

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

AMANDA DA SILVA MERCADANTE

**ENTRE DIFERENÇAS E SEMELHANÇAS: ARTE POSTAL DE PAULO BRUSCKY
E ALBERT HARRIGAN**

RIO DE JANEIRO

2019

Amanda da Silva Mercadante

ENTRE DIFERENÇAS E SEMELHANÇAS: ARTE POSTAL DE PAULO BRUSCKY E
ALBERT HARRIGAN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Tatiana da Costa Martins

Rio de Janeiro

2019

CIP - Catalogação na Publicação

d512e da Silva Mercadante, Amanda
Entre diferenças e semelhanças: Arte Postal de Paulo Bruscky e Alberto Harrigan / Amanda da Silva Mercadante. -- Rio de Janeiro, 2019.
62 f.

Orientador: Tatiana da Costa Martins.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2019.

1. Arte Postal. 2. Paulo Bruscky. 3. Alberto Harrigan. 4. Rede. I. da Costa Martins, Tatiana , orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a Deus por me sustentar e iluminar meu coração e minha mente, principalmente nesse ano tão difícil para mim. À minha instituição de ensino e todos os professores que me ensinaram tanto em meio a muitas dificuldades. À minha orientadora Tatiana da Costa Martins por sempre estar à disposição para corrigir, aconselhar e ser muito atenciosa comigo. À minha família e amigos, especialmente, meus pais, meu irmão, meu namorado e minhas amigas Beatrice Andrade e Maria Eduarda Almeida por toda dica, apoio e encorajamento a mim dedicado neste longo processo. E por fim, agradeço a mim mesma por não ter desistido e ter persistido mesmo quando achei que não conseguiria.

RESUMO

Esta monografia busca compreender e dimensionar a Arte Postal no contexto brasileiro e latino americano em relação ao movimento no restante do mundo. Analisa-se através das diferenças e semelhanças de produção dos artistas Paulo Bruscky e Albert Harrigan, visto que é importante o desenvolvimento de pesquisas sobre a Arte Postal e os artistas que participaram da rede postal. No estudo foi necessário rever os principais conceitos da História da Arte, como: definição de arte, Arte Contemporânea e Arte Conceitual; assim como analisar a teoria Ator Rede do sociólogo Bruno Latour, compreendendo a noção de rede na comunicação. Para isso, são utilizados livros, artigos e entrevista, fundamentando a pesquisa. Com base nessas ferramentas de pesquisa, foi possível observar que Paulo Bruscky e Albert Harrigan possuíam o mesmo objetivo de criticar ou ironizar a questão sociopolítica do país. Todavia, cada um dos artistas portavam seus próprios métodos de produção artística: Bruscky com a utilização de meios mecânicos de produção de imagem e Harrigan com o uso da produção manual de imagens associada, também, com equipamentos de reprodução de imagens.

Palavras-chave: Arte Postal. Rede. Crítica. Ironia. Reprodução de imagens.

AUTORIZAÇÃO

AMANDA DA SILVA MERCADANTE, DRE 112206443, AUTORIZO a Escola de Belas Artes da UFRJ a divulgar total ou parcialmente o presente Trabalho de Conclusão de Curso através de meios eletrônicos e em consonância com a orientação geral do SiBI.

Rio de Janeiro, 01/10/2019.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 COMPREENSÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA ATRAVÉS DA DEFINIÇÃO DE ARTE E A QUESTÃO DA FUNCIONALIDADE	13
1.1 Sobre o que é arte.....	13
1.2 Funcionalidade x Arte.....	15
1.3 A ruptura da Arte Contemporânea com a Arte Moderna	17
2 ARTE CONCEITUAL NA AMÉRICA LATINA E NO BRASIL, ARTE POSTAL E A TEORIA ATOR REDE	21
2.1 Arte Conceitual: onde a ideia é a obra	21
2.2 Conceitualismo na América Latina e no Brasil	25
2.3 Arte Postal no Brasil e na América Latina	30
2.4 Teoria Ator Rede e a Arte Postal: uma investida explicativa.....	35
3 AS EXPERIMENTAÇÕES POSTAIS DE PAULO BRUSCKY E ALBERTO HARRIGAN	39
3.1 Paulo Bruscky	39
3.2 Alberto Harrigan	50
3.3 Bruscky e Harrigan: entre semelhanças e diferenças	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60

LISTA DE IMAGENS

Ferrogravura (1977)	42
Arteaeronimbo (1974)	43
Meu cérebro desenha assim (1976)	45
Autum Radium Retratum (1976)	46
Poazia (1977)	46
Arte Cemiterial	48
Cheiro da Praia de Olinda/PE (1985)	49
Xeroxperformance (1980)	49
Um dos desenhos da série Puãs	51
Um dos desenhos da série Puãs	52
A Intimidade de Napoleão (1982)	53
Sem Título/ Albert Harrigan	54
Sem Título/ Albert Harrigan (1982)	55

INTRODUÇÃO

A Arte Postal simboliza a mudança de produzir arte e de circular a arte. A comunicação precária em razão das circunstâncias que ocorriam no Brasil dificultava o trânsito livre de ideias entre artistas e os relatos de episódios políticos. Sabe-se que o contexto no qual a Arte Postal se desenvolve, nas décadas de 1960 e 1970, é marcado por conflitos de regimes ditatoriais na América Latina, lutas pelos direitos civis, na Europa e Estados Unidos e movimentos contra a Guerra do Vietnã. Com a finalidade de produzir trabalhos comuns e modestos, a Arte Postal atingiu seu auge em meados da década de 1970. A Arte Postal, também conhecida como Arte Correio, Mail Art ou Arte por Correspondência, surgiu num período em que a arte convencional tendia a favorecer o sistema parcialmente consolidado: o mercado capitalista e, conseqüentemente, os marchands, críticos, galerias e colecionadores, membros dos setores mais abastados da sociedade.

Esse movimento artístico proporciona a integração de pessoas de regionalidades diversas com formações distintas. Também encurta distâncias, aprimora a recepção das ideias no ambiente da arte, viabiliza críticas e denúncias ao que ocorria no âmbito político-social e no mercado de arte. A maior preocupação dessa nova linguagem artística era o teor político e crítico que intencionalmente ofuscava os ideais estéticos. O movimento e o caráter transitório tornaram-se o espaço da Arte Postal, substituindo a galeria e o museu como recintos exclusivos do meio artístico. A Arte Postal utilizava o Correio como veículo, meio e fim da criação, tornando-o parte da obra, ou seja, assumia toda a cadeia produtiva do sistema de arte. Os artistas apropriavam-se dos postais, dos selos, das caixas, dos envelopes, da xerox, das cartas, das fotografias, etc. Ao utilizar um sistema que foi criado para otimizar a comunicação e circulação de mercadorias, os artistas desconstruíam a hegemonia da arte oficial, dedicada aos objetos material e conceitualmente, como o verdadeiro significado de arte.

A função do Correio para a sociedade - entregar cartas e mercadorias legalmente - infringia-se a partir do momento em que era provocada pelos artistas, pois os participantes enviavam em suas correspondências e postais conteúdos não autorizados para circulação, como: pinturas e desenhos com teor erótico ou político, críticas por abusos de poder e repressão, comunicados informando a situação do

local onde estava cada participante, etc. Nesse processo, enviavam seus conteúdos, ilegais perante o Estado, através de um sistema legalizado. Arte Postal, contudo, não abrange somente o envio ou a circulação de um objeto pelo sistema de entregas uma vez que ao encaminhar um utensílio, o indivíduo está utilizando um meio de transporte estipulado para o deslocamento; ao passo que, nessa nova linguagem artística, a distância percorrida pela obra e seu movimento faz parte da sua estrutura. A obra é criada para manter-se em fluxo, permitindo que uma rede seja criada e o objeto seja manipulado e sofra interferência de diversas pessoas. A natureza da mensagem, as franquias, os selos postos por diversas agências de entregas, as dimensões, são considerados a estrutura e a potência da obra. Ao final da manipulação, ao chegar no seu destino a obra traz consigo histórias, ideias, denúncias que a coloca em completude. No entanto, sua amplitude conduz cargas que somente a colaboração de múltiplas pessoas e vivências marcadas por particularidades que cada país poderia oferecer.

Paulo Bruscky, artista brasileiro nascido no Recife, foi o precursor da Arte Postal no Brasil. Cria uma estratégia artística desconhecida pelos brasileiros e proporciona (ou intenciona) a integração do país consigo mesmo e com as produções artísticas do restante do mundo. Sua influência foi de suma importância para as experimentações que já foram introduzidas pelos artistas conceituais, norte-americanos, europeus e latino-americanos. Dá voz ativa, também, para que abusos e repressões impostos pela ditadura fossem relatados mundo afora. O sentimento libertário e a denúncia de fatos que ocorriam em diversos sistemas foram compartilhados em rede por artistas nacionais e internacionais.

Dado o momento da formação da Arte Postal, indaga-se pelas ações de Paulo Bruscky e Alberto Harrigan, artista brasileiro nascido no Espírito Santo, e como seus processos se assemelham e se diferenciam ao mesmo tempo. Ambos participaram da rede postal e, inclusive, o próprio Bruscky já interferiu em um postal do Harrigan. Busca-se, conseqüentemente, uma explicação em termos filosóficos para a rede de arte postal a partir da *Teoria Ator Rede* do sociólogo francês Bruno Latour, isto é, onde os atores dessa rede formam uma malha comunicacional que permite livre expressão entre desconhecidos ampliando um novo pensar e agir da arte a partir da colaboração.

Através do estudo da definição de arte – balizada por Giulio Carlo Argan e Jorge Coli -, da elucidação de funcionalidade versus arte, a explicação da arte conceitual na América Latina e no mundo, a associação da teoria *ator rede* com a Arte Postal para uma explicativa sócio-filosófica, dimensiona-se o papel de Paulo Bruscky e de Alberto Harrigan para a Arte Postal e especificamente para a Arte Brasileira. Para tal, os autores Cristina Freire, Almerinda Lopes e Antonio Montejo Cavas são fundamentais para a compreensão da rede postal e suas relações. Esses autores expõem a rede como uma estrutura de comunicação aberta na qual são integrados novos vínculos, transformando assim, a Arte Postal numa arte contagiosa, que em poucos anos expandia-se rapidamente pelo mundo através de uma rede coletiva, híbrida e crítica. Para esclarecer como foi a passagem da arte moderna para a arte contemporânea, debate-se a partir dos autores Hans Belting e Anne Cauquelin. Em contraponto, os autores Paul Wood e Mari Carmen Ramirez fortalecem a percepção da absorção pela Arte Postal do princípio da arte conceitual: valorizar a ideia e ter uma posição, quase sempre questionadora sobre assuntos diversos.

A Arte Postal surgiu como uma integração da arte e a comunicação em rede priorizando a não comercialização da obra. O enfoque volta-se para a comunicação, a interação dos membros e a troca de ideais nas quais cada artista pode colaborar e acrescentar novos selos e rascunhos e, igualmente, nos aspectos de produção e motivação artísticas particulares que os artistas, pesquisados na monografia, possuem.

A Arte Postal pode ser tomada como uma ação artística no qual o maior objetivo é a criação de uma rede de comunicação entre todos os participantes da rede. Essa comunicação ocorria através do sistema de correio e havia o intercâmbio de projetos criativos, desfazendo os conceitos de autoria e originalidade da obra de arte, instigando e causando reações voluntárias a quem quisesse associar-se. Estabelece-se como caminho para compreender o envolvimento do Paulo Bruscky e do Alberto Harrigan nesse movimento – este até então pouco pesquisado no Brasil- evidenciar uma produção que percorreu vários países, cada qual com suas características políticas, identificadas ao veículo de integração artística e comunicacional, além da relevância no enriquecimento do estudo da trajetória da

história da arte nacional e sua atuação e influência dos artistas no contexto da arte contemporânea brasileira.

1 COMPREENSÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA ATRAVÉS DA DEFINIÇÃO DE ARTE E A QUESTÃO DA FUNCIONALIDADE.

1.1 Sobre o que é arte

Encontrar uma definição para o conceito de arte é uma tarefa complexa. A arte pode ser entendida a partir de inúmeros pontos de vista e formações culturais. No livro 'O que é arte' o historiador e professor Jorge Coli (2006) discorre sobre como a arte é uma manifestação que o homem elabora e a humanidade tem um parecer admirativo. A cultura ocidental privilegia e denomina certas atividades artísticas para corresponderem a sua ideia sobre arte.

De acordo com o historiador, a leitura de uma obra está associada às características culturais tais como: crenças, comportamento, questões sociais e valores que determinada sociedade carrega. Quando afunilada num âmbito específico, possui instrumentos que discutem o objeto e reconhece suas habilidades. Esse discurso é atribuído pelos críticos, historiadores da arte e pessoas que estão estritamente ligadas à arte, contudo, ele adverte que a previsão através de tais instrumentos não é tão simples:

Mas, por ora, o importante é termos em mente que o estatuto da arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura, dignificando os objetos sobre os quais ela recai (COLI, 2006, p. 11).

Por outro lado, para o historiador italiano Giulio Carlo Argan (1994), o que determina que um objeto seja visto como obra de arte é sua importância na história da arte e a maneira que ela colaborou no desenvolvimento de uma cultura artística. Para ele, a partir do momento que o valor artístico é identificado, sua historicidade também é, pois a representação e a percepção do espectador/historiador estão paramentadas para determinar o valor artístico de um objeto. Para o historiador, em suma:

As formas valem como significantes somente na medida em que uma consciência lhes colhe o significado: uma obra é uma obra de arte apenas na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal (ARGAN; FAGIOLO, 1994, p. 14)

Os instrumentos e a noção sobre o que é arte, segundo o autor (COLI, 2006), são uma criação da cultura ocidental que após observar a manifestação do objeto

artístico dá ao item o estatuto da arte. A partir disso, as obras são dispostas em relação às outras numa ordem de valor simbólico que ocasiona a “hierarquia dos objetos” (COLI, 2006, p. 14). Mas isso não significa que uma produção seja mais arte que a outra, pois o discurso que vai determinar o valor do objeto; possui uma origem complexa: para além da teoria e da técnica, envolve elementos da cultura de quem avalia e da afinidade e conhecimento sobre temas, se houver, tratados na obra.

Coli (2006) acredita que a ideia de arte não é a mesma para todas as culturas, a sociedade ocidental possui uma maneira particular de atribuir essa ideia. Considera-se arte os objetos que em outras culturas são apenas manifestações materiais. O historiador acrescenta que “desse modo, o “em si” da obra de arte, ao qual nos referimos, não é uma imanência, é uma projeção. Somos nós que enunciamos o “em si” da arte, aquilo que nos objetos é, para nós, arte” (COLI, 2006, p. 66). Ou seja, como a maneira de enxergar a arte varia de acordo com múltiplos fatores, como cultura, religião, região e costumes, o objeto artístico é classificado como tal a partir do ponto de vista da pessoa que o confronta. Tal argumento é corroborado por Argan (1994) na afirmação: “definição do que é arte é declarada por cada época e pelo âmbito cultural. Objetos que não eram considerados arte no passado o são. O significado de determinada obra de arte está associado a cultura e vivências”.

A mudança do pensar, do agir e do produzir na cultura ocidental ocasionou na expansão do termo arte. Um grande exemplo, consensual entre teóricos e historiadores da arte, da ampliação na maneira de conceber arte foi a obra “Fonte”, de Marcel Duchamp. Ao introduzir um mictório numa exposição, o artista causa curto-circuito na concepção de que um objeto, para ser considerado arte, precisa de elementos culturais e estilísticos. A presença de um objeto utilitário que foi desviado de sua função primária tinha o princípio provocativo sobre o estatuto da arte e do artista. A exposição de um mictório por Duchamp, segundo Jorge Coli (2006), foi uma crítica à conduta culta que a sociedade concede ao ter contato com o objeto artístico. Para ele foi a “criação de uma antiarte” (COLI, 2006, p. 70). Os objetos mudaram suas funções, seus sentidos e estatutos. Agora, a própria negação da arte tornou-se um meio de produção artística.

Essa nova produção artística traz questões sobre a autenticidade da obra, pois no caso do Duchamp, ele utilizou um objeto utilitário e comum. De que maneira um artefato de uso diário poderia ser considerado arte? A obra “Fonte” não seria uma imitação de um objeto já existente? Argan (1994) revela que a autenticidade na arte está além desses significados, pois na história da arte tudo é processo. Logo, quando uma obra “se despega da tradição” (ARGAN; FAGIOLO, 1994, p. 20) e desenvolve-se, dá continuidade ou opõe-se, é autêntica.

Coli (2006) acrescenta à apreensão da arte aos multiagentes da percepção de um indivíduo ao citar o conceito de “ruído”, criado pelo pensador italiano contemporâneo, Umberto Eco. O “ruído” é uma interferência exterior que dificulta o contato do indivíduo com o objeto. A obra emite sinais e cabe ao espectador recebê-los. O que influencia na causa desses ruídos são o tempo e as distâncias culturais. Como Coli exemplificou:

A obra tinha, por exemplo, uma função religiosa que ignoramos ou conhecemos mal, baseava-se em convenções que não são mais as nossas: à medida que esquecemos essas significações originais, fomos atribuindo a ela as significações de nossa cultura (COLI, 2006, p. 73)

Percebe-se que a identificação de um objeto artístico depende de como os sinais da obra são captados pelo receptor; a leitura e a conjuntura da obra fechadas em uma única verdade, pois “[...] a obra não é um absoluto cultural, tampouco um absoluto material, pois vive e se modifica” (COLI, 2006, p. 79). Assim, é posta a transitoriedade como natureza da ideia de arte.

1.2 Funcionalidade x Arte

Quando olhamos para uma obra que está exposta e reconhecemos no primeiro olhar um objeto do dia a dia, logo vem a pergunta: por quê esse objeto está exposto no museu se eu o uso diariamente? Então, tenho uma obra de valor em casa? Não, pois para chegar a esse estatuto precisa-se, primeiramente, entender o embate entre a função do objeto no dia a dia e da arte. E para compreender esse confronto, devem-se observar alguns aspectos que permitem assimilar a dissolução do estatuto do objeto como valor artístico.

Segundo Gombrich (2013), no século XVI, por volta de 1520, pessoas que apreciavam a arte e viviam em cidades italianas acreditavam que a arte já havia

alcançado o seu auge, principalmente quando tratando-se da sua perfeição, beleza e harmonia. Os jovens da época pensavam que nada mais podia ser feito, pois calculavam que tudo o que a arte poderia produzir já fora realizado. Dessa forma, os novatos imitavam os estilos dos grandes pintores e escultores daquele período para alcançarem um espaço no cenário artístico. Como consequência, obras excêntricas foram criadas e, posteriormente, esse período foi nomeado de 'Maneirismo'.

Mas, como em toda maioria há exceções, alguns jovens artistas não acreditavam que a arte pedia somente “nus e posições difíceis” (GOMBRICH, 2013, p. 273). Questionavam a mobilização da arte e a possibilidade de que eles, iniciantes, talvez ultrapassassem os mestres famosos de gerações anteriores, de modo que começaram a criar obras que superavam em termos de inventividade. Enquanto uns faziam pinturas cheias de significações, outros criavam obras “[...] menos óbvias, mais simples e menos harmoniosas que a dos grandes mestres” (GOMBRICH, 2013, p. 274). Todavia, até mesmo os célebres artistas da época experimentavam novos métodos:

Até certo ponto, os grandes artistas “clássicos” foram os primeiros a iniciar e estimular experiências inéditas; sua fama, e o crédito de que gozavam na maturidade, permitiu-lhes experimentar efeitos nada ortodoxos de composição e cor, explorando novas possibilidades artísticas (GOMBRICH, 2013, p. 274)

Para Gombrich (2013), essas novas possibilidades artísticas proporcionaram novas formas e fins para os objetos. Quando Michelangelo abandonou, vez ou outra, a tradição clássica para produzir obras com outros métodos, ele autorizou indiretamente os jovens artistas a produzir ideias peculiares. Entre elas, uma janela em forma de rosto do arquiteto e pintor Federico Zuccaro, como também o ‘Saleiro de Francisco I’, do escultor Benvenuto Cellini. Conforme o historiador (GOMBRICH, 2013), “o caso de Cellini é típico dos esforços incansáveis e tentativas febris da época no sentido de criar algo que fosse mais interessante e incomum do que os produtos das gerações anteriores” (GOMBRICH, 2013, p. 276).

Sendo assim, foi criada uma “corrente de gosto” (COLI, 2006, p. 90), em acordo com a perspectiva do Gombrich, que transportava para um objeto do dia a dia formas e manifestações de arte. As funções dos artefatos eram postas em segundo plano para priorizar a expressão artística ali exposta. Esta corrente de gosto foi, erroneamente, chamada de funcionalismo. Coli nos traz que: “[...] embora

se quisesse fundamentado numa reflexão racional sobre funções, era, em verdade, uma poética do funcional” (COLI, 2006, p. 90). O objeto criava marcas através de sua função utilitária (primária) e pela sua apresentação artística.

Com o passar das épocas, essa dúvida sobre um objeto ser artístico ou não ganhou ainda mais notoriedade, pois a contemporaneidade trouxe consigo novas questões sociais, culturais e filosóficas. A partir desse momento, eram outros olhares, outros questionamentos e outras ponderações. Em consonância ao supracitado, a obra “Fonte” do Marcel Duchamp foi o pontapé inicial para as discussões mais significativas sobre até que ponto um objeto é ou não arte.

Mas de que forma esse confronto de funcionalidade *versus* arte tem a ver com a Arte Postal? Para responder essa pergunta deve-se visualizar que o objeto usado nesse movimento artístico não deixa de ser um produto utilitário. O cartão postal é usado para comunicar, por exemplo. Ele perde sua função primária ao transformar-se em arte, principalmente por fazer parte de um sistema criado para entrega de mercadorias: o correio.

1.3 A ruptura da Arte Contemporânea com a Arte Moderna

O estatuto de arte para objetos do dia a dia ocorreu quando a arte contemporânea estende e amplia-se para além dos limites da arte moderna. Dessa forma, os objetos que anteriormente possuíam uma função primária de uso em tarefas, sejam domésticas ou de trabalho, transformaram-se em arte. Mas, de que maneira a Arte Postal encaixa-se nisso? Como foi mencionado no tópico anterior, o cartão-postal é um objeto de uso primário que virou um objeto artístico. E, para a Arte Postal ser compreendida, é necessário assimilar como a ruptura entre a arte contemporânea e a arte moderna foi um divisor de águas.

Segundo Hans Belting (2006), o conceito de modernidade é ampliado quando a arte multimídia surgiu. Pois, as mídias, desde seu início, são universais e atingem diversas culturas e pessoas ao mesmo tempo, sem distinção. Para ele, a arte antes dividida em estilos e épocas transformou-se em produções de movimentos distintos e simultâneos, que com o surgimento das novas mídias, alcançam todos os indivíduos. “Todos sabem que a arte se dissolveu num espectro de fenômenos

opostos que há muito tempo aceitamos como arte, antes mesmo de termos formado um conceito a seu respeito”. (BELTING, 2006, p.19)

Outra leitura possível encontra-se na preposição da filósofa Anne Cauquelin (2005) apontando para a disjunção entre a arte moderna, remetida ao estatuto de consumo, e a arte contemporânea, referente ao de comunicação. Os personagens responsáveis pela passagem na arte entre acepções modernas e contemporâneas sinalizavam a nova realidade que estava por vir. A autora chama esses personagens de “embreantes” (CAUQUELIN, 2005). O termo “embreante”, isolado, faz alusão a condições temporais de “[...] uma mensagem recebida no presente e seu enunciador [...]” (CAUQUELIN, 2005, p. 88), ou seja, uma maneira de conexão na qual é imposta uma mensagem enviada e a particularidade de quem a enviou. Para essa ruptura ocorrer três embreantes foram determinantes: Marcel Duchamp, Andy Warhol e Leo Castelli. (CAUQUELIN, 2005)

O surgimento da arte conceitual mudou a maneira como a obra pode ser vista: duradoura na consciência das pessoas e individual para depois ser entendida através das percepções pelas quais os indivíduos vivenciam. Esse foi o fim da história da arte, o que não significa o fim da arte – como sistema de valor e produção, mas expressa que certa tradição possa ter se encerrado. A acepção de fim pode ser colocada nos termos da desvinculação dos artistas às regras, dos velhos modelos e da “consciência histórica linear” (BELTING, 2006, p. 24).

Segundo Hans Belting (2006), o enquadramento aos padrões compelia os artistas a limitarem suas obras a molduras e espaços fechados; e o público, a sua observação distante e contemplativa sem interação. A contemplação estática e longa de uma pessoa diante de uma obra significava erudição. Por outro lado, o fim do enquadramento trouxe uma interação maior entre obra e público, entretanto a produção tornou-se menos particular de cada cultura. O fim de tal tradição e a consequente ruptura entre modernidade e contemporaneidade deu-se pela ação dos embreantes citados acima e segundo por Anne Cauquelin.

Para Cauquelin (2005), a partir da ruptura entre moderno e contemporâneo, a arte possui jogos de linguagem onde tanto o observador quanto a obra formam uma construção. A arte para Duchamp “[...] não é mais para ele uma questão de conteúdos (formas, cores, visões, interpretações da realidade, maneira ou estilo),

mas de continente” (CAUQUELIN, 2005, p. 92). O artista torna-se um produtor, pois o objeto não foi criado por ele, logo, utiliza determinado material e acrescenta signos. “O primeiro produtor da obra é o industrial; o segundo, é o artista que escolheu utilizar um objeto fabricado” (CAUQUELIN, 2005, p. 97).

Por mais que Andy Warhol, em detrimento da estética, inserisse objetos de consumo do cotidiano - assim como Duchamp, suas obras eram mais públicas e aparentemente de fácil acesso por todos, devido ao processo em que o artista não tornava seu objeto único, mas fazia repetições em série. Para isso, usava sua experiência em publicidade para tornar sua imagem conhecida e era muito proficiente acerca do sistema publicitário. Ao contrário dos artistas opositores do sistema de arte, ele não queria estar fora do circuito: queria e conseguiu tornar-se rico. (CAUQUELIN, 2005)

Quando se confere a arte contemporânea ao estatuto da comunicação, deve-se mencionar que Warhol pode ser considerado o ponto de virada para essa mudança, pois o artista foi o que findou com o local de exposição e trouxe as obras para os meios de comunicação. Segundo Cauquelin (2005), “passa de um lugar (topos) determinado, marcado com um rótulo ‘arte’, ao conjunto de um circuito que ele ocupará por inteiramente” (CAUQUELIN, 2005, p.110).

Já o embreante Leo Castelli, galerista-marchand, teve seu papel essencial na consolidação da arte contemporânea. Para Cauquelin (2005), ele mantinha-se informado sobre o que acontecia no meio da arte e permanecia em contato com galeristas, museus, colecionadores tanto dos Estados Unidos, Canadá quanto da Europa. Ao contrário do regime de consumo, Castelli não fazia concorrência, e sim acordos. Para promover um artista ou obra, Castelli precisava de um consenso da imprensa de arte, dos críticos de arte etc. Desta forma, para cada artista que obtinha, havia certo consenso que garantia o seu sucesso e o prestígio de Castelli.

Levando-se em consideração todos os aspectos apresentados, pode-se perceber que esses personagens traçaram indicativos produtivos para a arte. Para Cauquelin, “a partir desse momento, o domínio da arte não é mais o da retirada e do desentendimento, do conflito com a sociedade, mas de um esclarecimento, circunstanciado, dos mecanismos que a animam” (CAUQUELIN, 2005, p. 105). Em tópicos, o momento foi marcado: rejeição da estética em favor da linguagem,

encaminhamento de novas direções para arte, uso da comunicação como ferramenta, validação do conjunto de redes para alavancar o êxito de artistas. A arte não é mais uma questão da elite, pois representa, agora, todas as identidades culturais (BELTING, 2006). A arte contemporânea permite que novos processos artísticos surjam e, conseqüentemente, convoca outros saberes e expressões para ocuparem o ambiente artístico e social. Ela também pode ter surgido para perturbar aquilo que se chama “a realidade”.

2 ARTE CONCEITUAL NA AMÉRICA LATINA E NO BRASIL, ARTE POSTAL E A TEORIA ATOR REDE

2.1 Arte Conceitual: onde a ideia é a obra

Os indícios das mudanças na produção artística e, conseqüentemente, seus desdobramentos históricos foram apontados no capítulo anterior, enfatizando a centralidade do meio específico – pintura, escultura – que eclodiu com o circuito e dissolveu-se. Trata-se, em certa medida, da transição do objeto moderno para o trabalho contemporâneo em arte.

A arte, no regime contemporâneo, pode consistir em ideias e concepções, problematização do sistema de arte e da maneira como são concebidas as obras. Ela age em oposição ao que definia uma obra de arte – o objeto acabado segundo modelos – e permite criação de obras transitórias, de materiais precários e pouco previsíveis. Desse modo, privilegia a ideia utilizando temáticas sociais, políticas, antropológicas e institucionais, além de criticar as instituições ao mudar as estratégias de circulação das obras (FREIRE, 2006).

Paul Wood (2002), historiador da arte inglês, ressalta que o termo “Conceitualismo” foi erroneamente difundido para remeter-se a arte conceitual. Contudo, seu significado pode ter diversas interpretações e o equívoco estava, justamente, nas acepções distorcidas. Exemplificando, um jornal inglês descreveu o movimento como uma prática que não se contentava com objetos produzidos por artistas, exposições convencionais e na apreciação da estética da obra. Dessa forma, o conceitualismo tornou-se um estereótipo do que os tradicionais rejeitavam. Na arte conceitual, o conceito - “compreensão que se tem de uma palavra; definição, noção” (MICHAELIS) - é o pilar da obra de arte, indicando que a ideia está no cerne do processo de construção de um objeto material e, em especial, está expressa no resultado final.

Em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente à reprodutibilidade; contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfacela frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinante na recepção. (FREIRE, 2006, p.9)

Freire (2006) faz certa leitura que aponta a diferença entre Arte Moderna e Arte Contemporânea na liberdade criativa e no contexto que o objeto está inserido, visto que, a partir do momento que o caminho para o contemporâneo foi aberto, a arte não demonstrava mais “visão retiniana” (FREIRE, 2006, p. 29), mas todos os aspectos da consciência. Nesse processo, são envolvidas questões de diversos campos do conhecimento, como sociologia, psicanálise, semiótica, antropologia, linguagem etc. Os artistas que, antes, teriam como aliado suas habilidades e técnicas, agora, precisavam expandir seus estudos para além da arte. (FREIRE, 2006)

Para Cristina Freire (2006), a ação de Duchamp de introduzir os *readymades* no âmbito artístico e torná-los obra de arte, impulsionou uma concepção contemporânea na Arte Conceitual. Então, a obra de Duchamp consistiria no primeiro passo para saber como a Arte Conceitual age e quais são seus pressupostos. A inserção de um *readymade* no espaço expositivo para torná-lo arte exclui a viabilidade de uma atividade manual ser o cerne e motor de uma obra. Agora, a ideia por trás da escolha do objeto que é a verdadeira arte.

Deu-se com isso a necessidade de recriação dos lugares de exposição para sustentar esse novo cenário artístico e social. A aura da obra foi esvaziada e sua permanência no tempo foi trocada pela permissão de ser consumida no mercado, além de sua qualificação como um objeto artístico não precisar mais ser determinado pelo sistema de arte, que era composto por críticos de arte, historiadores e acadêmicos. Na arte conceitual a afirmação do que é ou não arte cabe ao artista. (WOOD, 2002)

A precariedade dos objetos é um aspecto importante desse momento onde são utilizados materiais e artefatos considerados pobres. Assim como, é marcada pela “[...] transitoriedade dos meios” (FREIRE, 2006, p.26). Os canais de distribuição e divulgação foram ressignificados, não era necessário todo o mecanismo da arte tradicional para isso. O catálogo da exposição, por exemplo, poderia ser a própria mostra sem a necessidade de mediadores. Acontece de maneira mais incisiva nos países da América Latina devido as questões sociais e políticas que ocorriam nos países da região. (FREIRE, 2006)

Por outro lado, a questão da autoria era uma objeção, pois as produções era coletivas. Ou seja, excluía um autor. As ações artísticas podiam estar em espaços abertos da cidade ou em galerias e envolviam aspectos político, o social, o erótico. Era a combinação da arte com a vida. O grupo Fluxus, criado em 1962, era composto por artistas de diversos países que contribuíam entre si no Japão, Europa e EUA. Entre a década de 1960 e 1970, o grupo chocou a arte da época com as abordagens revolucionárias e radicais para criticar a institucionalização da arte. A ação do Grupo Fluxus e de artistas posteriores, criou e enfatizou, respectivamente, o desmonte do predomínio que galerias e museus tinham sobre o cenário artístico. Essa soberania afastava a obra do mundo real, pois a prevalência era estética. (FREIRE, 2006)

Além de obras e movimentos que contestavam a situação social, política e cultural, a arte conceitual foi aprimorada por exposições também. A que mais marcou e foi crucial para eliminar alguns paradigmas existentes ainda foi a “When attitudes become form-works-concepts-process-situation-information”, com curadoria do Harald Szeemann. Essa exposição reuniu trabalhos de 70 artistas de muitas vertentes, tais como: *land art*, arte povera, *body art*, pós-minimalismo etc. Afinal, o que a tornou tão famosa na época e uma referência atualmente? Primeiramente, o crítico de arte Harald Szeeman criou uma mostra na qual artistas de diferentes movimentos exibiam seus trabalhos no mesmo espaço. Segundo Michelle Sommer (2013), isso não era comum, pois as exposições até aquele momento era feitas a partir de ordens cronológicas, compatibilidades formais ou artistas do mesmo movimento. Os objetos que antes ficavam imóveis e eram tangíveis nas exposições, na exibição de Szeeman, tornaram-se algo processos, ideias, conceitos e situações. Um exemplo foi o trabalho Fettecke de Joseph Beuys, que era manteiga espalhada nos rodapés e cantos das paredes. (FREIRE, 2006)

Para Paul Wood (2002), a “desmaterialização” (WOOD, 2002, p. 36) de determinado objeto foi prevista por Lucy Lippard e John Chandler, e incitada por artistas que compreendiam que para ser arte precisa estar atravessada pela ideia; não mais ser construído ou ter um objeto material que o retratasse. O artista Lawrence Weiner, tomado aqui como exemplo, retirava pedaços do reboco de uma parede no trabalho “A 36" x 36" removal of lathing or support wall ...” (MOMA,

Lawrence Weiner, A 36" x 36" removal of lathing or support wall). Isso significa que a obra não precisa estar materializada para ser considerada um objeto artístico.

A Arte Conceitual valoriza a documentação de um modo geral. A documentação dessas “poéticas” – instalações, videoarte, *happenings*, performances, Arte Postal etc - (FREIRE, 2006, p. 42) seja através de vídeos ou fotografias era necessária. Os registros permitem o conhecimento das obras e das exposições pelas gerações posteriores para ressignificações e afins. A partir desse momento a arte conceitual abraça a fotografia e aproxima-a das produções ativadas naquele momento. Dan Graham usou este recurso para mostrar as casas nos Estados Unidos; as imagens direcionavam-se a detalhes das casas, como degraus, quartos e foram posteriormente publicadas junto com textos na revista Harper's. O artista utilizou a linguagem e a imagem para mostrar o cotidiano estadunidense.

Na década de 1970 a arte conceitual tornou-se mais politizada. A sociedade passava por mudanças sociais, políticas e econômicas que refletiram na postura da arte. Contudo, a característica principal da arte conceitual na Europa foi fazer “crítica à instituição” (WOOD, 2002, p. 45). Os artistas conceituais buscaram dismantelar os museus através dos seus “estudos culturais” (WOOD, 2002, p. 59), de forma que pudessem criar e expor seus trabalhos livremente sem o controle hegemônico do sistema da arte. Esses estudos exploraram conceitos, ideias, materiais e maquinários onde puderam promover uma crítica extensa sobre os mais variados assuntos. Os trabalhos da arte conceitual eram a maneira mais eficiente de reagir a conjuntura sociopolítica da segunda metade do século XX e não teria como voltar atrás.

Por outro lado, segundo Wood (2002), na América Latina a resposta da arte conceitual era diretamente mais política. A repressão e a censura já limitavam o espaço cultural e das instituições desde a década de 1960. Através da especificidade da conjuntura político-social novos meios de produção ganharam espaço, como: panfletos, filmes, pôsteres, fotografias, textos com slogans. No Brasil, como menciona Freire (2006), o artista Cildo Meireles usou garrafas de Coca-Cola com a frase “Yankees, go home” impressa para criticar a hegemonia estadunidense na cultura e nos hábitos cotidianos. Para que o trabalho cumprisse o seu papel questionador e provocador e ao mesmo tempo fosse visto, Cildo devolveu as garrafas gravadas para a circulação habitual. Ou seja, fábrica – mercado –

consumidor. A informação gravada podia circular sem coibição, principalmente porque a frase gravada só podia ser vista quando a garrafa estava vazia.

A arte conceitual uniu originalidades globais rechaçando a velha ideia de que na arte necessitava de uma “estética especializada” (WOOD, 2002, p. 75) e traz para o artista o compromisso da constatação do que é arte e qual o seu impacto. Para Freire (2006), por mais que a arte conceitual tenha sido delimitada no período de uma década, ela mantém-se atual, pois ainda potencializa discussões sobre o sistema de arte e seus personagens atuantes (críticos, curadores, galeristas, editores, colecionadores), como também do estatuto da obra de arte, agora atenuando a importância da materialidade objeto de arte.

2.2 Conceitualismo na América Latina e no Brasil

América Latina localiza-se na parte sul e central de um continente com território extenso. Essa região possui vasta diversidade geográfica com desertos, a Cordilheira dos Andes, frio, calor, bacias hidrográficas, floresta Amazônica, caatinga, cerrado, pampas e um caribe de águas cristalinas. Essa biodiversidade não é o único ponto que torna essa região tão complexa e heterogênea. Além dos três idiomas existentes (espanhol, português e francês), possui uma história definida pelo colonialismo de exploração, o que acarretou em propriedades nas mãos da elite e nas desigualdades econômicas e sociais tão presentes no local. Mas o porquê desse resumo histórico? Porque é imprescindível a compreensão da constituição da região para assimilar suas demandas e as contestações que os artistas conceituais faziam.

Para elucidar o conceitualismo na América Latina é necessário, antes, apresentar Mari Carmen Ramirez, uma curadora de arte nascida no Porto Rico e que atua na área há mais de 30 anos. Coursou a graduação de História da Arte na Universidade do Porto Rico e tanto o mestrado quanto o doutorado na Universidade de Chicago. Já trabalhou em muitos museus e instituições assemelhadas e, atualmente, é curadora de arte latino-americana no Museu de Belas Artes de Chicago (EVERIPEDIA, MARI CARMEN RAMIREZ).

Como foi abordada no tópico supracitado, a arte conceitual na Europa e nos Estados Unidos não tinha o teor político e social. Em contrapartida, na América Latina as obras seguiam um parâmetro bastante desenvolvido e voltado para as objeções dos cenários das regiões. Então, o conceitualismo latino-americano, além de surgir concomitantemente às manifestações europeias e norte-americanas, também antecipou alguns avanços na arte conceitual. (RAMIREZ, 2007)

Mari Carmen Ramirez (2007), aponta a dificuldade de classificar as manifestações da América Latina como conceituais em relação a “história geral do termo” (RAMIREZ, 2007, p.185), visto que essas manifestações eram distintas em diversos países; ou seja, não era uma manifestação homogênea. Para a autora, o conceitualismo é uma das maiores transformações na arte do século XX, ficando atrás, somente, dos movimentos de vanguarda como dadaísmo, futurismo e cubismo. O conceitualismo não pode ser julgado como um movimento, pois se vale de práticas artísticas extremamente novas, além de que o uso da linguística expandiu o caminho a ser percorrido pela arte. Para ela, consiste em uma tática contra os discursos pré-estabelecidos na arte como o estatuto e o valor do objeto, tal qual da elaboração e distribuição da arte numa sociedade voltada ao consumo.

Dessa forma, a autora (RAMIREZ, 2007) observa que o conceitualismo pode ser elucidado como uma forma de pensar o que ocorre na sociedade e na arte. Mas não em uma forma geral, e sim nas questões em que está inserido localmente. Percorrendo esse ponto de vista, é possível ver que o conceitualismo latino-americano é provido de situações locais originadas em momentos distintos da história, mas o principal desencadeador foi a frustração dos planos de modernização e o padrão artístico que era propagado no local.

O conceitualismo na América Latina foi de suma importância na contribuição para a arte conceitual, porém criou sua personalidade e alcançou uma relevância inesperada justamente por ser originária de países latino-americanos. Mari Carmen (2007), declara que esta relevância é fundamentada frente aos preconceitos existentes. O primeiro é o privilégio que existe na história da arte dos artistas britânicos e norte-americanos. Estes trouxeram projetos “linguísticos e ideáticos” (RAMIREZ, 2007, p.186) atraentes para os olhares dos que produziam na década de 1960. O segundo preconceito podia ser verificado no equívoco que há nos países da América Latina em repugnar as coisas vindas de outros países, principalmente dos

Estados Unidos, no que tange a arte. A autora cita Marta Traba, crítica de arte argentina, como uma das pessoas que reprovava os artistas que aderiram ao “imperialismo cultural norte-americano” (RAMIREZ, 2007, p.186).

A promessa do desenvolvimentismo (“*desarrollismo*”), a partir da década de 1950, gerou expectativa sobre a liberdade política e econômica da América Latina em relação aos Estados Unidos. Afinal, essa época foi marcada pelo crescimento urbano acelerado, a chegada dos meios de comunicação em massa, a televisão, o avanço da indústria e, o conseqüente, crescimento econômico. Esse momento foi de suma importância para o Brasil e a Argentina, porque ambos são compostos por uma ampla miscigenação de indígenas, europeus e negros (Brasil). Contudo, os regimes autoritários eliminam a esperança e o otimismo dessa geração que atravessou a juventude no período desenvolvimentista. Dessa forma, o contexto artístico latino-americano mostrou-se subversivo, principalmente no Brasil e na Argentina, nos quais a reflexão sobre a situação política local encaminhou as produções, antes com objetos conceituais, para uma configuração conceitual. (RAMIREZ, 2007)

Sabe-se que o conceitualismo latino-americano não só foi influenciado pela arte conceitual da Europa e da América do Norte, como também desenvolvido e estruturado a partir das demandas locais. O movimento de vanguarda da década de 1920 gerou uma herança para arte contemporânea e propiciou uma condição cultural de suporte, justificado pelo fato de que na década de 1920 e 1930 havia o movimento contrário às tradições artísticas; a arte conceitual nesse contexto foi uma continuação da intenção de romper com o colonialismo cultural. Isso explica o porquê do conceitualismo ter surgido primeiramente no Brasil e na Argentina, devido suas contribuições para o modernismo de 1920. (RAMIREZ, 2007)

De acordo com a autora (RAMIREZ, 2007), o objetivo do conceitualismo era não só criticar a institucionalização da arte e a interferência cultural majoritária dos Estados Unidos e a circulação e distribuição de obras, mas também contestar o cenário político da época. Por mais que o minimalismo tenha preparado o campo da arte para a vinda da arte conceitual nos Estados Unidos, entretanto, na América Latina foram a abstração geométrica, o informalismo e a arte pop imprescindíveis para o surgimento do conceitualismo.

Mari Carmen (2007), divide em três momentos a arte conceitual na América Latina coincidentes com as leituras sobre o tema. O primeiro momento ocorria na Argentina, no Brasil e na comunidade de artistas sul-americanos que residiam em Nova York entre 1960 e 1974. O segundo foi no México, no Chile, na Colômbia e na Venezuela entre 1975 e 1980. O terceiro ocorreu no fim da década de 1980 e 1990. O marcador da diferença entre um momento e outro era pontuado pelo ambiente social, artístico e político em que estavam inseridos. Na primeira fase, eclosão da arte conceitual: as produções eram, em sua maioria, direcionadas para movimentos de vanguarda que se insurgiam contra os regimes ditatoriais. Por outro lado, a segunda fase, quando o conceitualismo já alcançara notoriedade global, passa por reestruturação na qual as práticas da arte conceitual expandiam-se para os ambientes urbanos. O surgimento do neoconceitualismo condiz com a transformação do conceitualismo num produto caro para consumo, tornando-se o índice da terceira fase. A arte volta a ser institucionalizada. (RAMIREZ, 2007)

Por mais que as práticas conceitualistas da América Latina sejam heterogêneas, ainda assim, possuem aspectos em comum entre os artistas latino-americanos em relação aos ingleses e norte-americanos. Esses aspectos são: o caráter ideológico e político, a tática do uso cognitivo e a utilização dos conceitos da comunicação. Mas, de que maneira esses aspectos eram apresentados? O aspecto ideológico dava-se como uma crítica à situação político-social da região, como também, à institucionalização da arte. Por mais que a produção fosse destinada a atuar de maneira ideológica, dá-se por fim a ideologia tornada a obra.

Segundo Ramirez (2007), os artistas latino-americanos queriam trazer o real para suas obras e, para isso, rejeitavam a estética e a maneira como esteve atrelada à disciplina da história da arte e à produção artística tradicional. Essa preocupação com o real levou a inversão da ideia de “desmaterialização” (RAMIREZ, 2007, p.188) do objeto artístico pelos artistas da região. A ideia de desmaterialização do objeto surgiu como fundamento da arte conceitual da Grã-Bretanha e da América do Norte; significava a alteração do objeto materializado por um projeto linguístico ou analítico, dessa forma, quando os latino-americanos invertem esse fundamento, utilizaram táticas que se relacionavam mutuamente. Como era a inversão de princípios? “A mais contraditória dessas táticas consistiu na “recuperação” do objeto sob a forma do produzido em massa ou *readymade*, enquanto veículo do programa conceitual

[...]” (RAMIREZ, 2007, p.188). Como exemplo dessa inversão da desmaterialização, observa-se o trabalho “Toucas Enxanguentadas” do artista Artur Barrio, no qual ele utiliza papel higiênico, carne podre e rejeitos humanos para formar esse projeto. As toucas eram despejadas no espaço urbano e documenta a intervenção por meio do caderno e fotografia. Como a fotografia, a escrita do caderno do artista, o *readymade* papel higiênico, os materiais orgânicos e a intervenção num espaço público. Há ainda sobre essa ação certa leitura política, as “Toucas” confundiam-se com corpos desovados pelo regime político ditatorial.

Vale ressaltar que, na metade da década de 1950, as ações do grupo Neoconcreto e o seu manifesto, escrito pelo poeta Ferreira Gullar foram relevantes para o advento do conceitualismo brasileiro. A título de exemplificação, o artista popconcreto Waldemar Cordeiro, desenvolvedor de objetos nos quais a ideia era o ponto de estruturação. Todavia, os artistas latino-americanos não consideravam suas produções como sendo conceituais. Desse modo, no Rio de Janeiro, Hélio Oiticica destacou o termo “Nova objetividade” para sustentar os questionamentos sobre a função do objeto artístico, sendo portanto possível afirmar a reestruturação da arte a partir da ideia. Já na Argentina, especificamente Buenos Aires e Rosário, foi implementada a “arte de los medios”, na qual esses meios são os veículos de comunicação de massa. Na Colômbia e no México criaram a expressão “no-objetualismo”, elaborado por Juan Acha, crítico peruano, para intitular as produções experimentais. (RAMIREZ, 2007)

Na tática cognitiva a participação do espectador teve mais ênfase que o objeto exposto. Ação corporal, visual e tática eram valorizadas sobremaneira, pois acreditava-se que essa participação podia mudar a maneira que o espectador reage em circunstâncias que reproduz o cotidiano político e social. Lygia Clark (Enciclopédia Itaú Cultural, Lygia Clark) com “Caminhando” atraía a participação do público, dada pelo uso da fita *moebius*.

Já na terceira tática - uso dos conceitos da comunicação -, os artistas investigam de que forma os conteúdos podiam ser difundidos para o espectador. Logo, artistas argentinos utilizaram meios de comunicação em massa, tais como televisão e jornais, para elaborar obras onde o seu meio era, justamente, a mensagem transmitida. Ao inserir produções nos meios de comunicação, os artistas podiam avaliar a veracidade e a validade da mensagem. O espectador torna-se

integrante da obra através do alcance que a arte atingiu pelos meios de comunicação. Por mais que o intuito da arte conceitual fosse a disseminar a ideia que dava origem ao objeto artístico, nos Estados Unidos mantinha-se uma disponibilidade restrita à obra. Ou seja, o trabalho não estava disponível para o público. Por outro lado, na América Latina os artistas estimulavam o compartilhamento da mensagem e a acessibilidade do observador. (RAMIREZ, 2007)

Por todos esses aspectos observa-se que a arte postal surgiu da influência e da abertura produtiva proporcionada pela Arte Conceitual. As experimentações dos artistas “conceituais” e a viabilização do uso de novas práticas artísticas permitiam que a Arte Postal alcançasse rumos nunca antes percorridos. O uso de meios de comunicação anunciava uma nova era na arte.

2.3 Arte Postal no Brasil e na América Latina

Mail art, Arte Correio, Arte Postal são inúmeras denominações para o mesmo princípio de circulação: através do correio. Ações do Grupo *Fluxus*, pioneirismo de Ray Johnson, referências do futurismo e dadaísmo. Pode-se encontrar as origens da Arte Postal nos futuristas italianos, no Kurt Schwitters e no Marcel Duchamp. Mas foi o artista Ray Johnson que fez postagens de poemas, colagens e gravuras para grandes nomes do ambiente da arte (TATE MUSEUM, MAIL ART).

Ray Johnson, artista norte-americano, precursor na arte postal após a Segunda Guerra Mundial, usou textos e imagens tirados de vários lugares para fazer colagens. Esse sistema de arte postal foi desenvolvido, gradativamente, através de uma rede descontraída e heterogênea composta por amigos, estranhos e conhecidos. Em 1958, ele aumenta ainda mais essa rede da arte postal ao inserir a frase “Por favor, envie para...” nas correspondências que enviava. Afinal, centenas de pessoas eram alcançadas através da rede (Ray Johnson State, Ray Johnson Biography). Entretanto, foi apenas em 1962 que Ray Johnson cria a *New York Correspondence School of Art*, que marcou oficialmente a origem da arte postal.

De acordo com Almerinda Lopes (2015), crítica de arte e professora da Universidade Federal do Espírito Santo, a Arte Postal emergia em 1970

concomitantemente com as ditaduras militares que ocorriam na América Latina. Sabe-se que a Arte Postal é uma atividade artística de caráter conceitual e influenciada pelas práticas experimentais. Na América Latina essas práticas tinham cunho político, de modo que pudessem opor-se a repressão do Estado. A origem desse nome, Arte Postal, deu-se às produções artísticas eram feitas em papel com mesmo tamanho ou quase dos cartões postais.

O nome Arte Postal refere-se tanto ao uso do sistema dos Correios quanto pelo uso de cartões postais. O Correios, empresa pública vinculada ao Ministério das Comunicações (CORREIOS, HISTÓRIA POSTAL), era monitorado pelos militares e virou um canal fundamental para a circulação dos textos, imagens, poemas e mensagens dos artistas enviavam para diversos lugares do Brasil e do mundo como prática e procedimento poético. A princípio, as produções eram enviadas em envelopes e selos personalizados, destacando-se no meio dos demais de modo que provocassem devoluções. Dessa forma, visando evitar as devoluções e não gerar suspeitas, os remetentes enviavam o material em envelopes comuns e lacrados. O que deu certo, pois não há relatos de devolução ou interrupção do Correio no conteúdo que seria entregue. (LOPES, 2015)

O que torna a Arte Postal tão interessante, considerando as linhas de força da História da Arte, reside no fato dessa prática ter permitido liberdade artística, mas como se não bastasse, tornou possível também que um sistema de comunicação controlada pelo Estado contribuísse, involuntariamente, com a disseminação dos conteúdos poético-políticos. Além de ser um meio rápido e vasto de propagação da arte, seu armazenamento e produção não são complicados. A Arte Postal é, para seus artistas, um artigo de comunicação e não um item para ser negociado. De forma a sustentar esse novo formato, os artistas criaram uma linguagem própria. Como consequência, a arte postal é considerada por seus pesquisadores uma antecipação da comunicação em massa, ou seja, um sistema de informação que alcança um grande número de pessoas simultaneamente (MERZMAIL, ARTE POSTAL ARTE).

Segundo Almerinda Lopes (2015), os artistas da arte postal usavam materiais inusuais, meios e processos originais e rápidos. Não havia uma estrutura de grau de importância entre elas. A mistura de processos diversos, como impressão através de equipamentos, a estampagem artesanal, carimbos, máquinas eletrostáticas e

mimeógrafos permitia que poemas, imagens e frases fossem apresentados em série. Essa reprodução serial através desses equipamentos agilizou a movimentação da rede. Por que os artistas postais utilizavam meios e materiais tão inusuais? Afinal, um mundo de conflitos diversos, tecnologias desenvolvendo-se aceleradamente e uma sociedade cada vez mais consumista e expansiva precisava de uma arte que abrangesse toda essa complexidade. A Arte Postal surgiu num período em que o sistema tradicional da arte não conseguia dar conta das complexas linguagens e produções que demandavam compreensão avançada dos participantes e agentes.

Para a autora (LOPES, 2015), todos os tipos de materiais eram aproveitados pelos artistas, afinal eles refutavam a definição de obra de arte. Dessa forma, usavam recortes de jornais e revistas, cartões postais, selos, fotografias de polaroide, cópia de documentos particulares, adesivos etc. A nova produção artística surgiu no momento em que o sistema de arte engrandecia as produções de caráter obsoleto e tradicional, e quando o mercado de arte crescia.

O caráter experimental e a formulação heterogênea, híbrida e multimídia da Arte Postal contribuíram, portanto, para o processo de desestetização, a dessacralização do objeto artístico, problematizando e volatizando o conceito de obra de arte (LOPES, 2015, p. 33)

O conteúdo dos postais consistia em, além de colagens, desenhos e gravuras, também em imagens de performances feitas por alguns artistas. As performances eram registradas através de vídeo e fotografias, por imagens criadas através das técnicas de offset e máquinas eletrostáticas. Essas imagens eram usadas em postais enviados para brasileiros e estrangeiros, como também deram origem a livros sobre artistas. Intencionavam denunciar o que ocorria no país e também buscar apoio internacional para retornar a democracia. (LOPES, 2015)

Como forma de contestar a situação política, a Arte Postal ganhou relevância na América do Sul. No Uruguai, Clemente Padín e Jorge Caraballo destacam-se. Assim como, Eugenio Dittborn no Chile, Juan Carlos Romero e Liliana Porter na Argentina, Cesar Toro Montalvo no Peru e Jonier Marin na Colômbia. Já no Brasil temos Daniel Santiago, Paulo Bruscky, Ypiranga Filho, Julio Plaza, Anna Bella Geiger e Ismael Assumpção. Por outro lado, alguns artistas usavam a Arte Postal para enviar imagens referentes a outros assuntos por medo de retaliação ou por opiniões próprias. Havia circulação das reflexões sobre sistema e produção artística brasileira, de forma que questões ambientais, de gênero, preconceito e o perigo da

utilização de energia atômica eram abordadas em tom sarcástico. As atividades eram filmadas ou fotografadas, os conteúdos escritos ou em imagens eram expandidas por métodos acessíveis como equipamentos eletrostáticos e impressão offset. Entre esses artistas estão Alberto Harrigan, Bráulio e Ulisses Tavares, Eduardo Kac, Hudinilson Júnior, Teresa Jardim, Glauco Matoso, Denise Trindade, Ota etc. (LOPES, 2015)

Essa circulação fora do âmbito das instituições que formavam o sistema da arte tradicional fomentava uma rede de comunicação na arte e, paralelamente, popularizou o processo artístico. O objetivo da rede era fazer os conteúdos e as ideias circularem sem cair na censura. Por ser livre e democrática, a Arte Postal permitia que todos os participantes interferissem nas produções sem se preocuparem com autoria e inovação. Almerinda Lopes (2015) observa que os participantes que assinavam produções afirmavam que o significado da Arte Postal não era a sua categorização, e sim o alcance da sua comunicação. A mensagem teria que chegar, eficientemente, até o destinatário e ser compreendida para executar sua função crítica da sociedade e da política.

Provavelmente a pergunta que muitos fazem ao conhecer a arte postal é: Como os artistas faziam para manter essa rede? Afinal, pessoas desconhecidas e totalmente fora do mundo da arte participavam com total liberdade. Para Almerinda Lopes (2015), a Arte Postal criou um processo artístico coletivo onde todos podiam participar: eram produções experimentais, não existia hierarquia e era uma obra aberta que estava sempre em transformação. Por estar sempre com essa margem para novas intervenções, a Arte Postal gera um grande número de imagens, mensagens e memórias – talvez prevendo o conceito de arquivo. Muitos arquivos privados existentes são originados do auge da Arte Postal, pois alguns remetentes pediam que as produções que sofreram intervenções fossem devolvidas. Outros permitiam que não devolvessem desde que não vendessem os trabalhos, assim, dentre esses, diversos arquivos criados foram obtidos pelas instituições públicas.

Todavia, como os conteúdos circulados na rede da arte postal não podiam ser impedidos pela censura até ser institucionalizada, no primeiro momento o Estado embargava as obras de arte de instituições culturais e, até mesmo, as removiam das exposições. Vale lembrar que até aquele momento, a arte postal era conhecida no meio de quem produzia, recebia e repassava. O governo ainda não tinha

conhecimento, pois os conteúdos eram distribuídos clandestinamente, por mais que usasse um meio de distribuição legal. Logo, as produções artísticas que eram confiscadas não pertenciam à rede postal. Esse confisco acontecia quando o Estado interpretava ironia ou crítica à situação sociopolítica do país. O ponto reside na estratégia de usar um meio de comunicação comum, mas, ao mesmo tempo, com um alcance eficiente; foi permitido que a Arte Postal expandisse sem sofrer interferência repressiva. (LOPES, 2015)

No Brasil, o AI-5 e sua vigilância rigorosa das obras produzidas (ou do que era exposto nos museus) acarretam, por exemplo, no encerramento antecipado da II Bienal da Bahia em 1968 e na ameaça à direção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no caso das obras de alguns artistas na VI Bienal de Jovens de Paris, em 1969; e na invasão de agentes federais no IV Salão Global de Inverno impondo o recolhimento da obra “Penho e Igualdade” de Lincoln Volpini. (LOPES, 2015)

Em dezembro de 1975, Paulo Bruscky e Ypiranga Filho realizaram, em Recife, a *Primeira Exposição Internacional de Arte Postal* no ‘hall’ de entrada de um hospital público da cidade. Por mais inusitado que tenha sido o lugar que sediou a exposição, de fato ela atraiu muitos artistas (MERZMAIL, ARTE POSTAL ARTE). Embora essa exposição tenha sido um sucesso, no ano seguinte, em 1976, durante a estreia da II Exposição Internacional de Arte Correio, os artistas e organizadores da exposição Daniel Santiago e Paulo Bruscky foram presos. (LOPES, 2015)

No final da década de 1970, a arte postal começou a ser exibida em instituições que antes criticavam. Esse vislumbre que provocou o acesso da Arte Postal no mercado de arte deu-se através da XVI Bienal Internacional de São Paulo em 1981 de curadoria de Walter Zanini (LOPES, 2015). Embora a exibição da Arte Postal nas instituições iniciou através da Bienal, vale ressaltar que a curadoria não era mais como antes. De acordo com Zanini (FÓRUM PERMANENTE, ENTREVISTA COM WALTER ZANINI), a curadoria estava voltada para a preservação das coleções, colecionismo, divulgação das obras. O curador ficava na direção do museu ou relacionado às atividades museológicas, mas não tinha o papel de autor da exposição. Zanini trouxe essa inovação ao Brasil do curador como autor, incentivava e defendia principalmente as novas linguagens na arte, tendo um papel fundamental no reconhecimento da arte postal pelo sistema de arte.

2.4 Teoria Ator Rede e a Arte Postal: uma investida explicativa.

A Arte Postal trata-se de uma rede composta por pessoas de diversas partes do mundo, com isso, abarcou idiomas, nacionalidades e culturas diferentes conforme assinalado anteriormente. A teoria “ator rede” busca explicar como tudo o que há no mundo é um emaranhado de associações. São conexões das mais variadas formas e entre os mais distintos atores. Para iniciar a abordagem dessa teoria, seria interessante saber que ao escrever sobre essa rede de atores, Bruno Latour – sociólogo e antropólogo francês, professor emérito associado ao laboratório de mídia e arte política da Science Po Paris - quis fazer uma brincadeira com a abreviação do termo Actor Network Theory (Teoria Ator Rede). A abreviação do termo fica “ANT” que em inglês significa formiga. Essa jogada de significados encaixa-se adequadamente na teoria da rede de atores. Afinal, as formigas comunicam-se entre si através de hormônios presentes no corpo, o que de certa forma, pode considerar ser uma comunicação em rede, uma vez que todas são atingidas.

Para entender essa teoria, vale apresentar a sociologia. Afinal, o que é a sociologia? É um estudo científico da sociedade e das suas práticas. No século XX teorias sociais foram criadas para diferenciar o estudo social de outras práticas, como: a política, direito, economia, biologia etc. A sociologia tomava como pressuposto a separação do que era humano e não humano (objeto), ou humano e natural. Então, ela dispensava as questões humanas das outras coisas existentes do mundo. Tudo isso surgiu num período em que as ciências humanas, em geral, passavam por uma fase atribulada de aprovação social (LATOUR, 2012). A junção de ciência e política, de maneira imediata como ocorreu, não ofereceu uma resposta sobre “[...] de que tipo de material não social o social era feito, nem gozou de liberdade para elaborar sua própria concepção de ciência” (LATOUR, 2012, p. 356). Para Latour (2012), os sociólogos da época pensavam que a resposta sobre o mundo estava na sociedade, quando, de fato, a resposta reside nas associações do todo, dos objetos, dos discursos, das imagens, dos humanos, dos animais, etc.

A modernização tornou a ciência algo indispensável e que estenderia sem precaução de onde isso levaria a humanidade. O que não se entendia era que esse

crescimento tornou a ciência quase que um ramo das relações sociais. A sociedade, que era antes conhecida, mudou decisivamente por causa da proliferação da ciência e seus artigos produzidos, como também da tecnologia. Bruno Latour (2012) explica que nem a sociedade e nem a ciência mantiveram-se imutáveis para dar continuidade à antiga sociologia. Devido a essas mudanças, o estudo da sociologia deveria ser alterado desde a metodologia até o estudo do objeto.

Quando Latour fala sobre a sociologia crítica fazer ciência “ao modo da ciência natural”, ele não contraria a modernidade no seu sentido histórico; critica o fato da sociologia moderna dividir e estabelecer o que é subjetivo no social e o que é objetivo na natureza. O que Latour quer mostrar é que a sociedade e a natureza não são divididas por grandes dessemelhanças. Para ele o que importa ao estudar a ciência social não é separar a sociedade de um lado e as coisas do outro: a ciência social está no meio e percorre o caminho tanto da sociedade quanto da natureza. Esta natureza - dada aos humanos - e a sociedade estão em constante transformação e são compostas de intermediações. (GONZALES; BAUM, 2013)

Significa que tudo ao redor é social, desde os jornais, os eletrônicos, as roupas, a alimentação, a natureza, a história e a cultura. A sociedade é um meio e é o espelho das coisas que a circunda. Pode-se ter como exemplo o hábito alimentar no Japão, o peixe cru é reflexo da cultura e do social de lá. Dessa forma, o que já existe no mundo e o que está para vir está relacionado ao social, pois são conexões existentes entre campos e outros que formam o que chamamos de sociedade. Essa rede onde todos os atores estão interligados permite que a sociologia estude amplamente o social e possibilita que todos vejam o quão complexa é essa trama social.

Tomando uma metáfora da cartografia, eu diria que a ANT procurou tornar o mundo social o mais achatado possível para garantir a total visibilidade de qualquer vínculo novo (LATOURE, 2012, p. 37)

A ideia de que o coletivo não está completo é uma verdade na qual foi exposta no livro Políticas da Natureza, citado pelo autor. Essa inacabada coletividade é uma similaridade que a sociedade e a natureza possuem. (LATOURE, 2012)

Dentro de uma mesma “realidade exterior”, a noção de natureza funde ao mesmo tempo duas funções diferentes: por um lado, a multiplicidade dos

seres que compõem o mundo; por outro, a unidade dos que foram reunidos num todo inquestionavelmente único (LATOOUR, 2012, p. 361)

O que o autor explicita é que, de fato, a sociologia é uma ciência e ele não quer fazer uma separação de ciência e política, porém existe um anseio em mostrar que a ciência dos naturais é mais objetiva, enquanto, o social é despojado e político. Mesmo assim, ambas possuem o coletivo incompleto, pois estão em constante desconstrução. Observa-se, também, que as disciplinas comumente sobrepõem os indivíduos que fazem parte do coletivo. Vê-se isso na antropologia, economia, história, a título de exemplo. Essa sobreposição é uma forma de estudar o meio que está inserido, logo, os sociólogos não buscaram entender a essência da sociedade, mas sobrepor as ligações dos atores que desconheciam essa conexão social. Para o autor (LATOOUR, 2012), o papel dos cientistas sociais agora não deve limitar o ator como mero mensageiro; é ceder ao ator a possibilidade de criar as suas teorias sobre o estatuto social.

Latour (2012) expressa que, quando um especialista escreve algo sobre o que estuda, ele já está fazendo parte da ação. Então, pode-se entender que na Arte Postal, quando alguém manipulava um postal e enviava em seguida, já tornava o indivíduo como parte da atividade. A rede de atores não é composta só por coisas já estabelecidas e conceituadas, como a linguagem, imagens e discursos. Existem os híbridos que são não-humanos e humanos que estão relacionados uns aos outros e em progressiva mutabilidade. Os híbridos não são uma ficção: eles existem e a conexão deles com outras partes da comunidade torna-os ainda mais presentes no cotidiano; conseqüentemente, assumem-se mais independentes ainda. (GONZALES; BAUM, 2013)

O autor mostra ainda que os objetos tem um papel essencial na configuração de um sistema de ação que faz o indivíduo portar-se de várias formas. Dessa forma, os objetos são postos ao lado do ser humano e não abaixo, como era antes defendido por alguns sociólogos. Afinal, a inexistência de algum objeto influencia a ação do sujeito, assim como sua existência também tem seu papel influenciador. Os objetos redefinem as ações humanas e, conseqüentemente, criam novas realidades.

Mas, então, de que forma isso se encaixa na Arte Postal? Bem, se não fosse o experimentalismo de Duchamp, por exemplo, o uso de materiais e objetos inusuais não seria inserido no mundo artístico. Essa inserção possibilitou a criação de uma

arte em que o seu principal veículo de circulação era o Correio e sua “tela” para expressão de discursos e imagens era o cartão postal; ambos caracterizam a troca de informações e de críticas sobre os mais diversos temas. Essa circulação de mensagens auxiliou a busca de liberdade em países que passavam por ditaduras militares.

Ademais, a rede de Arte Postal era composta por diversos atores, entre eles: as pessoas que manipulavam os documentos e registros, as imagens que eram estampadas, as mensagens que eram enviadas, os cartões postais e, o localizador de todo esse sistema, os Correios. Uma rede de comunicação e informação que surgiu através das mudanças sociais e artísticas de uma sociedade e que está sempre em mutação.

3 AS EXPERIMENTAÇÕES POSTAIS DE PAULO BRUSCKY E ALBERTO HARRIGAN

3.1 Paulo Bruscky

Sabe-se que há uma relação entre todos os atores da rede de Arte Postal. Cada um é caracterizado por uma linha de atuação diferente, mas traça-se o mesmo propósito de viver e atuar na arte. As motivações e temáticas abordadas variavam de acordo com as demandas locais, até mesmo globais, somando-se ao interesse genuíno de cada integrante em unir criatividade e experimentações. Assim como um cientista em seu laboratório, manipulando e criando novas pesquisas, os integrantes da rede postal criavam e exploravam com muita autonomia.

Paulo Bruscky é a referência brasileira na rede de Arte Postal e um dos vanguardistas. O artista nasceu em Recife no dia 21 de março de 1949, filho de um fotógrafo russo chamado Eufemius Bruscky, que chegara em Pernambuco junto com uma companhia de circo. Sua mãe era Graziela Barbosa Bruscky, “[...] a primeira mulher, nascida em Fernando de Noronha, a ser eleita vereadora (suplente) na patriarcal sociedade pernambucana, em 1962 [...]” (FREIRE, 2006, p. 11). Bruscky é multifacetado, atua como fotógrafo, multimídia, curador, inventor, arquivista, editor e educador. Seus projetos são múltiplos e amplos e, a partir do fim da década de 1960, expande seus processos artísticos através da Arte Postal, de performances, fotografias, livros de artistas, xerox, fax. São processos diversos em sua forma e seu material, mas que encontram-se em suas ideias. (FREIRE, 2006)

De acordo com a entrevista concedida para Ana Lúcia Mandelli de Marsillac (2014), a Arte Postal alcançou rapidamente pessoas de várias partes do mundo porque o sistema de correios no Brasil era muito eficiente, pois não era um banco, era somente correio. Com isso, os Correios precisavam entregar somente as cartas ou mercadorias, fazendo com que o que era enviado chegasse em uma semana nos lugares. Para Bruscky, o movimento da Arte Postal foi mais acentuado no Nordeste por causa do isolamento da região em relação a outras partes do Brasil e do mundo. Devido então a falta de comunicação, os integrantes nordestinos participaram ativamente em busca desse aumento comunicativo e informativo com o exterior.

Segundo Adolfo Montejo Navas (2012), quando Bruscky chega no ambiente artístico na década de 1970, por mais que o Brasil estivesse no período da ditadura militar, o âmbito cultural estava em ebulição. Ações de artistas que já atuavam no cenário artístico brasileiro conduziram o conceitualismo a outro semblante, com poéticas mais políticas. Assim, Bruscky incorpora essa nova poética em suas ações, mas com aspectos individuais.

[...] a prática artística de Bruscky também se inscreve num outro tipo de conceitualismo, mais poroso e contaminado, que tem sido chamado recentemente de conceitualismo do Sul, que visa produzir um giro epistemológico sobre aquele tido como movimento ortodoxo e internacional (por meio de uma reavaliação histórica e multicultural) (NAVAS, 2012, p. 58).

Por Paulo Bruscky ter se sustentado como funcionário público de um hospital, pôde ter maior liberdade na arte, já que não precisava vender suas obras para sobreviver. A distância do eixo Rio-São Paulo de produção artística, assim como a precária situação do sistema de arte brasileiro, condicionaram a posição profissional do artista. A negação de dar um preço para suas produções estimula ainda mais o propósito da arte conceitual de opor-se ao mercado de arte. Para Cristina Freire (2006), mesmo sendo funcionário público, o artista superou os hábitos para fazer mudanças através da arte. Essas transformações vieram através da junção da arte com a vida cotidiana.

A dimensão de análise é, principalmente, o cotidiano e suas crenças naturalizadas. Não por acaso, a cotidianidade na dimensão histórica da existência, naturalizada na inconsciência dos hábitos, no ritmo de trabalho mecânico e nas ações que dão o enquadramento da vida, é ponto de partida para muitos dos projetos de Bruscky (FREIRE, 2006, p. 12)

Mas envolver arte e cotidiano não era algo inédito do artista, pois no século XX os futuristas, os dadaístas, os surrealistas, os situacionistas e o *Fluxus* também queriam expor as ações inconscientes da rotina social. As montagens feitas com fotografias eram muito utilizadas pelos artistas russos e pelos dadaístas. Essas fotomontagens deslocavam o observador de uma acomodação e traziam impacto sobre o cotidiano. Paulo Bruscky utilizava desse mesmo artifício de provocar e chocar através de fotomontagens, porém com acento cômico. (FREIRE, 2006)

De acordo com Freire (2006), o conceito de intermedia criado por Dick Higgins na década de 1960 sugere que a obra produzida não é consequência das associações dos meios, ela é o próprio meio. Higgins foi um dos integrantes do

grupo *Fluxus*. A autora ressalta que a intermedia faz parte dos doze fundamentos do *Fluxus* e observa que Ken Friedman, um dos integrantes do grupo, ficou em contato com Bruscky por anos, sendo inclusive o primeiro que reuniu os endereços e os nomes de artistas para o compartilhamento da arte postal. Sendo assim, Freire (2006) revela que Bruscky não só aproximou-se do grupo *Fluxus* nos seus ideais e ações, como também na circulação de fotografias, livros, vídeos, Arte Postal, carimbos etc. Adolfo Navas (2012), ressalta também que Bruscky foi o único integrante da cena artística brasileira que relacionava-se com o *Fluxus*, pois com a Arte Postal ele podia manter comunicação com os membros do grupo e com pessoas de todo o mundo.

Essa aproximação do Paulo Bruscky com os integrantes do grupo *Fluxus* possui um significado relevante, pois a relação dos artistas brasileiros com os artistas estrangeiros era até aquele momento na história da arte estabelecida através do aprendizado. Os artistas deslocavam-se daqui para estudar ou conhecerem novos métodos na produção artística internacional. Por outro lado, essa aproximação do artista com o *Fluxus* trouxe um novo significado para essa interação brasileira com a internacional: de cooperação. Em entrevista com Marsillac (2014), o artista conta que certa vez encontrou Ken Friedman em Nova York e entregou-lhe toda a obra conceitual desde 1956 até 1980. Bruscky possui em seu acervo cerca de 600 trabalhos do grupo *Fluxus*, oriundos da forte interação com os outros integrantes.

Cristina Freire (2006) aponta que nomear Paulo Bruscky ou alguma produção da Arte Postal, por exemplo, de conceitual é vago, pois os artistas e as obras desse período são tão diversificadas e possuindo características peculiares para serem enquadrados numa determinada classe. Paralelamente põe-se o volume de trabalhos de Bruscky, que imprime a necessidade de rigor na catalogação e na interpretação, pois, foram inúmeros caminhos percorridos artisticamente por ele (NAVAS, 2012). A liberdade de criação era tão priorizada tanto como a livre integração de artistas, independentemente, da linha artística que seguia.

Após o *readymade*, convia ao artista escolher o que era arte e determinar quando a obra está finalizada. Para Adolfo Montejo (2012), por mais que Bruscky mostre que os meios, os modelos e os significados nunca são o bastante, as imagens geradas nem sempre estão completas. Contudo, o incompleto é importante,

incompletude essa constitutiva mesmo de trabalhos dessa natureza. O artista, por exemplo, usou um ferro de passar roupa para gerar uma imagem no papel, utilizando um pote de picles para preservar as fotografias. Ele envolve os seus projetos artísticos com os mais variados objetos e máquinas. (FREIRE, 2006).



Ferrogravura (1977)

(Fonte: Chert Lüdde <<http://chertluedde.com/work/ferrogravura/>>)

Na década de 1970 muitos trabalhos de Paulo Bruscky foram rejeitados por exposições e salões – pode-se imaginar que em razão da institucionalização da arte e a hegemonia do objeto artístico em moldes tradicionais. Então, para Freire (2006), o resgate desses projetos, atualmente, permite uma análise da institucionalização. Muitas obras do artista tem como premissa a participação do público. Ele faz abordagens relacionando arte e vida e, através da ironia, Bruscky contesta as situações sociais e políticas, assim como os preceitos da arte. O artista e Daniel Santiago foram parceiros em muitos projetos artísticos, entre eles está a “Arte Desclassificada” (FREIRE, 2006, p.24) lançada na década de 1970.

Os artistas pagavam para seus anúncios aparecerem na página dos classificados do jornal, porém seus anúncios tinham o tom sarcástico e poético.

Geralmente, a área dos classificados é folheada com rapidez ou lida inconscientemente, mas as colocações dos dois artistas postais inspiravam e instigavam a curiosidade de quem estivesse lendo essa seção, gerando uma pausa para a leitura. A escolha do jornal era mais barata do que a exposição numa galeria ou museu e atingia um número maior de pessoas, causando interferência num meio de comunicação que era controlado. Como o “Arteaeronimbo”, a título de exemplo, que era um anúncio no jornal no qual Bruscky e Santiago procuravam alguém para colorir as nuvens. (FREIRE, 2006)

The image shows a grid of classified advertisements. A red circle highlights an ad in the middle-right section that reads: "Well established trade paper 1 man operation, \$11,500 225-9114". Below this ad is another one titled "PUBLIC NOTICE • 164" which contains a "PROPOSAL OF COMPOSITION OF COLORED CLOUDS IN THE SKY OF NEW YORK" by Paulo Bruscky and Santiago. Other ads include "PHOTO on BUTTON BUSINESS", "RESTAURANT & BAR FOR SALE", "SUMMER BABYSITTER", "SITUATIONS WANTED • 156", "BOOKEEPING SVC. for Artists", "DO YOU NEED a freelance Fashion or Art layouter", "GIFTED AMATEUR COOK!!", "HARD WORKER", "SINGLE'S TOURS CO-ORDINATOR", "YOUNG MAN SEEKS COATROOM/COATCHECK", "WORD PROCESSING • 157", "TEXT WORKS, INC", "NY HEALTH & RAQUET CLUB", "PARKING TICKETS", "PRAYER TO SAINT JUDE", "Returned from Canada 5/13 to Sloane Y 728A", "TEST USERS WANTED...", and "ARE YOU ON THIS LIST".

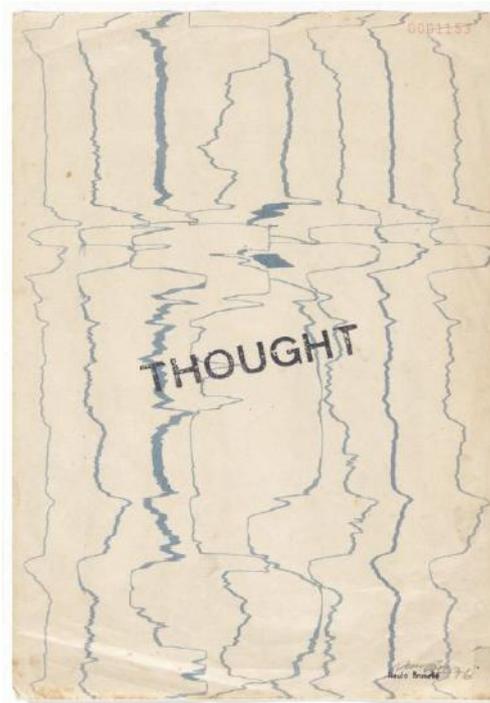
Arteaeronimbo (1974)

(Fonte: Guggenheim <<https://www.guggenheim.org/map-artist/paulo-bruscky>>)

Cristina Freire (2006) relaciona essa ação dos artistas com os “Situacionistas” – movimento europeu que reuniu pessoas de diversas áreas para fazer crítica social, política e cultural - que utilizavam os meios de comunicação para atuar sobre o cotidiano; ação essa chamada de *détournement* (desvio). Até que num determinado momento a direção do Diário de Pernambuco proibiu os anúncios deles com o argumento de que as mensagens eram ambíguas.

O uso de materiais e máquinas do cotidiano foi explorado amplamente por Paulo Bruscky. Por trabalhar em um hospital, o artista utilizava papel timbrado e carimbos do local de trabalho para criar poesias visuais com as mais variadas linguagens, bem como o artista fazia experimentações com aparelhos de raio-x, eletroencefalograma e eletrocardiograma, aproveitando o dia-a-dia do hospital e as máquinas ali dispostas para aprimorar sua criatividade e seus experimentos. Dessa forma, essas máquinas substituem os aparelhos gráficos e torna o hospital um estúdio fazendo a produção desviar-se do sistema artístico. (FREIRE, 2006)

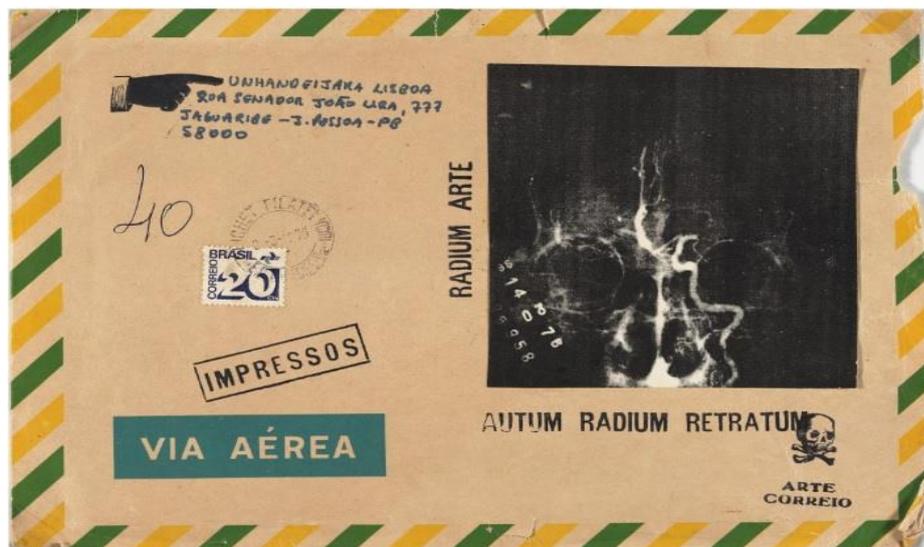
Quando se observa o uso de diversas máquinas e meios de intervenção artística, é possível dissecar a teoria “Ator Rede”, do sociólogo Bruno Latour, com as ações do Bruscky e da rede postal. Por Paulo Bruscky ser o primeiro a trazer a rede postal para o Brasil, então ele se torna o ator inaugural da rede postal no país e, conforme ia manipulando seus postais e produzindo ações artísticas, a rede postal crescia cada vez mais. Sua interação com indivíduos/objetos de fora do país e do Brasil fazia com que todos os que participassem, independente da contribuição, tornassem atores da rede. Segundo Latour (2012), a rede de comunicação é composta por atores humanos e não-humanos. Então, a rede de Arte Postal, entre nós tem início com um ator: Paulo Bruscky. Ela se amplia com a chegada de mais atores: postais, pessoas que manipulavam, imagens, documentos, o Correios, entre outros. Desse modo, a informação na rede postal gerada e compartilhada por atores híbridos retroalimenta a rede de comunicação que compõe o social.



Meu cérebro desenha assim (1976)

(Fonte: MoMA <<https://www.moma.org/collection/works/168171>>)

Vale ressaltar que o uso dos aparelhos de raio-x, por exemplo, eram viáveis para Bruscky. Afinal, esses equipamentos de imagens eram caros e os artistas não pensavam em usá-los em projetos artísticos, visto que a utilidade primária era gerar imagens diagnósticas. Durante a ditadura militar, Bruscky elaborava trabalhos que envolviam a temática identidade. Como era um período severo, o tema logo era relacionado à identidade policial e os procedimentos científicos da polícia para identificação de indivíduos a partir da arcada dentária ou impressão digital. Assim, ele abordou esse tema de forma sarcástica no trabalho “Autum Radium Retratum” de 1976 no qual ele fez colagens com as radiografias e gerou cópias na xerox e propagou as imagens pela Arte Postal. (FREIRE, 2006)



Autum Radium Retratum (1976)

(Fonte: Google Arts and Culture/Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães
<https://artsandculture.google.com/asset/autum-radium-retratum/QwEO02hvhvYI4A?hl=pt-BR>)

Bruscky também fazia trocadilhos e jogos de palavras a partir de embalagens de remédios e fazia colagens em cartões postais. Como exemplo, o trabalho “Poazia” de 1977, onde o artista estabelece aproximação entre o verbal e o visual, com locuções que brincam entre si formando significações variadas. Como Freire nos revela, é “uma espécie de *site-specific* verbal no qual a ironia do gesto artístico suspende qualquer significado semântico, além daquele inerente a um lugar específico” (FREIRE, 2006, p. 30).



Poazia (1977)

(Fonte: Amparo.60 <<https://amparo60.com.br/paulo-bruscky/>>)

A combinação da arte com elementos do cotidiano é a marca do Paulo Bruscky, mas com a poesia visual e a sua disseminação pela Arte Postal era permitido que a participação do público fosse mais dinâmica. No final da década de 1960, a Arte Postal ampliava a área de atuação artística de algumas regiões do Brasil para todo o país e o exterior. (FREIRE, 2006)

Bruscky atuava com os mais diversificados meios, como, performances, teatro, poesia, música, poesia neoconcreta, xerox, cartão postal, fax. Essas práticas do artista assemelham-se com as do grupo *Fluxus*, pois ambos não se classificavam como determinado grupo ou movimento. Na Arte Postal, qualquer indivíduo era bem vindo independente da sua formação, linha de atuação artística ou classe social: o que importava era a atitude perante a arte e as questões do cotidiano que podiam ou não refletir sobre a realidade do indivíduo que elaborava o projeto. Eram ações que se interligavam vindas das mais diversas esferas da arte e da vida. (FREIRE, 2006)

Outra camada de leitura aponta para a cidade, o artista a enxergava não só como um apoio para os projetos artísticos como a insere na obra. Muitas intervenções urbanas foram idealizadas e algumas realizadas em parceria com Daniel Santiago. Essas ações eram registradas por fotografias e enviadas pelo Correio, pois a dimensão do cartão postal era ideal para enviá-las. (FREIRE, 2006)

Segundo Freire (2006), nas propostas artísticas de Paulo Bruscky a rua é evidenciada, pois é no espaço público que o cotidiano de milhares de pessoas se mesclam revelando inúmeras realidades de vida. O artista tinha o intuito de mostrar a cidade de forma divertida, metafórica e, principalmente, informativa. Foi na década de 1970 que Bruscky realizou a Arte Cemiterial, na qual ele providencia o próprio enterro e leva o cortejo fúnebre até a Galeria da Empetur. A ideia por trás dessa ação artística refere-se ao luto dos cidadãos do país pela limitação dos seus direitos. Essa ação do artista ocasionou o fechamento da exposição pela polícia e Bruscky foi levado para explicar o episódio. Essa intervenção artística leva a observação do que o Bruscky já tinha compreendido na época: o meio urbano é público e núcleo da vida cotidiana das pessoas onde, teoricamente, deveria existir maior liberdade, no

entanto a restrição do Estado não permitia que ações fossem realizadas mediante a perda da ordem social. A intenção do artista de provocação foi alcançada com sucesso, pois a reunião de pessoas na rua era tomada como ameaça.



Arte Cemiterial

(Fonte: Kerstin Engholm Gallery <<http://www.kerstinengholm.com/175-0-Resistance-Performed-Revised.html>>)

Na Exposição Internacional de *Art-door* o artista usava os *out-doors* como lugar de exibição dos cartazes de artistas de 25 países. Por mais que ação tenha sido no ambiente urbano, sua realização foi possível graças aos convites enviados pela rede de Arte Postal e pelos trabalhos terem chegado pelo Correio. A fotografia foi o elemento essencial na arte de Paulo Bruscky, onde ele podia ver e registrar o seu ponto de vista para alcançar outras pessoas. O auxílio de outros meios de reprodução de imagens estabeleceu ainda mais a revolução que a comunicação em rede estava atingindo.

Ademais, Bruscky gostava de unir o visual e o som nos seus projetos, visando revirar os sentidos, desafiando a ciência, como no postal “Cheiro da praia de Olinda/PE” de 1985, onde ele ultrapassa o limite que existe biologicamente para um ser humano sentir o cheiro de algo. Ao enviar um postal com o “cheiro” da praia, ele ironiza a distância e a limitação humana. Abrir um envelope desse e sentir esse cheiro à sua maneira permite que haja uma sensação de poder acima da natureza.



Cheiro da praia de Olinda/PE (1985)

(Fonte: Google Arts and Culture/ Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães <
<https://artsandculture.google.com/asset/cheiro-da-praia-de-olinda-pe/0wG3DQ84cU0AUg>>)

Em relação ao carimbro, Paulo Bruscky os insere de forma intensa e sem moderação, passando por carimbos de hospitais a carimbos criados por ele. O uso desse objeto representava a burocracia, a noção de que determinado documento era oficial ou tinha sido visto/ autorizado. Contudo, quando Bruscky utiliza-o em seus projetos ele transforma o carimbo em objeto de arte e inicia o papel da repetição.



Xeroperformance (1980)

(Fonte: Google Arts and Culture/ Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães <
<https://artsandculture.google.com/asset/xeroxperformance/vqFn0C9Wwj5IZA>>)

Por todos esses aspectos, é notável a importância do Paulo Bruscky na arte brasileira e, principalmente, no circuito internacional de Arte Postal. Suas ações são um patrimônio na arte e enriquece ainda mais a história da arte brasileira. De fato, o seu arquivo e suas produções são tão vastos que não cabem por completo nesse trabalho. Entretanto, através do que foi elucidado até então possibilitou o entendimento de como a rede de Arte Postal criou uma conexão solidária entre os participantes, mesmo entre os que nunca se esbarraram antes, além de exemplificar a teoria Ator Rede do sociólogo Bruno Latour. Paulo Bruscky é o primeiro ator da rede postal no Brasil, pois a rede de comunicação, segundo Latour, é composta por atores humanos e não-humanos.

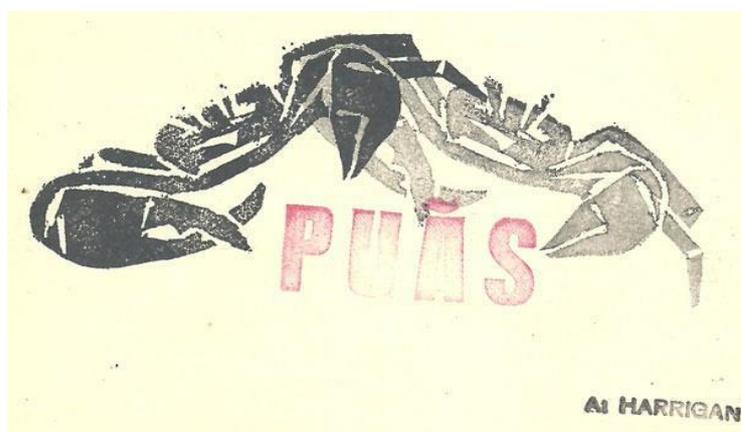
3.2 Alberto Harrigan

Quando se lê algo sobre Arte Postal logo se suscita os Correios, o cartão postal e toda a rede de circulação de ideias e mensagens. Porém, o mergulho em águas mais profundas da Arte Postal permite mostrar que toda a frivolidade aparente nada mais é do que a superfície desse mar de liberdade criativa, solidariedade, experimentos e muito senso crítico. Assim, artistas que assemelham-se em prol de uma mesma atitude na arte também diferenciam-se quando são analisados perante suas ações artísticas. Dessa maneira que Albert Harrigan atua: através de um mergulho pelo oceano postal.

Alberto Roberts Harrigan Filho nasceu em 1944, no estado do Espírito Santo. Na metade da década de 1960, o artista iniciou no Rio de Janeiro sua carreira na arte. Começou a faculdade na Escola de Belas Artes, trocando pelo curso de Biologia mesmo tendo aptidão pela pintura. Harrigan fez cursos livres, nos quais aprimorou sua pintura e desenho. Mesmo não seguindo a carreira de biólogo, ele abarcava os elementos da natureza em seus projetos artísticos. (LOPES, 2012)

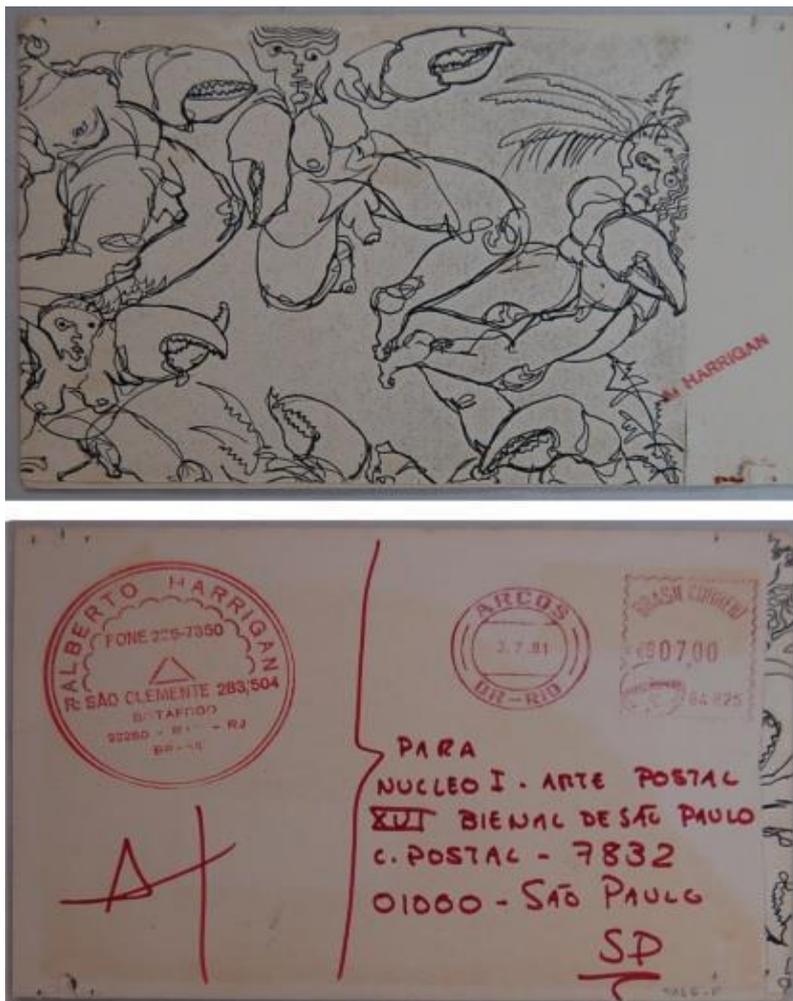
Segundo Almerinda Lopes (2012), na década de 1970 o tema ecológico e político, principalmente com indicativo preservacionista, confere-lhe alguns prêmios. Eram desenhos e pinturas de cunho surrealista e marcam o início da carreira do

artista. Na série “Puãs”, Harrigan explora formas até encontrar a que se adequava ao que ele buscava. Trata-se de desenhos de nanquim nos quais apresentavam imagens de seres vivos, sendo possível identificar a pata de um caranguejo no meio dos traços tão imaginativos e experimentais. Esses desenhos expressam a memória dos manguezais do bairro onde ele cresceu, chamado Santo Antônio. A série tornou-se simbólica na carreira dele e fez parte de exposições do artista, como também se estenderam para a rede de Arte Postal e para ilustração de livros e revistas. Posteriormente, o artista retorna a essa temática diversas vezes, reutilizando imagens e mesclando poemas, colagens e frases de ordem.



Um dos desenhos da série Puãs

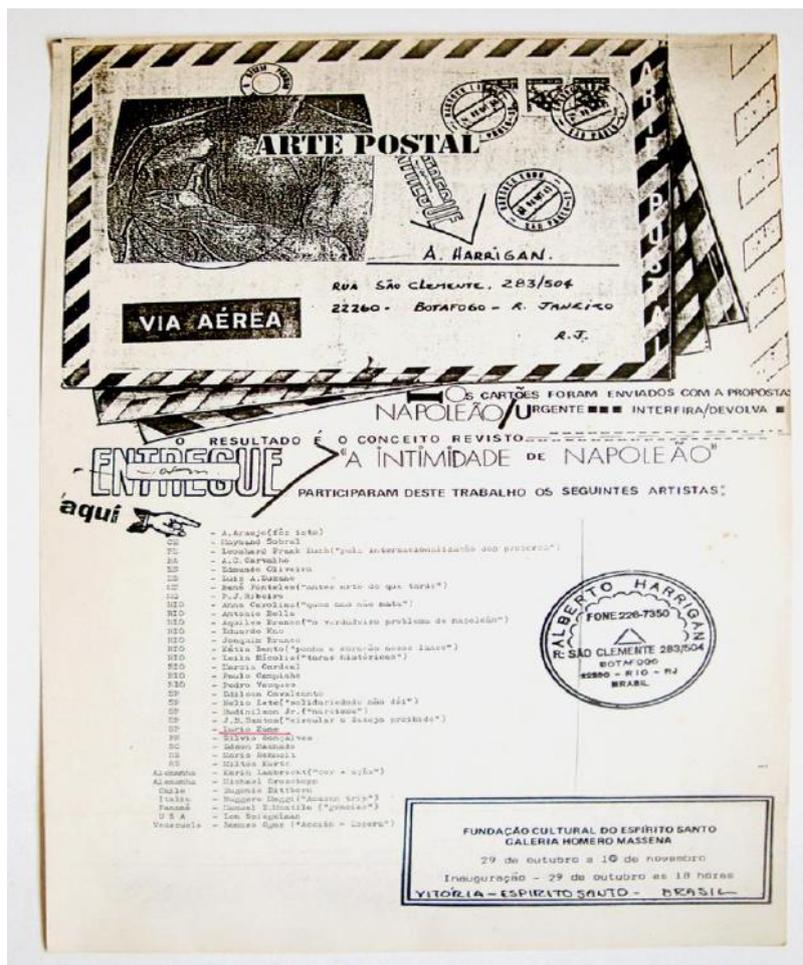
(Fonte: Laboratório das Artes < <http://www.laboratoriodasartes.com.br/alharrigan.html#fica>>)



Um dos desenhos da série Puãs

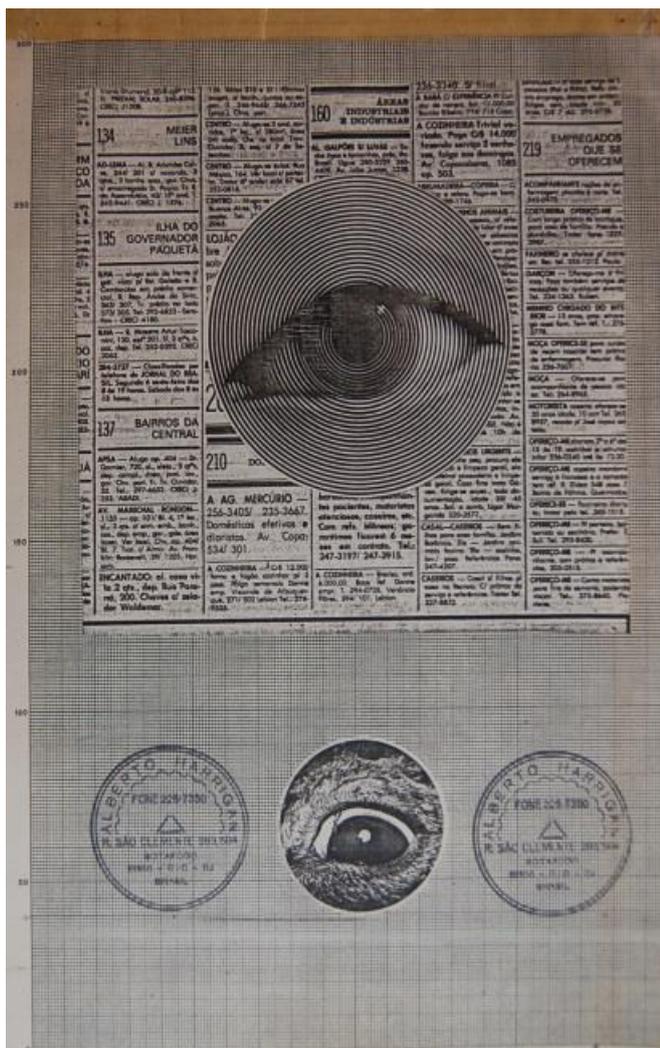
(Fonte: LOPES, 2012, p. 1218)

Por outro lado, a tipologia de trabalho que lhe confere reconhecimento e instaura sua produção nos espaços culturais do exterior e do Brasil foram as contexturas de formas fracionadas, conceito amedrontador e fantasioso que lembrava, em alguns casos, abstração. Albert Harrigan era muito criativo e prezava pela liberdade de criação e pelo senso crítico, intervia nos próprios desenhos com selos, fragmentos de jornais e revistas, carimbos, colagens de palavras e pinturas. Como performance, ele registrava ações pessoais com fotografias e misturava com variados materiais e meios, enviando em seguida pela rede de Arte Postal para que outros interferissem e reenviassem para outros destinatários. (LOPES, 2012)



Coletiva de onze desenhistas na Galeria Homero Massena - A intimidade de Napoleão (1982)

(Fonte: Zig Zag Blues Blog <<https://zigzagbluesblog.blogspot.com/2015/12/mostra-de-arte-postal-intimidade-de.html>>)



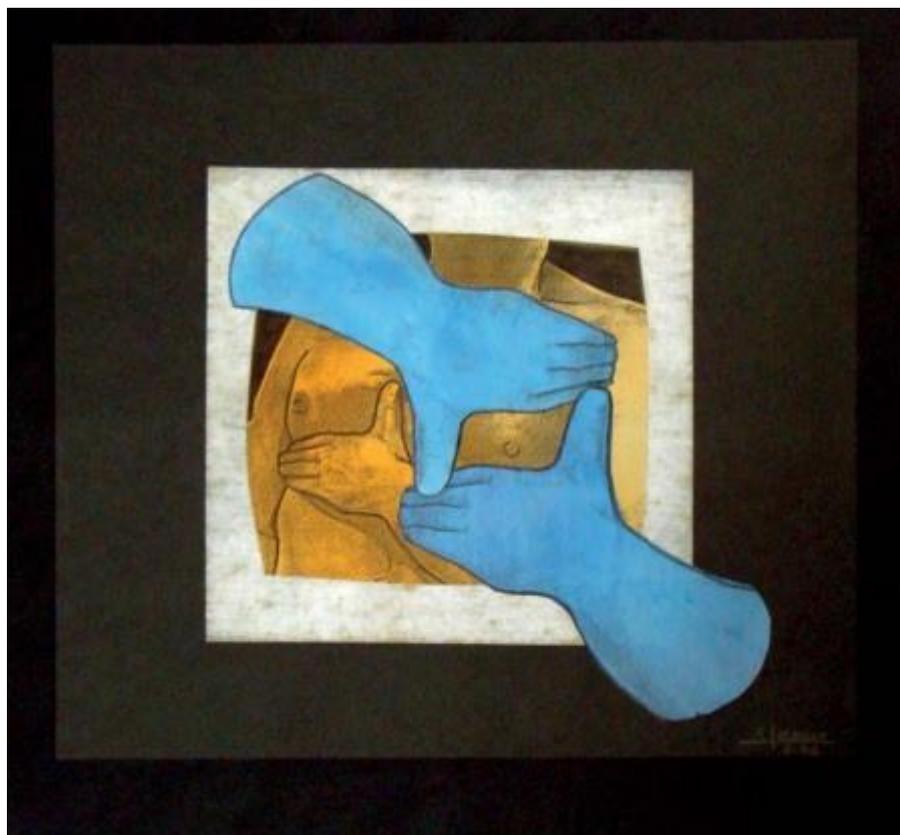
Sem título

(Fonte: LOPES, 2012, p. 1225)

Harrigan participou de projetos com cunho de protesto e para isso executou, com outros artistas, *happenings*, performances e poemas visuais (LOPES, 2012). Em “Arte Ponô” ele e outros membros expuseram-se nus em praças, ruas e praias. O objetivo era provocar e chocar ainda mais num tempo de repressão política e supressão da liberdade que acontecia no final da década de 1970. As ações também envolviam arte e vida, arte e política, assim os artistas protestavam contra a homofobia, racismo, desrespeito ao meio ambiente, capitalismo etc.

No mesmo período, Albert Harrigan criou desenhos eróticos que foram impressos em cartões postais e eram enviados para artistas no exterior, assim como

para amigos. O artista ressaltava nos trabalhos postais que quem os recebesse interferisse e reenviasse para outras pessoas. Dessa forma, essa atitude permitiu que arquivos pessoais e públicos fossem criados e possibilitou a pesquisa da Arte Postal atualmente. (LOPES, 2012)



Sem título (1982)

(Fonte: Galeria Homero Massena

<<https://galeriahomeromassena.files.wordpress.com/2014/04/clique-para-abrir-o-material-educativo.pdf>>)

Levando-se em consideração esses aspectos, Albert Harrigan possui relevância no circuito de Arte Postal e colaborou de inúmeras maneiras para que essa rede acontecesse e cumprisse o seu papel subversivo e crítico. No entanto, ainda são escassos os estudos sobre esse artista e é necessário um aprofundamento em seus projetos. Segundo Almerinda Lopes (2012), um estudo afundo será capaz de determinar interseções entre outros processos artísticos da época com a complexidade de ações de todas as vertentes que estavam inseridas na Arte Postal.

3.3 Bruscky e Harrigan: entre semelhanças e diferenças

Através do estudo sobre esses dois artistas ficam notórias as semelhanças de ambos, desde a atitude perante a arte à escolha de múltiplos meios e processos para realizar as ações artísticas. O uso de carimbos, fotografias de performances, *happenings*, colagens e a noção de arquivo, como também a vontade de provocar e chocar uma sociedade tão dominada política e socialmente. Tanto Paulo Bruscky quanto Albert Harrigan eram multifacetados e tinham habilidades em diversos campos da arte.

Ao analisar as produções do Paulo Bruscky percebe-se, contudo, que ele além de utilizar diversos meios e máquinas para replicar suas imagens, sua fonte primária de geração de imagens são em sua maioria mecânicas. As figuras criam-se a partir de equipamentos de imagem ou acessórios por ele criados, configurando-se em algo não manual; o que de fato é o pressuposto da arte conceitual, o fim da obra manual e elaborada pelo artista para abrir espaço para os *readymades*, sem esquecer-se da integração das palavras e dos jogos entre elas em suas obras.

O mais interessante nessa análise é que quando transportamos a observação para as produções de Albert Harrigan vemos o uso de desenhos e pinturas. Ocorre a exploração das formas pelo nanquim e pelas tintas a óleo, ou seja, uma produção de imagens manuais. Por mais que essas ilustrações fossem replicadas via Arte Postal e para isso tivessem que ser copiadas por xerox, por exemplo, a sua fonte primária de criação de imagens não era proveniente de uma máquina. Vale lembrar que isso se aplica a alguns trabalhos, visto que outras produções eram registradas por fotografias ou eram feitas colagens.

Em virtude desses aspectos, é possível observar que a rede de arte postal ao mesmo tempo que unia os integrantes em prol de uma mesma atitude artística, também possibilitava a liberdade criativa deles. Cada um produzia e experimentava de acordo com os meios pelos quais estavam familiarizados, mas também através de equipamentos que eram novos na sociedade. Isso favorecia a heterogeneidade de projetos e, conseqüentemente, de experiências sensoriais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desse trabalho, buscou-se compreender que a definição de arte é adquirida a partir de pontos de vista e formações culturais que elegem indicadores e marcadores históricos. A partir destes, propõem-se narrativas, agentes de suma importância no sistema da arte, que criam e fornecem os instrumentos de validação da obra de arte - que são os críticos de arte e historiadores da arte, principalmente, no ocidente.

O que deu início à pesquisa do tema foi uma entrevista do Paulo Bruscky no *youtube*, de onde a investigação foi se aprofundando e, conseqüentemente, culminou na descoberta de novos elementos da rede. A leitura de entrevistas, artigos e livros sobre a Arte Postal e o Paulo Bruscky foram essenciais para o amadurecimento da proposta e formulação das questões. Através de um desses artigos, discutia-se a obra do Albert Harrigan e investigá-lo tornava-se premente. Como a Arte Postal é complexa e de difícil entendimento quando não se tem uma base teórica no âmbito da arte, foi necessário rever os principais conceitos da História da Arte e, assim, formar uma estrutura que levasse a melhor compreensão da Arte Postal e dos artistas estudados na monografia.

Justifica-se, então, a explicação do que é arte através do livro do autor Jorge Coli e do historiador da arte Argan, a explicação da diferença entre a função de um objeto e a consideração de um utensílio usual como arte através de Gombrich, a elucidação da Arte Moderna e da Arte Contemporânea por Anne Cauquelin e Hans Belting. No segundo capítulo, a explicação da Arte Conceitual por Cristina Freire e Paul Wood; posteriormente a compreensão de como a Arte Conceitual na América Latina e no Brasil foi distinta do restante do mundo através da autora Mari Carmen Ramírez. Sobre a Arte Postal no Brasil e na América Latina, o artigo da Almerinda Lopes foi fundamental e, encerrando o segundo capítulo, há a interpretação da Teoria Ator Rede do sociólogo Bruno Latour e a associação dessa teoria com a rede de Arte Postal para apresentar nova formulação acerca dos postulados teóricos que sustentam a Arte Postal. Para escrever sobre os dois artistas, Paulo Bruscky e do Albert Harrigan, além da análise das imagens que compõem os trabalhos, foram colocados os aspectos conceituais dos autores Cristina Freire, Adolfo Montejo Navas e Almerinda Lopes.

Tudo começou com Duchamp e sua ousadia em introduzir um *readymade* (mictório) numa exposição de arte e considerá-lo objeto de arte. A partir de então, sua influência ultrapassou fronteiras físicas e artísticas. A arte conceitual atraiu artistas de diversos países que buscaram aprimorar suas experimentações e suas habilidades para criticar o sistema da arte, a sociedade de consumo, a política, a pobreza, a falta de liberdade, o machismo, o racismo, a homofobia etc. Eram os mais diversos objetos do cotidiano que eram levados ao patamar de arte, excluindo a atividade manual na produção de uma obra e criando novos espaços expositivos. Com a vinda dos *readymade* para o ambiente da arte possibilitou a abertura para a fotografia e novos meios de reprodução de imagem.

Todavia, na América Latina a arte conceitual era mais política e com o objetivo de criticar a falta de liberdade causada pelos regimes militares. Ao contrário da Europa e Estados Unidos, cujo objetivo da arte conceitual era uma crítica ao mercado de arte, institucionalização e sociedade de consumo. Entender essa diferença possibilitou redimensionar a Arte Postal no Brasil. Para os artistas brasileiros a participação do público era essencial para que a obra realmente cumprisse seu papel; eles criavam obras tácticas, visuais e corporais para que gerassem maior impacto possível em quem estivesse olhando e /ou participando. No Brasil, o uso do Correio como meio de circulação dos projetos artísticos permitiu que a Arte Postal alcançasse pessoas do mundo inteiro, formando um arquivo enorme e rico. Essa rede subversiva criticava ou ironizava a situação sociopolítica.

Bruscky usava a sátira como seu grande aliado e o uso de equipamentos geradores de imagens que eram de uso comum nos hospitais. Suas experimentações com os mais variados objetos e equipamentos mostram como ele é flexível e engenhoso. Já Harrigan, com seus traços feitos à mão e reproduzidos através de equipamentos de imagem, mostra sua paixão pela natureza e sua incrível criatividade, usando também seu corpo e seu senso crítico para se opor aos procedimentos poético-políticos que enclausuravam sua potência de circulação. Ambos os artistas são de suma importância para a arte brasileira e para o estudo da Arte Postal, pois lançavam luz, cada um de sua maneira, em período de trevas.

Ressalta-se a importância do aprofundamento do estudo sobre o artista Albert Harrigan e de outros que fizeram parte da rede postal. Harrigan promoveu a discussão sobre diversos temas de maneira subversiva e genial, assim como todos

os outros. Acentua-se, sobretudo, a relevância de se valorizar todas as fases da arte brasileira, até mesmo as que foram ignoradas por anos pelo sistema de arte. É essa persistência em conhecer, valorizar e reconhecer que fará com que a arte brasileira se fortaleça e se dissemine para além do ambiente acadêmico e artístico. Esses artistas postais tinham por objetivo envolver todos da sociedade em suas ações, cabe-nos permitir a continuidade dessa rede, gerando uma rede de conhecimento da Arte Postal e enaltecendo os artistas que foram tão corajosos e geniais em meios a tempos sombrios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, G.C., FAGIOLO, M. *Guia de História da Arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

ARTE POSTAL ARTE. In: MerzMail. Disponível em: <http://www.merzmail.net/artepostalarte.htm>. Acesso em: 01 JUN. 2019.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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

CAVALCANTI, Ana (org.). RAMIREZ, M.C. *Conceitualismo na América Latina*. Revista Arte&Ensaio n.15. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, 2007, p. 185-195.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CONCEITO. In: Michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=conceito> Acesso em: 01 SET 2019.

DADAÍSMO. In: ENCICLOPEDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3651/dadaismo> Acesso em: 30 de MAI. 2018.

Entrevista com Walter Zanini: formação de um sistema de arte contemporânea no Brasil. In: Fórum Permanente. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/entrevistas-1/entrevista-com-walter-zanini> Acesso em: 12 de julho de 2019.

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

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

HISTÓRIA POSTAL. In: Correios. Disponível em: <https://www.correios.com.br/sobre-os-correios/a-empresa/historia>. Acesso em: 29 de MAI. 2019.

LAWRENCE Weiner. In: MOMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/137437>. Acesso em: 02 de SET. 2019.

LYGIA Clark. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark> Acesso em: 22 de Mai. 2019.

MANESCHY, Orlando (org.). LOPES, Almerinda. *Arte Postal na América Latina: de processo experimental à rede de comunicação e enfrentamento ao regime ditatorial*. Revista Arteriais, Ano 1, n.02 – Belém, Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes/ Instituto de Ciências da Arte/UFPA, agosto de 2015, p. 33-42.

MARI CARMEN RAMIREZ. In: Everipedia. Disponível em: https://everipedia.org/wiki/lang_en/mari-carmen-ram%C3%ADrez/ Acesso em: 11 de julho de 2019.

MARSILLAC, A.L.M. *A arte em rede de Paulo Bruscky: criação, resistência e utopia [dossiê]*. Revista Valise, Porto Alegre, v.4, n. 7, ano 4, julho de 2014, p. 39-48.

NAVAS, A.M. BRUSCKY, P. *Poesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, APC – Associação para o Patronato Contemporâneo, 2012.

O AI-5. In: FGV CPDOC. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5> Acesso em: 28 MAI. 2019.

RAY JOHNSON BIOGRAPHY. In: Ray Johnson Estate. Disponível em: <http://www.rayjohnsonestate.com/biography/> Acesso em: 26 MAI. 2019.

SITUACIONISMO . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3654/situacionismo> Acesso em: 02 de Set. 2019.

SOMMER, M. F. *Notas teóricas sobre práticas espaciais e (des)materializações expositivas*. In: 12º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: Prospectiva poética (#12.ART), 2013, Brasília / DF. Anais #12.ART, 2013, p.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2002.

IMAGENS

BRUSCKY, PAULO. In: Chert Lüde. Disponível em: <http://chertluedde.com/work/ferrogravura/> Acesso em: 03 SET 2019.

PAULO BRUSCKY. In: MoMa. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/168171> Acesso em: 03 SET 2019

AUTUM RADIUM RETRATUM. In: Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/autum-radium-retratum/QwEO02hhvYI4A?hl=pt-BR> Acesso em: 03 SET 2019

PAULO BRUSCKY. In: Amparo 60. Disponível em: <https://amparo60.com.br/paulo-bruscky/> Acesso em: 03 SET 2019.

ARTE CEMITERIAL. In: Kerstin Engholm Gallery. Disponível em: <http://www.kerstinengholm.com/175-0-Resistance-Performed-Revised.html> Acesso em: 03 SET 2019.

CHEIRO DA PRAIA DE OLINDA – PE. In: Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/cheiro-da-praia-de-olinda-pe/0wG3DQ84cU0AUg> Acesso em: 03 SET 2019.

XEROXPERFORMANCE. In: Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/xeroxperformance/vgFn0C9Wwj5IZA> Acesso em: 03 SET 2019.

ALBERTO HARRIGAN. In: Laboratório das Artes. Disponível em: <http://www.laboratoriodasartes.com.br/alharrigan.html#fica> Acesso em: 03 SET 2019.

A INTIMIDADE DE NAPOLEÃO. In: Zig Zag Blues Blog. Disponível em: <https://zigzagbluesblog.blogspot.com/2015/12/mostra-de-arte-postal-intimidade-de.html> Acesso em: 03 SET 2019.

ALBERTO HARRIGAN. In: Galeria Homero Massena. Disponível em: <https://galeriahomeromassena.files.wordpress.com/2014/04/cliقة-para-abrir-o-material-educativo.pdf> Acesso em: 03 SET 2019.