**Como citar:**

ROMANO, C. B. A Arte Postal na XVI Bienal de São Paulo: 40 anos depois. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 380–403, mai.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8667246. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667246>.

Imagem [modificada]: Detalhe da capa do catálogo de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

A Arte Postal na XVI Bienal de São Paulo: 40 anos depois

The Mail Art at the XVI São Paulo Biennial: 40 years after

Camila Bôrtolo Romano*

RESUMO

O presente artigo aborda a participação da arte postal na XVI Bienal de São Paulo e suas repercussões no campo artístico e museológico, 40 anos depois da realização do evento. Investiga-se as transformações pelas quais passou essa manifestação artística que de uma existência marginal, no circuito independente das artes, passou a ser assimilada no contexto museal. Para isso, analisaremos o desenvolvimento da arte postal, do contexto internacional ao brasileiro, sua presença no Museu da Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), na XVI Bienal de São Paulo e seu processo de musealização no Centro Cultural São Paulo (CCSP).

PALAVRAS-CHAVE

Arte Postal. XVI Bienal de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Musealização. Centro Cultural São Paulo.

ABSTRACT

This article discusses the participation of Mail Art in the XVI São Paulo Biennial and its repercussions in the artistic and museological field, 40 years after the event. It investigates the transformations that this artistic manifestation went through, which, from a marginal existence, in the independent circuit of the arts, started to be assimilated in the museum context. For this, we will analyze the development of mail art from the international to the Brazilian context, its presence at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP), at the XVI São Paulo Biennial and its musealization process at the São Paulo Cultural Center (CCSP).

KEYWORDS

Mail Art. XVI São Paulo Biennial. Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo. Musealization. São Paulo Cultural Center.

Introdução

A arte postal foi uma manifestação artística independente e marginal, frequentemente rejeitada pelo sistema oficial e legitimador das artes. No Brasil, em 1981, teve participação inédita e de destaque na XVI Bienal de São Paulo, um dos maiores eventos culturais da América Latina. Embora tenha despertado críticas na época, hoje, 40 anos depois, podemos identificar mais claramente quais foram suas repercussões no campo artístico e museológico. Este artigo objetiva recuperar o processo que resultou na formação de um dos maiores e mais relevantes acervos de arte postal em instituição pública brasileira. Para isso, apresentaremos um breve panorama da arte postal do contexto internacional ao brasileiro, abordaremos as primeiras exposições que incluíram essa manifestação artística no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), analisaremos a participação da arte postal na XVI Bienal de São Paulo e as negociações que levaram a sua destinação ao Centro Cultural São Paulo (CCSP). Partimos da hipótese de que o processo de artificação, legitimação e musealização da arte postal no Brasil foi desencadeado a partir das exposições realizadas no MAC USP, teve como ápice a XVI Bienal de São Paulo e completou-se com as ações museológicas realizadas pelo CCSP.

Do contexto internacional ao brasileiro

Não é possível determinar uma data exata ou uma única figura precursora da arte postal, no entanto, pode-se identificar os anos 1960 como o marco inicial quando os primeiros artistas começaram a explorar essa manifestação artística. Segundo Paulo Bruscky (2006: 377), um dos precursores da arte postal no Brasil, os primeiros artistas ou grupos que utilizaram a arte postal foram: Grupo Fluxus (Estados Unidos), Robert Filiou (França), Ray Johnson (Estados Unidos) e Mieko Shiomi (Japão). Desses, destacaremos

Ray Johnson, levando em consideração sua atuação como criador da *New York Correspondance [sic] School* (NYCS). Fundada em 1962, a NYCS foi o resultado da formação gradual, informal e híbrida de uma rede entre conhecidos e desconhecidos com a finalidade de trocar correspondências, obras e ideias por meio do sistema do correio. Além disso, foi fundamental para a propagação das práticas da arte postal ao redor do mundo. De acordo com Paulo Bruscky:

A Arte Correio (Mail Art), Arte por Correspondência, Arte a Domicílio ou qualquer outra denominação que receba não é mais um “ismo”, e sim a saída mais viável que existia para a arte nos últimos anos e as razões são simples: antiburguesa, anti comercial, anti-sistema etc (*Ibidem*: 374).

O conceito de arte postal é complexo, mas vai se tornando mais claro à medida que se estuda sua estrutura de funcionamento em rede. Apesar de encontrarmos definições e ideologias divergentes entre os *mailartistas* é possível identificar algumas abordagens comuns. De maneira sucinta, a proposta dos *mailartistas* era promover a circulação de produções artísticas e documentos, a princípio entre artistas, a fim de criar uma grande rede. Os documentos e obras que circulavam por essa rede apresentavam diferentes técnicas, formatos e temáticas. E como sua própria denominação indica, utilizavam os Correios para sua circulação.

A motivação desses artistas foi o descontentamento com o mercado de arte. Propondo um sistema de comunicação que opera em rede, onde cada *mailing*¹ compreende em um novo circuito, a arte postal torna-se independente do sistema legitimador e oficial das artes, ou seja, de galerias, curadores e museus. Os *mailartistas* identificam sua produção como livre, e é justamente essa liberdade declarada que torna difícil identificá-la com precisão e determinar seus limites. Embora sua origem fosse marginal, paulatinamente a arte postal foi sendo assimilada por instituições museológicas.

No âmbito internacional a primeira exposição de arte postal vinculada

à uma instituição foi “Ray Johnson: New York Correspondence School”, realizada entre 20 de setembro e 6 de outubro de 1970, no *Whitney Museum of American Art*. A exposição foi organizada pelo próprio Ray Johnson, um dos precursores da arte postal e Marcia Tucker, curadora do museu (Held Jr., 2005: 95). Na época a exposição foi alvo de críticas negativas, pois se acreditava que institucionalizar a arte postal diminuiria a sua potencialidade. O próprio Ray Johnson demonstrou estar confuso quanto ao resultado da exposição, como apontou a correspondência que fez circular na sua rede de contatos com a seguinte mensagem: “Caro Whitney Museum, eu odeio você. Amor, Ray Johnson” (Held Jr., 2005: 96, tradução nossa). Mesmo após anos, a pertinência da exposição continuou sendo questionada. Em sua avaliação, realizada quase três décadas depois, Sharla Sava identificou a exposição como fundamental para a valorização da arte postal e para a sua propagação pelo mundo (Sava, 1999: 121). Segundo John Held Jr. foi durante essa exposição que o termo *Mail Art* foi concebido e a arte postal tornou-se uma prática amplamente conhecida (Held Jr., 2005: 96).

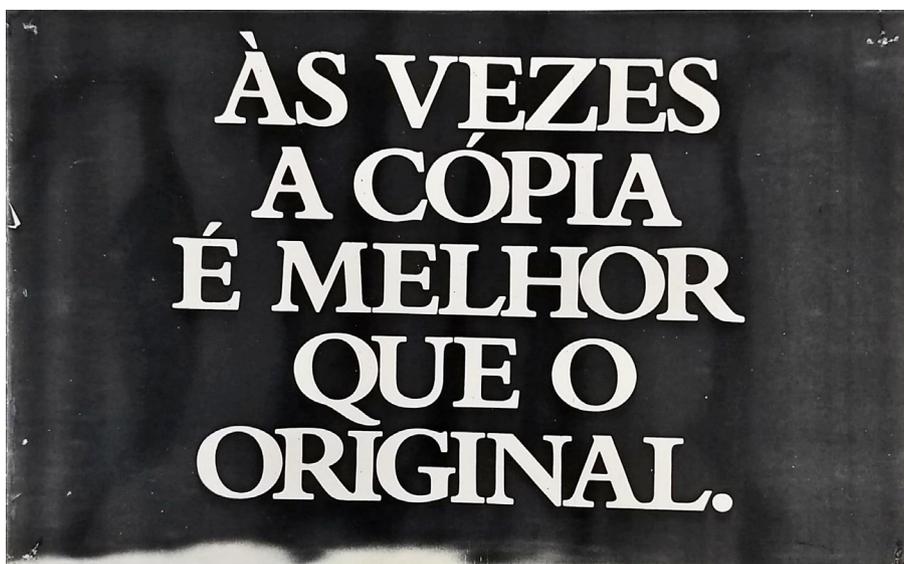


FIG. 1. Myriam Peixoto, *Às vezes a cópia é melhor que o original*, 1981. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

No Brasil a produção de arte postal intensificou-se no período de ditadura militar (1964-1985). Devido à censura e perseguição aos artistas, a arte postal colocou-se como uma forma estratégica de comunicação por meio da qual era possível a troca de trabalhos artísticos (Freire, 1999: 80). Na época, a arte postal era considerada subversiva, pois os artistas abordavam de forma recorrente a temática política, além de utilizarem técnicas de reprodução em série não autorizadas para a propagação de mensagens, como o mimeógrafo e a xerox [Fig. 1].

Devido à popularização da arte postal pelo mundo, preocupados diante da possível distorção da sua ideologia, os *mailartistas*² começaram a se organizar coletivamente no estabelecimento de algumas regras. Esses “direcionamentos éticos” se traduz em um acordo entre os pares e vai contra o sistema estabelecido do mercado de arte (Pianowski, 2013: 188). As práticas mais propagadas na rede de arte postal indicavam que as obras não deviam ser selecionadas, devolvidas ou censuradas por quem as recebesse para expor e nem comercializadas.

De acordo com o documento *mail-art shows*, enviado por Lon Spiegelman para a XVI Bienal de São Paulo, os *mailartistas*, Vittore Baroni, Daniele Ciullini, Nicola Frangione e Marco Pachetti, expressam suas preocupações de maneira muito elucidativa:

Arte postal é uma rede internacional de cooperação entre artistas contra a burocracia e a corrupção do estado da arte. A arte postal é a possibilidade de organizar exposições, festivais, reuniões, abrir arquivos, produzir revistas, livros etc., sem a ajuda de grandes financiamentos, críticos de arte, galerias e *merchants*.

A arte postal não é uma "nova tendência", uma moda transitória ou um movimento artístico: é uma proposta de uma estrutura alternativa, um novo padrão cultural para abolir a relação de mão única tradicional entre o artista e o público e introduzir a experiência de uma comunicação bidirecional real diária.

A arte postal não é uma carta ou cartão postal para ser emoldurada e

pendurada na parede, é um processo de comunicação: toda correspondência precisa da interação e conclusão do destinatário. Um projeto de arte postal é sempre um trabalho coletivo.

A rede de arte postal tem sido explorada ultimamente por indivíduos para fins pessoais, alterando sua natureza de estratégia revolucionária.

Pretendemos estar presentes, pessoalmente e com nossos trabalhos teóricos, a todas as futuras exposições na Itália que serão rotulados como "arte postal", para debater as características históricas objetivas desse meio.

Com esta carta aberta, tentamos estimular uma discussão de ideias sobre o fenômeno da arte do correio, que falta hoje. (Spiegelman, 1981: s.p., tradução nossa).³

Com base nessas preocupações, os artistas Mario Lara e Lon Spiegelman apresentaram seis considerações, no mesmo documento, como sugestões que deveriam ser seguidas para qualquer exposição de arte postal:

Embora a rede eterna de arte postal não tenha regras formais, está crescendo a tal ritmo que certas "considerações" devem ser dadas à conduta daqueles indivíduos que hospedam exposições de arte postal, para que o sistema cresça de maneira positiva.

Além da natureza humana básica, com foco na polidez, as exposições de arte postal são uma via de comunicação de mão dupla. Nós, os abaixo-assinados (como praticantes de arte postal), sentimos que as "considerações" a seguir devem formar a base de qualquer exposição que se autodenomina "exposição de arte postal".

(1) Sem taxa (2) Sem júri (3) Sem devoluções (4) Todos os trabalhos recebidos serão exibidos (5) Um catálogo completo será enviado gratuitamente a todos os participantes [...] (6) Cartões postais enviados para cada participante informando que seu trabalho foi recebido (se possível financeiramente).

Se, por qualquer motivo, um curador de um programa de correspondência não puder cumprir essas "considerações", ele deverá devolver, sem custo para o artista colaborador, todas as correspondências recebidas. [...]

Arte postal é livre. Dinheiro e arte postal não se misturam (Spiegelman, 1981: s.p., tradução nossa).⁴

Com base nesses “direcionamentos éticos”, a institucionalização da arte postal pode parecer, à princípio, controversa. Mas, conforme veremos a seguir, a experiência de Walter Zanini no MAC USP e na XVI Bienal de São Paulo com a rede de arte postal foi fundamental para a sua artificação, legitimação e musealização no Brasil.

Arte Postal no MAC USP

Ao contrário do contexto internacional, a arte postal no Brasil teve suas primeiras exposições em instituições museológicas. As mostras “Prospectiva ‘74” e “Poéticas Visuais” foram realizadas no MAC USP em 1974 e 1977, respectivamente, idealizadas por Walter Zanini⁵ e Julio Plaza⁶. Apesar de não serem exposições exclusivas dessa manifestação artística, foram organizadas seguindo as etapas recomendadas pelos próprios artistas para uma exposição de arte postal, como a divulgação da convocatória, o recebimento das obras via correio, a exibição de todos os materiais recebidos e a documentação final⁷. Da mesma forma, foram respeitados os direcionamentos éticos da arte postal de não seleção, não censura, não devolução e não comercialização das obras⁸.

Podemos dizer que a utilização do sistema da arte postal para realização dessas exposições foi um recurso estratégico e viabilizou a participação de artistas nacionais e estrangeiros, a baixo custo em pleno contexto de censura. “Prospectiva ‘74” contou com 166 participantes⁹ e “Poéticas Visuais” com 206¹⁰. O aumento do número de participantes entre as exposições indica a ampliação da rede de contatos do MAC USP. Além disso, houve a participação de artistas estrangeiros, provenientes principalmente de países que se encontravam sob regimes ditatoriais, da América Latina e do Leste Europeu. Segundo Dária Jaremtchuk, essas exposições promoveram na época um intercâmbio em escala global, além da quebra do circuito hegemônico da arte (Jaremtchuk, 2007: 60).

Após as exposições, as obras permaneceram no MAC USP, formando um dos maiores acervos conceituais do país. A princípio essa ação foi uma consequência dos direcionamentos éticos da arte postal, que defendia a não devolução das obras recebidas, mas levou ao reconhecimento do valor de musealidade¹¹ da arte postal. Apesar de parecer contraditório institucionalizar uma manifestação artística de natureza livre e marginal, Walter Zanini preocupou-se em demonstrar que a ideologia da arte postal podia ser respeitada mesmo que as obras fossem inseridas no contexto museológico. A grande adesão por parte dos *mailartistas* às propostas “Prospectiva’74” e “Poéticas Visuais” parece indicar que Zanini conseguiu o seu propósito, além de ter angariado credibilidade perante os *mailartistas*, favorecendo a inclusão da arte postal anos depois na XVI Bienal de São Paulo.

Arte Postal na XVI Bienal de São Paulo

Walter Zanini foi nomeado curador geral da XVI Bienal de São Paulo, realizada entre 16 de outubro e 20 de dezembro de 1981, no Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Segundo Dária Jaremtchuk, a escolha de Zanini deveu-se, principalmente, à credibilidade que ele havia conquistado no circuito artístico e mostrou-se estratégica para a Bienal (Jaremtchuk, 2013: 25). Naquela edição, a Bienal de São Paulo completava 30 anos. Mesmo com um histórico de altos e baixos, era considerada uma das maiores manifestações no campo das artes visuais da América do Sul, além de ser extremamente importante para a vida cultural do país, como analisou o próprio Zanini algumas décadas depois.

Por um lado, havia a Bienal de São Paulo e sua importância na América do Sul e o renome internacional que adquiriu, isso não se pode negar. Ela manteve durante tempo demais uma estrutura que seguia o modelo da Bienal de Veneza: organização por país, concentração nas tradicionais categorias artísticas, prêmios, etc. Em segundo lugar, não podemos esquecer que,

sobretudo a partir do final dos anos 1960, com o endurecimento da ditadura e as restrições à liberdade, a censura, etc., os artistas fizeram um boicote internacional ao evento (liderados por Hans Haacke e Pierre Restany, se bem me lembro). Vários países deixaram de enviar suas delegações de artistas, ou reduziram sua participação. As bienais dos anos 1970, com poucas exceções, tiveram uma atitude conformista. A recuperação só ocorreu nos anos 1980 (Obrist, 2009: 66).

Com base nesse contexto, Walter Zanini considerou que se fazia necessário propor reformulações para a XVI Bienal de São Paulo¹², que, até aquele momento, ainda estava atrelada à participação de delegações de artistas, escolhidas por via diplomática, para representar os diversos países presentes na mostra. Uma das reformulações propostas para aquela edição foi a divisão da exposição em três núcleos. O Núcleo I, o maior deles, foi organizado por analogia de linguagens e não por nacionalidade, tendo sido subdividido em dois vetores. O Vetor A acolheu investigações artísticas, então recentes, que utilizavam novos meios, como a arte postal. Já o Vetor B apresentou obras que utilizavam suportes e procedimentos tradicionais da arte, mas que propunham novas investigações. O Núcleo II apresentou obras de valor histórico para a arte contemporânea e o Núcleo III foi destinado à produção artística latino-americana. A Bienal também apresentou um segmento para o que se denominou de Arte Incomum, com produções que se aproximavam da *Art Brut*, Arte Popular ou Arte Naïf³.

A arte postal integrou o Vetor A do Núcleo I e contou com curadoria específica de Julio Plaza. A inclusão dessa manifestação artística naquela edição foi comentada por Walter Zanini

Para melhor configurar o Vetor A abriu-se um espaço específico destinado aos artistas de Arte Postal, convidados no mundo inteiro. Nos últimos anos cresceu-se consideravelmente o círculo dos que utilizam o correio enquanto suporte ou media para a produção da arte. Na Bienal, o público poderá conhecer os desdobramentos intermediais recentes dessa atividade que tem sido quase sempre rejeitada pelo sistema oficial das artes (Zanini, 1981: p. 21).

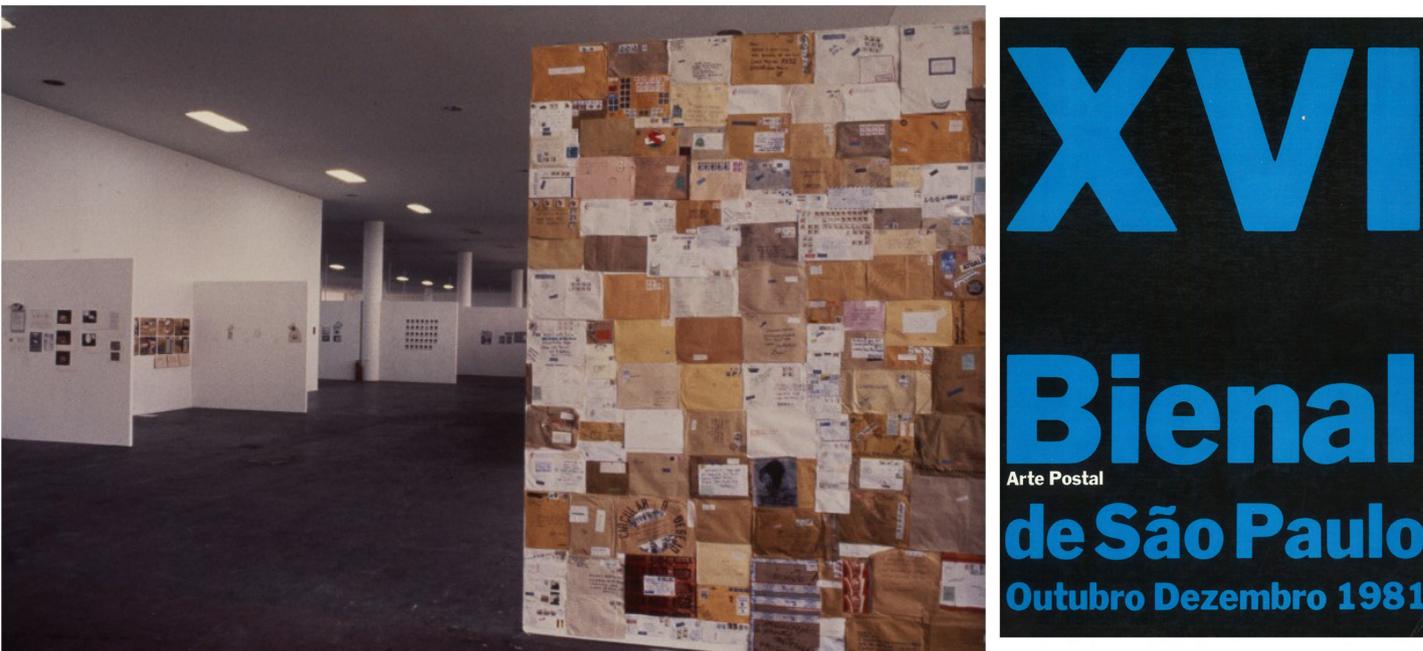
O chamamento da arte postal para a XVI Bienal de São Paulo se deu por meio de uma convocatória pública. Walter Zanini solicitou aos artistas, integrantes ou não de sua rede de contatos, que enviassem via correio, trabalhos que podiam ser na forma de produção gráfica, registros musicais, vídeo K-7 ou fotografias, entre outros. Solicitava, ainda, que os artistas enviassem um retrato em que aparecessem em seus ambientes de trabalho, ou junto a seus arquivos, e que replicassem o convite a outros possíveis interessados.

A arte postal recebeu um grande espaço no segundo andar do Pavilhão da Bienal, em comparação com outras manifestações artísticas presentes, tendo ocupado cerca de 2.000 m²¹⁴. Não foi possível determinar ao certo quantas peças foram recebidas, mas estima-se que a Bienal tenha apresentado de 6.000 itens de arte postal enviados por 467 artistas de 30 países¹⁵.

Segundo Zanini, o Vetor A do Núcleo I foi dividido ainda em três partes: a primeira dedicada aos vídeos e projeções, a segunda, à arte postal e a terceira, às instalações. Na área destinada à arte postal, havia um espaço para a exibição das fitas K-7 e slides, que seguiam uma programação específica¹⁶ e outra para apresentação de livros de artistas, catálogos e revistas¹⁷ enviadas como arte postal.

De maneira geral, todas as obras recebidas foram expostas [Fig. 2]. Obras, documentos e envelopes foram dispostos lado a lado, sem destaque ou hierarquização, fixados com grampos diretamente nos painéis expositivos. A montagem dessas obras em molduras não era viável devido à grande quantidade de peças, além do que, emoldurá-las de modo tradicional, não seria condizente com a proposta da arte postal.

Devido aos diferentes tipos de manifestações artísticas presentes em sua décima sexta edição, a Bienal organizou três catálogos distintos: um de caráter geral, um volume específico para a arte postal [Fig. 3] e um terceiro para a Arte Incomum.



FIGS. 2-3. Vista da exposição de arte postal na XVI Bienal de São Paulo. Foto: José Roberto Cecato; Capa do catálogo de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

De maneira geral, o catálogo dedicado à arte postal seguiu o mesmo padrão das mostras “Prospectiva ’74” e “Poéticas Visuais”. Além de textos dos curadores Walter Zanini¹⁸ e Julio Plaza¹⁹, também foram inseridos textos dos *mailartistas*: Ulísses Carrión²⁰; Romano Peli e Michaela Versari²¹; e Mirella Bentivoglio²². Tais textos apresentam referenciais teóricos e práticos da arte postal por meio de diferentes perspectivas, tendo servido ao público como uma espécie de material didático sobre essa manifestação artística. Também consta no catálogo a reprodução de uma obra de cada artista, com exceção das obras que chegaram fora do prazo determinado na convocatória. Dessas, apenas o nome do artista foi incluído.

Diferentemente dos outros catálogos, no volume dedicado à arte postal foram acrescentadas a reprodução da convocatória original feita aos artistas e a listagem dos artistas participantes com seus respectivos endereços de correspondência. Esses acréscimos adequaram a publicação a um formato mais próximo do que era esperado em relação à documentação resultante de

exposições de arte postal, pois formava um dossiê completo sobre a mostra.

Além dos catálogos, a Fundação Bienal de São Paulo (FBSP) organizou uma série de conferências, visando ampliar os debates acerca dos diferentes temas apresentados naquela edição. Em relação à arte postal foram realizados dois eventos. O primeiro, “Perspectivas para Arte Postal”, ocorreu no dia 17 de outubro de 1981 e contou com a participação de Ulises Carrión. O segundo, “Mail Art”, foi realizado no dia 4 de novembro de 1981. Sendo o último uma mesa redonda mediada por Walter Zanini com os artistas Ulises Carrión, do México, Jonier Marin, da Colômbia, Leonhard Frank Duch, da Alemanha, e os brasileiros Chico Pereira e Unhandeijara Lisboa e Paulo Bruscky, da Paraíba e do Recife, respectivamente²³.

Na mesa redonda, de uma maneira geral, cada artista tomou a palavra e compartilhou a sua experiência com a arte postal. Os principais assuntos discutidos no evento foram: a situação de conhecer pessoalmente outros *mailartistas*, os vários formatos possíveis de serem enviados por correio, a denominação arte postal versus arte correio, a dimensão e organização da exposição de arte postal naquela Bienal, a experiência dos *mailartistas* no nordeste, o papel da arte postal na mudança do panorama artístico brasileiro centrada na produção de artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, a saída do anonimato de alguns artistas por meio da arte postal, os aspectos democráticos ou não da arte postal, a intensidade da produção de arte postal ainda no começo daquela década, a burocracia do correio na América Latina, a censura à produção artística no período de ditadura militar e o uso da arte postal como estratégia de resistência pelos artistas²⁴.

O levantamento que realizamos em periódicos de época, indica que a XVI Bienal de São Paulo recebeu diversas críticas negativas²⁵. Assim como ocorreu com a exposição “Ray Johnson: New York Correspondence School”, sediada no *Whitney Museum*, a inserção da arte postal na Bienal não foi bem recebida de maneira geral. Nesse contexto, a crítica de Aracy Amaral nos parece pertinente e rica, pois apresenta um ponto de vista diferente ao de Walter Zanini. Além disso, sua análise sobre a presença da arte postal na XVI

Bienal de São Paulo deu-se no calor da hora, o que nos ajuda a contextualizar o debate que se fazia naquele momento.

Questionável é também a forma de apresentação da “arte postal” que, segundo o catálogo, “tem sido quase sempre rejeitada pelo sistema oficial das artes”. Pelo que [a] arte postal significa, assim sempre deveria ser. Nesta Bienal, ao contrário, institucionaliza-se uma linguagem alternativa. Assim, uma atuação marginal mais ou menos criativa é desvirtuada, posto que seu canal de comunicações se processa em circuito paralelo ao do mercado ou das instituições oficiais. (...) Agora, exibir o resultado dessa troca de maneira convencional é violentar esse circuito, neutralizá-lo. Fazer “obra de arte” não parece ser pretensão de muitos que exercem essa atividade (...). Uma pequena Bienal esta, menos cansativa de se ver, caso o projetista de sua montagem se tivesse preocupado mais em racionalizar o espaço sem o visível desperdício, para mostrar alguns aspectos do que ocorre hoje em arte. Uma produção que é residual, ou caracterizada pela reflexão sobre a criação artística, ou constituída de eventos marginais ao circuito e, ainda, fatigadas ou mais elaboradas remanipulações de tendências de décadas anteriores (Amaral, 1983: 395).

Apesar das críticas da imprensa e dos críticos de arte, Walter Zanini defendia a pertinência da presença da arte postal naquela edição, por meio de seu texto de apresentação no catálogo de arte postal da XVI Bienal de São Paulo. Apresentava um breve panorama do crescimento desse fenômeno artístico pelo mundo e destacava a grande adesão por parte dos artistas à sua convocatória:

(...) Recorrendo a dados concretos e imediatos do existir, esta atividade processual, que se apropriou dos serviços institucionais dos Correios, permanece, neste início da década 80, uma das evidências maiores do fenômeno que desmaterializou a arte, objeto de um dos vetores do Núcleo I da presente manifestação. (...) se trata de um atuante sistema estratégico de ação informativa, capaz de imobilizar muitas energias do meio artístico, é prova do explosivo número dos participantes do circuito, as recentes exposições em nível internacional, a formação de arquivos e centros especializados em vários países, assim como o empenho teórico que o

investiga. (...) Este projeto da Bienal, sem preocupações de informação seletiva, visa essencialmente levar ao conhecimento público os atuais estágios dessa ação que intenta à marginalidade apesar de mostrar flancos abertos às contradições. Quase quinhentos artistas do mundo inteiro aceitaram o convite para a exposição. Atividade de clara mobilização internacional, marcada pelo quantitativismo, com a dinâmica de seus gestos-signos e mais raramente com seus objetos-signos, a arte postal espreadiu-se em um espectro extremamente vasto de conteúdos, utilizando todo e qualquer veículo de comunicação disponível na sociedade de consumo. Se esse conglomerado anárquico de mensagens irreverentes transtorna, é porque a civilização está transtornada (Zanini, 2013: 264).



FIG. 4. Cláudio Moschella, *Cartaz da XVI Bienal de São Paulo*, 1981. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Para além do embate entre Aracy Amaral e Walter Zanini, entendemos que o gesto de Zanini, ao inserir a arte postal na XVI Bienal de São Paulo, foi um ato de grande radicalidade. Levando em consideração que o Brasil vivia um processo de reabertura política, apresentar tal tipo de produção artística era colocar a Bienal no cenário de redemocratização do país. De acordo com Agnaldo Farias, o cartaz daquela edição [Fig.4], desenvolvido por Cláudio

Moschella, explicitava muito bem a situação vivida pelo país:

Retoma-se o diagrama dos cartazes da nona e da 12ª Bienais, sendo que desta vez o elemento gráfico é o número 16, repetido 16 vezes. Ainda que a alusão continue a ser política, temos o retorno a um discurso no qual o assunto é a própria Bienal. O desenho da sequência de numerais sugere um percurso no qual a Bienal vai pouco a pouco se desprendendo de uma massa gráfica compacta e indefinida - alusão aos anos de censura, responsáveis por nublar várias edições do evento - e volta a ganhar contornos nítidos e reconhecíveis (Farias, 2001: 298).

No que se refere à crítica sobre a institucionalização de uma produção livre como a arte postal, devemos levar em consideração que, ao participar da convocatória, os artistas estavam cientes da questão institucional, assim como das condições de sua participação. Nesse sentido, o *mailartista* Jonier Marin apresentou sua percepção do contraste da arte postal em relação ao restante da Bienal:

Ela [a arte postal] interessa porque incomoda e questiona o resto da Bienal. Molesta pela sua ambiguidade quero-não-quero, é-não-é arte, são-e-não-são artistas seus autores, etc. É um fenômeno muito complexo este da arte postal. Cabe mais ao sociólogo e ao psicólogo que ao crítico, fazer uma análise desta arte comportamental que tem se manifestado ultimamente como plantas epífitas sobre a grade árvore da arte. É isso (Marin, 1981: 42).

Chico Pereira, por sua vez, relatou na conferência *Mail Art* que discordava das notícias de que a participação da arte postal naquela Bienal era desnecessária. Segundo ele: "[...] nós não concordamos, claro, por isso estamos aqui discutindo isso"²⁶.

Consideramos que a adesão dos *mailartistas* à XVI Bienal de São Paulo foi muito expressiva, tanto pela quantidade, qualidade e diversidade, quanto pela variedade de países participantes. Esse conjunto de obras e documentos refletem o contexto em que essas obras foram desenvolvidas e os eventos artísticos relacionados à arte postal que ocorreram na época, o que nos ajuda a entendê-los melhor. Com base nos levantamentos da participação

de artistas em exposições com arte postal, promovidas por Walter Zanini, podemos notar um aumento considerável na adesão por parte deles a essas exposições com vínculo institucional entre meados da década de 1970 e início da década seguinte²⁷.

Vale ressaltar que naquele momento ainda havia grande dificuldade de entendimento da produção de arte postal e de reconhecimento de seu valor artístico e documental. Apenas com o distanciamento de décadas e conhecimento sobre o que a XVI Bienal de São Paulo desencadeou no campo artístico e museológico, é possível compreender a importância da presença da arte postal naquela Bienal. Em seu discurso de abertura da XVI Bienal, Zanini mencionou que a arte postal só seria reconhecida dali a vinte anos e que o material apresentado era carregadíssimo de conteúdo, refletindo o que estava ocorrendo no mundo na época²⁸.

Arte Postal no Centro Cultural São Paulo

Ao final da XVI Bienal de São Paulo todo o material de arte postal permaneceu sem destino certo até 1984, quando foi doado ao Centro Cultural São Paulo²⁹. Em contrapartida à doação, o Conselho de Arte e Cultura³⁰ da FBSP pediu que fosse criado um espaço dedicado a conservar e exibir esse material. Assim, o CCSP criou o Escritório de Arte Postal³¹, que atuou intensamente entre os anos de 1984 e 1989. Em 1994, dez anos após a sua doação, constatou-se que parte das obras havia desaparecido, fato denunciado por Walter Zanini, que repercutiu negativamente na imprensa na época³². Esses fatos levaram o CCSP a iniciar uma investigação interna sobre a localização das peças. Ainda em 1994, parte delas foi localizada e no ano seguinte passou a integrar a Coleção de Arte da Cidade, acervo artístico da instituição³³.

Mesmo tendo sido incorporadas ao acervo artístico do CCSP, o processamento técnico dessas obras permaneceu inconcluso pelos vinte anos seguintes. A catalogação da coleção apenas foi finalizada em 2015,

ação que fortaleceu as medidas de salvaguarda e viabilizou o acesso de pesquisadores às obras. Possibilitou, também, esclarecer que apesar do desaparecimento parcial da coleção, foram recuperados 2.795 obras e documentos, totalizando 5.171 itens, se consideradas as obras formadas de diversas partes ou aquelas que possuem mais de um exemplar. Apesar da XVI Bienal de São Paulo ter sido realizada em 1981, as obras participantes do Núcleo I abrangem o período de 1965 a 1983. Fazem parte da coleção 440 artistas de 27 países³⁴.

Artificalização, legitimação e musealização

A despeito das críticas lançadas na época, podemos afirmar que a presença da arte postal na XVI Bienal de São Paulo foi ousada, bem-sucedida e ganhou proporções nunca antes atingidas no país, dado o grande número de artistas participantes. A presença inédita da arte postal num evento do porte da Bienal, foi um marco para sua artificalização e legitimação³⁵. Segundo Roberta Shapiro e Nathalie Heinich: “A artificalização é um processo dinâmico de mudança social, por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas e por meio do qual relações e instituições são transformadas” (Shapiro; Heinich, 2013: 15). Ainda segundo as duas sociólogas francesas, a artificalização é um processo composto pelas seguintes etapas: “(...) deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização” (*Ibidem*:18).

Apesar de já ser uma manifestação artística estabelecida em um circuito independente próprio na década 1970, a inserção da arte postal em instituições museológicas potencializou o seu processo de artificalização e legitimação. Com base nas etapas apontadas por Shapiro e Heinich, levantamos a hipótese de que o processo de artificalização, legitimação

e musealização da arte postal no Brasil ocorreu em três momentos consecutivos.

O primeiro momento, refere-se ao desencadeamento de todo o processo, o que consideramos ter ocorrido a partir da “Prospectiva ’74” e “Poéticas Visuais”. Nessas exposições identificamos a etapa do deslocamento da arte postal do circuito independente para o ambiente institucionalizado do MAC USP, ainda que elas não tenham apresentado exclusivamente a arte postal.

O segundo, envolve as etapas decorrentes da inserção da arte postal no Núcleo I da XVI Bienal de São Paulo. Neste momento, ao contrário das exposições anteriores, o termo arte postal foi assumido e destacado, o que se enquadra na etapa de renomeação (ou nomeação) proposta por Shapiro e Heinich. Ao ser exposta na Bienal a arte postal foi recategorizada, alterando seu *status* de manifestação artística marginal para obra de arte reconhecida institucionalmente. Ainda neste momento foram desenvolvidas as etapas de disseminação e intelectualização, pela ampla divulgação da arte postal e das reflexões geradas por meio da exposição, seja por meio dos textos do catálogo, seja pelos debates promovidos pela FBSP. No caso da disseminação e intelectualização, consideramos que a participação na referida Bienal foi apenas um ponto de partida, visto que até hoje a arte postal é objeto de estudo e de exposições, às vezes por meio da individualização do trabalho dos artistas.

O terceiro e último momento diz respeito às etapas que ocorreram após a XVI Bienal de São Paulo e relacionam-se com a musealização da arte postal. Após a Bienal, ao serem destinadas ao Centro Cultural São Paulo, as obras passaram a integrar um acervo, o que gerou uma mudança institucional e organizacional. Ao serem tratadas como patrimônio, as obras passaram a demandar ações museológicas, de acordo com as recomendações específicas da Museologia, o que lhes conferiu uma nova consolidação jurídica. Essas ações redefiniram o tempo de existência das obras, ou seja, garantiram a sua salvaguarda como parte integrante do acervo permanente de uma

instituição pública. Por fim, a documentação e preservação requerem um patrocínio, seja por meio de recursos próprios ou financiamento a partir de projetos.

Ainda segundo Shapiro e Heinich a relação entre artificação e legitimação pode criar um processo de “causação circular”, onde:

A artificação de um objeto necessariamente resulta na legitimação deste. Por outro lado, o desejo de garantir a legitimidade para uma prática que alguém considera injustamente subvalorizada pode, por sua vez, impulsionar um processo de artificação. Não obstante, a artificação e a legitimação continuam sendo processos distintos; a primeira, enraizada na materialidade, engloba a segunda (Shapiro; Heinich, 2013: 18).

Nesse sentido, levantamos a hipótese de que a arte postal naquele momento no Brasil teria sido uma manifestação artística subvalorizada. A sua inserção em uma instituição não só desencadeou seu processo de artificação, legitimando-a, mas também levou ao reconhecimento de sua musealidade. Tal reconhecimento possibilitou a preservação dessa manifestação artística por meio da musealização. Além disso, destacamos, também, que a atuação de Walter Zanini junto à arte postal foi fundamental por seu notável esforço em historicizá-la, o que se deu por meio das exposições que organizou, dos debates que promoveu, dos textos que reuniu e publicou e dos acervos que se formaram com seu apoio. Concluímos, assim, que a XVI Bienal de São Paulo foi um marco para a artificação, legitimação e musealização da arte postal no Brasil. Ressaltamos que tais repercussões não eram tão evidentes na época como são hoje, exatos 40 anos depois.

Por fim, consideramos que a musealização da coleção de arte postal proveniente da XVI Bienal de São Paulo, sob guarda do Centro Cultural São Paulo, possibilitou a preservação e o acesso de importantes informações dessa manifestação artística antes marginal, como as mais variadas técnicas utilizadas pelos *mailartistas* e temas abordados, além das obras propriamente ditas. Portanto, podemos identificar essa coleção como uma das maiores e mais relevantes dessa tipologia em instituição pública no país.

Referências

- AMARAL, A. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.
- BRUSCKY, P. Arte Correio e a grande rede: Hoje, a arte é este comunicado. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. *Escritos de artistas: anos 60/70*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FARIAS, A. *Bienal 50 anos (1951-2001)*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- FREIRE, C. *Poéticas do processo: Arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XVI Bienal de São Paulo: Arte Postal*. São Paulo: FBSP, 1981.
- HELD JR., J. The Mail Art Exhibition: Personal Worlds to Cultural Strategies. In: CHANDLER, A.; NEUMARK, N. (Ed.). *At a distance: precursors to art and activism on the internet*. London: Massachusetts Institute of Technology, 2005.
- JAREMTCHUK, D. G. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- _____. MAC do Zanini: o museu crítico do museu. In: OLIVEIRA, E. D. G. de; COUTO, M. de F. M. (orgs.). *Instituições da arte*. Porto Alegre: Zouk, 2013.
- MARIN, J. Uma arte que incomoda. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 nov. 1981.
- OBRIST, H. U. *Entrevistas: volume 1*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.
- PIANOWSKI, F. *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina*. Tese (Doutorado em Historia, Teoria y Critica de las Artes)–Departament d’Historia de l’Art, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013.
- ROMANO, C. B. *Do marginal ao museal: um estudo sobre a Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Museologia)–MAE-USP, MAC-USP, MP-USP, MZ-USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- SAVA, S. Ray Johnson’s New York Correspondence School: The Fine Art of Communication. In: DE SALVO, D.; GUDIS, C. *Ray Johnson: Correspondences*. Paris: Flammarion, 1999.
- SHAPIRO, R.; HEINICH, N. Quando há artificação? *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 28, n.1, p.14-28, jan./abr. 2013.
- SPIEGELMAN, L. *Mail-art shows*. Arte postal enviada para a XVI Bienal de São Paulo. 1981. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.
- VAZ, I. *Sobre a musealidade*. 2017. Dissertação (Mestrado em Museologia)–MAE-USP, MAC-USP, MP-USP, MZ-USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- ZANINI, W. Apresentação. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo: FBSP, 1981. Catálogo geral.
- _____. Arte postal na 16ª Bienal. In: FREIRE, C. (Org.). *Walter Zanini: escrituras*

críticas. São Paulo: Annablume, 2013.

_____. Bienais internacionais em vias de congregar-se. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 jun. 1985.

Notas

- * Camila Bôrtolo Romano é coordenadora da Coleção de Arte da Cidade do Centro Cultural São Paulo. O presente artigo apresenta resultados parciais da dissertação de mestrado intitulada “Do marginal ao museal: um estudo sobre a Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo”, orientada pela Profa. Dra. Helouise Costa, desenvolvida pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo. Entregue em dezembro de 2020 e defendida em março de 2021. E-mail: mila.romano@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0055-5973>.
- 1 Neste artigo utilizaremos o termo mailing para nos referirmos à lista de contatos e endereços postais dos *mailartistas*.
 - 2 Identificaremos neste artigo os produtores de arte postal como *mailartistas*.
 - 3 Tradução do original: “Mail Art is the possibility to organize exhibitions, festivals, meetings, to open archives, to produce magazines, books, etc., doing it without the help of big financings, art critics, galleries and merchants. Mail Art is not a “new trend”, a transient fashion or an artistic movement: it is a proposal for an alternative structure, a new cultural pattern to abolish the traditional on-way intercourse between the artist and the audience and to introduce the experience of a daily real two-way communication. Mail Art is not a letter or a postcard to be framed and hung on the wall, it is a process of communication: every single mailing needs the interaction and completion of the addressee. A mail-art project is always a collective work. The mail-art network has been exploited lately by individuals for their personal ends, altering his nature of revolutionary strategy. We intend to be present, personally and with our theoretical works, to every future show in Italy that will be labelled as “mail art”, to debate the objective historical features of this medium. With this open letter we try to simulate a discussion of ideas about the mail-art phenomenon, that today is lacking”.
 - 4 Tradução do original: “While the eternal-mail-art network has no formal rules, it is growing at such a rate that certain “considerations” must be given to the conduct of those individuals hosting mail-art exhibitions, if the system is to grow in a positive way. Beyond the dictates of basic human nature, focusing on politeness, mail-art shows are a two-way street of communication. We the undersigned (as practicing mail artists) feel that the following “considerations” should form the foundation of any show that calls itself a “mail-art show”. (1) No fee (2) No jury (3) No returns (4) All works received will be exhibited (5) A complete catalog will be sent free of charge to all participants [...] (6) Postcards sent to each participant letting them know that their work has been received (if financially possible). If for whatever reasons a mail-art show curator cannot fulfill these “considerations”, then he should return, without cost to the contributing artist, all mailings received. [...] Mail art is free. Money and mail art don't mix”.

- 5 Walter Zanini (1925-2013) atuou como professor, crítico, teórico, curador e foi responsável pela implantação e gestão do MAC USP entre os anos 1963 e 1978.
- 6 Julio Plaza (1937-2003) atuou como artista plástico e foi um dos responsáveis por trazer ao MAC USP a lista de contatos dos artistas integrantes da rede de arte postal (Sayão, 2015: 73).
- 7 MERZ MAIL. *Manual practico para organizar uma exposición de mail art*, p. 36 – 37. Disponível em: <<http://www.merzmail.net/articulos.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2021.
- 8 SPIEGELMAN, Lon. *Mail-art shows*. Arte postal enviada para a XVI Bienal de São Paulo. 1981. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.
- 9 MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Prospectiva '74*. São Paulo, 1974.
- 10 MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Poéticas Visuais*. São Paulo, 1977.
- 11 Segundo Ivan Vaz o conceito de musealidade refere-se a: "(...) qualidades e valores. Tais qualidades/valores, não obstante, se dariam a partir de processos em que um objeto se desloca de sua realidade originária, sendo dotado de significações condizentes a um novo contexto, no caso, museal" (Vaz, 2017: 35).
- 12 Por ocasião da XVI Bienal de São Paulo, Walter Zanini promoveu de forma inédita no Brasil, um encontro com os dirigentes das principais mostras internacionais daquele momento: Bienal de Veneza, Bienal de Paris, Documenta de Kassel, Bienal de Medellín e Bienal de Sidney. Como resultado desse encontro, foi criado um comitê provisório de Bienais internacionais (Zanini, 1985: s.p.).
- 13 FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XVI Bienal de São Paulo*. Catálogo Geral. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.
- 14 ZANINI, Walter. *Carta*. Correspondência enviada para os participantes do Núcleo I da XVI Bienal de São Paulo, em 6 dez. 1981. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.
- 15 FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Relatório Nucleus I – Mail Art – 1981 – Participação por países, em 1981*. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo - FBSP.
- 16 FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Listagem e programação de fitas K-7 e slides expostos no Núcleo I de arte postal*, em 1981. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo - FBSP.
- 17 FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Listagem de livros de artistas, catálogos e revistas expostos no Núcleo I de arte postal*, em 1981. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.
- 18 Texto: *A Arte Postal na XVI Bienal de São Paulo*.
- 19 Texto: *Mail Art: Arte em sincronia*.
- 20 Texto: *Rede Internacional de correio artístico imprevisível e A Arte Postal e o grande monstro*.
- 21 Texto: *Mail Art*.
- 22 Texto: *O quadrado do dizer*.
- 23 FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XVI Bienal de São Paulo – Programa de Conferências*, em 1981. Fonte: Arquivo Walter Zanini – Biblioteca MAC USP.
- 24 FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Transcrição da conferência Mail Art*, realizada em 4 nov. 1981, na FBSP. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.
- 25 Tais como: AMARAL, Zózimo Barrozo do. Ponto final. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1981, p.

- 2; KRÜSE, Oney. A principal característica desta XVI Bienal de São Paulo: o convencionalismo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 out. 1981, p. 17; KLINTOWITZ, Jacob. 30 segundos de televisão valem mais que dois meses de Bienal. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 out. 1981, p. 14. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.
- 26 PEREIRA, Chico. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Transcrição da conferência Mail Art*, realizada em 4 nov. 1981, na FBSP. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.
- 27 SAYÃO, Bruno. *Solidariedade em Rede: Arte Postal na América Latina*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte)–EACH, ECA, FAU, FFLCH, MAC, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 104.
- 28 ZANINI, Walter. In: IDART. *Filme sobre a XVI Bienal de São Paulo*, em 1981. Código P667/AP FL133. Fonte: Arquivo Multimeios / CCSP / SMC / PMSP.
- 29 BORBA FILHO, Gabriel. *Carta*. Correspondência para Roberto Muylaert, Fundação Bienal de São Paulo, em 13 mar. 1984. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.
- 30 Faziam parte do Conselho de Arte e Cultura: Walter Zanini, Ulpiano Bezerra de Menezes, Paulo Sérgio Duarte, Esther Emílio Carlos, Donato Ferrari, Luiz Diederichsen Villares e Casemiro Xavier de Mendonça.
- 31 Inaugurado em 02 de maio 1984, o Escritório de Arte Postal tinha como função gerir os materiais provenientes da XVI Bienal de São Paulo, além de promover convocatórias, exposições e contato com a rede, a fim de difundir e gerar debates sobre a arte postal. Tornou-se, na década de 1980, um local de referência sobre arte postal. Estima-se que foram produzidos cerca de 15 eventos ao longo da sua existência.
- 32 MORAES, Angélica. Arte Postal some do Centro Cultural. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 03 abr. 1994, p. 103. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.
- 33 De acordo com processo nº 16-003.540-94*98 do Centro Cultural São Paulo de investigação do desaparecimento das obras. 05 abr. 1994. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.
- 34 De acordo com as informações consultadas no banco de dados da Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.
- 35 Segundo Shapiro e Heinich, “(...) a artificação não deve ser confundida com a legitimação. (...) Apesar de uma semelhança aparente, os dois conceitos são bastantes diferentes. Com efeito, afirmamos que o conceito de artificação é um avanço teórico e empírico em relação à legitimação (...)” (Shapiro; Heinich, 2013: 17).

Artigo submetido em outubro de 2021. Aprovado em janeiro de 2022.