

Ponderações sobre uma arte postal de cunho político na América Latina

CHARLENE CABRAL PINHEIRO

Bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), atua como curadora, produtora cultural e pesquisadora em artes visuais. Entre 2015 e 2016 integrou, como pesquisadora bolsista PIBIC-CNPq, o grupo “p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a. - Textos Literários e seus contextos na Arte Contemporânea: livro, palavra e imagem”, coordenado pela Prof. Dra. Elida Tessler, recebendo o Prêmio Jovem Pesquisador do Salão de Iniciação Científica da UFRGS 2016 por sua pesquisa prático-teórica sobre arte postal. Em 2017 fez parte, como pesquisadora bolsista BIC-UFRGS, do grupo “Artistas viajantes: itinerários entre o passado e a contemporaneidade”, coordenado pelo Prof. Dr. Eduardo Veras.

RESUMO

O presente texto discute a extensão e os limites da questão política na arte postal latino-americana das décadas de 1960 a 1980. A palavra *política* é aqui entendida em seu significado *ativista*, consonante com a forma usualmente presente na historiografia da arte sobre o assunto. Em interlocução com alguns autores, propomos uma problematização dessa ideia, desejando abrir a discussão para outras importantes potências da arte postal do sul, relativas a políticas e poéticas de sentidos menos determinados.

Palavras-chave: Arte postal. América Latina. Política.

RESUMEN

El presente texto discute la extensión y los límites de la cuestión política en el arte postal latinoamericano de las décadas de 1960 hasta 1980. La palabra *política* es aquí entendida en su significado *activista*, en consonancia con la forma usualmente presente en la historiografía del arte sobre el asunto. En interlocución con algunos autores, proponemos una problematización de esa idea, deseando abrir la discusión a otras importantes potencias del arte postal del sur, relativas a políticas y poéticas de sentidos menos determinados.

Palabras clave: Arte correo. América Latina. Política.

Existem meias verdades que, de tanto serem repetidas, começam a parecer verdades absolutas, difíceis de serem questionadas. Por isso, é saudável revê-las de tempos em tempos, para que não sejam capazes de nublar as possibilidades de uma compreensão mais integral dos fenômenos. A questão política na arte postal latino-americana parece ser uma dessas meias verdades, usualmente encontrada em escritos e na historiografia sobre o tema¹, viva e atuante no imaginário de críticos, curadores, pesquisadores e artistas. Faz sentido que seja assim, pois oferece um lugar seguro para se estar, situando determinada postura artística em um terreno instrumental consonante com uma causa, portanto funcional, quem sabe útil. Dito de outro modo, é evidente que há enfoque político nos trabalhos de arte postal remetidos pela América Latina, mas, por outro lado, não parece tão relevante para seus divulgadores refletir sobre o quão profundos e efetivos esses discursos chegam a ser dentro de uma esfera real de atuação política, aqui entendida como protesto ou ativismo. Propomos o exercício um pouco incômodo² de abrir essa questão, buscando colaborar com alguns ruídos a uma construção que talvez peça ser melhor discutida de um modo geral nos estudos referentes aos *conceitualismos do sul*³.



FIGURA 1

Paulo Bruscky (Brasil, 1949)

América Latina, 1976

Fonte: <http://anti-experimental.blogspot.com.br/2010/06/dossie-11-arte-e-vida-de-paulo-bruscky.html>

1.

Cito dois exemplos acadêmicos recentes que ilustram essa compreensão: a tese de Fabiane Pianowski, *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina* (Universitat de Barcelona, 2013) e a monografia de Liana Schedler, *Arte postal e sua dimensão política no período da ditadura militar brasileira – acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos* (UFRGS, 2015).

2.

Motivo deflagrador: há um tempo atrás, realizei uma fala sobre arte postal em um espaço de arte e, entre os presentes, estava um agente do campo que pareceu inquietar-se com o fato de eu não ter mencionado os intercâmbios de mensagens de cunho político entre os mailartistas da América Latina e Europa do Leste durante as décadas de 1970/1980. O fato é que, embora estivesse ciente da veracidade de sua colocação, me estranhou sua reivindicação, uma vez que: primeiro, este não era meu assunto de fala; segundo, minha intenção era contribuir com algum tipo de relação, senão inédita, ao menos autêntica, não baseada em uma reprodução das vozes já usuais presentes em boa parte da bibliografia sobre os conceitualismos (e por conseguinte, sobre arte postal) latino-americanos. Naquele momento, reconheci a parte de verdade da reivindicação do meu interlocutor, mas em seguida tive um sobressalto natural em perguntar, a mim mesma e a todos ali presentes, “mas qual era a real medida dessa atuação política e seu alcance efetivo?”. Desse questionamento surgiu o presente texto.

3.

O termo é emprestado do livro *Conceitualismos do sul/sur*, organizado por Cristina Freire e Ana Longoni, usado como referência para o presente artigo. Sobre o termo *conceitualismo*, o fato de muitos autores terem decidido adotá-lo para diferenciar as produções do sul das proposições de arte conceitual do norte denota uma preocupação em salientar as diferenças entre elas. O foco dessa separação é, *grosso modo*, justamente a questão política que envolveria boa parte das manifestações conceituais do sul em contraste com a questão mais tautológica presente no norte. Sobre isso, Arthur Freitas, que adota o termo *conceitualismo* para falar das produções latino-americanas de cunho conceitual, nos adverte: “Para Paul Wood, entretanto, é preciso tomar cuidado para não opor *arte conceitual e conceitualismo* como se fosse o caso de rebaixar o primeiro termo – visto apenas com “uma arte conceitual ‘analítica’ [...] feita por homens brancos, racionalistas, atolados no próprio modernismo que almejavam criticar” – para reforçar a importância cultural do segundo” (FREITAS, 2013, p. 47, nota de rodapé).



FIGURA 2

Clemente Padín (Uruguai, 1939)
selos de artista, 1973

Fonte: <https://mailartists.wordpress.com/2007/12/04/clemente-padin/>

Rememorando rapidamente algumas situações artísticas ocorridas nos períodos ditatoriais dos países latino-americanos entre as décadas de 1960 e 1980, é possível recordar algumas com caráter político que podemos chamar, não sem ressalvas, mas por ausência de um termo melhor, de *ativista*. Seria o caso de Tucumán Arde, na Argentina, que consistiu em um trabalho-evento-protesto coletivo levado a cabo em 1968 entre as cidades de Tucumán (de onde partia a temática da ação, que era a situação operária e a precariedade social da cidade), Rosário e Buenos Aires. Um dos artistas participantes das ações, Juan Pablo Renzi (1940 – 1992), nos esclarece:

Foi feito por intelectuais e artistas de diferentes disciplinas, de ambas as cidades, que conseguiram criar um fenômeno cultural com características políticas que ultrapassavam os canais habituais das vanguardas que eles mesmos praticavam. Para isso, foi necessário assimilar o conceito de vanguarda estética ao de vanguarda da política. Um dos objetivos era evitar a “absorção do trabalho” pelo circuito tradicional das instituições culturais oficiais: o outro, transformar o fato em um meio de transformação política e de

adesão às lutas populares do momento.
(RENZI, s.d., manuscrito)⁴

Dessas intenções, resultaram ações concretas, que iam desde pichações e colocação de cartazes nas ruas – e aqui é interessante notar que a estratégia abarcava ora uma estética de campanha política, ora de *arte oficial*, anunciando situações como a *1ª Bienal de Arte de Vanguardia* –, passando pela pesquisa e compilação de informações e documentação sobre a situação de Tucumán, culminando, por fim, nos eventos/exposição que tiveram lugar na Confederación General del Trabajo (CGT) de Rosário e Buenos Aires, e que reuniram todo o material de denúncia que o grupo havia coletado. A mostra de Rosário durou uma semana e a de Buenos Aires foi fechada na mesma noite de abertura pela polícia.

4.

Tradução nossa do original em espanhol.



FIGURA 3

Interior da mostra Tucumán Arde no CGT de Rosário, 1968

Fonte: The Museum of Modern Art New York (MoMA)

No Brasil, poderíamos pensar em outras situações de atuação artística que buscaram algum tipo de choque com o público, e que tiveram como característica comum o fato de se realizarem fora de espaços institucionais de arte, tal qual Tucumán Arde. No livro *Arte de Guerrilha*, Arthur Freitas oferece estudos de caso de algumas obras realizadas entre o final da década de 1960 e início dos anos 1970 por três artistas, Cildo Meireles (1948), Artur Barrio (1945) e Antonio Manuel (1947), perpassados pelo pensamento do crítico engajado Frederico Moraes (1936) sobre a validade não apenas artística como política dessas situações. São elas: *Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Coca-Cola e Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*, de Meireles; *Situação T/T1 (Troupas Ensanquentadas)*, de Barrio; *De 0 à 24 Horas e O Corpo é a Obra*, de Manuel.

Trata-se de algo novo que a título precário denomino de contra-arte. Porque não se trata mais de manifestações antiartísticas, de contestação à arte, de anticarreira. [...] A maneira destes artistas atuar faz lembrar a dos guerrilheiros – imprevisivelmente, com rapidez e senso de oportunidade, muitas vezes com risco total, já que hoje o artista perdeu suas imunidades. [...] situam-se além das vanguardas e dos vanguardismos, que estes já estão nos salões e nas galerias. Recuperados. Não sendo arte, têm contudo implicações com a arte – trata-se de uma situação-limite, uma espécie de corda-bamba. (MORAIS apud FREITAS, 2013, p. 29 – 30)

A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. (ibid., p. 250 – 251)

Garrafas adulteradas do refrigerante mais conhecido do mundo e um dos símbolos máximos do capitalismo

(para não falar nas cédulas de dinheiro interferidas com uma mensagem claramente política, embora refinada); galinhas queimadas vivas em um ritual chocante inserido em uma cenografia calculada e com um título histórico abertamente provocador; grandes “corpos” formados de pedaços de carne, sangue, ossos, barro, entre outros elementos, embalados e abandonados num córrego de uma grande cidade para serem encontrados por uma população atônita e, logicamente, pela polícia; uma exposição censurada por um museu de arte moderna e que dá origem a um suplemento-obra debochado e crítico inserido dentro de um jornal diário comum; um artista que oferece o próprio corpo nu como obra, em meio a uma vernissagem cheia de figurões importantes ao ter sido negado ele mesmo como obra de arte pelo júri do salão, causando com isso certo rebuliço na imprensa.

Algumas dessas ações têm sua efetividade manifesta em potencial de choque mais possível de ser medida do que outras. As garrafas de Cildo Meireles, por exemplo, tendem a ser mais difíceis de mensurar em termos de alcance, o que inclusive leva o próprio autor de *Arte de Guerrilha* a chamar nossa atenção para um interessante fenômeno: muitas dessas obras que nascem motivadas por propostas contestatórias, acabam completando seu ciclo apenas quando retornam à instituição artística, uma vez que é a partir delas que a história é contada, ou seja, no fim das contas o que mais ficou das garrafas de Coca-Cola que ensinavam a fazer coquetel molotov ou ordenavam *Yanques Go Home* é principalmente o fato de sabermos delas e podermos repassar essa história adiante, com a esperança de que eventualmente tenham chegado à mesa de alguém, naqueles dias, que percebesse sua mensagem. As demais obras, ao serem mais explícitas e por terem sido documentadas pelos artistas ou até mesmo debatidas dentro da imprensa, nos permitem pensá-las como um pouco mais autônomas em relação à instituição arte, mesmo que todas, sem exceção, também tenham precisado da ajuda das legitimações institucionais para serem contadas. O fato é que, mais ou menos autônomas, todas foram produzidas sob uma inteligência estratégica que justifica serem enquadradas na nomeação *arte de guerri-*

lha, mesmo que saibamos as distâncias que as separam de uma atuação de guerrilha propriamente dita. Cada uma à sua maneira pretende, e possivelmente consegue, acionar diferentes camadas da sociedade, contado com certa aleatoriedade como ferramenta, ultrapassando o público de arte e seus pares usuais e atingindo parcelas da população que sequer poderiam ou desejariam conceber tais manifestações como arte. Quando se produz esse encontro, mesmo que fugaz e encadeador das mais diversas possibilidades de reação, é que, cremos, teríamos obras mais propriamente *políticas*.

Luiz Camnitzer (1937), artista, teórico e educador nascido na Alemanha, criado no Uruguai e atualmente radicado nos Estados Unidos, é autor de um texto-chave para o pensamento sobre as possibilidades de uma arte política na América Latina. Escrito em 1970, *Arte Contemporânea Colonial* é breve e direto, e demonstra as preocupações de Camnitzer em relação às possibilidades de atuação e armadilhas a que estariam sujeitos os artistas atuantes em lugares historicamente colonizados. Ele alerta para a infertilidade de discursos folcloristas postivos na mesma medida que sinaliza o perigo da entrega cega do artista colonial ao que denomina *estilo internacional*, em poucas palavras, aquilo que vem de fora e entra no país colonizado como uma tendência. Diante dessas soluções duvidosas, o autor oferece duas possíveis saídas para esses artistas da colônia que “sempre têm diante de si a opção permanente entre seus princípios, a corrupção e as esmolas” (FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 272). Na primeira delas, mais moderada, o artista poderia se utilizar de formas relacionadas à arte para “informar acerca de condições para uma cultura”, dentro do que Camnitzer chamaria de “alfabetização perceptiva” do público.

Isso significa informar a respeito de situações não necessariamente estéticas, capazes de afetar o mecanismo que eventualmente vai produzir ou definir uma cultura. Isolar, salientar, e levar à consciência elementos transculturais, e dar uma ideia de essências que permitirão a criação de novas plataformas, isso é o

que sinto ser necessário. (FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 272)

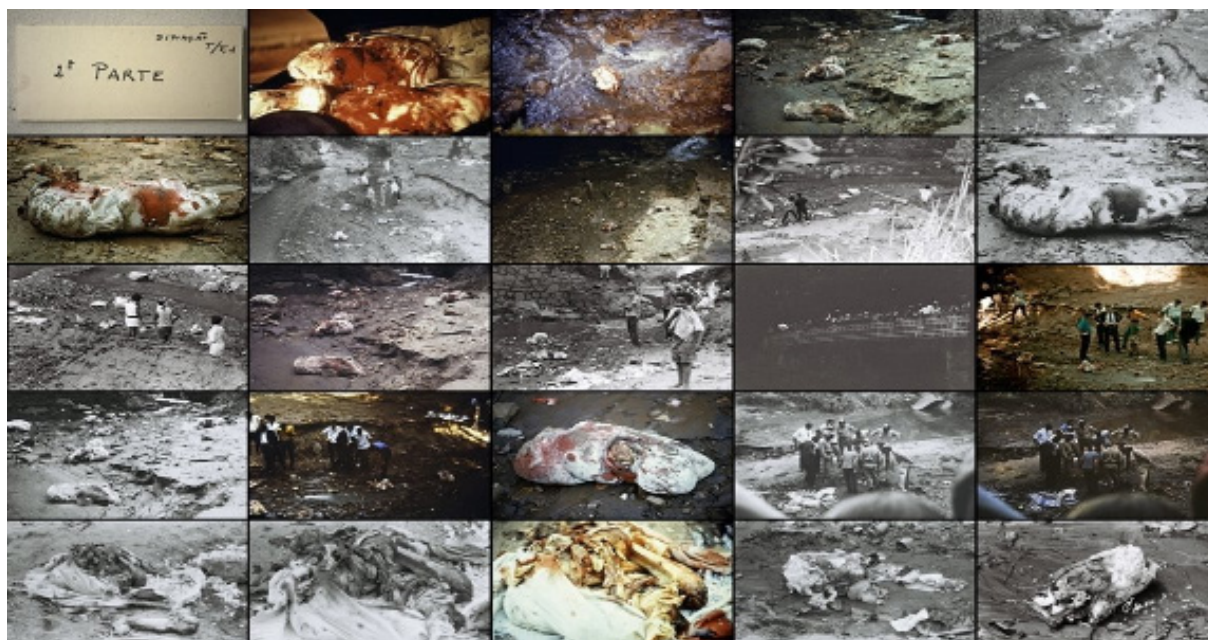


FIGURA 4

Artur Barrio (Portugal, 1945)

Imagens da Situação T/T1, Belo Horizonte, 1970

Registro fotográfico de César Carneiro | Fonte: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/>

A outra possibilidade seria uma atuação mais drástica que visasse afetar estruturas reais da sociedade por meio do emprego de uma criatividade própria do fazer artístico. O exemplo estaria na atuação de determinadas guerrilhas urbanas que, mesmo alheias aos conteúdos da arte, funcionariam “para expressões que, ao mesmo tempo em que contribuem para uma mudança total da estrutura, também possuem uma alta densidade de conteúdo estético” (p. 273). Camnitzer elenca o Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros (MLN-T), grupo uruguaio marxista-leninista ativo entre as décadas de 1960 e 1970, envolvido em ações contundentes como roubos a bancos, distribuição de dinheiro roubado e comida aos pobres, sequestros e assassinatos políticos. Para o autor, tanto artistas quanto guerrilheiros partiriam de um ponto comum: o objetivo de comunicar mensagens e ir alterando as condições do público no decorrer desse processo. O efeito de

uma ação seria, tanto no caso do artista quanto do guerrilheiro, proporcional ao risco que se está disposto a correr e ao nível de subversão que se está disposto a encarar para obter os fins desejados.

A partir dessas ideias propostas por Luis Camnitzer, não parece difícil constatar que a maior parte dos artistas latino-americanos daquele período teriam optado pela opção moderada, provavelmente por ela estar situada mais próxima às atribuições artísticas propriamente ditas, não requerendo do artista grandes mudanças de lugar em relação a seu estatuto de *aquele que mostra*, de *aquele que coloca uma lupa sobre a sociedade*. É um lugar mais natural, com certeza. Alguns poucos episódios mais extremos, como o violento *Tiradentes* de Cildo Meireles, chegariam mais próximos de um limite entre arte e outra coisa (talvez guerrilha), na qual a estratégia de choque enfrenta uma ética de direito à vida e gera um paradoxo impossível de ser resolvido, ocasionando incômodo e algo forte sobre o qual pensar. As outras manifestações comentadas no corpo deste artigo se situariam em locais variados e talvez móveis dessa linha não muito reta que separa a estratégia moderada da estratégia do choque.

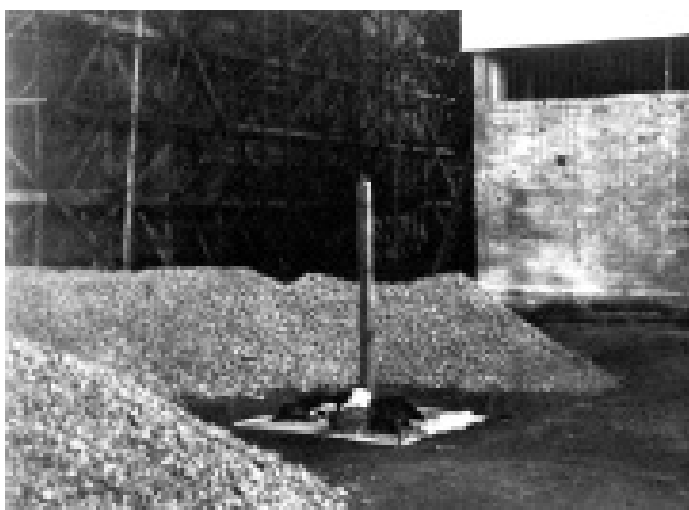


FIGURA 5

Cildo Meireles (Brasil, 1948)

Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político, 1970

Fonte: enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33693/tiradentes-totem-monumento-ao-presopolitico

Voltamos, então, à arte postal para pensar qual sua situação em meio a isso, mas não sem antes citar mais uma vez Camnitzer, quando este comenta a arte “tradicional” em contraste com a arte “de guerrilha”, pois sua clareza contribui ao raciocínio aqui pretendido:

Os objetos artísticos servem como pontos de identificação alienados do consumidor, exigindo mais simpatia do que empatia. O consumidor, por exemplo, é capaz de se identificar com a mensagem moral de um filme. Ele o aplaude, sentindo que desse modo paga a sua cota de compromisso pessoal, sem ter que mudar o curso de sua vida de uma maneira significativa. Trata-se da mesma ação catártica oferecida pela religião.

Por sua vez, a estética do desequilíbrio, a que afeta estruturas, que precisa de total participação ou total rejeição, não dá espaço para o conforto da alienação. (ibid., p. 274)

Sem entrar nos méritos da validade dessa segunda sentença, de que o desequilíbrio teria o poder de arrancar pessoas de seus universos alienados, o que nosso ceticismo histórico calejado tende a achar questionável, podemos pensar em qual nível de subversão ou moderação estavam situadas as manifestações dos mailartistas⁵ se comparadas aos trabalhos de seus contemporâneos mais radicais. Prestemos atenção ao objeto de arte postal e ao modo como é compartilhado: quanto ao suporte, tratam-se normalmente de obras em papel de diversos tipos e tamanhos, enviadas em envelopes interferidos e/ou como cartões postais. Há um uso massivo de técnicas de reprodução, como o xerox, carimbos e selos de artista, fotografias e colagens. Quanto à linguagem, nota-se uma aproximação à poesia visual, o apreço pelos jogos de palavras, slogans de estilo publicitário, uso do humor e ironia com viés ácido e de um nonsense que aponta para o dadaísmo. As palavras tendem a ser imagens e as imagens propriamente ditas tendem a se fragmentar e/ou serem repetidas inúmeras vezes como símbolos de algo ou de al-

5.

Mailartista é um dos termos mais usuais para designar os artistas (ou não-artistas) praticantes de arte postal. É utilizado por, entre vários outros autores, Julio Plaza no texto de catálogo da XVI Bienal de São Paulo (1981).

guém. Em matéria de conteúdo, nota-se claramente uma autorreferencialidade ao artista, à rede e à história da arte, questões de denúncia social e política e uma abordagem anti-institucional e anti-aurática sobre a obra de arte e sobre questões de autoria e autenticidade. Sobre sua circu-

lação, a arte postal acontece sobretudo via sistema de correios, através de uma rede de contatos aberta, na qual qualquer um poderia, em tese, desempenhar as funções de remetente, destinatário ou propositor, sempre e a partir de onde desejar. Todas essas pessoas conformam uma rede global em constante movimento, que permite uma comunicação artística à distância, gerando colaborações, trocas de informações e experimentações e o que mais se desejar.



FIGURA 6

Paulo Bruscky (Brasil, 1949)

Título de eleitor cancelado, 1979

Fonte: myartguides.com/exhibitions/ai-5-50-anos-ainda-nao-terminou-de-acabar/attachment/paulo-bruscky-titulo-de-eleitor-cancelado-1976/

Fabiane Pianowski, em sua tese de doutorado defendida em 2013 na Universitat de Barcelona, coloca duas perguntas que nos interessam sobremaneira para a reflexão que nos propomos, são elas: “pode-se dizer que a arte postal latino-americana é uma arte caracterizada pelo protesto e pela denúncia?” e “o

estudo da arte postal permite refletir sobre a influência da repressão ditatorial na produção artística latino-americana?” (PIANOWSKI, 2013, p. 34)⁶. Sua hipótese é a de que “a repercussão do sistema político ditatorial influenciou tanto a arte quanto a cultura, a tal ponto que se pode considerar que a arte postal latino-americana se distinguiu do resto do mundo” (ibid., p.35). Para o estudo, a pesquisadora se valeu de questionários *online* junto a mailartistas atualmente ativos, vários deles atuantes na rede desde os períodos ditatoriais, levando em conta questões como motivações, linguagem utilizada, temáticas, entre outras. A conclusão de Pianowski, depois de um exaustivo cruzamento de dados e depoimentos, foi a seguinte:

6.

Traduções nossas do original em espanhol.

[...] os dados apontaram que, sobre a intencionalidade *Ativista* dos mailartistas, foram poucos os que assumiram essa atitude como determinante da sua prática, sendo suas intenções *Artística* e *Comunicativa* muito mais significativas em todas as regiões estudadas. É verdade que houve uma maior concentração da posição reconhecida como *Ativista* entre os artistas latino-americanos [...], no entanto, nos comentários gerais de todas as nacionalidades, foi possível averiguar que, apesar da escolha de outras alternativas, *Artística* ou *Comunicativa*, alguns marcaram que o caráter ideológico está presente em sua arte, ou por entender a arte como um compromisso político ou porque determinadas convocatórias e projetos induzem a um compromisso político-ideológico.

Por outro lado, observou-se que, em relação à motivação dos participantes, [...] a categoria *Expressão utópica* é muito mais significativa na América Latina do que em outras regiões.

Por todas estas razões, conclui-se que não se pode demonstrar efetivamente que a arte postal latino-americana é realmente caracterizada como uma arte comprometida com o protesto e a denúncia; no entanto, foi possível constatar que de fato existe na América Latina uma maior preocupação com as questões de ordem política e social. (Ibid., p. 314-315)

Se formos completamente honestos em estabelecer uma comparação entre as obras de arte postal das décadas de 1960 a 1980 com o resto das manifestações conceitualistas da mesma época, se levarmos em conta as respostas dadas pelos artistas aos questionários de Pianowski, se tomarmos a sério as possibilidades de atua-

7.

Em minha monografia *Why are you doing mail art: dois momentos da arte postal (1979 | 2016) e alguns trajetos da rede eterna*, me proponho a analisar vários pontos relacionados às potências da arte postal, tanto em torno da década de 1970 quanto na atualidade. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/173547>

ção efetiva que nos sugere Luis Camnitzer e se prestarmos atenção às reais possibilidades de uma rede que, embora global, não deixa de ser uma grande e a-temporal/a-espacial conversa entre pares, poderemos supor sem maiores ilusões que as expectativas utópicas depositadas no conteúdo informativo ativista e libertador da arte postal, ou na sua ausência de fronteira ou censura, são exatamente isso: expectativas utópicas. Nobres, interessantes, artisticamente fortes, sistematicamente originais, pessoalmente libertadoras, politicamente catárticas, sim, sem dúvida⁷, mas nada perto daquele extremo da linha onde se encontra a atuação política de desequilíbrio de que nos fala Camnitzer, bem longe do choque e, geralmente, de público muito reduzido. É evidente que há uma postura política em denunciar desaparecimentos (como o episódio do filho do artista argentino Edgardo Antonio Vigo, desaparecido durante a ditadura militar naquele país), prisões, miséria, censura e também em abordar questões relacionadas à liberdade sexual e de conduta ou de escape ao sistema tradicional das artes. Tudo isso é visível em boa parte desses objetos, se lê nos depoimentos dos mailartistas e é inegável que constituem enormes potências em muitos sentidos. Entretanto, não parece suficiente para que pensemos esses trabalhos em uma chave de eficácia política estrutural de algum tipo ou insistamos em repetir como um mantra que *a arte postal latino-americana é política, fim*.

Como já foi sugerido aqui, boa parte dos mailartistas e pesquisadores do tema se dedicam a focalizar de maneira insistente as possibilidades subversivas, em diferentes graus e características, das ações da arte por correio. A maior parte deles aceita as intenções políticas contidas nos objetos enviados ou nas convocatórias propostas como prova suficiente de que se trata, então, de arte política. Além disso, cansa-se de afirmar a arte postal como democrática e de fácil acesso, pois em teoria, qualquer um teria os meios para inserir-se na rede e praticá-la. Na verdade, isso é mais complicado do que parece, segundo escancara Ulises Carrión em seu artigo *Mail Art and The Big Monster*:

Tem sido dito que a Arte Correio é fácil, barata, despretensiosa e democrática. Tudo isso é bobagem.

[...] A arte postal é democrática? Eu duvido disso. Para uma arte que pretende ser estendida, 200 correspondentes é muito muito pouco. E aqueles 200 nomes são escolhidos com grande cuidado. E algumas respostas são, sem dúvida, mais valiosas que outras. (CARRIÓN, 1979, panfleto)⁸

Mesmo tendo em conta que a rede não é tão imensa e aberta quanto parece, ainda poderíamos ser otimistas e supor que, sobretudo em tempos de ditaduras, seria de grande utilidade poder veicular informação política e de denúncia para além dos muros da repressão, possibilitando assim que pessoas de fora tomassem consciência do que ocorria nesses estados de exceção. Ainda, alguém poderia argumentar que a arte postal não se reduzia apenas aos envios e recebimentos de uma pessoa a outra, incluindo também as mostras públicas desses materiais e a produção de publicações com imagens e textos que poderiam circular com um alcance que extrapolasse os eventuais limites da rede. Certamente isso é bem verdade, mas mesmo aqui é necessário ponderar uma importante questão sobre o funcionamento das redes e o processo humano de assimilação de informação mediada. Camnitzer já nos alertava para a diferença entre simpatia com uma causa e empatia quanto a ela. Anne Couquelin, ao analisar o fenômeno da rede comunicacional na qual estamos todos inseridos, mas tratando disso para falar de arte, chega a alguns lugares bem simples, porém de grande importância para nós, um deles diz respeito ao bloqueio e à saturação de uma informação no interior da rede:

O bloqueio pela repetição de uma mesma coisa é sinal de autonomia, mas também assinala os limites de um exercício. A redundância dos diferentes vetores assegura, com efeito, a manutenção da rede, mas também a condena ao desgaste por saturação.

8.

Tradução nossa do original em inglês.

[...] Assim como o autor (de uma mensagem) não é mais tido como origem, o acontecimento também deixa de ser novidade. Todo o conteúdo se encontra, nesse caso, no mesmo plano, na mesma circularidade. (CAUQUELIN, 2005, p. 61)



FIGURA 7

Edgardo Antonio Vigo
(Argentina, 1928-1997)

A Lei do Funil, c. 1974

Fonte: <http://www.ramona.org.ar/node/18175>

Para a autora, saber que há uma rede e que se está dentro dela é exatamente a principal mensagem dessa mesma rede (lembrando aqui a famosa frase “o meio é a mensagem”, de Marshall McLuhan). Isso nos traz ao ponto presente e às conseqüentes perguntas, a essas alturas quase retóricas: realmente podemos acreditar na veiculação de informação por si só como medida política? E quanto à banalização por repetição? E quanto à empatia do receptor? E quanto à estetização da denúncia? São questões cientes de seu risco anacrônico, pois levam a pensar a rede de arte postal a partir de uma ideia mais recente – e, portanto, complexa – de rede. Mas parece importante pensar até que ponto um envelope com frases de libertação e um selo de denúncia em língua espanhola, destinado à caixa postal de um artista soviético, por exemplo, pode ser tão indiscutível como obra política. Já sabemos que em certa medida sim, pode, mas qual é essa medida também interessa pensar. O palpite é de que é uma medida micro, que opera à margem, que é antes da ordem da utopia do que do choque. E esse alcance já parece suficiente e torna desnecessário exacerbar a força daqueles pedaços de papel viajantes. É certo que tais papéis nos contam toda uma história, e isso é tocante, mas não é absurdo crer que respeitá-los passa também por não lhes atribuir demasiadas responsabilidades. Foi o que se buscou fazer ao longo deste artigo, acreditando-se que respostas fáceis interessam menos do que (boas) perguntas sinceras.

REFERÊNCIAS

CAMNITZER, Luiz. Arte contemporânea colonial, in: FERREIRA, G., COTRIM, C. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.

CARRIÓN, Ulises. Mail Art and The Big Monster, in: *The Erratic Mail International System at the Egmont Hojskolen*, Dinamarca, 1979. Disponível em: <http://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1979/BigMonster.html>

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.

FREIRE, Cristina. *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.

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

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

PIANOWSKI, Fabiane. *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina*. Tese de doutorado em História, Teoria e Crítica de Arte – Departamento de Historia del Arte, Facultat de Geografia i Historia, Universitat de Barcelona. Barcelona, 2013.

RENZI, Juan Carlos. *Tucumán Arde*. Disponível em: http://juanpablorenzi.com/Escritos/TucumanArde_JPR.pdf

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.