

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais
Bacharelado em História da Arte

Why are you doing mail art?

Dois momentos da arte postal (1979 | 2016) e alguns trajetos da rede eterna

Charlene Cabral

2017

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais
Bacharelado em História da Arte

Why are you doing mail art?

Dois momentos da arte postal (1979 | 2016) e
alguns trajetos da rede eterna

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Orientador)

Profª. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profª. Dra. Maria Ivone dos Santos
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

CIP - Catalogação na Publicação

Pinheiro, Charlene Cabral

Why are you doing mail art? Dois momentos da arte postal (1979 | 2016) e alguns trajetos da rede eterna / Charlene Cabral Pinheiro. -- 2017.

129 f.

Orientador: Eduardo Ferreira Veras.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Arte postal. 2. Eternal network. 3. Poste Restante. 4. Claudio Goulart. 5. Michael Scott. I. Veras, Eduardo Ferreira, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Agradecimentos

Durante o último ano, me convenci, semana após semana, de que o principal agradecimento deste trabalho deveria ser àquele que me alimentou de energia, possibilitou passeios agradáveis ao seu encontro e, inclusive, significou importantes pausas entre escritas, trabalhos, aulas e demais atividades extenuantes do dia a dia: o Restaurante Universitário da UFRGS (mais especificamente a unidade da ESEFID, tão saborosa sempre). “I am glad if I can eat”, carimbava Claudio Goulart. Um salve ao RU, então, esse lugar que, apesar da política crescente de desmonte da universidade pública implementada nos últimos anos, vem mantendo sua dignidade, certamente bastante apoiada na afetividade dos funcionários que fazem sua existência diária possível. Esse agradecimento é, no fundo, um salve a toda a comunidade da UFRGS – professores, técnicos, terceirizados, estudantes –, que têm resistido como podem a uma precarização imposta como parte de um sinistro programa político e ideológico.

No entanto, é lógico que há outras enormes importâncias, de ordem pessoal e, por isso, mais emotivas. Agradeço, no topo dessa lista, à minha mami, Mari (muitos m’s), que sempre significou o mundo inteiro para mim e, não bastasse isso, jamais questionou as (im)possibilidades às quais me propus, apoiando incondicionalmente minhas escolhas. Mulher e mãe enorme e generosa, te dou minhas graças por tudo, para sempre.

Agradeço a minhas irmãs, Ale e Cris, por seus cuidados, disponibilidades e atenções. À Ale, em específico (e ao Clau), por sempre me acolher amorosamente na sua casa e em sua vida; à Cris, por ter apoiado *Intransferível* desde seu nascimento (daquela forma entusiasmada que só ela sabe fazer), por ter estado presente inteira em vários momentos especiais e por sua participação em *Reflexive Mail*. Gracias, manas.

Aos meus sobrinhos Pietra e Thalles, simplesmente por serem quem são. Vocês fazem do mundo, e da minha vida, um lugar melhor (além de me ensinarem muito). Ao Clau, por ter sempre dito que eu deveria voltar a escrever, mesmo quando eu achava que nem sabia mais português.

Aos meus avós (*in memoriam*), Antônio e Corona, por me mandarem cartas quando eu era criança e com isso despertarem em mim essa vontade de enviar meus

acontecimentos para outros espaços. À datilografia do vô, cheias de nonsense, palavras inventadas e bom humor. À caligrafia da vô, plena de italianismo e afeto.

À Tia Genir, por nutrir minha infância com música e literatura e me ajudar a perceber que as liberdades são fundamentais.

Gracias a minhas amigas e amigos, encontros de amor nessa vida: à Fê Baldissera pelas trocas infinitas e enorme presença mesmo à distância; ao Edson pelas conversas profundas e pela imensa generosidade com que abriu as portas da sua casa para mim nesses últimos quatro anos; ao Diego Groisman pela parceria, ajudas em traduções malucas e outras muitas colaborações como colega e amigo; à Laura por me inspirar a ver e a estar de outras formas. Também, *gracias* especiais a outros bonitos encontros feitos no IA: Cuper, Diego Hasse, Luiza Fronza, Diego Dourado e Fê Medeiros, por estarem presentes em momentos especiais desta pesquisa ou a ela relacionados (no caso, minha vida).

Agradeço imensamente à querida Elida Tessler, por ter propiciado a deflagração de um acontecimento (em mim) desde o primeiro dia de aula. Por sua companhia e orientação durante esses anos, por seu respeito às palavras.

Ao meu orientador, Eduardo Veras, sempre tão acessível no trato pessoal e tão generoso na forma de ensinar e nas contribuições que fez ao longo desta pesquisa. Por seus esclarecimentos e ajudas na revisão, pela confiança na minha capacidade de decisão mesmo quando eu estava perdida, por seu entusiasmo ao ver o texto se construir. Valeu mesmo, Edu!

À banca, professores Ana Albani e Paulo Silveira, por aceitarem fazer parte disso, e por suas grandes contribuições ao longo desses anos de curso, especialmente na ocasião da pré-banca. À professora Maria Ivone dos Santos, por ter gentilmente aceitado entrar no finalzinho dessa história, em um ato de confiança.

Às demais professoras e professores do Bacharelado em História da Arte, todos importantes a seu modo na construção de uma bagagem de histórias que fui construindo e que foram possibilitando pensamentos, formação de critérios e tomadas de posição, em especial a Luís Edegar de Oliveira Costa e Paula Ramos.

À Fundação Vera Chaves Barcellos pela sempre pronta acolhida. À pesquisadora Fernanda Soares da Rosa pelas conversas e grandes ajudas em minha aproximação ao Claudio Goulart. Ao Flavio Pons pela simpatia e disposição em conversar comigo.

Ao CNPQ e à UFRGS pelos apoios relacionados à Iniciação Científica.

Aos mailartistas de todos espaços e tempos e aos arquivistas que abrem seus arquivos para o mundo. A todas e todos que realizaram as ações de pensar e materializar um objeto e caminhar até a agência dos correios para enviá-lo a *Reflexive Mail*. Foi emocionante.

Ao Paulo Bruscky, pelo conjunto da obra e por ter respondido àquela correspondência, dando início a tudo isso.

Ao Ray Johnson, porque sim.

Resumo

Esta pesquisa parte da convocatória internacional de arte postal *Poste Restante*, organizada em 1979 pelo britânico Michael Scott, dentro da qual o brasileiro, então radicado na Holanda, Claudio Goulart, propôs uma pergunta específica, a ser respondida pelos seus colegas de rede: *Why are you doing mail art?*. Essa atenção dedicada à leitura de obras da coleção de Goulart teve como objetivo aprofundar algumas questões importantes dentro da arte postal, relacionadas especificamente a memória, referencialidade/autorreferencialidade, sentido/nonsense, potência micropolítica, presente/presentificações e tempo/espaço relativo. Foi proposta uma conversa entre a arte postal tradicional, oriunda dos anos 1960 e de matriz conceitual, com a contemporaneidade, diálogo ancorado em uma metodologia que assumiu a própria realização artística como elemento legítimo de pesquisa. Nesse sentido, se criou, em 2016 a convocatória internacional *Reflexive Mail/Reflexivo Postal*, cujo material recebido propiciou a atualização de algumas questões referentes à rede de arte postal e também reflexões sobre o surgimento de novas práticas ligadas à arte e à comunicação atuais. O trabalho prevê o anacronismo como ocorrência inevitável e tira partido dessa situação para buscar compreender melhor elementos pretéritos, sobreviventes e/ou contemporâneos.

Palavras-chave

Arte postal, Eternal network, Poste Restante, Claudio Goulart, Michael Scott

Resumen

Esta investigación parte de la convocatoria internacional de arte correo *Poste Restante*, organizada en 1979 por el británico Michael Scott, dentro de la cual el brasileño, entonces radicado en Holanda, Claudio Goulart, propuso una pregunta específica, a ser respondida por sus colegas de red: *Why are you doing mail art?*. Esta atención dedicada a la lectura de obras de la colección de Goulart tuvo como objetivo profundizar algunas cuestiones importantes dentro del arte correo, relacionadas específicamente con la memoria, la referencialidad/autorreferencialidad, el sentido/nonsense, la potencia micropolítica, la presentificación/los regalos y el tiempo/espacio relativo. Se propuso una conversación entre el arte correo tradicional, oriundo de los años 1960 y de matriz conceptual, con la contemporaneidad, diálogo anclado en una metodología que asumió la propia realización artística como elemento legítimo de investigación. En ese sentido, se creó, en 2016 la convocatoria internacional *Reflexive Mail/Reflexivo Postal*, cuyo material recibido propició la actualización de algunas cuestiones referentes a la red de arte postal y también reflexiones sobre el surgimiento de nuevas prácticas ligadas al arte y a la comunicación actuales. El trabajo prevé el anacronismo como ocurrencia inevitable y aprovecha esta situación para buscar comprender mejor elementos pretéritos, sobrevivientes y/o contemporáneos.

Palabras clave

Arte correo, Eternal network, Poste Restante, Claudio Goulart, Michael Scott

Sumário

Resumo.....	7
Resumen.....	8
1. Isto não é uma introdução.....	10
2. Introdução.....	12
3. O universo se parece a uma esponja e a rede é também um universo.....	25
3. 1. Imagens de leituras.....	25
3. 2. Imagens de imagens.....	27
3. 3. Nonsense é um sentido sem ordem.....	38
3. 4. Autorreferência, assinatura e personalidades.....	45
(parêntese).....	60
3. 5. For glory.....	61
4. Confirmado: é vida.....	67
4. 1. O poder de fazer qualquer coisa e remeter ao mundo.....	67
4. 2. Presenças e o tempo-espaço relativo.....	79
4. 3. Eterno que é eterno para sempre se movimenta.....	91
5. Finalmente, imaterial? [considerações finais].....	104
6. Referências.....	112
7. Apêndice.....	119

1. Isto não é uma introdução

A arte me repugna desde o momento em que se transforma em sistema *especulativo* e perde seu caráter de subversão. Os produtos da sua arte são a arte de fazer-nos produtos. Umas bonitas frutas na tua cômoda (comodidade).

Tristan Tzara, Manifesto Dada, 1918¹

Não raro nos enfadamos com a arte e investimos contra ela. O *nós*, sujeito oculto deste pensamento que me estimula e me estranha de um só golpe, se refere a *nós*, os agentes do campo da arte de um modo geral, mas talvez sobretudo aos artistas, principais responsáveis pelo eterno girar da grande roda da fortuna desse campo. Roda que se movimenta de formas muito mais complexas do que esperaríamos de um simples giro deflagrador de sucessões de destinos consecutivos e eternos retornos, de superações das ordens precedentes, de revivalismos apelidados de *neo* ou de confusas nomeações esboçadas como *pós*. E esse enfado com a arte é o ponto de inflexão em que planto os pés, porque aqui é o ponto, aqui é onde acontece o que penso deixar o movimento mais nutritivo.

Toda ação é vã se a comparamos com a escala do eterno, se deixamos que o pensamento corra uma aventura cujo resultado é infinita-mente grotesco (DADO: *este também é importante para o conhecimento da impotência humana*).

[...]

Proclamamos a arte como única base de entendimento. Não importa que nós, cavaleiros do espírito, lhe dediquemos há séculos nossos resmungues, legiões de catedráticos nos iluminam à luz de um neon. A arte não aflige a ninguém. Mata, borra a cordura, mas não aflige. (TZARA, 2006, p.25)

Em uma mesma página, duas sentenças proclamadas pelo homem Dada, primeiro levando à descrença indiscriminada, para logo iluminar a arte em sua potência, ainda que por pouco tempo, ainda que com enormes limites. Aporia: não há solução porque não há problema: Duchamp: há problema e só há problema e a solução é qualquer possibilidade. SE CADA QUAL DIZ O CONTRÁRIO É PORQUE TEM RAZÃO (TZARA, 2006, p.63). Isaac Newton e Albert Einstein, ambos em uma escala e com uma razão diferente.

¹ TZARA, Tristan. *Manifesto Dada*. Toulouse, Valência, Lisboa, México: Anagal, 2006. Tradução minha.

Começar este trabalho com Dada parece fazer sentido, vou dizer por que: é que Dada segue saltitando por aí. Não vou dizer onde, nem como, pois seria presunção, quem sou eu para saber (?), eu nem sei se entendo o que Dada é, até porque entender é quase sempre uma mentira para alguém – as razões, os relativismos... (textos adoram falsas verdades, verdadeiras mentiras, o que é mesmo pós-verdade?). Importante é reconhecer Dada quando se manifesta psicografado por algum artista, da mesma forma que nos acostumamos a buscar Duchamp como quem procura Wally de camisa listrada na multidão.

É não é apenas por homenagem, abraçar Dada e abraçar Duchamp será nosso descarrego com arruda e sal grosso, o ponto zero energético que este trabalho necessita. Arte postal é o tema que vamos tratar daqui pra frente, sempre acompanhados da digna revolta desses indivíduos que cavaram os buracos dentro dos quais alguns artistas do século XX caíram e outros do século XXI, por sorte, continuam a cair.

DADA QUER ENGOLIR A VIDA.

[...] Não há obras que valham se não fazem a vida melhor que a arte. Até agora a arte não fez mais que decorar a vida, agora quer transformá-la. Lalala.

Tristan Tzara, Manifesto Dada, 1918²

² Isto é uma *pós-epígrafe*.

2. Introdução

A história deste trabalho começa um pouco como termina: com sua autora tendo vagas ideias sobre seu objeto de pesquisa, a arte postal³. A diferença entre os dois momentos: talvez as vagas ideias tenham aumentado, em número e em complexidade, mas uma coisa é certa, elas não se tornaram conclusões. São pensamentos-relâmpago, desconfianças quanto às fórmulas, experimentos que conduzem a resultados heterogêneos. É provável que a forma como me aproximei do objeto de pesquisa tenha a ver com isso. E essa forma, ou metodologia, se baseou em uma aproximação pela realização, que já vinha acontecendo mesmo antes da pesquisa iniciar.

Em 2014, comecei a enviar envelopes anônimos contendo uma carta padrão datilografada e uma fotografia da cidade estilo cartão-postal a pessoas mais ou menos conhecidas, carimbados com a palavra *Intransferível* e transmitindo a ideia de que o destinatário poderia fazer o que quisesse com aquele objeto, através da sentença *o que você recebe é seu* (fig. 1 e 2). Pensava, com isso, estar atingindo diversas camadas e linguagens: apropriação do jargão burocrático que estipula, por exemplo, uma identidade ou um direito *intransferível*; o jogo irônico decorrente disso, que se presta a um questionamento sobre a transferibilidade de qualquer coisa, mais precisamente de um recado, da arte em geral, de um souvenir ou de um estado de humor que se envia por correio ou se transmite por convivência; o jogo entre o analógico e o digital e os medos ou receios que acompanham os recebimentos gratuitos (havia, na carta, uma frase que dizia: *isto não é spam, não é vírus, nem é à toa*); o elemento surpresa de receber uma carta física nos dias atuais, ampliado pelo fato de ela ser

3 Tal como o artista Paulo Bruscky, sou inclinada a preferir o termo *arte correio* em vez de *arte postal*, por entender que o adjetivo *postal* pode levar — e de fato leva — a confusões sobre o suporte desses objetos, muitas vezes precipitadamente imaginados como *cartões-postais*. Ora, muitos trabalhos de arte postal são produzidos neste formato, no entanto, o que os define não é o fato de serem ou não um cartão-postal, podendo esta manifestação artística assumir inúmeras outras formas. Além disso, o termo *arte correio* se identifica com o bastante difundido *arte correo*, da língua espanhola, o que o ajuda a ser mais facilmente identificável no contexto latino-americano. Opto, no entanto, pela utilização de *arte postal* por uma questão de tradição historiográfica que, na esteira da XVI Bienal de São Paulo (1981) e, por conseguinte, de Walter Zanini e Cristina Freire, escolhe utilizar esta nomenclatura, ciente de seus eventuais problemas. A utilização do termo internacional *mail art* também foi considerada para este trabalho, uma vez que é a definição mais global, mas acreditou-se que seu uso na língua portuguesa poderia tornar o tema ainda mais hermético para os não-iniciados. O uso do termo em inglês foi mantido apenas em citações, quando é o caso de ser esta a palavra escolhida pelo autor. Também, optou-se pela grafia *arte postal* sem iniciais maiúsculas, acorde com as escolhas de pesquisadores brasileiros consultados para o presente trabalho, compreendendo “a arte postal como uma prática e não um movimento artístico” (SAYÃO, 2015, p.16).

anônima; o anonimato falho, uma vez que a manipulação da máquina de escrever e da tinta do carimbo acabavam gerando marcas de impressões digitais; a curiosidade sobre se aqueles destinatários responderiam ou não e como (de fato, apenas dois responderam via correio, um deles foi Paulo Bruscky) (fig. 3 e 4); a relação com a Empresa de Correios e Telégrafos e suas regras (me disseram que era proibido enviar cartas anônimas, o que fez com que eu me identificasse, então, com a assinatura *Intransferível*). Há ainda algumas outras questões que foram me interessando ao longo dos vários meses que durou o experimento, mas, para ser breve, importa sublinhar que toda essa movimentação não tinha necessariamente a ver com arte postal. Ela começou, aliás, sem ter nada a ver, pela simples razão de eu desconhecer, naquele momento, o que era a arte postal. Quando já havia iniciado o projeto há alguns meses foi quando escutei esse nome pela primeira vez, e aí sim ocorreu um estalo: o que eu vinha fazendo não era estritamente a mesma coisa, mas certamente continha todo o germe do que viria a me interessar nessas obras em rede realizadas da década de 1960 para cá⁴.

4 Para o leitor não familiarizado à arte postal, é importante informar que sua (in)definição deve ficar mais clara ao longo deste trabalho. Por ora, para fins de situá-lo rapidamente, uso a cronologia feita pelo mailartista Paulo Bruscky (Recife, 1949) sobre os primeiros artistas a utilizarem sistematicamente a prática de correspondências em sua poética (a palavra “sistematicamente” é de grande importância, uma vez que situações isoladas de envios por correio de peças semelhantes já são vistas em artistas futuristas, em Duchamp ou nos Novos Realistas). Para Bruscky, os primeiros a utilizarem a arte postal (ainda sem esse nome) teriam sido os artistas vinculados ao grupo Fluxus, em 1960, ao propor o “o intercâmbio de informações, publicações e colaborações ocasionalmente em eventos coletivos”, sendo que, em 1961, Robert Filliou (*Sauve*, 1926 – Les-Eysies-de-Tayac-Sireuil, 1987) envia os *Estudos para realizar poemas a pouca velocidade*, “convites para receber no futuro uma série de poemas”. Logo depois, teríamos um *início oficial*, através das atividades do artista e designer estadunidense Ray Johnson (Detroit, 1927 – Sag Harbor, 1995) que, segundo Bruscky, “produz um clássico de tendência, escrevendo, no envelope, uma carta, tanto no verso como no reverso” (FERREIRA & COTRIM, 2006, p. 377-378). É consenso entre mailartistas e pesquisadores da arte postal, situar a criação da New York Correspondence School, de Johnson, em 1962, como um marco inicial do movimento. William S. Wilson, amigo de Johnson e responsável por inúmeros textos sobre o artista, opina que “certamente Ray Johnson não foi o pai ou a fundador da arte postal. No entanto, por pedir a um destinatário para enviar um objeto de papel para outra pessoa, ele começou uma rede, que logo se tornou um sistema informal de autoconstrução que se alargou e continuou a desenvolver” (WILSON, collected writings online, s/d). O termo *New York Correspondence School* teria sido cunhado pelo seu amigo Ed Plunkett, em um jogo de palavras entre a chamada *New York School*, referente ao expressionismo abstrato, e escolas, usuais na época, que prometiam ensinar arte por correspondência. Johnson assume o termo e passa a utilizá-lo, alternando, bem-humoradamente como sempre, as grafias *Correspondence* e *Correspondance* (P.O. BOX n.28, 1997, p.1). Segundo Artur Danto, “A *Correspondance School* era uma rede de indivíduos que eram artistas em virtude de jogar o jogo. Alguns deles eram, nos termos de [John] Willenbecher, “iniciados” porque partilhavam – ou pelo menos eram apreciadores — do senso de humor de Johnson: prontidão para responder a um certo tipo de piada ou trocadilho, visual ou verbal, levar coisas triviais como monumentalmente importantes [...]” (THE NATION online, 1999). As traduções são minhas.



Fig. 1 – Envelopes e versos dos cartões-postais enviados por *Intransferível* entre 2014 e 2015
Fonte: Arquivo pessoal

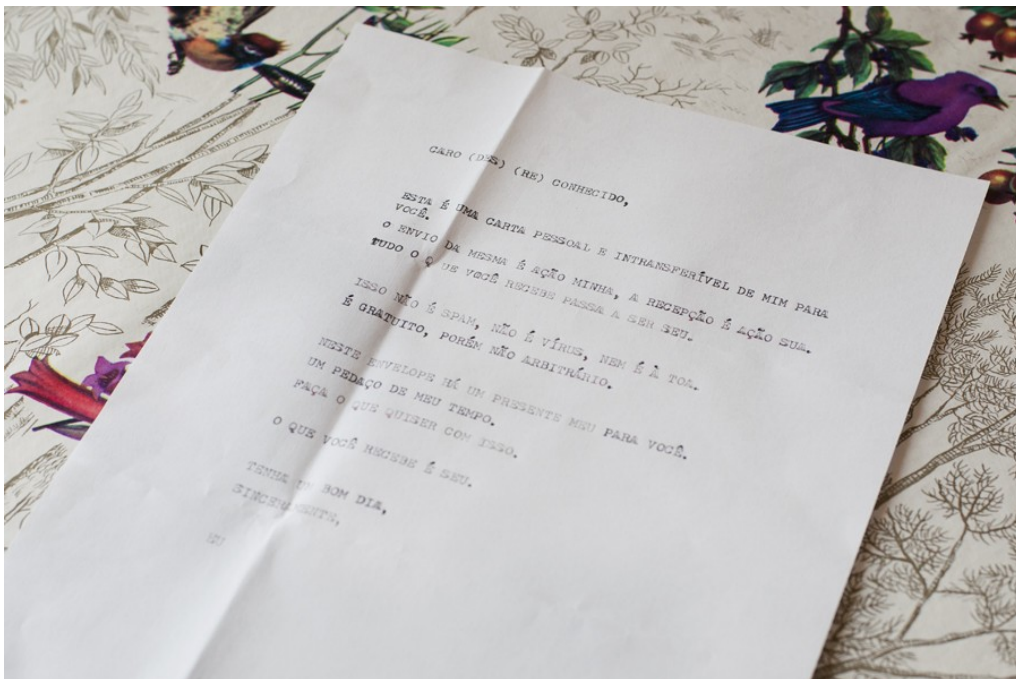


Fig. 2 – Carta padrão enviada por *Intransferível* entre 2014 e 2015
Fonte: Arquivo pessoal



Fig. 3 e 4 – Frente e verso da resposta de Paulo Bruscky a *Intratransferível*, 2015 | Fonte: Arquivo pessoal

Alguns excelentes trabalhos acadêmicos sobre arte postal foram realizados ou concluídos por pesquisadoras brasileiras⁵ nos anos que antecedem ou envolvem minha pesquisa (iniciada oficialmente dentro da Iniciação Científica em 2015), o que acabou levando à conclusão lógica de que meus escritos teriam a liberdade, mas também o dever, de enveredar por outro caminho. Com base nisso e em meu já existente interesse pelos envios, o óbvio se fez escutar e resolvi, portanto, deflagrar uma situação de envios e recebimentos através da participação ativa dentro da rede de arte postal, que fiquei sabendo estar relativamente viva quando me conectei à rede social virtual IUOMA (International Union of Mail Artists)⁶ (fig. 5 e 6). Participei de algumas chamadas de outros mailartistas⁷ e finalmente propus uma convocatória, já com a intenção de que fosse uma metodologia de pesquisa válida, partindo de algumas perguntas que trafegavam entre a possibilidade poética e a intenção objetiva. *Reflexive Mail/Reflexivo Postal* ficou aberta de abril de 2016 a abril de 2017 e solicitava respostas às questões “O que é Arte Postal? Onde está a Arte Postal? Por que fazer Arte Postal?” (fig. 7 e 8), as quais deveriam ser enviadas a uma caixa de correio alugada

5 Me refiro, sobretudo, à tese de Fabiane Pianowski (Universitat de Barcelona, 2013) e às dissertações de Fernanda Porto (USP, 2016) e Bruno Sayão (USP, 2015). Mais longe no tempo, porém de igual importância como fonte bibliográfica, está a dissertação de Andréa Paiva Nunes (UFRGS, 2004). Além disso, dentro do Bacharelado em História da Arte da UFRGS temos o trabalho de conclusão de curso de Liana Shedler (2015) sobre este tema.

6 Disponível em: <http://iuoma-network.ning.com/>. Acesso em 02/12/2017.

7 Opto por chamar os praticantes de arte postal de *mailartistas*, ao invés de simplesmente *artistas*, por entender que há participantes que não necessariamente se consideram artistas em relação a outros meios ou suportes. Encontro em Vittore Baroni apoio a minha tese, ele diz: "Arte postal, como consequência inevitável de alguns pressupostos teóricos do grupo Fluxus, é uma heterogênea e descontínua agregação de interferências criativas realizadas *principalmente por não-artistas em seus tempos livres*" (ARTPOOL, 2013, p.402). Poderíamos, ainda, utilizar o termo *artistas-postal*, mas não creio que ele soe bem, ou *artistas-correio*, mais usual, mas opto pelo termo derivado do inglês, tal como o fez Julio Plaza no texto do catálogo da XVI Bienal de São Paulo.

especialmente para esse fim. Tinha total consciência de que as respostas não seriam literais, e nem eu desejava que fossem, já que a arte postal nem sempre opera com literalidades; era justamente a qualidade da resposta poética que me interessava. Recebi um total de 119 trabalhos, de 105 artistas, advindos de 21 países⁸.



Fig. 5 – Imagem do grupo *Mail Art Projects* dentro da rede social IUOMA | Fonte: Página web IUOMA



Fig. 6 – Imagem do perfil de *Intransferível* dentro da rede social IUOMA | Fonte: Página web IUOMA

8 O catálogo online com imagens de todas as obras recebidas pode ser acessado através de <http://reflexivemail.tumblr.com/>. Também, foi feita uma página de Facebook com notícias da convocatória, www.facebook.com/reflexivemail, e um perfil de Intransferível (meu nome na rede) na IUOMA, disponível em <http://iuoma-network.ning.com/profile/Intransferivel>. Em 2017, foi montada uma exposição com todo o material recebido, no saguão do Instituto de Arte da UFRGS.



Fig. 7 e 8 – Frente e verso do folheto de divulgação da convocatória *Reflexive Mail/Reflexivo Postal*, 2016
 Fonte: Arquivo pessoal

Para minha relativa surpresa, no início de 2017, descobri no acervo artístico da Fundação Vera Chaves Barcellos, dois grupos de trabalhos de arte postal oriundos da coleção do artista Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 – Amsterdam, 2005)⁹. Na virada da década de 1970 para 1980, o artista gaúcho, então radicado em Amsterdam, Holanda, difundiu na rede de mailartistas ao menos três propostas: *Poste Restante* (1979), *Pieces of Myself* (1979) e *L'air d'* (1980), sendo que a primeira, que nos interessa para este trabalho, recebeu cerca de 60 respostas. *Poste Restante* foi, em realidade, uma convocatória mais ampla criada pelo britânico Michael Scott (Leeds, 1934 — 1988), a qual teria dado origem à “mais abrangente

9 Uma considerável parcela das obras do artista foi doada à FVCB, em 2015, pela Fundação Art Zone (criada em Amsterdam pelo próprio Goulart). Aproximadamente 120 destes trabalhos já se encontram catalogados. Fonte: Fernanda Soares da Rosa no artigo *A man can hide another: entre a poética e a arte política de Claudio Goulart*, artigo apresentado no III Encontro de Pesquisas Históricas PPGH – PUCRS, 2016. Disponível em: <https://iiiiephispucrs.files.wordpress.com/2017/01/77-stjp06-07-rosa-fernanda-soares.pdf>. Acesso em 26/07/2017.

mostra internacional de Arte Correio já realizada na Grã-Bretanha”¹⁰, segundo consta no catálogo da exposição, ocorrida na Liverpool Academy of Arts, entre junho e julho de 1979 (fig. 10 a 13). Sua proposta buscava tecer um olhar sobre a arte postal em atividade naquele momento e, para isso, pedia que os trabalhos fossem destinados de um artista a outro. O saldo final foi o recebimento, por Scott, de 934 itens advindos de 304 pessoas a partir de 25 países. O trabalho de Claudio Goulart para a convocatória consistiu em enviar a seus contatos um cartão-postal contendo a pergunta “Why are you doing mail art?”¹¹ impressa sobre um espaço vazio a ser preenchido com uma eventual resposta (fig. 9), essa então enviada diretamente ao endereço da Liverpool Academy of Arts, conjunto finalmente remetido a Goulart pelo organizador após o encerramento da mostra (fig. 14).

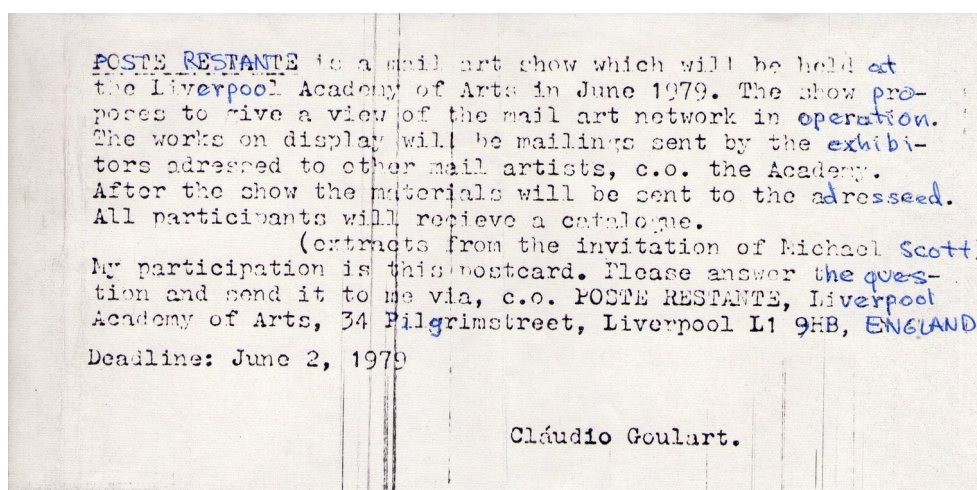


Fig. 9 – Carta de Claudio Goulart a seus contatos, explicando sua participação em *Poste Restante* e convocando a uma resposta, 1979 | Fonte: Acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos

10 Documentos disponíveis em: <http://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1979/PosteRestante.html>. Acesso em 21/06/2017. A dimensão dessa exposição é reiterada por Roger Ratio em *Great Scott - Mail Artist Extraordinaire*, livro póstumo sobre Scott, compilado por Michael Leigh e que contém depoimentos e homenagens de vários mailartistas a ele. Ratio diz: “Fico surpreso de que o nome de Michael não apareça mais frequentemente em arquivos, escritos e histórias da arte postal. Se nada mais do que para sua inteligente, inovadora e popular exposição Post (SIC) Restante, na Liverpool Academy of Arts (1979), que deve ser a mais importante exibição de arte postal realizada na Grã-Bretanha. E é provavelmente uma das mais importantes realizadas no mundo” (LEIGH, 1998, p. 19). Vittore Baroni também comenta sobre *Poste Restante* em seu livro *Arte Postale: Guida al network della corrispondenza creativa*: “A predileção pelo relacionamento postal direto é o que também inspirou a única grande exposição de arte postal organizada por Scott, Poste Restante, de 1979, na Liverpool Academy of Arts, a maior exposição do tipo até então na Grã-Bretanha, com quase mil itens recebidos, de mais de 300 artistas, de 25 países [...] (BARONI, 1997, p. 148). Traduções minhas dos originais em inglês e italiano, respectivamente.

11 “Por que você faz arte postal?” ou “Por que você está fazendo arte postal?”



TO	FROM	TO	FROM	TO	FROM	TO	FROM
1	2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31	32
33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48
49	50	51	52	53	54	55	56
57	58	59	60	61	62	63	64
65	66	67	68	69	70	71	72
73	74	75	76	77	78	79	80
81	82	83	84	85	86	87	88
89	90	91	92	93	94	95	96
97	98	99	100	101	102	103	104
105	106	107	108	109	110	111	112
113	114	115	116	117	118	119	120
121	122	123	124	125	126	127	128
129	130	131	132	133	134	135	136
137	138	139	140	141	142	143	144
145	146	147	148	149	150	151	152
153	154	155	156	157	158	159	160
161	162	163	164	165	166	167	168
169	170	171	172	173	174	175	176
177	178	179	180	181	182	183	184
185	186	187	188	189	190	191	192
193	194	195	196	197	198	199	200

TO	FROM	TO	FROM	TO	FROM	TO	FROM
1	2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31	32
33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48
49	50	51	52	53	54	55	56
57	58	59	60	61	62	63	64
65	66	67	68	69	70	71	72
73	74	75	76	77	78	79	80
81	82	83	84	85	86	87	88
89	90	91	92	93	94	95	96
97	98	99	100	101	102	103	104
105	106	107	108	109	110	111	112
113	114	115	116	117	118	119	120
121	122	123	124	125	126	127	128
129	130	131	132	133	134	135	136
137	138	139	140	141	142	143	144
145	146	147	148	149	150	151	152
153	154	155	156	157	158	159	160
161	162	163	164	165	166	167	168
169	170	171	172	173	174	175	176
177	178	179	180	181	182	183	184
185	186	187	188	189	190	191	192
193	194	195	196	197	198	199	200

TO	FROM	TO	FROM	TO	FROM	TO	FROM
1	2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31	32
33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48
49	50	51	52	53	54	55	56
57	58	59	60	61	62	63	64
65	66	67	68	69	70	71	72
73	74	75	76	77	78	79	80
81	82	83	84	85	86	87	88
89	90	91	92	93	94	95	96
97	98	99	100	101	102	103	104
105	106	107	108	109	110	111	112
113	114	115	116	117	118	119	120
121	122	123	124	125	126	127	128
129	130	131	132	133	134	135	136
137	138	139	140	141	142	143	144
145	146	147	148	149	150	151	152
153	154	155	156	157	158	159	160
161	162	163	164	165	166	167	168
169	170	171	172	173	174	175	176
177	178	179	180	181	182	183	184
185	186	187	188	189	190	191	192
193	194	195	196	197	198	199	200

Fig. 10, 11, 12, 13 – Catálogo da exposição *Poste Restante*, 1979 (4 páginas)
 Fonte: Arquivo Artpool Art Researcher Center

POSTPOSTERESTANDESCRIP

The numbering in the above list slightly understates the quantity of mailings received. In fact 934 (many containing numerous enclosures) arrived before the end of the show. 304 people from 25 countries sent things, and (not counting some of the all-embracing packs of cards) mail shows to be sent on to 450 people in 29 countries. (We'll do our best with the mailing on - though money may run out. If some things fail to arrive it might not be our fault; letters do get lost in the post!)

I'm very grateful to everyone who sent work for their support in making *Poste Restante* the most comprehensive international mail show ever held in Britain. Special thanks too: to Gillian Clark who risked the idea of putting on such a show at the Academy and who was actively and creatively involved with the whole project; to Glynis Davies, Julia Turnbull and Peter Ferratt for hanging and supervising the show; to Jeremy Greenwood for designing the exhibition poster; to Anna Banana for furnishing the rubber stamp; to Bill Ogilvie and Robin Crozier for address lists; to Judith Hoffberg for Umbrella publicity; to the Liverpool Academy of Arts (which receives financial assistance from Merseyside Arts Association) for providing the space and the money to make the exhibition possible; and to Susan, Adam and Will for the mass of work that they have done, and are still doing to complete the process.

Thanks, dear ladies, lots from Michael Scott

POSTE RESTANTE WAS AT THE
liverpool academy
 34 PILGRIM STREET, LIVERPOOL L1 9HB
 FROM 12TH JUNE TO 1ST JULY 1979



Fig.14 – Conjunto de material recebido por Claudio Goulart em resposta a *Poste Restante*, 1979
Fonte: Acervo da FVCB

Quando encontrei esse trabalho no acervo da FVCB, me espantei com o quanto coincidia, em termos de questões levantadas, com meus próprios processos de investigação acerca da arte postal. Ainda, para além da coincidência temática com meu trabalho, encontrei no arquivo de *Poste Restante* outro motivo para utilizá-lo como recorte dentro desta investigação – trabalhos de dois notáveis mailartistas que participaram também de *Reflexive Mail*: o italiano Vittore Baroni (Forte Dei Marmi, 1956) e o alemão Horst Tress (Colônia, 1950). Há, aqui, uma espécie de nó temporal que me interessa por algumas razões, sendo uma delas a possibilidade de reflexão sobre as permanências do efêmero e conceitual na produção contemporânea, mas também a inevitável pergunta sobre as potencialidades e falências contidas no exercício aparentemente saudosista de manter viva uma prática artística provavelmente datada como a arte postal. Se meu trabalho partiu de algo semelhante ao *Poste Restante* de Goulart/Scott, as diferenças entre os contextos são inevitáveis, quando não condicionantes: tanto tempo quanto minha idade separa uma proposta da outra, e com isso toda uma série de mudanças no interior da rede (hoje bastante reduzida no que corresponde à

arte postal propriamente dita, mas enorme e pulverizada em termos de indivíduos conectados pela Internet), tanto em matéria de motivações e desejos por trás da comunicação e da arte via correio ou via Internet, como em possibilidades tecnológicas para a execução das mesmas.

Para esta pesquisa, interessa uma análise simbiótica entre o objeto material e sua intenção, no exercício de um pensamento que possa se utilizar da questão formal para pensar o imaterial presente na concepção desses trabalhos e vice-versa. A aposta é a de que, mesmo alavancados por uma situação *conceitual* (ou *conceitualista*¹², como em geral são tratadas as produções de arte postal), e mesmo encarados como objetos efêmeros, as obras/manifestações de arte postal, quando lidas também como objetos, ganham em camadas e nos oferecem pistas valiosas sobre as intenções de seus realizadores e também sobre as potencialidades dos trabalhos, pouco e grandemente pretensiosos a uma só vez.

A pergunta que me acompanha desde o princípio desta pesquisa, e que tem uma origem antes de tudo poética — já que minha atração pelas possibilidades de envios e recebimentos aparece mesmo antes de eu saber algo sobre isso —, é sobre qual sentido de uma prática analógica dentro da arte (e, por conseguinte, da comunicação) ainda nos dias de hoje. Essa pergunta inicial acaba dando origem a outras, não menos importantes: há algum tipo de

12 A discussão sobre as particularidades da *arte conceitual* em contraste com os chamados *conceitualismos* é ampla e tratada por diversos autores. Em seu livro *Arte de guerrilha*, Artur Freitas faz um breve apanhado sobre o primeiro termo, convocando autores como Lucy Lippard, para quem a arte conceitual se localizaria em uma espécie de “ponte entre o visual e o verbal”, Tony Godfrey, que estipula quatro características para ela (*readymade*, intervenção, documentação e uso da palavra) ou Thierry de Duve, que a coloca sobre a base de quatro negações (do objeto, do autor, do fenômeno visual oferecido, do valor institucionalizado). Freitas também traz a compreensão mais ampliada de arte conceitual de Peter Osborne, como uma “tentativa de definição da própria arte”, a qual se aproximaria de sua própria definição de conceitualismo, um “sentido ampliado da arte conceitual”, “síntese das condições-limite das vanguardas sessentistas, [...] postura estética e ideológica extrema diante das convenções da arte, da institucionalização dos juízos e das opressões do capitalismo avançado. [...] a própria crise do objeto de arte” (FREITAS, 2013, p. 44-47). É comum que se relacione *arte conceitual* às proposições mais tautológicas, vinculadas a Joseph Kosuth e outros artistas “do norte”, e *conceitualismos* às situações de cunho ético-político desenvolvidas por artistas “do sul”, e nesse segundo grupo estariam localizados os mailartistas, muito embora a arte postal seja algo relativamente global e não necessariamente *política* em um sentido estrito. A definição expandida de Freitas para os conceitualismos interessa justamente por isso, ela está baseada nas seguintes características: 1) noção ampliada e transformada de obra de arte, substituída por “projeto”, “ação”, “intervenção” e fundida à vida e à realidade; 2) negação de seus dispositivos institucionais de legitimação da arte – o artista tenta dominar os seus próprios meios de produção; 3) negação da autonomia da arte pela promoção da consciência ética e ideológica – uma espécie de “contra-arte”, simultaneamente contra a favor do público (2013, p. 54-57). Por fim, parece importante a ponderação de Paul Wood colocada por Freitas, de que “é preciso tomar cuidado para não opor *arte conceitual* e *conceitualismo* como se fosse o caso de rebaixar o primeiro termo – visto apenas como *uma arte conceitual analítica [...] feita por homens brancos, racionalistas, atolados no próprio modernismo que almejavam criticar* – para reforçar a importância cultural do segundo” (2013, p. 47). A discussão sobre os termos poderia seguir se quiséssemos elencar os argumentos dos próprios artistas, de Kosuth a Clemente Padín, mas considero que, para o que nos propomos agora, a ideia geral esboçada por Freitas é suficiente.

manifestação artística (ou vivencial), nas práticas artístico-culturais-comunicacionais neste princípio de século XXI que se alimente de uma lógica conceitual semelhante àquela? Qual o espaço disso? Qual sua urgência? A rede de arte postal vive hoje apenas um oco desejo revivalista ou ela tem potencialidades próprias? Essa rede ainda pode ser chamada de *a rede*, em singular? A Internet veio, finalmente, coroar o sonho monstruoso da rede eterna?

Não parece haver resposta objetiva para nenhuma dessas questões, apenas cercamentos e a disposição para aproximar a afastar fenômenos e vontades com o desejo de melhor vivê-los e de saber mais sobre essa coisa tão falada e buscada como um norte ao longo do século XX: a famosa aproximação entre arte e vida. Quando postei no correio – e não no Facebook – os vários envelopes de *Intransferível* naquele início de 2014, minha ação não era apenas de revivalismo de uma prática analógica (embora esteticamente também o fosse), era também a fascinação pela possibilidade de colocar uma prática analógica em *contraste* com o universo avassalador de tecnologia digital que adentrou muito mais que nossas artes, adentrou nossas vidas, nesse início de século XXI. Era, embora possivelmente ingênua, uma ação que buscava certo *choque* com seu destinatário. Mas, e se, ao conectar-nos à IUOMA, ao lançarmos uma convocatória e ao expormos seus resultados em uma sala, estivermos realizando somente a replicação anêmica e irrefletida de uma prática de carimbagem e selagem, que já têm cansados os seus braços de mais de 50 anos? A transcendência da ação depende, em termos de potencial de arranque, de quem a pratica? Sou inclinada a pensar que sim, e que a história aqui, talvez como sempre, esteja cheia de sutilezas e casos particulares que podem, quando vistos com atenção, permitir algum acesso a paisagens mais amplas.

Neste trabalho, o que faço é somar experiências: entre as ações realizadas ou sofridas por mim e observações que me são possíveis daqueles objetos já históricos consultados, vistos e lidos, produzidos tanto por mailartistas ativos como já desaparecidos. Dos ainda ativos, que resistem em suas práticas analógicas mesmo quando já invadidos (ou invasores) da *world wide web* – que, diferentemente da *eternal network*¹³, dispensa

13 A noção de *Eternal Network*, cunhada por Robert Filliou, remonta ao centro/loja/espço *La Cédille qui sourit*, criado por Filliou e George Brecht (Nova Iorque, 1926 – Colônia, 2008) na costa francesa e que funcionou entre 1965 e 1968. Na *Cédille*, o uso do sistema postal se tornou recorrente e, desse projeto, que tinha o intuito de aproximar arte e vida o máximo possível, acabou derivando o termo *Fête Permanente*, em seguida transposto para o inglês como *Eternal Network*, o qual foi incorporado livremente pelos mailartistas para se referir a rede de envios como um todo. Sobre isso, o mailartista e pesquisador do assunto, John Held Jr., nos esclarece um pouco mais: “A palavra rede é um termo aceito universalmente na arte postal desde que Robert Filliou desenvolveu o conceito *Eternal Network* – *Rede Eterna* – no final dos anos sessenta. Esse conceito se utilizou para descrever

apresentações – creio que aprendo inúmeras coisas, mesmo quando contraditórias entre si. Dos já mortos, não posso evitar sentir saudades, como se tivessem sido meus bons amigos.

Experienciar uma trama, sublinhar o *durável* dessa já desde cedo apelidada *rede eterna*, através de embaralhamentos entre o que foi e o que está, é uma tarefa complicada, e por isso desafiadora. Talvez seja o que Georges Didi-Huberman tenta nos dizer quando afirma que “em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros” e quando convoca Walter Benjamin para falar que cada um desses objetos, tanto quanto suas épocas, são ao mesmo tempo “espaço de tempo” (*Zeitrum*) e “sonho de tempo” (*Zeittraum*), e que da dobra dialética entre eles surge uma “imagem”, que pode ser de diversos tipos, material ou psíquica, interna ou externa (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 46, 124-126).

Tento acessar o que há de sobrevivente nas conexões entre humanos, talvez por isso o apego em fundir a convocatória de 1979 com a de 2016, em um exercício de pensamento anacrônico e de montagem, aproximando situações pouco ou muito aproximáveis, em uma tentativa de evocar o menos dito sobre a arte postal. Tarefa completamente falível, mas a mais instigante que pude encontrar até agora.

No primeiro capítulo, há um esforço por situar alguns personagens e algumas ocorrências mais ou visíveis dentro da arte postal, em tempos e espaços diversos, uma espécie de diagrama imaginário caótico, a partir de observações diretas das obras (ou seja, de sua forma e de seu conteúdo) e sensações percebidas a partir da prática de envios e recebimentos.

Como arrancar algo de produtivo – seja texto, seja trabalho de arte – a partir do mergulho na experiência mesma, com seu turbilhão de envolvimento na imediaticidade do que está a ocorrer? E mais, como garantir a legitimidade destes produtos, enquanto algo que autonomize-se, desenvolva uma consistência própria, para além do sujeito da experiência? (BASBAUM, 2016, p. 59)

Ricardo Basbaum parece encontrar em Michel Foucault e Gilles Deleuze um ponto no qual se ancorar em resposta a esse problema. Tal ponto estaria relacionado ao que

um centro de criação permanente, no qual os participantes eram *pessoas que começam, pessoas que o deixam*. E enquanto os colaboradores da *Eternal Network* são membros que vão e vem, a rede em si permanece sempre” (P.O. BOX n.30,1997, p. 1). Tradução minha da versão em espanhol.

“se passa *entre* as matérias” (BASBAUM, 2016, p. 61), pois “quando as palavras e as coisas abrem-se no meio sem nunca coincidirem, é para liberar forças que vêm do lado de fora e que só existem em estado de agitação, de mistura, de recombinação e de mutação” (DELEUZE apud BASBAUM, 2016, p.61). O que Ricardo Basbaum, artista e teórico, parece querer proporcionar a seu trabalho, é o que ele chama de *pensar com arte*, sendo a preposição *com* de vital importância para a compreensão desse processo, “sob a forma de problematizações constantes, alinhavadas sempre a partir de um jogo de ações que articulam *lado de fora*, *disjunção* e *proximidade máxima*” (BASBAUM, 2016, p. 62). Parece correto supor que, mesmo em um estágio bastante mais incipiente do que o desse autor, eu possa almejar algo semelhante na trama que entrecorta as linhas aqui traçadas. Nisso, é possível que o segundo capítulo eleve um pouco mais essa atitude de risco, ao se permitir andar por relações um pouco mais nebulosas, por assim dizer, que não apenas vinculam seres humanos de tempos e espaços distintos, mas também seus dispositivos, consciências e disponibilidades.

Lá vamos.

3. O universo se parece a uma esponja e a rede é também um universo

3. 1. Imagens de leituras

Começo como leitora. Há trabalhos ao meu redor para serem lidos, estão ao alcance dos sentidos e da memória acumulada: são imagens, textos, imagens-textos, símbolos, materiais. “A história da arte está sempre por recomeçar”, diz Didi-Huberman quando nos fala do pensamento sobre história em Benjamin (2015, p.109). Encontro pelo menos dois apoios na fala desses autores, e pretendo inclusive dar conta de um terceiro. O primeiro diz respeito à metodologia que vai se estabelecendo em função do objeto observado. Sempre atento ao pensamento de Benjamin, Didi-Huberman parece convencido de que "não se pode jamais separar o objeto de conhecimento e seu método — ou seja, seu estilo" (2015, p. 133), o que nos leva diretamente ao segundo ponto, que tem a ver com a figura do colecionador (catador, trapeiro), encontrada em Benjamin. Atento aos detalhes singulares de seu próprio arquivo, esse pesquisador busca no *prático* respostas às aporias da teoria, na observação do *particular* um acesso às manifestações do *universal*. Alerta às sobrevivências (*Nachleben*) não apenas materiais, mas também psíquicas (2015, p.120-121), Benjamin encontra no pensamento de montagem a possibilidade de dar legibilidade a esses pedaços, iniciando então sua construção *de* história (2015, p.133). Eu chamaria, em meu caso, de uma construção *de estória*, pois me sinto como narradora quase literária de algo que *me* acontece. Receber em casa, na caixa do correio, ser destinatário e ser remetente, realizar uma proposição, são situações maiormente da ordem do *peçoal*, e este foi meu método de trabalho aqui.

Olhar para esses objetos, não só para sua condição física, mas também para seu caráter de deflagradores de situações entre autores e receptores (o que inclui a mim, mas também outrem, então terreno do testemunho mesclado ao da conjectura) é meu primeiro objetivo, por isso a criação de uma situação propícia a recebimentos sistemáticos — a convocatória, a chamada, o convite à conexão — que constituiu *Reflexive Mail/Reflexivo Postal*. Pode-se dizer que o método foi estabelecido em função da grande pergunta que vem guiando esta pesquisa, o questionamento em relação ao sentido das práticas de arte postal em qualquer tempo, o que evidentemente inclui o agora. Recebi muitos fragmentos de respostas, e não posso negar que tenho minhas preferidas. Porque uma resposta parece sempre mais

interessante quanto mais perguntas ela alavanca, quanto mais faíscas ela provoca; e as fagulhas que, neste caso, levam do particular ao universal, eu as vejo nos detalhes, em elementos que formam uma *imagem* de compreensão do fenômeno sobre o qual me debruço. Aqui, meu terceiro apoio em Benjamin e em Didi-Huberman, apoio que é mais frágil, mas me estimula. Tem a ver com a compreensão do que pode ser imagem, e preciso dela porque o que farei em seguida é justamente uma tentativa de *leitura de imagens* e de *textos-imagem* em um sentido amplo da palavra *imagem* e em um sentido pessoal do termo *leitura*, entendendo este último como chave interpretativa individual e conectiva e a primeira voltada ao que nela tem de *imaginação*, pensada por Baudelaire — e citada por Benjamin — não como uma fantasia, mas como a “faculdade (...) que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências, as analogias” (2015, p. 135).



Fig. 15 – Envelope carimbado com o endereço da caixa postal dos correios utilizada durante um ano para o recebimento das propostas de *Reflexive Mail* | Fonte: Arquivo pessoal

3. 2. Imagens de imagens

A imagem — a imagem dialética — constitui, de fato, o "fenômeno originário da história" (*das Urphänomen der Geschichte*). O presente de seu aparecimento oferece a forma fundamental da relação possível entre o Agora (instante, relâmpago) e o Outrora (latência, fóssil), relação da qual o Futuro (tensão, desejo) guardará os rastros. É nesse sentido que Benjamin define a imagem como "dialética em repouso" (*dialectique à l'arret*).

[...]

É assim que se encontram o Agora e o Outrora: o relâmpago faz com que se percebam as sobrevivências, o corte rítmico abre o espaço dos fósseis de antes da história. O aspecto propriamente dialético dessa visão se deve ao fato de que o *choque dos tempos na imagem* libera todas as modalidades do próprio tempo, desde a experiência reminescente (*Erinnerung*) até os foguetes do desejo (*Wunsch*), desde os saltos da origem (*Ursprung*) até o declínio (*Untergang*) das coisas. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 128-130)

Farei a leitura do que chamarei *grupo 1* de materiais recebidos para *Reflexive Mail*. Trata-se de uma seleção de trabalhos realizados por mailartistas conhecidos ou que aparentam ter certa familiaridade com a linguagem da arte postal e que são, por isso, peças muito ilustrativas de algumas questões-chave dessa prática, acordes com o que alguém que teve acesso a trabalhos das décadas de 1960/70/80 poderia esperar receber. Neste grupo, encontram-se Vittore Baroni e Horst Tress, já comentados anteriormente, os dois mailartistas participantes tanto em *Poste Restante* (1979) quanto em *Reflexive Mail* (2016). Por ora, nos interessa o primeiro.

Baroni é autor de diversos textos e alguns livros sobre arte postal, responsável pela publicação da revista *Arte Postale!* (fig. 16), fundada em 1979, e também responsável pelo grupo Move Your Archive (M.Y.A.) na rede social de arte postal italiana Dodo/Dada Arte Postale (equivalente à holandesa IUOMA), e pelas publicações comemorativas M.Y.A (fig. 17). realizadas em 2016, dentro de um grande projeto que convidou mailartistas a revisitarem e disponibilizarem seus arquivos de modo a colocá-los em movimento. A trajetória de Baroni como mailartista e articulador de situações dentro da rede remonta a 1977 e comporta, desde então, uma considerável lista de atividades que o próprio teve a gentileza de me enviar por correio junto a outros materiais e ao formulário *Add to and return* preenchido (fig. 19), folha que eu havia remetido a ele e a alguns outros mailartistas ainda ativos e que eu sabia terem certa trajetória dentro da rede.

Esse formulário, datilografado e xerocado, continha várias questões de múltipla escolha, algumas delas correspondentes a minhas reais curiosidades como pesquisadora como, por exemplo, sua opinião sobre as convocatórias atuais de arte postal. Outras questões tinham um caráter mais leve, atuando como *imagens* retóricas referentes à própria história da arte postal, uma piscadela ao destinatário, uma forma de aproximação pela referência como, por exemplo, a frase a ser completada “Hoje, a arte é: () este comunicado; () aquele comunicado; () não fui comunicado”, numa clara citação ao artista pernambucano Paulo Bruscky que, ao longo de sua intensa participação na rede de arte postal a partir da década de 1970 até os dias de hoje, difundiu, entre outros *slogans*, “Hoje, a arte é este comunicado” (fig. 18). Em sua resposta, Baroni marcou a alternativa “correta”. Clemente Padín, que também respondeu ao formulário — de forma muito mais “séria”, é interessante notar — agregou “saludos a Bruscky” (fig. 21). O formulário preenchido por Vittore Baroni (fig. 20) voltou como uma típica peça de arte postal retornaria de uma viagem de ida e volta à Itália: o mailartista encheu os espaços vazios da folha A4 com carimbos em várias tintas: uma estampa comemorativa de seus trinta anos como mailartista (1977 — 2007), autorretratos, um logotipo de algo que se parece a um planisfério entrecortado por uma flecha de dois sentidos formando um ziguezague/letra. Além disso, uma série de carimbos textuais: no topo, logo abaixo da sugestão *Add to and return*, ele carimba “Mail art has no rules/ not even this one”¹⁴, e segue preenchendo os espaços da folha com, entre outros, “Mail art not dead (yet)”¹⁵, “Mail art: recycle at will”¹⁶, “The network is (ethe) real and open”¹⁷, aqui recuperando sua própria ideia, presente no livro *Mail Art Handbook* (1986) que é, segundo ele, um “miniguia irônico da rede postal, no qual sugiro, entre outras coisas, modificar o termo um pouco pomposo *eternal network* pelo um pouco mais gentil *ethereal open network*”, uma vez que “a arte postal, como tudo, não é eterna, em todo caso é *etérea*, espiritual, transparente e imponderável como o éter” (BARONI, 1997, p. 163).

14 “A arte postal não tem regras nem mesmo esta”. Ao contrário das citações teóricas, cujas traduções aparecem efetuada no corpo do texto deste trabalho, com suas versões originais disponibilizadas em nota de rodapé, os enunciados presentes nas obras de arte postal serão colocados em suas versões originais e aqui traduzidos. Todas as traduções são minhas.

15 “A arte postal não está morta (ainda)”.

16 “Arte postal: recicle à vontade”.

17 “A rede é (*ether*) real e aberta”. Na língua portuguesa se perderia o jogo de palavras do original *ethereal*, que se traduziria por *etérea*, sem o sufixo *real*. Optei, por isso, por manter a palavra em inglês.

Abro um parêntese para lembrar que esse tipo de definição imprecisa sobre o que é arte postal não é incomum nos escritos de mailartistas. Parece que há tantas camadas possíveis nos trabalhos e nos acontecimentos que envolvem as atividades da rede aberta que a única maneira de definir a prática sem, no entanto, limitá-la, seria sublinhando suas incertezas e mobilidades. Das tentativas de (in)definição, me agrada bastante a de Guy Bleus, colocada no texto *Un informe administrativo sobre el arte postal*:

Quando a liberdade é um princípio básico, não são fáceis determinar os limites. É por isso que não tem sentido dar estâdareos estritos para julgar se algo é arte postal falsa ou verdadeira. Que um trabalho possa ser classificado como “Arte Postal” não somente depende de suas qualidades estéticas, senão também (ou especialmente) das intenções informativas, comunicativas e culturais incluídas no fato do envio em si mesmo. (P.O. BOX n.17, 1996, p.2)¹⁸



Fig. 16 – Revista *Arte Postale!*, n. 9, junho de 1980 | editada por Vittore Baroni
Fonte: Arquivo Fondazione Bonotto online

18 Tradução minha da versão em espanhol: “Cuando la libertad es un principio básico, no son fáciles determinar los límites. Es por eso que no tiene sentido dar estándares estrictos para juzgar si algo es verdadero o falso arte postal. El que un trabajo pueda ser clasificado como "Arte Postal" no solamente depende de sus cualidades estéticas, sino también (o especialmente) de las intenciones informativas, comunicativas y culturales incluídas en el hecho del envío en sí mismo”.

Disponível em https://merzmail.files.wordpress.com/2008/12/pdfpobox_17.pdf. Acesso em 13/12/2017.

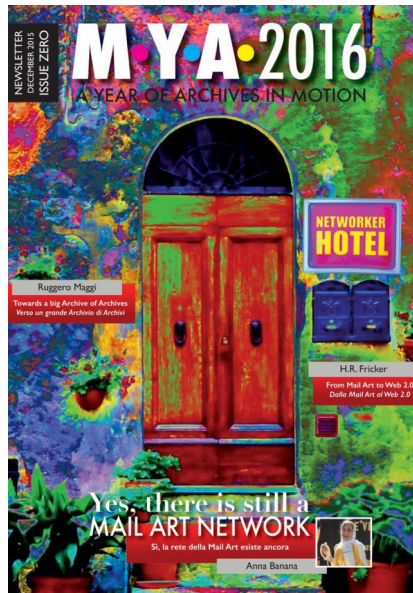


Fig. 17 – Newsletter *M.Y.A. 2016*, dezembro de 2015 | Fonte: Página do M.Y.A. na plataforma online Issuu



Fig. 18 – Envelope enviado por Paulo Bruscky ao Espaço N.O. carimbado com seu slogan *Hoje, a arte é este comunicado*, 1992 | Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB



Fig. 19 – Frente e verso de envelope, selo de artista, cartão-postal, adesivo e *print* enviados por Vittore Baroni a *Reflexive Mail*, 2016 | Fonte: Arquivo pessoal

MAIL ART NOT DEAD (YET)

ADD TO AND RETURN FORM
MAIL ART HAS NO RULES
NOT EVEN THIS ONE

I practice Mail Art since *1977*

Today? yes () not () maybe

Mail Art () is over still exists () can be

The Eternal Network () arrived where it aimed (delivered)
 () has been lost along the way (mislaid)
 who knows? (missing recipient)

Hoje, a arte é este comunicado
 () aquele comunicado
 () não fui comunicado

Art and life always () hmm () not anymore

What interests me most in Mail Art is

- the object (idea and making)
- the message (and medium)
- acts of sending and reception
- the network
- the community feeling*

Current calls () interest me
 () make me bored
 it depends

Internet () discourages Mail Art
 () can be a kind of Mail Art
 collaborates with Mail Art
 () does not make any difference

Time is short, I hurry
 () calls for calm
 ()

My Mail Art archive
 () no longer exists
 there is and is *..N.A. TOTAL CHAOS*
 () there is and it is with me
 () there is with me and Im so nice that I will make a photocopy
 of a work to send to you

COMENTS, STAMPS, RUBBER STAMPS, DRAWINGS, SCRIBBLES OR ANYTHING:

MAIL ART IS COMMUNITY SPIRIT IN ACTION

MAIL ART IS GLOBAL CULTURE JAMMING

NETLAND IS HERE, THERE & EVERYWHERE

500.000 MAIL ARTISTS WORLDWIDE

CAN'T BE WRONG

THE EXCHANGE IS (IN) THE MESSAGE

EVERY MAIL ARTIST IS A ☆

MAIL ART: RECYCLE AT WILL

(THIS IS) MAIL ART
PLAY IT BY YOUR OWN RULES

THE NETWORK IS (ETHE)REAL AND OPEN

VITTORE · 2007 · MAIL ART! · BARONI · 1977

mail art

mail art




Fig. 20 – Formulário Add to and return respondido por Vittore Baroni a Reflexive Mail, 2016
 Fonte: Arquivo pessoal

FORMULÁRIO ADICIONE E RETORNE

INTRANSFERÍVEL

Pratico Arte Correio desde ...1969...

Hoje? sim () não () talvez

A Arte Correio () morreu ainda existe () pode ser

Sua rede () chegou onde queria (entregue)

() se perdeu no caminho (extraviada)

quem sabe (destinatário ausente)

Hoje, a arte é () este comunicado

() aquele comunicado

() não fui comunicado

} sempre A
BREVETAR

Arte e vida () sempre hmm () não mais

O que mais me interessa na Arte Correio é

() o objeto (ideia e confecção)

() a mensagem

() os atos de envio e recepção

a rede de intercâmbio

()

As convocatórias atuais me interessam

() me entediam

() depende

A internet () desencoraja a Arte Correio

() é um tipo de Arte Correio

colabora com a rede de Arte Correio tradicional

() não influi

O tempo () urge, tenho pressa

pede calma

()

Meu arquivo de Arte Correio

() já não existe

() existe e está em UNIVERSIDAD (UDELAR)

() existe e está comigo

() existe e eu sou tao simpático que farei xerox de um trabalho para você

Comentários, selos, carimbos, desenhos, garranchos e afins:

EN INTERNET (HAY GENTOS), SOLO ESCRIBAN MI NOMBRE

Fig. 21 – Formulário *Add to and return* respondido por Clemente Padín a *Reflexive Mail*, 2016
Fonte: Arquivo pessoal

Dou um pequeno salto para o que chamarei *grupo 2* das obras recebidas em *Reflexive Mail*, e aqui estão os trabalhos realizados por dois tipos de pessoas: artistas visuais que são mailartistas neófitos e/ou ocasionais (grupo no qual eu poderia estar inserida), ou pessoas que se interessam por artes visuais, mas que não são propriamente artistas dessa área, e que para essa convocatória realizaram sua primeira obra de arte postal. Em comum, esses trabalhos exploram uma linguagem verbo-visual e denotam alguma intimidade de seus autores com questões de cunho conceitual dentro da arte. O recheado envelope amarelo enviado por Laura Pujol e Nathália Maciel contém outros dois envelopes reunindo páginas soltas: o menor, vermelho, contendo pequenas folhas *readymade* impressas com a frase “Não confie na memória...” de um lado, e *emojis* (mal) impressos e ali colados, do outro, compondo um conjunto sequencial de mensagens figuradas. O envelope maior e pardo, por sua vez, contém páginas com frases recortadas de revistas ou jornais, em sentenças-colagens um pouco debochadas, tais como “Vamos realizar uma nova e delicada missão: salvar o mundo. Por apenas R\$ 27,40” ou “Foi mal” (fig. 22). No trabalho como um todo, parece haver um apreço pelo *nonsense* e pela improvisação como método de aproveitamento de certo grau de acaso na formação das sentenças. Há também uma conversa particular comigo, que sou sua destinatária, referências “internas” através de signos que compartilhamos como amigas.

Interessa-me perceber no que este trabalho conversa com os de Vittore Baroni ou Clemente Padín, justamente por saber que as autoras não tinham conhecimento sobre esses mailartistas ou sobre a forma ou conteúdo usuais em seus trabalhos. Acredito que, primeiro de tudo, há em todos eles um pensamento de *colagem*, o qual possibilita a comunicação de uma ou várias ideias simultâneas e não lineares, atuando no sentido da formação de símbolos e ideias mentais empilhadas e de certa forma imprecisas, pois relacionadas àquela imaginação associativa de que nos fala Baudelaire. Se abrirmos um *Brain Cell* (fig. 24), as folhas de compilações de selos, carimbos e adesivos, publicadas por Ryosuke Cohen (Osaka, 1948) desde 1985 até hoje, encontramos um extremo dessa ideia na composição milimetricamente desordenada em sobreposições de imagens-texto que origina um grande evento coletivo celebrado em uma simples folha A3.



Fig. 22 – Parte do material remetido por Laura Pujol e Nathalia Maciel a *Reflexive Mail*, 2016
 Fonte: Arquivo pessoal



Fig. 23 – Frente e verso de cartão-postal com colagens enviado por Clemente Padín a *Reflexive Mail*, 2016
 Fonte: Arquivo pessoal



Fig. 24 – *Brain Cell 962*, enviado por Ryosuke Cohen a *Reflexive Mail*, 2016
 Fonte: Arquivo pessoal

As colagens de Laura e Nathalia, embora organizadas de um modo mais semelhante às de Clemente Padín (fig. 23), em uma ordenação que permite percorrer com os olhos os sentidos de cada símbolo para enfim somá-los em uma nova compreensão, também partilha com todos esses mailartistas da construção pela possibilidade sem maiores regras, abrindo espaço para um teor de experimentação, que logo são levados a cabo ou não, nesse fazer. Arriscaria dizer que, mesmo todos eles liberados de limites formais, nos trabalhos que classifiquei como *grupo 2*, a experimentação de possibilidades variadas se fez mais forte do que nos trabalhos do *grupo 1*. Faz sentido que seja assim, uma vez que no *grupo 1* encontramos os expertos em arte postal, mailartistas com bagagens e comprometimentos consideráveis em relação a essa prática, e no *grupo 2* temos os *amateurs* da arte postal, com uma maior dose de abertura ao desconhecido¹⁹.

19 Sobre o *amateur*, McLuhan escreve, em 1967: “O profissional é ambiental. O amadorismo é antiambiental. O profissionalismo funde o indivíduo em padrões do ambiente total. O amadorismo procura desenvolver a consciência total do indivíduo e a sua percepção crítica das normas fundamentais da sociedade. O *amateur* pode produzir com uma perda” (MCLUHAN, 1967, p. 93). Tradução minha da versão em espanhol. É importante

O trabalho de Laura e Nathalia independe da história da arte postal para existir, ele só depende de ser *convocado* a ser feito, possui suas próprias referências e, mesmo assim, é capaz de conversar com a rede inteira que o precede, mesmo sem ter consciência disso. Só que é provável que estas mailartistas ocasionais não sigam com a prática de envios e que este trabalho acabe em si mesmo, não gerando nenhuma consequência mais duradoura que retroalimente a rede da qual ele fez parte por um curto período. Isso sim é muito diferente das atuações *conscientes de rede* e compromissadas de Vittore Baroni, Clemente Padín, Ryosuke Cohen ou Ruud Janssen, que parecem ainda existir como museus móveis para a preservação da memória da rede.

Neles, praticamente tudo são referências, mais ou menos compreensíveis segundo o conhecimento que possamos ter das histórias, princípios e fases que formam a *eternal network*. Mesmo que seus envios sejam realizados nos dias de hoje, eles não escondem seu parentesco com aqueles encontrados nos arquivos de arte postal das casas de mailartistas, instituições de arte ou arquivos digitalizados disponibilizados na nuvem. As mesmas cores dominantes (a saber, aquelas das tintas de carimbo: verde, magenta, violeta, preto) estão presentes tanto nos envelopes atuais de Janssen e Baroni como naqueles postais do arquivo de *Poste Restante* de Claudio Goulart; os mesmos tipos de estampas, frases de efeito, humor e as referências e autorreferências que não se explicam completamente, mas que pretendem comunicar um tom, um espírito, mesmo que de maneira fragmentada. Ou, em casos mais extremos, aquilo que Julio Plaza detectou (positivamente) como “um signo suicida”, em que “o excesso de significado destrói a significância e o sentido” (Catálogo da XVI Bienal de São Paulo, 1981, p. 10).

lembrar que é usual entre os mailartistas não alimentarem qualquer ideia de compromisso com um *profissionalismo artístico*, como Vittore Baroni, que escreve “Eu não me considero um ‘artista’ no sentido comum, nunca tendo procurado uma carreira comercial, mas da arte postal eu imediatamente compartilhei a liberdade de transgredir todas as regras” (BARONI, 1997, p. 162). Tradução minha do original em italiano. É impreciso, portanto, taxar os mailartistas de *professionais* num sentido estrito da palavra, mas também é necessário olhar com atenção para o que produzem e enviam para perceber que tipos de questões estão ali sendo tratadas. Pela minha observação, essas questões tendem à preservação de situações já assimiladas dentro da rede.

3. 3. Nonsense é um sentido sem ordem

Os dois envelopes enviados por Ruud Janssen (Tilburg, 1959), ativo na rede desde 1980 e responsável pela articulação na internet dos mailartistas atualmente dispostos — através do IUOMA, do qual é fundador, e das diversas páginas que administra dentro do Facebook —, vieram, tal como o de Baroni, recheados de elementos informativos: cartões de visita, uma publicação impressa com um texto seu sobre selos de artista, uma espécie de cartaz gráfico, o formulário *Add to and return* devidamente preenchido e carimbado por ele (fig. 26 e 27), o panfleto da convocatória interferido (fig. 25), tudo isso dentro de dois envelopes lotados de carimbos (fig. 28). Suas marcas têm como forte característica a apropriação de uma estética burocrática, escolha comumente observável entre os mailartistas, e sobre a qual Fernanda Porto comenta em sua dissertação sobre o uso de carimbos por artistas do nordeste brasileiro:

Craig Saper acredita que há certo tipo de manifestação artística produzida em rede que não pode ser definida como um meio — pintura, escultura, impresso, poesia, etc —, mas compreendida como uma situação que ele denomina *networked art*, isto é, arte em rede. Nesta, incluem-se produções interessadas em estabelecer relações de intimidade por meio de aparatos do sistema burocrático, tais como *slogans*, carimbos, nomes corporativos, logos, eventos, instruções, dinheiro.

De acordo com Saper, os artistas que produzem em rede – incluindo aqueles que atuam na rede de arte postal – utilizam como recursos a farsa e a paródia para emular a aparência e o aparato das culturas corporativa e burocrática para, assim, apresentar uma versão utópica do original. Para essa experiência artística, Saper cria o termo *intimate bureaucracy* (burocracia íntima), que ele define como um arranjo paradoxal entre uma produção artesanal, técnicas de distribuição em massa e a crença no potencial democrático das técnicas de reprodução mecânica. (PORTO, 2016, p. 103)

“Approved by IUOMA General-President”²⁰ é uma das estampas, com direito a brasão, carimbadas por Janssen no formulário. No envelope, há outras mais pessoais, como “Mail-art changed my life”²¹, ou enigmáticas, como “ex” ou “hetfig” (“violentamente”, em holandês). O que mais chama a atenção, no entanto, é a palavra que cruza violentamente o envelope com uma tipografia descontraída: “pataphysics”.

20 “Aprovado pelo presidente geral da IUOMA”.

21 “A arte postal mudou a minha vida”.



Fig. 25 – Panfleto de *Reflexive Mail* com intervenção de Ruud Janssen, 2016.

Fig. 26 e 27 – Verso e frente do formulário *Add to and return* respondido por Ruud Janssen, 2016

Fonte: Arquivo pessoal



Fig. 28 – Envelope remetido por Ruud Janssen a *Reflexive Mail*, 2016 | Fonte: Arquivo pessoal

Ora, temos uma homenagem a Alfred Jarry (Laval, 1873 – Paris, 1907) e à sua *pataphysique* — escrita com apóstrofo — essa “ciência” proposta em seu livro póstumo *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*²² (1911), a qual teria sido inspiradora de várias mentes *avant-garde* no início do século XX, como Apollinaire, Picasso ou mesmo

22 “Gestos e opiniões do Dr. Faustroll, patafísico”.

Duchamp, embora este tenha oscilado em admitir a influência direta de Jarry²³. Pelo sim ou pelo não, importante é ter em mente que o interesse pelas formas imaginativas, por assim dizer, de *ciência*, espécies de ficções ora utópicas ora distópicas, era algo que flutuava pelo ar naquela virada de século. *Flatland: a romance of many dimensions*, de Edwin Abbott Abbott (Londres, 1838-1926), havia sido publicado na Inglaterra em 1884, e era uma ficção a partir do ponto de vista de um quadrado, habitante de um universo de apenas duas dimensões que, de repente, encontra-se com a visão de uma terceira dimensão, para sua enorme surpresa e choque completo de sua sociedade. A ideia de uma quarta dimensão, coroada em 1912 com o livro *Voyage au pays de la quatrième dimension*, de Gaston de Pawlowski (Joigny, 1874 – Paris, 1933) é um exemplo importante de um *zeitgeist* presente em movimentos como o cubismo, o futurismo e, por que não, em alguns pontos do Dada²⁴. Ainda sobre a patafísica de Jarry, ela teve acalorados frutos futuros, dando origem ao *Collège de Pataphysique*, fundado em 29 de dezembro de 1949 ou, segundo o calendário patafísico, em 1º de Descerebramento do ano 76 da Era Patafísica, responsável pela publicação de vários livros de Jerry e de outros autores patafísicos. Eis uma espécie de definição, pelas palavras do próprio Dr. Faustroll, desta ciência:

[...] a patafísica será sobretudo a ciência do particular, ainda que se diga que não há ciência senão do geral. Estudará as leis que regem as exceções e explicará o universo suplementar a este; ou, menos ambiciosamente, descreverá um universo que pode – e talvez deva – ser visto no lugar do tradicional, já que as leis do universo tradicional que se acreditou descobrir são também correlações de exceções (ainda que mais frequentes), ou, em todo caso, correlações de acontecimentos acidentais que, reduzindo-se a exceções pouco excepcionais não têm o atrativo da singularidade.

23 Na biografia de Marcel Duchamp, Calvin Tomkins dedica algumas páginas à personalidade de Alfred Jarry, e finalmente escreve: “Duchamp, que francamente reconhecia ser devedor de Mallarmé, Raymond Russel e Jules Laforgue e outras figuras literárias, disse ao crítico de arte alemão Serge Stauffer, em 1965, que Jarry não teve *influência direta* sobre ele, a não ser no fato de sentir-se incentivado pela atitude de Jarry em relação ao que considerava literatura em 1911. Mas não resta dúvida de que nas notas de Duchamp sobre a *física invertida* e outras noções pseudo-científicas, ele estava servindo-se do rico legado de do Dr. Faustroll. *Rabelais e Jarry*, disse certa vez, *são meus deuses, evidentemente*” (TOMKINS, 2013, P. 86).

24 “Henry Poincaré, na França, H. G. Wells, na Inglaterra, e vários outros escritores conhecidos ajudaram a difundir a ideia de uma elevada dimensão *cósmica*, além do espaço e do tempo; durante a primeira metade do século XX a noção se espalhou por centenas de jornais e revistas e por artigos, romances e desenhos. [...] Os artistas de Puteaux esforçavam-se para compreender os conceitos matemáticos subjacentes à quarta dimensão. [...] Apollinaire logo começou a referir-se à quarta dimensão em seus escritos e conferências. Ele dedicou-lhe todo um artigo na primavera de 1912, afirmando que a nova liberdade na arte era produto da capacidade do artista de expressar a quarta dimensão [...]” (TOMKINS, 2013, P. 69-70).

Definição: a patafísica é a *ciência das soluções imaginárias* que concede simbolicamente aos alinhamentos as propriedades dos objetos descritos por sua virtualidade. (MORFOLOGIA WAINHAUS, s/d, p.3)²⁵

Tenho a impressão de que o mais importante fenômeno ligado a esses escritos e pensamentos teve a ver com a sugestão de pontos de vista alternativos e, em consequência, com uma relativização dos *sentidos*, aqui entendidos em dois significados: como os cinco (ou seis) sentidos humanos, por um lado, e como a capacidade, ou a vontade, de atribuição de sentido (ou de não-sentido), por outro. Algo como um colapso das respostas e a alimentação da incerteza como certeza, a *louca* abertura que isso proporciona e que não é nem propriamente mística nem propriamente científica, mas é certamente explorativa de um saber composto por aleatoriedades e caos mais ou menos ordenado. É fácil dar um salto e lembrar das palavras de Sol Le Witt (Hartford, 1928 — Los Angeles, 2007) em seu primeiro parágrafo sobre arte conceitual, quando diz que “artistas conceituais são mais propriamente místicos do que racionalistas. Eles chegam à conclusões que a lógica não pode alcançar” (FERREIRA & COTRIM, 2006, p. 205).

O que é sentido? O que é absurdo?

O sentido é o reconhecimento, ajuste e manutenção das relações adequadas e apropriadas dos assuntos da vida comum. É um tato constitucional, um toque de manutenção ao redor dele, invés de uma ação consciente e deliberada do intelecto. Parece quase o resultado mental e a expressão de nossos cinco sentidos; e talvez seja por esta razão, bem como porque o sentido do indivíduo sempre visa manter-se no nível médio de seus companheiros, que geralmente falamos do *senso* como *bom senso*. Se o chamamos de bom senso, é para nos lembrar que há um certo e um errado nisso como em tudo humano. Mas não é um mau senso, mas o *nonsense*, que é o contrário adequado de sentido. Em contradição com as relações e harmonias da vida, o nonsense se propõe a descobrir e divulgar as incongruências de todas as coisas dentro e fora de nós. (STRACHEY, 1888)²⁶

25 Os grifos são meus. Tradução minha da versão em espanhol “la patafísica será sobre todo la ciencia de lo particular, aunque se diga que no hay sino ciencia de lo general. Estudiará las leyes que rigen las excepciones y explicará el universo suplementario de éste; o, menos ambiciosamente, describirá un universo que puede — y quizás deba — verse en lugar del tradicional, ya que las leyes del universo tradicional que se ha creído descubrir son también correlaciones de excepciones (aunque más frecuentes), o en todo caso correlaciones de hechos accidentales que, reduciéndose a excepciones poco excepcionales, no tienen el atractivo de la singularidad. Definición: La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias que acuerda simbólicamente a los lineamientos las propiedades de los objeto descritos por su virtualidad”. Disponível em: <http://www.morfologiawainhaus.com/pdf/Fassio.pdf>. Acesso em 15/12/2017. Para uma maior compreensão de alguns trechos, esta tradução foi comparada com a versão em português arcaico realizada por Olegário Eudasio Barroso (1878-1941) disponível em: periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/download/12559/8736. Acesso em 15/12/2017.

Esta volta às vanguardas históricas em torno de uma simples palavra — *pataphysics* — presente em um envelope enviado em 2016 da Holanda ao Brasil, é parte importante da conversa que venho tentando estabelecer desde o início deste trabalho, incluindo minha leitura das fichas de Laura Pujol e Nathália Maciel, que venho pensando como manifestações do espírito nonsense e do acaso. Não quero falar de dívida de uma coisa para com a outra, pois mesmo em casos em que há clara citação e homenagem (não é o caso delas), me interessa algo mais, uma *sobrevivência*, eu arrisco dizer, que não está apenas na palavra explícita referencial que cruza o envelope *pataphysics* ou na fotografia de Baroni impressa como selo de artista, em que ele aparece com um livro na cabeça, tapando-lhe até os olhos, cuja capa é a Mona Lisa com bigode de Marcel Duchamp (fig. 33).

“Because I am an artist”²⁷ (fig. 29), “Because I am an Ortist”²⁸ (fig. 30), “I never do art – in the mail, or outside!”²⁹ (fig. 31) são três diferentes respostas, em 1979, à pergunta “Why are you doing mail art?”, de Claudio Goulart para a convocatória *Poste Restante*. A primeira delas do alemão-brasileiro Leonhard Frank Duch (Berlim, 1940), a segunda do estadunidense GeORge Brett (Greenville, ?) e a terceira do dinamarquês William L. Sorensen (Copenhagem, ?). A despeito de afirmarem coisas, senão contraditórias, ao menos aparentemente distintas, as três sentenças têm em si a *anti-resposta*, não apegada ao *bom senso*, não-científica, tanto mais compreensível conforme adentramos camadas do que existiu em matéria de arte antes de 1979, porém não herméticas a alguém que jamais tenha tido sequer contato com Dada, Duchamp ou Jarry. O que temos é um autodeclarado *artista* (com direito a carimbo oficial e reiterativo de seu status), um *outrista* (também carimbado, porém com uma estampa de talha manual, mais próxima a uma xilogravura) e um *não-artista* (este

26 Tradução minha do artigo original em inglês publicado em 1888 sob o título *Nonsense as a fine art*: “What is sense? What is nonsense? Sense is the recognition, adjustment, and maintenance of the proper and fitting relations of the affairs of ordinary life. It is a constitutional tact, a keeping touch with all around it, rather than a conscious and deliberate action of the intellect. It almost seems the mental outcome and expression of our five senses; and perhaps it is for this reason, as well as because the sense of the individual always aims at keeping itself on the average level of his fellows, that we usually talk of sense as common sense. If we call it good sense, it is to remind ourselves that there is a right and a wrong in this as in everything human. But is not bad sense, but nonsense, which is the proper contrary of sense. In contradiction to the relations and harmonies of life, nonsense sets itself to discover and bring forward the incongruities of all things within and without us”. Disponível em <http://www.nonsenselit.org/Lear/pdf/nonsense.pdf>. Acesso em 17/12/2017.

27 “Porque eu sou um artista”.

28 “Porque eu sou um outrista”. Aqui há um jogo de palavras em inglês que é perdido na tradução, pela tradução de “or” para “ou”. Perde-se que a grafia *ortist*, em inglês, é muito semelhante a *artist*.

29 “Eu nunca faço arte – no correio ou fora dele!”.

apenas datilografado, como quem redige uma ata), e todos os três estão realizando o mesmo procedimento, que é enviar um postal por correio utilizando-se da rede *etérea*. Há mentira ou há verdade? Há senso ou há nonsense? Há, vida, talvez seja isso que importa. Há pensamento, realização, envio, trajeto, recebimento, surpresa, conversa, faísca. Temos o *artista* que não se diz *artista*, mas que produz coisas que alguém, talvez, possa chamar de arte; temos o *artista* que se assume como tal e que insinua disso a razão de ser de seu objeto; temos também aquele que simplesmente faz *outra coisa* e disso extrai o próprio nome.

Pode-se argumentar que o Dadá não era uma novidade, tampouco era arte. O espírito dadaísta, que está presente no niilismo anárquico, já havia aparecido várias vezes na literatura universal, de Aristófanes a Rabelais, de Rimbaud a Jarry, etc. De acordo com Tzara, [...] o Dadá “não era absolutamente moderno”; na verdade, “ele tinha mais a ver com a natureza do retorno a uma religião da indiferença quase budista”. Quanto a ser arte, o Dadá foi e permanece o único movimento verdadeiramente antiarte. “A arte não é séria, posso garantir”, disse Tzara, enquanto Arp [...] disse certa vez que “os dadaístas desprezavam aquilo que comumente se considera arte, mas punham o universo inteiro no majestoso trono da arte. Nós declaramos que tudo que vem a ser e o que é feito pelo homem é arte”. Os dadaístas originais discordavam uns dos outros a respeito do princípio formulado por Tzara, segundo o qual os “verdadeiros dadaístas são contra o Dadá”, mas eles eram unidos pela crença de que a vida era a única coisa que importava, e não a arte. (TOMKINS, 2013, p. 214)

“Because Buddha did it too”³⁰ (fig. 32), é a resposta do suíço Gerald Minkoff a *Poste Restante*. É curiosa a aparição do nome de Buda tanto na fala de Tzara como nesse pedaço de arte postal, mesmo sabendo das referências propositais, e muitas vezes explícitas, dos mailartistas em relação ao espírito Dada. O aparecimento de personagens que deslocam o sentido da afirmação do nível informativo para o imaginativo, que promove situações mentais mais ou menos improváveis, porém lúdicas, que remetem a perguntas irrespondíveis, é parte importante desse pensamento sobrevivente do nonsense. Alexis Camille Chevalier, um jovem artista francês que enviou um envelope a *Reflexive Mail*, se apresenta no remetente como *O príncipe dos abacaxis e da família bromeliácea*, personagem criado e devidamente alimentado por ele em outros trabalhos realizados durante sua estadia de um ano no Brasil. O mesmo carimbo talhado, abundante nas peças de arte postal, como na de Brett antes comentada, aparece em Alexis com o dizer “vou comer abacaxi”, no verso de um cartão-postal que traz imagens da colheita dessa fruta. No envelope, etiquetas de preço carimbadas “bem doce” se repetem, de um dos lados, como uma constelação, e do outro, temos

30 “Porque Buda também fez”.

propriamente uma xilogravura de um grande “selo” de abacaxi, assinada e numerada (9 de 20), como bem manda a instituída tradição da gravura (fig. 35 a 38).

A forma de tratar questões próprias da arte postal, ou mesmo da arte conceitual, é algo que chama a atenção nesse envio do artista francês, pois, tal como as fichas de Laura e Nathália, conversa despreocupadamente com a tradição da história da arte enquanto executa outros procedimentos muito mais simples e ligados à cultura popular: no caso de Alexis, à venda de frutas por ambulantes no Brasil, no caso de Laura e Nathália, às linguagens dos meios de comunicação de massa e seus processos de fragmentação.

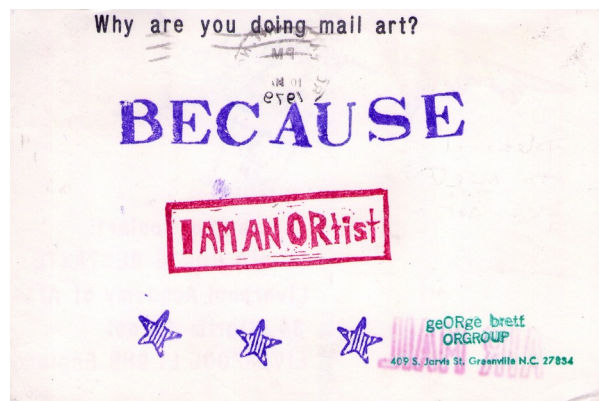
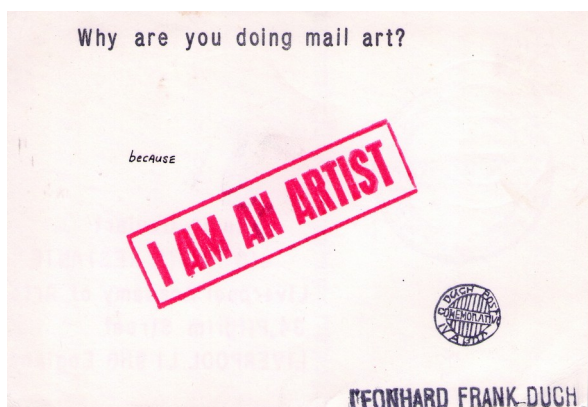


Fig. 29 – Resposta de Leonhard Frank Duch a *Poste Restante*. 1979

Fig. 30 – Resposta de GeORge Brett a *Poste Restante*. 1979

Fonte: Acervo FVCB

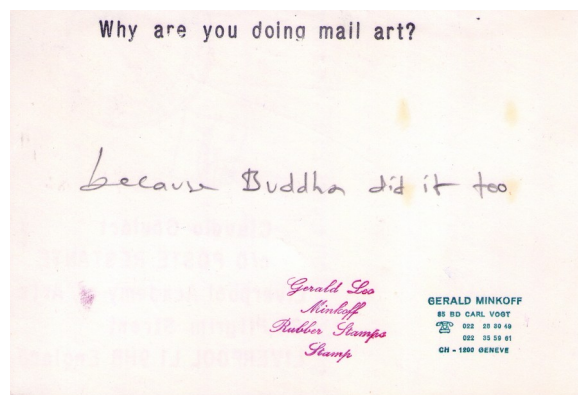
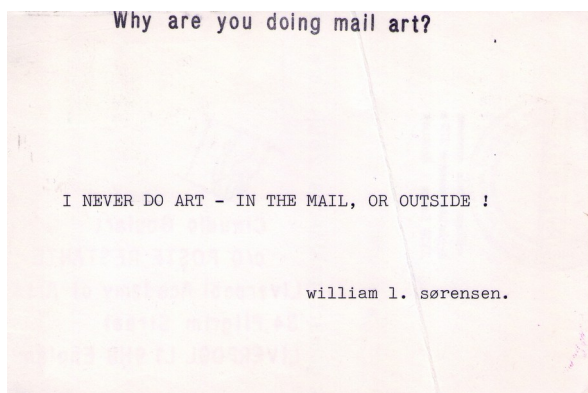


Fig. 31 – Resposta de William L. Sorensen a *Poste Restante*. 1979

Fig. 32 – Resposta de Gerald Minkoff a *Poste Restante*. 1979

Fonte: Acervo FVCB

3. 4. Autorreferência, assinatura e personalidades

No cartão-postal enviado por Alexis Chevalier, como foi dito, encontramos um autorretrato que é, em realidade, o retrato de seu personagem: a cabeça do artista adornada com a coroa de abacaxi, adereço oficial do personagem *Príncipe dos Abacaxis*. Volta, aqui, ao trabalho de Vittore Baroni, mailartista afeito ao autorretrato. No formulário enviado para *Reflexive Mail*, ele carimba com três cores diferentes um grande timbre que mostra seu rosto de perfil encaixado e encarando uma caveira, com a mensagem “My last rubberstamp”³¹ (fig. 34). Não é raro encontrar autorreferências nos trabalhos de Baroni: em *Poste Restante*, além da resposta textual que ele oferece de um lado do cartão-postal há, do outro, uma fotografia sua coloreada toscamente à mão e acrescida de um nariz de palhaço, escrito em sua testa, à mão, a pergunta “da?” (fig. 39). Esta mesma imagem, porém interferida de outras formas, foi usada no trabalho enviado por ele à XVI Bienal de São Paulo (fig. 41).

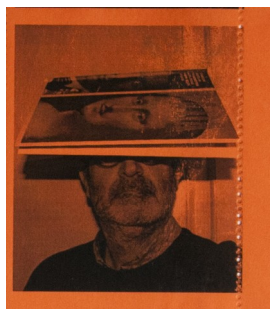


Fig. 33 – Selo de artista enviado por Vittore Baroni a *Reflexive Mail*, 2016
Fig. 34 –Verso do formulário *Add to and return* respondido por Vittore Baroni, 2016
Fonte: Arquivo pessoal

31 “Meu último carimbo”.



Fig. 35, 36, 37, 38 – Envelope e cartão-postal enviados por Alexis Camille Chevalier a *Reflexive Mail*, 2016
 Fonte: Acervo pessoal



Fig. 39 e 40 – Verso e frente da resposta de Vittore Baroni a *Poste Restante*, 1979
 Fonte: Acervo da FVCB



Fig. 41 – Página do catálogo da XVI Bienal de São Paulo, 1981 | No alto à direita, trabalho de Vittore Baroni
 Fonte: Página web da Fundação Bienal de São Paulo

A autorreferencialidade é uma característica comum dos trabalhos mais tradicionais de arte postal, de forma que não é estranho acabarmos conhecendo o rosto do mailartista que nos envia algo. Os já comentados Clemente Padín (fig. 42), Leonhard Frank Duch (fig. 43) e Paulo Bruscky (fig. 44) são exemplos de artistas que foram se utilizando da própria imagem para comunicar através da rede; Bruscky chegou a organizar uma convocatória com o título *3x4 show*, no Recife, em 1978, cuja solicitação era de que os trabalhos remetidos viessem em formato fotográfico 3x4 (fig. 45). Pelo que se pode ver no catálogo, entre 87 artistas participantes, de 15 países diferentes, há uma parcela deles que se utiliza de fato de autorretratos para compor sua obra, mas também é certo que, quando isso não acontece, o que aparece — e aqui sim temos quase uma regra dentro da arte postal — é um carimbo levando o nome do artista, sua marca ou *slogan*. Curiosa essa situação, se pensarmos que muito se fala da arte postal como uma prática que subverte questões de autoria — geralmente em função daqueles trabalhos que passam de endereço em endereço, interferidos e repassados até chegarem a um destino final e que funcionam como uma conversa entre

diversos artistas sem uma só assinatura definida. É importante perceber, no entanto, que mesmo essas práticas de autoria colaborativa não parecem ter levado os mailartistas comentados no corpo deste trabalho ao anonimato, pelo contrário. Cada um manteve uma marca muito reconhecível e reiterada a cada envio, por meio de letras ou de diagramações e montagens específicas, frases características, *estilos* definidos. Quando alguém vê duas vezes um envelope de Bruscky ou Janssen, é muito possível que reconheça futuramente um trabalho destes artistas sem precisar buscar por uma assinatura. Isso, para mim, é autoria visível.

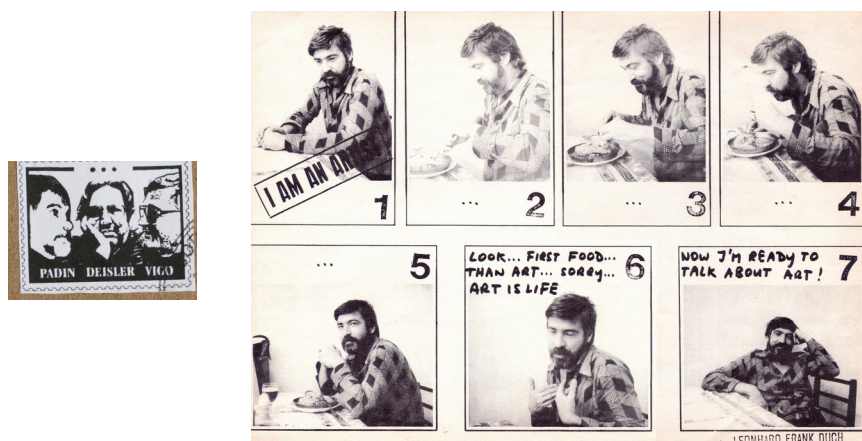


Fig. 42 – Selo de artista de Clemente Padín enviado a *Reflexive Mail* | Fonte: Arquivo pessoal
 Fig. 43 – Trabalho de Leonhard Frank Duch na *Ephemera Brazil*, 1978 | Fonte: Arquivo Bacanas Books

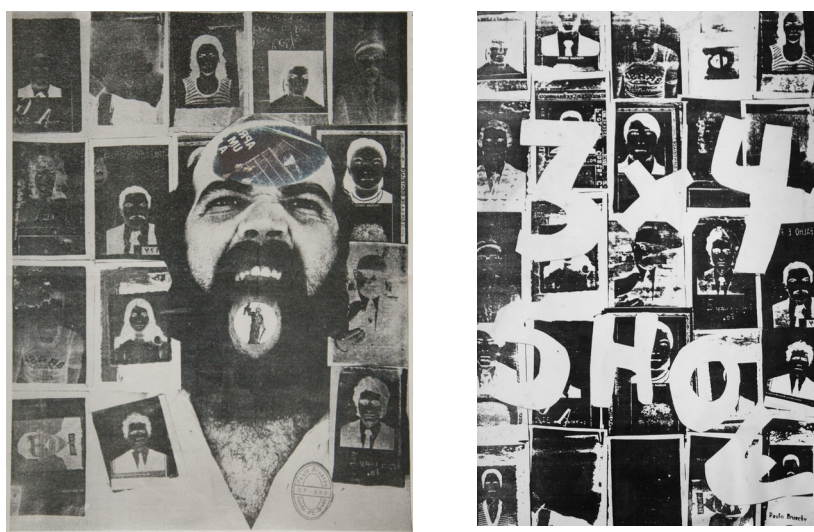


Fig. 44 – Xerografia de Paulo Bruscky exposta em 1979 no Espaço N.O., Porto Alegre
 Fig. 45 – Capa do catálogo da mostra *3x4 Show*, organizada por Paulo Bruscky em Recife, 1978
 Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB

Há questões mais sutis de autoria e autorreferência, é verdade, e aqui devo recuperar os dois mailartistas responsáveis pelo vasto material compilado em *Poste Restante*: de um lado, Michael Scott, que de fato organizou a enorme convocatória, e que tinha uma forma bastante particular de desenvolver trabalhos dentro da rede e, de outro, Claudio Goulart, que fez sua parte brilhantemente dentro dessa chamada, colaborando lúdica e despretensiosamente para, entre outras coisas, uma reflexão sobre as motivações dos participantes dentro da rede de arte postal.

O que despertava o interesse de Claudio Goulart na época de sua contribuição para *Poste Restante*? O artista radicado na Holanda, colega de Ulises Carrión e de Aart van Barneveld, com trabalhos expostos nas respectivas *Other Books and So*³² e *Stempelplaats*³³ era um grande interessado pelos carimbos, e recorreu muito a essa técnica (em trabalhos de arte postal ou em publicações de artista) durante o período em que esteve vinculado à rede, grosso modo, de 1979 a 1983, segundo o material disponível e depoimento oral de seu amigo e colaborador Flávio Pons (Dom Pedrito, 1947)³⁴.

Goulart realizava composições mais ou menos complexas com essa técnica, fazendo uso de vários tipos de carimbos puramente visuais, alguns grandes, o que por vezes os acabava aproximando de gravuras propriamente ditas. Costumava realizar a repetição de desenhos simbólicos, como o de uma cabeça (a sua?) de olhos ou boca vendados e violentas pontas saídas dessas vendas, ou um homem cavalgando, armas, figuras geométricas por vezes enigmáticas, um olho, uma cruz, láureas... É perceptível um desconforto, ou vários, de quem olha para as distâncias humanas intransponíveis e também para o nonsense do monumento erigido ou da condecoração militar, lugares sempre arbitrários dentro da mitologia humana (fig. 46 e 47). Também, e aqui o uso do texto, há uma pequena moldura que aparece em seus trabalhos com o escrito *Postes Chiffre Taxe Postes*³⁵, uma palavra em cada lado do quadrado,

32 *Casino Royale*, instalação na *Other books and so* Archive em 1982.

33 *Pieces of Myself*, mail-art project na *Stempelplaats* em 1979.

34 Entrevistei o artista Flávio Pons, ainda hoje radicado em Amsterdam, no dia 4 de dezembro de 2017, via Skype. Pons realizou, da segunda metade da década de 1970 a início da década de 1980, alguns trabalhos colaborativos com Claudio Goulart, sobretudo em performance e vídeo, além de ter sido um mailartista ativo na rede nessa mesma época. Após a morte de Goulart, em 2005, ficou sendo um dos responsáveis pela catalogação e disponibilização de seu espólio, dentro da Fundação Art Zone, fundada por Goulart ainda em vida para a preservação de sua obra. A entrevista pode ser acessada no apêndice deste trabalho.

35 Do francês, as palavras são traduzidas por algo do tipo: *mensagens, valor, imposto*. Juntas, podem levar à formação de uma ideia de *dígitos de taxas* ou *número de postagens fiscais*, dependendo da ordem em que se forme a frase.

em cujo interior ele inseria algum de seus timbres visuais (fig. 48 e 49). É como se Goulart sempre trabalhasse com peças de um quebra-cabeças minuciosamente previsto por ele antes da operação de montagem ser começada. Claro que isso é facilmente deduzível inclusive pelo nome que ele dá a um trabalho colaborativo de arte postal que fez circular em 1979, alguns meses antes de *Poste Restante: Pieces of Myself*. Pelo que se pode entender da proposta, publicada junto aos trabalhos derivados, na revista *Ruber*, edição de março de 1979, Goulart enviou uma caixa contendo carimbos correspondentes a partes do corpo de uma espécie de *homem vitruviano* (fig. 52) para que seu destinatário realizasse um trabalho a partir desse material, o enviasse à galeria Stempelplatz, em Amsterdam, e passasse adiante a caixa a outro destinatário de sua escolha, o qual executaria o mesmo procedimento até que a caixa, por fim, terminasse seu ciclo em uma data específica, chegando ela mesma à galeria onde se realizaria a mostra. Parece haver, nos trabalhos de Claudio Goulart desse momento, uma busca pela ordem que às vezes se descompassa, ou do descompasso que se faz ordem, um jogo ao qual ele se presta e que esboça a fundação de uma língua que não se traduz plenamente na consciência, ideogramas exigentes de uma interpretação que parece sempre retornar incompleta de seu *leitor*.

O *pensamento-colagem* adquire, nesse artista, uma forma plasticamente harmoniosa de se apresentar, em composições cuidadas e calculadas, muito simétricas, inclusive com um habitual uso da folha milimetrada. Essa linearidade é como uma assinatura do artista, a modo de seu carimbo constituído por um triângulo em que a base é seu nome escrito e no qual os demais lados são formados por um compasso aberto; ou de seu timbre redondo, que podemos encontrar em inúmeras peças, em formato *burocracia intimíssima* (levando sua digital no centro), contendo as frases “I am glad if I can eat/Homage to the third world”³⁶.

Os trabalhos enviados por Goulart para as convocatórias da XVI Bienal de São Paulo (fig. 51) e para a International Mail Art Show (fig. 50), realizada no Espaço N.O., em Porto Alegre, ambas em 1981, são folhas diagramadas que simulam uma espécie de capa de periódico. Estão ordenadas a partir de um *grid*, que mantém cada elemento disposto ao lado do seguinte, quase como se Goulart precisasse ordenar o design de seu trabalho para facilitar a leitura de um conteúdo que seria demasiado ilegível se sua aparência viesse em forma caótica.

36 “Estou feliz se eu puder comer/Homenagem ao terceiro mundo”.

Os trabalhos em carimbo e os envios de Claudio Goulart sempre têm camadas, e sempre parecem esconder um conteúdo denso por trás das várias cores que emprega. Há algo sinistro neles e há, a meu ver, questões graves e existenciais, pessoais e coletivas, sendo tratadas ali.

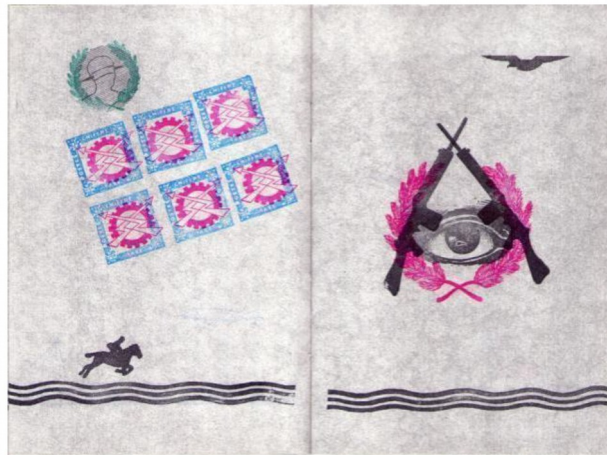


Fig. 46 – Claudio Goulart, páginas do livro de artista *Passaport*, carimbos, 1980
Fonte: Acervo da FVCB

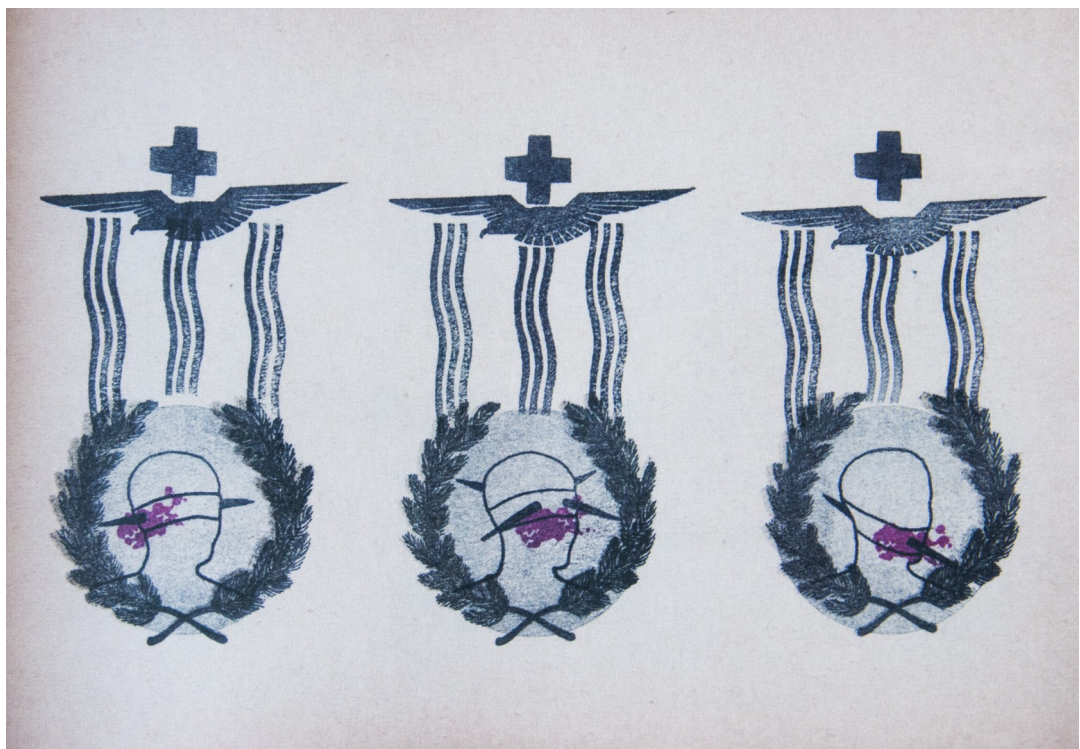


Fig. 47 – Claudio Goulart, página do livro de artista *Badge*, carimbos, 1981
Fonte: Acervo da FVCB



Fig. 48 – Claudio Goulart, carimbos, s/d
 Fonte: Acervo da FVCB

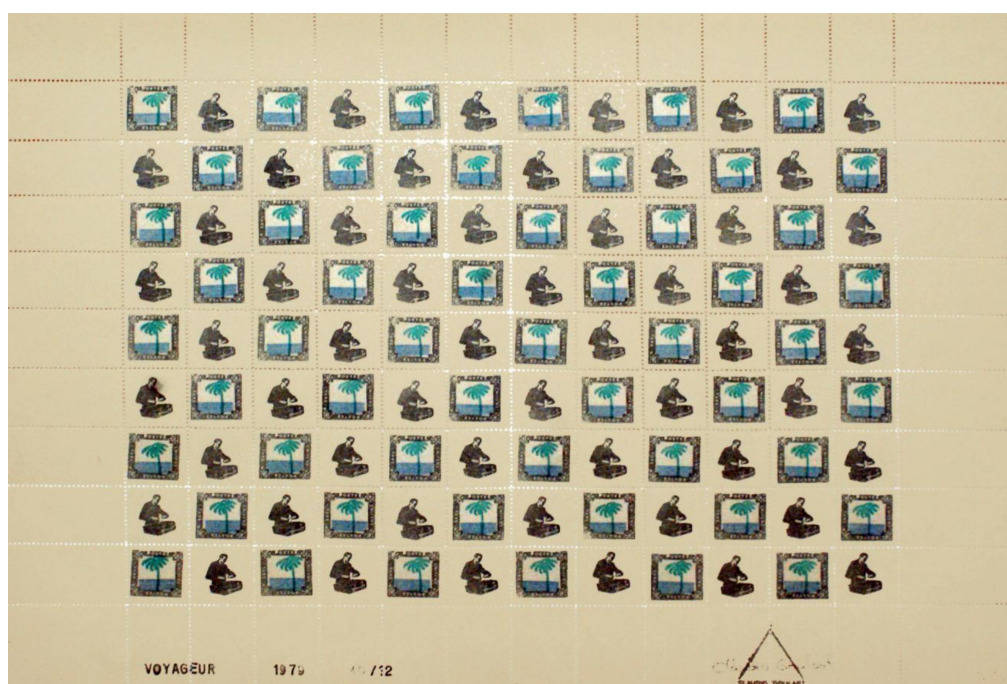


Fig. 49 – Claudio Goulart, *Voyageur*, carimbos em selos de artista, 1979
 Fonte: Acervo da FVCB

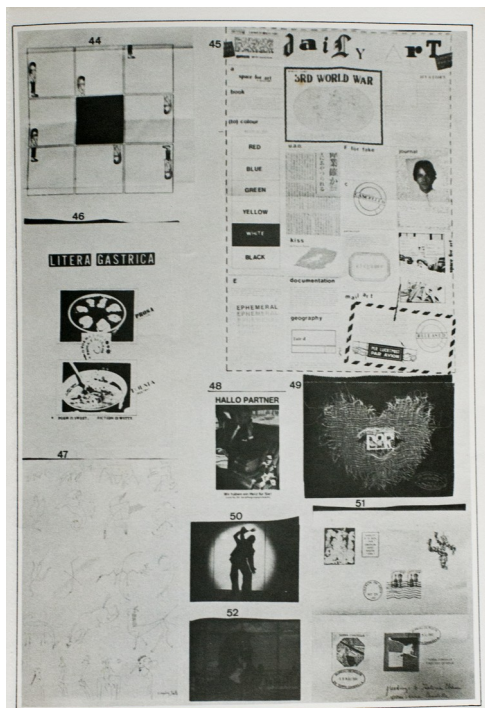


Fig. 50 – Página do catálogo da exposição *International Mail Art Show* com trabalho de Claudio Goulart acima à direita, 1981 | Fonte: Centro de documentação e pesquisa da FVCB.

Fig. 51 – Página do catálogo da exposição de arte postal da XVI Bienal de São Paulo com trabalho de Claudio Goulart acima à esquerda, 1981 | Fonte: Página web da Fundação Bienal de São Paulo

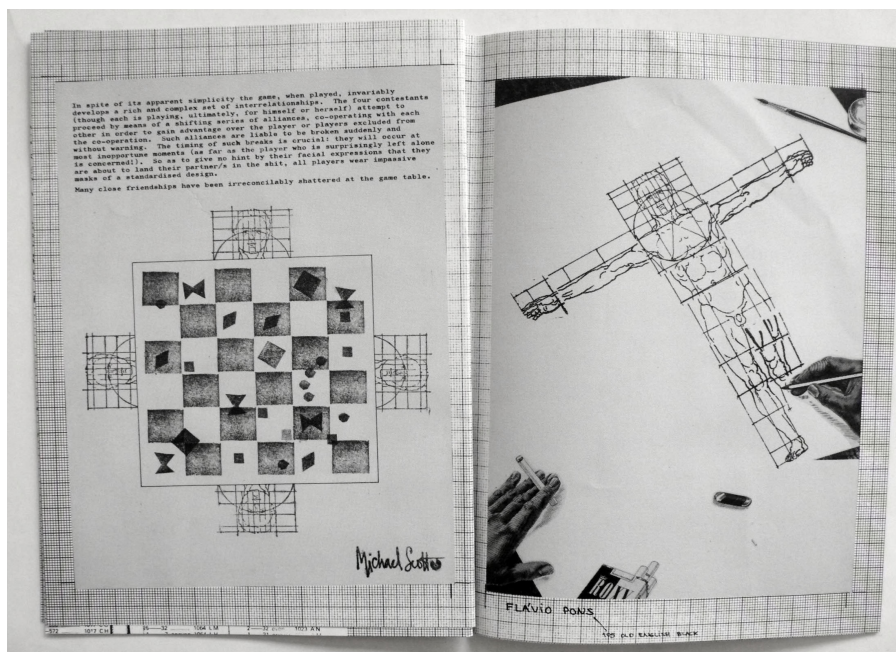


Fig. 52 – Página da publicação *Ruber* com trabalhos de Michael Scott e Flavio Pons em participação a *Pieces of Myself*, 1979 | Fonte: Lomholt Mail Art Archive online

E sobre Michael Scott? Parece ser que, como Ray Johnson, esse mailartista seja um ilustre desconhecido, e que, assim como aquele, em algum momento de seu trajeto, resolveu colocar fim à própria existência de maneira um tanto enigmática para os que aqui permaneceram. Como brevemente comentei na introdução deste trabalho, algumas linhas foram escritas sobre Scott por seus *brothers in mail*³⁷ Roger Ratio, Michael Leigh, Anna Banana e Vittore Baroni, em honor a sua intensa atividade dentro da arte postal, mas sempre coisas ligeiras³⁸. O mais interessante sobre Scott aparece em seus próprios envios, e atentar para os detalhes nesses trabalhos requer certo tempo de mirada e dedicação, até porque são, muitas vezes, verdadeiras cartas. Eis um trecho do que ele remeteu ao núcleo de arte postal da XVI Bienal de São Paulo, dirigindo-se pessoalmente a Walter Zanini, curador geral da mostra (fig. 54):

Talvez uma carta aberta seja a melhor resposta, para mim, cartas são a parte mais natural da mail art e elas oferecem uma conveniente desculpa para colocar palavras e imagens juntas. Elas dão muita liberdade para juntar o que quer que alguém deseje juntar. Não há regras. Não há nenhuma razão para (se apenas para fazer uma pausa), uma linha de percebejos irrelevantes não ser carimbada entre linhas. (O que os torna relevantes: eles estarem lá.)

[...]

Imagens e palavras podem coexistir nas *pagescapes*³⁹ assim: liberando o observador/leitor para usar sua imaginação. A arte é liberar a imaginação daqueles que a veem — e daqueles que a produzem. Eu preferiria escrever uma carta de um jeito arriscado com imagens (e palavras) aleatórias, pois é muito mais prazeroso e exploratório fazê-lo desse jeito. (CATÁLOGO XVI BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, sem numeração de página)

37 Julio Plaza utiliza esse termo: “Engajar-se na Mail Art é tornar-se Brother in Mail, pois a estrutura da Mail Art não é hierárquica e a ideia geral parece ser a aquisição constante e contínua de novos receptores-emissores para inclusão na comunidade” (Catálogo da XVI Bienal de São Paulo, 1981, p. 10)

38 Merece ser reproduzido o depoimento de Baroni, por contar um pouco mais de sua história e personalidade: “Refinado colagista e colaborador de vários grupos de performance no início dos anos 70, o inglês Michael Scott, profissionalmente ativo no campo da indústria têxtil e pouco inclinado, como muitos outros *networkers*, a se desgastar no trabalho de auto-promoção de seu trabalho através dos circuitos de galerias, encontrou na mail art o canal ideal para endereçar o seu peculiar talento. Quem teve a sorte de se corresponder com ele antes de sua morte prematura em 1988, um suicídio totalmente inexplicável mesmo para a família mais próxima, sabe que Scott era um exemplo perfeito de mailartista puro, mais confortável em casa que nos projetos coletivos, capaz de construir meticulosamente todas as mensagens com originais *pagescapes*, ou *11th hour artworks*, como gostava de chamá-las, em que o prazer da comunicação epistolar penetrava com naturalidade no típico *british humour* para esboços, colagens, timbres e intervenções gráficas de várias naturezas” (BARONI, 1997, p. 148). Tradução minha do original em italiano.

39 As *pagescapes* de Scott eram, então, essas *páginas-paisagens* que ele compartilhava com seus, às vezes mais do que simples colegas de rede, amigos.

Mesmo que, formalmente falando, possa-se afirmar que Michael Scott tenha encontrado um certo lugar seguro no qual se apoiar, visto que seus trabalhos também acabam fornecendo uma *assinatura visual* (nem que seja através de certo caos), é certo que em termos de conteúdo e dentro dessa visualidade caótica, esse mailartista parecia levar adiante a vontade de aleatoriedade que narra a Zanini na carta acima, além da abertura para o acontecimento na folha, a qual ele amorosamente costumava timbrar com um *A.I. Waste Paper Co. Ltd.*⁴⁰ (fig. 53). O que interessa aqui é, sobretudo, sua aparente fuga aos clichês da arte postal, sua despreensão e a sensação de proximidade que podia chegar a provocar nos destinatários através dessas páginas. Entre os trabalhos recebidos por Claudio Goulart em *Poste Restante*, há um deles assinado por Scott. Sua resposta é literal e direta, sem grandes jogos: “Simply because one thing leads to another”⁴¹ (fig. 55). Abaixo da frase datilografada, um desenho constituído por uma linha contínua, que forma uma escada e dá mil voltas, dando origem a uma figura meio abstrata, mas da qual se pode extrair a ideia de seguimento, de trajeto, obstáculos, (re)voltas, viradas de direção. Termina o caminho da folha, sinalizando o seu verso com um carimbo dos mais clássicos da arte postal, a mão com o indicador que aponta lateralmente, mas aqui equilibrada sobre uma roda de bicicleta (Duchamp, mais uma vez) e acompanhada do escrito “on edge”⁴².

Há uma personalidade comovente em Michael Scott. Como se nele a *persona* estivesse em busca do sujeito por trás de si, muito explícito, legítimo, humano em excesso. Scott faz da arte postal um envio de cartas pessoais, e o mais importante disso é que, ainda assim, não é legítimo acusá-lo de traição de qualquer tipo de princípio *artístico* ou *conceitual*, e não apenas porque na arte postal não há regras definitivas, mas sim porque ele consegue fazer de um procedimento completamente pessoal uma situação de interesse artístico (pois universal), algo entre uma correspondência íntima e um *statement* de artista.

40 Algo como “*A. I. Papel Lixo Co. Ltd.*”.

41 “Simplesmente porque uma coisa leva à outra”.

42 Pode ser traduzido por “no limite”, levando à ideia de algo que está “à margem”.

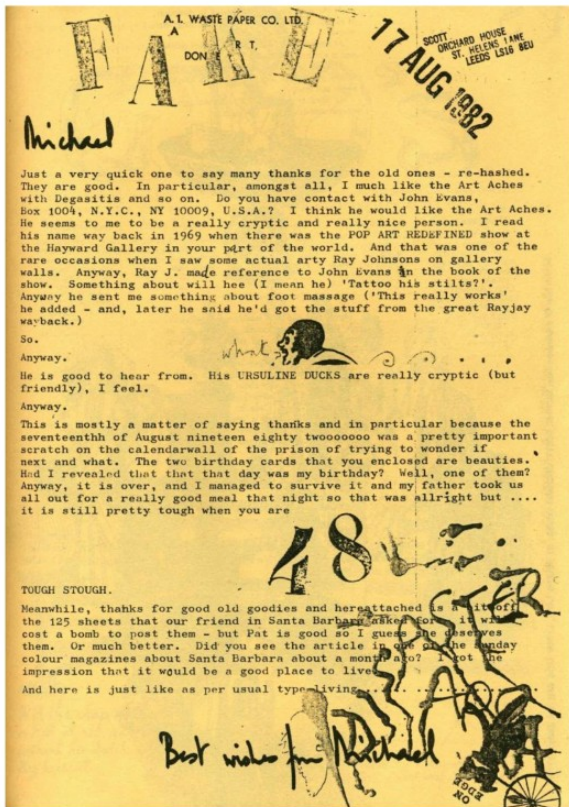


Fig. 53 – Envio de Michael Scott a Michael Leigh em 1982, publicado no livro *Great Scott*

Fonte: Página de Michael Leigh na plataforma online Issuu

Michel Scott, Inglaterra

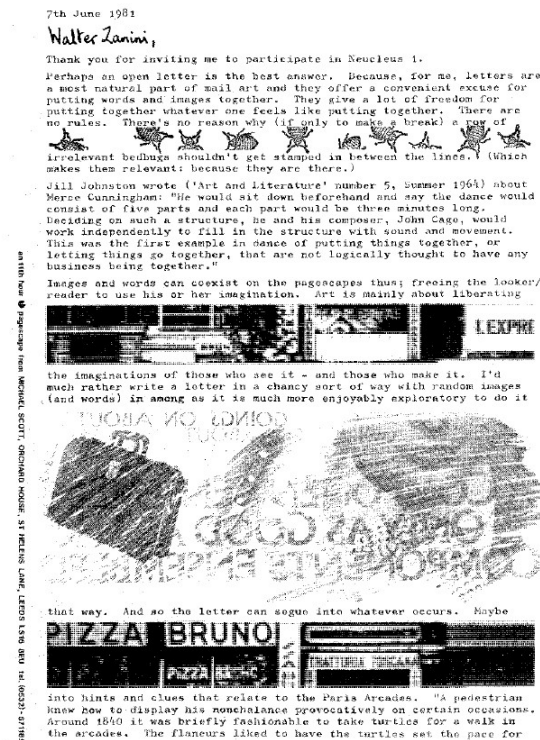


Fig. 54 – Trabalho de Michael Scott publicado no catálogo da XVI Bienal de São Paulo, 1981
Fonte: Página web da Fundação Bienal de São Paulo

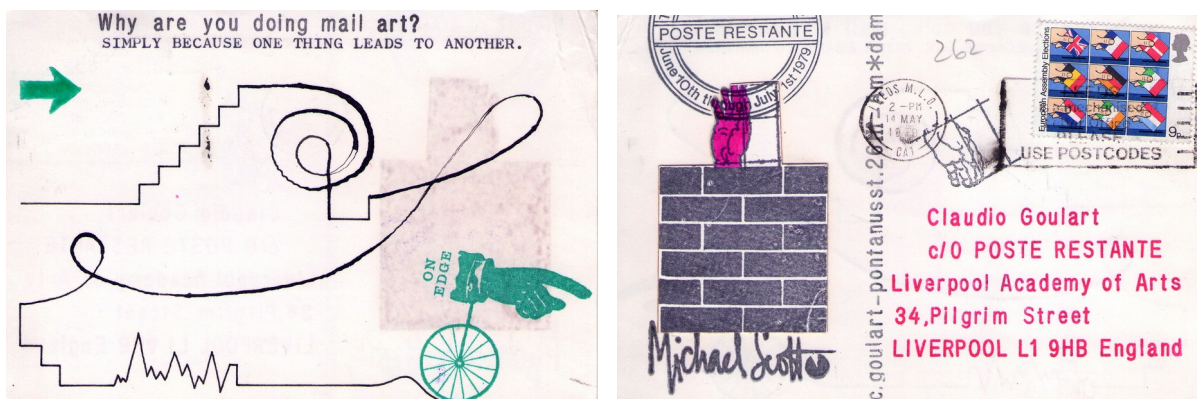


Fig. 55 e 56 – Frente e verso da resposta de Michael Scott a *Poste Restante*, 1979
 Fonte: Acervo da FVCB

É curioso notar como outros artistas também apostaram por uma resposta pessoal e, por vezes, literal, à pergunta “Why are you doing mail art?” de Goulart. Vittore Baroni oferece uma lista de porquês: “a) I’m lucky: I’ve got a lot of time to waste; b) I like send out gifts; c) I like to receive gifts; d) I like to make friends; e) I don’t care about official gallery’art; f) A thousand other reasons I’d like to discuss with you”⁴³ (fig. 40). “Discutir com você” é algo tão grandemente pessoal, prevê um encontro, uma continuação, assume o desejo de seguir falando. E é verdade que esses mailartistas ativos ao redor da década de 1970 efetivamente se encontravam pessoalmente sempre que fosse possível passar pela cidade um do outro. Há depoimentos muito simpáticos sobre os encontros despreziosos desses viajantes, como aquele originário do *tour* pelos EUA e Europa-ocidental de Ginny Lloyd (Maryland, 1945), publicado em *Umbrella Magazine* em janeiro de 1982:

[...] fui até Leeds para visitar Michael Scott, cuja inteligência, informações sobre a rede, arte e senso de jogo foram uma delícia sem fim. Ele até saiu uma noite para caminhar comigo. Sua inventividade com palavras, selos de borracha e imagens são sempre bem-vindas em sua arte postal. Apenas para ver a porta do banheiro decorada com cartões de jogadores, vale o longo passeio de ônibus.

[...] Eu havia sido informada de que adoraria Amsterdam, e meu informante acertou em cheio. Ulises Carrión, do Other Books and So Archive, e Aart van Barneveld, do agora fechado Stempelplaats, foram meus graciosos anfitriões enquanto eu trabalhava em vários projetos em ambos os espaços. Durante minhas pausas

43 “a) Tenho sorte: tenho muito tempo para gastar; b) Gosto de enviar presentes; c) Gosto de receber presentes; d) Gosto de fazer amigos; e) Não me importo com as galerias de arte oficiais; f) Mil outras razões que eu gostaria de discutir com você”.

noturnas, conheci Claudio Goulart, Flavio, Maya e Ronald Wegman, todos participantes na rede de arte do correio.

[...] Vittore Baroni se ofereceu para ser meu tradutor durante a minha visita à Itália, e foi absolutamente encantador. Ele me convidou para viajar ao Arte Studio, em Ponte Nossa, Bergamo, para fazer uma performance e ficar com Emilio e Franca Morandi. (UMBRELLA MAGAZINE, 1982, V.5, N.1, p. 1-3)⁴⁴

O “Flavio” comentado por Lloyd será possivelmente o artista Flavio Pons, já mencionado. O mailartista confirmou esse tipo de encontros de *brothers in mail* na entrevista que me concedeu recentemente e, talvez não por acaso, tocou nesse assunto justamente em resposta à minha pergunta sobre suas motivações para a prática de arte postal naquela época:

[...] era divertido fazer, era legal porque cada dia você abria a caixa do correio e tinha uma pilha de coisas, chegou um momento em que eram pilhas... Então imagina, chegavam envelopes grandes, pesados, caixas... e cada vez mais... o Ulises recebia caixas por dia... E você nunca sabia o que ia chegar pelo correio. Daí começaram a chegar os projetos, cada vez mais, coisas que você tinha que responder, tinha que fazer algo. Fora isso, era o contato com as pessoas, tinha uma comunicação. Os que viajavam passavam aqui, ou a gente viajava e conhecia gente. (PONS, 2017, entrevista em anexo)

Além desses encontros menos pretensiosos, havia também *meetings* mais oficiais, os quais remetiam aos *nothings*⁴⁵ de Ray Johnson, mas aparentando uma maior seriedade de proposta do que aqueles (característica que não deve ser considerada, necessariamente, uma virtude). Em 1986, foi proposto o Decentralized Worldwide Mail Art Congress, inicialmente pensado para acontecer na Suíça, terra de seus organizadores, mas que uma vez exposto às opiniões dos participantes da rede, acabou sendo um encontro realmente descentralizado, de modo que pudesse acontecer “em qualquer lugar onde dois ou mais mailartistas se reunissem

44 Tradução minha do original em inglês: “I then bussed up to Leeds to visit Michael Scott, whose wit, information on the network, art and sense of play were a non-stop delight. He even went on a jog with me one evening. His inventiveness with words, rubber stamps and images are always welcome in his mail art. Just seeing his bathroom door decorated with Players cards is worth the long bus ride. [...] I had been advised that I would love Amsterdam and my informant was on target. Ulises Carrion of Other Books and So Archive and Aart van Barneveld of the now closed Stempelplaats were my gracious hosts, while I worked on various projects at both spaces. During my evening breaks, I met with Claudio Goulart, Flavio, Maya and Ronald Wegman, all participants in the mail art network. [...] Vittore Baroni offered to be my translator during my visit in Italy, and was absolutely charming. He invited me to travel to Arte Studio in Ponte Nossa, Bergamo, to do a performance and to stay with Emilio and Franca Morandi”.

45 Segundo John Held Jr: “Os encontros temáticos incluíam um ato de suporte ambulante, reuniões de admiradores de Marcel Duchamp e Paloma Picasso, e de *nothings* — *nadas* — que se realizavam como alternativa aos *happenings*, que predominavam na época. No entanto, naquele momento, não era um movimento artístico, senão simplesmente uma diversão” (P.O. BOX n.28, 1997, p.1).

para tratar assuntos da rede”⁴⁶ e que, segundo John Held Jr., contou naquele ano com cerca de 80 encontros, em 25 países, com a participação de mais 500 mailartistas (P. O. Box n. 28, 1997, p.6). Baroni, em uma auto-entrevista publicada originalmente em *Arte Postale!*, em 1986, pondera suas expectativas em relação a esse tipo de encontro mais *oficial*:

Eu não espero que saia algo muito bom de tais reuniões. Tive várias experiências semelhantes, comecei a conhecer grupos de mailartistas italianos nos anos 70 e participei de um par de "festivais" de arte postal, mas o resultado foi sempre um monte de bate-papo e nenhum resultado prático.

[...]

Eu preferiria encontros relaxados, de uma pessoa a outra, e de fato muita gente me visitou nos últimos anos... (BARONI, 1987, sem numeração de página)

Efetivamente, a arte postal parece não ter nascido para regras, cenários prontos ou delimitações. Tudo que a define pode acabar por engessá-la, o demasiado previsto pode infertilizá-la: seu terreno ideal é o da construção orgânica, da espontaneidade e da disposição sem expectativa. A vida mesma. Ela acontece de um sujeito a outro e de outro a esse, emissor-receptor-emissor, comunicação mais ou menos pessoal, mais ou menos explícita, encontros físicos em alguma parte do caminho, identidades vividamente inventadas, partilha de novos símbolos, presentes e presentificações em todos os sentidos. Por isso, a *pessoalidade* nela também importa, mesmo quando revestida de uma *personalidade*, que aqui remete a *persona*, aquela que segura a máscara que lhe ampliará a voz, que lhe faz *personagem*.

46 Tradução minha da versão em espanhol: "[...] en cualquier lugar donde dos o más artistas postales se reunieran para tratar temas de la red". (P.O. BOX n.28, 1997, p.6)

(parêntese)

Breve fábula para crianças:

Existe, no calendário universal da arte postal, uma celebração chamada Banana Day⁴⁷, comemorada mundialmente no dia 20 de abril, bem como também existe o Banana Appreciation Day, esse em 18 de novembro, e é bem possível que o calendário sobre bananas seja ainda mais amplo e que tanto eu como você apenas desconhecemos os outros dias, da mesma forma que desconhecemos o dia da Assembleia de Deus, por exemplo. É importante frisar que as celebrações sobre bananas são tão reais ou legítimas quanto qualquer outra. E, ao serem como todas as outras, funcionam assim: mesmo que em um primeiro instante você desconheça absolutamente o seu sentido, com o tempo e a pressão social você vai se percebendo mais e mais envolvido no assunto, a ponto de que um dia você abre os olhos de manhã e aquilo já faz tanto sentido que você se vê até sorrindo para essa coisa (você terá se acostumado e, portanto, aceitado). Quando isso se efetiva, podem vir a acontecer duas situações: ou você fica cego, besta, dominado, e isso quer dizer que o personagem do outro tomou conta de você; ou você olha para ele meio atravessado e se sente pleno e livre para recriá-lo em sua própria versão. Há casos ainda mais estupendos: aqueles em que você cria um personagem próprio que represente você mesmo e ele é capaz de entrar na história como um Rei Mago chegando no presépio de Natal portando um salto alto para o Menino. Esse tipo de fenômeno é, ou deveria ser, comum e pode acontecer no dia de Papai Noel, de Jesus Cristo, de Noam Chomsky ou no Dia da Banana, tanto faz.



Fig. 57 – Materiais diversos recebidos pela autora por ocasião do *Banana Day*, 2016
Fonte: Arquivo pessoal

47 Possivelmente em homenagem à mailartista canadense Anna Banana, nascida Anna Lee Long (Victoria, 1940)

3. 5. For glory

“You got anything better to do?”⁴⁸ (fig. 58) é a questão retórica remetida pelo estadunidense E. F. Higgins III (LaCrosse, 1949) a Claudio Goulart, incorporando certa franqueza ácida ao fazer da resposta uma outra pergunta (tanto a Goulart quanto a qualquer outro espectador que pudesse manusear esse cartão-postal na exposição da Liverpool Academy of Arts). A resposta, naquele então, poderia ser simplesmente, “não”, mas até quando ela se sustentou assim, e para quem, é outra pergunta difícil de evitar.

Al Souza (Plymouth, 1944) também assume o modo pergunta como potência de discurso, devolvendo o postal de Goulart com um grande carimbo escrito “Why are you still making art?”⁴⁹(fig. 59). O suíço John Armleder (Genebra, 1948), parte de um raciocínio semelhante, mas realiza uma operação ainda mais simples, ele apenas risca com caneta vermelha a palavra “mail” da pergunta de Goulart, transformando-a em “What are you doing art?”⁵⁰ (fig. 60), essa terrível questão, logo amenizada com um carinhoso “with love” ao final.

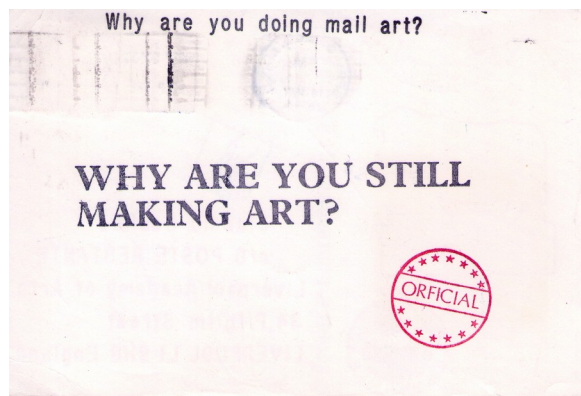
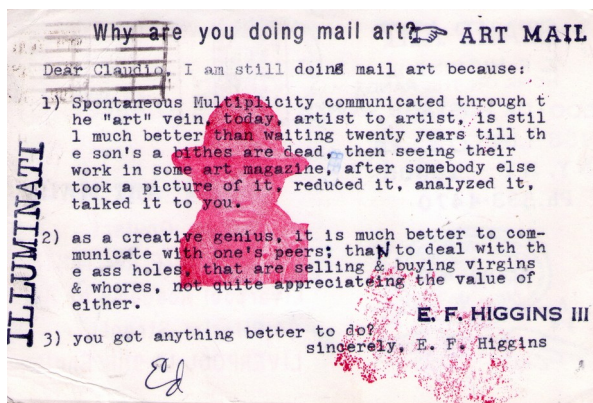


Fig. 58 – Resposta de E. F. Higgins a *Poste Restante*, 1979

Fig. 59 – Resposta de Al Souza a *Poste Restante*, 1979

Fonte: Acervo da FVCB

48 “Você conseguiu algo melhor para fazer?”

49 “Por que você ainda faz arte?”.

50 “Por que você faz arte?”.

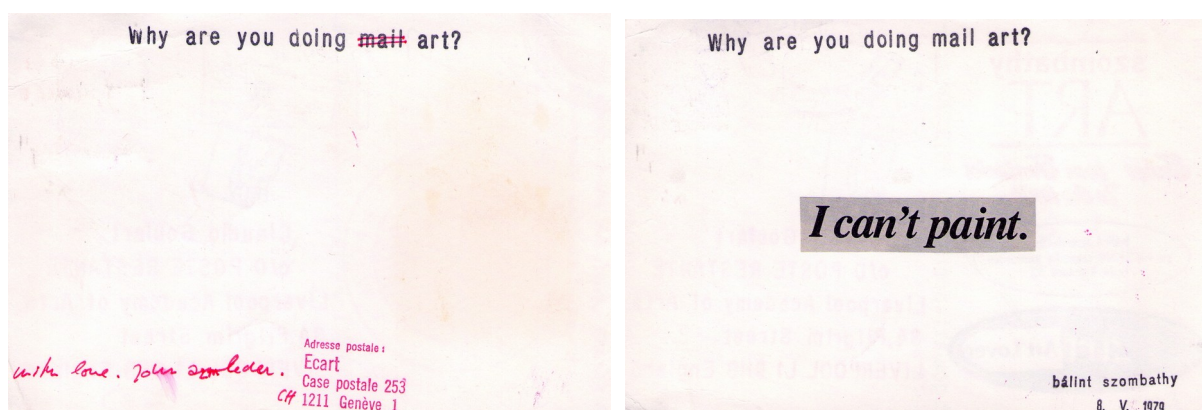


Fig. 60 – Resposta de John Armleder a *Poste Restante*, 1979
 Fig. 61 – Resposta de Bálint Szombathy a *Poste Restante*, 1979
 Fonte: Acervo da FVCB

Nesses trabalhos, bem como na resposta “I can’t paint”⁵¹ (fig. 61), de Bálint Szombathy (Paćir, 1950), possivelmente haja um salto mais explícito da arte postal para a *arte como um todo*, o assunto passando a ser mais amplo e a estar relacionado a questões próprias do fazer artístico, e aqui fechamos o círculo deste capítulo, pois parece que retornamos às obras analisadas lá no início. As afirmações “porque eu sou um artista”, “porque eu sou um *outrista*” ou “eu não faço arte, no correio ou fora dele” significam exatamente a mesma coisa que as perguntas que levaram a tais respostas. No fim, nos damos conta de que a grande questão de Claudio Goulart, bem como as minhas em *Reflexive Mail*, em todas suas diferenças, encontram o mesmo: o seu respondedor diante da arte. O que ele entende por arte, suas convicções, dúvidas, prisões ou necessidades de liberação. A resposta fala mais do mailartista do que da arte postal, e quando quer falar da arte postal, é antes do *mundo da arte* como um todo de que ela está falando. “For fun”⁵² (fig. 63) ou “Because my postman has green eyes”⁵³ (fig. 64) são respostas tão honestas quanto irônicas, não é possível saber sobre qual verdade estão tratando, se são literais ou não. O único que sabemos é que a *diversão* ou a *cor dos olhos do carteiro* podem importar tanto quanto um trabalho de arte.

51 “Eu não sei pintar”.

52 “Por diversão”.

53 “Porque meu carteiro tem olhos verdes”.

Como bem lembra Cristina Freire, em seu livro *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*, “a história da arte conceitual não é uma história pontuada por indivíduos geniais, mas por algumas exposições que marcaram época” (GODFREY apud FREIRE, 1999, p.23). É evidente que isso não impede que hoje, à distância, possamos considerar admiráveis nomes desse período, e inclusive o fazemos o tempo todo, seguimos mitificando humanos como uma espécie de modo de sobrevivência que alimentamos por alguma razão, talvez para aliviar algum tipo de neurose coletiva derivada da descrença generalizada em que nos metemos. A questão interessante sobre a arte conceitual e seu *zeitgeist*, é que aqueles artistas se deram conta de que algo muito confuso e pulverizado estava começando a acontecer na vida como um todo. McLuhan escreve, na década de 1960: “As mídias, ao modificar o ambiente, suscitam em nós percepções sensoriais de proporções únicas. (p. 26) [...] O nosso é um mundo flamejante de repentividade. O “tempo” cessou, o “espaço” se esfumou. Agora, vivemos em uma aldeia global... um suceder simultâneo” (1997, p. 63)⁵⁴. Para além de seu otimismo quase caricato, de acreditar que com essa relativização de tempo e espaço retornaríamos a um sentido de união semelhante ao *primitivo*, a verdade é que o célebre teórico da comunicação acertou ao apontar para a importância da mudança sem precedentes na história da humanidade que se apresentava *em crescendo* e segue ainda seu curso.

Às margens dessas “exposições que marcaram época”, nas quais nem tudo eram flores, e nem muito menos⁵⁵, o movimento era de uma utopia sem fronteiras, fervilhante, contagioso. Parágrafo número 14 de Sol LeWitt: “As palavras de um artista para outro podem

54 Tradução minha da versão em espanhol: “Los medios, al modificar el ambiente, suscitan en nosotros percepciones sensoriales de proporciones únicas. [...] El nuestro es un mundo flamante de repentineidad. El "tiempo" ha cesado, el "espacio" ha esfumado. Ahora, vivimos en una aldea global... un suceder simultáneo”.

55 Tenho marcada a história da participação na importante exposição *Information* (MoMA, 1970) do artista argentino Jorge Carballa, contada por Ana Longoni em *Conceitualismos do sul/sur*. Na mostra, ele apresentou a obra *Noche de tigres, noche de panteras. América llora*, um trabalho que trazia as fotos oficiais dos presidentes de cada um dos países da América colocadas sobre um desenho de giz de uma estrela de cinco pontas desenhada na parede, ao redor da qual estavam escritas as previsões, por videntes que ele mesmo havia contratado, das mortes desses presidentes, e, no chão, a pele de um animal não nativo como oferenda. Na noite de abertura, pouco ou nada deve ter acontecido, pois Carballa retirou sua obra da exposição e se foi do museu. Ele conta: “[...] era tanta a decadência e um luxo tão escandaloso que me deu nojo. Mulheres de torso nu, cobertas de joias. Tinha ido (a Nova York) com a minha mulher naquela época. Ela foi ao banheiro e quando voltou não encontrou nem eu nem minha obra. Eu a arranquei e levei comigo para a rua. Ela me encontrou na guia da calçada, abraçado aos restos e chorando. Eu tinha a sensação de que não chegava nenhuma emoção àquela gente. Alguém poderia até sangrar para se comunicar (alguém inclusive fez isso) e que isso fosse simplesmente arte. Minha obra estaria melhor no outro dia, quando os lixeiros a recolhessem, que ali dentro, com aquela gente”. Carballa abandonou a arte naquele dia.

provocar uma cadeia de ideias, se eles compartilham do mesmo conceito”. Vale recuperar a definição de arte conceitual de Cristina Freire:

[...] nos valem da denominação *arte Conceitual* num sentido estendido (aqui equivalente à arte de endereçamento conceitual e conceitualismo). O que se faz relevante para nós são: as *estratégias* utilizadas na elaboração das obras (preponderância da ideia), algumas características frequentes nas proposições (especialmente a transitoriedade dos meios e precariedade dos materiais utilizados), a atitude crítica frente às instituições artísticas (notadamente o museu), assim como as particularidades nas normas de circulação e recepção de certo universo de obras numa determinada época. (FREIRE, 1999, p. 15-16)

Naturalmente, não saber pintar ou questionar-se sobre o porquê de *ainda* (e esse *ainda* é tão cansado, lá em 1979, quanto aberto ao desafio) estar-se fazendo arte, são sentenças não apenas legítimas quanto pertencem à ordem do dia naquele contexto. Os artistas mais arrojados da década de 1970 deviam estar fartos de saber que *não saber pintar* não seria empecilho para tornarem-se artistas⁵⁶, a questão talvez mais urgente era saber o que significava exatamente, então, ser um artista, quais os alcances reais disso, quais os deveres, quais as liberdades e, ainda mais importante, o que se alterava através desse status, de uma hora para a outra e sem aviso prévio. Dessa forma, a provocação contida na ação de colar sobre um postal o recorte de um impresso que anuncia o potencial negativo de não saber pintar (no caso, um *readymade* textual, pois nem mesmo o texto foi *fabricado* pelo artista) é o que constitui a obra. As perguntas sobre o porquê, são a obra, a publicização da liberdade e do direito à dúvida são a obra, a decisão de não ser *umas bonitas frutas em tua cômoda (comodidade)* é a obra.

Por situações assim, e por muitas outras que conformam esta pesquisa, é que vejo com certa surpresa o tratamento que se dá à arte postal na historiografia da arte, como sendo uma das *primas pobres* da arte conceitual. Ela costuma aparecer confinada a escritos específicos sobre ela mesma (feitos por mailartistas, na maior parte dos casos), o que é importante quando desejamos detalhes factuais sobre os personagens dessa história, mas que, ao serem depoimentos, narrações, não recebem aprofundamentos teóricos de quase nenhum tipo. E mais, somam-se ao turbilhão de imagens e arquivos disponíveis, dos mais variados artistas, tendendo a formar uma massa de caos ilegível pelo excesso de informação. Em outro

56 O divertido é que boa parte deles possivelmente sabia pintar ou, ao menos, desenhar, como ocorre até hoje nas escolas de arte.

caso diferente, a arte postal aparece timidamente relacionada ao resto das produções conceituais, mas aqui coroada em seu próprio trono *conceitualista*, geralmente mais respeitada por relacionar-se às práticas artísticas de cunho político ativista e social feitas por artistas de países em situações-limite, o que também é interessante, mas está longe de oferecer leituras mais ricas sobre o tema. Pode ser capricho meu, mas anseio ver a arte postal também tratada em seu potencial de *apenas* arte (conceitual? contemporânea? hoje pós-conceitual?) e que esses trabalhos sejam lidos a partir do que tentam comunicar, não apenas a partir *do lugar* onde foram feitos. Um tratamento desses deve permitir compreender, sem maiores remorsos, a resposta “For glory”⁵⁷ (fig. 61), do artista Fluxus Ben Vautier (Nápoles, 1935), como mais um trabalho irônico, incômodo e certo, na esteira de suas muitas outras conhecidas sentenças, como “Je ne suis pas un super héros”⁵⁸ ou “Art is a false message”⁵⁹.

Não é que o mailartista não saiba pintar, ele não *deseja* pintar, tanto quando Joseph Kosuth ou Joseph Beuys. Ou melhor, tanto quando On Kawara, que consegue, sem nenhum problema, colocar em pé de igualdade um telegrama, um cartão-postal e uma pintura, essa última apenas quando é o caso de *poder* (porque querer) pintar.

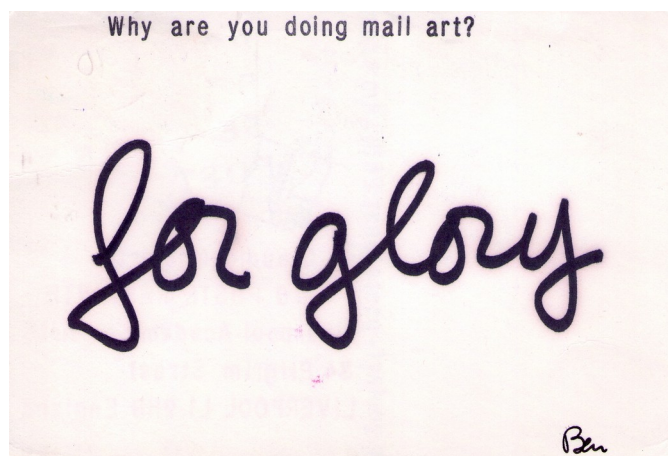


Fig. 62 – Resposta de Ben Vautier a *Poste Restante*, 1979
Fonte: Acervo da FVCB

57 “Pela glória”.

58 “Eu não sou um super-herói”.

59 “A arte é uma mensagem falsa”.

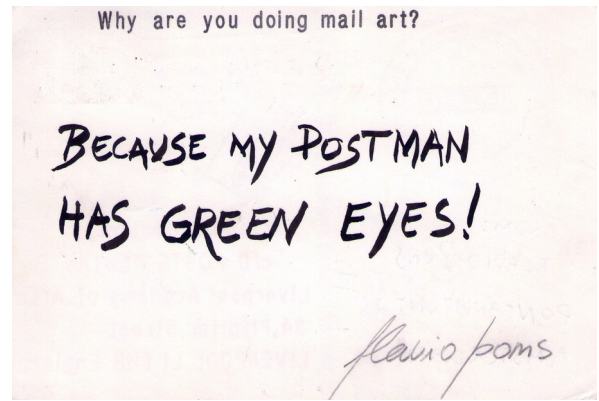
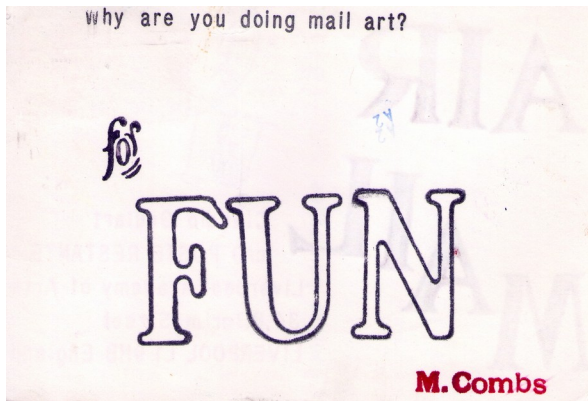


Fig. 63 – Resposta de M. Combs a *Poste Restante*, 1979

Fig. 64 – Resposta de Flavio Pons enviado a *Poste Restante*, 1979

Fonte: Acervo da FVCB

4. Confirmado: é vida

4. 1. O poder de fazer qualquer coisa e remeter ao mundo

Moticos é a palavra anagrama de *osmotic* criada por Ray Johnson ainda na década de 1950, antes de que ele iniciasse suas práticas de envio por correio, para dar conta de algumas coisas que são um pouco *qualquer coisa* sem, no entanto, serem apenas isso. Em suas palavras:

Tenho um monte de coisas em casa que serão *moticos*. Realmente, são colagens – um conjunto de imagens e pedaços de papel e coisas assim – mas soa demasiado ao que realmente é, então os chamo *moticos*. É uma boa palavra porque é, ao mesmo tempo singular e plural e se pode pronunciar como quiser. Em todo caso, em breve buscarei uma palavra nova. (P.O. BOX n. 28, 1997, p.1)⁶⁰

Não foi explicitamente mencionado até aqui, mas é importante ter em mente que, na arte postal, cabe, a princípio, qualquer coisa. *Não há regras*, lembremos deste unísono repetido por tantos mailartistas ao longo do tempo. E não havendo regras, pode, de fato, haver qualquer coisa. E ao poder haver qualquer coisa, pode inclusive não haver nada, e aqui entraríamos na *potência do não fazer* de que nos fala Giorgio Agamben quando examina o caso do escrivão Bartleby que, página a página do livro de Herman Melville, *prefere não*. Para este trabalho, no entanto, interessa antes a *potência do fazer*, do colocar-se à disposição do *sim* e da imaginação (aquela que tece ligações para formar imagens). E quais são essas potências? O que aquelas conversas mais ou menos íntimas entre mailartistas ensinam sobre isso? Primeiro de tudo, que são potências de cunho pessoal, que vão da simples conexão mais ou menos momentânea — ligada ao exercício da comunicação — ao afeto mais duradouro, este ligado à manutenção de um vínculo, já mencionamos isso. Agora, para seguir falando em potência, levanto a questão política e a conduzo para junto da questão poética a partir de

60 Tradução minha para a versão em espanhol da citação encontrada no texto de John Held Jr. sobre Ray Johnson: “Tengo un montón de cosas en casa que serán *moticos*. Realmente, son collages – un conjunto de imágenes y trozos de papel y cosas así – pero suena demasiado a lo que realmente es, así que yo lo llamo *moticos*. Es una buena palabra porque es, al mismo tiempo, singular y plural y se puede pronunciar como se quiera. En cualquier caso, pronto voy a buscar una palabra nueva”.

trabalhos de arte postal, em um caminho que permite ir do particular ao universal em espaços e tempos variados.

Suely Rolnik, em seu artigo *Desentranhando futuros*, publicado no livro *Conceitualismos do Sul/ del Sur*, colabora nesse pensamento, pois evoca na palavra *política* o que ela tem de psíquica e corporal (amplitude da palavra), lembrando que “a questão política se coloca nas entranhas da própria poética” e que, dessa forma, “estão dadas as condições para superar a cisão existente entre micro e macropolítica que se reproduz na cisão entre as figuras clássicas do artista e do militante”. Ela explica como:

[...] a operação própria à ação da micropolítica consiste em inserir-se na tensão da dinâmica paradoxal entre, de um lado, a cartografia dominante com sua relativa estabilidade e, de outro, a realidade sensível em constante mudança, efeito de presença viva da alteridade como campo de forças que não param de afetar nossos corpos. Tais mudanças tornam estreita a cartografia em curso, o que acaba provocando colapsos de sentido. Estes se manifestam em *crises na subjetividade, que nos forcem a criar*, de modo a dar expressividade para a realidade sensível que pede passagem, alargando a percepção e redesenhando nossos contornos. A ação micropolítica inscreve-se no plano performativo, não só artístico (visual, musical, literário ou outro), mas também conceitual e/ou *existencial*.

É evidente que o que acabo de afirmar *só faz sentido se entendermos a produção tanto de conceitos quanto de formas de existência (sejam elas individuais ou coletivas) como atos de criação*, tal como se efetuam na arte. Em qualquer uma destas ações micropolíticas tendem a se produzir mudanças irreversíveis na cartografia vigente. (FREIRE & LONGONI, 2009, p. 157)⁶¹

Iniciei este trabalho invocando Dada para falar sobre estarmos sempre sujeitos a assaltos da descrença ou da revolta pelos alcances e desalcances da arte. Antes ou depois de Duchamp, antes ou depois de Dada, muitos ansiarão por ultrapassar a esquina representativa — ou *apresentativa* — e atingir de súbito a vida, no meio do peito. A vida de alguém, a sua própria, a do transeunte que passa. Tem sido assim inúmeras vezes dentro desse campo que chamamos *arte*. As utopias possíveis talvez surjam desses desconfortos, talvez próximas às *crises de subjetividade* de que nos fala Rolnik. Não me parece casualidade que Robert Filliou, notável propositor Fluxus, tenha lançado a *fête permanente* em paralelo a suas proposições educativas, tanto quanto não me parece dissociada da arte a capacidade de alguns sujeitos de *imaginar* para além das três dimensões, cientes ou inconscientes sobre se a *ciência* (que fatalmente demos para considerar como um elemento externo ao sujeito) estaria teorizando

61 Os grifos são meus.

sobre quatro, onze ou infinitas dimensões. Falo disso porque todo o texto até agora se preparou para chegar no espaço amplo que permite uma órbita em torno do sujeito de *ato* e de *experiência*, com a devida mediação do *objeto*, nesse caso, de arte, como deflagrador de situações. O grupo 3 de obras recebidas por *Reflexive Mail* colabora na leitura que faço desse tipo de acontecimento.

Os trabalhos que forçosamente categorizei nesse terceiro grupo, são aqueles que podem partir de duas situações distintas, mas que considero identificados entre si por algumas razões que logo devem ficar mais claras. De um lado, aqueles realizados por crianças ou adolescentes em contexto escolar, e isso está visível por terem sido enviados e recebidos em conjunto e por conservarem uma estética padrão entre si; de outro lado, trabalhos individuais muito pessoais, cartas escritas à mão contendo narrativas de situações reais ou figuradas em busca de um leitor que lhes preste atenção, ou outros envios de cunho majormente pessoal. Nenhum desses trabalhos são maioria entre os recebimentos que obtive através da convocatória, são mais bem a minoria, mas são interessantes porque provocam efeitos e relações de uma ordem diversa daquela vista até aqui.

Há um lote de 15 cartões-postais de colagens manuais feitas sobre cartão duro, remetidos da Agência Cassino, que os correios me esclarecem estar situada na cidade de Rio Grande (RS), cada um assinado com um nome diferente, e a idade escrita abaixo do nome: Nicole, 14 anos; Gabriel Mendes, 14 anos; Thalia, 15 anos; Lucila Martins, 14 anos, e assim por diante (fig. 65 e 66). Todos eles possuem uma temática abertamente política e uma forma semelhante, o que leva a crer que foram realizados em grupo, provavelmente incentivados por um professor, que tratou de fornecer o modelo para que os jovens trabalhassem sobre ele. A produção desses trabalhos é contemporânea às movimentações do golpe sofrido pelo governo de Dilma Rousseff em 2016, e trazem figuras-chave do momento, como as da ex-presidenta, Luiz Inácio Lula da Silva, Eduardo Cunha e Michel Temer, além de várias palavras de ordem e de preocupação com o país, tais como “corrupção”, “cultura”, “política”, “educação” e “golpe”. São peças de protesto – de um lado ou de outro da situação – e que sem dúvida, demonstram um esforço por parte desses adolescentes por encadear algumas queixas ou ideias básicas em relação ao estado político brasileiro daquele momento. Não são peças conceituais, não conversam com a história da arte, são mais bem cartões-postais de desabafo, repetições de alguns clichês e trabalhos de composição. Chama especial atenção que quatro dos seis trabalhos que citam a palavra “corrupção” – os mesmos quatro que se propõem escrevê-la à

mão e não recortá-la de uma revista – se equivocam em sua ortografia. Isso pode não significar nada em especial, mas também pode levar a pensar que esses adolescentes não devem estar muito acostumados à leitura de tal palavra que, no entanto, eles mesmos parecem julgar tão importante. Não vou entrar nos méritos do nível de alfabetização desses indivíduos, isso não compete a este trabalho, só chamo a atenção dessa ocorrência porque é parte da *leitura de imagem* que faço das obras e que me leva à inferência de que esses alunos sejam educados dentro de um contexto de ensino um tanto precário. Há dois outros trabalhos que colaboram nessa leitura, mas por um viés econômico, pois um deles toca exatamente na questão do programa bolsa-família, vinculando essa palavra a “Lula”, “educação” e “despedida”; o outro questiona diretamente “o salário que meus pais ganham é suficiente para sustentar 3 filhos?”.

Enfim, são leituras rasas, acordes com o que os cartões-postais permitem, e ao serem rasas e não remeterem diretamente a nenhuma questão mais interessante relacionada à arte postal e/ou conceitual – se pensarmos nelas em diálogo com a história da arte –, poderiam facilmente terem sido ignoradas por este trabalho. Opto, no entanto, por trazer à luz esse tipo de participação, porque foram elas que causaram o maior estranhamento durante as várias etapas da pesquisa, ao menos desde que anunciei a convocatória até a escrita destas linhas. O porquê disso deve estar relacionado ao fato de eu não haver previsto esse tipo de ruído, mesmo que mais ou menos conscientemente o tenha buscado ao publicitar a convocatória para além da rede de arte postal convencional. A questão é que tais obras não parecem, *a priori*, esclarecedoras de questões artísticas de nenhum tipo, não trazem carimbos, nem jogos de palavras ou sentidos rebuscados, elas são simples, literais e *naif*. Mas elas levam, me dei conta, a um problema de desvio, pois ao examiná-las é impossível não perguntar o que são, se podem ser consideradas ou não arte postal e, no caso de não serem, onde de fato se encaixam e por que razão foram enviadas a mim.

Na mesma linha dos cartões-postais, há outros trabalhos de crianças, essas menores, vindos da Ilha Grande (RJ). Nesse caso, são correspondências lúdicas, propriamente infantis, como o desenho de paisagem de Calebe, o coração enorme cortado por uma flecha de Eliã, a mancha abstrata sobre papel vegetal de Cecília ou a concha, essa real e pintada ela mesma de rosa, acompanhada de uma paisagem de seu mesmo tamanho, de Lucas Felipe (fig. 67 a 70). Conheço pessoalmente a educadora que propôs a atividade dentro da pequena comunidade da Vila Dois Rios – ela mesma enviou uma resposta à convocatória – essa sim de

cunho mais conceitual e ao mesmo tempo político em sentido ampliado (eu a encaixaria no grupo 2 por isso) –, então posso intuir que seu desejo era o de proporcionar, àquela comunidade *ilhada*, interlocutores no além-mar. O tipo de trabalhos confirma isso, que o interesse se localizava na questão comunicativa, na ideia de que um objeto ou uma paisagem pudesse se deslocar como as pessoas mesmas, viajando a outro lugar.

Seguindo com a leitura das obras chego ao caso da carta avulsa e anônima, remetida dentro de Porto Alegre, sem nenhuma ligação aparente com nenhum outro trabalho recebido em *Reflexive Mail*. Trata-se de um envelope grande, repleto de desenhos feitos com lápis pastel e adesivos infantis colados, cujo conteúdo forte contradiz a estética inocente, provocando um choque entre uma coisa e outra. De um lado do grande envelope branco, uma flor, em cada pétala escrito, como em um jogo de *bem-me-quer, mal-me-quer*, “foi estupro”, “não foi estupro” (fig. 71 a 73). No centro da flor, um *inofensivo* adesivo dos personagens a Bela e a Fera e, ao redor, as palavras escritas à mão “puta” e “suja”, repetidas vezes. No verso, uma enorme representação rosa-vermelha de uma vulva, o adesivo de um sapo no centro, ao redor vários *smiles* com carinhas tristes, lágrimas saindo como chuva de seus olhos. No topo, a frase “Cuidado: meu sangue suja” e, abaixo de tudo, “Eu não quero mais guardar isso para mim”. Dentro, a carta que narra em primeira pessoa duas situações de abuso e trauma, uma aos 13 e a outra aos 17 anos, sofridas pela remetente.



Fig. 65 e 66 – Treze dos quinze cartões-postais enviados por adolescentes a *Reflexive Mail*, 2016
Fonte: Arquivo pessoal



Fig. 67, 68, 69 e 70 –Trabalhos de Calebe, Eliã, Cecília e Lucas Felipe enviados a *Reflexive Mail*, 2016
 Fonte: Arquivo pessoal

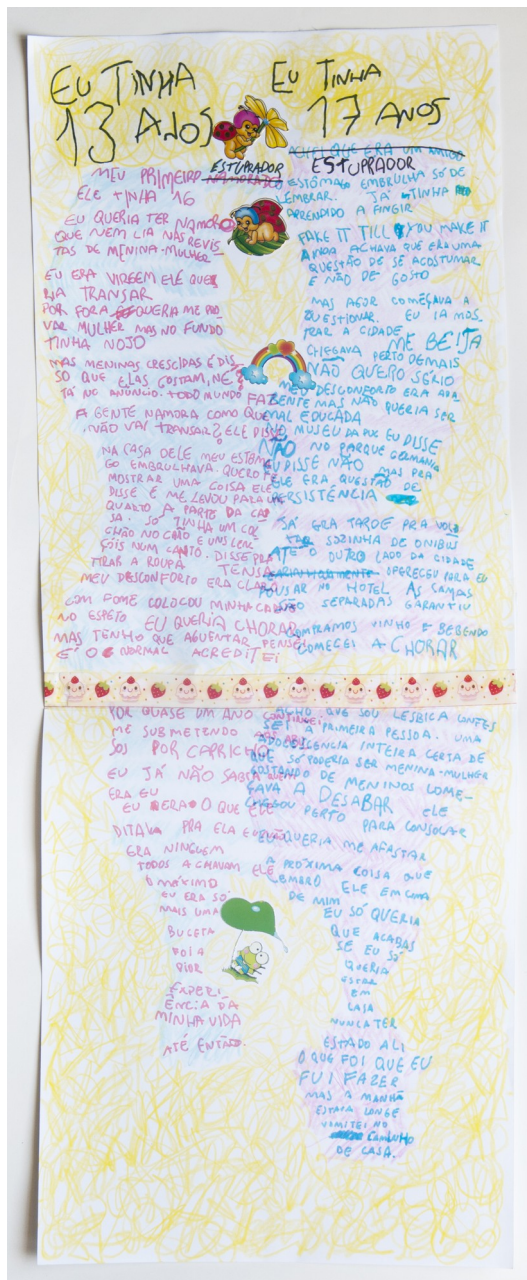


Fig. 71, 72, 73 – Trabalho anônimo enviado a *Reflexive Mail*, 2016 | Fonte: Arquivo pessoal

Diante de coisas tão simples, honestas ou, em todo caso, pessoais, a arte postal tradicional chega a perder um pouco seu chão. Se fazem necessários outros critérios para pensar esses objetos, pois rompem com o padrão de envios e recebimentos ao qual a rede se acostumou. É de supor que as convocatórias atuais (que por incrível que pareça, não são

poucas⁶²), recebam esse tipo de material com alguma frequência ou que, pelo menos, recebam um outro tipo de material, que eu classifico no *grupo 4* (cuja análise não farei aqui): simples envios de qualquer *obra de arte* (um desenho, uma aquarela, uma colagem) por correio, sob o rótulo forjado de arte postal⁶³. Participações desse tipo (*grupo 3* e *grupo 4*), poderiam supor certa abertura da rede à participação de mailartistas bastante mais aleatórios e ocasionais do que aqueles dos tempos *de ouro* da arte postal. Isso pode permitir alguns palpites, não absolutos e para nada excludentes de situações interessantes dentro da rede mais tradicional: que a arte postal, tal qual se conheceu um dia, realmente não existe mais a não ser na insistência revivalista de alguns mailartistas inconformados com seu fim; que esse revivalismo também se presta à preservação de uma memória da arte postal, e é efetivo em preservar um espírito lúdico e de contágio; que uma prática da arte postal será, hoje, indubitavelmente diferente das práticas de outrora, mesmo no caso de serem estética e conceitualmente semelhantes àquelas, pela principal razão de que os meios de comunicação e, por conseguinte, as compreensões de espaço e tempo por esses *sentidos estendidos do humano* (McLuhan) já não são as mesmas de poucos anos atrás, bem como as necessidades humanas diante da vivência e compreensão dos fenômenos propiciados por esses meios.

No texto *A Arte Postal e o grande monstro*, escrito ao redor de 1979 e publicado no catálogo da XVI Bienal de São Paulo (1981), Ulises Carrión afirma: “Já se disse que a Arte Postal é fácil, barata, despreziosa e democrática. Tudo bobagem” (CATÁLOGO XVI BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, p. 13). Suas palavras parecem contrariar as de Julio Plaza,

62 Com uma breve passada de olhos pelo grupo *Mail Art Projects* do IUOMA, contei mais de 15 convocatórias abertas no presente momento. Disponível em: <http://iuoma-network.ning.com/group/mail-art-projects>. Acesso em 07/01/2018.

63 Estou convencida de que uma obra não se torna *arte postal* pelo simples fato de ter sido enviada pelo correio. Isso está acorde ao pensamento de vários mailartistas, que também acreditam que as intenções por trás do envio e o espírito de rede (e, por conseguinte, de uma compreensão do fenômeno como um todo e da exploração de suas complexidades) são sinais de que um objeto se encaixa na categoria *arte postal*, mesmo que (e justamente por isso) o objeto em si represente apenas uma parte do processo, e não a totalidade da obra. Por isso, tanto o *grupo 3* quanto o *grupo 4* acabam sendo problemáticos na hora de serem ou não classificados como arte postal. No entanto, não me sinto cômoda na qualidade de juíza pronta a decidir o que é e o que não é arte postal. Prefiro apontar para as potencialidades encontradas nas obras do *grupo 3*, que trazem algum conflito e por isso interessam ao pensamento que venho construindo, e não ater-me às obras do *grupo 4*, por considerar que estas últimas nem trazem suficientes elementos de discussão ao tema e nem às potências próprias de cada indivíduo, uma vez que parecem ser, *grosso modo*, trabalhos realizados por artistas que já encontraram seu meio de expressão plástica em alguma técnica mais tradicional e que só participam da convocatória com o desejo de compartilhar com alguém esse resultado e ter o material exposto. É importante aqui ressaltar que na exposição *Reflexive Mail/Reflexivo Postal*, ocorrida na sala Ado Malagoli do Instituto de Artes de 24 de outubro a 18 de novembro de 2017, bem como no catálogo online, expôs-se a totalidade das obras recebidas, sem exceções.

presentes no mesmo catálogo, quando esse diz que "a Mail Art democratiza a prática da arte", apesar de falhar, segundo ele, em "superar o impasse da dialética quantidade-qualidade" (CATÁLOGO XVI BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, p.10). Nessa aparente contradição, quanto mais aprofundamos nas sentenças, menos excludentes elas se parecem. Carrión fala de coisas tão palpáveis quando os custos de envio e o tamanho efetivo da rede, que a despeito de ser aberta a qualquer um que desejasse dela participar, acabava girando ao redor de um núcleo relativamente pequeno de artistas de "maior importância" dentro do circuito. Plaza, por sua vez, parece se referir a outra coisa: a um potencial de arranque, mesmo que ele próprio não ofereça tal potencial como garantia de qualidade; "é que a arte (como já viu Marcel Duchamp) nada tem a ver com a democracia" (CATÁLOGO XVI BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, p.10). Ambos acabam tocando no ponto nevrálgico da questão, o mesmo ponto complicado a que me levaram os trabalhos do *grupo 3*.

Não é muito importante saber se a Arte Postal é barata, fácil, despreziosa e democrática. Mais importante seria perguntar se é possível fazer boa arte com Arte Postal. *Mais básico ainda seria perguntar o que é e o que não é Arte Postal.*

Uma obra de Arte Postal *consiste em uma série de ações*, destacando-se entre elas duas mais importantes: a produção e o envio do trabalho.

[...] Todo convite que recebemos para participar de um projeto de Arte Postal é parte de uma guerra de guerrilhas contra o grande monstro. Toda obra de Arte Postal é uma arma contra o monstro dono do castelo, que nos separa uns dos outros, que separa a todos nós.

O que ou quem é o monstro de quem estou falando? [...] Para dizer a verdade, não sei exatamente do que ou de quem estou falando. Tudo que sei é que há um monstro. E que ao enviarmos qualquer tipo de trabalho de Arte Postal estamos batendo à porta dele.

[...] quando batemos à porta do monstro, o que importa? A resposta é simples: *o que importa é a força da batida. E como medir a intensidade da batida senão, obviamente, pelo eco?* (CATÁLOGO XVI BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, p.14-15)⁶⁴

Creio que o *eco* de que fala Carrión é algo absolutamente fundamental em arte postal, uma vez que dele depende a resposta, mesmo quando essa for, em algum caso, silêncio. E da resposta dependem as relações seguintes, as continuidades de uma poética de ação. É preciso que sejamos sinceros, o material do *grupo 3* não ecoa a ponto de pedir um tipo de resposta poética. Ele pode causar certa admiração, um sorriso, estupor ou mal-estar, mas

64 Os grifos são meus.

isso, primeiro, não faz dessas peças objetos de arte (uma notícia, uma entrevista, um depoimento, uma fotografia podem causar todas essas coisas e nem por isso serem arte); segundo, não faz avançar a roda, porque sua retórica é absoluta, ela vale por si, comunica o que veio comunicar e fecha a porta. Seria, então, lógico perguntar: o que é capaz de deixar uma porta aberta? Creio que aí poderia estar a definição de arte, mas desconheço palavras para tratar disso melhor e prefiro não arriscar em terreno tão movediço.

De todos os modos, as obras dessas crianças e adolescentes aparecem aqui comentadas, e esta é uma pesquisa enquadrada dentro da história da arte. A razão para tal escolha pode ser entendida se lembrarmos das proposições criadoras de Robert Filliou e George Brecht (“a arte como um ‘direito de asilo’ imediato a todas as práticas desviantes que não encontram lugar em seu leito natural”, Bourriaud recuperando Filliou:), ou de Joseph Beuys, quando ele afirma que “todo ser humano é um artista”, mesmo quando chega a ser abertamente desacreditado (não sem alguma, ou várias razões) por autores como Boris Groys⁶⁵. Não há, de fato, um acordo, por parte deste trabalho, em afirmar como *arte postal pura* aquelas obras realizadas por crianças em contexto escolar ou no depoimento íntimo de uma jovem sobre uma ocorrência pessoal e chocante, mas elas servem para reforçar aquele ponto de potência levantado por Julio Plaza, externo a qualquer julgamento de qualidade, e também como uma arma *contra o monstro do castelo que nos separa uns dos outros*, de que Carrión fala.

A ideia de que qualquer um *pode fazer* e dessa forma *chegar a outro lado*, é algo que sempre me fascinou dentro da arte postal. Mesmo com todas as ponderações de Ulises Carrión a respeito de ela não ser tão democrática quanto aparenta – e ele teve toda a razão em levantar essa questão –, suponhamos que, mesmo em um caso isolado e não em uma prática regular, alguém dedique algum tempo para produzir um objeto e em seguida para dirigir-se aos correios e enviá-lo. É inegável que, em maior ou menor grau, pode ser que haja uma

65 Groys escreve, em seu livro *Volverse Público: las transformaciones del arte em el ágora contemporánea*: “Recordemos a conhecidíssima frase de Joseph Beuys: *Todo ser humano é um artista*. Esta máxima tem una larga tradición que remonta ao marxismo inicial e à vanguarda russa, e é portanto caracterizada, hoje – e já na época de Beuys – como utópica. [...] Hoje, todos podemos estar de acordo que essa esperança é inverossímil” (GROYS, 2015, p.102). Tradução minha da versão em espanhol. Sobre Robert Filliou, o criador do centro de criação permanente, entre muitas outras coisas, artista e propositor tão utópico quanto lúcido (não sei medir), Monica Hoff escreve: “Mais do que artista, para Filliou, todo homem é um gênio, e essa genialidade está constantemente posta em risco em razão da hegemonia do talento, do ‘tornar-se’ algo ou alguém” (HOFF, 2014, p.79).

abertura a um tipo de experiência nesse tipo de situação. Acontece um convite à ação, o indivíduo aceita participar (na pior das hipóteses, ele é levado a fazê-lo ao se tratar de um trabalho escolar proposto pelo professor), há o dispêndio de certo tempo em tal atividade e posteriormente a ação de desapego e de imaginação, já que o objeto sai de suas mãos para percorrer algum trajeto no mundo (e o melhor: ele de fato chega a outro lugar, portanto, estabelece vínculo). Em alguns casos, pode que seja o primeiro envio dessa pessoa, sobretudo se forem crianças ou adolescentes (em minhas breves experiências dentro da arte-educação, já escutei alguns pequenos dizerem que “achavam que já tinham visto um cartão-postal” ou que “tinham escutado falar nesse tipo de coisa”, mas que de fato não sabiam como funcionava nem para que servia), casos assim ainda comportam o *plus* da descoberta, da novidade.

Nessas duas remessas (os adolescentes do Cassino e as crianças da Ilha Grande, dois lugares de contato com o mar – difícil evitar a imagem psíquica da garrafa levada pelas ondas), há um espaço cavado, uma oferta encabeçada por um indivíduo (o educador) que busca aticar algum domínio de subjetividade desse grupo do qual está a cargo. Na carta anônima de desabafo sobre um trauma, há a escolha de partilhar com estranhos um desconforto que é íntimo, mas que não está isolado de um contexto social, nele reverberando e dele se nutrindo – ou por ele definhando – o tempo todo. Tal decisão é algo grande e iniciático.

A leitura que Nicolas Bourriaud faz de Félix Guattari no último capítulo de seu livro *Estética relacional* é útil nesse momento para que se possa entender que tipo de subjetividade é essa que volta e meia aparece nas utopias de educadores, artistas, arte-educadores, etc. Ela tem a ver com a conquista de uma *individuação*, essa entendida como uma “capacidade de criar novos arranjos dentro do sistema de equipamentos coletivos” através da construção dos chamados “territórios mínimos com os quais o sujeito poderá se identificar”, dentro de esferas tais como o meio cultural, o consumo cultural, os artefatos ideológicos e as maquinarias informacionais, da seguinte forma:

O processo de singularização/individuação consiste exatamente em integrar esses significantes em “territórios existenciais” pessoais, enquanto instrumentos que servem para inventar novas relações “com o corpo, com o fantasma, com o tempo que passa, com os ‘mistérios’ da vida e da morte”, e também para resistir à uniformização dos pensamentos e comportamentos. [...] “ecosofia mental”. [...] Essa determinação de tratar a existência como uma rede de interdependências que brota de uma ecologia unitária define as relações de Guattari com a coisa artística.

[...] À homogenização e à padronização dos modos de subjetividade Guattari contrapõe a necessidade de engajar o ser em “processos de heterogêneses”. Tal é o primeiro princípio da ecosofia mental: articular universos singulares, formas de vida raras, cultivar *em si* a diferença antes de passá-la para o social. (BOURRIAUD, 2009, p.128-133)

Em suma, a alimentação de um espaço de existência que permitiria ao indivíduo ver-se gradativamente como *autor* de um mundo, o seu. Para a arte postal, e isso vale para a arte como um todo, a simples participação esporádica desses sujeitos não tem porque significar uma abertura a potências desse porte, é evidente que não, mas a tentativa de provocar seres humanos para experiências desse tipo não precisa deixar de ser feita, pois, por menor que seja a fenda, ela existe. Se estivermos de acordo com Guattari, as operações ligadas a uma prática artística que não deriva em *produtos* de arte apenas sujeitos ao deleite (influenciados por um sistema de matriz capitalista), podem capacitar a recomposição de uma subjetividade, uma vez que estão ligadas à “acumulação de energia psíquica sobre um *motivo* numa perspectiva de ação” no “puro enfrentamento de uma vontade e de um material” (BOURRIAUD, 2009, p.136-137). Qualquer pedra no meio do caminho, qualquer pensamento que pergunte, qualquer descoberta de possibilidade, sobretudo para indivíduos em idade escolar, é um motivo para que se siga atuando em direção ao “paradigma ético-estético” objetivado por Guattari.

Me interessa crer que pequenas práticas desviantes de elementos do cotidiano podem contribuir na formação de cartografias alternativas e combativas à *cartografia dominante* percebida por Suely Rolnik. Quando um indivíduo *descobre que sabe e entende que pode*, ele soma confiança a outras esferas de sua vida. Sou inclinada a concordar que nem todo ser humano é um artista, sobretudo porque existem tantas outras possibilidades interessantes quanto ocupações humanas, mas me interessa pensar que todo ser humano pode viver *com arte*, no sentido de poder operar ressignificações de todo tipo em suas experiências diárias. Nisso, é bom lembrar que, mais do que *arte*, a *arte postal* é caminho, é mapa, é relação com outrem, é espaço, é tempo, é equiparação de poderes e troca de papéis entre remetente e destinatário, é articulação de uma mensagem, é presente oferecido e presente recebido, é, no fim das contas, a existência *de alguém* plasmada em um objeto que passa pela vida e, com sorte entra para o arquivo pessoal *de outro alguém*. Discutir se o objeto em questão é *pura arte postal* chega a ser supérfluo uma vez feitas essas constatações, afinal, se

ele apresentar, para seu remetente, ao menos um ou dois itens dessa lista, já teremos um logro e tanto em termos de potencial de arranque.

4. 2. Presenças e o tempo-espaço relativo

Uma ação de envio significa, a dias de hoje, algo distinto do que significava em 1979. Primeiro de tudo, em termos de tempo e espaço. Nossa relação com o tempo é, em 2018, mais apressada do que quando Carrión ou Plaza escreveram seus textos, e nossa dimensão de espaço é mais comprimida. Ou seja, parece que temos menos de ambos. Se na comunicação analógica, o espaço podia ser medido em unidades de tempo (minha correspondência está a *duas semanas de distância* de meu destinatário), tal como ocorre na cosmologia (o *raio* e a *idade* do universo são de 13,8 bilhões de *anos luz*), na comunicação digital esse tempo foi apressado e, por conseguinte, a distância entre um ponto e outro ficou mais relativa e abstrata (meu destinatário *se encontra* a uma fração de segundos de distância de mim, esteja ele na China ou na Avenida Osvaldo Aranha).

Se nosso tempo é comprimido e nosso espaço também, significa que não sentimos tanto as distâncias, elas parecem curtas, de forma que faz menos sentido o ato de *esperar*; pois isso não parece natural nesse século XXI. Claro está que as leis da espera não mudaram, em questões profundas e fundamentais da vida elas seguem iguais, mas a *impressão* que temos não é essa. O envio por correio ignora a rapidez da comunicação digital: não se envia algo por correio hoje em dia pensando em uma troca instantânea. Em 1979 o correio era a alternativa comunicativa usual de qualquer pessoa que não dispusesse ou não desejasse fazer uso do telefone, essa mídia um tanto invasiva. Digamos que em 1979 o correio podia ser considerado como algo relativamente “rápido”, mesmo que não servisse a urgências, pois para isso estavam então o telefone, o dispendioso telegrama ou o burocrático fax. Onde quero chegar é no ponto de que não haveria a menor possibilidade de alguém, em 2018, considerar o correio como uma alternativa rápida de envios de mensagens se comparado a outras mídias, sobretudo se pensarmos em termos de envios econômicos (os utilizados pelos mailartistas de um modo geral). O uso do envio analógico tradicional tem hoje, portanto, a conotação de

vagarosidade, de uma espera proposital, de um tempo que aceita certo espaço longo a ser percorrido mesmo diante de opções mais baratas e instantâneas a seu dispor, e essa última parte é de extrema importância, pois implica como nunca uma *escolha* (não mais a obrigação) de vincular a mensagem à presença de um objeto físico. O envio, como a comunicação interpessoal, permite a troca *matérica* de algo, e nisso ainda é insubstituível mesmo pela mídia mais tecnológica.

Ray Johnson ou Paulo Bruscky são exemplos de artistas que parecem ter estado atentos, cada um a seu modo, a questões de tempo-espaço dentro da arte postal. Bruscky escreveu vários textos práticos e factuais sobre as diversas evoluções das técnicas que foram permitindo mais e mais experimentações na arte por correspondência em *modo cópia* (xerografias, cópias coloridas, fax-arte), e também sobre novidades na rapidez dos envios, chegando mesmo a considerar como válida, em algum momento, a prática da *e-mail art*. Johnson, que iniciou antes, mas que deixou este mundo sem ter visto totalmente a revolução comunicativa que a Internet causaria entre nós, deixou escritas coisas mais sutis e que interessam para a construção que pretendo fazer. Há uma correspondência sua a Donald Kochi, datada de 1978 (fig. 74), complicada de tradução por sua dança com as palavras, mas que diz algo mais ou menos assim:

Caro Donald Kochi,

O "rumor na costa oeste, de que eu sou a 'mãe' da mail art", não está bem correto.

Eu sou a 'mãe' e o 'pai' da snail art⁶⁶. Você "pode ter certeza" quem é mais (~~pai~~) é dessa maneira.

Não há tal coisa na *snail art* como "forma estética e sistema alternativo de troca e correspondência".

Você dá corda no snail que vai ch-ch-ch-ch-ch-ch, ele é um presente do Dia dos Pais, é um presente para Toby, é melhor do que o sapo que nada ao redor da banheira.

Qualquer sucata é um pedaço de informação.

Qualquer cor.

R.J.

66 *Snail art* pode ser traduzido literalmente como "arte caracol". Entendo que aqui há um jogo entre a sonoridade de *snail*, que se parece a *mail*, por isso opto por preservar os termos em inglês. Tradução minha do original em inglês.

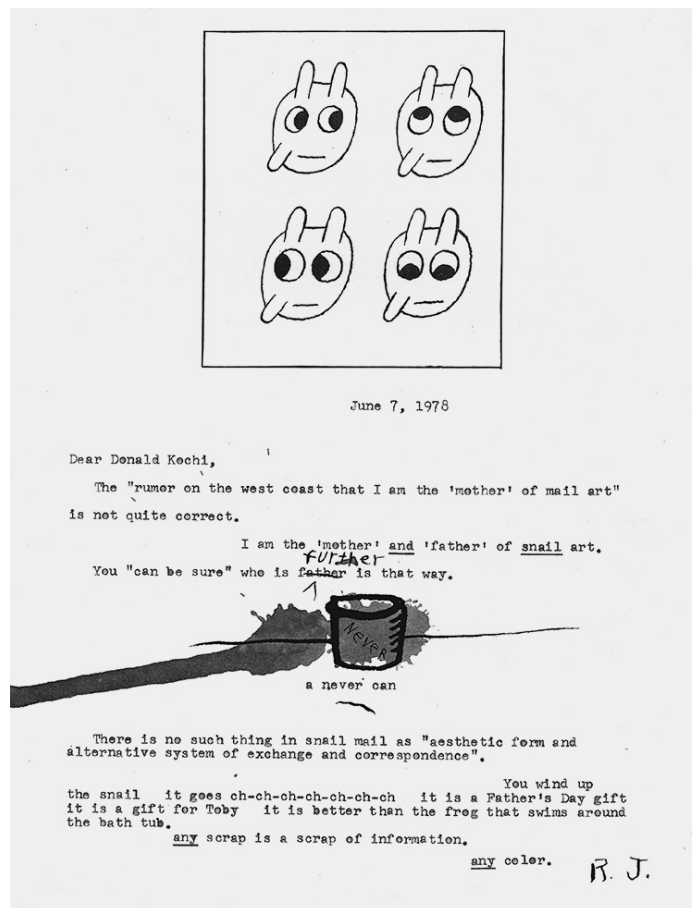


Fig. 74 – Carta de Ray Johnson a Donald Kochi, 1978
Fonte: Arquivo Ray Johnson Estate online

Em uma interpretação rápida de o que pode ser a *arte caracol* de Johnson, podemos pensar em uma arte que é lenta, que leva algo nas costas (a casa? as voltas de uma espiral?) e que é capaz de entrar para dentro de si. Remete a algo orgânico, que deixa rastro ao passar, e que, apesar de lento, quando você percebe, já fez um caminho imenso. Distante disso, Bruscky com seu entusiasmo diante das tecnologias da rapidez e sua conhecida sentença “arte do meu tempo, tenho pressa!”, parece ansioso por esticar a corda do tempo o mais possível para ver o quanto ela aguenta (parece certo supor que na *e-mail art* a corda se rompe). De todos modos, não há como julgar qual das duas visões foi mais fiel à arte postal, a *arte do meu tempo* ou a *arte caracol*, já que ambas foram (e continuam sendo) igualmente importantes devido aos desejos que movimentaram.

Há um postal de Buster Cleveland M.D (? – Nova York, 1998) enviado à *Poste Restante* que, um pouco esquizofrenicamente, dialoga com essa queda de braços entre as ânsias de rapidez e o desejo de calma (fig 75). “Rush”⁶⁷ e “No Rush”⁶⁸ no mesmo lado. Também “Mirage”, “Dada Sucks”⁶⁹ e “Doo-da is dada-ok”, todos orbitando em torno de um falso coelho de Ray Johnson (em verdade legítimo, pois qualquer um pode desenhar um coelho de Ray Johnson e isso dar origem a um coelho original de Johnson, ele só não terá sido desenhado por ele) e, ao lado, escrito a caneta, a frase “Why not”⁷⁰, em resposta à pergunta de Claudio Goulart. Bastante no espírito dos tempos (de quais? de todos, desde que o mundo se fez incompreensível), ofender Dada está no mesmo nível de enaltecer Dada (inclusive, é o que se esperaria de alguém coerente), e falar de *pressa* e *não pressa* é como falar de dois jogadores igualmente vivos na batalha acirrada da arena da modernidade.

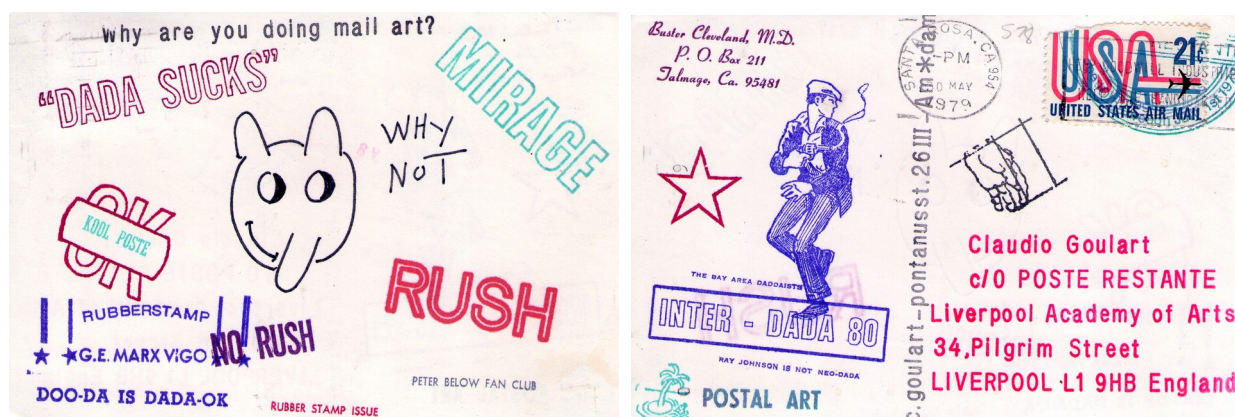


Fig. 75 e 76 – Frente e verso da resposta de Buster Cleveland M. D. a *Poste Restante*, 1979
Fonte: Acervo FVCB

“Mail art sits quietly in the box, file, or pile until I can have time to respond”⁷¹”, explica Anna Banana em sua resposta a Goulart, e ela fala sério, é uma das artistas que

67 “Pressa”.

68 “Sem pressa”.

69 “Dada fede”.

70 “Por que não”.

71 “Mail art fica calmamente na caixa, arquivo ou pilha, até que eu possa ter tempo para responder”.

responde literalmente à pergunta do cartão-postal, sem jogos de linguagem, apenas texto direto datilografado e umas bananas carimbadas ao redor (fig.76). Essa espera da arte postal como o tempo de cada coisa, o respeito pelo fluxo dos acontecimentos, o aceite de que a espera não é lugar vazio, pelo contrário, é um lugar *meio*, recheio para que coisas se sustentem por si, faz parte da compreensão de que não há pressa mesmo quando sempre parece haver. No fim, “arte do meu tempo, tenho pressa!” quer mesmo dizer o que diz – minha arte é do *meu* tempo, ele é meu – só que com aquela inquietude de quem vive na transição entre uma época e outra.



Fig. 76 e 77 – Frente e verso da resposta de Anna Banana a *Poste Restante*, 1979
 Fonte: Acervo FVCB

“These 15 minutes of my life are yours & yours alone⁷²” é a frase que vem carimbada nos envelopes enviados pela australiana Sharon Attenborough à *Reflexive Mail* (fig. 78 e 79). A mailartista, que encaixa no *grupo 1* devido às qualidades formais do trabalho, mesmo desconhecendo seu histórico dentro da rede, enviou duas contribuições para a convocatória de 2016. Junto com os *Brain Cell*, do japonês Ryosuke Cohen, são os envios de arte postal mais espacialmente distantes que recebi, o que inevitavelmente acabou invocando a questão do espaço na arte postal, do trajeto físico real que a obra percorre. Há vários aviões carimbados em ambos os envelopes de Attenborough, lembrando o meio pelo

72 “Esses 15 minutos da minha vida são seus & os seus, sozinhos”.

qual o trabalho se locomove, o ar (*ethereal network*), em meio a uma infinidade de outros elementos. Esses envelopes, que são eles mesmos obras, uma vez que levam o aviso “empty”⁷³, estão carregados de informações verbo-visuais e referências à história da arte postal. Aqui, é interessante fazer um parêntese para recuperar a compreensão de *pastiche* de Frederic Jameson:

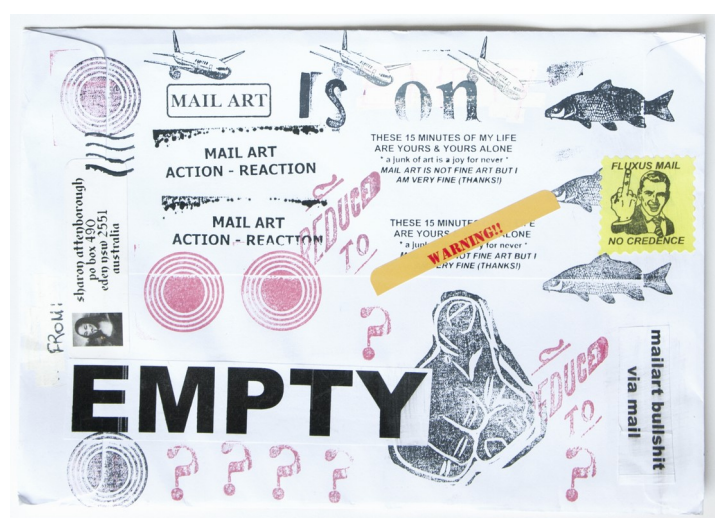
O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular e exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma *norma* [...]. (REVISTA NOVOS ESTUDOS n.12, 1985, p.18).

A *imitação* envolvida no pastiche não passa, necessariamente, por uma cópia formal de algo já canônico, ela pode ser mais sutil e se dispor a recuperar uma imagem mental, como no exemplo dado por Jameson do filme *Guerra nas estrelas* que, ao ser ambientado em um tempo fictício e fora da terra, dificilmente poderia corresponder a uma estética *retro*, de pastiche de algo do passado, mas que o faz ao recuperar um outro sentido, que é o da experiência do público de assistir a seriados de ficção científica, prática existente entre 1930 e 1950. *Guerra nas estrelas*, então, “reinventa a sensação e a forma dos objetos de arte característicos de uma época passada (os seriados), procurando despertar um sentido do passado que se associa a tais objetos”, de forma que o espectador pode ambientar-se naturalmente nesse passado, sem, no entanto, abrir mão da ideia de ver-se no presente ou mesmo no futuro (REVISTA NOVOS ESTUDOS n.12, 1985, p.20).

O envelope cheio de signos (palavras, imagens) de Sharon Attenborough, cujos sentidos são tanto individuais como de composição são, para mim, um pastiche, na medida em que recuperam tanto plasticamente (de forma revivalista) quanto psicologicamente aspectos muito próprios às experiências que não pude viver em arte postal, mas que *imagino* terem povoado aquelas caixas de correio da década de 1970. Note-se que o que acontece aqui é apenas *minha* imaginação, é *minha* experiência perdida, *meu* elo com algo que não conheci. Isso porque são demasiados elementos a gritar por atenção em um só envelope, e eles são irresistíveis para uma entusiasta dos fragmentos: o carimbo de uma mão que aponta

73 “Vazio”. A verdade é que nem um deles está realmente vazio, o primeiro contém três folhas de desenho brancas dobradas, simulando um libreto vazio; o outro contém um impresso com uma ilustração de um dos lados, na qual se veem dois personagens tocando-se o rosto e a frase “your face is my face” (“seu rosto é meu rosto”).

diretamente para o destinatário, a mesma de Tio Sam no cartaz “I want you”⁷⁴ que buscava recrutar soldados durante a Primeira Guerra Mundial; outra mão, com o dedo médio levantado, desse vez acompanhada de seu dono, um personagem masculino sorridente vestindo um terno (uma resposta a Tio Sam?), que aparece tanto carimbado quanto em um selo, esse com os dizeres “Fluxus Mail/No credence”⁷⁵; o carimbo de algo que se parece a um alvo, repetido várias vezes, bem como interrogações, a letra “X”, a palavra “Fluxus”, peixes, as frases “Reduced to”⁷⁶ e “Mail-art action-reaction”⁷⁷. Muitos elementos, em aparente batalha, lembrando o postal de Buster Cleveland, aquele que abraça e escarnece Dada nas mesmas linhas.



Figs. 78 e 79 – Frente e verso de um dos envelopes de Sharon Attenborough enviado a *Reflexive Mail*, 2016
Fonte: Arquivo pessoal

74 “Eu quero você”.

75 “Envio Fluxus/Sem credibilidade”.

76 “Reduzido a”.

77 “Arte postal ação-reação”.

E não acaba, um simples envelope pode ser eterno. Esse envelope ainda comporta adesivos, como o que diz “Real genuine copy of a fake original”⁷⁸, a partir do qual lembramos da importância das operações de cópia dentro da prática de arte postal. Primeiro, a ideia de que o objeto original não é dotado de mais valor do que sua cópia, sobretudo porque frequentemente sequer existe um objeto *original*, artisticamente falando, mas apenas uma matriz para que dela derive o real trabalho, que é a cópia (a produção inteira de Paulo Bruscky em arte postal é um exemplo claro disso); segundo, a ideia de que a autoria, mesmo que ela ainda exista (e comprovamos que existem assinaturas e marcas de cada artista), permite apropriações, plágio, *copy-paste* e todas as redundâncias possíveis que uma mensagem repetida pode permitir. Esse último ponto atinge o sentido histórico de cópia como homenagem e não de cópia como violação de direitos de autor: é um sentido colaborativo, que se nutre de fragmentos, os relaciona e devolve para o mundo, para que a roda siga girando. O pastiche se manifesta, aqui, como essa possibilidade de conversa intencionalmente anacrônica.

Voltamos à sentença sobre os *15 minutos de meu tempo* comentada anteriormente. Ela vem acompanhada de outras duas “A junk of art is a joy for never”⁷⁹ e “Mail art is not fine art but I am very fine (thanks!)”⁸⁰. A primeira se explicaria por uma certa movimentação chamada *junk mail art*⁸¹ que parece existir dentro da rede, e a segunda remete diretamente ao mailartista H. R. Fricker (Zurique, 1947), propositor de diversas situações em arte postal desde 1981 (inclusive o já citado Decentralized Worldwide Mail-Art Congress, em sua primeira e segunda edições) e conhecido por duas sentenças-marcas principais: “After dadaism fluxism mailism comes tourism”⁸² e “Mail art is not fine art/is the artist who is fine”⁸³ (fig. 80 e 81). Todas elas, sentenças muito bem-humoradas e que se valem da leveza do jogo

78 “Cópia real genuína de um original falso”.

79 Essa frase é de difícil tradução, mas parece algo assim: “Um pedaço de arte velha/sucata é uma diversão para nunca”.

80 “Arte postal não é *fine art*, mas eu sou *very fine* (obrigada!)”. Em uma tradução completa se perderia o jogo de significados que a palavra *fine* permite. *Fine arts* se refere às belas artes, em uma negação da arte postal como encaixada nessa categoria; *I am very fine* diz respeito a um sujeito legal, agradável, “eu sou muito agradável (obrigada!)”.

81 Não tenho maiores detalhes sobre isso, mas é possível encontrar alguns trabalhos de *junk mail art* na Internet, inclusive no blog da própria Sharon Attenborough, disponível em <http://flyingfishinc.blogspot.com.br/>. Acesso em 11/01/2018.

82 “Depois do dadaísmo, fluxismo, mailismo, vem o turismo”.

83 “Arte postal não é *fine art* / é o artista que é *fine*”. Novamente, aqui, a tradução de *fine art* se dá por *belas artes* e *fine* sozinho, por *legal/agradável*.

de palavras para comentar a história da arte. Sentenças bobas, se explicadas literalmente a quem não lhes percebe graça, inférteis quando destrinchadas em excesso: aqui, ou você entende e aprecia o jogo, ou cai fora por achá-lo chato. Teria dito Marcel Duchamp que “a arte é um jogo entre todos os homens de todas as épocas”, e é fantástico entender as coisas desse modo (BOURRIAUD, 2009, p.25) em arte postal, isso porque nela ainda existe espaço para todas as libertinagens possíveis, toda a ausência de porquês que se desejar, todo o descomprometimento necessário para que um jogador se arrisque como bem entender. Mas se a arte postal fosse efetivamente um jogo, esse não seria o xadrez, cheio de estratégias, recuos, manuais e riscos cheios de comprometimento, isso mais bem se encaixa, evidentemente, em produções como a de Duchamp, notável enxadrista. A arte por correio seria algum outro tipo de jogo, mais permissivo e menos definitivo, não necessariamente inteligente, não sempre com resultados admiráveis, mas algo que quando dá certo pode provocar uma chispa, sobretudo entre os envolvidos no próprio jogo. Seria ele uma mistura de *cadavre exquis* com situacionismo imaginário, talvez?

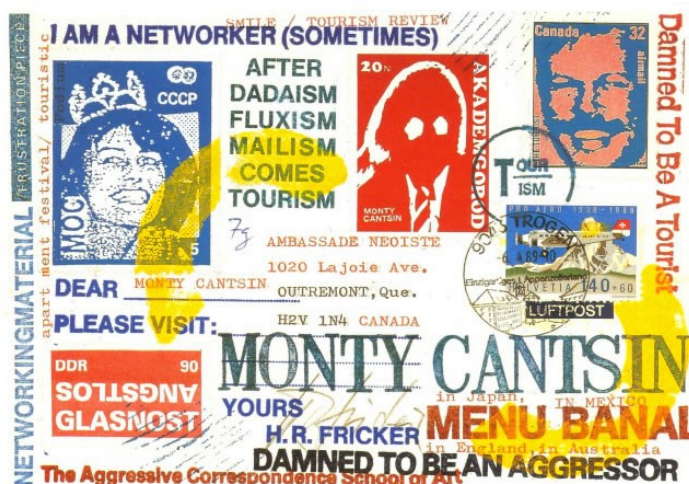


Fig. 80 – Selos de artista de H. R. Fricker, 1985 | Fonte: Arquivo online Red Fox Press

Fig. 81 – Envelope enviado por H. R. Fricker à Ambassade Neoiste, c. 1989

Fonte: Wikimedia (arquivo de Keith Bates)

Os 15 minutos enviados no envelope que chegou à minha caixa postal, sinalizados com um adesivo “warning!”⁸⁴, parecem querer remeter aos 15 minutos de fama profetizados por Andy Warhol nos anos 1960, e aqui somamos ao assunto *tempo de espera*, um pensamento sobre *tempo presente*, em dois sentidos bastante evidentes da palavra *presente*: daquilo que está aqui e agora e daquilo que se oferece a outrem. Vários mailartistas comentam essa possibilidade de dar presentes e de recebê-los como um motivo de interesse dentro da arte postal, e eu gostaria de acrescentar a isso uma compreensão ampliada do que pode ser recebido ou oferecido como presente. Por um lado, tal compreensão se afasta totalmente de uma ideia de *presente* como oferecimento de um bem de consumo utilitário (qualquer objeto que sirva para alguma coisa) ou representativo (que sirva a determinado status). Por outro, faz todas as definições de presente se encontrarem, uma vez que o que é oferecido é também de ordem *temporal* e que, ao invés de ser uma troca do tempo de alguém por um bem de consumo (ou por algum tipo de remuneração, incluindo os 15 minutos de fama), é o oferecimento desse tempo plasmado em um objeto elaborado para *se fazer presente* no contexto de outra pessoa. Se quisermos, podemos pensar nesse tempo ofertado através de termos como criação permanente (Filliou) e *Crelazer* (Oiticica).

A recordação-souvenir, aqui mais do que de tempo, de espaço, é uma possibilidade, viva desde muito antes da história da arte postal: expedições de viajantes que enviavam a seus conterrâneos, por encargo ou por vontade, imagens dos novos mundos descobertos; o imigrante ou o turista (que não é fluxartista, nem dadaísta) remetente de cartões-postais e lembranças a seus próximos. Em arte (*on air*), os *50cc de ar de Paris*, oferecido de presente por Marcel Duchamp ao casal Arensberg (fig. 82), e sob essa influência, já em arte postal, o pedido de Cláudio Goulart a seus correspondentes para que lhe enviassem, dentro de um envelope transparente, o ar da cidade onde estivessem⁸⁵ (fig. 83 e 84), ou o ar dinâmico viajante que ofereci a mim mesma durante *Reflexive Mail* (fig. 85). Todos exemplos envolvendo o ar, mas não por isso menos matéricos – pois o ar é, em todos esses trabalhos, tratado como objeto – e o deslocamento aparece como questão fundamental. Há uma caixa contendo inúmeros souvenirs (coisas em si e imagens de coisas), remetida de Coimbra por

84 “Atenção!”.

85 Proposição *L'air d'*, de Cláudio Goulart, entre 1980 e 1983, na qual ele remetia um envelope transparente e um cartão que pedia “Please send me a bit of air from the place you are now” (“Por favor, me envie um pouco do ar do lugar onde você está agora”). O projeto, aparentemente inconcluso, recebeu cerca de 40 respostas.

Andressa Borba, uma colega da História da Arte que resolveu participar da convocatória durante seu tempo de intercâmbio acadêmico em Portugal. Não é desejável fazer uma leitura de imagem completa desse material, pois seria cansativo devido aos muitos elementos contidos na caixa, mas é importante apontar para seus itens: mapa, azulejo, conchas, nota fiscal interferida, panfleto dos correios portugueses, vários panfletos de museus de arte, agenda cultural de Coimbra, carteirinha de identificação de um estudante (turco?), cartão-postal do século XIX acompanhado de uma carta (para mim?) endereçada a “beautiful stranger”, ticket de bagagem de passagem aérea, envelope de chá-verde, cartões-postais da costa portuguesa, fotografias de viagem, folha de árvore, etc (fig. 86). Um festival de coisas, meses da vida de alguém em forma de objetos coletados e da ação de compilação e envio gratuito desse material íntimo-social. Na tampa interior da caixa, um dos únicos avisos: “isto é um relicário”, junto a dois *post-it* com “abra-me”. De Portugal a Brasil, uma viajante daqui explora o território de lá e compartilha. Voltamos àquela pergunta de sempre: isso é arte postal? Em senso estrito, creia que não. Em sentido ampliado, naquele que nos explica que “a arte é o que torna a vida mais interessante do que a arte” (Filliou), possivelmente sim. E mais uma vez chego aos limites, às bordas da compreensão sobre meu objeto de pesquisa, à fronteira totalmente permeável entre suas possibilidades e as da vida cotidiana.



Fig. 82 – Marcel Duchamp (1887 – 1968), *50 cc of Paris Air*, 1919 | Ampola de vidro, 13,3 cm
Fonte: Página web Philadelphia Museum of Art, U.S.A.

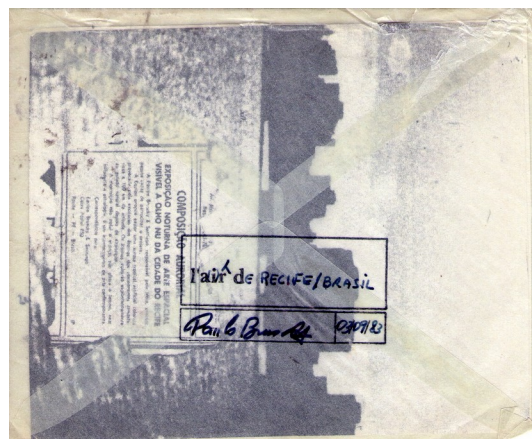


Fig. 83 – Envelope transparente e vazio e proposta enviada por Claudio Goulart a outros mailartistas, c.1981

Fig. 84 – Resposta de Paulo Bruscky a *L'air d'*, 1983

Fonte: Acervo FVCB



Fig. 85 – Trabalho enviado por mim a *Reflexive Mail*, 2016

Fig. 86 – Caixa enviada por Andressa Borba + Trapézio a *Reflexive Mail*, 2016

Fonte: Arquivo pessoal



4. 3. Eterno que é eterno para sempre se movimenta

É provável que estejamos saturados de certas ideias recebidas que supomos universais e duradouras, esquecendo as diferentes formas e os diferentes status aos quais a obra e o artista estiveram submetidos nos diferentes períodos da história. A ideia, por exemplo, de uma continuidade ao longo de uma cadeia temporal marcada pela inovação: a velha noção de progresso, que, embora em geral contestada no domínio da arte, prossegue perseverante seu caminho (como prova: as vanguardas, a noção de progressão), a ideia de arte em ruptura com o poder instituído (o artista contra o burguês, os valores da recusa, da revolta, o exilado da sociedade), a ideia de um valor em si da obra, valendo para todos (a autonomia da arte, desinteressada, suspensa nas nuvens do idealismo), a ideia de comunicabilidade universal das obras baseada na intuição sensível (a questão do gosto, ao qual todos têm acesso), a ideia do ‘sentido’ (o artista dá sentido, abre um mundo, expõe à vista a verdadeira natureza das coisas, “a natureza se serve do gênio para dar suas regras à arte”, dizia Kant).

Essa constelação de opiniões feita de elementos heteróclitos, herdada em parte das teorias do século XVIII (Kant, Hegel e o romantismo), em parte do século XX (a crítica social e a arte para todos), está solidamente enraizada e forma uma tela, uma máscara através da qual tentamos apreender em vão a contemporaneidade.

Precisamos [...] ver de que forma a arte do passado nos impede de captar a arte de nosso tempo.

[...] Sem dúvida, é essa arte moderna que nos impede de ver a arte contemporânea tal como é. Próxima demais, ela desempenha o papel do ‘novo’, e nós temos a propensão de querer nela incluir à força as manifestações atuais. (CAUQUELIN, 2005, p.18-19)

No início deste trabalho, anunciei que seriam realizadas duas leituras de imagens principais: de obras enviadas para a convocatória *Poste Restante* (1979) e de obras enviadas a *Reflexive Mail/Reflexivo Postal* (2016). Entre uma e outra, aponte para um dos vínculos que fez saltar aos olhos a possibilidade de estabelecer relações entre elas: a participação de dois artistas tanto em uma quanto em outra. Sobre Vittore Baroni, o primeiro deles, já me debrucei suficientemente no primeiro capítulo, deixando Horst Tress para este fim de texto por uma razão bem específica, seu trabalho permite trazer à discussão questões muito contemporâneas, dentro e fora (nas bordas, como esperado) da arte postal.

Segundo o *Mail Artists Index*⁸⁶, blog que disponibiliza verbetes sobre os mailartistas mais célebres, Horst Tress teria participado de 400 exposições desde 1970, realizado 24 mostras individuais entre as décadas de 1970 e 1980 e convidado a participar do pavilhão suíço na Bienal de Veneza de 1976 dentro do *The Venetian Tools Projekt*. Embora tenha uma extensa atividade também como mailartista – desde 1975, pelo menos –, Tress parece ter uma participação um pouco mais discreta na rede do que Vittore Baroni, embora certamente tão contínua quanto a daquele. Para *Reflexive Mail*, chegou a enviar dois envelopes, talvez por descuido, muito parecidos entre si. Ambos brancos, estilo comercial, com “janela” para que se visse a folha impressa com os dados de destinatário e remetente (fig. 87). Na mesma folha impressa, o carimbo “Fluxpost”, com a imagem de um inseto no centro, e nome do artista embaixo (fig. 88). Esse timbre se repete no envelope e em todos os materiais nele contidos. Também, na folha impressa, a marca “Art is communication”⁸⁷, formalmente parecido ao anterior, mas com outro tipo de inseto no meio. Num dos envios, a mensagem, escrita à mão e assinada “Mail-art = life”⁸⁸. Diante de todos esses elementos, parece lógico recuperar o termo *burocracia íntima*, comentado no capítulo 1, para definir essa estética quase comercial e aparentemente fria dos envios de Horst Tress.

No cartão-postal respondido a *Poste Restante* em 1979, a estética não é muito diferente, e nem mesmo a mensagem. Naquele, há vários carimbos, o principal deles trazendo uma mensagem textual em alemão: “Der Mensch braucht die Kontakte um Mensch zu bleiben und um nicht in betonartigen Wohnsilos zum Tier zu werden!”⁸⁹ (fig. 89 e 90). Fica bastante claro seu interesse no potencial comunicativo e de troca humana através de arte por correio, e isso se reforça em uma das imagens enviada a *Reflexive Mail*, a montagem de um globo terrestre com uma grande antena saindo mundo afora (fig. 92). Além disso, chamam a atenção as usuais homenagens. No postal de 1979, uma referência a Dada; nos envios de 2016, comentários recorrentes a Fluxus: além do timbre “Fluxpost”, repetido em todos os impressos, um dos trabalhos consiste em uma fotografia conceitual em que aparecem dois carimbos

86 O *Mail Artists' Index* foi desenvolvido a partir de um apêndice biográfico realizado por Birger Jesch e Lutz Wohlrab entre 2005 e 2007. Pela explicação fornecida no blog, se subentende que contou com depoimentos de mailartistas vivos sobre seus colegas de rede já falecidos. Disponível em: <https://mailartists.wordpress.com/>. Acesso em 12/01/2018.

87 “Arte é comunicação”.

88 “Arte postal = vida”.

89 “O homem precisa de contato para se manter humano e não se tornar um animal em silos de concreto”.

iguais carimbando-se mutuamente, um deles com a palavra Fluxus escrita no exterior do objeto (fig. 91).

Somada a essa leitura de conteúdo dos trabalhos de Horst Tress, é importante realizar uma leitura mais formal em relação ao modo de montagem das peças contidas nos envelopes de 2016 e do material com que estão feitas. Todas, exceto a folha sulfite com seus dados e carimbos, são cópias fotográficas químicas em papel brilhante. Isso provoca certo estranhamento, pois o conteúdo dessas peças não é propriamente fotográfico (exceto essa dos dois carimbos que “se beijam”), mas uma mescla entre fotografia e elementos gráficos, na qual fica evidente a submissão das imagens capturadas a uma manipulação digital intensa, recortes e uso de filtros (fig. 93). Um dos trabalhos vai mais longe no uso dessas possibilidades digitais; o artista mistura imagens aparentemente apropriadas de Internet (parece ser assim pois estão em baixa qualidade, o pixel é visível) com algumas fotos em que aparece ele mesmo e seus colaboradores (com legendas). O produto é uma colagem rígida, na qual os elementos não interagem, eles apenas convivem na mesma folha (fig. 94). Nesse trabalho, o uso das ferramentas digitais é precário, todos processos parecem pouco cuidados, o que resulta em uma estética *trash*, que deixa a dúvida sobre ser isso uma opção deliberada do artista ou apenas falta de domínio do uso dos softwares de edição. A opção por “imprimir” as imagens em papel fotográfico também remete à dúvida sobre a coerência dessa escolha, uma vez que são imagens que tranquilamente poderiam ter sido impressas em suportes mais neutros. Na página web pessoal de Horst Tress, podem ser vistas algumas de suas produções atuais, nela há um apartado chamado *Fluxphotos* onde estão algumas imagens desse mesmo tipo, do qual é possível inferir que a isso se deva a escolha pela cópia química sobre papel sensível⁹⁰.

90 No âmbito amador, durante as décadas de 1980 e 1990 (e ainda no princípio dos anos 2000), era visível (ao menos no Brasil, desconheço o contexto alemão) uma preponderância do papel fotográfico brilhante oferecido pelos laboratórios a seus clientes como opção mais óbvia, do que resultou que boa parte das imagens de nossos álbuns de família acabassem “impressas” nesse papel sem grandes questionamentos em relação a essa estética. Atualmente, com a ascensão do papel fosco e de outras inúmeras possibilidades de impressão digital ou em gráfica tradicional, optar pelo papel fotográfico brilhante pode significar tanto apreço por uma estética um pouco “passada de moda” (talvez um revivalismo intencional, mas não se sabe bem do quê, uma vez que dificilmente pode remeter a Fluxus ou à história da arte postal) ou a uma decisão rápida sem maiores problematizações quanto às significações ligadas ao uso desse papel.



Fig. 87 – Envelope enviado por Horst Tress a *Reflexive Mail*, 2016
 Fonte: Arquivo pessoal

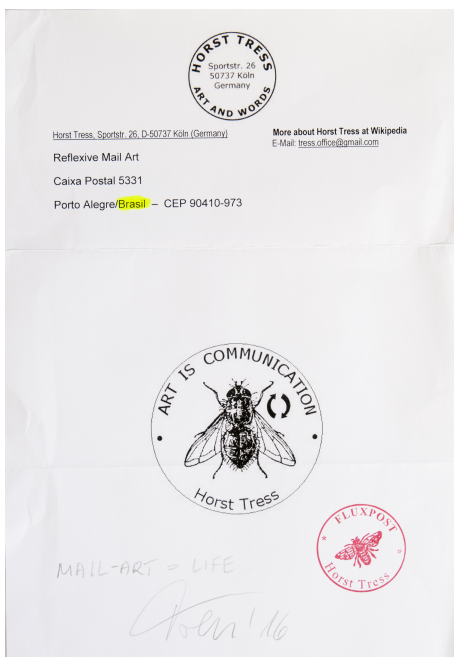


Fig. 88 – Folha contida no envelope enviado por Horst Tress a *Reflexive Mail*, 2016 | Fonte: Arquivo pessoal

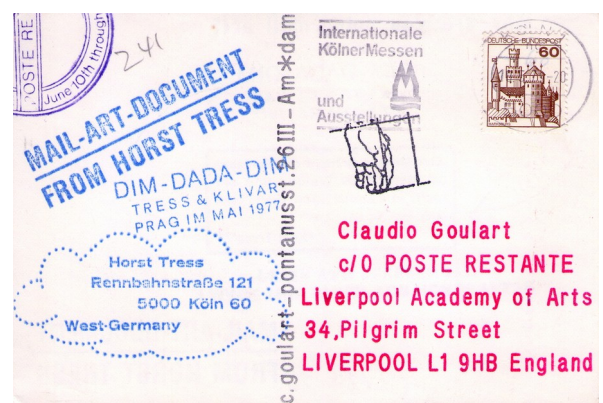
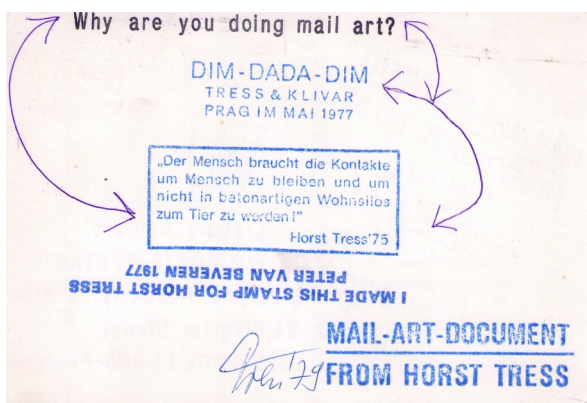


Fig. 89 e 90 – Frente e verso da resposta de Horst Tress a *Poste Restante*, 1979 | Fonte: Acervo FVCB



Fig. 91 – Trabalho enviado por Horst Tress a *Reflexive Mail*, 2016
Fonte: Arquivo pessoal



Fig. 92 e 93 – Trabalhos enviados por Horst Tress a *Reflexive Mail*, 2016
Fonte: Arquivo pessoal



Fig. 94 –Trabalho enviado por Horst Tress a *Reflexive Mail*, 2016
Fonte: Arquivo pessoal

É possível seguir com a análise sem entrar em maiores juízos críticos sobre quais trabalhos funcionam mais ou quais funcionam menos como trabalhos de arte (já foi dito aqui que a arte postal sempre foi aberta a experimentações), e é nesse sentido que pretendo seguir. Mas gostaria, isso sim, de seguir falando de materiais, pois há algo que me surpreendeu desde que comecei minha participação na rede e que foi ficando mais forte ao longo dos recebimentos de *Reflexive Mail*.

É curioso que alguns mailartistas mais novatos, ou em todo caso menos tradicionais, se esforcem pelo uso de tecnologias puramente analógicas em seus envios de arte postal, em um talvez louvor por ferramentas à beira do desuso, tais como máquinas de escrever, carimbos, caligrafia, selos, *letraset*, colagens utilizando materiais *readymade* (etiquetas, adesivos, recortes de impressos), envelopes de aparência comercial e burocrática, materiais de escritório ultrapassados, cartões-postais reaproveitados, etc. Eu mesma me considero uma entusiasta dessas tecnologias analógicas, primeiro pela elegância com que funcionam; segundo porque as considero realmente efetivas para trabalhos a serem enviados por correio (gosto da anedota de que uma máquina de escrever é algo tão tecnológico que

permite escrever e imprimir a um só tempo); terceiro porque me interessa o *fundo* temporal que representam, um pouco na esteira do pastiche e do revivalismo de uma sensação; quarto por suas exigências de *relentização* dos fazeres e pelas reflexões acerca do objeto a que podem remeter. Sempre me interessou, por exemplo, envios de obras irrepetíveis por correio, pois isso tem a ver com questões de desapego e generosidade, que considero interessantes como possibilidades poéticas. Trabalhos como os de Ana Kawajiri e The Celestial Scribe, recebidos dentro da convocatória que organizei, são exemplares de um tipo de produção que consegue se servir de materiais analógicos sem, no entanto, querer fazer uma cópia cega da tradição. Não sei bem se devo situar esses envios no *grupo 1* (mailartistas tradicionais) ou *grupo 2* (neófitos ou mailartistas ocasionais), por desconhecer a trajetória desses artistas dentro da rede, mas tudo leva a crer que a primeira esteja no *grupo 2* e o segundo no *grupo 1*.

Tanto o envelope de Ana Kawajiri, remetido desde Brasília, quanto o de The Celestial Scribe, de Curitiba, não são, em verdade, envelopes, e sim pacotes marrons estilo saco de pipoca. O de Ana possui um lado inteiro revestido por elementos colados, todos relacionados ao consumo e à alimentação, de etiquetas de frutas a “leve 2 pague 1”, passando por códigos de barras e tabelas de informação nutricional. No meio de tudo, um carimbo: “Guarde o seu ReFluxus”. Já foi avisado por membros tradicionais do grupo Fluxus, como Dick Higgins, que todos que desejarem serão Fluxus, eventualmente mesmo sem saber, não podemos esquecer disso:

[...] muita gente está chegando e se unindo ao grupo. Por quê? Porque o fluxus tem vida própria, independente das pessoas velhas dentro dele. São as coisas simples, tomadas por si mesmas, não apenas como partes de coisas maiores. É algo que muitos de nós precisamos fazer, ao menos durante uma parte do tempo. Assim, o fluxus está dentro de você, é parte do seu jeito. [...] Você quer tomar parte do fluxus quando crescer?

Eu quero. (CATÁLOGO XVII BIENAL DE SÃO PAULO, 1983, p.330)

Os mailartistas que citam Fluxus uma e outra vez, infinitamente, têm consciência disso. Comentar Fluxus é ser também Fluxus, é anunciar que seu espírito segue com a intenção de puxar o pé de alguém nesse mundo de quasevivos e semimortos. Guardar o “ReFluxo”, essa coisa que vai no sentido inverso ao fluxo corrente, que vaza, que retorna por impossibilidade de digestão, é o que por vezes, no entanto, acaba acontecendo, mesmo que guardar um refluxo seja algo tão indesejável quanto insano. Esse trabalho de excessos de Ana Kawajiri, que prossegue dentro do envelope como uma espécie de poema dadaísta, construído

ao acaso, é pura invocação, ao mesmo tempo que é contemporâneo ao apresentar em imagem o fenômeno da falência da informação quando demasiada (fig. 95 e 96). Tudo no trabalho é excessivo, a vista se nubla diante de tantos elementos, como se nublarla dentro de um supermercado, em uma caminhada pelo centro da cidade ou diante das páginas de Facebook.



Fig. 95 e 96 – Envelope e folha enviados por Ana Kawajiri a *Reflexive Mail*, 2016
Fonte: Arquivo pessoal

O envelope de The Celestial Scribe, por sua vez, é um pouco mais clássico dentro de uma estética de arte postal (fig. 97 a 100). Não me estenderei nessa leitura porque não a considero necessária; é suficiente sinalizar que esse mailartista faz uso de uma retórica irônica, de carimbos, selos antigos e elementos da história da arte, e que ele cria um personagem e um universo próprio, o desse Escriba Celestial, representante da Terrene Embassy da Republik von Patland. O que importa aqui, no entanto, é sua mescla entre técnicas de reprodução e técnicas manuais: há escrita à mão e colagem de elementos, ao mesmo tempo em que há pequenos selos, muito discretos, realizados digitalmente e impressos de forma caseira, mas conservando uma elegância que não chega a destoar das formas analógicas dentro das quais estão contextualizados. Isso é importante porque permite retornar a Horts Tress e a seu uso da diagramação por software. Também remonta aos trabalhos atuais de Clemente Padín, em que os elementos de colagem são, em sua maioria, impressos através de equipamentos simples, preto e branco, certamente a partir de arquivos digitais (talvez

apropriados de Internet) e vão parar no objeto postal de uma maneira um pouco, digamos, aleatória.



Fig. 97, 98, 99, 100 – Envelope e cartão-postal enviados por The Celestial Scribe a *Reflexive Mail*, 2016 | Fonte: Arquivo pessoal

Esse uso da tecnologia digital transposta para os trabalhos manuais foi o que me espantou quando percebi que ela havia se tornado recorrente nos trabalhos de alguns mailartistas tradicionais. Por qualquer razão, eu esperava que esses agentes ainda ativos na rede tivessem permanecido maiormente analógicos, uma vez que mesmo os mailartistas mais novatos, como eu, procuram sê-lo. Se, por um lado, parece lógico que as tecnologias vão sendo substituídas por outras mais novas e “eficientes” (lembramos do entusiasmo sempre crescente – e legítimo – de artistas como Bruscky pela evolução da cópia), por outro, parece estranho que esses mailartistas não reparem na estética um tanto vulgar que o material digital quando “analogizado” pode conferir a determinados trabalhos. Escrever isso é um pouco forte, pois soa como se houvesse um certo e um errado em termos de estética em arte postal

ou que, eventualmente, haja aqui uma avaliação conforme um juízo de gosto pessoal. Me esforço, no entanto, em pensar que essas são observações que faço a partir de um critério estabelecido, relacionado ao *conceito* da obra, lembrando que a arte postal está vinculada, historicamente, às questões *conceitualistas* da arte⁹¹. Estou longe de afirmar que as tecnologias da informática não cabem em um trabalho de arte postal, o que me interessa é saber *com que intenção poética e de que forma* elas são utilizadas.

Nicolas Bourriaud escreve, no final da década de 1990, sobre as novas tecnologias na arte contemporânea:

[...] *lei de deslocalização*: a arte exerce seu dever crítico diante da técnica somente quando desloca seus conteúdos; assim, *os principais efeitos da revolução da informática hoje são visíveis em artistas que não usam computador*. Pelo contrário, os que produzem imagens ditas “infográficas”, com manipulação de fractais ou imagens digitais, geralmente caem na armadilha da ilustração: seus trabalhos, na melhor das hipóteses, não passam de sintomas ou engenhocas, ou, pior ainda, são a mera representação de uma alienação simbólica diante do meio informático e de sua própria alienação perante modos de produção impostos. (BOURRIAUD, 2009, p.94).

A partir disso, o teórico francês sugere que os artistas inventem um “comportamento de trabalho” justo e coerente com os modos de produção de sua época” (BOURRIAUD, 2009, p.96); e o nosso estaria, possivelmente, relacionado à revolução digital e das comunicações. O que ocorre é que apenas usar a informática como técnica, tal como diz Bourriaud, não é garantia de nada, mais bem pelo contrário. Então, um simples selo ou colagem feitos digitalmente não alteram em nada a ideia por trás da confecção de um selo ou de uma colagem. O uso do software e da impressão caseira só agilizou os processos, então quando são utilizadas apenas em razão de sua praticidade, geralmente acabam conferindo aos envios uma estética de “preguiça” e de uniformização desengajada e arbitrária. E na arte postal, a impressão geral é a de que a informática não parece ser usada, por esses mailartistas tradicionais ainda ativos, a favor de um pensamento que fale do próprio meio e das questões comunicativas contemporâneas, a despeito de seu anunciado interesse por essas questões (como vimos no conteúdo do carimbo *Art is communication* de Horst Tress, por exemplo).

91 Cristina Freire: “para a arte Conceitual, o caráter ‘artístico’ é antes de mais nada o processo e a análise mesma da informação”. (FREIRE, 1999, p.36)

A *eternal network*, ao que tudo indica, deixou de ser uma rede analógica relativamente limitada (mesmo que sempre tenha estado em mutação e crescimento) para ser uma rede virtual quase imensurável, absoluta. Sobre a rede de arte postal clássica, o que vemos dela hoje são pequenos barcos tentando navegar em um imenso oceano, ainda vivos, ainda navegantes, ainda potenciais, mas quase sempre devedores de uma maneira de navegar muito conservadora, que pouco se permite saltar do barco para nadar um pouco ao seu redor.

Anne Cauquelin, com quem comecei esse subcapítulo, menciona (em 1992, mas é ainda atual) nossa dificuldade em compreender bem o que significa ser *contemporâneo*. Este próprio trabalho se constrói um pouco sobre uma metodologia de percurso que se serve desses embaralhamentos, movimentos estonteantes do tempo e das sobrevivências que habitam nossas psiquês individuais e coletivas. De todos os modos, é importante entender que as coisas que permanecem não o fazem de forma literal, não são figurinhas que podemos encontrar em um álbum de um tempo e logo, imutáveis, no de outro tempo. Essas sobrevivências parecem ser de ordem mais complexa, por vezes impossíveis de rastrear com precisão. E, por mais *imaginação* que tenhamos para tecer ligações, temos de estar atentos para perceber também algumas particularidades sobre onde e quando vivemos. Ser *contemporâneo*, parece, é algo que está sempre por ser construído, por mais que estejamos de acordo com algumas definições, como a de que a nossa é uma época de saturação de imagens e de inevitabilidade do pastiche (Jameson), de que já saímos da pós-modernidade para entrar na ultramodernidade (Groys), ou de que o nosso é um tempo de negociação de vínculos (em constante montagem) mais do que de superação dos elementos precedentes (Bourriaud) – todas essas, hipóteses não-excludentes e igualmente válidas.

Didi-Huberman, o teórico em que me apoio desde o início dessas linhas, escreve: “[...] ficamos com a impressão de que os contemporâneos, com frequência, se compreendem menos do que indivíduos separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos – quase – não existe” para nos alertar para o fato de que, em história da arte, não trabalharemos, na maior parte do tempo, “na serena luz das evidências” (2015, p. 31, p. 19). Os próprios artistas não são completamente contemporâneos a seu tempo, ninguém é. “A história das imagens é uma história de objetos impuros, complexos, sobredeterminados. Portanto, é uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos ou anacrônicos” (2015, p. 28). Talvez por isso, diante da pergunta crítico-historiográfica sobre quais as possibilidades *contemporâneas* de uma prática em arte,

qualquer que seja ela, da mais tradicional à mais inovadora, a resposta esteja sempre em outras perguntas: “O que essa imagem mostra?”, “Em que questões ela toca?”, “Que memórias ela evoca?”, “Com que franqueza a estou olhando?”, entre outras possíveis que nos descolquem um pouco diante dos hábitos de nosso próprio pensamento, ele mesmo um universo de vários tempos entrecruzados.

Voltando à arte postal, onde chegamos? Em um lugar bastante árido, o grande deserto da multidão, a *rede total*. Essa rede, que jamais pareceu tão eterna, e na qual muitos (mesmo que ainda não todos) estamos inseridos, apesar de nossas motivações artísticas ou da falta delas.

Cada parte da rede é virtualmente a rede total. A circularidade, cujo princípio é a reversibilidade sempre possível, conduz então ao que se poderia chamar de tautologia. A própria rede se repete indefinidamente, com os diversos canais de conexões reproduzindo sempre a mesma mensagem nas diferentes versões técnicas, sendo que a mensagem é, definitivamente: ‘Há uma rede e você está exatamente dentro dela’. (CAUQUELIN, 2005, p. 60-61)

E isso invalida a comunicação postal? Eu não teria escrito este trabalho se acreditasse que sim. Mas estou convencida de que a modifica. Um trabalho analógico e efetivo de arte por correspondência, que consiga *bater à porta do grande monstro*, é totalmente possível, mas suas questões motivadoras têm que ser de ordem contemporânea. Nisso inclui-se, acredito, aqueles trabalhos que tocam questões micropolíticas (nada mais contemporâneo do que fortificar empoderamentos), mas também experimentos comunicacionais envolvendo questões de tempo, espaço, linguagens e subjetividades. Em suma, boa parte das coisas analisadas no corpo deste trabalho até aqui.

A imagem contemporânea caracteriza-se justamente por seu poder gerador: não é mais traço (retroativo), mas programa (ativo). Aliás, é sobretudo esta propriedade da imagem digital que dá forma à arte contemporânea: já para grande parte da vanguarda dos anos 1960, a obra era menos uma realidade autônoma do que um programa a ser executado, um modelo a ser reproduzido (por exemplo, os jogos inventados de Brecht e Filliou), um convite à criação de si mesmo (Beuys) ou à ação (Franz Erhard Walter). [...] O horizonte teórico e prático da arte dessa década [1990] funda-se, em grande parte, na esfera das relações inter-humanas. [...] se esses artistas certamente dão continuidade à ideia de *vanguarda*, [...] eles não têm a ingenuidade ou o cinismo de “fazer de conta” que a utopia radical e universalista ainda está na ordem do dia. Poderíamos falar em microutopias, em interstícios abertos no corpo social. (BOURRIAUD, 2009, p.97-98)

Na tentativa de ampliar, então, essa compreensão sobre qual é nosso tempo (e o que é nosso tempo, e de quanto tempo precisamos para cada coisa) e incluir em tal compreensão um pensamento sobre envios pelo correio e formas decorrentes de comunicação envolvendo potencialidades afins à arte (que não necessariamente derivem em produtos de arte, mas em formas de vida), termino este trabalho, invocando ainda o pensamento de Claire Bishop sobre a importância de não relegar o domínio estético a segundo plano em favor das preocupações éticas, de fato tão importantes. Isso porque, segundo ela – e creio que faz sentido – se as práticas colaborativas tendem a achar a estética “perigosa”, esse “não seria mais um motivo para que ela fosse interrogada?” (CONCINNITAS v.1 n.12, 2008, p.149). Bishop se refere mais bem a práticas de arte com funções abertamente sociais, que terminam por efetivamente concluir suas proposições em um contexto fora da arte, mas me interessa seu pensamento justamente em razão dos trânsitos a que a arte postal (e situações comunicacionais semelhantes) está sujeita, uma vez que também habita as fronteiras do campo da arte com outros campos. Os envios e recebimentos de mensagens e objetos (físicos ou virtuais) podem, em alguns sentidos, ser vistos como práticas colaborativas, já que envolvem relações multipolares entre indivíduos. A interrogação estética de que fala Bishop parece fundamental no processo de compreensão da contemporaneidade e, portanto, para os processos de trabalho em arte baseados em atuações comunicacionais, a rigor todos, se confiarmos em Anne Cauquelin quando ela diz que em nossa época “passamos do consumo à comunicação” (CAUQUELIN, 2005, p.56).

De tudo isso, qual o sentido de uma prática de arte postal em pleno século XXI? Além de todos os comentados até aqui (que eventualmente roçam a falta de sentido), talvez uma sensibilidade aberta a participar mais lucidamente dos processos do agora instantâneo sem perder de vista que, sob um ponto de vista anacrônico, tais processos não deixam de ocupar um lugar como contemporâneos do eterno.

5. Finalmente, imaterial? [considerações finais]

Ao longo destas páginas, foi realizado um esforço por *ler* trabalhos de arte postal de diferentes tempos e espaços em busca de relações de proximidade ou de diferenças entre eles, não bem como um exercício de simples comparação, mas com a pretensão, talvez demasiado grande, de observar as situações *desde dentro e desde fora*, em um contínuo *zoom-in-zoom-out*. Esteve presente a ideia de construção de *uma história* que assuma o risco da observação anacrônica (ou policrônica, ou heterocrônica), acreditando que o anacronismo não apenas costuma ser inevitável, como pode, se explorado, permitir uma mobilidade mais agradável por entre os caminhos temporais como esses aos quais me propus, entre obras, situações e potenciais diversos.

Os anos em que estive cercando o objeto sobre o qual dissertei até aqui – a arte postal – permitiram não apenas que eu me sentisse capacitada a escrever sobre ela, como me evidenciaram muitas particularidades possíveis entre os indivíduos dedicados a essas práticas e seus contextos. Foi um real alívio quando finalmente me convenci de que era possível identificar subjetividades dentro da grande, e aparentemente homogênea, massa de trabalhos preservados nos vários arquivos de arte postal, algo assustadores à primeira vista⁹². Por outro lado, sempre entendi, e cada vez mais, que, ao se tratar de uma rede, por mais mapeável que ela seja, sempre haverá muitos detalhes por serem (re)conhecidos e muitas dúvidas sobre a legitimidade de se afirmar uma coisa ou outra sobre os pontos que a constituem. No presente trabalho creio que, mais do que nada, realizei apostas. Nenhuma delas com pretensões definitivas.

92 Entre os principais arquivos online que pude consultar, estão o Lomholt Mail Art Archive (Dinamarca), que disponibiliza na web a coleção de Niels Lomholt, aproximadamente 3 mil itens, entre trabalhos de arte postal e impressos relacionados, além de textos e outras informações sobre projetos; o Artpool Researcher Center (Hungria), que oferece documentos de arte postal em ordem cronológica desde 1962 e que, generosa e prontamente, atendeu à minha solicitação por e-mail de envio do documento completo referente ao catálogo de Poste Restante, presente em sua coleção; MerzMail (Espanha), que disponibiliza textos e entrevistas importantes traduzidos ao espanhol, além de, entre outras coisas, PDFs da revista P.O. Box, onde originalmente foram publicados esses textos; a página web da Fondazione Bonotto (Itália), uma coleção mais ampla que inclui poesia concreta, visual e sonora e, em meio a isso, vários trabalhos relacionados à arte postal. Pessoalmente, como já foi dito, tive acesso ao acervo de obras e ao centro de documentação e pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, Brasil), e tive a alegria de também ter sido recebida pelo mailartista Rogério Nazari (Araranguá, 1951), que em algum momento da pesquisa me concedeu uma entrevista e gentilmente me mostrou uma parte de sua coleção de arte postal. Finalmente, redes sociais como o IUOMA e Facebook, foram importantes para o acesso a partes fragmentadas de arquivos de outros mailartistas.

A última dessas apostas é, possivelmente, a mais arriscada de todas, por isso ela nem chega a entrar no corpo do trabalho; me contento em comentá-la por alto e talvez desajeitadamente nestas considerações.

Muito se fala no termo “arte desmaterializada” para definir as produções conceituais das décadas de 1960 e 1970, expressão usada por Lucy Lippard em seu icônico livro *Six Years: The desmaterialization of the art object from 1966 to 1972*, segundo ela mesma referente a “uma obra em que a ideia tem suma importância e a forma material é secundária, de pouca entidade, efêmera, barata, sem pretensões e/ou desmaterializada” (LIPPARD, 2004, p.8)⁹³. Note-se que o adjetivo “desmaterializada” é um dos possíveis nessa definição – feita por Lippard algumas décadas depois em uma introdução ao livro – mas não é a única. Podemos ter, e de fato temos, obras bastante *materiais* encaixadas na produção conceitual. Cristina Freire, inclusive escreve que “[...] essa produção nada tem de desmaterializada. Pelo contrário. São textos, projetos, cartões e fotografias que desafiam as práticas museológicas convencionais” (FREIRE & LONGONI, 2009, p.166).

Em arte postal, a característica “desmaterializada” é, ou foi, algo que nunca terminou de encaixar com os trabalhos, que embora sim baratos, sim efêmeros, poderiam ser inclusive uma apoteose de imagens e materiais concentrados em pedaços de papel, caixas ou pequenos objetos enviados por correio. É claro que, por outro lado, é possível compreender bem o que Lippard está falando: é da *supremacia da ideia* sobre todo o resto, não da *inexistência* desse resto. Os trabalhos mais interessantes de matriz conceitual (e conceitualista) acabam sendo, creio então, aqueles que utilizam a matéria de maneira precisa a serviço de uma ideia instigante. Na arte postal, acredito que os trabalhos mais férteis foram, e seguem sendo, aqueles que somam a uma verbalidade sagaz e sintética – e, por isso, muito próxima de alguns tipos de poesia – a transmissão de um universo (pessoal transferível) e uma visualidade efetiva, provocativa e relacionada tanto à composição quanto ao uso dos materiais.

Acontece que a vida contemporânea está, gradualmente, trocando o papel pela tela, o palpável pelo virtual. Os “textos, projetos, cartões e fotografias” comentados por Freire

93 Tradução minha da versão em espanhol: “Para mí, el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada”.

para defender a materialização de uma certa arte conceitual pretérita estão em franca instabilidade, bem como os impressos, os envios pelo correio, as cartas. Não creio que estejam em desaparecimento (o tempo dirá), no momento podemos inclusive falar de um retorno (ou da negação em abandonar, e isso se deve a resistências de vários tipos) de diversas práticas analógicas, que vão da alimentação do caderno de processos do artista às publicações impressas e às trocas desses materiais físicos entre artistas que são também publicadores, em um espírito bastante 60's/70's. Tampouco a *ideia* como questão “de suma importância” parece estar distante das produções atuais, ao menos em uma parcela delas.

Mesmo que sejam diversas as aspirações, as instruções artísticas contemporâneas trazem em sua constituição as disposições próprias dos comandos em geral: o *endereçamento ao outro* antes de tudo, mas também *as ambiguidades, os jogos linguísticos, o caráter aberto*, a condição de *imprevisibilidade, a possibilidade de nem cumprir*. Carregam ao mesmo tempo a memória de seu uso pelas vanguardas modernas e pelas vanguardas dos anos 60 e 70. (VERAS, 2012, p.195)⁹⁴

Características como estas citadas por Veras podem chegar a extrapolar o domínio dos trabalhos relacionados às *instruções artísticas* pensados por ele. As ambiguidades, os jogos linguísticos e o caráter aberto, são elementos também encontrados em algumas manifestações contemporâneas mais gerais, nas quais a instrução pode aparecer ou não, ou menos explicitamente. Como exemplo, podemos pensar em certas publicações de artistas ou em proposições deflagradoras de *situações* como obra de arte, nas quais a *ideia* ocupa um lugar central, bem como as conversas geradas a partir dessa ideia. É o que o historiador da arte estadunidense Alexander Alberro chama de *arte pós-conceitual*: trabalhos contemporâneos que se nutrem de um “legado” (VERAS, 2012, p.28) de algumas práticas conceituais ou mesmo relativas às vanguardas históricas (como falei, Dada segue saltitando por aí, mesmo, e talvez por isso, que boa parte do mundo ainda não o tenha minimamente compreendido).

O que temos, portanto, como produto dessa atitude *pós-conceitual* misturada com a ideia de arte contemporânea como comunicação (Cauquelin) e com o fato de que essa mesma comunicação, bem como a existência física de qualquer coisa, inclusive de humanos, parece estar sofrendo diversidades de abalos (ora malditos em defesa da conservação de um universo físico, ora benditos pelos interessados em assumir a virtualidade das coisas como

94 Os grifos são meus.

possibilidades de outros arranques e, na maior parte do tempo, malditos e benditos em todos tons intermediários, entre um lado e outro)? É aqui que me arrisco a olhar para a *cultura de Internet* como um local de fenômenos ainda muito jovens, mas que, em minha opinião, conservam um espírito que negocia com questões conceituais próximas àquelas envolvidas nas práticas de arte postal.

Por mais que a *e-mail arte* de Paulo Bruscky não tenha vingado, corro o risco de supor que ele não estava tão equivocado ao desejar algo desse tipo, ele só não pode prever exatamente quais seriam os surpreendentes caminhos da rede. Isso porque, por mais interessante que ela pudesse parecer, hoje temos vários anos de campo para supor que uma *e-mail art* não seria capaz de provocar grandes ecos. Desejar refletir a *eternal network* dessa forma tão literal seria antes uma espécie de tradução mal feita de um meio para outro, sem atualização de questões, um pouco constrangedora inclusive (lembramos que até mesmo as *drogas virtuais* já foram inventadas, o que um *e-mail artístico* pode provocar mesmo?). Cinismos à parte, recentemente conheci uma editora de livros de artista em PDF que me pareceu interessante por razões que não me deterei a explicar aqui, é ainda um pensamento incipiente. Onde quero chegar é no local das comunicações *muitíssimo instantâneas* através de Internet, fugazes, fragmentadas, de memória curta, de excessos de imagem, de libertinagem em relação ao conteúdo e aos riscos, uma comunicação realmente promíscua. Na maior parte dos casos, ela não toma sentido de arte, sendo despreziosas manifestações de uma cultura global com eventuais particularidades locais, verdadeiros jogos comunicacionais e inclusive experimentais em termos linguísticos, embora se valham o tempo todo de uma capacidade natural de *viralização* de chavões visuais ou textuais (os *memes*, as expressões, as línguas próprias da Internet) de um modo mais ligado a uma *reprodução* do já instaurado (na semana anterior, em todo o caso) do que de *geração* de situações inéditas e, portanto, arriscadas. Em todo caso, constituem um fenômeno comunicacional sem precedentes, possivelmente não sonhado nem pelo mailartista mais ousado.

Perceba-se que algumas das características constatadas acima a respeito dessa cultura de Internet se assemelham a questões apontadas no curso deste trabalho sobre a arte postal, mesmo que em diferentes tônicas. Com isso, não quero dizer que são a mesma coisa, ou que uma é a continuação lógica da outra, mas diante da grande questão sobre *o que teria, hoje, um potencial semelhante ao da arte postal nos anos 1960-1970* me assalta a intuição de que a resposta possa estar relacionada a alguma coisa que realmente esteja dentro de nossas

vidas: essa comunicação virtual. Claro que também são importantes algumas grandes diferenças fenomenológicas entre cultura de Internet e arte postal, tais como as os modos de compreensão do tempo e do espaço – de uma forma eles se esvaem e de outra eles se acentuam. E claro, a materialidade: ela acaba, desiste de *ser*, vira 0 e 1 e vai habitar o universo das imagens mentais de cada um, possivelmente por apenas alguns minutos. Isso sim é efêmero, isso sim é barato, isso sim é imaterial. Teria, finalmente, a *arte* chegado tão perto da vida que ela realmente já não seja reconhecível como *arte*?

Boris Groys escreve que “vista de uma perspectiva estética, a arte se revela como algo que pode e deve ser superado⁹⁵”, e também que

[...] no começo do século XXI, a arte entra em uma nova era, não só de consumo estético massivo, senão de produção estética massiva. [...] A prática da auto-documentação se tornou, hoje, uma prática massiva e inclusive uma obsessão massiva. [...] como pode o artista sobreviver em um mundo no qual todos podem, depois de tudo, serem artistas? [...] Se a sociedade contemporânea é, portanto, uma sociedade do espetáculo, então parece um espetáculo sem espectadores (GROYS, 2015, p.97)⁹⁶.

Eu não seria tão pessimista em relação à falta de espectadores, acredito que eles existem, somos todos nós em um ou outro momento, observando virtualmente os processos alheios (agora uns 15 segundos de fama) e eventualmente interagindo com eles. Sobre a arte, realmente acho ainda cedo para ensaiar qualquer conclusão, mas considero instigantes as perguntas atuais sobre suas especificidades, se for o caso de ainda existirem.

Noto, com algum entusiasmo, manifestações mais ou menos tímidas, mais ou menos interessantes, mais ou menos arrojadas e corajosas, de alguns artistas – e de outros indivíduos não assumidamente artistas, mas que são figuras híbridas circulantes entre o mundo da arte e algum tipo de cultura específica, a *queer* por exemplo – realizarem experimentos comunicativos (pois, o que será qualquer tipo de exposição voluntária na Internet senão, antes de tudo, uma comunicação?) na web que, a despeito de sua grande efemeridade e deglutição instantânea, conseguem movimentos que podem ser observados com

95 Tradução minha da versão em espanhol: “visto desde una perspectiva estética, el arte se revela como algo que puede y debe ser superado”.

96 “[...] em el comienzo del siglo XXI, el arte entra en una nueva era, no solo de consumo estético masivo, sino de producción estética masiva. [...] La práctica de la autodocumentación se ha vuelto hoy una práctica masiva e incluso una obsesión masiva. [...] como puede el artista sobrevivir en un mundo em el que todos pueden, después de todo, ser artistas? [...] Si na sociedade contemporânea es, por lo tanto, una sociedad del espectáculo entonces parece un espectáculo sin espectadores”.

mais calma, por alguém que pare diante de suas *imagens* e tente perceber sobre o que estão falando. Há *trabalhos* do jovem artista Eduardo Montelli (Porto Alegre, 1989) que caminham nessa direção. O mais curioso é que o que afirmo serem *trabalhos* eu mesma não tenho nenhuma prova de que o sejam, só suponho. Isso porque são situações compartilhadas através de seu Instagram e Facebook, em nenhum lugar anunciadas como *trabalhos de arte* (mas, para bom entendedor...). Tampouco entrarei em qualquer tipo de leitura ou análise desse conjunto de proposições autorreferenciais de Montelli, o que me interessa é apenas apontar para o fato de um artista utilizando-se desses elementos próprios da cultura de Internet – não muito diferente em conteúdo ou estética das manifestações *selfistas* de qualquer indivíduo comum nas redes sociais – como parte de sua produção poética.

Fenômenos como a transposição de referências digitais para o mundo matérico também são interessantes, pois causam certo choque por estranhamento. Os *emojis* impressos do trabalho de arte postal de Laura Pujol e Nathalia Maciel são exemplos disso, e seu uso tem a ver com uma observação entre real e fictícia (quem sabe?) sobre o encontro *de emojis* pela rua, mais especificamente o *emoji quadrado branco*, utilizado como uma citação a Kasimir Malevitch. Ora, sabemos que um *emoji real* jamais estaria pela rua, caído no chão, já que *emojis* são entidades puramente virtuais, bem como são os perfis de Tinder ou de Facebook que decidi ressignificar em um zine impresso. São ficções da vida real virtual, e é fantástico que essas palavras se cruzem aqui “ficção”, “real” e “virtual”, pois isso permite perceber qual o seu tipo de complexidade.

“O passado se foi por este caminho. Quando enfrentamos uma situação totalmente nova, tendemos sempre a aderir-nos aos objetos, ao sabor do passado mais recente. Olhamos o presente em um espelho retrovisor. Entramos no futuro retrocedendo”⁹⁷ (MCLUHAN, 1997, p.74-75). Será isso que ainda estamos fazendo quando insistimos no uso do papel, no *emoji* encontrado no chão, no envio por correio? Acredito que estamos fazendo o que nos é suportável fazer, e não devemos ter maiores remorsos quanto a isso. Afinal, a busca sobre o que é ser contemporâneo de nosso próprio tempo permanece (e assim sempre); algumas resistências são importantes, algumas aceitações também, não seremos drásticas. Todo esse

97 Tradução minha da versão em espanhol: “El pasado se fue por este camino. Cuando enfrentamos una situación totalmente nueva, tendremos siempre a adherirnos a los objetos, al sabor del pasado más reciente. Miramos el presente em un espejo retrovisor. Entramos em el futuro retrocediendo”.

movimento, por hora, mais instiga do que arrefece, percebo pessoas que *não são artistas* realizando situações, imagens ou acontecimentos muitas vezes mais entusiasmantes do que muitos já institucionalizados (e bocejantes) dentro do campo da arte.

O artista da Mail Art [...] *tem a seu dispor o mundo da informação, interagindo dentro dele, criando e recriando, traduzindo e manipulando* a informação através desses meios.

[...] O “mailartista” (como estratégia cultural) está mais interessando no *mundo dos signos e das linguagens* como forma de interagir no mundo do que na manipulação de objetos, pois a passagem do mundo das coisas para o mundo dos signos oferece uma maior operacionalidade com um custo mínimo. Opera-se aqui uma “desmaterialização” da arte.

[...] Muito mais do que no engajamento de uma produção de qualidade, o “mailartista” sabe que a informação artística produzida e veiculada hoje é consumida de maneira *diluída e efêmera*, através dos diferentes meios de comunicação; portanto, o que vale para ele é *o presente da informação*, isto é, o ato de seu recebimento.

[...] Mail Art: carnavalização e paródia da Cultura Dominante (CATÁLOGO XVI BIENAL DE SÃO PAULO, 1981, p. 9-10)⁹⁸

Lendo esse excerto de Julio Plaza sobre a arte postal fica tudo tão próximo, tão embaralhado, e eu fico deveras curiosa para saber o que teria pensado ele sobre o lugar de tudo isso nesse início de século XXI. Em algum momento de 2016, perguntei a Leonhard Frank Duch, através do chat do Facebook, se eu poderia enviar-lhe algo por correio, se ele ainda tinha algum interesse na rede de arte postal. Em suas palavras, ele disse que “sinto que o que eu tinha a dizer foi dito, eu só me repetiria pois me falta hoje o desafio político, não tenho mais a ditadura contra a qual valia a pena lutar. Mas, a história é dinâmica e quem sabe meu trabalho ainda possa ser de valia”. Na hora fiquei um pouco frustrada, não pelo fato de ele achar que se repetiria – vimos que isso é quase a regra entre os mailartistas tradicionais ainda na ativa – mas pelo fato de ele dizer, logo o Duch, cheio de excelentes jogos de linguagem para muito além de questões políticas condicionadas à ditadura, que aquela situação de repressão era seu *leitmotiv*. Na hora, desconfiei de que ele talvez estivesse sendo enganado por sua própria memória⁹⁹ e, depois de alguns meses, tive quase certeza disso quando o vi

98 Os grifos são meus.

99 Lucy Lippard diz, sobre sua memória das situações ocorridas nas décadas de 1960 e 1970, na introdução à edição mais recente de *Six Years*: “Eu estava ali, mas não confio na minha memória. Tampouco confio na dos demais. [...] A época era caótica e o mesmo sucedia com nossas vidas. Inventamos cada um nossa própria história e não sempre se encaixam umas histórias com outras [...]. (LIPPARD, 2004, p.8). Tradução minha da versão em espanhol.

compartilhando no seu perfil de Facebook *selfies* suas acompanhadas da seguinte frase: “Agora vou sair para comprar batata doce. Facebook tem grande interesse em saber isso”. Sorri e fiquei aliviada.

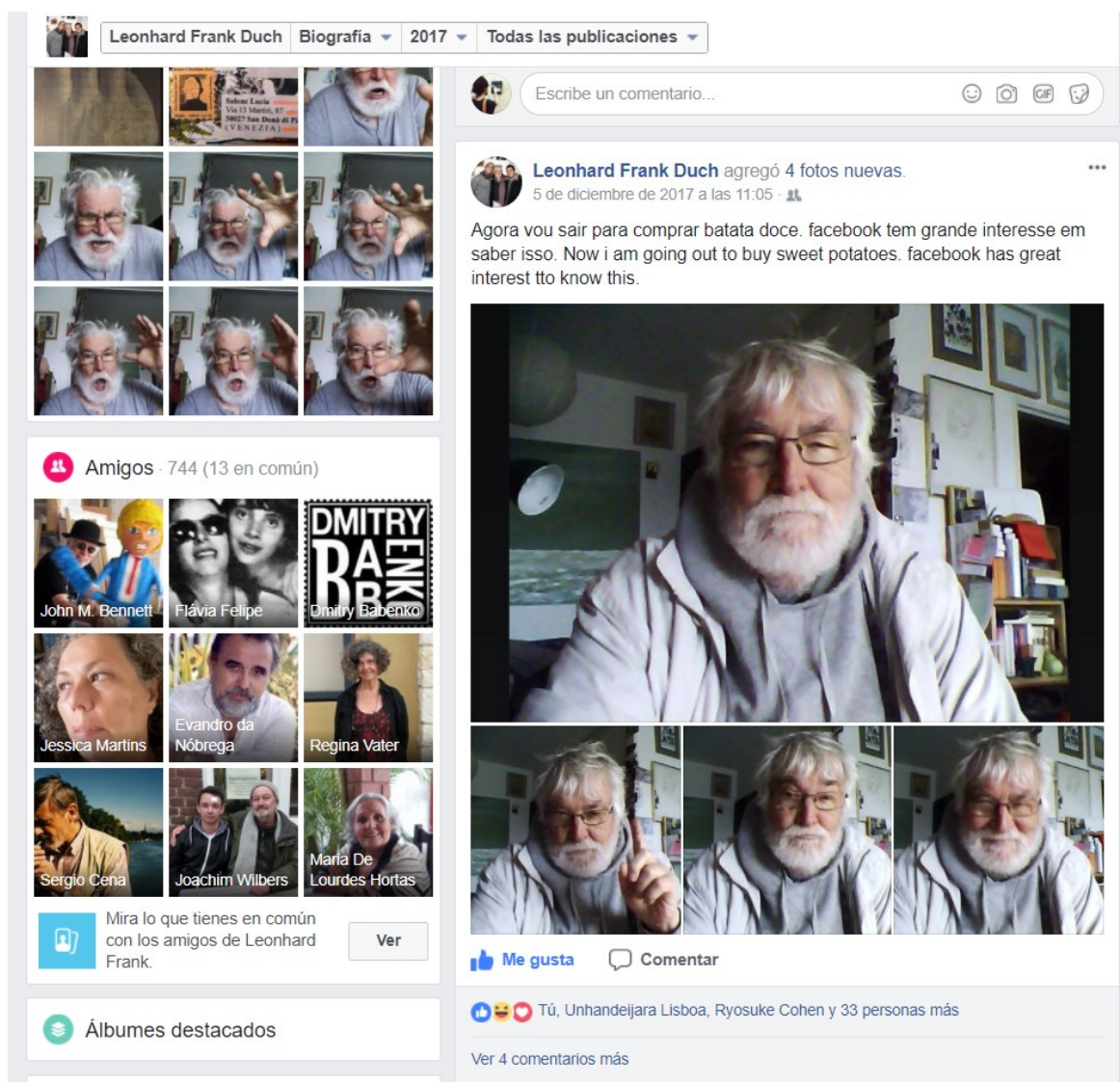


Fig. 101 – Captura de tela do perfil de Leonhard Frank Duch em Facebook
Fonte: Facebook

6. Referências

Bibliografia

- BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre, Zouk, 2016.
- BARONI, Vittore. *Arte Postale: guida al network della corrispondenza creativa*. Bertiole: AAA Edizioni, 1997.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BESSA, A.S, BRUSCKY, P. *Poesia Viva*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRUSCKY, P.; TEJO, C (org.). *Arte e multimeios*. Recife: Zoludesign, 2010.
- CARVALHO, Ana M. A. *Espaço N.O., Nervo Óptico*. FUNARTE: Rio de Janeiro, 2004
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo, Editora 34, 2015.
- _____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.
- FILLIOU, Robert. *Teaching and learning as performing arts*. Londres: Occasional Papers, 2014.
- FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: Arte, arquivo e utopia*. Companhia Editora de Pernambuco: São Paulo, 2006.
- _____. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. Iluminuras: São Paulo, 1999.

_____. *Terra Incógnita*, vol. 3. MAC USP: São Paulo, 2015.

FREIRE, C., LONGONI, A. (org.) *Conceitualismos do sul/sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

FREITAS, Arthur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

GALÁNTAY, G.; KLANICZAY, J. *Artpool: the experimental art archive of east-central Europe*. Budapeste: Artpool, 2013.

GROYS, Boris. *Volverse Publico: Las transformaciones del arte em el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

LIPPARD, Lucy. *Six years: The desmaterialization of the art object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California Press, 2001.

MCLUHAN, M.; FIORE, Q. *El medio es el masaje: un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

NAVAS, A.M., BRUSCKY, P. *Poiesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TZARA, Tristan. *Manifesto Dada*. Valencia: Anagal, 2007.

ZIELINSKY, Mônica (org). *Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2003.

Teses, dissertações e monografias

HOFF, Mônica. *A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

LIMA, Ana Paula F. C. *Fluxus em museus: museus em Fluxus*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Unicamp. Campinas, 2009.

NUNES, Andréa Paiva. *Todo lugar é possível: a rede de Arte Postal, anos 70 e 80*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004.

PIANOWSKI, Fabiane. *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina*. Tese (Doutorado) em História, Teoria e Crítica de Arte da Universidad de Barcelona. Barcelona, 2013.

PORTO, Fernanda. C. *Triângulo amoroso: o uso o carimbo como dispositivo gráfico e político nas práticas artísticas do nordeste brasileiro*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

SAIÃO, Bruno. *Solidariedade em Rede: arte postal na América Latina*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

SHEDLER, Liana. *Arte postal e sua dimensão política no período ditadura militar brasileira – acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos*. Trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

VERAS, Eduardo Ferreira. *Seja faça experimente: enunciados imperativos na Arte Contemporânea*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

Artigos

BACELLI, Vittorio. *Futurismo Postal*. Disponível em: <http://www.merzmail.net/fut.htm>

BARONI, Vittore. *Auto-Interview*. Disponível em:
<http://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1986/Baroni.html>

_____. *Enter Networkd: en el principio era el Mail Art*. Neural, n.3, 1994. Disponível em: <http://www.merzmail.net/vit.htm>

BISHOP, Claire. *A virada social: colaboração e seus desgostos*. Revista do Instituto de Artes da UERJ, Concinnitas ano 9, vol. 1, n. 12, julho de 2008. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825>

BLEUS, Guy. *Informe Administrativo sobre Arte Postal*. P. O. Box n.17, fevereiro de 1996. Disponível em: <http://merzmail.net/indipob.htm>

CAMPAL, José Luis. *Mail Art*. El mail art. P. O. Box n. 30., julio/setembro de 1997. Disponível em: <http://merzmail.net/indipob.htm>

CANCLINI, Néstor G. *Un arte que no se vende*. La semana de bellas artes, n. 42, Instituto Nacional de Bellas Artes. México, 1978. Disponível em: <http://www.artpool.hu/MailArt/chrono/texts.html>

CARRIÓN, Ulises. *Mundos pessoais ou estratégias culturais*. Registro, v.1, n.1. Florianópolis, s.d.

CAVELLINI. *A letter of thanks to my enemies*. Disponível em <http://www.artpool.hu/MailArt/chrono/texts.html>

CHANDLER, J.; LIPPARD, L; *A desmaterialização da arte*. Revista Arte & Ensaios, Revista do PPGAV da UFRJ, n.25, maio de 2013. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_apresentacao.pdf

CUELLO, J.N., GENTILE, L., MONGAN, G. *Museo virtual de Arte Correo (MUVAC): Desafios para la construcción de um relato museológico crítico de prácticas artístico-políticas*. Disponível em: <http://www.caev.com.ar/>

DANTO, Arthur. *Correspondance School Art*. The Nation, 1999. Disponível em: <https://www.thenation.com/article/correspondance-school-art/>

DUVE, Thierry de. *Cinco reflexões sobre o julgamento estético*, In Revista Porto Arte v.16 n.24. Porto Alegre: Instituto de Artes, UFRGS, 2009.

FASSIO, Juan E. *Alfred Jarry y el Colegio de Patafísica*. Morfologia Wainhaus, UBA, s/d. Disponível em: <http://www.morfologiawainhaus.com/pdf/Fassio.pdf>

HELD Jr., John. *De Dada a DIY – Breve historia de la cultura alternativa*. Disponível em <http://www.merzmail.net/diy.htm>

_____. *Estampaciones em Flux*. Disponível em: <http://www.merzmail.net/tamp.htm>

_____. *La red de arte postal en los noventa*. P. O. Box n.30, julio/setembro de 1997.

Disponível em: <http://merzmail.net/indipob.htm>

_____. *Tres Ensayos sobre Arte Correo*. P. O. BOX n.28., abril/maio de 1997.

Disponível em: <http://merzmail.net/indipob.htm>

JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Revista Novos Estudos n.12, junho de 1985. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2918778/mod_resource/content/1/516_13_base_JA_MESON_%20pos%20modernidade%20e%20sociedade%20de%20consumo_novos%20estudos.pdf

PLUNKETT, Edward M. *The New York Correspondence School*. Disponível em:

<http://www.artpool.hu/MailArt/chrono/texts.html>

ROSA, Fernanda S. *A man can hide another: entre a poética e a arte política de Claudio Goulart*, artigo apresentado no III Encontro de Pesquisas Históricas PPGH – PUCRS, 2016.

Disponível em: <https://iiiiphispuers.files.wordpress.com/2017/01/77-stjp06-07-rosa-fernanda-soares.pdf>

STRACHEY, Sir Edward. *Nonsense as a fine art*. Littel's Living Age. Fifth Series, Volume LXIV, Oct-Nov-Dec 1888. Disponível em: <http://www.nonsenselit.org/Lear/strachey.html>

TAM PROJECT. *Entrevista a Clemente Padín por Ruud Jannsen*, 1994. Disponível em

<http://www.merzmail.net/tampadin.htm>

ZANINI, Walter. *A atualidade de Fluxus*. Ars, USP. Disponível em:

<http://www.periodicos.usp.br/ars/article/view/2920>

Catálogos e outras publicações

BRUSCKY, Paulo. *3x4 Show*. Recife, 1978.

CARRIÓN, Ulises. *Artists' postage stamps and cancellations stamps*. Amsterdam, 1979.

CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE. *Arte Postal*, impresso. Fortaleza, 2007.

CENTRO CULTURA CORREIOS. *A arte é a última esperança: ações postais e outras ações de Paulo Bruscky*, catálogo. São Paulo, 2015.

DAS QUESTÕES. Tradução (por Olegário E. Barroso) do capítulo VIII, do livro II, Elementos de Pataphysica, extraído de *Gestas e Opiniões do Doutor Faustroll, pataphysico*, de Alfred Jarry. n.1, setembro/dezembro de 2014. Disponível em:

periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/download/12559/8736.

EPHEMERA, nº.12 (edição Brasil). Amsterdam, 1978.

ESPAÇO N.O. *Mostra Internacional de Arte Postal*. Porto Alegre, 1981.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1981.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XVII Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1983.

FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS. *Claudio Goulart: some pieces of myself*. Porto Alegre, 2017.

_____. *Revista Pomares* n.2. Porto Alegre, 2012.

_____. *Um ponto de ironia*. Porto Alegre, 2012.

INSTITUT FÜR AUSLANDSBEZIEHUNGEN. *Fluxus: Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994*. Stuttgart, 1995.

LEIGH, Michael (org.). *Great Scott: mail-artist extraordinaire 1934-1988*. Disponível em: <https://issuu.com/kollagekid/docs/mscott>

MAIL ART: LA RED ETERNA. P.O. Box, artigos de 1994 a 1999. Barcelona, s/d.

P. O. BOX. n. 17, n. 28, n. 30. Barcelona, 1996/1997.

Bases de dados

ARTPOOL Mail Art Chronology. Disponível em:

<http://www.artpool.hu/MailArt/chrono/texts.html>

CENTRO de Arte Experimental Vigo. Disponível em: <http://www.caev.com.ar/>

DODO/DADA ARTE POSTALE: Disponível em: <http://dododada.ning.com/>

FONDAZIONI BONOTTO. Disponível em: <http://www.fondazionebonotto.org>

INTERNATIONAL Center for the Arts of the Americas at The Museum of Fine Arts, Houston). *Documents of the 20th-century Latin American and Latino* Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org/>

INTERNATIONAL Union of Mail-Artists. Rede social disponível em <http://iuoma-network.ning.com/>

HORST TRESS website. Disponível em: <https://fluxpost.jimdo.com/>

LOMHOLT Mail Art Archive. Disponível em: <http://www.lomholtmailartarchive.dk>

MAIL ARTISTS INDEX. Disponível em: <http://mailartists.index.com/>

MERZMAIL. Disponível em: <http://www.merzmail.net/>

RAY JOHNSON ESTATE. Disponível em: <http://www.rayjohnsonestate.com/home/>

THE MUSEUM OF MODERN ART. *John Held, Jr: Collection of Mail Art Periodicals*. Disponível em: http://research.moma.org/mailart/page2_2.html

WILLIAM S. WILSON collected writings. Disponível em: <https://williamswilsonwritings.wordpress.com/ray-johnson/>

7. Apêndice

Entrevista com o artista Flavio Pons, realizada via Skype em 4 de dezembro de 2017

Charlene Cabral – Estou pesquisando o material de arte postal que chegou recentemente ao acervo da FVCB do Claudio Goulart, especificamente a convocatória *Poste Restante*, que logo descobri ser parte de uma convocatória maior do Michael Scott. Vi que nela tem um trabalho teu, inclusive...

Flávio Pons – Eu não sabia, é parte de uma convocatória dele? Michael Scott?

CH – Sim, pesquisando, eu descobri que foi uma convocatória enorme que o Michael Scott fez na Grã-Bretanha.

F – A ideia inicial é do Michael Scott?

CH – Sim, pelo que entendi, o que o Claudio fez foi uma convocatória dentro da outra convocatória...

F – Esse detalhe eu não sei... Eu achei que era dele, achei que o Claudio tinha inventado.

CH – Até porque todas as coisas estão direcionadas para a Liverpool Academy of Arts...

F – Ah, é verdade! Tá certo, tô lembrando... Acho que sim.

CH – Enfim, eu tô fazendo uma leitura pensando as questões da arte postal ainda nos dias de hoje. Você ainda participa da rede?

F – Da rede de arte postal? Ainda existe? (risos)

CH – (risos) Essa é uma pergunta que muitas pessoas me fazem e, sim, ainda existe.

F – Eu achei que a arte postal não existia mais...

CH – Então, a minha questão é justamente essa, se ela existe e como é que ela existe. Na internet existem grupos, como a International Union of Mail Artists.

F – Não conheço.

CH – Pois é, normal você não conhecer, eu vou atrás porque é minha pesquisa e tal, e me interessa recuperar aquilo...e eu não estava nem viva na época que vocês faziam isso, mas me encanta.

F – Engraçado você falar isso, há umas duas semanas eu estava passando por uma exposição aqui e entrei por acaso, no final nem vi a exposição, fiquei falando com o menino da porta da instituição, da organização, jovem também, acabou a academia agora, e também super interessado na arte postal... muita gente parece estar...

CH – É algo muito interessante para minha geração, eu cheguei a pegar o envio postal quando eu era criança e peguei essa transição para a internet, e tem várias questões que me interessam nessa transição toda.

F – Sim, mais adiante, posso até te falar sobre as pessoas que passavam por aqui, pois acabávamos nos conhecendo pessoalmente, muita gente da arte postal passava pela Holanda.

CH – Queria começar inclusive por isso... Vocês estavam aí, perto de Ulises Carrión, sei de trabalhos de arte postal teus, do Claudio, me parece que ele chegou a organizar pelo menos duas convocatórias, então parece que ele tinha um grande interesse nisso e que você estava junto com ele em algumas dessas situações. Então, queria saber se você poderia me contar um pouco sobre como foi essa aproximação tua com a arte postal e a do Claudio, se é que você estava junto e lembra disso, da presença do Ulises, como começou tudo isso?

F – Você quer saber o percurso, certo?

CH – Exato.

F – Minha coisa com a arte postal começa com eu muito jovem, eu comecei em *arte* muito jovem, meio precoce. Aos 16 anos já tive uma exposição, e nem foi no Brasil, foi no Japão. Também, eu comecei arquitetura na UFRGS, lá a gente tinha um grupo que começou a fazer coisas, não chamava “arte”, chamava “coisas”, não sei... Tinha uma certa inspiração na *Factory* do Andy Warhol, não no que se fazia, que não tinha nada a ver, mas na ideia de apropriação, de uso do cotidiano e de criar coisas que não fossem uma pintura ou uma escultura. Esse grupo foi formado pelo Claudio Ferlauto, que inclusive é interessante para a arte postal, ele tem uma coleção imensa, e sua esposa, Cristina Burger.

CH – Não conheço.

F – É que ele não é artista, é arquiteto. Mas ele tinha, espero que tenha guardado, uma coleção imensa, pois era muito ativo na rede e organizado. Ele era do grupo da Regina Silveira, da mesma geração. Anyway... Então, começou com ele, eu tava chegando na escola, ele tava saindo, então ele juntou esse grupo, uns cinco ou seis, e a gente publicava umas coisas, *silk screen*, xerox, várias maneiras de imprimir, e isso engata com a arte postal. Isso já é 1971, eu acho, não sei bem, mas é por aí, *early 70's*. Antes, eu fazia gravura, estudei no Atelier Livre de Porto Alegre com o Danúbio Gonçalves, ele sempre me estimulou... Então, fazíamos essas impressões em *silk screen*, ainda tenho algumas guardadas, e não lembro quem descobriu o circuito de arte postal e daí se entrou nisso... Por 1975 eu fui morar no Rio, lá eu continuei, daí vim para a Europa e a arte postal continuava sempre. Eu vim porque ganhei um prêmio. Eu fazia gravura, depois arquitetura, depois eu desencanei da arquitetura, e logo eu já não fazia mais a gravura de antes, aquela gravura bem *gravura*, e quando eu morei no Rio, comecei a fazer um trabalho que era totalmente outra história, instalações, que na época nem se chamava *instalação*, não tinha nome ainda, era uma “coisa”, fazia “coisas”, aí eu ganho o salão [demora em lembrar o nome] do MAM do Rio, o salão para jovens, e eu ganho o prêmio principal, que era um ano na Europa. Então eu vim para ficar um ano e acabei ficando. Daí eu já estava há um ano aqui, eu morava em Paris, mas eu viajava muito, era obrigado, pois o trabalho era viajar. Aí, antes de ir embora para o Brasil, eu vim pra cá e acabei ficando aqui. Em seguida, não lembro como, eu tive contato com o Ulises, pois ele tinha uma *bookshop* aqui, a Other books and so, você sabe...

CH – Sim, sei.

F – Eu não consigo me lembrar se eu já sabia dele ou não, se já tinha contato no *mail art*, mas provavelmente sim, devo ter tido... Porque eu fui visitar a galeria, o lugar físico, e a gente se deu bem logo no começo. Ele fazia exposições nessa galeria, eu também expus lá, e se criou uma relação de trabalho, mas também ficamos amigos. Então, depois de um ano que estou aqui, ou dois, o Claudio chega, daí também conhece o Ulises. O Claudio não estava nisso da *mail art* ainda, no Brasil ele não estava, ou não que eu me lembre.

CH – Você já conhecia o Claudio do Brasil?

F – Eu conheci ele no Brasil. Quando eu estava de férias no Brasil, eu fui numa abertura em um museu de Porto Alegre, um lugar pequenininho, e tinha uma exposição de um amigo meu,

que era amigo dele, e depois me disseram de ir numa festa, que era a despedida do Claudio. Daí conheci ele, falamos dois minutos, e ele me disse que ia viajar pra Europa, daí dei meu telefone, caso ele fosse passar pela Holanda. Aí, com o Ulises, o que aconteceu foi que ele já estava super envolvido na *mail art*, daí entrou mais.... Dura muito pouco tempo a Other books and so, é impressionante, porque é um lugar famosíssimo e que dura pouquíssimo.. dois, três anos, acho que dois... E Ulises tinha um namorado holandês, o Aart Van Barneveld.

CH – Sim, sei quem é. Não lembrava que era namorado dele.

F – Eram casados na verdade. E o Aart, na época, era estudante ainda. Estudava literatura, não lembro bem. E daí ele também entra nessa coisa da arte. E o Aart abre uma galeria, que é a Stempelplaats, de carimbos. Não sei se você sabe a história, o porquê de abrir essa galeria de carimbos... Você sabe?

CH – Não, não sei.

F – É uma fábrica, a mais tradicional de carimbos da Holanda, a mais antiga, de carimbo e coisas de escritório. Não sei bem como começa, mas sei que tinha uma secretária que gostava muito de arte, eu acho que é ela que começa a estimular e convence os donos da fábrica/loja a abrirem uma galeria dentro da loja, uma loja grande, no centro, antiga. Eles pegaram um pedaço, não dentro exatamente, mas grudado, e fizeram uma galeria. Era um espaço com porta para a rua, mas com outra porta que ligava com a loja, com a fábrica de carimbos. Então, eles começam com isso, não sei exatamente quem é o núcleo inicial, se é essa mulher ou o dono, ou se eles se interessaram porque muitos artistas começaram a fazer carimbos. Eu acho que foi isso... Muito artista ia lá mandar fazer carimbos e eles começaram a ficar curiosos, “o que se faz com isso?”, acho que é por aí. Então, eles mantinham a galeria, a produção, a galeria não precisava ter lucro, e faziam projetos, tinha exposições. Era interessante porque, de repente, tinha toda uma estrutura e se podia produzir os carimbos de graça, você só tinha que mandar o desenho...

CH – Que maravilha...

F – Sim, porque era caro. Bem, “caro”, pra nós, artistas, era caro. Faziam carimbos imensos... Era uma galeria muito séria, o nível era alto, não era só “o amigo ali que faz carimbo”. Dura vários anos, os projetos vão ficando maiores, ganhando subsídios. E o meio da arte, aqui, vai

valorizando o carimbo. Pra você ter uma ideia, os primeiros trabalhos que o Claudio vendeu para a coleção nacional, vamos dizer, coleção oficial do governo, foram em carimbo. No arquivo da Fundação Vera Chaves Barcellos tem, não sei se já chegou lá, mas tem coisas incríveis, imensas, em papel alemão *schoellershammer*; são gravuras de carimbo. E é complicado, porque não dá nem pra mostrar porque o carimbo perde a cor, você sabe disso? Com a luz, o carimbo empalidece. Tanto que nos museus, ou mostram no escuro ou não mostram. Tem coisas que desaparecem.

CH – Sim, porque é uma tinta de baixa qualidade...

F – Não foi feito pra durar, né? É uma tinta para documento.

CH – Que vai ficar guardado no escuro...

F – Exatamente [Flávio me sugere que eu busque o trabalho na FVCB]. Tem um outro trabalho dessa época do Claudio, que é o *Pieces of Myself*... São fichas de arquivo, como se diz...? Dessas com letras, grande, tamanho A4, e cada página tem uma obra em carimbo. Ele fez vários, não sei se cinco ou seis...

CH – O trabalho de vocês estava mais focado no carimbo, no conteúdo, na troca entre a rede...? O que você percebia como teu maior interesse na arte postal, e o que você percebia no Claudio?

F – Tinha essa parte, que era carimbo, mas tinha outra parte, que era colagem, outra parte, que era foto, era muito variada a coisa. Tinha períodos que fazíamos muito carimbo, depois fazíamos outra coisa, entendeu? Tinha artista na arte postal que só fazia carimbo, mas variava.

[Flávio fala de outros trabalhos de Claudio e seus fora do assunto arte postal, também relembra Casino Royale, etc]

F – Mas, você tinha perguntado..?

CH – Eu perguntava sobre qual era o principal interesse teu e do Claudio na arte postal. Qual era o grande *leitmotiv* disso?

F – O *leitmotiv*, na verdade, é que era divertido fazer, era legal porque cada dia você abria a caixa do correio e tinha uma pilha de coisas, chegou um momento em que eram pilhas... Então imagina, chegavam envelopes grandes, pesados, caixas... e cada vez mais... o Ulises recebia caixas por dia... E você nunca sabia o que ia chegar pelo correio. Daí começaram a chegar os projetos, cada vez mais, coisas que você tinha que responder, tinha que fazer algo. Fora isso, era o contato com as pessoas, tinha uma comunicação. Os que viajavam, passavam aqui, ou a gente viajava e conhecia gente.

CH – Você respondia a bastante convocatórias?

F – Sim, raramente não respondíamos.

CH – Isso toma muito tempo, né, Flávio? Vocês tinham outros trabalhos paralelos como artistas ou ficaram um tempo só se dedicando a trabalhos de arte postal?

F – Eu tive muito pouco trabalho paralelo. Eu tive sorte, desde que eu cheguei aqui, em seguida já comecei a vender arte, quero dizer, vender projetos. Na época se vendia muito projeto. Então, de trabalho braçal eu tive muito pouco, o Claudio teve mais, porque ele era mais jovem do que eu, seis anos mais jovem, então ele chegou mais jovem, estava menos dentro da arte, entende? Quando eu cheguei, eu já tinha uma carreira, já existia como artista, então rapidamente consegui trabalho em arte. E foi uma casualidade, não é que eu fosse talentoso tanto assim, mas no momento em que a gente chegou na Holanda, aqui havia muita atenção à arte contemporânea, tinha um estímulo muito grande, que agora já não tem mais. Existia uma curiosidade e se estimulava muito essas coisas alternativas, então a gente tinha certo tempo para fazer essas outras coisas. Pra você ter ideia, a primeira vez que o Claudio vendeu uma obra aqui foi pra coleção nacional, obra em carimbo, nem ele acreditava... (risos). Porque tinha umas convocatórias aqui, no museu da cidade, e ele mandou, eu mandei também, mas ele mandou por mandar, e aí compraram. E não tava nem feita, compraram o projeto, na verdade.

CH – Na convocatória *Poste Restante*, a pergunta central que o Claudio propôs é *Why are you doing mail art?*, e você responde *Because my postman has green eyes*. E têm muitas outras respostas tão bem-humoradas quanto essa, tem uma do Ben Vauter, que é *For glory*. Então várias são entre irônicas e bem-humoradas, e isso é uma das coisas que me chama muito a

atenção na rede de arte postal, pois eu percebo nela um espírito por vezes quase dadaísta. Você concorda com isso?

F – Total! Eu, pessoalmente, sempre gostei muito do dadaísmo, do surrealismo, o Claudio também, por casualidade. Então, isso tava já no ar, e tem alguém importante que você deve pesquisar, que é a Anna Banana...

CH – Sim, claro, conheço ela.

F – E tinha o marido, namorado, alguém que trabalhava com ela, não lembro o nome. A gente conhecia ela através da arte postal e ela já conhecia o Ulises, eu acho, já tinham se encontrado, e eles fizeram um evento com ela aqui, e era muito bonito, ela fazia peças de teatro dadaístas. Investiga pra ver se existe documentação, deve ter vídeo até. Eles faziam *remakes* dadaístas.

[cortamos para Flavio responder a outra entrevista por Skype e depois retornamos]

CH – Até que ano mais ou menos você lembra de estarem vinculados à arte postal?

F – Até os anos 80 mais ou menos [interrompe para atender o telefone]. Não sei a data específica... [vai buscar algo para ver]

CH – Eu vejo que tem participação de vocês até ano 1981/82 naquela outra convocatória *L'air d'*, que veio pro arquivo da FVCB...

F – É por aí, 1982... 1983

CH – E você lembra o motivo dessa parada? Foi todo mundo parando, um movimento coletivo? Vocês simplesmente cansaram?

F – É um movimento que acontece organicamente, né? Orgânico no sentido de que se reproduz rápido, como agora é a Internet.

CH – Você acha, então, que foi uma coisa que acabou se autoextinguindo?

F – É, não tem nenhuma razão, foi um movimento natural, a causa eu não sei, acho que são várias as causas. Acho que as pessoas começaram a ter outros trabalhos e menos tempo para isso...

CH – Entendi. E você lembra de alguma coisa específica sobre o trabalho *Poste Restante* ou não teve nada muito marcante nisso?

F – A gente morava junto nessa época, foi quando ele chegou aqui... mas não, não lembro muito. Se eu olhasse, talvez, acho que eu lembraria...

CH – Ah, você não viu recentemente esses trabalhos?

F – Eu vi quando a gente arquivou, há anos, mas era tanta coisa... E eu queria te dizer parabéns por ter escolhido esse trabalho, porque para mim é um dos trabalhos mais importantes do Claudio.

CH – Quem bom, eu também gosto muito!

F – É sério... eu fiquei uns vinte anos sem ver esse trabalho, e quando começamos, a gente trabalhou dez anos no arquivamento, claro que não era toda semana, mas durou dez anos a coisa toda, não, dez não, cinco, desculpe.

CH – Você diz o arquivamento da Fundação Art Zone antes de vir para a FVCB?

F – Sim, o nosso arquivamento aqui. Esse aqui é o inventário dos trabalhos do Claudio [me mostra um volume ou algo que não consigo ver bem], daí foi pra FVCB e lá está sendo refeito mais profissionalmente.

CH – Quando você diz “a gente”, você se refere a você e a quem mais?

F – A Fundação Art Zone foi feita para organizar a obra do Claudio. O Claudio era muito organizado, nós éramos opostos, eu sou desorganizado e ele organizadíssimo. Essa fundação foi feita antes dele falecer, ele sabia que ia morrer, então ela foi feita para se encarregar disso, e essa fundação somos cinco pessoas, são todos amigos e amigas dele. No momento que ele faleceu, começamos, só que a gente não sabia o que era, sabia que era “a obra”... E como o Claudio era uma surpresa, ninguém sabia que ele tinha guardado tanto, ele guardou tudo. Fora o que ele vendeu, e o que ele vendia ele copiava também (risos). Eu inclusive aprendi a guardar obra com ele, antes eu não guardava.

CH – Você guardou alguma coisa de arte postal? Você tem uma coleção disso?

F – Tenho alguma coisa... O Claudio tinha muito, mas ele, em algum momento dado, acho que também jogou fora... Eu devo ter algo, tenho que olhar...

[traz um exemplar da *Commopress*, de Pawel Petazs, *Edição Stempelplaats*, contendo autorretratos em carimbos, na qual há trabalhos de Flávio, Claudio Goulart – uma impressão digital ampliada – Ulises Carrión, Anna Banana e Vittore Baroni, entre outros, em um total de 56 artistas)

[reiniciamos a chamada por falhas técnicas]

[falamos sobre museus estarem interessados na compra de objetos de arte postal, Flávio disse já ter recebido visitas de curadores... ele acha que é ok vender, que os museus podem preservar coisas que não podemos carregar para sempre e que isso possibilita a novos públicos terem acesso]

CH – Você acha que, para alguém entender o que é arte postal, essa pessoa necessariamente precisa se envolver na atividade de enviar e receber coisas, ou é possível entender sem praticar?

F – É possível entender, mas claro que se ela fizer alguma coisa é mais interessante. O conceito é entendível, ainda mais hoje em dia com a Internet, mas, claro, o experienciar é interessante. Tem a coisa da surpresa, que hoje em dia você tem na caixa eletrônica, cada dia chega uma coisa e você não sabe o que vai chegar...

CH – Você acha que é comparável com a caixa eletrônica?

F – Há um tempo atrás eu pensei nisso, porque é que não tem arte postal eletrônica? Mas agora você falou que tem, né, eu não sabia...

CH – Na verdade, ela não é eletrônica, ela continua sendo postal, ela só se organiza através da Internet.

F – Ah, eles mandam fisicamente, é isso?

CH – Exatamente.

F – Mas eu acho que é possível fazer também sem a caixa postal, seria interessante fazer na mídia mesmo.

CH – Também acho, mas daí talvez seriam coisas diferentes, não?

F – Claro, é um *medium* diferente, mas é a mesma coisa, só usando um outro veículo. Mas existe na Internet sem a caixa ou não?

CH – Então, a minha pesquisa tenta entender se existiria alguma coisa, hoje em dia, que fosse comparável a essa rede, mas é uma pergunta, eu não tenho uma resposta disso. Porque eu acho que existe muita coisa acontecendo na Internet que pode ser comparável, mas que não chega exatamente nos mesmos pontos. Mas essa é também uma questão que eu tinha para ti: primeiro, você acha que ainda existe alguma potência em enviar fisicamente coisas às pessoas?

F – Ah, sim, certamente. Tanto que tem até uma certa revolta agora a essa coisa eletrônica, gente que tá usando carta de novo, tem um movimento de gente, pequeno, claro...

CH – Mas você acha que seria só um movimento revivalista de saudosismo ou que teria alguma coisa nova a se fazer com isso, alguma possibilidade...?

F – Acho que tem chance, acho que não precisa ser revivalista. Fazer algo que desde o início seja uma coisa nova, não tentar imitar, mesmo que seja uma continuação de qualquer maneira, mas acho que é possível. E as pessoas teriam interesse por isso.

CH – E você vê no mundo da arte ou na sociedade em geral, hoje em dia, algum tipo de urgência semelhante, em termos de valores sociais, éticos, de revolta, ao que a rede representava, essa coisa que andava pelo circuito mais marginal?

F – Continua existindo, sim...

CH – Você enviaria hoje em dia alguma coisa por correio?

F – Eu não sei nem mais onde é o correio (risos). É um absurdo, fechou... O correio central não existe mais, agora o que têm é um balcão numa loja ou no supermercado que é o correio. Não existe mais “o correio”. No Brasil ainda tem correio?

No final, conversamos mais e Flávio me passa seu endereço holandês por escrito através do WhatsApp, depois de uma tentativa frustrada de eu entender o nome de sua rua.