Eu tinha tido aula de xilogravura na FAAP com uma ex-aluna dela, a Maria Irene Ribeiro, que hoje mora em Portugal, ela é portuguesa, estava no Brasil. Nós tivemos uma profunda relação de trabalho e amizade e, através dela, porque ela tinha contato com a Regina, e ela tinha essa expectativa, ela era, porque hoje ela é simplesmente gravadora, de gravura em metal. Mas, quem me apresentou a idéia dessa coisa das novas linguagens, foi a Irene, por causa do contato que ela tinha com a Regina, não é? A questão da arte postal. E eu tenho uma brincadeira que eu costumo fazer e a Regina até já brigou comigo – ao nível da brincadeira –, quando me perguntam, quando querem saber da minha formação, aí eu digo, meu pai é Lasar Segall e minha mãe é Regina Silveira. Porque minha mãe, que se chama Cida, ficou até com ciúme da Regina. É porque meu primeiro contato, eu já tinha um interesse interno, meu, pela arte, e por acaso, eu morava perto do museu Lasar Segall. E essa coisa dos multimeios, eu já tenho essa coisa interna dentro de mim que é a curiosidade, isso desde criança. A primeira visão que eu tive, mais concreta do que pode ser a linguagem artística foi com Lasar Segall, porque o Museu Lasar Segall é a casa onde ele morava, é um dos principais museus que existe no país. Eu vivia enfiado dentro desse museu. Passei grande parte da minha vida lá dentro. Eu descobri que a arte não é só aquela pinturinha, é um universo. É essa coisa de multimeios, o meu primeiro contato com multimeios foi com Lasar Segall. E depois é que eu vi essa semelhança com a Regina, o Julio, a Carmela Gross, mas a Regina é que estava mais perto de mim, e é a pessoa que mais se dá. Se dava como o Lasar Segall. O próprio Rafael França saiu, aqui de Porto Alegre, para encontrar com a Regina. Porque ele também trabalhava com gravura e ele também tinha essa curiosidade.

E foi engraçado, quando você me, foi uma coisa que eu pensei essa noite, que... nos documentários do “3Nós3”, de que a gente nunca, a gente fez muita arte postal entre nós, trabalhou muito tempo com arte postal. Eu já trabalhava antes do “3Nós3”, por causa da Maria Irene Ribeiro. Mas, eu fui juntando uma coisa com a outra, você que levantou essa lebre, o “3Nós3”, na verdade, começou por causa da arte postal.

Pelo seguinte, eu vou te contar e tentar ser rápido. Bom, quando eu larguei a Faculdade meu pai não quis me ajudar financeiramente, nós já tínhamos tido um problema, mas ele colocou na cabeça que a Universidade cada filho que se virasse, só a caçula que ele pagou. Então, eu não tinha condições de pagar a Faculdade também, não dava para entrar na ECA mais, e eu tinha perdido um emprego que eu tinha, eu trabalhava no canal 2, na TV Cultura. Então, eu tinha que me virar. Então, eu fui trabalhar de entregador de imposto predial, ou seja, em São Paulo você ia entregar imposto predial onde nem o correio vai. Era a periferia da periferia.

Paralelo à isso, eu tinha a minha vida, como eu não tinha mais a Faculdade, engraçado como eu me envolvi com a vida boêmia de São Paulo, hoje eu não sou mais tão boêmio. Mas, na juventude eu me envolvi muito com o pessoal de teatro. Então aconteceu uma coisa engraçada. Conhecendo esse pessoal de teatro, eu

conheci dois atores – que inclusive são aqui de Porto Alegre –, o Renato [Kramer], que ainda está lá em São Paulo e, o [Rômulo] Borges, que infelizmente, já foi. Mas, o Renato que era mais chegado a mim, e eu já ia inaugurando a minha primeira exposição, num Café, existia na época essa coisa de, porque não existiam tantas galerias como hoje, com tantas chances para artistas jovens. As poucas galerias eram de portas fechadas, então, começaram a surgir esses espaços alternativos. Era num Café, que eu ia expor, uma série de xilogravuras, o meu interesse pela xilo veio do Lasar Segall e da Maria Irene Ribeiro. Eu adoro xilogravura até hoje. Eu ainda pretendo voltar a mexer com isso, eu quero mexer com tudo. E esse Renato – inclusive está em um dos vídeos do Rafael, tanto o Renato quanto o [Valmor] –, que era mais chegado a mim ele disse: – olha, vem um amigo meu lá do sul, que faz essa coisa que você faz, artes plásticas. Quando ele chegar, você dá uma força para ele? Eu falei, claro!

E foi engraçado que ele chegou e foi uma antipatia instantânea. Primeiro que gaúcho, ele chegou no inverno, vestido no inverno que, toda a pessoa fica muito elegante e ele era lindo. E eu também era muito exótico, eu tinha o cabelo muito maior que esse aqui, usava chapéus. O Rafael chegou muito prepotente, uma coisa gaúcha, muito empinado e, me esnobando. Só que eu era o dono do pedaço, eu sou paulista paulistano, não me venha de fora bancar comigo. A rainha do pedaço aqui sou eu. Eu sei que foi uma antipatia instantânea.

Ao mesmo tempo, ocorreu o seguinte, eu já fazendo a arte postal com a Maria Irene, com a Regina, já conhecia o Paulo Bruscky, tudo via a arte postal, já tinha alguns contatos no exterior. E eu estava trabalhando lá nesse serviço de carteiro, e havia um outro rapaz no grupo, também que era muito bonito, com um cabelão, – o Rafael tinha o cabelo curtinho –, também muito falante que nem eu. Então, ficou uma antipatia também, cada um para o seu lado. Mas, esse serviço era debaixo do Viaduto do Chá, no centro de São Paulo.

Ocorreu que um dia, eu indo para o trabalho, eu tinha algumas correspondências para mandar, de arte postal, que ainda não era uma coisa muito sofisticada, era quase como mandar uma fotografia, sabe, você não interferir na linguagem do correio, desse intercâmbio. O máximo que eu estava ousando até ali, era eu mesmo criar os envelopes. Eu já tinha algum interesse, por causa da Regina, na coisa da *arte xerox*. Mas, na época, também, a coisa não era muito... eu não estava na Faculdade, não tinha muito acesso.

APN- Era mais ou menos metade dos anos 70 ou mais para o final?

HJR- 78, porque “3Nós3” surge em 79. Finalzinho de 78, quando se entregam os impostos, os cartões de boas festas para os infelizes. No máximo, o que eu estava fazendo era umas colagens, que depois eu *xerocava*, dizia-se até xerocopiava, não é? Inventava um envelope, um formato diferente, causar estranheza no correio. E eu tinha que entregar alguns e tem a Galeria Prestes Maia, que está em baixo do Viaduto do Chá e tinha uma Agência dos Correios. Eu entrei ali para mandar essas cartas, por acaso eu vi, esse outro cabeludo que ficou meio assim, o clima, ficou olhando muito para mim. E eu, ué, não tem jeito de ser bixa, na época não se falava gay, era veado mesmo, na lata. Esse daí não tem jeito, porque ele está olhando para mim? Entrei lá, fui mandar as minhas cartas.

Quando eu saí do correio, esse cara me parou. Ele veio me perguntar, que ele não pode deixar de ver os envelopes na minha mão, se aquilo tinha alguma coisa a ver com arte postal. Eu olhei bem para a cara do cara e pensei, quem é esse idiota para vir me falar de arte postal. Quem é esse? Outra antipatia. Aí fomos até o trabalho e eu expliquei que, eu já era artista plástico, que iria fazer a minha primeira exposição. E ele perguntou o que era a exposição, e eu, “mas, que estranho esse cara”!

– É xilogravura. Ele falou, – Olha que coincidência, eu também faço xilogravura!

E, desarmou a guarda, não é? A gente foi conversando, ele se apresentou, ele fazia a ECA, a Escola de Comunicação e Artes da USP. Eu contei que eu era da FAAP, havia uma rixa, que há até hoje. E tudo por causa do envelope que eu estava carregando. Ele perguntou se eu gostaria de ver as xilogravuras dele e ele ver as minhas. E que eles estavam montando, ele e um amigo chamado França, uma amiga Marília [Gringo] – essa desapareceu –, eles iriam fazer uma exposição, justamente num espaço alternativo, que era um espaço que existia, mas também não existe mais, que era na Estação São Bento, do Metrô. Era legal porque tinha uma circulação de público, e era justamente esse público que nos interessava, um público leigo. Já que estava com uma exposição de xilo, eu tinha material na mão, se eu não gostaria de também participar dessa exposição. Tudo bem, vamos conversar. Marcamos uma reunião.

Eu fui na tal reunião, o Ramiro até hoje – por isso ele não viu a minha *performance* (*Na Bienal do Mercosul*) –, ele não é pontual, não tem jeito. Ele é de Taubaté, e eu enchia o [?], e eu sou paulista, britânico, eu devia ter nascido na Inglaterra, em baixo do “Big Beng” e... eu fui para a casa do França e lembrei que o tal do Rafael, que o meu amigo pediu para eu ajudar, estava morando justamente na mesma rua, que era no centrão de São Paulo. Caso não me interesse a exposição eu posso ir falar lá com o amigo do Renato. E fui na casa do França, toquei a campainha e quem abriu a porta? O Rafael França! E, já tinha tido aquela antipatia e o Ramiro também já tinha dito que era eu que iria lá, mas o Rafael como me esnobou naquela noite, ele também não guardou o meu nome. Não associou o nome a pessoa. Ele abriu a porta e ficaram os dois de cara um para o outro. Entra e espera o Ramiro, uns quinze minutos.

Bom, resumindo um pouco, acabamos fazendo a exposição, com a coisa da exposição, aumentou o convívio entre a gente. Como o Rafael morava no Centro, eu morava perto do Bairro Ipiranga e o Ramiro perto da USP, três pontos equidistantes, o central era o Rafael, a gente saía e ia tomar uma cerveja na casa do Rafael, e aí que começamos a ter idéias e que surgiu o “3Nós3”. Mas, a arte postal era essa coisa de mexer com o mídia correio, e com o que é a linguagem do correio. Isso eu fui aprendendo na prática, não é, e sempre procurando me informar.

APN- *E tu poderias definir para mim, o que seria a arte postal para ti?*

HJr- O que é o e-mail hoje. Não só a coisa de enviar uma carta, mas usar o mídia, por exemplo, eu falei que eu fazia xilo, a xilogravura tem uma característica técnica dela, é como que você consegue perverter essa característica. No caso da *arte xerox*, o *xerox* que eu fazia nessa época, era assim, simplesmente uma colagem que eu ia na copiadora da esquina e copiava. E eu sempre mantive, desde as xilogravuras e até hoje, com esses cadernos, a coisa da linguagem do corpo. Sempre o meu universo foi o corpo, mais ou menos, uma fixação mesmo, principalmente na figura masculina, e o corpo mesmo, nu. Nas xilos eu já fazia isso.

Eu comecei a fazer algumas colagens muito tímidas, mas já usando corpos de homens, tive problemas com o correio para conseguir mandar as cartas, por causa disso. Eu comecei a fazer, o problema que eu tive com o correio foi justamente isso, você vai mexer nos códigos do mídia que você está mexendo. Então, o correio o que é? Envelope, a mensagem e mais o carimbo, o selo, os limites técnicos do mídia, ou seja, as dimensões desse envelope, você podia fazer, eu fiz isso, mandar coisas que eram do tamanho de um selo, até uma carta que não cabia nas máquinas do correio. É você perverter a linguagem, na experimentação e dentro de uma proposta de discurso que a coisa tivesse uma proposta e uma contraproposta. E isso levado a um limite

infinito, porque uma carta você podia copiar e mandar para “n” lugares desse universo. Ver como essa carta chegaria para pessoas que você jamais viu e que também, não tem a menor idéia de quem seja você e, o que essas pessoas podem entender daquilo que você mandou, o que elas te respondem. Brincar com esse diálogo. É uma linguagem que subverte o conhecível, o tradicional.

No *xerox*, no caso, e eu fiquei meio, ontem eu estava discutindo isso com o Mário Röhnel – essa entrevista está sendo dada na casa dele, que é um amigo dessa época, a minha ligação com o sul vem também por causa do Rafael –, essa coisa de que o Brasil tem uma síndrome, isso quem disse foi um outro colega que hoje mora no Rio (de Janeiro) que é o Eduardo Kac, o Brasil tem a síndrome da faixa de primeiro lugar, são todas misses. Eu sou o precursor da *arte xerox*, eu sou o precursor da arte postal, eu sou precursor. Mas é precursor até hoje.

Outro dia e recebi uma notícia, mandaram para mim, obviamente um amigo, que saiu uma matéria, não lembro exatamente, o jornalista colocou, que era um espanto a revelação desse jovem artista, ele é considerado porque ele está usando um mídia inédito, a *arte xerox*!

Mas,... eu não me interessava por essa faixa, mas, durante muito tempo e até algumas matérias já saíram que eu tomei conhecimento, está lá, como eu sendo o precursor da *arte xerox*. Eu só fui usar o *xerox* por causa da Regina, do Julio. E eles também, só foram fazer *arte xerox* por causa do contato internacional que eles já tinham, a informação que eles já tinham. Tem a Vera Chaves Barcellos aqui, que também já fazia. É que eu fiquei muito conhecido, na época, e sou até hoje, ficou marcado, por causa de eu manter essa minha, o tema do meu trabalho é o mesmo, varia o mídia, variam as dimensões que eu vou dando à ele.

O maior “boom” que teve isso, lá no começo dos anos 80, foi que eu não só brincava com a linguagem do *xerox*, mas, pervertia a coisa a ponto de, como o meu trabalho sempre foi o corpo masculino, a grande amante que eu já tive na minha vida foi a máquina de *xerox*. Eu, literalmente trepei com a máquina de *xerox*, eu xeroquei o meu corpo inteiro e... onde que isso já foi um desbarate na época, até que eu fui expor no MAC, a convite da Aracy Amaral, que era diretora. Minha primeira individual de *arte xerox*, que eram essas imagens que eu trabalhava depois em cima do que eu fazia do meu corpo. Consegui ter acesso a uma máquina para fazer isso.

Desde aquele envelope lá, essas diferenças, até a exposição da São Bento e esses contatos, foi se intimando, se intimando, se intimando, que deu no “3Nós3” e nas experiências todas, todos os três são artistas multimídias, sempre foram. O Rafael trabalhou especificamente com a linguagem do vídeo, eu ainda não tenho exatamente, eu estou fazendo pinturas agora, mas eu tenho esses cadernos, por exemplo, tenho a *performance*, eu já fiz tudo. No caso, quando eu fui fazer a exposição no MAC, de *xerox*, aconteceu que a Mônica Nabor trabalhava lá, no museu, e criou um projeto chamado “*Artdoor*”, que era arte em *outdoor*. Isso já tinha sido feito, um ou dois anos antes, o Paulo Bruscky, em Recife, já tinha feito. O Paulo que é um artista multimídia também.

APN- E tu achas que é uma característica dos “*mailartistas*”, ter essa relação a diversas mídias e atuar...

HJR- Sim, sim, a maioria. É engraçado isso, eu como transito em vários mídias, eu sou hoje extremamente maleável, não flexível, maleável, e eu percebo que, como você falou os artistas mexiam com, a maioria sim. Mas, eu não vou me lembrar de nomes agora.

A arte postal, para mim, depois de um certo tempo, para mim ela se esgotou.

Como eu estava com a exposição no MAC, eu tinha conseguido uma máquina da Xerox, porque na época,

também, eu dava aula na Pinacoteca do Estado, o Fábio Magalhães era o diretor – que está aqui na Bienal. E o Fábio, sempre se interessou por esse tipo de coisa, foi ele que me convidou para dar aula, ele que inventou essa história de dar curso de *arte xerox*. Eu nunca tinha pensado nisso. Fiquei oito anos trabalhando na Pinacoteca. Então, eu tinha conseguido uma máquina da Xerox para a minha exposição, ou seja, eu fui o primeiro a receber convite para participar desse “*Artdoor*”, porque para economizar a máquina do MAC#

A carta-convite para os artistas foi feita na minha máquina. O primeiro a entregar o projeto, não era para ser aprovado, só para ter uma idéia do que cada artista ia mostrar, foram 60 artistas. Eu fui o primeiro a mostrar o meu projeto e fui o primeiro a entregar o *outdoor*, com um mês de antecedência à exposição. Foi o meu *outdoor*, que causou o maior rebuliço.

Com a arte postal eu não consegui tanto estardalhaço assim, consegui dentro do correio. Fui levado à direção várias vezes. Eu ficava mudando de correio, mas tinha alguns correios que eu ia e, lá vem ele, pronto.

No caso dessa exposição então, o que eu fiz, era arte na rua, eu simplesmente vou pegar um trabalho que está aqui na minha exposição, e botar na rua. Mas aí, como mexer com a linguagem do *outdoor*, o que tinha o *outdoor*, e tem até hoje, e eu já tinha feito outros *outdoors* e participei da mostra do Paulo Bruscky, também. Eu coloquei dois manequins colados no *outdoor*, no que eu tinha feito antes dessa exposição. A briga foi, o que tem mais, o que se vê até hoje causando polêmica, bundas e peitos e mulheres tesudas. Eu quis mudar essa linguagem, já que eu trabalho como corpo masculino, eu vou colocar o corpo masculino, e o que eu botei, o próprio, que ficou imenso, dizem que eu tenho o cacete maior do país. E, eu tinha feito várias propostas, acho que eu entreguei umas oito propostas, peguei o São Sebastião, que é o mais *gay* de todos, porque é o mais nu, mas, eu concluí que já que era para radicalizar, que eu radicalizasse com o meu próprio trabalho. Todo mundo sabia o que era o meu *outdoor*, porque eu fui o primeiro a entregar.

Na véspera, uma outra amiga que trabalhava no museu, a Elvira [Vernac], ela me telefonou me avisando que o meu *outdoor* não iria ser colocado. Eu disse, a Aracy que ouse, porque se tem uma coisa que eu não admito é a censura. Na sexta-feira, eu estava dando aula na Pinacoteca e vieram me avisar que tinha o telefone, era a Aracy Amaral. Ficamos quase uma hora brigando no telefone, que ela achava que era um absurdo, ainda mais pelo momento político que nós estávamos passando. Eu achando, inclusive, que o meu trabalho também era político. Claro que era. Em uma outra visão, não estava falando de fome, mas estava falando da posição erótica das pessoas. Por que bundas e peitos, e não caralhos? Foi bem isso que eu falei para ela no telefone. Eu sei que foi uma briga horrível e ficou estabelecido que o meu *outdoor* não iria ser colocado. Eu não acreditei. Ela disse que não era censura. Mas, o trabalho que está aí há um mês, e que a gente poderia ter discutido.

No dia seguinte eu fui para lá, e não colocaram o meu *outdoor*. Encontrei a Elvira, que estava supervisionando. Em determinado momento, a gente resolveu parar para tomar um café, entramos num boteco, na Lapa, perto de onde estaria o meu *outdoor*. Paramos, estamos tomando o café, tipo num botiquim de esquina, quando eu olho para o outro lado da rua, eu vi uma loja de armarinho, e vi uns papéis pendurados e me chamou a atenção, obviamente, o vermelho. Aí eu fiz uma *performance*, sem perceber. Pena que a Elvira estava sem máquina fotográfica.

Eu simplesmente larguei o copo com o café em cima do balcão, e fui comprar os tais dos papéis. Me deu um estalo, já sei como resolver o *outdoor*. Quando eu voltei, eu comprei todos os papéis, era carbono para costu-

reira. Comprei todos os papéis que tinha e voltei, com aquele canudo, feliz da vida. Quando eu olhei para o bar, estava o bar inteiro na porta, assim. Gente, o que foi que aconteceu? Eu fui lá, tomar o meu café. Quando eu cheguei a Elvira estava branca. O que foi que aconteceu? Hudinilson, você viu o que você fez? Eu não, só fui comprar esses papéis aqui, tive uma idéia ótima. Hudinilson, você não viu como é que está todo mundo aqui? Eu simplesmente atravessei uma avenida sem olhar para o farol. Só teve breque, por sorte não bateu carro nenhum. Mas eu, só via o papel lá na frente. A Elvira achou que eu ia me suicidar. Elvira, você acha que eu vou me suicidar por causa da Aracy Amaral?

Nós ficamos dez anos sem se falar (*Hudinilson e Aracy*). A idéia foi a seguinte, eu conversei com o pessoal da Central, eu já tinha feito *outdoors* com eles, eu tinha intimidade com eles. Eu queria o seguinte, colocar o *outdoor*, e eu estar lá na hora, para fotografar, e eu mesmo ia me autocensurar. Ia ficar flagrante isso, que houve censura. O cara achou ótimo e claro, que por ele eles já teriam colocado o *outdoor*. De qualquer maneira, eu teria que falar com a Aracy. Todos os artistas estavam solidários comigo, a Aracy ficou em papos de aranha, em uma situação que ela mesma criou, acabou permitindo. Então, foi colocado o *outdoor*.

Acontece que não sei quem, não fui eu, ela não acredita até hoje, a Revista “Isto, é” ficou sabendo e na semana seguinte deu uma nota. Eu conhecia o pessoal da revista, mas eu não procurei ninguém. Alguém foi lá falar para eles. Os meus outros *outdoors*, eles já tinham dado nota, falando deles. Falaram que o Hudinilson tinha sido censurado e publicaram o *outdoor* com a faixa. E a Aracy tinha entendido que eu ia cobrir de vermelho, o *outdoor*. O fato de eu ter colocado a faixa chamou mais atenção ainda, piorou a situação. E o mais grave é que quando chegou no fim do ano, em dezembro, a “Isto é” coloca os melhores do ano. Nesse ano a “Isto é” teve uma idéia de colocar os dez melhores de cinema, televisão, literatura, artes plásticas. Mas, em todas as áreas eles colocavam um quadradinho escrito errata, pior filme do ano, pior livro... no caso das artes plásticas, errata: a censura de Aracy Amaral ao *outdoor* do artista. Fiquei dez anos sem falar com a Aracy. Hoje a gente se fala, mas não pode falar desse assunto.

E com o correio, quer dizer, esse teve uma repercussão, quer dizer, uma exposição, claro, a temática do meu trabalho é eu mexer com o meu próprio corpo, me levou a centrar na temática do narciso. Que é o que tem nos cadernos, coisa e tal. Então, para o meu ego fez muito bem. Mas, eu também fiquei muito incomodado, porque era uma exposição que tinha 60 artistas e, o único *outdoor* que todo mundo lembra é o meu, e tinha artistas maravilhosos: Siron, Alex Flemming, Alex Vallauri, Paulo Bruscky, não lembro se Vera Chaves, Diana Domingues.

Eu acho que é função da arte essa contestação. Não precisa ser... por eu falar isso, trabalhar com uma coisa de violência ou extremamente política. Qualquer atitude que você está tomando é política, não é?

No caso do correio, que não teve uma repercussão tão grande, mas lá dentro. Quer dizer, eu sei, que ainda a gente vivia um finzinho da repressão, ainda era o governo Figueiredo. Eu sei que por vários motivos, o meu nome está no DOPS, por causa do “3Nós3”. Eu sei também que por causa da arte postal, por causa dessa coisa de você subverter, principalmente numa época dessas, que era a ditadura. No caso do correio, por causa desses envelopes que eu comecei a usar, fotos e tal, fui levado para dentro, queriam abrir o envelope, e a correspondência é inviolável. Começaram a implicar com os envelopes, se recusar a mandar ou eu tinha que colocar dentro de um outro envelope pardo, por exemplo. O que tirava toda a poética da coisa, mas acrescentava um dado novo, deixava bem claro que havia essa usurpação de direito, partindo do correio. Isso me agredia demais, porque eu não admito. Eu pensei, isso não vai ficar assim.

O que eu fiz? Eu comecei a produzir envelopes bem normais, só que eles já vinham com selo, eu acrescentava o selo do correio, mas já tinha um selo. Aí, quando eles começaram a prestar atenção o que era o selo, e era, justamente, um cacete, de várias formas, eu tirava de revistas, ia colorido e tudo. Eu fui chamado no Correio Central, o que eu estava fazendo? Porque a linguagem do correio é uma linguagem perigosa, veja o que está acontecendo agora. O pó branco aí, será que é arte postal? Vai ver que alguém está brincando com isso. O Paulo Bruscky é muito brincalhão.

Então tá, não ponho mais o selo, ou vou parar na cadeia. Se não pode, não pode. Mas, eu também continuava implicando, também, com os carimbos. Porque como vão os carimbos do correio, a gente também colocava carimbos. Tinha um carimbo, que todo mundo nunca entendia o que era. Que depois eu transformei e que foi o meu primeiro grafite. Era uma coisa abstrata, várias interpretações, achavam que era um coração ou achavam que era um morango, e não sei o que, mas era uma glândula. Já que eu não posso colocar o próprio, coloco só a pontinha. Isso como ninguém entendia o que era, para bom leitor, principalmente os artistas conseguiram decodificar o que era, quem conhecia o meu trabalho, também, só podia ser alguma coisa assim. O Hudinilson não é de ficar fazendo coraçãozinho.

APN- Eu vi esse teu trabalho, porque eu conversei com o Rogério Nazari, e ele tem muitos trabalhos teus.

HJr- Ah, então você de vez em quando viu o carimbo que eu colocava do lado do selo, “Pinto não pode”. Depois que me censuraram, eu mandei fazer um carimbo, “Pinto não pode”. Esse continuou passando. Dentro do circuito das artes plásticas todo mundo ficou sabendo da história e todo mundo adorou, fez brincadeira em cima dessa frase. O único que não sacou foi o correio. Porque são tão burros! A ditadura inteira foi burra, porque não entendiam esses códigos.

Uma pessoa que você precisava falar, não sei se você já falou, é João Pirahy. Na época o Gabriel Borba era o diretor de artes plásticas do Centro Cultural São Paulo, e o Gabriel hoje está no Museu de Arte Contemporânea. O João era muito envolvido, ele tinha paixão pela arte postal. O João teve a idéia de fazer um Escritório de Arte Postal. A primeira exposição de arte postal que ele fez foi da... coleção do Walter Zanini, da exposição da Bienal (*de São Paulo*), que ele doou o acervo para esse Escritório.#

APN- Muito obrigada.

•

ENTREVISTAS REALIZADAS EM 1999.

Rogério Nazari

01. jun. /1999, Porto Alegre-RS

APN- Como tu iniciou a participação em arte postal?

RN- No Espaço N.O. eu conheci o Paulo Bruscky e logo em seguida, eu conheci o Cláudio Goulart, que estava vindo de Amterdã, e o Flávio Pons. Eles vieram fazer um trabalho no N.O. Bem, nessa época, eu estava fazendo umas coisas extremamente diferentes do que as pessoas estavam fazendo, ao nível de arte. Eu estava fazendo um trabalho que era quase um discurso político, era multimídia, eu estava trabalhando em *xerox*, intervenções e outros processos.

APN- Em 79?

RN- Em 79, aí o Paulo Bruscky disse:

– Olha, vai ter um festival de arte postal no Rio de Janeiro e eu acho que tu devias participar, mandar tuas coisas porque são bem interessantes.

O engraçado é que, sem eu saber (*da arte postal*), eu estava mandando umas coisas para as pessoas, aqui em Porto Alegre, uns poemas visuais, feitos em *xerox*, eu vou te mostrar.#

RN- Eu tenho material dessa gente toda no meu arquivo.

APN- Então tu começastes a enviar os poemas...

RN- Antes do Paulo Bruscky vir para cá.

APN- Em setenta e poucos?

RN- Em 78. E quando o Paulo Bruscky viu, eu falei para ele dessas coisas, ele disse, está acontecendo uma história “assim e assim”. Então eu mandei e daí começou a acontecer. Aqui, é exatamente isso que eu fazia, uns poemas. Tu não podias escancarar muito, tinha uma situação política muito complicada, então, tudo tinha que ser assim, metáforas. Tinha que trabalhar em cima dessas possibilidades.

APN- E para quem tu mandavas?

RN- Eu mandava para os meus amigos, todos, aqui em Porto Alegre. As pessoas ficaram loucas comigo, acharam que eu estava ficando louco! E ao mesmo tempo, as pessoas diziam:

– Bah, que maravilha, eu recebi uma coisa tua, bárbara. O que é aquilo?

Quando o Paulo Bruscky veio, eu mostrei para ele essas coisas e ele disse:

– Tu tens que participar, o teu trabalho é o que as pessoas estão fazendo no mundo inteiro, agora.

APN- E tu não sabias, não tinhas contato com ninguém?

RN- Eu não sabia. Coisa assim de inconsciente coletivo. Eu mandei para um Festival de Arte Postal que houve, no Rio de Janeiro, foi o primeiro no Brasil. Pintou censura, uma série de coisas.

APN- *Onde foi?*

RN- Em um Espaço Cultural, eu não estou conseguindo me lembrar. Acabei não ficando com nada, eu não tenho documento nenhum dessa mostra porque ela foi cortada no segundo dia.

Como eu havia mandado para essa mostra, quando tu mandas, tu entras no circuito, as pessoas todas recebem e todas começaram a me mandar. Eu comecei a receber correspondências das pessoas, e receber coisas, convites para participar de mostras em todos os lugares do mundo que tu possas imaginar, desde o Japão, Austrália, Hungria, dos países da “cortina de ferro” que tinham uma participação bem forte. Então, eu posso te dizer que eu participei de todas as coisas, tanto assim, que eu organizei a Mostra do N.O., e eu recebi coisas do mundo inteiro, podia ter recebido mais, mas o prazo era muito curto.

APN- *O “mailing”, a lista das pessoas, foi a tua lista? Isso eu queria saber e perguntei à Ana (Torrano), e ela me disse, “tu tens que perguntar para o Rogério”.*

RN- Eu tinha lista. Em uma caixa por aí.

Essa aqui foi uma Mostra que houve, “Poema coletivo”, o tema era a revolução, era do México. Então, sempre que eu mandava os trabalhos, eu *xerocava* para eu ficar com uma cópia do que eu mandava. Tinha coisas assim, tu vê, tudo tem cunho político. Esse aqui eu recebi de um grupo, também, de arte postal, isso é uma coletânea de trabalhos de uma mostra na Itália...

APN- *Como é o nome desse grupo, tu lembra?*

RN- Guglielmo Aquille Cavellini, depois ele virou multimídia. Ele me mandava tudo, eu tenho um livro, inclusive. Nunca conheci pessoalmente, mas nós nos correspondíamos sempre. Então, têm coisas as mais variadas. Silvia Prado, essa aqui é uma garota do Rio de Janeiro. Ela e o Leite, um cara de São Paulo, eles mandavam umas coisas bem legais.

APN- *Existia algumas pessoas que faziam arte postal, mas não sabiam o que era, não é? Porque naquele material do N.O. tem currículos!*

RN- O material do N.O. tem muita coisa difusa. Aquela mostra, como a gente tinha que mostrar tudo, não por mim, porque se fosse por mim, a metade tinha saído fora. Eu era bem radical nas coisas. Mas, como o Espaço tinha se proposto a mostrar tudo o que viesse, a gente teve que mostrar, mas ali muita coisa não tem significado ao nível de arte postal.

A arte postal, para mim, muita gente começou a fazer confusão, e fazer cartões-postais e coisas para mandar pelo correio, mas não, tinha que ter uma idéia política, porque era exatamente o que tu não podias mostrar numa galeria e tinha que usar o espaço do correio para subverter o processo da informação. Era uma forma de poder lidar com o pensamento coletivo, de poder falar com as pessoas.

Tem tudo isso. Então, se tu analisar aquela exposição, foi legal porque foi um evento, foi a primeira.

APN- *Ninguém continua a fazer arte postal?*

RN- Não, parou tudo. Depois teve um advento que foi a “Transvanguarda” que jorrou outro tipo de coisa, outro tipo de acontecimento e a arte postal acabou se tornando... ah, está aqui, uma lista! Bem grande, podes

ver que tem gente do mundo inteiro.

APN- *Até quando, mais ou menos, foi, tu lembrás?*

RN- Quando acabou o N.O. em 81, eu continuei ainda enviando algumas coisas, e vieram novos anos, as coisas começaram a ficar mais individuais, outras situações e acabou.

Paulo Bruscky, olha!

APN- *Tu lembrás de um grupo mais ligado a poesia, como chama... “Núcleo de Arte Contemporânea”, era o Falves Silva, J. Medeiros, eu não me lembro de todos os nomes.*

RN- Falves Silva, eu tenho uns livros dele.

APN- *Todo mundo parou?*

RN- Não, assim, é que as pessoas acharam outros caminhos. Eu estava saindo da Faculdade de Arquitetura, 78.

Esse aqui é um outro grupo, dos Estados Unidos, chamado [Artfully], me mandavam muita coisa.

APN- *E na internet, tu não encontrou algumas dessas pessoas?*

RN- Nem procurei. Esse cara também era legal, Frank Duch, lá de Recife, tinha umas coisas bárbaras.

Olha esse que legal, “Solidariedade não dói”.

APN- *E sobre a Bienal, em 1981, o Walter Zanini foi o curador da XVI Bienal de São Paulo que teve a participação de arte postal.*

RN- O N.O. fez um trabalho, uma idéia assim, a gente mandava as coisas, fazia interferência, mas era assim, já estava bem terminando, no final da arte postal, era uma coisa fechada, um circuito, já não tinha mais...

APN- *Para ti, a participação na Bienal, a arte postal tinha relação com a Bienal?*

RN- Eles queriam mostrar uma coisa que estava acontecendo, era o que estava emergindo naqueles anos, era arte postal.

Essa aqui foi uma mostra chamada “Alfabeto”. “Colectivo 3”, um pessoal do México, era um grupo tipo o do N.O.

APN- *Aqui em Porto Alegre, quem trabalhava mais com arte postal?*

RN- A Karin (Lambrecht) chegou a fazer algumas coisas, mas depois, também saiu fora, não era o trabalho dela. Na verdade, quem fazia era eu.

APN- *E o KVHR? Tu participastes de algum circuito daqueles?*

RN- Sim.

Esse aqui é o catálogo de uma mostra. Tinha uns super pobres e mandavam catálogos assim.

APN- *Mas sempre se enviava dinheiro, ou não?*

RN- Às vezes tinha que se enviar uma contribuição para o catálogo.

Esse grupo do México mandava muita coisa.

Esse aqui eu recebi porque eu participei de uma mostra em Havana, olha o tema.

APN- Em 84.

RN- Eu mandei um monte de homenzinhos sem rosto e sem olhos. Aqui a carta deles, olha.

APN- Em 84 já estava mais diluído?

RN- Olha esse aqui que legal, “certificado de participação”.

Não, foi bastante tempo, durou. Não acabou em 81. O N.O. fechou, mas até 85.

Assim, arte postal era cunho político, não tinha outra, eram anos de ditadura branda, mas era ainda ditadura.

APN- E tu achas que a ditadura levou a acontecer, foi fundamental no início da arte postal?

RN- Sim, claro! No início e em tudo, e depois que começou a abertura, as pessoas começaram a tomar parte em outras coisas, entendeu? Porque era meio que um desabafo, essa arte. Poder conversar com pessoas, contar coisas, saber o que está acontecendo, saber a opinião. O legal era que tinha uma linguagem própria, as pessoas interpretavam, tinham uma forma de interpretar os trabalhos, tinha uma poética visual bem característica, tinha uma sutileza e até... como é que vou te dizer, coisas meio camufladas.

APN- Sei, claro, não eram diretas.

RN- Então, semanalmente eu recebia 4 ou 5 convites para participar. Sempre, sempre...

APN- Tu achas que a arte postal buscava a legitimação?

RN- Não buscava, tanto que aquela Bienal foi uma furada deles, em colocar a arte postal, não tinha nada a ver. Aquilo foi um engodo! (risos) Mais para mostrar, para justificar o que estava acontecendo.

APN- Tu chegou a ir na Bienal?

RN- Fui.

APN- As pessoas enviaram trabalhos... eu olhei no catálogo, tem algumas pessoas que enviaram trabalhos de outras pessoas?

RN- Não, é que elas faziam interferências, algumas pessoas mandavam coisas para outras via Bienal. Muita gente satirizou. Houve de tudo.

APN- Eu digo, não foram todos os que fizeram trabalho para a Bienal, alguns pegaram algum trabalho que estava circulando e mandou.

RN- Aquela Bienal foi uma coisa que deixou muito a desejar.

APN- E como era a montagem, tu te lembra?

RN- A montagem era uma coisa totalmente desprovida de tudo. Eu lembro que no N.O. nós colávamos tudo na parede, direto, enchia.

APN- E na Bienal como foi?

RN- Também foi semelhante, eles tentaram fazer uma coisa igual. Mas, eu achei muito fraco.

APN- Eu tinha a impressão que ainda existia alguém fazendo arte postal.

RN- Eu acho que ela acabou porque acabou. Acho que foi uma coisa de época, as pessoas estavam querendo,

também, encontrar um caminho.

Eu tenho um catálogo lindo, eu vou ver se acho, uma mostra que se chamava “*Mutual illumination*”, acho que foi uma das mais bonitas que aconteceu.

APN- *E onde foi?*

RN- Foi na Bélgica, eu acho.#

[jul.] /1999, Porto Alegre-RS

APN- *Eu gostaria que tu falasses um pouquinho mais do problema da repressão e da anistia.*

RN- Eu já havia falado para ti, eu acho que ela é uma arte decorrente da situação política. Aquelas coisas que eu te mostrei, a maioria delas veio de países socialistas e, também de países da América Latina, onde estava acontecendo a ditadura acirrada. Então, a gente recebia do México, recebia muita coisa da Colômbia, também da Hungria, da Polônia, da Tchecoslováquia, dos países do bloco socialista e aqui, da América Latina, dos países sob ditadura. Era uma forma de se expressar, as pessoas tinham como trocar idéias, se conhecerem, através disso.

APN- *Os Estados Unidos também participavam.*

RN- Sim, tinha alguma coisa. Os Estados Unidos sempre participam de tudo, não é? (risos) Nos Estados Unidos têm gente de tudo o que é parte do mundo. Mas, de qualquer forma, não era só dos países socialistas e dos países com regime político de ditadura. Em outros países as pessoas também participavam, até no Japão. Tinha o grupo da Alemanha muito forte, eu recebia muita coisa dos alemães, que eram trabalhos de cunho ecológico, eu acredito que daí, dessa manifestação que começou o “*Greenpeace*”, era um grupo fortíssimo. Eles imprimiam uns cartões-postais e mandavam, eu devo ter algum, é interessante.

APN- *Envolvia assuntos referentes a minorias...homossexualismo, índios...*

RN- Minorias, homossexualismo... tudo eram situações... sociais que não estavam tendo... cuidado ou não estavam tendo amparo legal. Então, era uma forma das minorias se expressarem era realizando esses atos, essas exposições onde tinha manifestações de pessoas do mundo inteiro, era quase como fazer um abaixo-assinado sobre determinado tema, então, fazia uma exposição. Tu viu ali, que tem um catálogo só sobre homossexualismo? Eu participei de uma chamada “*Mutual illumination*” que era bem... assim mais espiritual.

Então, todas elas tinham tema. Grande parte delas tinha tema. A nossa, aqui, não teve tema porque era uma exposição aberta, *mail art* bem aberta.

APN- *Outra coisa que eu quero que tu fales um pouquinho mais, é sobre a linguagem.*

RN- A linguagem tinha um cunho político-social bem enfronhado, era uma arte contestatória. Ela não era uma arte estética, ela podia ter um envolvimento estético – porque era feita por artistas –, mas, ela não tinha cunho estético nenhum, era um cunho informativo. Quer dizer, os artistas se usavam de meios artísticos para fazer as coisas, um desenho ou um carimbo ou um *xerox*, ou colagem, entendeu? Faziam coisas com o uso da palavra e de imagens, sempre.

APN- *Como é que tu achas que se formavam os circuitos? E era considerado arte, por quem?*

RN- Ah, acho que não tinha isso. Era totalmente espontâneo, as coisas aconteciam por acontecer.

APN- *Sim, quer dizer, o que tu consideravas poderia outra pessoa desconsiderar?*

RN- Podia não considerar, os grupos de afinidades, as pessoas, se relacionam por afinidades, entendeu? Tu procura o teu grupo para estabelecer relações.

APN- *Grupos não fixos, mais ou menos, eram formados dentro da rede?*

RN- Circuitos de pessoas que tinham afinidades, eu me conjugo mais com determinadas pessoas e então, tu vai formando. Lógico, quem não compactua com determinadas coisas acaba... E o que aconteceu naquela mostra do N.O. foi exatamente isso, quer dizer, muita gente mandou trabalho de cunho extremamente plástico, e não era essa a proposta. Quer dizer, as pessoas receberam o convite de arte pelo correio, acharam que podiam... mas, é que, sob esse signo de arte postal, se evidenciava muito mais uma idéia de se mandar mensagens do que mandar arte propriamente dita, como objeto de adorno plástico.

APN- *A formação dos circuitos era bastante informal e tu achas que não tinha preocupação de legitimidade?*

RN- Da obra? Não.

APN- *Até isso, de ser obra.*

RN- Não, não tinha intenção de ser obra, tinha intenção de ser uma subversão à arte, quase. Uma subversão aos meios impostos pelo sistema de o que é arte, o que não era arte, de que formas tem que expor, qual o conteúdo da obra-de-arte, o que tem que conte o que não tem, qual é o padrão estético? Acho que era uma forma também, a gente estava vivendo anos 70 que era um período de muita ditadura, muita repressão, acho que cabia as pessoas questionar isso tudo, e eu acho que a arte postal questionou todas essas coisas, desde o suporte, a linguagem, a forma, tudo foi questionado. Essa coisa de subverter todo o esquema, quer dizer, mandar pelo correio coisas que normalmente o correio não receberia. Tu usa um veículo do sistema para poder alterar as formas de comunicação entre as pessoas.

APN- *E tu achas que muita correspondência era aberta?*

RN- No correio?

APN- *É*

RN- Sim. Muita coisa era aberta porque coisas diversas vinham, tinha gente que mandava em sacos plásticos, então, não tinha um formalismo. E eu acho que o próprio correio estranhava os envelopes, as coisas todas.

APN- *Tu tinhas falado em encontrar o caminho, para responder a pergunta de por que acabou. Tu achas que naquele período, além de uma rebeldia, as pessoas...*

RN- As pessoas estavam buscando alguma coisa, claro.

APN- *Eu quero saber da sensação, porque nos anos 80 tudo ficou mais individual...*

RN- Eu comecei a buscar outras formas de me expressar, dentro da arte, nos anos 80. Eu comecei a fazer uma dupla com o Telmo Lanes, que era lá do N.O. Eu já tinha uma afinidade grande com ele, e nós resolvemos montar um atelier juntos, começamos a trabalhar juntos. Participamos de várias exposições juntos, eu e ele, é claro com outro tipo de trabalho, fazíamos pintura, super acadêmicas, renascentistas, quase. Fizemos umas coisas bem loucas, mas com imagens... e nós demos um salto, superemergente dentro da arte. Em menos de

seis meses nós ganhamos um prêmio no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, ganhamos um prêmio em um Salão Paulista de Arte Contemporânea e, no ano seguinte fomos convidados para participar da Bienal de São Paulo.

APN- *Mais ou menos em que ano?*

RN- 85 a 87. Ou antes? Não, foi antes, bem antes, claro... 82 a 84.

A gente estava com um monte de coisas na cabeça. E, a gente se deu conta que era tudo uma grande piada.

APN- *O que? A arte. E depois disso vocês pararam?*

RN- Paramos, a gente não quis mais.

Então, a gente fez, mais para provar que a arte é uma coisa que, se tu está dentro, trabalhando, tu consegue tudo o que tu quiser. E que a fama é uma coisa relativa, tu podes ser famoso e ser pobre, e pode não ser famoso e ser rico, uma coisa não tem nada a ver com a outra. Tanto assim, nós fomos à Bienal, participamos da Bienal, tivemos um currículo brilhante ao nível de arte e não éramos absolutamente nada, nem ninguém.

APN- *Tu abandonastes a arte?*

RN- Laguei. As pessoas são muito medíocres, acho que elas não sabem nem reconhecer o que é arte. Eu vou fazer outra coisa para ganhar dinheiro, então.

APN- *E o Telmo também?*

RN- Também, ele é diretor de criação, na “Escala”, Agência de publicidade.

Mas é engraçado, essa coisa da arte assim, o tempo todo que eu estive envolvido diretamente com a arte, eu sempre tentei ser meio... subverter as coisas, nunca quis me enquadrar no sistema, tanto que eu acho uma coisa chata, assim, galeria, essas coisas, *marchand*, eu acho isso um abuso. Um abuso maior ainda, eu acho é a visão da arte no século XX, uma visão totalmente de adorno.

APN- *Não é todo o século XX.*

RN- Grande maioria.

APN- *Mas a própria arte postal está inserida...*

RN- Ah, não, não tinha. Por isso que eu acho que ela tinha alguma coisa mais forte. Assim como os artistas conceituais dos anos 60. E agora, houve em Londres uma exposição, como é que se chamava? “*Sensation*”, deixa eu ver se eu tenho.#

RN- Ainda ocorre, no mundo, algumas coisas diferenciadas.

APN- *Tu nunca mais participou?*

RN- Não.

Então, é uma mostra, que eu acho, é uma das últimas grandes mostras que sai fora desse caráter de ‘arte adorno’, um caráter assim [?]. Eu acho que no Brasil a arte perdeu muito, acho que aqui não tem investimento financeiro para esse tipo de coisa acontecer. Porque o artista tem que sobreviver, e num país de terceiro mundo, pobre, então como é que vai pensar a questão da arte, não é? Tu acabas fazendo arte meramente estética para vender, transformar a arte num objeto.

APN- *As pessoas que vem de família com dinheiro, podem, mas são poucas.*

RN- Pouquíssimas. E acaba que as pessoas não tem talento.

APN- *É. O único artista que eu sei que vive de arte é o Cildo Meireles – e que nunca teve grana.*

RN- Ele tem um trabalho legal. Ele é um dos brasileiros que eu considero grande artista.

APN- *Viver de arte é muito, viver de qualquer coisa é muito difícil, mas...*

RN- Viver que eu digo é da arte mesmo.

APN- *Sim, não ter uma atividade paralela.*

RN- Como questionar a arte, o valor da obra-de-arte, como questionadora de tudo. Não essa coisinha de pintar um quadrinho. Isso é que eu acho uma coisa abusada, uma coisa burra. Porque tu não precisa mais fazer isso, tu não precisa pintar um quadro, tem a televisão, tem a fotografia, tem outros veículos que fazem isso. Então, tem uma coisa velha na cabeça dos artistas, a feitura da obra-de-arte, que é uma coisa que eu acho muito medieval, muito atrasada. Eu penso em outra coisa como arte, eu acho que a arte tem que ser transformadora, tem que participar para isso. Eu acho essa arte como contemplação é muito pouco.

APN- *Muito obrigada.*

•

Mario Röhnelt

07. jun. /1999, Porto Alegre-RS

MR- Tu procurastes a Vera, a Vera Chaves?

APN- *Pois, ela está na Espanha.*

MR- Ah, sim. Eu me lembrei porque, a Vera, eu tenho impressão que daqui, de Porto Alegre, talvez tenha sido a pessoa que primeiro trabalhou com arte postal, fez propostas de arte postal.

APN- *Não foi o Rogério (Nazari)?*

MR- Olha eu não posso fazer afirmações impositivas em relação à isso, mas eu tenho a impressão que foi a Vera. Agora, pode ser que tenha sido o Rogério. Eu sei que existem propostas de arte postal da Vera que são anteriores à minha participação em arte postal, por isso que eu acho que ela é, assim, meio que pioneira nesse sentido. Isso vais ter que pesquisar. Se é que é importante quem fez primeiro, talvez não seja, não é?

APN- *Eu acho que quem trouxe para Porto Alegre, a arte postal foi o Paulo Bruscky, não foi? Com a exposição que inaugurou o Espaço N.O.*

MR- É, vamos dizer assim, sob o aspecto institucional, ou seja, uma exposição de arte postal organizada, nesse aspecto, em um espaço adequado, talvez tenha sido mesmo, a primeira manifestação tenha sido a do Paulo Bruscky. Mas eu acho que as pessoas já faziam arte postal por conta própria, individualmente. Aliás, a

exposição de arte postal não é a coisa mais importante, ou seja, exposição como a gente conhece hoje, com as coisas na parede, tal e tal. Eu creio que o mais importante era o intercâmbio individual que as pessoas mantinham, notícias, no seu perímetro urbano, ou de outro Estado ou de outro país. Isso era o mais importante.

APN- Qual a tua participação em arte postal?

MR- É, eu não sei precisar bem as datas, mas... acho que em 78, 79, nós, aliás em 1977 nós formamos esse grupo KVHR, eu, o Milton Kurtz, o Paulo Haeser e o Júlio Viegas, e... começamos a manter contato com alguns artistas. Eu tenho a impressão que naquela época, a gente tinha conhecimento de haver pessoas trabalhando com arte postal. Porque uma característica dos anos 70, e início dos anos 80, era as pessoas procurarem formas alternativas para se manifestar artisticamente. Essas formas poderiam ser desde veículos novos até experimentações ao nível plástico, mesmo, com novos materiais. Era uma característica da época, e nisso aí se inseria esse... projeto, digamos, informal da arte postal, que era a possibilidade de se manter contato com os pares, com outros artistas, através do correio. Enviando pequenos trabalhos da produção de cada uma das pessoas envolvidas.

Então, esse grupo KVHR, depois de um tempo, nós imaginamos e colocamos em prática esse projeto, de durante 12 meses, a cada mês, se fazer um trabalho – que seria a oito mãos –, tendo alguns meses trabalhos de manifestação individual. Esses trabalhos eram impressos, era feita uma tiragem em *off set* de mil exemplares, distribuídos pelo correio ou em algumas galerias, aqui de Porto Alegre. O que ia pelo correio, se mandava para outros artistas, para instituições, museus. Não era exatamente arte postal, mas era uma maneira do grupo divulgar o seu trabalho e também cabia, nesse projeto, que as pessoas nos devolvessem os trabalhos com interferências suas. Essa idéia da interferência, também era uma idéia muito da época, ou seja, o trabalho que se imaginava e construía individualmente, mas que se abria para a participação do outro, de uma segunda, de uma terceira, de uma quarta pessoa.

APN- Se discutia naquele momento era a questão da autoria?

MR- É, eu não tinha pensado nisso, mas talvez estivesse implícito. A situação da época era muito complexa, porque era uma situação de experimentação de coisas, no sentido de sair fora, digamos, ou pelo menos de ampliar uma perspectiva muito estreita em que o Brasil se encontrava, não é? Então, todas as manifestações que, vamos dizer que, fossem alternativas, nos interessavam porque todas elas ampliavam o panorama da vivência das pessoas, saíam um pouco dessa rigidez, dos conceitos da arte como sendo pura manifestação individual ou a questão do gênero, a questão da autoria. Então, tudo isso era colocado em dúvida, assim como uma série de outros parâmetros estabelecidos pela sociedade da época.

Então, a nossa participação em arte postal do grupo, como grupo se deu dessa maneira.

APN- Vocês receberam bastante retorno?

MR- Tivemos, sim, tivemos bastante retorno. Depois, individualmente, cada um de nós do grupo passou a ter seu contato com artistas de arte postal, por iniciativa própria.

APN- E tu lembra, mais ou menos, quando foi isso, que tu tivestes esse contato, independente desse trabalho realizado pelo KVHR, e até quando?

MR- Olha, eu já não sei precisar exatamente as datas, mas eu creio que o período que eu mais participei de arte postal foi no início dos anos 80, deve ter sido até o fechamento do Espaço N.O., até 82. Mas, eu devo ter

continuado esporadicamente a participar de alguns projetos até 85, talvez até 1986, mas aí, assim de maneira esporádica, não muito constante.

Isso se deve ao fato, por questões individuais, minha carreira como artista tomou outro rumo, mas também em parte porque o país, a sociedade brasileira mudou, mudou tudo. Inclusive enviar coisas pelo correio, por exemplo, se tornou muito mais cara e também, se tornou uma coisa mais regrada, alguns objetos e pequenos trabalhos que se enviava pelo correio, hoje é praticamente impossível enviar da mesma maneira, não é? O correio hoje, por exemplo, não aceita cartão-postal que seja desenhado, existe uma triagem mais rigorosa. Então, eu senti que, de repente, estava havendo problemas em enviar certas coisas e fui desistindo. Mas o período em que eu participei mais de arte postal foi o período do Espaço N.O., durante a existência da instituição.

APN- E tu te lembrás da chegada do material para a exposição, da Mostra Internacional (de Arte Postal) que aconteceu em 81, no Espaço N.O.? Tu te lembrás como era receber o material? Porque é diferente, não é, receber material que é para ti, de outro que é para expor? Eu fiquei me perguntado como é que vocês fizeram, separavam o material, abriam juntos? Como é que organizaram, até a própria realização do catálogo?

MR- Eu não me lembro exatamente, mas, como no Espaço N.O. tudo era feito de comum acordo, era discutido entre nós e era uma espécie de comunidade artística, eu tenho a impressão de que não houve maiores rigores quanto à esse aspecto da chegada do material. Acho que o material ia chegando, a gente ia abrindo, todo mundo que participava do Espaço N.O. ficava ciente da chegada do material, tinha acesso à ele.

Depois, finalizado o período de envio de material, se pensou num catálogo, se planejou esse catálogo e se deu início então, aos trabalhos de produção do catálogo e produção da exposição – da montagem da exposição. Mas era tudo decidido de comum acordo, não havia, o Espaço não era hierarquizado.

APN- É porque no catálogo consta o teu nome, o do Milton (Kurtz) e o do Rogério Nazari, eu pensei que vocês teriam ficado com a incumbência de organizar a exposição?

MR- O que pode ter acontecido, eu não me lembro, é de ter ficado a cargo meu, do Milton e do Rogério, a feitura de certas coisas bem objetivas em relação à exposição. De qualquer maneira, a exposição era do Espaço N.O., todas as pessoas que participavam de lá tinham parte. O catálogo, eu acho, que foi feito por nós três, porque era muito extenso e a gente teve que tomar uma decisão de como fazer o catálogo, que reproduzisse a obra de todos os artistas, sem que fossemos obrigados a fazer uma triagem, a escolher aquilo que a gente achava melhor. Porque a idéia não era essa, não era fazer uma triagem, a idéia era aceitar tudo por serem manifestações que a gente acreditava que eram as manifestações mais espontâneas, mais autênticas dessas pessoas. Então, não cabia fazer uma triagem através de estilo ou de gosto. Então, a gente queria reproduzir tudo o que chegasse. Eu me lembro que a decisão que se tomou, foi que se fotografaria conjuntos de trabalhos de maneira a obter grupos pequenos de fotos, mas que, no conjunto contivesse tudo que havia chegado para a exposição.

APN- Mas vocês selecionaram, dentro do número de trabalhos que determinada pessoa enviou, vocês selecionaram um?

MR- Deve ter ocorrido isso porque não havia espaço para reproduzir absolutamente tudo, e também, as pessoas, assim como mandavam só um cartão-postal, tinha as que mandavam trabalhos que seriam várias páginas xerocadas. Eu não lembro porque se fez tanta coisa, foi um momento tão produtivo até de quantidade de coisas, que se participou e que se fez, eu não tenho condições, eu não consigo lembrar de tudo.

APN- *Claro. Olhando o material, eu vi que algumas pessoas enviaram postais restritos ao tamanho, eu tenho a impressão que elas não sabiam bem o que era a arte postal, então, ficavam presas ao formato postal e algumas mandaram currículos, como se houvesse uma seleção.*

MR- *É. A arte postal era uma coisa que acontecia em cadeia, as pessoas tinham acesso à essa cadeia, meio através da sorte. Então, não era necessariamente pessoas dentro de um mesmo padrão e dentro de uma mesma idéia de fazer artístico. Acontecia todo o tipo de coisa, as pessoas mandavam aquilo que, ou às vezes, nem compreendiam muito bem, mas na ansia de participar de alguma coisa, mandavam currículo, mandavam coisas que não estavam, exatamente, relacionadas a arte postal. Mas, a gente achava que tudo bem, se chegou até essa pessoa que não entende muito bem do assunto, mas que ela está a fim de participar. Não era um momento de estabelecer regras para as coisas, então, a gente aceitava. A idéia maior era de abertura para todo o tipo de manifestação, mesmo que fossem manifestações que a gente considerava equivocadas.*

A rigor mesmo, têm poucos artistas de arte postal, ou seja, pessoas que pesquisaram e trabalharam linguagens apropriadas para este veículo. O Bruscky seria um, aquele Leonard Frank Duch, também.

APN- *Existia um grupo de poetas que trabalhava muito com a palavra, com a poesia, eu acho interessante porque faz uma relação com o dadá.*

MR- *É o espírito era um espírito dadaísta, inclusive as obras têm esse viés dadaísta, são coisas em geral desestruturadoras, lidam com humor, com colagem, muita colagem, que é uma característica, também, dadaísta. A presença da palavra, uma coisa pouco purista e tendia a abranger, digamos assim, esse imaginário da mídia, usar coisas de jornal, usar coisas de revista, esse tipo de coisa.*

APN- *Teu primeiro contato, então, foi com o KVHR, e a partir dali é que tu tivestes contato com outras pessoas individualmente.*

MR- *É, seria mais ou menos assim. Eu não consigo estabelecer exatamente quando começa uma coisa e termina a outra, mas, eu sei que teve um período em que eu fazia alguns trabalhos destinados a arte postal que era uma produção individual, minha, independente do grupo. Provavelmente, depois do grupo.*

APN- *E qual foi a tua motivação?*

MR- *A minha motivação foi o espírito da época, todos nós estávamos explorando essas possibilidades alternativas de comunicação e de veiculação da produção artística e também, mais especificamente, talvez a possibilidade de manter contato com outros artistas, manter um intercâmbio informal com outras pessoas e participar de um circuito maior, porque nos chegavam muitas propostas de exposições no exterior, que eu me lembre, Estados Unidos, França, Holanda, Itália, países da “cortina de ferro” – socialistas como a Polônia, Tchecoslováquia, também chegava alguma coisa. Tudo isso era muito interessante. Nos chamava bastante a atenção, me chamava bastante a atenção, e me excitava muito para entrar nesse circuito também.*

Esse circuito funcionava a partir de uma primeira presença, junto a algum artista ou alguma exposição de arte postal, os convites viriam através daí. É um intercâmbio bastante informal, mas bastante intenso. É, uma vez que tu conseguisses ter acesso à essa rede de artistas, tu passarias a funcionar dentro dessa rede também, a participar dessa rede. E isso era uma coisa muito interessante, me chamava a participar.

APN- *Como é que tu relacionas o acontecimento da arte postal ao momento político?*

MR- *Eu acho que era uma coisa bem clara para nós, que a gente estava vivendo um momento onde o país*

estava sob ditadura, com as liberdades individuais cerceadas e limitadas, e que essas formas alternativas, todas elas, de participação e de expressão artística e, conseqüentemente social, elas faziam um nexo, faziam sentido. Eram formas de se procurar viver e pensar dentro de um país onde as coisas estavam bastante limitadas, se não, proibidas. A ligação do momento foi essa, a ligação da arte postal, aqui no Brasil. Talvez em outros países a motivação que levou os artistas a participar da arte postal tenham sido outras, mas aqui foi isso, certamente, foi a busca de abertura, a busca de um espaço alternativo para a expressão do livre pensamento.

APN- E tu saberias dizer por que tu fostes te desligando dessa rede de comunicação?

MR- Bom, para te responder porquê eu fui me desligando da arte postal, é que a rede também, ela foi ficando anêmica, ela foi diminuindo, ela perdeu o seu sentido maior, que era o sentido do dinamismo, da participação animada dos artistas. Ela perdeu com o tempo, perdeu seu papel, digamos, seu pequeno papel revolucionário, ela se perdeu sem razões específicas, como todas as coisas depois de muito trabalhadas, elas acabam perdendo o seu sentido social.

APN- No Brasil ou internacionalmente?

MR- Eu tenho a impressão que a arte postal perdeu seu sentido maior em todo o mundo. Havia uma rede, que era uma rede interessante, de artistas com trabalhos bastante interessantes, propostas muito boas, mas, o mundo mudou, as atenções, e eu acho que a rede, ela vivia disso, dessa idéia de participação nova, de abertura de um espaço novo. Um espaço que pudesse ser ocupado por todos, se não, por todos os artistas, o que de certa maneira, acabou gerando, digamos, um excesso. O Julio Plaza tem uma frase a respeito disso, me parece que esta frase está reproduzida no catálogo da Bienal, onde ele diz:

– Muita arte, arte nenhuma.

Porque a arte também vive da exclusividade, e sugeriu que se todo mundo fizer arte, a arte como tal, deixa de existir, como categoria, ela pára de existir. Eu acho que, em parte, a arte postal morreu por causa disso, pelo excesso, haviam tantos artistas que nada era distinto, nada era focalizado, porque era uma quantidade tão grande de informações, que era como se não se recebesse informação nenhuma. Se recebia na verdade, só um excesso. Então, eu acho que morreu em parte por causa disso, por causa do excesso.

De certa maneira, a geração 80, com a sua profusão de cores e de formas e de produção pictórica acabou também por causa do excesso, quer dizer, um excesso de pintura gerou uma espécie de anemia na própria pintura, então, acabou. Não sei se fica claro para ti, mas é que atinge um certo patamar de manifestação, e aquilo está numa quantidade tão grande que acaba não tendo importância nenhuma, nem sendo interessante para ninguém, então, aquela atividade decai. Ela passa a não ter interesse nenhum, ela passa a não conter mais informação. É a arte postal, ela vivia dessa idéia.#

Era um excesso de produção artística que tornou, digamos, o ambiente de arte postal uma coisa indistinta, ou seja, uma coisa sobrecarregada de trabalho sem ter alguma coisa que pudesse ser detectado como mais interessante, sem que houvesse coisas que apontassem para alguma nova direção. Então, simplesmente se esgotou, assim como outras formas artísticas se esgotaram enquanto movimento, talvez algumas pessoas ainda trabalhem em determinadas formas, mas como movimento, como uma grande possibilidade à qual os artistas convergem, porque aquele tipo de produção é interessante, abre uma nova perspectiva para a sociedade e para o pensamento humano, de repente, acaba pelo excesso. Excesso de *performance*...

APN- Não existem mais movimentos, não é?

MR- É. Movimentos como a gente conheceu em determinado período, talvez não, mas existem tendências bastante fortes, que já vem nos últimos anos. Existe uma tendência muito forte, por exemplo, voltada para a produção de fotografia, na área de artes plásticas, fora da fotografia tradicional, a fotografia hoje é muito presente. Vídeo, se faz muito vídeo.

O Brasil vive uma situação particular, que é uma situação de pobreza geral do país, e específica, das instituições culturais. Então, a gente não pode medir muito, as coisas, pelo Brasil. Agora, internacionalmente, existe uma série de coisas acontecendo, que é a coisa da fotografia, já se detectou, por exemplo, que existe uma movimentação muito grande de museus que pagam projetos para artistas realizar. Então, por exemplo, existem artistas que vivem de projeto em projeto, ou seja, eles têm uma agenda: um projeto na Alemanha, outro na Itália, outro na França, mais dois nos Estados Unidos e eles completam a agenda de um ano de trabalho. Os projetos são pagos, são bem pagos, então, as pessoas vivem de projeto em projeto, uma Bienal aqui, uma exposição não sei aonde.

Hoje, quase todo o campo artístico está muito institucionalizado, pouca coisa acontece fora das instituições. Mesmo as coisas acontecidas fora das instituições estão avalizadas e patrocinadas por instituições. Digamos que a sociedade do capital é a sociedade que sai vencendo, porque é a sociedade que paga pelos artistas, e os artistas estão dispostos, e estão atrás desse capital, quer dizer, eles querem ser pagos. É uma diferença... do que aconteceu nos anos 60 e 70, onde os artistas estavam dispostos a fazer frente às instituições todas da sociedade, mesmo sem ganhar nada. Hoje não acontece mais isso, hoje as pessoas dão um valor a sua força de trabalho e querem ser pagas pelo valor que elas consideram que são possuidoras.

APN- *O que tu pensa da passagem da arte postal, em 1981, pela Bienal de São Paulo?*

MR- É bem claro, hoje, para mim, que a Bienal fez, acordou, digamos, essa exposição de arte postal. Porque havia uma vitalidade tão grande nesse circuito de artistas postais que a Bienal teve que se render a existência de um fato artístico chamado arte postal. A Bienal realmente considerou que era uma coisa importante, o circuito, que realmente era animado, existia, e tinha a sua força, a exposição reconheceu isso. Na época, para nós do Espaço N.O. foi uma coisa muito boa porque era um reconhecimento...

APN- *Em termos de legitimação?*

MR- É, era um reconhecimento da instituição para com o espaço que a gente trabalhava. Espaço no sentido assim, espaço de arte postal. A Bienal reconhecia que esse espaço era importante, e nós consideramos que foi muito justo reconhecer isso. Nos sentíamos muito orgulhosos, e o nosso trabalho, especificamente o “Correntenosoito”, foi um trabalho muito interessante de fazer. Foi muito pensado, eu me lembro que nós demoramos um certo tempo até chegar a conclusão do que se poderia fazer para a Bienal, e... eu acho o trabalho interessante porque estabelece uma troca entre as oito pessoas, uma troca muito intensa...

APN- *Era de interferência?*

MR- Era de interferência, era um trabalho que partia de um, e que ia para um segundo, ia para um terceiro e para um quarto, mas, começando sempre um trabalho em cada uma das oito pessoas. São oito trabalhos que circularam, então, uma coisa muito interessante. A idéia é a de um sistema aberto, mas com uma certa ordenação. A ordenação era essa, começar em um e ir para um segundo, ir para um terceiro, e acabava no um.

APN- *Foi feito um diagrama.*

MR- Isso. Depois para esclarecer isso, para a instituição e para o público, se montou um diagrama onde, em

cada um dos nomes, havia oito ligações com o restante dos participantes. Tudo isso formava uma rede.

APN- *Tu te lembras da montagem dos trabalhos na Bienal?*

MR- Ah, eu tenho uma vaga idéia da montagem. Eu tenho a impressão que eram quatro painéis de papel, quatro ou oito, onde cada um tinha uma espécie de *display*, onde estava o resultado final do trabalho e ao fundo estava o diagrama, de como é que o trabalho passou pelos oito artistas.

A exposição de arte postal na Bienal, ela tinha todas as virtudes, mas também todos os defeitos de uma exposição de arte postal, quer dizer, era uma exposição imensa, uma quantidade imensa de material e tu, como público, como espectador, acabava escolhendo coisas que tu consideravas mais interessante e, descartando outras coisas. Acabava estabelecendo uma relação de aceitação e rejeição em relação aqueles objetos, porque era uma exposição muito grande, não é?

APN- *Tu achas que essa passagem pela Bienal modificou alguma coisa, no sentido da arte postal, na realizada posterior à ela?*

MR- Não, só foi a instituição se render a um fato artístico real. Talvez naquela época, a arte postal já tivesse perdendo o seu vigor, geralmente é uma coisa normal, as instituições chegarem, ou acolherem determinadas manifestações, quando elas já estão em processo de decadência, de enfraquecimento, de anemia. Talvez fosse isso.

É um processo cultural, é diferente de tu teres um projeto pessoal artístico que tu moldas, assim digamos, para a tua vida inteira, e vai fazendo aquelas pesquisas e levando adiante. Um projeto como arte postal, ele surge meio que espontaneamente, nas rachaduras da sociedade, quer dizer, quando se percebe que em determinada área da sociedade se pode agir daquela maneira, então, um grupo de pessoas começa a trabalhar naquela área. Isso não quer dizer que aquilo vai permanecer para sempre, porque é uma coisa que depende do grupo, pode perder o vigor, perder o interesse de repente.

Não é um projeto para uma vida inteira, a arte postal. A arte postal depende do que as pessoas querem fazer com ela, existe o veículo, e existem as obras que circulam nesse veículo. Tem que haver um somatório dessas coisas para que aconteça, o veículo funcionando e as pessoas querendo usar esse veículo para dizer alguma coisa, para chegar a alguma informação.

APN- *Tu lembras se, do material que tu recebestes, tinham muitos trabalhos fora do propósito que tu pensavas?*

MR- Eu me lembro das respostas às nossas propostas serem imprevistas, não se podia prever e, como era uma rede sem regras, não se podia prever que só determinadas pessoas participariam. Quer dizer, apareciam outras pessoas com manifestações imprevistas, não se tinha como delimitar. Apareciam artistas, apareciam não artistas, pessoas que escreviam cartas, que agradeciam ter recebido determinada coisa.

APN- *E tu tens isso guardado?*

MR- Eu tenho alguma coisa, mas o que era relativo ao grupo KVHR, eu tenho um pequeno álbum, eu guardei. Mas as coisas que eram de instituição, por exemplo, do Espaço N.O. devem estar no Espaço N.O. e os meus trabalhos eu perdi, porque eu mandei para muitos lugares, e não fiquei com cópia deles. Interessante, algumas coisas feitas muito informalmente, muitas vezes sem um projeto definido.#

APN- *Muito obrigada.*

•

Carlos Pasquetti

09. jun. /1999, Porto Alegre-RS

APN- ... *arte postal*.

CP- Eu, da arte postal não tenho coisa específica, mas tenho assim, no caso do Nervo Óptico, não é que fosse arte postal, mas era um folhetim, na real. Era um folhetim e não era só enviado pelo correio, eram deixados em lugares determinados, tipo livrarias.

APN- *Então, fora o Nervo Óptico, tu não tivestes outra participação, individual?*

CP- Não.

APN- *A minha...*

CP- É só sobre arte postal.

APN- *É só sobre arte postal, mas, tu percebes o cartazete Nervo Óptico como arte postal? Em determinada circunstância?*

CP- Sim, sem dúvida, porque ele era uma coisa assim, de pegar e levar, e também de mandar, não é? Porque, a função que ele cumpria, ele era quase uma mini-galeria circulante. Ele foi feito para isso. Foi um dos primeiros trabalhos em que o trabalho era feito específico para aquela folha, para aquela idéia, entende? Quer dizer, para aquela idéia do cartazete.

APN- *Para aquele formato e para circular daquela maneira?*

CP- Exatamente. E a circulação dele... o trabalho em si, na real, ele visava a ampliação do maior número possível, assim, fazer o trabalho e colocar ele na praça, vamos dizer, na prática.

APN- *Mas, teve o nº10 que circulou dentro da revista "Ephemera".*

CP- A "Ephemera" era uma revista...

APN- *Do Ulises Carrion, "Other books and so". Eu acho que foi em 78.*

CP- Tu te lembras o que era o cartazete?

APN- *Era o duplo, era com o grupo todo, foi o único com o grupo todo os outros eram sempre propostas individuais.*

CP- Não. Na real, eram sempre propostas individuais. Teve um, eu não me lembro o número da edição, com o texto do Mário Pedrosa, embaixo tinha amostras dos trabalhos que foram expostos na [nome?], uma galeria que tinha ali. Então, esse foi um em conjunto. Mas, especificamente, com trabalho em conjunto, foi aquele. Já é quase... na real, ele era uma *performance*. Ele foi a documentação de uma *performance*.

APN- *Também teve um número que foi o Cláudio ou foi o Flávio, acho que era o Cláudio, eu não me lembro bem, era com papéis na praia, que ele fez lá, na Holanda.*

CP- Flávio Pons e Cláudio Goulart fizeram com a Vera (Chaves).

APN- *E esse material circulava pelo correio.*

CP- Ah, sim. Ele circulava muito, a gente gastava uma fortuna em selo. Eu acho que o Nervo Óptico foi a primeira cooperativa de artistas que se juntaram e bancaram, tinha uma idéia bastante, desde o início tinha uma idéia bastante clara, para que servia o cartazete, divulgar novas poéticas visuais – que hoje em dia está tão na moda. Além dessa circulação, ele não era enviado como arte postal, feito específico para ela, mas ele foi enviado para tudo quanto é canto. Inclusive assim, ele tinha uma soma – acho que foi uma das coisas que terminou o grupo –, muita grana que ia. De repente ia mais grana na postagem do que propriamente no trabalho. Então, ele circulava, circulava bastante, no Brasil inteiro.

APN- *Mas a idéia de intercâmbio não acontecia? Ninguém enviava algum trabalho seu, porque não tinha endereço para isso. Ou era só entre amigos, entre pessoas conhecidas.*

CP- Não. A gente mandava para museus, galerias, artistas. Na real, eu acho que teve muita troca nisso aí, não sei se está documentado lá, no Nervo Óptico, no Arquivo Espaço N.O. Não sei te informar se houve retorno ou se o retorno foi anterior a época do Espaço N.O., porque o Espaço N.O. foi uma coisa posterior ao Nervo Óptico. O Espaço N.O. já foi uma coisa assim, em termos, mais uma galeria contemporânea, foi pioneira nisso aí, em Porto Alegre.

APN- *A minha dúvida é porque o Nervo Óptico teria sido dos primeiros materiais enviados e teria a mesma idéia de troca, de informar o que está sendo feito, nesse aspecto ele seria incluído em arte postal...*

CP- Sim.

APN- *Era essa a minha dúvida, ainda mais porque teve um número que circulou dentro da revista “Ephemerá”, por isso eu pensei em conversar...*

CP- Talvez... seja um antecedente da coisa em si, porque o Nervo Óptico foi em 76, eu não me lembro com certeza, e foi até 78, aí eu viajei. Mas, já naquela época, em 78 a gente já tinha começado o Espaço N.O., mas eu não acompanhei, só quando eu voltei.

APN- *E o endereço mandado para quem recebia (o cartazete)? O remetente?*

CP- A gente tinha uma sede provisória, que era um Estúdio Fotográfico, ali na (Rua) Garibaldi, se tu olhares cada um, tu vais ver “Garibaldi, 646”, uma coisa assim. Era o Estúdio do Dariano. A gente recebia algumas coisas. Eu não consigo me lembrar se essa coisa foi arquivada, provavelmente a Vera fez isso aí.

Isso aí, quer dizer, todos os números (dos cartazetes) tinham uma linguagem que era fotográfica, que era já feita para documentar, para enviar, trocar, não no sentido da arte postal, antecedendo a arte postal. Depois, veio o KVHR, o Milton Kurtz, o Mário Röhnelt, eles desenvolveram a idéia e, eu acho que foram para uma coisa que era bem mais arte postal do que era o Nervo Óptico. Mais ou menos, ia no caminho da troca, e a troca naquela época era muito importante, tu não tinhas a facilidade que se tem hoje, de informação, até a chegada das revistas era muito difícil. A informação chegava muito lenta. Então, a gente tinha essa opção de criar alguma coisa e divulgar ela, através de pequenos formatos.#

Então, o Nervo Óptico ele não é ainda arte postal, *mail art*, devido às características dele, ele era mais um cartazete informativo sobre poéticas visuais, documentação de ações... principalmente dentro do contexto de Porto Alegre, visando... substituir o espaço, literal, da galeria pela imagem mais atual. No caso, se usou fotografia, basicamente era fotografia... filmes, coisas que documentassem, filme super-8 também era muito

usado naquela época. Posteriormente começa a surgir o vídeo, mas em Porto Alegre se documentava, basicamente, todos os trabalhos através do super-8.

Então, esse filme que a gente fez da... viagem ao interior procurando que as pessoas mostrassem o objeto que elas mais se identificassem, isso foi gravado todo em super-8 quando... nós [?]. Infelizmente foi perdido, porque seria, hoje em dia, possível transferir, no sentido da documentação para a linguagem do vídeo. Isso se perdeu, e a própria... super-8 é frágil, qualquer coisinha, quebra, queima ou quebra. Uma outra coisa que a gente não se preocupava muito, no Nervo Óptico era... não era o foco a qualidade técnica do trabalho, mas sim, a inventividade, a criação.

APN- *Eu quero voltar, ao que nós tínhamos conversado antes (problemas técnicos com o gravador impediu a gravação de parte da entrevista), de nos anos 80 voltar a pintura.*

CP- O próprio interesse mercadológico, não é, ele...eu não diria assim, que foi, claro que foi uma coisa espontânea, mas o fator mercadológico da obra, eu acho que jogou muito, muito forte no sentido de seu retorno. Eu não diria um retorno, no sentido formal da pintura, porque se estabelecem características bem diferentes no caso da pintura dos anos 80, da dos anos 60, ou propriamente 70, porque teve gente que continuou a pintar, e fazendo trabalhos muito legais. Mas, os anos 80 privilegiaram novamente a obra acabada, a obra definida, a obra no seu espaço específico – que é o museu ou a galeria. Embora os artistas tenham continuado a trabalhar nesse tipo de coisa, mais em aberto.

Eu acho que hoje, nos anos 90, têm uma pluralidade tão grande de imagens e de propostas, muito se deve aos anos 70, no sentido da experimentação. Hoje em dia, embora tenha se tornado uma linguagem muito comum, as instalações, elas são a grande abertura que os anos 90 dão para as artes visuais. No sentido de uma maior participação, embora ela se posicione, basicamente, ao espaço da galeria et cétera e tal, porque realmente, nos anos 90, o sonho acabou, assim definitivo, foi enterrado e tudo. Não tem mais qualquer perspectiva de mudança de comportamento através da arte, de manifestações artísticas.

Mas, o que eu acho é que, a *mail art*, a arte postal, ela desempenhou um papel muito importante no sentido de abrir, e... chegar hoje a um contexto onde, no teu trabalho, tu utilizas qualquer coisa. Ele se assemelha a um certo pensamento dos anos 70, porque tem alguma coisa relacionada dos anos 70 nos anos 90, por isso que existe, por exemplo, tu ves trabalhos se resolvendo, hoje a música, eles tem uma perspectiva de juntar alguma coisa colocada nos anos 70 e desenvolvê-la nos anos 90. Então, basicamente, quase passa por cima dos anos 80, não leva muito em consideração a produção da década.

APN- *Seriam anos neutros?*

CP- É. Com isso não estou dizendo que, eu repito, eu noto que não tem havido uma [?], grupos et cétera e tal, coisa que eu acho que não tem fim, acho que cada um tem uma percepção, uma personalidade que vai sempre se identificar, ou vai trazer identificado na sua proposta. Então, basicamente é isso.

Não sei se tu tens alguma pergunta.

APN- *Eu fiquei um pouco desconcertada com essa questão do gravador, mas eu acho que é bem importante, o que tu falou e eu não sei o quanto eu gravei, da política e do social como interferência e, depois ter desaparecido. Então, tu achas que há uma retomada agora, de... uma tentativa de trocas entre os artistas e...*

CP- Mas, assim, o que existe agora é desvinculado daquela coisa que a gente falou antes, a modificação da

sociedade. Não existe esse pensamento, que era quase único, de transformar o mundo numa coisa melhor. O que realmente, hoje em dia, todo mundo já sabe que isso não vai acontecer. O que parece também, que é diferente, é que nos anos 70 eram atitudes mais coletivas, dentro dessa linguagem e, agora, nos anos 90 essas atitudes são extremamente individuais. Embora elas tentem o coletivo, elas são expressões extremamente individuais, do artista. Já não trabalham em grupo como se trabalhava nos anos 70, não se relacionam em grupo como se relacionava nos anos 70. Se relacionam mais no sentido individual, propondo uma idéia, de alguma mudança, mas, bem conscientes de que essa mudança, por experiência dos anos 70 e 80, que essa coisa não vai se modificar por causa da arte, ela é uma consequência de todo um processo político. Então, quando existia, nos anos 70, o acreditar que aquilo poderia modificar alguma coisa, hoje em dia, os trabalhos de hoje, mais contemporâneos, eles são mais experiências pessoais, no sentido de buscar o [?]perceptivo visual, mas ele é isolado, ele se isola em determinado espaço.

É claro que existem, mas em Porto Alegre, ela foi de tal maneira, que hoje em dia tu não encontra nenhum grupo que faça esse tipo de trabalho, nenhum remanescente do que se fazia nos anos 70.

APN- *Muito obrigada.*

•

Karin Lambrecht

15. jun. /1999, Porto Alegre-RS

APN- *A minha primeira pergunta é, qual a tua participação em arte postal?*

KL- Eu comecei quando eu era estudante, no Instituto de Artes e, me parece que foi em 1977, mais ou menos. Eu entrei em 1975 no Instituto, e logo, um ano depois eu já comecei as primeiras trocas de correspondência, entre nós, os estudantes e os artistas postais de outros países. Então foi, mais ou menos nesse período, mas assim, o período mais efervescente foi 1978 a 79, na minha participação, não é? É, acho que foi isso. Depois, em 1980 eu fui para a Alemanha, aí eu não acompanhei mais a arte postal, mas eu visitei artistas da arte postal. Eu tenho algumas fotos aqui, eu vou te mostrar.

APN- *A exposição “Relinguagem” tu organizastes também, não é?*

KL- Do “Relinguagem”, eu só participei. Eu vou pegar as fotos.#

O “Linguagem” eu não sei onde é que está. Esse é o “Relinguagem”, eu fui uma das organizadoras.

APN- *Pois é, a Ana Torrano me falou que achava que tu tinhas organizado.*

KL- É, na Universidade os organizadores, era sempre assim: o Jesús Galdámez Escobar, a Heloisa Schneiders da Silva, a Simone Michelin e eu. Mas, ainda tinha outros que eventualmente participavam, como o Renato Heuser, a Teresa Poester, e tinha nas outras áreas, também ajudavam, a Beatriz [Fiallo] – da música –, o Arthur Nestrovsky – também da música –, o Paulo Flores – do teatro –, então, como a gente organizava eventos maiores, aí a gente tinha apoio de outras áreas.

APN- *Era um pouco mais misturado do que hoje, não é, a música, o teatro e as artes plásticas, andavam mais juntas?*

KL- É que na nossa época era diferente, tem que imaginar. Bom, eu diria que eu entrei com, eu fiz o vestibular com 17 anos e com 18 eu comecei o Instituto de Artes, e tem que imaginar que era plena ditadura militar, não é? A gente, na época, nem se dava, tanto, conta, a gente sabia, claro, a gente não era alienado a isso, mas só que a gente não era assim, como é que eu vou dizer, não éramos... a gente não tinha uma atuação política. Mas a nossa atuação como estudante de arte, ela sempre colidia, vamos dizer, com a burocracia, com a organização das coisas, todas. Então, a gente sempre reivindicava outros espaços, sabes? Espaços, por exemplo o “Relinguagem”, nós fizemos em plena Rua da Praia, esquina com a Borges de Medeiros e... aí até vieram policiais, mandaram a gente recolher, mas outras pessoas apoiaram, ofereceram *xerox* de graça. Porque era, nessa época, o *xerox* era o máximo, tudo era com *xerox*.

Esse aqui era um dos cartazes de exposição de arte postal, de uma exposição de arte postal, 79 no Instituto de Artes, que eu também fui organizadora.

APN- *Que legal esse cartaz.*

KL- É, nós fazíamos as coisas com muita dedicação. Então, dá para ver pelas fotos, o clima.

APN- *Qual o lugar do Instituto que vocês ocupavam como espaço? Era do Diretório Acadêmico?*

KL- Não. Esse aqui é a Pinacoteca. A gente sempre lutava, sabes, eu tenho aqui uma carta, por exemplo, do Luis Paulo Vasconcellos, que era diretor na época. Então, olha só, “Recebi hoje, dia 12 de outubro uma comissão de alunos deste Instituto, um abaixo assinado contendo, aproximadamente, 245 assinaturas, descontadas, naturalmente, as três de um mesmo aluno e a de um professor, solicitando imediata solução para os problemas de espaço da biblioteca. Atendo ao pedido de resposta formulado pelos alunos e aproveito o ensejo para esclarecer e comentar alguns aspectos da questão...” et cétera e tal, eu não me lembro bem o que a gente queria. A gente sempre reivindicava assim, ateliês para o aluno poder trabalhar no fim-de-semana, espaços para fazer as nossas exposições, a gente queria que todo o Instituto de Artes fosse um grande ateliê, mais ou menos assim. Tudo isso fazia parte de exposições, mas sempre com um caráter também, não só estético como reivindicatório. Havia integração até com outros Centros Acadêmicos, eram muito fortes, a gente tinha integração, eventos organizados na medicina, eles chamavam as artes plásticas para ajudar, ou o teatro, ou às vezes havia intercâmbios organizados pelos estudantes, nunca pela universidade.

Aqui, eu tenho depoimentos de pessoas da arte postal na época. Até vou ler, vou me surpreender, porque faz tanto tempo que eu não leio, “Uma manifestação contemporânea que praticamente inverte o processo tradicional da arte, o objeto artístico da relação, artista, obra, espectador. É um modo de dinamizar a informação e também, me parece como tudo, ser elitizante até certo ponto, dentro de um contexto”.

A gente sempre achava tudo, até a arte postal, aqui pelo jeito, eu achava elitizante.

A gente queria liberdade total, na verdade.

APN- *E trabalhar com o público em geral, também, por isso sair para rua, essa exposição “Relinguagem”, eu não imaginava que fosse na rua, esse trabalho “Relinguagem” não foi só...*

KL- Não era só um álbum de artes plásticas, fechado. O lançamento foi na rua, não é? E tu podes ver, os participantes não eram só de artes plásticas, tem o Nestrovsky da música.

APN- *E essa aqui é a lista de todos os participantes do “Relinguagem”?*

KL- Do “Relinguagem”.

Aqui, por exemplo, eu tenho as listas de todos os endereços que eu tinha na época. Só para tu ver a quantidade de pessoas, muitos, muitos.

APN- *E até quando tu fez trabalhos em arte postal?*

KL- Até 79, quando eu fui para a Alemanha e daí eu parei, porque a arte postal para mim, pessoalmente assim, na época ela significava. Tem que imaginar que era ditadura, o Instituto de Artes não era como hoje em dia, era muito mais precário, tinha poucos professores abertos, quase todos eram super fechados, predominava o academicismo, a não ser por alguns professores, como o Rubens Cabral – que eu gostava muito –, o Pasquetti também já era professor na época. Então, fora alguns nomes, bom, na história da arte a Marilene Pietá, o Trevisan, mas assim, muitos outros eram ligados puramente a coisa prática, desenhar, observar, sem reflexão, não queriam agito, mesmo. Qualquer coisa que já saísse fora, eles achavam estressante, e não tinham como analisar também.

Então, a arte postal era uma maneira da gente se sentir ligado a alguma coisa maior, porque nos anos 70 não tinha a informação como agora, essas revistas de arte, não existia *net* nem *internet*. Então, o máximo que a gente via era a Bienal de São Paulo, e essas informações que vinham pela arte postal. E na arte postal circulava muita matéria, principalmente dos sulamericanos, que eram pedidos de libertação, das pessoas presas, de liberdade mesmo. E, liberdade de expressão. Da Europa vinham outros, dos Estados Unidos, eles já eram mais provocativos, vinham coisas assim, muita coisa era erótica, que vinha da Austrália, Europa, Estados Unidos, porque eu acho que tinha a ver com os anos 70, a liberdade de expressão do corpo.

Eu tenho aqui, o “Mohammed”, era uma corrente muito grande, e aqui tu pode ver que até o Beuys participou de uma dessas correntes.

APN- *Ah, tem alguns no arquivo do Espaço N.O., que é onde eu estou pesquisando.*

KL- Aqui tu podes ver, as pessoas nuas, isso era da Europa.

APN- *Mas, como era? Porque isso é um xerox colorido..*

KL- Funcionava assim, o “Mohammed” era um Centro de Comunicação italiano, e eles promoviam. Cada artista tinha direito, quando tu era convocado, a fazer a tua própria corrente. Eu fui convocada umas três vezes, talvez. E, mas assim, eu estava dentro da convocação, esses todos aqui eu estou dentro, são artistas que me convocaram, dentro da lista deles, então o meu nome sempre aparece nesses aqui. O “Mohammed” era uma corrente muito grande, eu imagino que eles imprimiam não sei quantos. Esse aqui é o Pierre Restany...

APN- *Eles enviavam uma cópia para cada um, era isso?*

KL- Para cada um dos participantes da minha lista. Aqui, como eu estava dentro da lista de outros, eu recebi uma cópia também. Assim funcionava, a gente sempre recebia uma cópia daquela corrente que a gente estava, ou tinha direito de formular uma proposta, um desenho, sei lá, qualquer coisa, uma mensagem.

Podes ver, todos os que vieram da Europa, eles eram mais provocativos, já os sulamericanos, eles eram, muitas vezes, voltados para problemas que a gente enfrentava.

APN- *Com ênfase maior na denúncia?*

KL- É. Também tinha muita gente dos países comunistas, Alemanha oriental, eu cheguei a visitar. Na Ale-

manha oriental tinha uma mulher chamada Ruth Rehfeldt, ela trabalhava sempre com a palavra, mas escrito... eu não sei se era com o computador, parecia um desenho de computador, um jogo de palavras. Da Polônia tinha muita gente também. Geralmente as pessoas dos países da “cortina de ferro”, eles tinham essas características, desejo de mais liberdade, como nós.

APN- Tu nunca mais atuou? Depois que tu voltou da Alemanha?

KL- Não. Eu nunca mais atuei. Eu até fui convidada para participar de uma Bienal de São Paulo, acho que foi em 82...

APN- Foi em 81.

KL- Eu não mandei nada, porque eu achei que já não tinha mais nada a ver comigo.

APN- Uma das minhas perguntas, eu não ia te fazer porque tu tinhas falado que tinhas saído antes, seria se tu achavas que a passagem pela Bienal teria afetado as relações internas dos circuitos de arte postal?

KL- É difícil de responder, mas eu acho que a arte postal, para mim, tem a ver com época. Não era uma proposta estetizante, pelo menos não no meu caso, e a arte postal quando começa a entrar nesses circuitos, ela deixa de ter aquele caráter que tinha. E tu começa a institucionalizar, sabe?

E muitos artistas, eles tinham outras atividades, eles não faziam só arte postal.

APN- Acho que a maioria.

KL- Esse que eu visitei, por exemplo, na Itália, Forte dei Marmi... Não, tinha muita gente na Alemanha oriental e na Polônia, eu visitei, na Polônia não. Visitei na Holanda, na Alemanha, na Itália, e eles não tinham só aquela atividade, a arte postal era um momento. Às vezes, eu vejo quase como fetiche.

APN- Quanto tu viajou, tu realizou algum trabalho com essas pessoas?

KL- Não. Esse Forte dei Marmi, por exemplo, a família dele tinha um hotel, super bonito, um lugar bem chique na Itália, Forte dei Marmi se chama. Parecia um filme de Fellini – sabe aqueles hotéis que têm as casinhas na beira da praia, para a pessoa sentar dentro...

APN- No sul?

KL- Ah não sei, não me lembro. Aqui! Visitando o Baroni em 1980. É que esses dias eu mostrei, a Mônica Zielinsky esteve aqui e, eu tirei tudo de dentro, não sei se eu não misturei.

Então, esse artista, ele fazia *performance*, se vestia de astronauta ou sei lá, qualquer roupa estranha e fazia passeatas performáticas na cidade. Ele fotografava isso, e ele fez uma foto comigo também.

APN- Esse aqui, cada um produziu um selo?

KL- Cada pessoa fazia o desenho de um selo e eles lá, imprimiram e cada um ganhou um livrinho. O selo da cada pessoa acabou sendo colado na capa. Isso era legal na arte postal, as pessoas tinham muito compromisso. Nunca havia esbanjamento, e quando alguém te convidava, aquilo saía mesmo. Podia confiar totalmente que as propostas eram executadas, mesmo, em qualquer lugar, as propostas sempre eram executadas a custos de trabalho manual, pessoal, envolvimento. Não dava para ser diferente.

APN- Claro. Tinha todo um custo, com selo o que não é pouco porque não eram poucos os participantes.

KL- A gente sempre tentava conseguir as coisas através da universidade.

APN- *Mas, e o “Relinquagem” vocês enviaram o material?*

KL- A gente que imprimiu essa capa, também. Com serigrafia no próprio Instituto. Nos mandamos recortar, eu acho. Tudo era assim, a gente trabalhava muito em equipe.

APN- *E vocês enviaram um para cada um dos participantes?*

KL- Um para cada um dos participantes, cada um sempre ganhava um, em qualquer lugar do mundo. Era assim. Quando uma pessoa fazia uma coisa ela tinha responsabilidade de mandar para todos.

APN- *E por que tu achas que esvaziou a atividade em arte postal?*

KL- Eu acho que tudo tem uma época. Não existe nada assim duradouro, sabe, na vida. E a arte postal é a mesma coisa, aquilo era uma época mundial, os anos 70 foram importantes no mundo todo, cada lugar com a sua característica. E tem que pensar que era assim, que nem tu viu, como o Beuys em algumas correntes, então, tinha muitos artistas assim, famosos, que também apoiavam a arte postal. E acho que isso tem a ver com o desejo de abrir novos espaços.

É estranho porque a gente, nos anos 70, lutou tanto assim, eu como estudante, eu era super jovem, não é? Mas, eu também fui organizadora do N.O. no início, não é? Eu saí depois. Mas, o desejo era esse, de conquistar novos espaços. E hoje em dia, eu acho que os espaços foram conquistados, profissionalizados, mas me parece que ainda falta. Não adianta só essa profissionalização, a arte, ela tem que sempre exigir, sabe? E na época, eu acho que tinha que ver com essas exigências da época. É que depois, tu não pode passar a vida toda trocando correspondências, não dá, fica muito... assim muito fetiche. As coisas vão mudando.

APN- *E tu achas que tem alguma relação com a abertura política?*

KL- Isso! Na América do Sul eu acho que tem a ver, sabe?

APN- *Ainda existem correntes e existem atividades ligadas à arte postal.*

KL- Eu ouvi falar, também.

APN- *Eu ainda não sei se é no Brasil reduzida ou no mundo todo. Eu não sei, mas com as pessoas que eu tenho conversado, quase ninguém mantém contato, mesmo de vez em quando, com uma pessoa ou outra.*

KL- Eu também vi isso assim. Eu perdi o contato, eu nem posso dizer o que aconteceu com as pessoas da arte postal que eu tinha correspondência. É como se, realmente tivesse mudado, não é?

A última coisa que eu fiz foi essa aqui. Quando a minha filha nasceu, eu estava na Alemanha, mas eu fiz esse álbum, para ela com os artistas que eu tinha mais contato.

Estranho, eu estou super intrigada com a foto...

APN- *E tu enviou?*

KL- Eu enviei para os mais próximos, para o Baroni – que eu tinha acabado de visitar –, o Rehfeldt – a família toda participava, a Ruth, o Robert –, e eles mandaram, então, de volta.

APN- *Seria uma corrente, tu enviou para eles interferirem e te...*

KL- Sim... é... a arte postal era livre, assim. Eu mandei para eles dizendo que a minha filha nasceu, e eles

retornaram esse material, não é? Eu montei esse álbunzinho com isso.

APN- *Esse artista eu já vi em algum... material, lá no arquivo do N.O.*

KL- Ele é inglês. Ele era legal, o Robin Crozier.

Mas, a gente nem sabe direito como que eles eram. Eu acho que eu fui uma das poucas que foi lá ver. Eu visitei, também, o Stempelplaats em Amsterdã, eu tinha curiosidade em ver como eram os artistas lá, eu tive que visitar. Em Amsterdã teve o Stempelplaats que era organizado pelo Ulises Carrion...

APN- *O “Other books and so”...*

KL- É. É a mesma coisa. Eu visitei um outro artista que morava em Roterdã, ele sempre mandava material da Austrália, é super curioso, ele disse que viajava muito para a Austrália e tinha contato com a universidade lá. Eu visitei o Vittorio Baroni, visitei o casal e o filho Rehfeldt, da Alemanha oriental

APN- *E o Flávio Pons e o Cláudio Goulart?*

KL- Também. Mas eles não são, assim, da arte postal. Eles participavam mas, não assim, intensamente. Sei lá, artistas conceituais com outras trajetórias. Não era, vamos dizer assim, eles não participavam da nossa, do núcleo, entende? Mas, eu tinha conhecido eles aqui em Porto Alegre, através do N.O. quando eles vieram visitar.

APN- *A exposição “Relinguagem” foram duas?*

KL- Foi lançamento do “Lingagem” e o “Relinguagem”, o “Linguagem” é um jornal.

APN- *Ah! A Ana Torrano procurou no arquivo e ela não encontrou. Mas a exposição... foi só uma então? Que engraçado, eu tenho a impressão que a Ana Carvalho mencionou na dissertação dela, que foram duas exposições.*

KL- Essa exposição do cartaz preto que eu te mostrei é uma exposição de arte postal, separada, não tem nada a ver com o “Relinguagem”. O “Relinguagem” foi lançado na Rua da Praia. Esses eventos foram organizados, todos, por essas pessoas que eu mencionei, no Centro Acadêmico, nossos eventos, entre os principais para nós.

APN- *E tu nunca mais soubestes do Jesús Escobar, que havia sido preso?*

KL- Não. Ele namorava a Teresa Poester, quando ele foi embora, eles eram namorados. A Teresa Poester continuou mantendo contato com o Jesús. Eu sei que ele foi preso, eu nem sei se sofreu alguma coisa ou não. Ficou realmente assim, distanciado. Ele mesmo parou, depois, de mandar notícia. E parece que ele conseguiu um emprego em El Salvador, mas eu não sei se ele continua, o que ele faz? Ele não mandou mais nada. Simplesmente voltou para casa e sumiu, assim. Mas eu acho que se tu quiser saber coisas do Jesús, a Teresa deve saber.

APN- *É... a Teresa está em Paris.*

Muito obrigada.

•

Cris Vigiato

16. jun. /1999, Porto Alegre-RS

APN- Qual foi a tua participação em arte postal? Como começou, qual motivação?

CV- Bom, basicamente, eu participei desse movimento, porque foi mais um movimento, dentro desse circuito de arte, na época, porque eu estava dentro do Espaço N.O. Como era um espaço destinado à essas manifestações de vanguarda e tal, e a gente, na época, mantinha contato com vários artistas contemporâneos, e também, grupos semelhantes ao nosso fora do país, dentro do país. Enfim, a arte postal veio naturalmente, começa, digamos assim, no meio dessas redes de contatos. Então, eu, a princípio fiquei muito curiosa e, depois, eu achava uma coisa, assim, meio engraçada, eu vi a coisa pelo lado mais lúdico do negócio. Porque é muito diferente tu estares num ambiente olhando um objeto, uma obra-de-arte, uma pintura, um desenho, enfim, uma gravura, um objeto, uma instalação, e tu receberes via correio uma manifestação. Claro que não ia ser um objeto, uma pintura, é uma outra manifestação daquele artista.

Mas enfim, era uma manifestação artística e tinha aquele detalhe, aquele particular de... da coisa imediata, de ser imediatamente próximo ao espectador. Tu punhas no correio e a pessoa recebia na sua casa, no lugar que ela estivesse. Essa coisa imediata e também, de romper com os meios tradicionais, os espaços tradicionais consagrados a artistas, a exposições – galerias, museus –, enfim, isso me atraiu bastante. Eu achava muito interessante. Até por ser uma coisa assim, pela novidade e pelo que era em si, não é?

Então, não só eu, mas o pessoal todo do Espaço, na época, todo mundo começou, também, a fazer esse tipo de manifestação independente, claro, um desenhava, um pintava, outro fazia *performance*, mas também fazia *mail art*, entendeu? Então, era uma coisa normal, entrou no nosso ritmo, assim, cotidiano.

APN- E tu lembra se a primeira vez foi quando o Paulo Bruscky esteve aqui, ou foi anterior?

CV- No meu caso particular foi depois, porque eu conheci o pessoal do N.O., o primeiro contato que eu tive foi através da Vera Chaves, que me levou lá, na Galeria Chaves para ver o espaço e conhecer o futuro local do Espaço, e me convidou para as reuniões. E, em seguida, a gente começou em tratativas, em discussões, o grupo todo e se criou o Espaço e a primeira exposição foi do Bruscky, não é?

Então, para mim foi após Bruscky. E foi uma exposição bem marcante, não é? Porque o Bruscky, pelo menos o que estava ali na parede, naquela noite, era uma coisa extremamente interessante. Eu nunca esqueço porque era uma coisa muito contrastante também. O espaço na época, foi antes da reforma do N.O., ele sofreu uma reforma, e então, as salas eram assim, Galeria Chaves, início do século, aquelas salas pequenas, e o Bruscky aquela manifestação muito contemporânea, uma coisa muito nova naquelas paredes daquela sala, então era muito engraçado. Eu achei extremamente interessante, aquilo me chamou muito a atenção. E o trabalho dele em si, não é?

APN- Que bom que tu lembra dessa exposição, porque eu gostaria de saber se eram só trabalhos dele ou se ele colocou trabalhos de outros, que tinham lhe enviado?

CV- Não, era dele, era uma exposição do Bruscky, uma individual.

APN- Só de arte postal ou da arte xerox?

CV- Tinha também de *arte xerox*.

APN- *Também, não dá para separar muito.*

CV- É. Sim, não dá para separar porque essas reproduções nessas máquinas, na época, era o que dava para se fazer. A não ser que tu desenhasse um a um, não é? Uma loucura! Então, tinha que fazer o original e reproduzir numa máquina dessas. Claro que essas máquinas de reprodução eram muito utilizadas, facilitavam muito as coisas, e propiciavam vários tipos de intervenções, também.

Eu particularmente comecei a desenvolver, assim, a trabalhar com essas reproduções, com essas copiadoras, mas aí eu fazia, por exemplo, fotocópia de um original meu, que eu desenhava, e depois eu trabalhava em cima da fotocópia e fotocopiava de novo, entendeu? Às vezes eram três, quatro intervenções para chegar ao produto final. Às vezes eu coria manualmente, uma por uma. Porque não tinham cores, ainda aqui no Brasil, as reproduções. Eu coria com lápis de cor, caneta hidrográfica, enfim, o que eu tinha na mão, quando era o lance, senão era preto e branco, eu explorava muito o preto e branco, gostava muito, a linguagem bem gráfica.

APN- *Eu gostaria que tu falasses do momento político, o que naquele outro dia tu comentastes comigo.*

CV- É, essa época, no caso, eu voltei para o sul em 78, porque eu estava em São Paulo, eu morei 8 anos em São Paulo. Saí de Pelotas fui direto para São Paulo, voltei em 78 para Porto Alegre. E, um tempo depois que eu conheci esse pessoal do N.O. Assim, uma coisa muito marcante, não só na minha vida, porque eu acho que ninguém que passou naquela época, passou assim, indelevelmente, digamos assim, sem marcas. Todo mundo tem as suas marcas, não é? Eu perdi alguns amigos em São Paulo, sumiram, foram mortos, essas coisas, desaparecidos. E isso foi uma coisa violenta. Eu vim para cá por questões meramente pessoais, separei do meu marido na época, e vim com a minha filha para cá. E ao chegar aqui, claro, é aquela batalha, não é? Sobrevivência, artista com uma filha pequena, batalhar onde é que eu vou trabalhar, o que é que eu vou fazer... procurando, claro, dentro da minha formação, alguma colocação dentro da minha formação era muito difícil, não é? Eu ficava zanzando aí na rua, fazendo contatos, tentando conhecer pessoas, porque eu não conhecia ninguém aqui.

E essa coisa da ditadura, eu vi, por exemplo, o N.O. no caso e o grupo de artistas que estavam lá, eu não vou dizer, assim, que todos pensavam com a minha cabeça, agora, a análise que eu faço, inclusive na época, eu às vezes era muito criticada, até pelos meus próprios companheiros do N.O., diziam:

– Ai, Cris, tu é muito política, tu te preocupa muito, assim, com essas coisas sociais. A tua arte é meio panfletária.

Eu digo, ora dane-se se é panfletária, eu não estou nem aí, o que eu sei fazer é isso, o que eu quero fazer é isso, a minha linguagem é essa, e eu não estou nem aí. Não tanto o pessoal do N.O. que comentava, analisava o meu trabalho, porque claro, a gente sempre analisava um ao outro, fazia parte, as críticas, que era super saudável. O meu caminho é esse, vai ser esse, acabou, é por aí que eu vou, e vou continuar, não vou parar, não vou mudar, até porque eu não sinto necessidade, eu não terminei ainda o que eu tenho que fazer, eu vou continuar fazendo.

Mas, paralelamente a isso, paralelamente ao N.O., eu também me envolvi com a questão indígena, tinha um grupo de pessoas que eu conheci aqui diretamente ligadas a questão indígena no Brasil. Então, eu me tornei, por forças das circunstâncias, porque eu sempre tive uma preocupação, digamos, o meu trabalho de arte uma

conotação social muito forte.

Em São Paulo, quando eu morava lá, eu trabalhava a questão da mulher na sociedade, eu fazia *silk screen* e desenho, com influência de história em quadrinhos, minha linha era essa, uma coisa meio *pop*, por aí. Ao chegar aqui, eu me deparei muito fortemente com a questão indígena, porque eu via índios guaranis na rua e não entendia o que eles estavam fazendo ali. Não combinava. Eu tentei me aproximar deles e não consegui, não é? Hoje eu entendo bem porquê. Então, na época eu fiquei muito chocada com aquilo que eu via na rua. E conheci esse pessoal que trabalhava com os índios, pelos índios, entendeu? Eu me juntei à eles também. Então, foi tudo junto, o N.O. e os índios.

Isso só veio reforçar aquela minha idéia que eu tinha de ter essa conotação social no meu trabalho. Então, eu passei da questão da mulher para a questão dos índios, automaticamente. Porque eu queria mostrar o que eu estava vendo na rua, aqui. Afinal, eu ia morar aqui mesmo. Eu não estava mais lá em São Paulo, eu estava aqui. É aquela coisa que eu tenho, o artista tem que refletir onde ele está, não é? E não onde ele quer estar! Então, eu desenhava o que eu via.

Eu te disse, eu sou formada em pintura, mas eu pintei pouco. Eu parti para o desenho, eu desenhava sempre. Eu comecei a ir para a rua desenhar os guaranis, paralelamente ao trabalho do N.O. A coisa foi tomando vulto, assim, cresceu muito, eu comecei a ler sobre antropologia, direito indigenista, a história do indigenismo no Brasil, a história dos órgãos oficiais, do SPI, da FUNAI, porque surgiu, como surgiu, a política brasileira, as idéias dos políticos quanto aos índios. Quer dizer, que até hoje não mudaram, a falta de respeito é total, não é? Até hoje não mudou coisíssima nenhuma. É falta de respeito mesmo, porque essas etnias, esses povos, essas culturas não interessam ao capitalismo, não é? Não é interessante que eles sobrevivam como tal, eles tem que ser adaptados. E isso é uma violência. E eu sempre fui contra a isso, e sempre me manifestei. E continuo me manifestando hoje, só que de uma outra maneira. Então, por isso é que o meu trabalho se voltou inteiramente para isso aí.

E essa questão indígena, também, na ditadura foi mais violenta do que se pode imaginar. O que saía no jornal era muito pouco e, era muito violento o que saía, tu imaginas o que não saía. Então, meu trabalho também era de denúncia, não é? Eu digo, bom, não sai no jornal, mas eu vou botar no meu trabalho o que eu sei, e o que eu estou vendo. Então, era o que eu fazia.

E o N.O., essa coisa de... quanto à ditadura, digamos assim, ao momento político que a gente estava vivendo, eu via assim, o circuito de arte era muito fechado para as manifestações de vanguarda, digamos assim, para usar o termo da época. Os artistas novos, novas linguagens eram muito criticados, *performance* era uma coisa de louco, entendeu? Uma instalação também, então, era tudo visto como:

– Ah, mas que é isso? Esse cara é doido! Esse grupo aí...

Então, artistas consagrados iam no N.O. e nos questionavam muito, dizendo que a gente não sabia o que queria da vida, por aí vai. E, eu via assim, que aqueles artistas que estavam lá, de uma maneira ou de outra, estavam se manifestando e mostrando o que passava na nossa vida, na nossa realidade, no nosso dia-a-dia. De uma maneira ou de outra, isso aparecia nos trabalhos, por isso que eu vi um pouco esse lado assim de resistência, digamos, cultural, dentro do Espaço N.O., que é uma coisa que nunca ninguém abordou, porque as pessoas não interpretavam por esse lado, digamos assim. É uma coisa gozada isso, porque, a tendência da maioria das pessoas é sempre separar coisas. Eu não, eu sempre junto tudo na mesma coisa porque para mim

é tudo junto, nada é separado. Essa coisa de dizer que a antropologia está separada da arte, separada da matemática, não, isso não existe. Para mim é tudo uma coisa só, e sempre foi. Tudo tem a ver com tudo.

Hoje, parece que a coisa está ficando um pouquinho mais clara na cabeça das pessoas. E naquela época eu também já entendia assim. Então para mim, foi muito claro isso aí. Foi um tipo de manifestação de um grupo de pessoas que não queriam se calar, e que não queriam se submeter as regras daquela época, então, a gente criou aquele espaço, e criamos as nossas regras, claro.

APN- *As regras que tu falas...*

CV- Eu digo regras do dia-a-dia, da organização da coisa. Tinha um estatuto, que tinha que ser cumprido. Era um centro cultural, tinha que ter as suas regras. Nada funciona sem algumas regras. Aquilo a gente se esmerava para cumprir, para que a coisa funcionasse. Eu acho que, enquanto funcionou, funcionou muito bem. Inclusive, é só tu ires lá, nos arquivos, para veres o contato que a gente tinha com o mundo inteiro, praticamente. Foi uma coisa muito interessante, porque a gente começou a descobrir outros grupos semelhantes ao nosso, que também trabalhavam, existiam e faziam as linguagens muito semelhantes às nossas, e abordavam questões como nós abordávamos.

APN- *Cris, até quando tu trabalhastes com arte postal? E, mais ou menos, se puderes situar um motivo pelo qual tu acabastes não fazendo mais arte postal.*

CV- Olha, eu praticamente, eu vou te dizer, na existência do N.O., a gente fez arte postal até o fechamento do N.O.

APN- *E depois?*

CV- Depois do fechamento, eu particularmente, ainda mantive contato com alguns artistas de fora do país, principalmente, que mandavam correspondências para eu intervir, e eu continuei intervindo. Participei de exposições na Colômbia, Dinamarca, enfim, Itália. Até hoje, de vez em quando ainda aparece, principalmente da Itália, chega alguma coisa e eu continuo intervindo, não é?

Tem gente que até hoje faz. Eu colaboro, por que não?

APN- *E tu achas que a maioria dos artistas que trabalhavam com arte postal para se comunicar, tinha para eles uma relação clara com isso de “não se calar”, uma ligação, um engajamento mais político?*

CV- Aí é uma coisa meio complicada de eu te responder, porque depende de cada país, da situação de cada país.

APN- *Eu estou falando dos brasileiros.*

CV- Os brasileiros, sim. Nós recebíamos coisas com conotações políticas bem claras, do resto do Brasil. Sem dúvida, Norte, Nordeste, São Paulo, tinha sim.

APN- *E tu achas que tu fostes te desisteressando da arte postal, por quê?*

CV- Não, não, é bem desinteresse. Eu fui tomando outros rumos. Porque eles, os outros artistas também, foram tomando outros rumos, os seus caminhos. O pessoal que era mais ligado ao desenho continuou o desenho, o as *performances*, continuou suas *performances*, pintura, continuou pintando, tu entendes? É uma coisa natural, tudo muda. Tudo é dinâmico. Eu não ia ficar fazendo arte postal para a vida toda, tinha outras coisas também para fazer, como fui fazer.

Quer dizer, eu parei, digamos assim, de desenhar, por exemplo, e fui, até por envolvimento demais com a questão política dos índios, parei de desenhar em termos, porque eu desenhava para a entidade que eu trabalhava, que eu estava ligada como militante, sempre militante. Nunca fui profissional da causa indígena, sou até hoje militante.

E depois eu me dediquei mais a estudar a teoria da arte. Quem me levou para isso foram os índios, por incrível que pareça, coisa engraçada, porque como eu dizia, a minha cabeça era sempre dividida em dois lados, a antropologia e a arte. Então, os índios me levaram para a isso, porque eu comecei a observar as manifestações de artistas que tinham raízes indígenas ou por origem – ele pessoalmente –, isso de América do Sul. E eu comecei a pesquisar arte sulamericana, porque eu achei muito interessante, eu comecei a achar as raízes indígenas dos artistas sulamericanos, e por aí eu fui. Claro, essa foi a época que eu fui fazer o Pós-Graduação em Teoria da arte, para me dar mais ferramentas, para eu poder até ler, entender e perceber melhor, e estudar melhor, inclusive até a própria crítica de arte sulamericana. Que é o que eu faço até hoje.

APN- *Tu te lembras quando houve uma Bienal de São Paulo, com a participação da arte postal, eu quero saber o que tu pensas da passagem da arte postal pela Bienal?*

CV- Eu acho interessante porque, mal ou bem, a Bienal sempre se propõe a mostrar o que está se fazendo em arte, na contemporaneidade. Então, ela não podia ignorar isso. Seria um “fora”danado, não é? Se a Bienal ignorasse a *mail art*, entendeu? Então, eu achei extremamente importante.

APN- *Mas tu não chegastes a participar...*

CV- Não, dessa vez não. Nessa eu não entrei. Eu não fazia questão de, eu nunca tive muito interesse em estar em todas, eu tenho que participar de tudo, tenho que fazer currículo... Não. Eu me preocupava muito era com o grupo, em manter o trabalho do grupo, em discutir as coisas. Nós discutimos lá dentro, o que a gente queria, qual era a proposta. E, digamos assim, eu era encarregada da divulgação das atividades do N.O., eu redigia *realises*, fazia contatos. Às vezes, não dava tempo. Mas, não importava.

APN- *E tu achas que essa passagem pela Bienal afetou as estruturas da arte postal?*

CV- Se legitimou? Olha, eu acho que não. Não, porque as pessoas continuaram fazendo e não teve assim, ah agora vou fazer uma coisa mais cuidada, mais sofisticada, porque foi para a Bienal, não. Eu não lembro de ter visto nada diferente. Continuou sendo a mesma *mail art* de sempre.

APN- *Por quê tu achas que esvaziou?*

CV- Ah, porque eu acho que faz parte das sociedades, não é? As culturas são dinâmicas. Isso a antropologia já diz. Toda a cultura é dinâmica, nada é estático, tudo muda, “*todo cambia*”. Tem que mudar, tem que avançar. Então ela vai, claro, vai sempre sofrendo uma transformação. Acho que aquele momento era o momento propício. Depois, como tudo na arte, como todos os movimentos, se tu pensares bem, não é?

A transformação, esse é o caminho. Aliás, da arte e de tudo. É de fundamental importância que as pessoas tenham clareza disso, porque eu acho muito engraçado, assim, os artistas que se vê, às vezes, que ficam fazendo a coisa, a mesma coisa a vida inteira! Uma coisa de louco!

APN- *Muito obrigada. #*

CV- Aquela mostra que o N.O. fez, de *mail art*, internacional, que a gente bolou no N.O. foi surgindo aos

poucos. Eu lembro que a gente tinha as nossas reuniões, e começou a surgir a idéia, já que a gente recebe tanta coisa, por que a gente não organiza uma exposição? Eu nem lembro quem começou com essa história. Não sei se foi o Milton Kurtz ou o Mário (*Röhnel*). E quando a gente decidiu, foi uma loucura.

Foi muito interessante, foi extremamente interessante porque veio muita coisa, porque a gente fez o chamamento, aquele convite, não é? Para várias pessoas do mundo inteiro, e aí, começaram a chegar coisas e não parava mais. Então, foi uma exposição muito grande e muito boa. Inclusive, nós tivemos um bom público visitante.

Isso era uma coisa interessante que ocorria no N.O., tinha coisas assim que às vezes, apareciam só “meia dúzia de gatos pingados” durante aquela exposição, naquele período, de repente, “pá”, aparecia um monte de gente. Era muito engraçado. E o público era heterogêneo. Não pensa tu que era só artista que ia. Não. Às vezes, entravam assim, pessoas que não sei, acho que entravam na Galeria Chaves e, “ah vou lá olhar o que é aquilo” – por curiosidade, gente comum, ia passando resolveu entrar e:

– O que é isso aqui heim, moça? Entrava um perguntando, entendeu?

A gente dizia, é um Centro Cultural Alternativo, bibiri bibiri... Então, era muito interessante, o público era muito heterogêneo.

Outra coisa interessante no N.O. eram os cursos que a gente promovia, cursos de expressão corporal, de teatro, dança-teatro, que é uma coisa que, depois de alguns anos, estourou por aqui, mas a gente já fazia! Linguagens bem novas. Algumas pessoas não entendiam muito bem, não captavam muito bem. *Performances*, as *performances* atraíam muita gente, isso eu lembro, nós tínhamos sempre um bom público para as *performances*. Claro, era o artista, não é? Era uma coisa meio teatral. Então, eu acho que a linguagem atraía as pessoas, tinha bastante público sempre. O pessoal sentava no chão. Ficava todo mundo muito encantado.#

O Wladi (*Carlos Wladimirsky*) fez uma performance muito bonita, e que na época, assim, as reações que eu observei. O artista ali, zanzando no meio de uns potes de barro, ânforas, velas acesas, ele riscava o chão. Era muito bonito, muito forte, a meia luz, então, era uma coisa meio ritualística. E eu ouvia comentários muito estranhos:

– O que será que esse cara está fazendo aí, heim?

– Ah, será que é magia negra? (risos)

Era muito engraçado. As pessoas ficavam curiosíssimas, entendeu? Suscitava comentários bem interessantes, bem ricos, mexia muito com o imaginário das pessoas, não é? Com a imaginação e o imaginário.

Então, isso foi uma coisa bem marcante no N.O. Claro, a proposta da gente era essa também, era instigar as pessoas que iam lá, provocar. Então, tinha essa provocação, tinham as novas linguagens, que por si só já eram provocativas, não é?

Outro, também, que mexeu muito com a linguagem das máquinas de reprodução, o hudinilson Jr., por exemplo, aquele artista de São Paulo, ele fez uma exposição bem interessante lá, usando o próprio corpo como a temática e, usando uma máquina de reprodução da *Xerox* – que a gente conseguiu por cortesia, emprestada por “x” tempo. Ele trabalhava o próprio corpo na máquina. Então, têm imagens muito bonitas, muito interessantes e muito instigantes também. A exposição do Hudi também causou muitos comentários, não é? Foi muito boa, foi um dos momentos que eu lembro, até por causa da presença dele, ele é um cara ótimo, alegre,

muito provocante. A exposição dele mexeu muito com o público. Ele colaborou muito com a gente, cadernos que ele imprimia e mandava, pequenas publicações, *mail art*, claro, muita coisa. O N.O. tem um bom acervo do Hudinilson Jr.

E outra coisa de *mail art* que eu achei interessante na época, era o pessoal da Colômbia e do México. Tinha um pessoal da Colômbia que fazia uma publicação chamada “Registro” e que, tinha também uma linguagem muito boa. Eles colaboravam com a gente, mandavam sempre as publicações, participaram de algumas mostras. O México também, tinha um pessoal que trabalhava com carimbos, muito bonito, o trabalho, muito bom. Uma coisa assim, muito simples, muito modesta, sempre em papel jornal, mas o trabalho assim, de primeiríssima qualidade, coisa muito bonita, muito boa, a proposta deles.

Esses grupos, da Colômbia eu lembro bem, da Cidade do México, e do Brasil também, gente bem legal de São Paulo, do Nordeste, do Paraná, eram os mais interessantes. Mas também tinha gente do Japão, faziam contato com a gente, participaram, e Europa: Itália, França Alemanha, Suíça, Holanda. Nós tínhamos muito contato com a Holanda – os amigos lá, os artistas Flávio Pons e Cláudio Goulart –, era uma rede de contatos fantástica, funcionava muito bem. #

•

Heloisa Schneiders da Silva

22. jun. /1999, Porto Alegre-RS

APN- ...nesses eventos, que aconteceram agora, existiu uma seleção e na época de vocês, não.

HSS- É, eu acho que uma das coisas que, para mim assim, porque eu fui mais curiosa. A curiosidade me fez pensar e querer ver como é que... se articulava, qual era a necessidade da arte postal, hoje? Como que ela acontece? E uma das coisas que eu observei é que, parece que o estímulo vem de fora – nenhum juízo de valor aí.

Mas, uma das diferenças é que, na nossa época, era uma necessidade interna, essa necessidade parece que congregava um grupo, sendo que, o acontecimento exposição poderia acontecer ou não. Entende? Não necessariamente, porque os trabalhos circulavam, e a gente recebia horrores de coisas, cada um de nós, e a gente terminava – uma seleção natural – escolhendo os trabalhos ou as mensagens que te parecessem mais interessantes. Aí, tu respondia e se estabelecia uma correspondência. Muitas vezes eram coisas assim – eu até acho que eu separei uma coisa – que, mandava uma determinada mensagem, o outro continuava e depois te mandava de volta e ia se fazendo assim, quase que uma construção em cima de uma mensagem inicial, de uma referência. Então, eu acho que é todo um mecanismo diferente. Acontece que tinha que ver com a época. Até, eu acho, que era uma possibilidade de ir, não sei se contra, mas atuar ao lado de uma “veiculação oficial”, que é a das galerias, dos espaços culturais e tal. Era uma coisa que veiculava desejos, necessidades, ensaios, ou uma poética, que não necessariamente precisava desse tipo de continente – de um espaço cultural oficializado.

Então, acho que essa era uma das necessidades que a gente tinha e eu nem sei, exatamente, onde começou a arte postal. Eu tenho impressão que as primeiras coisas que a gente recebeu foram dos Estados Unidos e da

Alemanhã, se não me engano. Mas, dali a pouco tinha gente de todo o mundo. Eu até tenho um material aqui, que não é meu, é da Teresa Poester, que participou na nossa época, também.

A gente fez uma exposição na Pinacoteca – que a Karin (*Lambrecht*) deve ter te falado, eu não sei –, uma exposição internacional que a gente organizou. Nós então, escrevemos para todos os nossos correspondentes e eles mandaram coisas e, nós fizemos uma exposição na Pinacoteca, de gente de todo o mundo. No final nós recolhemos os trabalhos. Eram trabalhos que a maioria, claro que muitos eram *xerox*, mas sempre tu fazia alguma coisa que era um gesto teu. Tu trabalhava em cima do *xerox*, digamos, ou podia ser uma gravura ou...

APN- *E tu lembras quando foi?*

HSS- Talvez eu até tenha o ano aqui, em algum material meu. Eu vou até dar uma olhada.#

HSS- Muitos de nós tínhamos correspondentes comuns. Eu acho até que a gente deve ter feito um cartaz.

APN- *E tu lembras como é que tu começastes? Qual foi a tua primeira participação?*

HSS- Olha, eu acho que foi entre os anos, certamente entre os anos 70 e 80. Deve ter sido assim, 77... 76.

APN- *Lá no Instituto (de Artes)?*

HSS- O nosso ponto de referência era o Instituto. Porque nós todos estávamos no Instituto, cursando. Então a gente tinha, assim como a arte postal, havia uma necessidade de grupo, de encontrar parceiros, encontrar linguagens comuns e... Eu acho que isso foi nos unindo, a gente constituiu, não um grupo oficial, mas um grupo de... ação. Não era um grupo assim como... o Nervo Óptico, que cada um tinha o seu trabalho individual, mas eles faziam trabalhos em nome do Nervo Óptico. Eu acho que conosco não acontecia isso, simplesmente era um grupo de jovens, que tinha determinadas necessidades e então, a gente se agrupava circunstancialmente. A arte postal era uma coisa que nos unia, um recebeu alguma coisa e passava para os outros. Assim como alguns outros trabalhos que a gente fez, um trabalho que foi uma exposição relâmpago, por exemplo. Que a gente pegou pequenas coisas nossas, descemos a Rua da Praia e fizemos uma exposição ali na rua, a gente escolheu o ponto mais...

APN- *Eu vi as fotos. A Karin (Lambrecht) tem.*

HSS- Ah, a Karin tem as fotos. Eu acho que eu não tenho, acho que eu tenho alguma, uma que outra. Bom, isso foi uma coisa que, praticamente era o mesmo grupo, mas, não que a gente constituísse um grupo. Acho que era muito mais um grupo existencial e de uma época, do que um grupo constituído. Porque cada um de nós, independente da arte postal, mantinha o seu trabalho, alguns mais e alguns menos. Eu acho que, por exemplo, a Karin, sempre desenhou e pintou. Eu também, independente da arte postal, eu fazia o meu trabalho em desenho e de pintura. O Jesús (*Galdaméz Escobar*) fazia com gravura, mas eu acho que havia pessoas com uma linguagem mais afim, o Jesús, por exemplo, a Simone (*Basso*) que sempre trabalhava com colagens, com pedaços de informação, pedaços de imagens. A arte postal se prestava muito para esse tipo de coisa, falando no nível plástico e visual. Em geral eram pedacinhos de coisas que a gente conformava feito uma estética, digamos.

APN- *A Teresa (Poester) também? E quem mais?*

HSS- A Teresa, também. A Bea Manganelli, em algum momento. Tinha pessoas com maior frequência, mas digamos, os mentores, quem agitava era especialmente: o Jesús, a Karin, a Teresa, eu.

Deixa eu ver se eu encontro a foto da exposição que diz bem o ano...

APN- *Eu acho que foi 78.*

HSS- Então foi, mais ou menos, por aí, 77, 78. Eu acho que até em 80 foi a exposição essa internacional, assim, a gente já estava em contato...

APN- *Já estavam se correspondendo por algum tempo.*

HSS- É.

Isso aqui, por exemplo, é um dos trabalho que eu mandava. Isso aqui até eu fiz, eu não sei como é que eu tirei essa fotocópia, não se foi quando eu fui aos Estados Unidos... É, 81. Eu tinha feito um trabalho em papel colorido e nos Estados Unidos, naquela época aqui não tinha xerox colorido ainda, não é?

APN- *É, demorou muito para vir.*

HSS- É, acho que nos últimos anos é que a gente tem essa facilidade. Eu acho que eu tenho o original desse aí. Depois, é claro eu fiz experiências com cor.

APN- *Qual a tua motivação para participar? Era mais o que tu colocou antes como...*

Esse é o original, o xerox eu experimentei fazer puxando para vários tons. As fotos são minhas, são *slides* que eu passei para papel e trabalhei em cima. Ou eu fiz fotolito? Eu nem me lembro como é que é. Eu sei que as fotos eu tirei e depois trabalhei com algum recurso fotográfico, não sei se eu mandei passar para papel ou se eu passei para fotolito, e do fotolito eu fiz o xerox.

Eu acho que, é uma visão bem pessoal – aqui está o “Linguagem” (*jornal*) –, é uma visão... eu acho que o nosso Q.G. era o Instituto. Porque como nós estudávamos ali, acho que era muito mais fácil trocarmos idéias e se encontrar e discutir e até, assim, confrontar as necessidades, os desejos, os sonhos. Mas, eu acho que é muito... quando a gente é jovem, e tem muitas idéias e, mais do que idéias, carências e desejos, eu acho que qualquer estímulo, pode ser qualquer coisa assim, mas ele tem um eco. Tu não sabes bem o que fazer, não é? Mas, de alguma maneira, qualquer coisa que tu vê, qualquer coisa que a gente soubesse, ou notícia que a gente tivesse, que algum artista está trabalhando não sei com o quê, então, tudo isso encontra um terreno como quase virgem. Muita coisa pode dar aí. Pode não dar nada. Pode ser uma planta que morra, que a semente apodreça, que não resulte em nada. Como às vezes a gente planta no clima errado e tal. Mas, eu acho que tem muito mais possibilidades.

Então, eu acho que, ao mesmo tempo que, talvez cada um de nós, assim, tivesse uma certa tendência ou mostrasse alguma tendência a trabalhar mais com gravura ou... – eu, por exemplo, odiava gravura. O que eu fiz em gravura foi porque eu precisava de créditos para me formar. Precisava fazer, era obrigatório, “Xilo I”, “Xilo II” “Serigrafia”... Bem, tudo que tivesse que passar por um processo, um meio indireto, eu não me sentia capaz, não sentia que era a minha linguagem. Para mim era desenho e pintura, são mecanismos mais diretos.

Mas, o que eu quero te dizer é que, eu acho que, ao lado de uma coisa que possivelmente cada um de nós, em fazendo a escola ia sentindo que tinha um caminho, que tinha mais curiosidade, tinha mais vontade de seguir em relação a uma determinada linguagem, tinha vários outros pontos que estavam ali, mexidos também. Eu acho que a arte postal foi uma coisa assim. Então, era uma possibilidade de te sentir num espaço reduzido e com um material... barato, de certa maneira, se sentir fazendo alguma coisa, já, com maior viabilidade, não é?

Do que pensar em preparar uma exposição, alguma coisa assim, que a gente, talvez, não tivesse nem condições ou vocabulário suficiente. Eu acho que serviu, um pouco, à isso, a nossa necessidade, que eu acho que talvez seja a de qualquer grupo jovem. Claro, hoje, por isso que eu me pergunto assim, como seria, e perguntei para os jovens que estavam ali, que fizeram essa exposição, o que motivava? Porque, hoje, me parece que, os meios são outros também.

Não é que não possa acontecer, eu acho que até tem um lado, porque eu acho que a essência da – eu estou falando coisas que estão me vindo na cabeça, depois tu colocas na ordem que tu quiser –, mas eu acho que o essencial era a necessidade de formular, através da imagem, uma coisa poética, era um jeito de fazer poesia com a imagem, com a palavra. Eu acho que a arte postal permitia isso. Porque se usava muito a palavra. Eu, por exemplo, sempre gostei de escrever, nunca escrevi muito bem, mas sempre ousei escrever algumas coisas, sobre o meu trabalho, sobre o trabalho de outras pessoas. Sempre brinquei com a palavra. Então, era uma possibilidade de brincar com a palavra. Eu não sentia que era capaz de – em alguns momentos até inseri, mas muito depois –, inserir a palavra na minha pintura, mas, na arte postal, por exemplo, eu me sentia capaz de fazer um jogo visual usando a palavra, e ao mesmo tempo, criando uma imagem.

Então, eu acho que com muitos aconteceu isso. Tem muita gente que não... que trabalhava diretamente, mais com a palavra, que era mais poeta, no sentido literário, e trabalhava com arte postal também. Eu acho foi uma coisa que abrangeu. Por isso eu falo na coisa poética, e... parece que hoje... é especialmente trabalhado por pessoas que mexem com a coisa visual, parece, eu não sei. Mas, me pareceu pela exposição que eu vi, que era a maior parte, e com os depoimentos assim, que a maior parte era de pessoas que já mexiam com a imagem, de certa maneira.

APN- E tu conseguirias dizer por quê tu achas que esvaziou a arte postal? Por que tu parou? Se consegues identificar o porquê.

Eu não saberia te dizer, eu teria que pensar mais e buscar mais informação. Eu perdi certos contatos e, talvez até, a necessidade de me manter... eu saberia dizer com respeito a mim.

Saciou a minha necessidade estética e, de informação e de expressão, naquele momento. E também, eu acho que junto estava a... como quase todos nós tínhamos o nosso trabalho paralelo à arte postal, em mim começou uma necessidade de me aprofundar mais. Eu não acho que a arte postal era superficial, eu acho que foi muito expressivo, foi um trabalho. Agora é que a gente pode pensar assim, a Karin, a Teresa, o Jesús, talvez, eu, no momento a gente estava participando de uma coisa que era muito espontânea para nós, era automático assim, era responder a uma necessidade, e aí, formulávamos imagens.

Mas eu acho que, houve um momento para mim, que... até eu não sei te dizer quando, parou, quase como se fosse natural. Eu acho que eu comecei a me dedicar mais à pintura mesmo, ao desenho, e a exigir mais desse tipo de. Então, eu acho que eu não estava conseguindo me dispersar com outra coisa. Eu acho que esse tipo de trabalho estava me exigindo mais. Então, eu acho que foi um abandono natural, por um lado isso.

Por outro lado, eu sei que o Bené Fonteles, por exemplo, que foi um grande participante da arte postal, o trabalho dele evoluiu dentro da arte postal. Da arte postal ele quase que transformou na linguagem visual dele. Eu não sei o que ele está fazendo nesses últimos 6, 7 anos, mas, eu cheguei a receber coisas dele que se vê derivou daí, fazer disco. A arte postal envolvia uma multiplicidade de linguagens e tem alguns que, eu acho, que conseguem manter isso como o seu trabalho.

Eu, no máximo, consigo introduzir certos elementos na minha pintura – como aqui, por exemplo. É pintura, eu considero essa chapa um elemento pictórico, ou que eu dei um jeito de transformar em pintura, para que ele seja recebido como pintura. Não é uma multiplicidade de..., é diferente, tu entendes? Alguns evoluíram, então eu pergunto, a arte postal que eu vi hoje, é um dos caminhos? Outros tomaram outros caminhos, foram se transformando. A arte postal hoje, é um pensamento delirante meu, mas, seja alguém, como é mais fácil o acesso ao computador, quase todo mundo tem, então, por exemplo, talvez, se faça uma coisa similar a arte postal via *internet*. Alguém manda uma mensagem, manda um desenho e daí outro responde.

APN- *Eu acho que existe. Eu não mantive contato, mas sei que existem “sites” de...*

HSS- Pois é. Acho que também a arte postal hoje, seja isso também. No sentido assim que, uma das direções que a arte postal tomou seja essa, via *internet*. Na nossa época, o correio era o elemento assim, existia uma... Tudo é muito mais imediato hoje, não é? Por causa da *internet*.

E existia, também, um mistério, que era um elemento assim, sempre presente. Tu mandava o teu endereço para um australiano, por exemplo, esse australiano mandava o teu endereço para outras pessoas, que a gente não conhecia. Então, de repente, tu estavas recebendo uma coisa, por correio. Tem toda uma coisa misteriosa, de tu abrir o envelope, de te deparar com uma imagem, não sabia se ia gostar ou não. Uma surpresa, era como, quase que, como acontece com a *internet*, entra num *site*, conversa.

APN- *É bem mais rápido, imediato. A arte postal antes, envolvia um tempo.*

HSS- E esse tempo era uma coisa muito preciosa para nós. Era misterioso, nos envolvia, essa coisa de receber vários envelopes, recebia e se apresentava. Muitos viajaram e terminaram conhecendo pessoas com quem se correspondiam muito tempo. Teve isso. Quando a gente começou o N.O., o Espaço N.O., era quase para nós como se fosse uma outra possibilidade de dar seguimento a uma arte postal. Era uma veiculação que também se dava muito por correio, a gente recebia exposições que fossem fáceis de montar. Então, foi uma das maneiras nossas de dar continuidade a essa necessidade, a esse tipo de necessidade de se comunicar.

Por isso que eu acho que é uma coisa de... de época. De idade, de geração. Época no sentido, assim, da idade da gente, e o do contexto histórico. Porque, eu acho que hoje, eu não preciso me mexer muito, porque eu me mexo muito para pintar. Porque como eu faço coisas grandes, e pinto quase que com as duas mãos, então, eu mexo o meu corpo. Mas, para mim é suficiente ficar uma semana dentro de casa sem... sem ter quase comunicação, eu tenho fantasmas suficientes... (risos) e vozes internas suficientes para, entende? Eu acho que é uma coisa pessoal e, talvez, de... de idade também. Talvez eu precise hoje ficar quieta com os meus fantasmas, pintando, do que intercambiando coisas.

Claro que eu gosto de ver trabalhos dos outros, ir ao cinema, mas, parece que é uma coisa mais quieta. A arte postal tinha um ruído, um buliço, que eu acho que era de uma geração e do momento, não é?

Isso é um depoimento bem pessoal, eu não sei o que outra pessoa diria.

APN- *Eu gostaria de saber o que tu pensas da passagem da arte postal, em 81, pela Bienal de São Paulo? Essa passagem pode ter modificado alguma coisa na rede de comunicação?*

HSS- Bom, 81 foi um ano que eu saí do Brasil. Eu nesse momento, eu já não estava tão ligada a arte postal, até recebia algumas coisas. Eu estive nos Estados Unidos e depois fui para a Europa, eu passei, praticamente, todo o ano fora.

Mas, eu acho que... por um lado, legitimação... no bom sentido. Não é transformar em uma coisa oficial e sim numa coisa reconhecida, que se reconhece a existência disso como um meio expressivo. Eu acho que foi válido, por que não? A forma como os próprios artistas trabalham. #

Eu acho que, a maneira como cada, isso serve para a inserção da arte postal na Bienal, talvez, eu acho que... a maneira como tu te coloca como artista é que determina como vai ser visto o teu trabalho, entende? Então, eu acho que a arte postal ser inserida na Bienal, pode ter sido uma coisa assim que realmente mostrou que aquilo também era uma forma de expressão, talvez exigisse uma leitura mais ampla, para assimilar isso, mas, válida.

Eu acho que não quer dizer com isso, por ela estar inserida em uma Bienal que é um evento oficial, que ela tenha esse caráter de coisa não... já esgotada, já assimilada. Como muitas vezes acontece. Eu acho que muitas coisas entram para a Bienal quando já estão... esgotadas, já perderam o caráter de novo, outras não.

Quase tudo é assim.

Não vai ser por participar ou porque recebeu um rótulo que vai ser oficializado, no mau sentido. Porque a gente tem esse vício também, de repente a gente, ah, são artistas oficiais. Já pertencem a determinado circuito ou fazem alguma coisa que já está assimilada, já tem um jeito, já são reconhecidos. Não necessariamente! É nesse sentido que eu quero dizer, depende de como o artista se mexe com o próprio trabalho. Qual é a conduta dele com o próprio trabalho. Não importa se está em uma Bienal ou pendurado na ponta de um obelisco ou... O Duchamp também trabalhou com mecanismos oficiais. Mas, sempre para mim vai ser uma pessoa assim... foi um artista que até hoje te deixa pensando. Tinha gestos muito... rebeldes e impregnados de vanguardismo, no sentido da coisa que vai à frente, assim. E, no entanto, hoje ele é super oficializado e não perdeu o seu caráter de, uma certa rebeldia, não perdeu o seu caráter de *out*. Por mais que esteja dentro, dentro é um conceito, não é? Nesse sentido, eu acho ele sempre vai estar um pouco fora.

Eu me sinto um pouco assim, por mais que possa sob determinado... fazendo determinada leitura, a pintura à óleo, não tem coisa mais assim... quase atávica do que alguém pintar, ainda, à óleo, hoje. Eu até me considero um dinossauro, às vezes, perto das coisas que fazem, de elementos que usam, mas ao mesmo tempo, eu acho que nessa liberdade tem uma coisa *out*, que caminha paralela. Não quer dizer que eu não possa estar numa galeria, pendurada direitinho, eu acho que o sentimento é que te coloca assim. Assim como eu posso, de repente, fazer uma instalação. Em algum momento, e talvez não seja para todo o mundo, em que a fronteira das categorias, elas se misturam ou se perdem. Elas se desfazem.

O importante é a relação com a tua expressão, e quanto mais profunda melhor, quanto mais honesta. Acho que honestidade é um ponto fundamental, não quer dizer fazer qualquer coisa. Honestidade inclui tudo, tua inserção como ser existencial, social, pessoal, tudo. É um mergulho, nesse sentido, para mim. Por isso que eu acho que a arte postal, naquele momento, o meu ser precisava experimentar essas coisas e se sentir sendo assim.

Nesse momento, já é outra coisa. Eu acho que um dia eu vou levar, assim, cinco anos pintando um quadro só. Vai ser o resultado de cinco anos. Ao invés de fazer assim, uma produção com vinte ou dez quadros por ano, ou trinta, talvez. Eu me vejo um pouco assim. É por isso eu pinto à óleo, também. O tempo para mim é uma coisa fundamental. Eu curto tempo. Eu acho que óleo precisa desse tempo, senão não pintaria à óleo pintaria com acrílica. O óleo te permite ir e vir, e a superfície demora mais para secar... então. É nesse tipo de honestidade que eu estou falando, no que tu está fazendo, não importa o que seja.

APN- Muito obrigada.

•

Ana Maria Torrano

ago. /1999, Porto Alegre-RS

Além desta entrevista gravada, várias conversas ocorreram durante os meses, junho, julho e agosto de 1999, período em que consultei o arquivo do Ex-Espaço N.O., auxiliada pela artista.

APN- Quando iniciou a sua participação em arte postal ? Qual a sua motivação?

AT- Eu acho que a minha participação foi pequena, pensando em termos do que eu, em outras áreas de artes plásticas, eu atuei. Mas, ficou até uma parte meio carente, em relação à essa vontade de ter participado mais dos eventos.

APN- A tua primeira atuação foi na primeira mostra, foi na mostra internacional que aconteceu em 81, aqui?

AT- Sim, o primeiro trabalho foi para a mostra. A motivação foi o próprio Espaço N.O., porque era uma fotografia de uma janela do Espaço N.O. que tinha entulhos que um anjinho – um adereço de vitrine –, um anjo com uma cartinha na mão. Então, eu associei com arte postal, fiz a fotografia, *xeroquei* e tem um título que tem a ver com arte postal. Mas depois disso, pouco material eu tenho, que eu lembre.

Em Amsterdã foi mais a questão do livro de artista, porque quando eu fui para Amsterdã eu tive contato com “*Other books and so*”, e lá foi mais a questão do livro de artista que eu, vivenci, não é? Mas, já sabia de toda essa atuação da arte postal, antes de viajar, com o pessoal do Centro Acadêmico (*do Instituto de Artes/UFRGS*), o Jesús Escobar, a Karin (*Lambrecht*), a Simone Michelin, a... Heloisa Schneiders.

APN- E tu não participastes...

AT- Daquelas primeiras mostras, não. A primeira que eu lembro, o primeiro trabalho foi aquele da janela do N.O. E, é isso.

APN- E depois da exposição tu participastes de outros eventos? Através daquela exposição tu recebestes correspondências?

AT- Não. O que eu recebi foi uma comunicação do “Mahommed”, da Itália, porque a Karin (*Lambrecht*) estava participando e depois, me lembro de um outro da Ana Carolina, era um cartão-postal muito interessante, a Ana Carolina do Rio (*de Janeiro*), dizia “quem ama não mata”.

APN- E era para interferir?

AT- Exato, eu acho que foi lá por 82, um pouco antes. E o pessoal do Espaço N.O. todos, eu acho, participaram desse evento da Ana Carolina. Depois, participamos da Bienal de São Paulo, a Bienal abriu um espaço para a arte postal, na XVI, e então, fizemos nós todos do grupo, um enviando para os outros, interferindo, o que foi o “Correntenósito” que teve registro na “*Art in America*”(Revista). Se eu não me engano, quem propôs foi o Telmo Lanes, a idéia.

Que eu me lembre foram estes trabalhos. Isso até 82.

APN- E depois, em 82 fecha o Espaço N.O. ...

AT- Só em 85 que eu voltei a participar, com o Hélio Ferverza, em uma exposição em Pernambuco, do Alexandre Nóbrega, que era “Objeto interferência”.

E depois, esse ano que eu recebi a comunicação do Toni Ferro, era um evento pela Universidade de Catanzaro, Museu de Arte de Catanzaro, Calábria, Itália. Era uma proposta para a Bienal de Veneza. Então, deste eu participei com um pequeno trabalho, onde eu utilizei uma imagem de um evento feito em Porto Alegre, um evento ecológico, o “Abraço ao Guaíba”. Eu utilizei aquela imagem, que nós havíamos em grupo organizado esse evento, enviei para a proposta do Toni Ferro que o título era “Uma torre pela paz”.

E é isso, em arte postal.

Agora, tem um detalhe que eu acho importante, quando o Cláudio Goulart viu esse material da Bienal de São Paulo, ele fez um trabalho em função daquele. O ciclo havia se cumprido!

APN- A *“corrente entre nós oito”*, tu queres dizer?

AT- Isso. Ele recebeu, e fez um trabalho. É o registro de que ele recebeu o recado, por uma revista, não é? Do grupo daqui, porque ele não sabia que tinha participado (*da Bienal*) até aquele momento.

É isso.

APN- Ana, como tu relacionas o acontecimento da arte postal ao momento político daquele período, anos 70 e 80?

AT- Ah, eu acho super importante, porque ali as pessoas tinham um canal para se comunicarem, sem a repressão, não é? Ali podia acontecer, as pessoas podiam ter conhecimento de fato. Por outros canais não era possível, era pelo correio.

APN- O que tu pensas da passagem da arte postal pela Bienal de São Paulo em 1981? Porque a Bienal é um mecanismo do sistema da arte e a arte postal acontecia fora, marginal a esse sistema, por isso da minha pergunta.

AT- Eu achei que foi ótimo porque [mobilizou] as pessoas, o público ter contato com uma manifestação que existia e que, colocada ali, foi ótimo, apesar de eu não estar muito inserida, mas eu acho que foi perfeito.

APN- E tu achas que modificou a estrutura da arte postal com essa passagem? As redes, o intercâmbio...

AT- Essa é uma questão difícil de responder. Eu acho que o público que viu, registrou. Acho que em todos os países, em todas as épocas, as repressões voltam também. Existe esse esquema alheio a nossa vontade. Se em alguns momentos pode ser colocado, que bom. Que é uma manifestação mais simples, como naquele texto do catálogo eu coloco, eu acho que tantos suportes tradicionais tem tão pouca, às vezes, qualidade do que um pequeno cartão-postal pode ter uma informação muito mais forte.

APN- Por que tu achas que esvaziou a arte postal? Era um movimento que tinha muita participação e, de repente, foi diminuindo, foi acontecendo menos.

AT- Acho que socialmente, toda a geração 80, como aqui até houve aquela exposição, em muitos lugares chegou os anos 80 e... houve uma outra linha de... meio que [?]eu acho. A palavra-chave era outra, era o projeto de cada um. Voltou-se aos projetos individuais, então, isso aí já não tinha, até, muito sentido. Agora, as pessoas que sabem da importância disso, muitos até continuaram a fazer.

APN- Muito obrigada.

•

Vera Chaves

out. /1999, Porto Alegre-RS

Entrevista gravada pela artista, em resposta às questões enviadas por mim.

APN- Quando iniciou a sua participação em arte postal ?

APN- Qual a sua motivação?

APN- Como relaciona a arte postal ao momento político-social da época, anos 70 e 80?

APN- O que tu pensas da passagem da arte postal pela XVI Bienal de São Paulo, em 1981? A participação modificou os rumos da arte postal?

APN- Até quando você atuou em arte postal?

APN- Por que você acha que houve o esvaziamento da arte postal?

APN- Por que você deixou de se corresponder?

VC- A minha participação na arte postal é um pouco restrita. Eu fiz alguma coisa para uma série de postais, numa iniciativa de Julio Plaza, em meados da década de 70, que se chamou “On-Off”. Era uma série de cartões-postais elaborados por artistas, que depois ia se tornar arte postal no momento em que as pessoas adquirissem aquela coleção de cartões e mandassem. Quer dizer, não sei se realmente se pudesse classificar isso como arte postal.

Agora, da minha participação, quando eu realmente fiz algo meu em arte postal foi um dos “Testartes”, que foi um cartão-postal com um cofre e com a seguinte pergunta, “O que há dentro deste cofre?”

Foi uma experiência bastante interessante porque eu mandei para quatro continentes, eu acho, e recebi respostas do mundo todo, inclusive de pessoas... críticos, artistas conhecidos na época, como [Carl Andrews], Lucy Lippard, Ulises Carrion, et cétera.

O máximo que eu fiz foi fazer algumas cópias xerox desta experiência e colocar em algumas exposições dedicadas às atividades do grupo Nervo Óptico, que foi mais ou menos, coincidiu a época da atuação com a época da atuação do Nervo Óptico.

Na verdade... quanto a terceira pergunta, porque eu acho que já respondi as duas primeiras... bom, se bem que, qual foi a minha motivação?

A motivação é que eu acho que existia um clima já um pouco propício a arte postal, por conta a gente recebia muitas coisas, e também com... quando a gente... depois que encerrou o grupo Nervo Óptico e se fez o Espaço N.O., quer dizer, quando esse grupo de artistas fez o espaço N.O., nós tínhamos um grande *mailing*, vamos

dizer, uma enorme lista de endereços em todo o mundo e nos correspondíamos muito. Aí era o auge da arte postal, final dos anos 70 se fazia, ainda, muito arte postal.

Eu acho que essa motivação era, realmente, uma coisa da época e, havia uma quantidade de artistas fazendo isso. A minha atuação foi pequena, vamos dizer, eu considero muito pequena. Eu não poderia ser considerada, na história da arte, por algum historiador que fosse estudar a história da arte do Rio Grande do Sul e do Brasil, como uma artista postal. Foram coisas bastante esporádicas, na verdade, na época eu fazia serigrafia, eu fazia outras coisas, fazia gravura e fotografia, principalmente coincidiu com as fotografias, os “Testartes” que eram obras, especificamente, de arte postal, poderiam ter sido.

O meu primeiro “Testarte” também poderia, foi feito em 74, ele era um envelope com algumas folhas dentro, com imagens e perguntas. Isso também poderia ter sido considerado um projeto de arte postal, porquanto mandado pelo correio.

Esses limites do que, onde começa e termina a arte postal é que eu também, como não sou uma estudiosa do assunto, não seria a melhor pessoa para delimitar. Mas, eu acho que de uma maneira mais aberta, tudo o que pudesse comunicar via correio, utilizando imagem e com uma intenção não somente de uma comunicação, vamos dizer, totalmente literal ou que é comum na correspondência normal, no envio de cartas, mas que tenha já uma imagem incorporada ou uma outra intenção um pouco mais estética e um pouco mais poética, principalmente, eu acho que pode se inserir na arte postal.

Quanto a participação da arte postal na Bienal, eu acho que a Bienal de 81, que teve arte postal e que foi o curador, Walter Zanini, ele deu essa importância à arte postal. O que é uma coisa interessante, mas já nesse momento, ela começa a se tornar um elemento quase museológico, quer dizer, foi já nos finais. O auge mesmo da arte postal acho que aconteceu nos anos 70. A década de 80 já é marcada por um retorno à ordem, digamos, porque a arte postal era uma forma alternativa de expressão. Ao passo que a década de 80 é caracterizada por um retorno à arte de galeria, pintura, então, decreta completamente, vamos dizer, a decadência desse tipo de comunicação que havia existido na década anterior.

Então essa realização pelo Walter Zanini de uma espécie de mostra, grande mostra de arte postal inserida na Bienal de São Paulo, já teve, para mim, um caráter de memória. Não era uma coisa viva, era uma coisa que até de certa maneira contrariava os princípios da arte postal, porque a arte postal, em princípio, não era uma coisa para ser guardada, era para ser recebida, lida e colocada no lixo – como se coloca, depois de dois meses uma carta, quando se faz uma limpeza nos papéis.

Como há um vício, digamos, de que a arte deve conservar-se, então, também foram conservadas as coisas de arte postal. Inclusive, um dos núcleos de conservação de arte postal aqui no Rio Grande do Sul é o próprio Arquivo do Espaço N.O., que eu dirigi muitos anos e que vem, pois, com intenções de reabrir ao público. Na verdade já está quase reaberto.

O esvaziamento da arte postal, eu acho que já está mais ou menos respondido pelas questões que, no momento em que volta a pintura e que volta o mercado com tanta força, nos anos 80 – e foi um fenômeno não só brasileiro, mas principalmente na Europa e nos Estados Unidos, no mundo desenvolvido ocidental, vamos dizer, os modelos vem daí –, e foi uma coisa que durou praticamente toda a década, com bastante, também, retorno à uma situação, mais ou menos anterior, no início dos anos 90. Porque eu acho que o mercado que deu esse “boom” também, desiludiu bastante, houve fechamento em massa de galerias, em todo o mundo.

E eu acho que o ressurgimento da arte postal se dá, a arte postal eu não vejo que ela esteja esvaziada, eu acho que ela está mais viva do que nunca, através dos meios eletrônicos.

Eu creio que todas essas manifestações de comunicação que existem hoje pela *internet* são a arte postal do limite do milênio. Toda essa moçada que está utilizando a *internet*, o e-mail para se comunicar e mandar mensagens, não só individualmente mas para muitos receptores, eu acho isso uma revolução muito grande. Além disso, tem essa imediatez fantástica, em poucos minutos a mensagem atravessa o planeta. Eu acho que nós vivemos um momento de renascimento e de grande crescimento da arte postal através desses meios.

Eu creio que estas são, mais ou menos as respostas às perguntas feitas. Um pouco informalmente respondidas, mas espero que seja isso que tu querias.#

•