UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM MUSEOLOGIA

Camila Bôrtolo Romano

**Do marginal ao museal:
um estudo sobre a Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo**

São Paulo
2020

Camila Bôrtolo Romano

**Do marginal ao museal:
um estudo sobre a Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Museologia.

Área de Concentração: Museologia

Orientadora: Profa. Dra. Helouise Costa

Linha de pesquisa: História dos processos museológicos, coleções e acervos

Versão revisada

A versão original está disponível na biblioteca do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP)

-

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação integral ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação, MAE/USP,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Romano, Camila Bôrtolo
Do marginal ao museal: um estudo sobre a Arte
Postal da XVI Bienal de São Paulo / Camila Bôrtolo
Romano; orientadora Helouise Costa. -- São Paulo,
2020.
217 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Museologia) -- Museu de
Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo,
2020.

1. Arte Postal. 2. XVI Bienal de São Paulo. 3.
Centro Cultural São Paulo. 4. Catalogação. 5.
Musealização. I. Costa, Helouise, orient. II. Título.

Bibliotecária responsável:
Monica da Silva Amaral - CRB-8/7681

FOLHA DE APRESENTAÇÃO

Nome: ROMANO, Camila Bôrtolo

Título: Do marginal ao museal: um estudo sobre a Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Museologia.

Aprovada em: 12 de março de 2021

Banca examinadora

Profa. Dra. Helouise Costa (Presidente)

Instituição: Museu de Arte Contemporânea - Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Gilberto dos Santos Prado

Instituição: Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Marilúcia Bottallo

Instituição: Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

Aos meus pais, Flávio e Nair
Ao meu companheiro de vida Vinicius
À pesquisadora Maria Olímpia

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Helouise Costa, pela oportunidade. Sua confiança, generosidade e paciência, tornaram a realização deste trabalho possível.

Aos membros da banca de qualificação, Profa. Dra. Ana Magalhães e Profa. Dra. Marilúcia Bottallo, pela disponibilidade e preciosas sugestões.

Ao Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins por sua acolhida nas fases iniciais.

À Andrea Andira Leite pela inspiração e incentivo.

Aos colegas do Centro Cultural São Paulo: Eduardo Navarro Niero Filho, por sempre me apoiar e acreditar no meu trabalho. Celso Ohno, com quem compartilhei minhas ideias e inquietações, pelas conversas enriquecedoras e incentivo. Maria Olímpia de Mello Vassão por compartilhar o seu vasto conhecimento sobre arte postal. Andréa Bruscatin Morelato, Luciana Cristina Ramos Nicolau, Claudia de Brito Lameirinha Bianchi e Vera Toledo Piza, pelo apoio profissional e emocional.

Aos profissionais dos museus e arquivos pesquisados: Marta Regina Paolicchi, Edney de Brito e Priscila Cardoso (AMM); Ana Paula Marques (AHWS FBSP); Fernando Piola e Silvana Karpinski (MAC USP); Ana Carolina Boaventura, Laura Rodríguez e Maria Cristina (MAB FAAP); Marta Vega e equipe (MACBA).

Ao Ibermuseus pela bolsa de capacitação que viabilizou a realização da residência profissional no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, experiência que contribuiu para realização desta dissertação.

Aos meus professores da graduação, Prof. Dr. Alexandre Gomes Vilas Boas e Prof. Dr. Sergio Augusto Oliveira, por me apresentarem a arte postal e pelos preciosos ensinamentos.

À minha família pelo carinho e educação que me proporcionou, na figura de meus pais, Flávio Romano e Nair do Carmo Bôrtolo Romano e minhas irmãs Kátia Bôrtolo Romano e Suzana Bôrtolo Romano.

Ao meu companheiro de vida, Vinicius Carvalho Ventura, pelo incentivo, paciência e apoio emocional.

Aos meus amigos, Marco Holuboski, Marcos Moda, Michele Reis e Fernando Esposito, por compartilharem momentos de alegria e descontração, extremamente necessários durante a realização desta dissertação.

ATENÇÃO: PERCEPÇÃO REQUER ENVOLVIMENTO.

Antoni Muntadas

RESUMO

ROMANO, Camila Bôrtolo. **Do marginal ao museal: um estudo sobre a Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo**. 217 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo. 2020.

A presente dissertação tem como objetivo abordar a institucionalização da arte postal no Brasil a partir da XVI Bienal de São Paulo e suas repercussões no campo artístico e museológico. Busca-se investigar 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, são analisadas a participação da arte postal na XVI Bienal de São Paulo e a trajetória posterior das obras, desde o encerramento da exposição, em 1981, passando por sua doação ao Centro Cultural São Paulo (CCSP), em 1984, até a consolidação da sua catalogação, em 2015. O estudo realizado visa contribuir para uma reflexão crítica acerca dos parâmetros adequados para a catalogação da arte postal a partir do estudo de caso do CCSP. São apontadas as dificuldades que envolvem a musealização da arte postal em função de suas especificidades e de sua natureza híbrida entre obra e documento. Parte-se da hipótese de que o processo de artificação, legitimação e musealização da arte postal no Brasil foi desencadeado a partir das exposições realizadas no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), teve como ápice a XVI Bienal de São Paulo e completou-se com as ações museológicas realizadas pelo CCSP. Nesse processo, considera-se que Walter Zanini teve papel fundamental. O desenvolvimento desta dissertação apoiou-se em fontes documentais inéditas, ou pouco estudadas, do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, MAC USP e do CCSP. Por meio delas foi possível esclarecer o episódio do desaparecimento de parte das obras, em 1994, que até hoje gera repercussões negativas para a instituição. Já do ponto de vista teórico recorreu-se a autores tais como Cristina Freire e Marília Xavier Cury, com destaque para Roberta Shapiro e Nathalie Heinich, que problematizaram os conceitos de artificação e legitimação, empregados para subsidiar a hipótese central dessa pesquisa. Ressalta-se, por fim, a importância da coleção de arte postal, proveniente da XVI Bienal de São Paulo, como uma das maiores e mais relevantes, em sua tipologia, depositada em uma instituição pública no país.

Palavras-chave: Arte Postal; XVI Bienal de São Paulo; Centro Cultural São Paulo; Catalogação; Musealização.

ABSTRACT

ROMANO, Camila Bôrtolo. **From marginal to museal: a study on Mail Art of the XVI São Paulo Biennial**. 217 f. Dissertation (Master degree) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo. 2020.

The present dissertation aims to approach the institutionalization of mail art in Brazil from the XVI São Paulo Biennial and its repercussions in the artistic and museological field. It seeks to investigate the transformations that this artistic manifestation has undergone, which, from a marginal existence, in the independent circuit of the arts, has now been assimilated in the museum context. For this purpose, the participation of mail art in the XVI São Paulo Biennial and the subsequent trajectory of the Works are analyzed, from the end of the exhibition in 1981, through its donation to the São Paulo Cultural Center (CCSP), in 1984, until the consolidation of its cataloging in 2015. The study carried out aims to contribute to a critical reflection on the appropriate parameters for the cataloging of mail art based on the CCSP case study. Difficulties involving the musealization of mail art are pointed out due to its specificities and its hybrid nature between work of art and document. It starts from the hypothesis that the process of artification, legitimation and musealization of mail art in Brazil was unleashed by the exhibitions held at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP), having as its culmination the XVI São Paulo Biennial and completed with the museological actions carried out by the CCSP. In this process, Walter Zanini is considered to have played a fundamental role. The development of this dissertation was based on previously unpublished or little studied documentary sources, from the Historical Archive Wanda Svevo of the São Paulo Biennial Foundation, MAC USP and CCSP. Through them it was possible to clarify the episode of the disappearance of part of the works, in 1994, which until today generates negative repercussions for the institution. From the theoretical point of view, authors such as Cristina Freire and Marília Xavier Cury were used, with emphasis on Roberta Shapiro and Nathalie Heinich, who problematized the concepts of artification and legitimation, used to support the central hypothesis of this research. Finally, the importance of the mail art collection, from the XVI São Paulo Biennial, is highlighted as one of the largest and most relevant, in its typology, deposited in a public institution in the country.

Keywords: Mail Art; XVI São Paulo Biennial; São Paulo Cultural Center; Cataloging; Musealization.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Gráfico <i>intermedia</i> . Fonte: HIGGINS, 2018, s.p.....	32
Figura 2 – Convite da exposição <i>Ray Johnson: New York Correspondance School</i> no Whitney Museum of American Art. Fonte: Ray Johnson Estate.....	39
Figura 3 – Mensagem de Ray Johnson. Fonte: Ray Johnson Estate.....	40
Figura 4 – Cartão Postal da <i>Primeira Exposição Internacional de Arte Postal</i> . Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	44
Figura 5 – Informativo (frente) de suspensão da <i>Exposição Internacional de Arte Correio</i> de 1976. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	45
Figura 6 – Informativo (verso) de suspensão da <i>Exposição Internacional de Arte Correio</i> de 1976. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	45
Figura 7 – <i>Limpos e Desinfetados</i> de Daniel Santiago e Paulo Bruscky. Fonte: Acervo Paulo Bruscky.....	46
Figura 8 – Capa do catálogo <i>Multimedia Internacional</i> . Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	49
Figura 9 – Cartão postal (frente) da exposição <i>Brutigre</i> . Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	50
Figura 10 – Cartão postal (verso) da exposição <i>Brutigre</i> . Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	50
Figura 11 – Resposta de Leon Ferrari para a exposição <i>Brutigre</i> . Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	51
Figura 12 – Telegrama de Paulo Bruscky em resposta à pergunta Como você limpa sua boca? Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	52
Figura 13 – Cartão postal de Gerard Barbot em resposta à pergunta Como você limpa sua boca? Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	53
Figura 14 – Resposta do artista Robert Ashworth à proposta <i>Perca [sic] de Identidade – O Sósia</i> . Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP....	54
Figura 15 – Resposta do artista Takeshi Watanabe à proposta <i>Perca [sic] de Identidade – O Sósia</i> . Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP....	54
Figura 16 – <i>Wellcomet Boletim 3</i> de Gilberto Prado. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	55
Figura 17 – Carimbo do Escritório de Arte Postal. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	56

Figura 18 – Gráfico de participação por países. Fonte: Elaborado pela autora a partir de dados obtidos pelo banco de dados da Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	57
Figura 19 – Cartão postal (frente) de Almandrade. Código 01.0147. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	59
Figura 20 – Cartão postal (verso) de Almandrade. Código 01.0147. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	59
Figura 21 – <i>A arte brasileira fora do eixo Rio São Paulo</i> de Raul Córdula Filho. Código 01. 0223. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	59
Figura 22 – <i>A arte brasileira fora do eixo Rio São Paulo</i> de Raul Córdula Filho. Código 01. 0223. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	59
Figura 23 – <i>A arte brasileira fora do eixo Rio São Paulo</i> de Raul Córdula Filho. Código 01. 0223. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	59
Figura 24 – <i>A arte brasileira fora do eixo Rio São Paulo</i> de Raul Córdula Filho. Código 01. 0223. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	59
Figura 25 – <i>FUMBLE / APALPAR</i> de Paulo Bruscky. Código 01.1858. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	60
Figura 26 – Envelope de Mirian Danowski. Código 01.1683. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	60
Figura 27 – <i>Repetition Poem / Poema de Repetição</i> (frente) de Paulo Bruscky. Código 01.1845. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	61
Figura 28 – <i>Repetition Poem / Poema de Repetição</i> (verso) de Paulo Bruscky. Código 01.1845. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	61
Figura 29 – <i>Dever de casa: exercícios de caligrafia</i> de Paulo Bruscky. Código 01.1860. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	61
Figura 30 – Telegrama de Paulo Bruscky. Código 01.1863. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	62
Figura 31 – Selo de Bruno Talpo. Código 01.0305. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	63
Figura 32 – Selos de Cavellini. Código 01.0355. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	63
Figura 33 – <i>Informazione</i> de Cavellini. Código 01.0353. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	63
Figura 34 – <i>XEROX ACTION</i> de Hudinilson Jr. Código 01.0953. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	64
Figura 35 – <i>XEROX ACTION</i> de Hudinilson Jr. Código 01.0953. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	64

Figura 36 – <i>XEROX ACTION</i> de Hudinilson Jr. Código 01.0953. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	64
Figura 37 – Xerografia de Myriam Peixoto. Código 01.1698. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	65
Figura 38 – Proposta da obra <i>Posição Amorosa</i> de Hudinilson Jr. Código 01.0950/D. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	66
Figura 39 – <i>Posição Amorosa</i> de Hudinilson Jr. com intervenção de Falves Silva (frente). Código 01.0951. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	67
Figura 40 – <i>Posição Amorosa</i> de Hudinilson Jr. com intervenção de Falves Silva (verso). Código 01.0951. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	67
Figura 41 – Intervenção de Leonhard F. Duch. Código 01.0112. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	67
Figura 42 – Intervenção de Paulo Bruscky. Código 01.0105. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	67
Figura 43 – Intervenção de Hélio Lete. Código 01.0104. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	67
Figura 44 – <i>BANANA RAG</i> de Anna Banana. Código 01.0179. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	68
Figura 45 – <i>BANANA RAG</i> de Anna Banana. Código 01.0179. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	68
Figura 46 – Fotografia de Paulo Bruscky. Código 01.1853. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	69
Figura 47 – Fotografia de Paulo Bruscky. Código 01.1855. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	69
Figura 48 – Foto de Cristina Dias. Código 01.0456. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	69
Figura 49 – Foto de Vittore Baroni (frente). Código 01.2531. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	70
Figura 50 – Foto de Vittore Baroni (verso). Código 01.2531. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	70
Figura 51 – Registro da <i>1ª Mostra Internacional de Arte Postal da Bahia</i> . Código 01.0078. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	70
Figura 52 – Registro da <i>1ª Mostra Internacional de Arte Postal da Bahia</i> . Código 01.0079. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	70

Figura 53 – Registro de Diego Barboza. Código 01.0572. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	71
Figura 54 – Currículo do Grupo Março. Código 01.0843/D. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	71
Figura 55 – <i>l'immagine mítica</i> . Código 01.808/D. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	72
Figura 56 – <i>Exposição Protesto</i> . Código 01.0049/D. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	72
Figura 57 – <i>homage to unknown</i> . Código 01.1028/D. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	72
Figura 58 – <i>mail-art shows</i> (frente) do artista Lon Spiegelman. Código 01.1482. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	73
Figura 59 – <i>mail-art shows</i> (verso) do artista Lon Spiegelman. Código 01.1482. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	73
Figura 60 – <i>BURNT MUSEUM #1</i> do artista Jozias Benedicto. Código 01.1152. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	73
Figura 61 – <i>BURNT MUSEUM #2</i> do artista Jozias Benedicto. Código 01.1153. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	73
Figura 62 – Arte postal do artista Artur Matuck. Código 01.0233/D. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	74
Figura 63 – Arte postal do artista Abílio José dos Santos. Código 01.0032. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	74
Figura 64 – Obra de Hélio Lete. Código 01.0919. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	75
Figura 65 – Obra de Bernd Löbach. Código 01.0267. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	75
Figura 66 – Obra de Joseph W. Huber. Código 01.1147. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	75
Figura 67 – Obra de A. C. Carvalho (frente). Código 01.0007. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	76
Figura 68 – Obra de A. C. Carvalho (verso). Código 01.0007. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	76
Figura 69 – Obra de Paulo Andrade. Código 01.1838. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	76
Figura 70 – Obra de Fálves Silva. Código 01.0665. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	77

Figura 71 – Obra de Bernd Löbach. Código 01.0265. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	77
Figura 72 – Obra de Katia Bento. Código 01.1249. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	77
Figura 73 – Obra de Katia Bento. Código 01.1290. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	77
Figura 74 – Proposta <i>Amazon Mail Art Project</i> de Ruggero Maggi. Código 01.2313/D. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	78
Figura 75 – Resposta de Gino Gini à <i>Amazon Mail Art Project</i> . Código 01.2312. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	78
Figura 76 – Resposta de Michel Corfou à <i>Amazon Mail Art Project</i> . Código 01.2312. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	78
Figura 77 – Resposta de Giovanni Fontana à <i>Amazon Mail Art Project</i> . Código 01.2312. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	78
Figura 78 – Zanini na reunião da comissão internacional para a organização da XVI Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.....	82
Figura 79 – Texto de Julio Plaza no catálogo <i>Prospectiva '74</i> . Fonte: Biblioteca MAC USP.....	87
Figura 80 – Convite da exposição <i>Prospectiva '74</i> . Fonte: Arquivo MAC USP.....	88
Figura 81 – Catálogo da <i>Prospectiva '74</i> (frente). Fonte: Biblioteca MAC USP.....	89
Figura 82 – Catálogo da <i>Prospectiva '74</i> (verso). Fonte: Biblioteca MAC USP.....	89
Figura 83 – Exposição dos envelopes que chegaram à exposição. Foto: Gerson Zanini. Fonte: Arquivo MAC USP.....	90
Figura 84 – Vista geral da exposição <i>Prospectiva '74</i> . Foto: Gerson Zanini. Fonte: Arquivo MAC USP.....	90
Figura 85 – Mesa com publicações na exposição <i>Prospectiva '74</i> . Foto: Gerson Zanini. Fonte: Arquivo MAC USP.....	91
Figura 86 – Convite da exposição <i>Poéticas Visuais</i> . Fonte: Arquivo MAC USP.....	92
Figura 87 – Catálogo da exposição <i>Poéticas Visuais</i> (frente). Fonte: Biblioteca MAC USP.....	94

Figura 88 – Vista geral da exposição <i>Poéticas Visuais</i> . Foto: Gerson Zanini. Fonte: Arquivo MAC USP.....	95
Figura 89 – Vista geral da exposição <i>Poéticas Visuais</i> . Foto: Gerson Zanini. Fonte: Arquivo MAC USP.....	95
Figura 90 – Vão da XVI Bienal de São Paulo em montagem. Foto: José Roberto Cecato. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.....	100
Figura 91 – Convocatória da XVI Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo XVI Bienal de São Paulo, volume 2.....	101
Figura 92 – Planta do 2º andar da XVI Bienal de São Paulo. Fonte: Catálogo XVI Bienal de São Paulo.....	102
Figura 93 – Vista da exposição de arte postal na XVI Bienal de São Paulo. Foto: José Roberto Cecato. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.....	103
Figura 94 – Vista da exposição de arte postal na XVI Bienal de São Paulo. Foto: Jose Augusto Varella. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.....	103
Figura 95 – Vista da exposição de arte postal na XVI Bienal de São Paulo. Foto: Jose Augusto Varella. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.....	104
Figura 96 – Cartão postal de Paulo Bruscky (frente). Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.....	106
Figura 97 – Cartão postal de Paulo Bruscky (verso). Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.....	106
Figura 98 – Capa do Catálogo Geral da XVI Bienal de São Paulo.....	107
Figura 99 – Capa do catálogo Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo.....	107
Figura 100 – Capa do catálogo Arte Incomum da XVI Bienal de São Paulo.....	107
Figura 101 – Cartaz da XVI Bienal de São Paulo, de autoria de Cláudio Moschella. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.....	111

Figura 102 – Folder do Escritório de Arte Postal do CCSP. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	123
Figura 103 – Acondicionamento da arte postal (antes) da organização. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	139
Figura 104 – Acondicionamento da arte postal (depois) da organização. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	139
Figura 105 – Prancha com arte postal. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	140
Figura 106 – Equipe organizando o acervo de arte postal. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	140
Figura 107 – Ficha catalográfica de arte postal utilizada em 2002. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	141
Figura 108 – Ficha catalográfica de arte postal (frente) utilizada entre 2008-2011. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	146
Figura 109 – Ficha catalográfica de arte postal (verso) utilizada entre 2008-2011. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	146
Figura 110 – Folder da exposição <i>A Arte Postal da XVI Bienal Internacional de São Paulo</i> . Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	147
Figura 111 – Vista da exposição <i>A Arte Postal da XVI Bienal Internacional de São Paulo</i> . Fonte: Núcleo Memória / CCSP / SMC / PMSP. Foto: Sossô Parma.....	148
Figura 112 – Vista da exposição <i>A Arte Postal da XVI Bienal Internacional de São Paulo</i> . Fonte: Núcleo Memória / CCSP / SMC / PMSP. Foto: Sossô Parma.....	148
Figura 113 – Vista da exposição <i>A Arte Postal da XVI Bienal Internacional de São Paulo</i> . Fonte: Núcleo Memória / CCSP / SMC / PMSP. Foto: Sossô Parma.....	148
Figura 114 – Esquema explicativo dos códigos de arte postal utilizado entre 2008-2011.....	152

Figura 115 - Fluxograma de processamento técnico da arte postal do CCSP (2013-2015).....	154
Figura 116 – Planilha de controle utilizada entre 2013-2015. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	155
Figura 117 – Padrão de acondicionamento da arte postal. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	158
Figura 118 – Padrão de acondicionamento da arte postal. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	158
Figura 119 - Tabela de padrão de acondicionamento de arte postal. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	159
Figura 120 – Esquema de guarda dos acondicionamentos de arte postal. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	159
Figura 121 – Tabela para cadastro de Artista no banco de dados da Coleção de Arte da Cidade. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	162
Figura 122 – Tabela para cadastro de Arte Postal no banco de dados da Coleção de Arte da Cidade. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....	163
Figura 123 – Esquema explicativo dos Códigos da Arte Postal a partir de 2013...	164
Figura 124 – Exemplo de preenchimento do campo “descrição”. Fonte: Informações extraídas da ficha técnica da obra 01.0105 de Alberto Harrigan.....	168
Figura 125 - Exemplo de preenchimento do campo “descrição”. Fonte: Informações extraídas da ficha técnica da peça 01.0005/D do grupo 3Nós3.....	169
Figura 126 – Exemplo de preenchimento do campo “Proposta interna”. Fonte: Informações extraídas da ficha técnica da obra 01.0105 de Alberto Harrigan.....	170
Figura 127 – Exemplo de preenchimento do campo “Observação”. Fonte: Informações extraídas da ficha técnica da obra 01.0118 de Albrecht/d.....	176
Figura 128 – Banco de dados utilizado pelo CED / MACBA.....	179

Figura 129 - Classificação da Arte Postal. Fonte: Informações extraídas do banco de dados da Coleção de Arte da Cidade, coletadas pela autora.....180

Figura 130 – Gráfico de subcategoria de arte postal (obra), elaborada pela autora. Fonte: Banco de dados da Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....187

Figura 131 – Gráfico de subcategoria de arte postal (documento), elaborada pela autora. Fonte: Banco de dados da Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.....187

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Subcategorias (obra) de arte postal elaborada pela autora desta dissertação.....181

Tabela 2 - Subcategorias (documento) de arte postal elaborada pela autora desta dissertação.....184

LISTA DE SIGLAS

AHWS	Arquivo Histórico Wanda Svevo
Bienal	Bienal de São Paulo
CAC	Coleção de Arte da Cidade
CCSP	Centro Cultural São Paulo
CED	Centro de Estudos e Documentação
CIDOC	Comitê Internacional de Documentação
CIMAM	Comitê Internacional de Museus e Coleções de Arte Moderna
DADoC	Divisão de Acervo, Documentação e Conservação
DAP	Divisão de Artes Plásticas
ECA USP	Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
FBSP	Fundação Bienal de São Paulo
ICOM	Conselho Internacional de Museus
JAC	Jovem Arte Contemporânea
MAC USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MACBA	Museu de Arte Contemporânea de Barcelona
MAM RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MIS RJ	Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro
MoMA	Museum of Modern Art
NAC	Núcleo de Arte Contemporânea
NYCS	New York Correspondance School
PMSP	Prefeitura Municipal de São Paulo
SEC	Secretaria de Estado da Cultura
SMC	Secretaria Municipal de Cultura
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	22
CAPÍTULO 1: ARTE POSTAL.....	28
1.1. Histórico.....	31
1.2. A Arte Postal no Brasil.....	42
1.3. O Acervo de Arte Postal do Centro Cultural São Paulo.....	46
1.3.1. Multimedia Internacional.....	47
1.3.2. Brutigre.....	49
1.3.3. Como você limpa sua boca?.....	51
1.3.4. Hudinilson Jr.....	53
1.3.5. Ozéas Duarte.....	55
1.3.6. Escritório de Arte Postal.....	56
1.3.7. XVI Bienal de São Paulo.....	57
CAPÍTULO 2: ARTE POSTAL EM EXIBIÇÃO.....	80
2.1. Museu de Arte Contemporânea da USP.....	84
2.2. XVI Bienal de São Paulo.....	98
2.3. Centro Cultural São Paulo.....	116
CAPÍTULO 3: PARÂMETROS PARA A MUSEALIZAÇÃO DA ARTE POSTAL NO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO.....	132
3.1. Histórico de salvaguarda do acervo.....	136
3.2. Parâmetros para catalogação de arte postal.....	149
3.2.1. Avaliação prévia e planejamento.....	151
3.2.2. Análise do banco de dados e critérios para catalogação.....	160
3.2.3. Classificação da Arte Postal.....	176
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	190
BIBLIOGRAFIA.....	194
ANEXOS.....	206

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo abordar a institucionalização da arte postal no Brasil a partir da XVI Bienal de São Paulo e suas repercussões no campo artístico e museológico. Busca-se investigar 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. A motivação para a escolha deste tema tem relação com a minha experiência profissional no Centro Cultural São Paulo (CCSP), durante o período em que atuei como documentalista da Coleção de Arte da Cidade (CAC). Entre os anos de 2013 e 2015, integrei a equipe que se dedicou à salvaguarda do acervo de arte postal da instituição, formado em 1984, a partir da doação do material exposto no *Núcleo I* da XVI Bienal de São Paulo. Por cerca de trinta anos, essas obras permaneceram com sua catalogação inconclusa, o que ocasionou perdas irreversíveis. Mesmo sem ter conhecimento aprofundado sobre a formação e condições desta coleção, aceitei o desafio de retomar sua catalogação com a intenção de finalmente concluí-la.

Logo nos primeiros contatos com as obras, a equipe notou o quão complexa seria a incorporação dessa modalidade artística ao contexto museológico, pois algumas de suas características dificultavam o estabelecimento de parâmetros para a sua documentação. Esse foi apenas um dos motivos que levou à interrupção do trabalho de documentação dessa coleção desde que foi recebida pelo CCSP. Além deste, devemos considerar o grande volume de materiais, de aproximadamente 5.000 itens, e o fato de as peças se apresentarem em diversos formatos, sendo alguns mais definidos - como cartões postais, selos, envelopes, xerografias - e outros nem tanto. Deve-se considerar, ainda, o caráter híbrido de algumas peças, situadas entre obra e documento.

Visando um melhor entendimento sobre a arte postal, a equipe considerou necessária a realização de um estudo sobre o seu contexto de surgimento e o percurso institucional das obras pertencentes à esta coleção. Tais informações seriam fundamentais para a capacitação dos profissionais envolvidos e

estabelecimento de uma metodologia de trabalho. Levando em consideração o histórico de perdas do acervo, era urgente iniciar e concluir os trabalhos. Por conta disso, alguns dos questionamentos formulados inicialmente e outros que surgiram ao longo do processo de catalogação permaneceram sem resposta. Busquei, na medida do possível, suprir essas lacunas durante o desenvolvimento desta dissertação, que me permitiu aprofundar o estudo das fontes documentais e bibliográficas.

Esta dissertação trata, portanto, da coleção de arte postal proveniente do *Núcleo I* da XVI Bienal de São Paulo a partir da minha experiência profissional como documentalista responsável pela sua catalogação. Os resultados das pesquisas realizadas foram sintetizados e agrupados em cada um dos capítulos, de acordo com os inúmeros questionamentos suscitados ao longo da catalogação dessa coleção, como se segue:

1. Afinal, o que é arte postal? Em que contexto está inserida? Como funciona e quais são suas especificidades?
2. Como se deu a inserção da arte postal em instituições museológicas, sobretudo na XVI Bienal de São Paulo? O que levou à doação das obras expostas naquela edição da Bienal ao CCSP? Qual a condição de salvaguarda dessa coleção enquanto esteve no CCSP até a sua incorporação à Coleção de Arte da Cidade?
3. Por quais procedimentos museológicos essa coleção já passou? Que metodologia deve ser adotada para o seu tratamento documental: arquivística ou museológica? Como identificar em quais categorias essas peças se enquadram? Como sistematizar parâmetros para realizar sua catalogação?

Os três capítulos foram estruturados de forma a apresentar o objeto de estudo partindo do contexto mais amplo para chegar aos casos específicos, a fim de oferecer ao leitor informações fundamentais do universo da arte postal antes de abordar a complexidade que envolve a sua musealização.

O primeiro capítulo visa reunir informações introdutórias sobre a arte postal, como o contexto histórico de seu surgimento em âmbito internacional, os artistas precursores, o modo como foi incorporada às instituições museológicas e espalhou-

se pelo mundo. A partir de textos escritos pelos próprios artistas, como Lon Spiegelman e *Merz Mail*, e de autoras como Fabiane Pianowski, apresentamos as diretrizes de funcionamento em rede da arte postal e como se deu o desenvolvimento de seus direcionamentos éticos. No contexto brasileiro a arte postal firmou-se durante o período de ditadura militar, quando foi utilizada pelos artistas como recurso estratégico para produzirem suas obras, comunicarem-se entre si e organizarem exposições. O resgate dessas informações apoiou-se na reflexão de autores como Cristina Freire e Bruno Sayão e em relatos de artistas como Paulo Bruscky, o que possibilitou a análise dos trabalhos desenvolvidos no período e da organização das primeiras exposições independentes de arte postal no Brasil. Ainda neste capítulo, detalhamos a constituição do acervo de arte postal do CCSP, a partir da apresentação de cada uma das coleções que o compõem. Para exemplificar as características das técnicas e temáticas das obras e documentos enviados pelos artistas, fizemos uma amostragem comentada do material proveniente do *Núcleo I* da XVI Bienal de São Paulo. Tais informações buscam também, esclarecer a atual situação do acervo de arte postal do CCSP e como ele se configura enquanto um dos maiores acervos desta tipologia depositado em instituição pública do país.

O segundo capítulo aborda as primeiras exposições realizadas com arte postal em instituições museológicas no Brasil. A partir de textos de Walter Zanini, levantamos informações sobre a sua atuação no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), a sua participação no debate do campo da museologia e seu envolvimento na organização das exposições *Prospectiva '74* e *Poéticas Visuais* em 1977. Tais eventos, além de pioneiros, foram fundamentais para o estabelecimento de um bom relacionamento entre Walter Zanini e a rede de arte postal. Em seguida, com base em registros documentais do Arquivo Wanda Svevo (AHWS) da Fundação Bienal de São Paulo (FBSP), analisamos a presença da arte postal na XVI Bienal de São Paulo, que contou com curadoria geral de Walter Zanini e do *Núcleo I* que esteve sob a responsabilidade de Julio Plaza. Apesar das críticas negativas recebidas, das quais destacaremos as de Aracy Amaral, o evento foi um marco para a arte postal no Brasil, desencadeando seu processo de artificação, legitimação e musealização. Defendemos tal hipótese a

partir dos conceitos de artificação e legitimação abordados pelas autoras Roberta Shapiro e Nathalie Heinich. Buscamos também recuperar informações acerca das tratativas e destinação dessas obras após o encerramento da XVI Bienal de São Paulo desde as negociações com o MAC USP, passando pela formalização da doação ao CCSP, a criação e funcionamento do Escritório de Arte Postal, o desaparecimento e recuperação parcial dessas obras até a sua incorporação à Coleção de Arte da Cidade. A recuperação dessas informações teve como base os registros documentais do arquivo do MAC USP e do CCSP.

No terceiro e último capítulo, apresentamos os parâmetros para a musealização da arte postal adotados pelo CCSP. Inicialmente, discutimos os conceitos de museu, musealidade e musealização e buscamos identificar o momento em que essas ações ocorreram a partir de referenciais teóricos de autores como Waldisa Russio, Cristina Bruno, Ivan Vaz e Marília Xavier Cury. Refletimos, ainda, sobre a musealização da arte contemporânea com base em textos de Helouise Costa e Cristina Freire. A seguir, relatamos a situação da coleção proveniente da XVI Bienal de São Paulo no CCSP, desde que foi incorporada à Coleção de Arte da Cidade em 1995, passando por três momentos em que foi submetida a procedimentos de conservação e documentação. O primeiro momento, em 2002, é abordado com base em registros documentais e no depoimento de Vera Lúcia Cardim de Cerqueira; o segundo, entre 2008 e 2011, a partir de relatórios internos e da tese de doutorado de Isis Baldini Elias; e o terceiro, entre 2013 e 2015, com base em relatórios internos e na minha experiência profissional com a coleção. Em relação ao último, apresentaremos como foram desenvolvidas as etapas de avaliação prévia da coleção, planejamento, análise do banco de dados e estabelecimento de critérios para sua catalogação. Uma vez que já existia um banco de dados, explicamos os critérios adotados para o seu preenchimento e as adaptações que foram necessárias.

Ainda neste capítulo, além desses relatos, problematizamos algumas ações museológicas que entram em conflito com as especificidades da arte postal e que ainda carecem de uma reflexão mais aprofundada, como as que envolvem direitos autorais e a formalização de entrada de novos materiais no acervo. Neste capítulo apresentamos, também, o método de classificação de arte postal utilizado pelo

CCSP com base em textos de Marilúcia Bottallo. Refletimos, ainda, sobre outras metodologias possíveis para a catalogação de arte postal, como a adotada pelo Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) a partir da abordagem de Mela Dávila Freire e da minha experiência durante residência profissional realizada na instituição, que se deu com o suporte da Bolsa de Capacitação Ibermuseus. Por fim, desenvolvemos uma tabela com as características das subcategorias de arte postal empregadas pelo CCSP com base nas pesquisas realizadas durante esta dissertação e na minha experiência profissional com a coleção.

Ao final da pesquisa realizada para esta dissertação, foi possível compreender a relevância da XVI Bienal de São Paulo para a arte postal no que se refere à sua artificação, legitimação e musealização. Na medida do possível, reconstruímos o percurso da coleção de arte postal resultante da XVI Bienal de São Paulo até sua atual situação no CCSP, além de descrever seu conteúdo de maneira detalhada. Esse esforço buscou também esclarecer as controvérsias sobre o suposto desaparecimento da coleção, denunciado em 1994, e que tem repercussões negativas para a instituição até hoje.

Ao longo do desenvolvimento desta dissertação, deparei-me com algumas dificuldades que serão relatadas ao longo dos capítulos. O maior desafio, no entanto, foi encontrar uma maneira de tomar distanciamento do tema. Como fazer isso tendo vivido uma experiência profissional tão intensa com o acervo? A meu ver, o distanciamento temporal entre a realização do trabalho de catalogação da arte postal e a escrita desta dissertação foi o que contribuiu decisivamente para o enfrentamento desse desafio. Nesse sentido, a passagem do tempo foi imprescindível, tanto para tomar distanciamento do objeto de estudo, quanto para o meu amadurecimento profissional, de forma que pudesse analisar criticamente os trabalhos desenvolvidos dos quais fiz parte.

Durante o difícil exercício de equilibrar essa situação, fui inspirada pelos dizeres expressos na obra do artista Antoni Muntadas: “Atenção: percepção requer envolvimento”. Essas palavras me levaram à reflexão de que, se era necessário tomar distanciamento, somente a minha experiência junto ao acervo e a vivência da realidade institucional na qual ele está inserido me possibilitaria estabelecer propostas mais compatíveis com a realidade e as limitações da instituição. Por

vezes, apoiar-se apenas em referências teóricas, sem considerar a experiência prática em determinado contexto, pode levar a críticas pouco fundamentadas e a soluções ilusórias ou inexecutáveis. Esperamos que o conhecimento produzido a partir desse ponto de vista específico, que articula percepção, envolvimento e reflexão, possa ampliar as ações junto ao acervo de arte postal do CCSP, seja por parte dos responsáveis por sua salvaguarda, seja por parte de pesquisadores, artistas e público em geral.

CAPÍTULO 1

ARTE POSTAL

A arte postal foi uma manifestação artística independente que surgiu em meados dos anos 1960, nos Estados Unidos. A partir de 1970, com sua inserção em instituições museológicas, ela foi rapidamente propagada pelo mundo. Este capítulo visa apresentar um breve panorama da arte postal, em âmbito internacional, desde o seu surgimento até sua afirmação no contexto brasileiro. Analisaremos a produção de arte postal e as mostras independentes organizadas pelos próprios artistas, durante o período da ditadura militar brasileira, entre 1964-1985. Por fim, iremos apresentar o acervo de arte postal da Coleção de Arte da Cidade (CAC) sob guarda do Centro Cultural São Paulo (CCSP) e apontar suas características a partir de uma amostragem da coleção proveniente do *Núcleo I* da XVI Bienal de São Paulo.

Após o final da Segunda Guerra Mundial, havia uma grande expectativa de reconstrução da sociedade. Os artistas passaram a questionar as estruturas já estabelecidas do campo da arte e iniciaram uma fase de forte experimentação. Segundo Anne Cauquelin, de modo geral, a ruptura do sistema de arte moderna para o sistema de arte contemporânea, deveu-se à passagem de um modelo fundado no regime do consumo para o da comunicação. Para a autora, indícios desse processo foram antevistos ainda no sistema moderno, como aponta:

[...] mesmo em meio ao 'moderno', diversos indícios permitiam antever a chegada do novo estado de coisas. Realmente, se no domínio social e político as teorias algumas vezes se adiantam às práticas, no domínio da arte, em contrapartida, o movimento de ruptura está a cargo o mais das vezes de figuras singulares, de práticas, de 'fazeres', que primeiramente desarmonizam, mas que anunciam, de longe, uma nova realidade (CAUQUELIN, 2005, p. 87).

Nesse sentido, a importância dos *ready-mades* de Marcel Duchamp no processo que anos mais tarde levaria à transição do sistema de arte moderna para o sistema de arte contemporânea, são comentados por Helouise Costa:

Ao operar esse deslocamento [inserir um objeto industrializado, sem valor estético no museu] ele [Marcel Duchamp] provoca um curto-circuito nos valores tradicionais e coloca em evidência os mecanismos que concorrem para a constituição dos valores artísticos. A arte contemporânea recupera, em grande medida esses questionamentos. No lugar da pureza dos meios

a arte contemporânea propõe a hibridação; ao lugar da autonomia a fusão entre arte e vida; no lugar da permanência a transitoriedade; no lugar da unicidade o múltiplo; no lugar da originalidade a mecanização e no lugar da autoria genial as táticas de apropriação. Já não é mais possível encontrar sentido na obra em si por suas qualidades intrínsecas (COSTA, 2004, p. 74).

É notável o estranhamento causado no observador frente à arte contemporânea. A dúvida sobre o que é e o que não é arte, quase sempre fica sem resposta. Essa incerteza tem origem, em grande medida, no conflito entre os valores tradicionais da arte e a produção contemporânea.

As certezas, já arraigadas, causam dificuldades para a compreensão do que os artistas já realizaram, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Seguindo o imperativo de uma história que se move para a frente, a sequência dos “ismos” resiste em abandonar ideias já aceitas, como a noção moderna de autonomia da arte, para abarcar as poéticas contemporâneas (FREIRE, 2006, p.7).

Enquanto a obra de arte tradicional possui aura, advinda da singularidade, originalidade e autoria, a arte contemporânea muitas vezes utiliza recursos inusitados, materiais efêmeros ou industrializados e produz múltiplos, fatores que impedem o espectador de ver as marcas da “mão do artista”.

Quem examinar com atenção a arte dos dias atuais será confrontado com uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas. De início, parece que, quanto mais olharmos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como “arte”, pelo menos de um ponto de vista tradicional. Por um lado, não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material de arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas (ARCHER, 2012, Prefácio IX).

Dentre as diversas manifestações da arte contemporânea, destacaremos o fenômeno identificado por Cristina Freire como “conceitualismo”¹.

A distinção entre Arte Conceitual – como movimento notadamente internacional com duração definida na história da arte contemporânea (início dos anos 1960 aos 1980) – e conceitualismo – tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas, como arte postal, performance, instalação, *land art*, videoarte, livro de artista, etc. – é muitas vezes difusa. No entanto, essa distinção norteia ainda hoje a produção artística contemporânea (FREIRE, 2009, p. 165).

¹ Na presente dissertação, adotaremos o termo “conceitualismo” para nos referirmos aos fenômenos correlatos à arte conceitual, como é o caso da arte postal.

De um modo geral, os artistas conceituais, ou aqueles vinculados ao conceitualismo, passaram a atribuir maior valor à ideia, atitude ou processo do que à técnica ou a estética da obra de arte. Para Anne Cauquelin “O divórcio entre estética e atividade artística tornou-se definitivo. [...] Pouco importa que ela seja isto ou aquilo, deste ou daquele material, sobre este ou aquele suporte, feita à mão ou já existente, pronta” (CAUQUELIN, 2005, p. 134). No caso da arte postal, a ideia podia ser transmitida utilizando diversos tipos de suporte, geralmente produzidas com técnicas não tradicionais, de baixo custo e de alta reprodutibilidade como o xerox². Ao aderir a essas técnicas, o artista questiona a autenticidade e a autoria, assim como aspectos do sistema tradicional da arte, tais como necessidade de consagração por um júri e o valor mercadológico. A arte postal é o resultado de uma proposta de circulação de obras autônomas, independentes dos circuitos oficiais das artes. Além deste aspecto sociológico, Anne Cauquelin comenta a relação entre a arte postal e a arte conceitual, principalmente no que se refere à produção textual e à utilização da *copy art*.

O suporte postal é utilizado como rede de atores. Os envios são feitos entre artistas ou entre artistas e destinatários anônimos e constroem uma trama de acontecimentos. Matéria-prima da comunicação, essa troca permite construir uma obra de diversas vozes, abalando assim a noção de autor único; o tempo da produção é posto em evidência, e a referência é questionada. Ligada à transmissão, a *mail art* destaca a importância contemporânea da informação e da necessidade de construir redes. Nisso reside seu aspecto sociológico. Na vertente propriamente artística, a atividade textual da *mail art* está frequentemente próxima da arte conceitual. Dentro da mesma linha, a *copy art* utiliza sistemas mais sofisticados – fotocopiadores, telecopiadores e geradores de imagem vídeo-gráficas e infográficas. São instrumentos de composição de imagens e de transmissão que provocam um curto-circuito – até certo ponto – no sistema tradicional de exposição. O museu se torna então uma “tela de exibição virtual, o ponto de emergência do organismo difuso e reticular da criação” (CAUQUELIN, 2005, p. 151-152).

Para o *mailartista*³ mexicano, Mauricio Guerrero Alarcon, a arte correio - como ele denomina a arte postal -, em alguns momentos ultrapassa os limites da arte conceitual.

A história revela que a contribuição e proposta da Arte Conceitual foi em alguma medida limitada, porque ao mesmo tempo que conservou a

² Nesta dissertação adotaremos o termo “xerox”, para nos referirmos à obtenção de cópia por meio do processo eletrostático/fotocópia, uma vez que esse termo é utilizado de maneira recorrente pelos artistas de arte postal.

³ Identificaremos nesta dissertação os produtores de arte postal como *mailartistas*.

infraestrutura do sistema da arte tradicional (galeria, museus, críticos) e só se afastou temporariamente da relação mercantil, a Arte Correio radicalizou sua ação ao prescindir deste e propor algo novo: a infraestrutura de um sistema autônomo (ALARCON, 1990, p. 37).

Ainda que compartilhe dos valores e características da arte conceitual, a arte postal possui suas especificidades. Por meio de textos produzidos por artistas que tiveram papel preponderante como articuladores da arte postal, apresentaremos seu surgimento, os precursores e o seu modo de funcionamento no contexto internacional.

1.1. Histórico

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. Para termos uma dimensão da complexidade desse fenômeno, das condições de seu surgimento, características e formas de organização em rede, tomaremos como base os próprios escritos dos *mailartistas*. Nesse período, a teorização, por parte dos artistas sobre a própria produção tornou-se uma prática comum. Segundo Glória Ferreira e Cecília Cotrim:

A tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos, em franco embate com os diferentes agentes do circuito. Inscritos no amplo campo conceitual cujas origens remontam ao final dos anos 50 com Henry Flint e o Fluxus, os textos de artistas tornam solidários a ideia de arte e o questionamento do conceito de arte (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 10).

Apesar de traços da arte postal estarem presentes em obras de artistas dadaístas e futuristas, pode-se afirmar que seu surgimento ocorre somente em meados da década de 1960 e que sua produção torna-se mais intensa a partir da década seguinte. Portanto, para melhor aproximação ao universo da arte postal, é necessário compreender o conceito de *intermedia*, termo relacionado a práticas artísticas desenvolvidas no período e que envolvem diferentes tipos de mídia e meios de comunicação.

Segundo Cotrim e Ferreira o conceito de *intermedia* elaborado por Dick Higgins “[...] supõe interseções entre mídias, espaços que não representam a fusão, mas a relação complexa no íterim de posições” (FERREIRA; COTRIM,

2006, p. 139-140). Podemos visualizar mais claramente essas relações entre as práticas artísticas através do gráfico desenvolvido pelo próprio Dick Higgins.

Figura 1 – Gráfico *intermedia*. Fonte: HIGGINS, 2018, s.p.

Nesse sentido, Julio Plaza afirma que dada a utilização dos diferentes meios de reprodução e comunicação pela arte postal, ela insere no contexto da arte “a multimédia e intermédia, junto com as técnicas operativas, não mais sequenciais, mas simultâneas, sincrônicas” (PLAZA, 1981, p. 8). E complementa:

Entre os múltiplos meios concebidos como extensões da arte e do artista, a **Mail Art** é uma estrutura espaço-temporal complexa que absorve e veicula qualquer tipo de informação ou objeto, que penetra e se dilui no seu fluxo comunicacional, gerando confusão sobre o que é e o que não é **Mail Art**. Entretanto, não interessa aqui definir o que é e não é **Mail Art**, pois nesse tipo de arte predomina o espírito de mistura de meios e de linguagens e o jogo é precisamente invadir outros espaços-tempo (PLAZA, 1981, p. 8, **negrito do autor**).

Segundo Paulo Bruscky (2006, p. 377) 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). 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.

No contexto brasileiro, Paulo Bruscky foi um dos pioneiros da arte postal e colaborou intensamente para o seu desenvolvimento. Segundo o artista, não há consenso em relação à denominação em português para se referir à *mail art*.

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” (BRUSCKY, 2006, p. 374).

Nesta dissertação, adotaremos o termo “arte postal”, por termos identificado que esta é a denominação mais frequente presente nos documentos, livros e obras consultadas durante a nossa pesquisa. Assim como no que se refere à sua denominação, é comum encontrarmos diversas explicações sobre o que é arte postal, sobre o contexto de seu surgimento e o seu modo de funcionamento. Os artistas utilizaram a própria rede de arte postal como um meio para promover discussão, intercâmbio e difusão dessas ideias. Segundo Guy Bleus (1981, s.p.), o termo arte postal é complexo e de difícil definição, pois é utilizado com mais de um significado. Julio Plaza, por sua vez, afirma: “Mail Art: um signo suicida, pois o excesso de significados destrói a significância e o sentido” (PLAZA, 1981, p. 10).

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 o correio 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*⁴ 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 identifica-la com precisão e determinar seus limites. Apesar dessa liberdade, os artistas seguem uma espécie de “direcionamento ético” que se traduz em um acordo entre os pares, que vai contra o sistema estabelecido do mercado de arte (PIANOWSKI, 2013, p. 188). Este direcionamento ético impõe especificações acerca do conceito de arte postal e os modos como deve ser exibida. As práticas mais propagadas na rede de arte postal indicam que as obras não devem ser selecionadas, devolvidas ou censuradas por quem as recebe para expor e nem comercializadas.

Esses direcionamentos éticos, foram sendo estabelecidos ao longo dos anos até se firmarem entre os artistas praticantes da arte postal. Acreditamos que essas recomendações começaram a surgir na rede de arte postal no começo da década de 1980, quando a arte postal já havia se espalhado pelo mundo. Devido ao crescimento internacional da rede alguns *mailartistas* começaram a se preocupar com a conduta de alguns indivíduos em relação à arte postal. Tomaremos como referência o documento *mail-art shows*, enviado por Lon Spiegelman para a XVI Bienal. Apesar do documento conter o ano de “1981”, escrito a mão, e ser direcionado “Para Walter Zanini”, não há como saber a data exata da concepção do texto e desde quando começou a circular na rede. Nele, 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*.

⁴ Nesta dissertação utilizaremos o termo *mailing* para nos referirmos à lista de contatos e endereços postais dos *mailartistas*.

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).

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).

Ao longo dos anos tais "considerações" foram se tornando mais claras e detalhadas, como demonstra o *Manual prático para organizar uma exposição de*

*Mail Art*⁵, elaborado por *Merz Mail*⁶. O desenvolvimento desse manual levou em consideração que, além da troca privada de arte postal se dar somente entre artistas, estes começaram também a organizar exposições por meio de convocatórias. Conforme o *Merz Mail*, a organização de exposições de arte postal devia seguir basicamente as seguintes etapas: divulgação da convocatória, recebimento das obras, exibição e documentação final.

A convocatória é um convite aberto e público por meio do qual o organizador/proponente, descreve as condições para participação dos artistas em uma exposição. Geralmente constam neste documento informações como a temática, prazo e endereço para envio das obras. Mesmo não sendo recomendada, às vezes havia determinação da técnica e dimensão do material a ser enviado. Segundo consta no *Merz Mail*:

[...] as medidas livres podem dar mais liberdade para os participantes, mas pode haver todos os tipos de razões que justificam medidas específicas ou determinar o máximo e o mínimo, tridimensionalidade ou não, ou outras medidas. Técnica, é aconselhável que seja livre, com mais razão do que a especificação anterior, uma vez que a delimitação de uma técnica pode ser um desafio para o artista participante, podendo fazê-lo desistir da participação (MERZ MAIL, sem data, p. 36, tradução nossa).

A convocatória era divulgada na rede de arte postal e repassada entre artistas, de acordo com seus respectivos *mailings*. Geralmente os artistas faziam cópia da convocatória que haviam recebido e a repassavam, ampliando assim, o alcance da convocatória original. É comum encontrarmos, inclusive, intervenções ou novas proposições agregadas à convocatória original⁷. As convocatórias que tinham intenção de promover uma exposição com o material recebido, já deviam deixar isso claro no texto original. Além disso, informações como local, data e destinação do material após o encerramento da exposição eram consideradas indispensáveis.

[...] caso esses dados sejam conhecidos, é importante indicar, quando e onde o material será exposto e, acima de tudo, as frases usuais típicas do

⁵ MERZ MAIL. Manual practico para organizar una exposición de mail art. Disponível em: <<http://www.merzmail.net/articulos.pdf>>. Acesso em: 08 mai. 2019. p. 36 – 37.

⁶ Merz Mail é uma “fábrica” de ativismo cultural da Espanha, criada por Pere Sousa, também criador da revista “P. O. Box” sobre arte postal. Atualmente o Centro de Estudos e Documentação do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona tem sob sua guarda o fundo Pere Sousa. O fundo é composto por arte postal, selos, cartas, envelopes, material gráfico, objetos e publicações. Disponível para consulta em: <https://www.macba.cat/en/learn-explore/archive/pere-sousa-fonds>

⁷ Veremos exemplos desse tipo de ação na amostragem de obras da XVI Bienal de São Paulo mais adiante nesse capítulo.

espírito da Arte Postal; nada é rejeitado, nada é devolvido e informação de todos os participantes, este último aspecto é muito importante, caso contrário nós iríamos quebrar a comunicação [...] (MERZ MAIL, sem data, p. 36, tradução nossa).

Ao longo do período de recebimento do material, as instruções sugerem ao proponente uma forma de organiza-lo:

[...] é conveniente para abrir um tipo de arquivo, manual ou computador para controlar os nomes, endereços e peças de material que estamos recebendo, não é necessário responder sobre a recepção do material, a menos que o período de tempo do prazo é muito longo na montagem da exposição, acreditamos que não é necessário escrever nada, embora seja essencial para acompanhar as peças com um máximo de informações e organizar a exposição com o máximo rigor e dignidade, não devemos esquecer que estamos lidando com obras artísticas enviadas com grande generosidade e amizade. (MERZ MAIL, sem data, p. 37, tradução nossa).

As exposições de arte postal, não costumavam seguir os mesmos critérios de uma exposição tradicional, começando pela escolha do local. Há registros de exposições que ocorreram em escolas, bibliotecas, bares e até em hospitais, conforme veremos nos casos das mostras independentes organizadas no Brasil. A montagem das obras nessas exposições, na maior parte dos casos, era muito precária se comparada à uma montagem tradicional realizada em um museu ou galeria. As obras não eram emolduradas e muitas vezes eram fixadas, coladas ou grampeadas diretamente na parede ou em painéis. Devido a essas práticas, muitas obras acabavam sendo danificadas, mas isso não era entendido como um problema pelos *mailartistas*, que, em geral, não consideravam as obras como únicas, mas sim como altamente reproduzíveis. Se a preocupação, por parte dos artistas, com a conservação de suas obras não era uma questão, por outro lado, a obediência às recomendações mais comuns da rede de arte postal era fundamental. Em caso de exposição, a disposição das peças no espaço devia ser de maneira igualitária, sem hierarquização. Era aconselhável também que não houvesse atribuição de prêmios ou comercialização de obras.

Ao final das exposições, era esperado que se fizesse um catálogo, como uma forma de documentação. Nesse catálogo deveria constar o máximo de informações possíveis sobre a mostra e a produção de arte postal exposta. Era imprescindível que fosse inserida no catálogo a relação dos artistas participantes com seu respectivo endereço de correspondência. Essa documentação geralmente era feita em xerox devido ao seu baixo custo e rapidez. Esperava-se que o catálogo

fosse enviado para cada participante, preferencialmente de maneira gratuita. A função dessa documentação era, além de registrar a exposição, propagar e ampliar a lista de contatos dos artistas, com a intenção de aumentar e manter a rede em funcionamento. Todas essas recomendações para a elaboração do catálogo constam no *Merz Mail*:

O catálogo e informações para os participantes seria a última fase deste processo, é aconselhável que um catálogo ou informações sobre a amostra estejam disponíveis na própria exposição, para que o público tenha mais informações sobre ele, tenha em mente que a amostra desaparece com o tempo e o catálogo é a única coisa que resta. O catálogo é sempre o que o artista participante tem como referência por sua contribuição para uma exposição ou convite, já que a maioria deles não consegue visualizar a exposição. É essencial que esta informação de catálogo exista uma lista de artistas participantes com o seu endereço completo, ordenados alfabeticamente, por países, etc. Também é importante apontar onde e quando a exposição foi feita, bem como um artigo (não esqueça a tradução pelo menos em inglês) sobre o tema da exposição ou sobre qualquer reflexão sobre o meio o qual foi feito (a Mail-Art) que justifique todo esse esforço, tenha em mente que a teoria é construída pouco a pouco e é através de catálogos e outras publicações que podemos divulgá-la. [...]

Finalmente temos que enviar o catálogo ou informação a todos os participantes, aqui voltamos ao começo, aqueles arquivos que elaboramos na recepção do material, eles já nos serviram para fazer a lista de artistas no catálogo e agora eles serão úteis para a entrega do material para os participantes. Um conselho muito útil para os futuros usuários do catálogo é colocar os endereços para que eles possam ser fotocopiados e usados como etiquetas para enviar o próprio catálogo e para novas chamadas (MERZ MAIL, sem data, p. 37, tradução nossa).

Como podemos observar, os artistas que praticavam a arte postal não dependiam dos circuitos oficiais para produzir ou organizar exposições. Apesar dessa autonomia, paulatinamente a produção de arte postal foi sendo inserida no ambiente institucionalizado do museu, mesmo tendo sido assimilada por poucos críticos e curadores, como veremos a seguir. No âmbito internacional, a primeira exposição de arte postal vinculada à uma instituição foi *Ray Johnson: New York Correspondance [sic] School* ocorrida entre 20 de setembro e 6 de outubro de 1970, no *Whitney Museum of American Art* e organizada pelo próprio Johnson e a curadora do museu, Marcia Tucker⁸ (HELD JR, 2005, p. 95). O convite aos artistas foi feito por Ray Johnson e propagado por meio da rede. No convite ele solicita: “Envie cartas, cartões postais, desenhos e objetos para Marcia Tucker, New York

⁸ Marcia Tucker (1940-2006) foi historiadora de arte americana, crítica de arte e curadora. Atuou como curadora no *Whitney Museum of American Art* de 1967-1976. Em 1 de janeiro de 1977 funda o *New Museum*, que dirigiu até 1999.

Correspondance School Exhibition, Whitney Museum, Madison Ave. And 75 St., N.Y.C. 10021”.

Figura 2 – Convite da exposição *Ray Johnson: New York Correspondance School* no *Whitney Museum of American Art*. Fonte: Ray Johnson Estate.

A presença da arte postal na exposição foi polêmica e gerou diversas discussões a respeito. Segundo levantamento de John Held Jr:

A exposição provocou reações céticas da grande imprensa. A *Vogue* rotulou-a de “insana”. Kasha Linville, escrevendo no *Artforum*, notou a contradição de capturar “algo vivo em voo, imobilizá-lo e exibi-lo em um museu”. Hilton Kramer observou: “O que você e eu podemos julgar para um cesto de lixo, o Whitney Museum of American Art julga merecedora de um espaço de exposição” (HELD JR, 2005, p. 96, tradução nossa).

O próprio Ray Johnson demonstrou estar confuso quanto ao resultado da exposição. Em sua correspondência enviada após a exposição (**Figura 3**), fez circular a seguinte mensagem “Caro Whitney Museum, eu odeio você. Amor, Ray Johnson”. (HELD JR, 2005, p. 96, tradução nossa). Mesmo anos após a exposição, seu mérito ainda estava sendo debatido. A pertinência de se expor obras de espírito livre, como é o caso da arte postal, em vitrines, era uma das questões levantadas. Acreditava-se que isso limitava a potencialidade dessa produção, além de dificultar a sua assimilação pelos visitantes do museu (HELD JR, 2005, p. 96).

Figura 3 – Mensagem de Ray Johnson. Fonte: Ray Johnson Estate.

Quase três décadas depois, Sharla Sava reavaliou a importância da exposição para a propagação e valorização da arte postal:

A exposição, por ter sido exibida em uma instituição de arte proeminente e sancionada publicamente, marcou uma reviravolta crucial tanto em termos da prática de Johnson como em termos da arte de correspondência de status adquirida na vanguarda. Através desta exposição inaugural, a postura desafiadora da arte postal juntou-se a outras práticas contemporâneas numa rejeição inflexível do objeto de arte convencional. Diferentemente de suas intenções, porém, das outras experiências artísticas, a exposição da NYCS no Whitney propunha uma reconciliação exuberante e idealista entre as realidades opostas do sistema e da estrutura. A exibição institucional da NYCS, inaugurada em 1970 no Whitney, foi uma notável tentativa de reconciliar um sistema vivo de comunicação privado com as estruturas vastas e anônimas que governam o mundo social mais amplo e, como tal, merece uma análise mais aprofundada (SAVA, 1999, p. 121, tradução nossa).

Segundo Held Jr. (2005, p. 96) foi durante o período da exposição de Ray Johnson no *Whitney Museum* que o termo *Mail Art* foi concebido e tornou-se uma prática amplamente conhecida.

O meio adquiriu vida própria, muitas vezes se curvando para Johnson em busca de tom e inspiração, mas crescendo demais para essa atenção imediata. Agora todo mundo tinha uma lista de discussão. O recém-chegado interessado só precisou procurar a lista de participantes de um catálogo da exposição para encontrar os nomes e endereços de várias centenas de colaboradores de vinte a trinta países. Catálogos começaram a extrair ensaios de participantes ativos, fornecendo ao leitor uma introdução à história emergente da Mail Art (HELD JR, 2005, p. 96, tradução nossa).

Após a exposição no *Whitney Museum*, outras instituições realizaram exposições semelhantes com o uso da arte postal. Na VII Bienal de Paris⁹, em 1971, a arte postal estava presente na “Seção Envios”, sob curadoria de Jean-Marc Poinot¹⁰ (HELD JR, 2005, p. 99). Aos poucos, a rede tornou-se popular e espalhou-se pelo mundo, o que acarretou, o aumento de exposições de arte postal. Segundo Michael Crane:

[...] A visibilidade da arte postal aumenta através de exposições e publicações em todo o espectro de mostras de arte em todo o mundo, desde grandes museus internacionais a nacionais e regionais, universidades, galerias comerciais ou comunitárias, a apartamentos e lobbies dos correios [...] A existência de tantas exposições, simultaneamente e sem parar, é uma força que mudou a arte postal. A mostra de arte postal é uma criatura em si. Agora é possível manter uma carreira ocupada de arte postal, respondendo a convites para exposições e nunca se envolvendo em uma troca direta e interpessoal (CRANE, 1984, p. 312, tradução nossa).

Dessa forma, entendemos que a ativação da arte postal vai além de sua exposição. Ao criar um circuito independente de troca de produção artística e comunicação entre os artistas, estes assumem a tarefa de afirmar o que é arte, não dependendo dos críticos, galerias e/ou museus. Ainda assim, como já observamos, sua exibição, tanto em espaços independentes, quanto institucionais, foram fundamentais para a sua denominação, propagação ao redor do mundo e elaboração dos direcionamentos éticos.

Na América Latina, a arte postal já circulava no final da década de 1960, com a inserção dos artistas latino-americanos na rede. As primeiras exposições foram: *Creación/Creation*, organizada por Julio Plaza e Regina Silveira em Porto Rico, em 1972; *Festival de La Postal Creativa*, organizada por Clemente Padín, no Uruguai, em 1974; e *Última Exposición Internacional de Artec correo '75*, organizada por Edgardo-Antonio Vigo e Horacio Zabala na Argentina em 1975 (SAYÃO, 2015, p. 108). No Brasil, a produção de arte postal tornou-se mais intensa durante a ditadura militar, como veremos a seguir.

⁹ A VII Bienal de Paris foi realizada de 15 de setembro à 21 de outubro de 1971 no Museu de Arte Moderna de Paris.

¹⁰ Em 1971 e 1972, Jean-Marc Poinot organizou uma série de exposições sobre Mail Art durante a Bienal de Paris, bem como em Belgrado, Aix en Provence e Antuérpia. Estes eventos foram acompanhados pela publicação do livro "Mail art, communication à distance" (1971).

1.2. A Arte Postal no Brasil

Durante o período de ditadura militar no Brasil (1964-1985), a produção conceitual intensificou-se, fenômeno que se estendeu à arte postal. Referindo-se à produção artística brasileira nesse contexto político, Artur Freitas comenta:

No Brasil dos anos 1960, a arte de vanguarda formou-se basicamente na junção entre uma postura experimental e uma preocupação ideológica. Sobretudo depois do golpe militar de 1964, os artistas, como dizia Ferreira Gullar, “voltaram a opinar” sobre os problemas do mundo social, mas sem abandonar a ideia de uma revolução permanente, tanto estética como comportamental. O resultado, conhecemos, foi a ampliação das questões fenomenológicas do neoconcretismo em direção ao criticismo das novas figurações, da arte pop e do “objeto”, seguida de perto pelo “programa ambiental” de uma arte utópica, participativa e tropicalista, como no caso exemplar de Hélio Oiticica. Na sequência dos fatos, no entanto, com o acirramento da repressão política graças à promulgação do Ato Institucional n. 5 – o AI-5, de dezembro de 1968 -, teve início um novo período na produção cultural brasileira, marcado pelo medo, pelas metáforas e, no nosso caso, pela rearticulação – aflitiva, eu diria, para não dizer agônica mesmo – da própria ideia de vanguarda (FREITAS, 2013, p. 23).

Devido à censura e perseguição aos artistas a arte postal colocou-se como uma forma de comunicação por meio da qual era possível a troca de trabalhos artísticos. Segundo Cristina Freire “[...] a arte postal se constitui, nesse momento, numa estratégia de liberdade diante do contexto político opressor” (FREIRE, 1999, p. 80). Nesse contexto os *mailartistas* utilizaram o correio como uma estratégia de liberdade, ou seja, um meio para a troca de informação, para manifestarem-se artisticamente e também como forma de defesa de artistas perseguidos e presos durante o período. Além da utilização de metáforas para abordagem de temas políticos, os artistas utilizavam técnicas de reprodução em série não autorizadas para a propagação de mensagens, como o mimeógrafo e xerox.

[...] Mail Art assumia importante papel, enquanto processo de comunicação e crítica à repressão e à falta de liberdade, ou mesmo para enviar solidariedade aos artistas perseguidos ou presos pelos regimes de exceção. Circulando de maneira subversiva e à margem das instituições oficiais, essa tendência artística de natureza experimental e conceitual formalizou uma rede democrática e irrestrita de comunicação, numa época em que todas as formas de comunicação haviam sido interrompidas ou eram cerceadas, assegurando o envio e a troca de imagens, ideias e mensagens, entre artistas de todas as partes do mundo, muitos dos quais sequer se conheciam (LOPES, 2014, p. 2659).

Mesmo no contexto político da censura, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) foi uma das poucas instituições culturais

que apoiaram a produção conceitual, especialmente a arte postal. A realização das emblemáticas exposições *Prospectiva '74* e *Poéticas Visuais*, só foram possíveis devido ao uso do sistema da arte postal, conforme veremos no segundo capítulo. É somente após a atuação pioneira do MAC USP, a partir de meados da década de 1970, que se tem notícias da realização de mostras de arte postal, organizadas por artistas em espaços alternativos. As primeiras exposições realizaram-se sob o risco de censura: *A Primeira Internacional de Arte Postal*, São Paulo, 1975; *Primeira Exposição Internacional de Arte Postal* e *Exposição Internacional de Arte Postal*, ambas em Pernambuco, em 1975 e 1976, respectivamente.

A *Primeira Internacional de Arte Postal* foi organizada por Ismael Assumpção, no Colégio Duque de Caxias, em Santo André, tendo sido considerada pioneira. Segundo Bruno Sayão “Afora sua relevância, sobretudo por ser uma das primeiras exposições de arte postal no Brasil, são raros os registros e as informações sobre essa mostra” (SAYÃO, 2015, p. 56). O artista Edgardo-Antonio Vigo foi um dos participantes e comentou a exposição:

É uma exposição limitada a praticantes selecionados a nível internacional em contato com o organizador. No entanto, na lista do seu catálogo aparecem nomes fundamentais para o desenvolvimento posterior nos países da América do Sul (VIGO, 1977, p. 5-6, tradução nossa).

No mesmo ano, em dezembro de 1975, ocorreu a *Primeira Exposição Internacional de Arte Postal*, em Recife, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, no Hospital Agamenon Magalhães, local onde ambos os artistas trabalhavam. Segundo Sayão:

Essa geração de artistas, principalmente aqueles que aderiam a práticas marginais como a arte postal, frequentemente exerciam atividades profissionais desvinculadas do campo artístico como forma de sustento. No caso de Bruscky e Ypiranga Filho, que eram funcionários de um hospital, a prática artística fundiu-se com o mundo do trabalho, reconfigurando-o [...] (SAYÃO, 2015, p. 51).

A exposição contou com a participação de trinta e um artistas. Segundo relato de Paulo Bruscky a exposição “[...] tinha um público muito grande porque era um hospital que tinha uma frequência, entre e que sai, muito grande” (BRUSCKY, 2004, p. 154). Em correspondência para Edgardo-Antonio Vigo, Leonhard Frank Duch comentou:

A exposição foi uma ideia de reunir todos os trabalhos recebidos de todos os amigos de arte correio, que até agora foram poucos. Queríamos fazer a exposição no correio, mas não obtivemos a licença. Então fizemos a mesma em uma ampla sala de um hospital [...]. Havia uma imensa mesa com vidro e pusemos as cartas debaixo do vidro (DUCH, 1976, s.p., tradução nossa).

Figura 4 – Cartão Postal da *Primeira Exposição Internacional de Arte Postal*. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

A segunda mostra organizada por Paulo Bruscky, foi a *Exposição Internacional de Arte Postal*, realizada em parceria com Daniel Santiago em 1976. O evento contou com patrocínio da ECT/Recife e ocorreu no “[...] hall da sede dos correios em Recife com 132 participantes. Em relação à edição anterior, o número de artistas foi mais de quatro vezes maior, atestando o intenso ritmo de crescimento da rede nesse período” (SAYÃO, 2015, p. 53). Apenas uma hora após a abertura, os militares confiscaram todo o material, fecharam a exposição e prenderam os organizadores. Segundo Pianowski, essa ação:

[...] teve repercussões internacionais, mostrando o poder da repressão ditatorial ao mundo, bem como as razões por trás do compromisso dos artistas latino-americanos de lutar e condenar tais práticas a partir daquele dia (PIANOWSKI, 2014, s.p., tradução nossa).

Após o ocorrido, Paulo Bruscky e Daniel Santiago desenvolveram uma série de trabalhos ironizando a situação, como o cartão postal *Limpos e Desinfetados* (**Figura 7**) onde os artistas foram fotografados vestindo uma faixa com os dizeres que dão nome ao trabalho (LOPES, 2014, p. 2667).

Figura 7 – *Limpos e Desinfetados* de Daniel Santiago e Paulo Bruscky. Fonte: Acervo Paulo Bruscky.

Outras exposições de arte postal continuaram sendo organizadas, apesar dos riscos de censura impostos pela ditadura militar. Conforme veremos no segundo capítulo, as atividades desenvolvidas no MAC USP serviram como apoio aos artistas naquele momento. No próximo item, apresentaremos as sete coleções de arte postal que compõe a Coleção de Arte da Cidade, sob guarda do Centro Cultural São Paulo, seguidos de uma amostragem da arte postal proveniente da XVI Bienal de São Paulo.

1.3. O Acervo de Arte Postal do Centro Cultural São Paulo

O Centro Cultural São Paulo possui um grande acervo¹³ de arte postal, composto por aproximadamente 5.000 obras e documentos, e pode ser considerado um dos maiores do tipo em uma instituição pública do Brasil. Foi formado com o material exposto no *Núcleo I* da XVI Bienal de São Paulo de 1981,

¹³ Adotaremos o uso da palavra acervo de acordo a definição de Maria Cecília França Lourenço (1999, p. 13) “A escolha da palavra acervo para segmentos conectados, segundo um projeto museológico, é aqui intencional [...]. Pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente” uma vez que “A palavra coleção associa-se a voluntarismo, em que um sujeito elege objetos como parte reveladora de sua existência, seja por lazer, capricho, amuleto ou vaidade [...] indica conjunto fechado e privado, transferido ou não para instituições”.

doado pela Fundação Bienal de São Paulo (FBSP) por intermédio de Walter Zanini em 1984. Esta doação abriu caminho para o recebimento de outras, como do material da exposição *Multimedia Internacional*, realizada em 1979, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP), doada também em 1984. Destaca-se, ainda, o material proveniente das exposições *Brutigre* e *Como você limpa a sua boca?*, idealizadas por Maurício Villaça e Ozéas Duarte, respectivamente, realizadas em 1986 na Sala Expressão Nova do CCSP e apoiadas pelo Escritório de Arte Postal. Além dos conjuntos provenientes de exposições, compõem o acervo de arte postal do CCSP, coleções formadas por doações de artistas, como o caso de Hudinilson Jr. doado em 2004 e Ozéas Duarte em 2010. Ao longo de seu funcionamento, o Escritório de Arte Postal do CCSP assimilou também, envios espontâneos de arte postal realizados por diversos artistas que acabaram formando uma outra coleção. Esse material não é vinculado a uma proposta ou conjunto específicos.

Apresentaremos no próximo item um breve resumo dessas coleções seguido de uma amostragem mais detalhada da arte postal exibida na XVI Bienal de São Paulo, por se tratar do objeto de estudo dessa dissertação e por ser o único conjunto catalogado até o momento pelo CCSP.

1.3.1. Multimedia Internacional

A exposição *Multimedia Internacional* foi realizada entre 19 de novembro e 16 de dezembro de 1979, na ECA USP. Idealizado por Tadeu Jungles¹⁴ e Walter Silveira, contou com assessoria de Walter Zanini e a participação de alunos de diferentes cursos como Artes Plásticas, Rádio e TV, Cinema e Jornalismo, o que reforça o caráter multimedia do evento. Walter Zanini explica a natureza da produção multimedia e o contexto de seu surgimento no texto de abertura do catálogo:

Incontáveis artistas cuja produção se inclui entre os aspectos mais agudos da fenomenologia cultural do presente marcaram profundamente a década de 70 ao privilegiarem os fatores semânticos de sua mensagem. Deixando atrás a antiga problemática artística centrada na subjetividade

¹⁴ No catálogo, consta o nome Tadeu Junges, nome artístico utilizado por ele na época da exposição.

estética, a contribuição deste ativismo fez-se através de ilimitado espectro de abordagem da realidade, aproveitando-se dos amplos recursos operacionais da sociedade tecnológica. Os domínios da multimedia passaram a ser campo avançado da linguagem e seus resultados não cessaram de nos surpreender, de nos instigar a imaginação e de nos fazer acreditar em novos e reveladores desdobramentos. Seu criticismo inerente e a qualidade participacional constituem dois valores essenciais do processo universalista que encarnam ciosos de seus métodos e de sua liberdade. Uma situação de conflito automaticamente gerada entre a sua presença transformadora e os modelos tradicionais da arte. O contexto dos novos media, explorando estruturas interdisciplinares, mostrou expansão identificando seus signos ao fluxo tenso da vida. É uma posição de engajamento que provocou o surgimento em numerosos países de autênticas comunidades de artistas criadores de seus circuitos próprios de manifestação, *modus operandi* indissolúvelmente aos conteúdos de sua mensagem. Estas forças organizadoras que se ligam a preciosos precedentes históricos movem-se sempre na aspiração da mais concludente contemporaneidade. [...] Os objetivos não se limitam ao evento mas estendem-se à criação de um núcleo indispensável de atividades na área de multimedia. A iniciativa é dos jovens e isto é profundamente sintomático (JUNGLE; SILVEIRA, 1979, s.p.).

A exposição contou com 237 participantes de diversos países. Vale ressaltar que ocorreu em plena ditadura militar, o que reforça seu caráter de resistência, conforme aponta Denise Natale:

O que eles pretendem provar é que, independente de momentos políticos que “poderiam provocar vazios culturais”, de todo tipo de dificuldades, ou de uma política universitária falha, que convive com currículos deficientes e falta de verba, é possível a criação de novas alternativas artísticas.¹⁵

A doação desse material para o CCSP se deu através de Walter Zanini¹⁶. Como essa coleção ainda não foi catalogada, não é possível quantificar as obras. No entanto, no terceiro capítulo dessa dissertação, serão apresentados mais detalhes sobre essas obras.

¹⁵ NATALE, Denise. 220 artistas de todo mundo estão na mostra que começa na USP, com trabalhos em xerox, slides, vídeos, carimbos, etc. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 jan. 1979.

¹⁶ A formalização da doação teve início em 1984 e foi finalizada apenas em 1985. No processo nº 02-035.345-84*71, consta a seguinte documentação: Ofício CAP 164/84/ECA/03/12/84, termo de doação nº 06/85 de 03/11/1985 com listagem das obras doadas e nota de incorporação aos Bens Patrimoniais do município.

Figura 8 – Capa do catálogo *Multimedia Internacional*. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

1.3.2. Brutigre

A exposição *Brutigre*, realizada no Centro Cultural São Paulo, ocorreu entre 15 e 26 de outubro de 1986. A proposta partiu de Maurício Villaça e o material recebido foi organizado pelo Escritório de Arte Postal do CCSP para essa mostra que contou com a participação de 127 artistas de 13 países. O tema da exposição tinha intenção de comemorar o ano novo chinês do Tigre, conforme indica a convocatória:

BRUTIGRE 86. 1986 é o ano do Tigre do fogo chinês, não deixe a pele do seu gato ou gata, virar tamborim. Mande já suas imagens, seleções, desenho, carimbos ou técnica mista, no formato 27 x 40 cm até o dia 11 de julho, para a exposição de Arte Postal BRUTIGRE 86 e você receberá o catálogo com todos os tigres que tiver direito. O próximo ano do tigre de fogo [conteúdo ilegível]. Por favor envie para: Mauricio Villaça – Editora Art Brut. Al. dos Araés, 839 cep 04.066 SP SP.¹⁷

¹⁷ Informações extraídas do *Wellcomet Boletim 3*, sem data, organizado por Gilberto Prado. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Ainda que realizado em conjunto com o CCSP, não foram localizados documentos que formalizam a doação dessa coleção. Levantamos a hipótese de que essas obras permaneceram no CCSP após o encerramento da exposição e acabaram sendo incorporadas ao acervo do Escritório de Arte Postal¹⁸. No entanto, como essa coleção não está catalogada, não é possível estimar a quantidade de itens que fizeram parte da exposição nem os que passaram a integrar o acervo.

Figura 9 e 10 – Cartão postal (frente e verso) da exposição *Brutigre*. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

¹⁸ Formalmente essa coleção teve sua entrada na Coleção de Arte da Cidade em 07/12/1995 quando recebeu o número de tombo 0000.090.717.

Figura 11 – Resposta de Leon Ferrari para a exposição *Brutigre*. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

1.3.3. Como você limpa sua boca?

A exposição *Como você limpa sua boca?* foi realizada no Centro Cultural São Paulo entre 17 e 30 de novembro de 1986. A proposta partiu de Ozéas Duarte e a exibição do material recebido foi organizado pelo Escritório de Arte Postal do CCSP. A exposição contou com a participação de aproximadamente 150 artistas e tinha a intenção de obter respostas, as mais diversificadas possíveis, para a pergunta que leva o nome da exposição, conforme consta na convocatória:

Nós gostaríamos de saber. Para isso basta você enviar quantos guardanapos quiser. O formato e técnica são com você (qualquer uma está valendo). Não se acanhe convide seus amigos também. Posteriormente, todos os participantes receberão material constando sua participação no evento. DATA LIMITE: 30 de julho 86. ENVIE PARA: ESCRITÓRIO DE ARTE POSTAL DE SÃO PAULO. Divisão de artes plásticas do CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Rua Vergueiro, 1000. 01504 SÃO PAULO-SP.¹⁹

¹⁹ Informações extraídas do *Wellcomet Boletim 3*, sem data, organizado por Gilberto Prado.

Ainda que realizada em conjunto com o CCSP, não foram localizados documentos que formalizem a doação dessa coleção. Levantamos a hipótese de que essas obras permaneceram no CCSP após o encerramento da exposição e acabaram sendo incorporadas ao acervo do Escritório de Arte Postal²⁰. Assim como ocorre com Brutigre, essa coleção não está catalogada e, portanto, não é possível estimar a quantidade de itens que fizeram parte da exposição e nem os que passaram a integrar o acervo.

Entre as diversas respostas recebidas à pergunta-título da exposição, há um telegrama de Paulo Bruscky com a frase “MEU GUARDANAPO EH ESTE TELEGRAMA” e um cartão postal de Gerard Barbot com as palavras “I DO NOT”.

Figura 12 – Telegrama de Paulo Bruscky em resposta à pergunta *Como você limpa sua boca?*
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

²⁰ Essa coleção teve sua entrada formal na Coleção de Arte da Cidade em 07/12/1995 quando recebeu o número de tombo 0000.090.718.

Figura 13 – Cartão postal de Gerard Barbot em resposta à pergunta *Como você limpa sua boca?*
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

1.3.4. Hudinilson Jr.

Em 19 de junho de 1986, Hudinilson Jr. lança a proposta *Perca [sic] de Identidade – O Sósia*, no Escritório de Arte Postal do CCSP. Segundo ele, esse trabalho teria sido inspirado pelo projeto *EU*, realizado pelo artista Paulo Bruscky em 1975.²¹ A convocatória, enviada para diversos artistas, solicitava que fossem enviadas ao proponente, referências de pessoas que se parecessem fisicamente com ele, fossem elas conhecidas por ele ou não. Hudinilson Jr. informa que o material recebido deveria ser exibido paralelamente à exposição *NARCISO*, a ser realizada em várias cidades do Brasil em outubro de 1987.

Nossa hipótese é que o material permaneceu com o próprio artista após a exposição, apesar dela ter sido realizada em parceria com o Escritório de Arte Postal. A coleção foi doada por ele ao CCSP apenas em 2004²². Segundo as listagens, o conjunto era composto por diversos materiais do período de 1986 a 1989 e inclui as respostas recebidas para a proposta *Perca [sic] de Identidade – O Sósia*. Atualmente o material permanece não catalogado e, portanto, não é possível

²¹ Trecho da proposta *Perca [sic] de identidade - O sósia* de Hudinilson Jr. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

²² A doação foi formalizada por meio do termo de doação nº 27/2004 e processo nº 2004-0.265.331-5. A coleção foi tombada sob o número 0000.090.879 no dia 21/02/2005.

estimar com segurança a quantidade de itens do conjunto. De qualquer modo, pode-se ter uma ideia aproximada do material presente e artistas participantes, por meio de listagem realizada por ocasião da doação.

Figura 14 – Resposta do artista Robert Ashworth à proposta *Perca [sic] de Identidade – O Sósia*.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Figura 15 – Resposta do artista Takeshi Watanabe à proposta *Perca [sic] de Identidade – O Sósia*.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

1.3.5. Ozéas Duarte

O artista Ozéas Duarte, proponente da exposição *Como você limpa sua boca?* doou sua coleção de arte postal para o CCSP em 2010.²³ O conjunto é composto por diversos materiais reunidos pelo artista no período de 1984-1990. Conforme listagem elaborada por ocasião da doação em relação a seu conteúdo e quantificação são 100 envelopes, 58 propostas, 3 fotografias, 94 obras de técnicas variadas, 13 convites, 7 cartazes, 17 publicações diversas, 11 cartas, 2 textos, 21 bilhetes, 31 cartões postais, 5 impressos variados, 4 listagens de artistas e 03 folders. Essas informações estão sujeitas à confirmação após realização da catalogação final.

O exemplar do *Wellcomet Boletim 3* (Figura 16), que integra o conjunto doado por Ozéas Duarte, era uma publicação organizada por Gilberto Prado, que divulgava eventos ligados à arte postal. Nesta edição, publicou as convocatórias para as exposições *Brutigre*, *Como você limpa sua boca?* e *Perca [sic] de identidade – O sósia*.

Figura 16 – *Wellcomet Boletim 3* de Gilberto Prado. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

²³ A doação só foi formalizada em 2012 através do processo nº 2012-0.0.043.002-2, termo de doação nº 03/2012. A coleção foi tombada sob o número 0000.091.343 no dia 24/05/2012.

1.3.6. Escritório de Arte Postal

O Escritório de Arte Postal do CCSP foi criado como contrapartida à doação do conjunto de arte postal da XVI Bienal, em 2 de maio de 1984. Tinha como objetivo, além de salvaguardar o acervo recém-recibo, articular novos projetos com a rede de arte postal, bem como organizar e divulgar exposições e eventos ligados à essa produção. Além do recebimento da arte postal proveniente das exposições *Como você limpa a sua boca?* e *Brutigre*, o Escritório acabou recebendo, de forma espontânea, diversos materiais de *mailartistas* do mundo todo, entre 1984 e 1989. Consideramos que todo esse material recebido e guardado, constitui mais uma coleção. Devido ao fluxo de recebimento, não houve formalização das peças ou registros de entrada. Assim como os demais conjuntos, este ainda não foi catalogado, não sendo possível quantificar os itens. O funcionamento do Escritório de Arte Postal e o recebimento da arte postal da XVI Bienal serão detalhados no segundo capítulo dessa dissertação.

Figura 17 – Carimbo do Escritório de Arte Postal. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

1.3.7. XVI Bienal de São Paulo

Como vimos anteriormente, apenas a coleção proveniente do *Núcleo I* da XVI Bienal de São Paulo foi catalogada, processo que será relatado em detalhes no terceiro capítulo desta dissertação. Tendo por base a catalogação realizada, a coleção é composta por 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 artistas²⁴ de 27 países. Podemos observar a quantidade de obras enviadas por país por meio do gráfico a seguir.²⁵

Figura 18 – Gráfico de participação por países. Fonte: Elaborado pela autora a partir de dados obtidos pelo banco de dados da Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

²⁴ Conforme listagem completa dos artistas que fazem parte desta coleção (**Anexo A**).

²⁵ O gráfico apresenta a quantidade de obras enviadas por país. No caso das obras cujo país de origem não estava registrado, considerou-se como “não identificado”.

A fim de demonstrar a variedade de tipologias, técnicas e temáticas disseminadas na rede de arte postal, apresentaremos a seguir uma amostragem de obras e documentos da coleção de arte postal da XVI Bienal de São Paulo, objeto de estudo desta dissertação. Em relação as temáticas abordadas pelos *mailartistas*, segundo Fabiane Pianowski, as mais recorrentes são:

- a) Artística - que enfatiza a linguagem e/ou a técnica.
- b) Auto-promoção - que enfatiza a autoria.
- c) Auto-referente - que tem a própria arte postal como tema.
- d) Autoria coletiva - que incita a interação do receptor.
- e) Comemorativa - que se refere a personalidades, grupos, instituições, temas e data específicas.
- f) Crítica - que critica o sistema artístico, midiático, institucional, burocrático.
- g) Erótica - que tem a sexualidade como tema predominante.
- h) Histórica - que tem como referência explícita a artistas, obras ou períodos da história da arte.
- i) Ideológica - explicitamente comprometida com questões políticas, sociais, culturais e ecológicas etc.
- j) Sensorial - que incita os sentidos além da visão.
- k) Solidária - que se relaciona com a defesa de alguma causa específica.
- l) Tecnológica - que enfatiza uma tecnologia específica (analógica ou digital) (PIANOWSKI, 2013, p. 276, tradução nossa).

Em relação aos materiais, os mais característicos utilizados pelos *mailartistas* são os apropriados do próprio universo do correio, tais como o cartão postal, o envelope, o carimbo, o telegrama e o selo. O cartão postal é um dos formatos mais recorrentes no circuito da arte postal e suas características são similares aos convencionais, produzidos em gráficas e comercializados em bancas de jornal. De maneira geral, identificamos três tipos de cartão postal nessa coleção: 1. impresso em gráfica, com conteúdo produzido pelo artista; 2. feito integralmente de forma manual e 3. Impresso convencional, vendido em bancas de jornal, que é apropriado e sofre intervenções dos artistas. A obra de Almandrade (**Figura 19 e 20**) é um exemplo de cartão postal confeccionado com impressão gráfica, mas com conteúdo criado pelo artista.

Figura 19 e 20 – Cartão postal de Almandrade. Código 01.0147.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

A *arte brasileira fora do eixo Rio São Paulo* de Raul Córdula Filho é um exemplo de cartão postal produzido por meio de impressão gráfica, mas que possui parte do conteúdo feito manualmente (**Figura 21 a 24**). Neste caso, o artista enviou para a Bienal 412 cartões postais com a inscrição de nomes de artistas e seus respectivos estados de origem, com exceção de São Paulo e Rio de Janeiro. Tratava-se da tentativa de aumentar a representatividade de artistas atuantes fora do eixo Rio-São Paulo, por meio do grande número de peças.

Figura 21 a 24 – *A arte brasileira fora do eixo Rio São Paulo* de Raul Córdula Filho. Código 01.0223. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Um envelope de uso comum é utilizado como invólucro da correspondência. Na arte postal, além de ser utilizado com essa finalidade, muitas vezes o envelope pode assumir a função de objeto de arte em si. Esse é o caso da obra *FUMBLE / APALPAR* de Paulo Bruscky (**Figura 25**). O artista preencheu o interior do envelope

com vários papéis, de forma a deixar o envelope com aspecto almofadado, para que a pessoa ao manipular fosse incentivada a apalpar o conteúdo.

Figura 25 – *FUMBLE / APALPAR* de Paulo Bruscky. Código 01.1858. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

No caso da obra de Mirian Danowski, a artista testa os limites das próprias regras estabelecidas pelo correio ao indicar o endereço do destinatário com um mapa do local, ao invés de escrever e indicar o código postal. Pelas informações escritas no envelope, notamos que o correio devolveu o envelope para a artista, solicitando o preenchimento do endereço do destinatário por escrito.

Figura 26 – Envelope de Mirian Danowski. Código 01.1683. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Como podemos observar na **figura 26**, o carimbo é utilizado pelo correio para sinalizar informações diversas, como a referência do dia e local onde a postagem foi realizada ou “AO REMETENTE” para os casos em que o destinatário não é encontrado. Apropriando-se desse instrumento, os *mailartistas* passaram a

personalizar carimbos e utiliza-los em seus trabalhos. Na **figura 25**, Paulo Bruscky utiliza carimbos contendo as informações “ARTE VIA AÉREA”, “FUMBLE”, “APALPAR”, “ARTE POR CORRESPONDÊNCIA”, o formato de uma mão indicando o endereço do destinatário e com o seu nome, substituindo a assinatura tradicional por escrito pelo carimbo. O uso dessa técnica pelos *mailartistas*, pode ser entendido como uma referência à burocracia brasileira e à censura, mas também era uma forma que permitia a repetição de informações de modo mais rápido e sistemático. Na obra *Repetition Poem / Poema de repetição* (**Figura 27**), Paulo Bruscky faz uso poético do carimbo. No verso (**Figura 28**), observamos o carimbo personalizado do artista contendo seus dados postais. Já em *Dever de casa: exercícios de caligrafia* o artista substitui o uso da escrita pelo carimbo (**Figura 29**).

Figura 27 e 28 – *Repetition Poem / Poema de Repetição* (frente e verso) de Paulo Bruscky. Código 01.1845. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Figura 29 – *Dever de casa: exercícios de caligrafia* de Paulo Bruscky. Código 01.1860. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Do mesmo modo que o envelope, a mensagem enviada por telegrama também podia se transformar em arte. Os dizeres de Paulo Bruscky "HOJE VG A ARTE EH ESTE COMUNICADO - PAULO BRUSCKY" e "TELEGRAMARTE COMUNICACAO A DISTANCIA IDEIAS VOAM LIVRES - PAULO BRUSCKY", enviados à XVI Bienal, exemplificam uma das características da arte conceitual apresentada por Anne Cauquelin. Segundo a autora “a atividade de designação faz a obra existir enquanto tal” o que reforça a filiação da arte postal ao universo da arte conceitual (CAUQUELIN, 2005, p. 134).

Figura 30 – Telegrama de Paulo Bruscky. Código 01.1863.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

O selo foi outro elemento apropriado pelos *mailartistas*. Podemos encontrar desde selos simples produzidos em xerox, até os mais sofisticados com impressão de alta qualidade, autocolantes e destacáveis. A imagem reproduzida no selo pode variar muito dentre as obras, mas é comum encontrar a própria imagem do artista no selo, como podemos observar na obra de Bruno Talpo e Cavellini.

Figura 31 e 32 – Selos de Bruno Talpo e de Cavellini. Código 01.0305 e 01.0355.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Assim como faziam com os selos, os *mailartistas* produziam adesivos que circulavam na rede com a função de promover o autor e sua mensagem, como no caso de *Informazione* de Cavellini (**Figura 33**). O artista que, eventualmente, recebesse um selo ou um adesivo podia aplica-lo em seu trabalho e disseminar na rede.

Figura 33 – *Informazione* de Cavellini. Código 01.0353.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

A xerografia é uma das técnicas mais recorrentes e características da arte postal. Devido a sua rapidez e baixo custo para produzir peças gráficas, tornou-se

uma ferramenta muito popular entre os *mailartistas*. Hudinilson Jr. foi um dos artistas que mais utilizou o xerox e teorizou sobre o uso dessa técnica na arte. Sobre a adesão à xerografia no Brasil ele afirma:

A xerografia, ou a técnica de reprodução com impressão de imagens a seco através de um processo químico-físico, existe no Brasil há 20 anos, desde quando foram aqui instaladas as primeiras companhias multinacionais, como a Xerox do Brasil S.A., que trouxeram as primeiras máquinas para o mercado. É nos anos 70 que o equipamento vai se popularizar, que os artistas tiveram acesso à nova tecnologia – que trazia novos parâmetros para a criação e reprodução de imagens com rapidez nos resultados. A imagem xerográfica de baixo custo era imediata e possibilitou aos artistas ampliar os conceitos da obra gráfica.

Aqui essa técnica, utilizada dentro do panorama das artes, principalmente no das artes visuais, só se manifestou no início da década de 70 (embora, sem a mesma repercussão, há informações de manifestações similares e anteriores em outros países, principalmente nos Estados Unidos – onde a xerografia foi inventada – e alguns países europeus), sempre através de artistas preocupados e atuantes, interessados nas possibilidades técnicas contemporâneas e, via de regra, 'desmaterializadoras' do mito da obra de arte, do fazer 'elitista' desta arte e da obra única (HUDINILSON JR.; 3NÓS3, 1984, s.p.).

Em seu trabalho artístico Hudinilson Jr. explorou de maneira recorrente a xerografia do seu próprio corpo. Em uma de suas ações, intitulada *O CORPO XEROCADO*, o artista utilizou a máquina de xerox para obter fotocópias do seu próprio corpo, enquanto o fotógrafo Afonso Roperto registrava o momento. Como resultado final, Hudinilson Jr. reuniu os registros gerados durante a ação no livro de artista intitulado *XEROX ACTION* de 1978-1981.

Figura 34, 35 e 36 – *XEROX ACTION* de Hudinilson Jr. Código 01.0953.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

A obra de Myrian Peixoto (**Figura 37**) corresponde a um conjunto de 36 fotocópias que incluem a frase “Às vezes a cópia é melhor que o original”, que corresponde ao seu título. Esses dizeres ilustram perfeitamente a posição contrária dos *mailartistas* à obra-prima, aurática e única. Ao utilizar técnicas de reprodutibilidade como o xerox, era possível distribuir uma grande quantidade de cópias de um mesmo trabalho na rede, dificultando a identificação do que seria um original. Essa estratégia diminuía o risco dessas peças serem assimiladas e exploradas pelo mercado da arte.²⁶

Figura 37 – Xerografia de Myrian Peixoto. Código 01.1698. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Outra técnica de grande potencial de reprodutibilidade muito recorrente entre os *mailartistas* era o mimeógrafo, apesar da proibição de seu uso no Brasil durante o período da ditadura militar, conforme aponta Paulo Bruscky “Em 1964 foi proibido ter mimeógrafo no Brasil. Para você comprar, tinha de ser registrado. Era uma arma” (BRUSCKY, 2009, p. 78). Naquela época, recorreram também a esse tipo de impressão, os artistas que faziam “poesia marginal”. O uso desse método era tão característico, que esses artistas foram reconhecidos como pertencentes à “geração mimeógrafo”. No caso da arte postal, Hudinilson Jr. utilizou essa técnica para imprimir a proposta *Posição Amorosa* (**Figura 38**). Por ser uma técnica muito frágil à exposição a luz, seu conteúdo pode esmaecer ao longo do tempo até desaparecer.

²⁶ Apesar dos esforços dos *mailartistas* de não vincular a arte postal ao mercado de arte, hoje é possível localizar peças e coleções de arte postal sendo comercializadas em galerias e leilões.

Livros de artista circulam pela rede de arte postal, como uma produção independente, mas também como um suporte utilizado pelos *mailartistas* para formatar o resultado final de suas propostas de arte postal, como veremos na obra *Posição Amorosa* de 1981 de Hudinilson Jr (**Figuras 39 e 40**). A obra é composta por série de oito propostas intituladas “Penetre I”, “Penetre II”, “Inverta I”, “Inverta II”, “Posicione I”, “Posicione II” e “Masturbe”. O artista enviou fotocópia dessas propostas aos seus contatos e pediu para que respondessem com intervenções. Ao receber as respostas, Hudinilson as unificou em formato de livro de artista sanfonado e enviou para a Bienal. Esse trabalho é um exemplo dos casos em que o artista agrega à convocatória original uma nova proposta.

Figura 39 e 40 – *Posição Amorosa* de Hudinilson Jr. com intervenção de Falves Silva (frente e verso). Código 01.0951. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Assim como Hudinilson Jr. o artista Alberto Harrigan também utilizou a XVI Bienal para lançar uma de suas propostas. O artista enviou a obra intitulada - *NHOC....* que consistia em cartões postais com a mesma imagem que ele havia encaminhado para vários artistas com o pedido “adicione e retorne”. Esse tipo de trabalho onde um artista intervém na obra do outro e retorna para o proponente, espalhou-se pela rede de arte postal a partir dos trabalhos desenvolvidos por Ray Johnson. No caso da proposta -*NHOC...* o artista pediu para que após intervenção os cartões fossem enviados diretamente para o endereço da Bienal. Dentre os artistas que responderam estavam Leonhard Frank Duch, Paulo Bruscky e Hélio Lete

Figura 41, 42 e 43 – Intervenções de Leonhard F. Duch, Paulo Bruscky e Hélio Lete. Código 01.0112, 01.0105 e 01.0104. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Revistas e fanzines também percorreram a rede da arte postal, por serem produções independentes com intenção de comunicar. Algumas dessas revistas apresentavam assuntos relacionados à própria prática da arte postal, como é o caso da *OVUM 10*, organizada por Clemente Padín, *P.O. Box* por Pere Sousa e *KARIMBADA* por Unhandeijara Lisboa. A *mailartista* Anna Banana, enviou para a XVI Bienal de São Paulo um exemplar da 16ª edição de sua publicação *BANANA RAG*, uma espécie de *newsletter* sobre sua produção artística. Junto ao endereço do destinatário escreveu: “Querido Walter Zanini, feliz que você está ativo na arte postal novamente”. Isso demonstra o vínculo criado entre Zanini e a artista.

Figura 44 e 45 – *BANANA RAG* de Anna Banana. Código 01.0179.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

No contexto da arte postal a fotografia situa-se na linha tênue entre obra e documento. Muitos *mailartistas* utilizavam desse meio para produzir suas obras, como em *Estou me conservando* e *O que é arte? Para que serve?* de Paulo Bruscky. Nelas podemos observar o uso da palavra, o que é comum em seus trabalhos e também na arte postal. A utilização da datilografia como técnica também era recorrente, o que evidencia um dos recursos tecnológicos da época.

Figura 46 e 47 – Fotografias de Paulo Bruscky. Código 01.1853 e 01.1855.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Muitas das fotografias enviadas à XVI Bienal de São Paulo, foram motivadas pela iniciativa de Walter Zanini que na convocatória do evento, solicitou que os artistas encaminhassem fotos deles próprios junto a seus respectivos arquivos. Essas fotografias revelam a formação e organização dos arquivos de alguns dos artistas, além dos bastidores da preparação de suas obras. Podemos observar o registro de Cristina Dias (**Figura 48**) preparando seus envios, e o uso que faz de sua mochila personalizada como caixa de correio. Vittore Baroni, por sua vez, escreveu no verso de sua foto “a photo of me in my artchive” (**Figura 49 e 50**).

Figura 48 – Foto de Cristina Dias. Código 01.0456.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Figura 49 e 50 – Foto de Vittore Baroni. Código 01.2531.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Além dos autorretratos tomados pelos artistas em seus arquivos, a coleção do CCSP reúne registros fotográficos de exposições de arte postal que ocorreram pelo mundo. Há registros, por exemplo, da *1ª Mostra Internacional de Arte Postal da Bahia*, realizada entre 2 e 15 de maio de 1979, sob coordenação de Gerson Filho, Alben Nísio e Orlando Pinheiro (**Figuras 51 e 52**). As fotografias são de autoria de Consuelo Fonseca, mas foram enviadas para a XVI Bienal de São Paulo por Alben Nísio Fonseca.

Figura 51 e 52 – Registro da *1ª Mostra Internacional de Arte Postal da Bahia*. Código 01.0078 e 01.0079. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Como forma de baratear a reprodução de uma obra produzida em suporte fotográfico, muitas vezes o artista fazia a migração de uma mídia para outra, como no caso da fotografia para o xerox. Essa prática, utilizada nos anos 1980, fazia com que a obra fosse identificada como sendo uma obra *multimídia*.

Dentre as obras enviadas à XVI Bienal, podemos encontrar também diapositivos e negativos com registros diversos. A performance do artista Diego Barboza (**Figura 53**) está registrada nesse suporte.

Figura 53 – Registro de Diego Barboza. Código 01.0572.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Além dos materiais já citados, circulavam pela rede de arte postal, documentos como currículos, folders, cartazes e convites de diversas naturezas, vinculados, principalmente, a exposições ou eventos relacionados à arte postal. Isso se deve também à solicitação de Walter Zanini na convocatória da XVI Bienal de São Paulo.

Há casos em que o artista envia um dossiê composto por seu currículo, biografia, cópia de matérias jornalísticas, imagens de obras e ações, como fez o Grupo Março, composto por *mailartistas* mexicanos, ao enviar para a Bienal o seu currículo coletivo.

Figura 54 – Currículo do Grupo Março. Código 01.0843/D.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Registros de diversos eventos e convocações de arte postal abertas ou já encerradas em 1981, foram enviadas para a XVI Bienal de São Paulo e servem como fonte para realizarmos um mapeamento das atividades da arte postal em âmbito internacional. Este é o caso do convite de Gino Gini para uma exposição de arte postal intitulada *l'immagine mítica* que ocorreu na Itália, em 1970, e de um outro documento, relativo à *Exposição Protesto*, de Abílio José dos Santos, realizada em Portugal, em 1969 (**Figuras 55 e 56**). Nessa categoria encontra-se, ainda, a convocatória do artista francês Jean-Paul Thenot, com o tema *homage to unknown artists* (**Figura 57**).

Figura 55, 56 e 57 – *l'immagine mítica*, *Exposição Protesto* e *homage to unknown*. Código 01.808/D, 01.0049/D e 01.1028/D. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

A coleção de arte postal proveniente da XVI Bienal de São Paulo é bastante diversa e, além da documentação já apresentada, possui também textos com reflexões sobre o papel da arte postal, como o texto-obra *mail-art shows* do artista Lon Spiegelman (**Figuras 58 e 59**), que expressa algumas das preocupações dos *mailartistas* sobre a conduta de alguns indivíduos em relação à rede de arte postal. Ele traz, considerações acerca dos critérios que deveriam ser seguidos por qualquer convocatória e exibição de arte postal.²⁷

²⁷ Partes desse texto foram apresentadas no primeiro subcapítulo desta dissertação.

Figura 58 e 59 – *mail-art shows* do artista Lon Spiegelman. Código 01.1482.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Uma outra questão a ser considerada, em relação a essa coleção, é a diversidade de temas abordados pelos artistas. Nas obras de Jozias Benedicto, por exemplo, o artista aborda a situação precária dos museus brasileiros. Em *BURNT MUSEUM #1* e *#2* (Figura 60 e 61), apresenta recortes de jornal com notícias de museus incendiados, como o caso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ) e do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS RJ). No verso do cartão postal o artista escreveu:

O de espantar é que hajam poucos museus incendiados, neste país onde Cultura e Arte são colocadas com baixíssima prioridade. Quantos museus brasileiros tem proteção adequada contra incêndio, inundação, etc? Quem se interessa por eles, quem os visita? Quem consome Arte no Brasil?

Figura 60 e 61 – *BURNT MUSEUM #1* e *#2* do artista Jozias Benedicto. Código 01.1152 e 01.1153. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Já em *Semion*, Artur Matuck desenvolveu um símbolo para ser usado com o sentido oposto ao do *Copyright*. Ele propunha que todo material que utilizasse esse símbolo tivesse sua reprodução autorizada de antemão (**Figura 62**). Essa liberdade de uso é compatível com a ideologia da arte postal. No documento, consta a seguinte informação:

Semion – sinal internacional para informação liberada. Informação liberada. Qualquer informação, texto, projeto, método, idéia, marcada com este sinal pode ser reproduzida, difundida, traduzida, aplicada, utilizada, desde que a autoria e a fonte sejam mencionadas, a informação respeitada em sua integridade, a proposta não seja exploração.

Figura 62 e 63 – Arte postal do artista Artur Matuck e Abílio José dos Santos. Código 01.0233/D e 01.0032. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP

Temas de cunho declaradamente político eram muito presentes como podemos observar na obra do português Abílio José dos Santos. O artista trazia referências da poesia visual através do uso da palavra “DITADOR” (**Figura 63**). Temas ligados a regimes políticos totalitários eram muito recorrentes, especialmente nas obras de artistas que atravessavam um período de ditadura em seus países. Há registros de artistas que foram presos nesse contexto, como é o caso de Clemente Padin e Jorge Caraballo. Em forma de solidariedade em rede²⁸,

²⁸ Mais informações sobre a solidariedade na rede de arte postal, vide: SAYÃO, Bruno. *Solidariedade em Rede: Arte Postal na América Latina*. 2015.

propagavam-se mensagens de apoio àqueles que passavam por essas situações, como podemos ver na obra de Hélio Lete (**Figura 64**).

Figura 64 – Obra de Hélio Lete. Código 01.0919.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Questões armamentistas também eram abordadas, como podemos observar nos cartões postais dos alemães Bernd Löbach (**Figura 65**) e Joseph W. Huber (**Figura 66**). Nas obras, constam as seguintes frases: “Problema global de armamento: um milhão de dólares por hora para produção de armas” e “Natureza é vida! Pare as bombas”.

Figura 65 e 66 – Obra de Bernd Löbach e Joseph W. Huber. Código 01.0267 e 01.1147.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Abordagens sobre o meio ambiente e a natureza também eram recorrentes na rede de arte postal. Enquanto Falves Silva (**Figura 70**) alerta para a questão da poluição gerada por congestionamentos de veículos e pela indústria, o artista Bernd Löbach (**Figura 71**) denuncia desastres ambientais como na obra “Vítimas de derramamento de óleo na França: danos irreparáveis”. Já Katia Bento, inseria sementes em suas obras para que fossem plantadas e referia-se a esse tipo de produção como “Poesia Viva” (**Figura 72**). Ela também produziu obras em apoio à defesa dos animais, como é o caso de “SOS SALVEM AS BALEIAS!”, em que reproduziu essa frase sobre um cartão de jogo de batalha naval (**Figura 73**).

Figura 70 e 71 – Obra de Falves Silva e Bernd Löbach. Código 01.0665 e 01.0265.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Figura 72 e 73 – Obras de Katia Bento. Código 01.1249 e 01.1290.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Já o artista italiano Ruggero Maggi, agregou à convocatória da XVI Bienal de São Paulo sua proposta intitulada *Amazon – Mail Art Project* (**Figuras 74 a 77**), onde ele levanta questões relacionadas à Amazônia:

As rodovias transamazônicas, fendas gigantes no coração da Amazônia brasileira, são representadas pela faixa de papel branco incluída. Intervenha e envie a primeira faixa para: "NUCLEUS I – MAIL ART" – XVI Bienal de São Paulo [...]

Figura 74, 75, 76 e 77 – Proposta *Amazon Mail Art Project* de Ruggero Maggi e respostas de Gino Gini, Michel Corfou e Giovanni Fontana. Código 01.2313/D e 01.2312. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

**

Neste primeiro capítulo apresentamos um breve panorama sobre a arte postal desde o seu surgimento em âmbito internacional até a sua afirmação no Brasil. Com base nos textos desenvolvidos pelos *mailartistas* foi possível compreender o modo de funcionamento em rede da arte postal, suas especificidades e o estabelecimento de direcionamentos éticos. A partir da amostragem das obras e documentos provenientes do *Núcleo I* da XVI Bienal de São Paulo, que integram o acervo de arte postal do Centro Cultural São Paulo, discorreremos sobre as características e a diversidade de materiais que circulavam por essa rede. Tal detalhamento só foi possível por este acervo estar catalogado, o que evidencia a importância do processamento técnico, não só para a sua salvaguarda, mas também para a viabilização de pesquisas.

A análise da composição dessa coleção possibilitou identificar a diversidade de técnicas e temáticas desenvolvidas pelos *mailartistas*. As técnicas demonstram

o experimentalismo adotados pelos artistas a partir dos recursos tecnológicos disponíveis na época, como o xerox, mimeógrafo, fax, datilografia, telegrama e o próprio uso do correio. Já no que se refere às temáticas abordadas, a documentação enviada pelos artistas, somada à abrangência temporal e territorial das peças, evidenciam a relevância dessa coleção, tanto do ponto de vista artístico quanto documental. Entendemos que essa coleção oferece uma espécie de mapeamento da arte postal, dos *mailartistas* atuantes e dos eventos culturais relacionados a essa manifestação artística entre os anos de 1965 e 1983.

Do ponto de vista museológico, consideramos que algumas características da arte postal identificadas nesta pesquisa, como o seu caráter efêmero e híbrido, dificultaram a sua assimilação e por consequência, impactaram o bom desenvolvimento de seu processo de musealização. O uso de materiais efêmeros pelos *mailartistas*, tornam o trabalho do conservador/restaurador mais complexo²⁹. Dentre eles podemos citar: fitas adesivas que perdem a cola; lâminas e grampos metálicos que enferrujam; materiais orgânicos como sementes, plantas e terra que reagem de modos imprevisíveis; cópias mimeografadas, xerox e impressões em papéis termo-sensíveis como o Fax que esmaecem e tendem a desaparecer com o tempo. Além disso, há outros tipos de danos que podem ser causados às obras durante seu trajeto de envio e sua forma de exibição. Já o caráter híbrido das peças, entre obra e documento, dificulta o trabalho do documentalista na escolha de um método para seu processamento técnico, se arquivístico ou museológico, e na determinação de critérios específicos para sua documentação.

As questões levantadas até aqui são extremamente desafiadoras. Partiremos, no próximo capítulo, para uma abordagem das exposições de arte postal realizadas no Museu de Arte Contemporânea da USP, na XVI Bienal de São Paulo e no Centro Cultural São Paulo.

²⁹ Sobre questões de conservação e restauro da arte postal, ver: ELIAS, Isis Baldini. Conservação e restauro de obras com valor de contemporaneidade: A Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo. 2010.

CAPÍTULO 2

ARTE POSTAL EM EXIBIÇÃO

A arte postal foi uma produção artística independente, que promovia a circulação de obras de arte por meio do uso do correio. Comunicando-se entre si, os artistas formaram uma grande rede de contatos, a partir de meados dos anos de 1960, a fim de viabilizar a circulação de seus trabalhos. Desse modo, a circulação da arte postal dava-se fora dos circuitos oficiais das artes, ou seja, não dependia de galerias, curadores ou museus. No entanto, diferentemente do contexto da arte postal no exterior, a arte postal no Brasil começou sua trajetória através de exposições realizadas em instituições museológicas.

Este capítulo irá abordar a inserção institucional da arte postal no Brasil por meio do levantamento e da análise das primeiras exposições realizadas na década de 1970. Começaremos abordando as primeiras mostras que deram espaço a esta produção marginal no país, *Prospectiva '74* e *Poéticas Visuais* realizadas no MAC USP em 1974 e 1977, respectivamente. Em seguida, analisaremos como essas exposições contribuíram para a inserção da arte postal na XVI Bienal de São Paulo, buscando levantar as repercussões que tiveram no campo das artes. Por fim, investigaremos o processo de doação das obras participantes da referida Bienal ao Centro Cultural São Paulo e as condições de sua salvaguarda durante a primeira década nessa instituição, de 1984 a 1994. Para isso, foram analisados documentos históricos pouco divulgados ou inéditos, integrantes do Arquivo do MAC USP, Arquivo Histórico Wanda Svevo (AHWS) da Fundação Bienal de São Paulo (FBSP), do Centro Cultural São Paulo, além de matérias jornalísticas, catálogos, dissertações e livros sobre o tema.

Antes de iniciarmos a análise das exposições realizadas no MAC USP, faz-se necessário apresentar uma breve introdução sobre a mudança do contexto dos museus em relação à sua função social nas décadas de 1960 e 1970 e situar a atuação de Walter Zanini como diretor desta instituição, de 1963 a 1978.

Em meados dos anos 1960, os museus passaram a refletir sobre sua função social. As discussões acerca das relações entre museu e sociedade, realizadas na

Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em 1972, levou ao reconhecimento de que os museus deveriam ter uma participação mais ativa na comunidade, assumindo seu caráter educativo, formativo e difusor de conhecimento³⁰. Tratava-se de um reconhecimento tardio, por isso é importante assinalar que alguns museus já buscavam estabelecer uma maior aproximação com o público, como é o caso das ações de caráter educativo, desenvolvidas pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), ainda que em uma escala distante do ideal. Essa mudança de perspectiva gerou grande impacto no campo museológico, principalmente nas ações que envolviam a formação e exibição dos acervos, mas também nas exposições e no acesso³¹ do público ao museu. Sobre a transformação do papel do museu de arte, Zanini comenta:

Por muitos anos, os museus de arte moderna foram estruturados e dirigidos para cumprir essas funções de resguardo da memória artística do século XX e de sua divulgação. Pelos anos de crise social e política de 1960, da contracultura dessa década, sobrevieram, entretanto, outros conceitos sobre o papel que os museus deviam exercer, pregando-se sua maior abertura para o público e discutindo-se estratégias eficazes para atingir esse fim. Desejava-se, com efeito, alargar sua capacidade de diálogo com o meio e desfazer as distâncias que ainda os tornavam estranhos a amplos setores da sociedade, geralmente pouco motivados ou despreparados para usufruí-los (ZANINI, 2013, p. 130).

O MAC USP foi um dos museus brasileiros que melhor soube desempenhar um papel ativo e inovador diante desse novo contexto museológico e dos desafios colocados pela produção artística contemporânea. Walter Zanini foi fundamental nesse sentido, uma vez que foi o responsável pela implantação e gestão do museu entre os anos 1963 a 1978.

Walter Zanini (1925-2013) atuou como professor, crítico, teórico e curador. Numa atitude pioneira em nosso meio, apoiava a ideia do museu de arte como um laboratório, lugar onde a relação entre museu, artista e público deveria ser mais

³⁰ Sobre a *Mesa-Redonda de Santiago de Chile* de 1972, ver: JUNIOR, J. N.; TRAMPE, A.; SANTOS, P. A. (Org.). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile*, 1972. Brasília: Ibram/MinC; Programa Iberoamericanos, 2012. v.1 ; 235 p. Disponível em: http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2014/09/Publicacion_Mesa_Redonda_VOL_I.pdf

³¹ Informações do acesso do público aos museus brasileiros vide: KOPTCKE, L. S. Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 31, p. 185-205, 2005.

estreita e participativa. Tendo como referência o pensamento de Jean Cassou³², Zanini defendia que além de cumprir as funções básicas de um museu – o de “conservar e classificar” – este, deveria incentivar a vivência e o experimentalismo do artista (ZANINI, 2013, p.107). Segundo Freire, “O museu nessa concepção deixa de entrar em cena depois da obra, tornando-se concomitante a ela. Assume, assim, uma posição ativa [...]”, pois age diretamente com as proposições criadoras do artista (FREIRE, 2013, p. 31).

Figura 78 – Zanini na reunião da comissão internacional para a organização da XVI Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

As ações desenvolvidas por Walter Zanini no MAC USP foram resultado, em grande parte, da sua relação com a comunidade museológica internacional. Zanini formou-se em Arte e Arqueologia (1954-1956) e cursou pós-graduação em História da Arte no Instituto de Arte e Arqueologia da Universidade de Paris (1957-1961). Estudou “Museologia”, com Gemain Bazin, na Escola do Museu do Louvre (1955-1956). Foi membro do ICOM (Conselho Internacional de Museus) e do CIMAM (Comitê Internacional de Museus e Coleções de Arte Moderna)³³, tendo participado ativamente das discussões internacionais sobre a função do museu contemporâneo.

³² Jean Cassou (1897-1986) foi um escritor francês, crítico de arte, poeta e primeiro Diretor do Musée national d'Art moderne de Paris.

³³ Sobre a formação de Walter Zanini ver: JESUS, Eduardo de. Walter Zanini: Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte. 2018, p. 315-317.

As críticas à estrutura deste museu receptáculo e de propósitos inventariais, comparável no seu elitismo ao de um júri intocável em suas decisões, redobram de intensidade depois de 1968. Reclamava-se um museu de mentalidade nova, de características menos introvertidas, que se democratizasse por meio de uma abertura capaz de atender menos formalmente ao artista e que ao mesmo tempo fosse mais dúctil em seus relacionamentos culturais com o público, sempre excessivamente dirigido e condicionado a uma política cultural. Por esta razão, os debates, quando do colóquio do Comité International des Musées d'Art Moderne (ICOM), realizado em Bruxelas em 1969, demonstrando uma situação de amplitude internacional, polarizaram-se em torno da dicotomia museu templo, museu fórum, debate em que, em prol da renovação doutrinal do museu, destacaram-se posições como as de Werner Hofmann e Pierre Gaudibert (ZANINI, 2013, p. 120).

De acordo com Zanini, naquele momento havia uma intensa discussão sobre a contraposição entre dois modelos antagônicos de museu: museu-templo *versus* museu-fórum. Enquanto o museu-templo atua de forma mais impositiva, como local de contemplação, o museu-fórum atua como lugar de discussões, aberto à comunidade. Preocupado com o caráter elitista do museu, Duncan Cameron defende que o museu deve atender às necessidades da sociedade, visto que cumpre uma função atemporal.

Na ausência do fórum, o museu como um templo é um obstáculo à mudança. O templo é destruído e as armas de sua destruição são veneradas no templo de amanhã - mas ontem está perdido. Na presença do fórum, o museu serve como templo, aceitando e incorporando as manifestações de mudança. Do caos e conflito do fórum de hoje, o museu deve construir as coleções que nos dirão quem somos e como chegamos lá. Afinal, é disso que os museus são (CAMERON, 1971, p. 24, tradução nossa).

Devido a essas novas propostas voltadas a colocar em prática os conceitos de “museu laboratório” e “museu-fórum”, o ambiente contemplativo do museu tradicional se transformaria em um espaço mais operacional, conforme aponta Zanini:

Escoradas nessas ideias, começaram a surgir nos museus, ao lado das salas silenciosas onde eram vistas as coleções permanentes, os espaços operacionais ou que lembravam laboratórios, agitados pela presença pessoal dos artistas e de um público geralmente jovem e engajado. Passavam, assim, a ter coexistência nos museus, áreas estáticas de domínio histórico ou tendendo a essa condição e outras de natureza dinâmica, e abrindo-se à própria instauração artística. Essa nova dupla fisionomia do museu de arte moderna, ao mesmo tempo introvertida e extrovertida, tornava-se aquisição cultural da maior importância para inúmeras instituições espalhadas pelo mundo (ZANINI, 2013, p. 130).

Apoiado nesses ideais, Walter Zanini desenvolveu atividades e organizou mostras no MAC USP para apoiar a produção de jovens artistas, como a chamada Jovem Arte Contemporânea (JAC), considerada uma das marcas de sua gestão³⁴.

Já no seu primeiro ano de vida, o Museu criou uma mostra para jovens artistas com idade de até 33 anos. As primeiras reservaram-se ao desenho e à gravura, chamadas, respectivamente, Jovem Desenho Nacional (JDN) e Jovem Gravura Nacional (JGN). Devido ao crescente afluxo e projeção, as exposições transformaram-se e passaram a incorporar novos suportes, sendo então renomeadas de Jovem Arte Contemporânea (JAC). Deve-se ressaltar que a direção contava com o apoio de um grupo de artistas atuantes que contribuiu para dinamizar a agenda de eventos e para sintonizar as mostras com os anseios do meio. Assim, o MAC/USP redimensionou a concepção de Museu como depositário e conservador de obras consagradas e deu-lhe nova função. Tornou-se referência para a arte contemporânea, atraindo exibidores e visitantes ávidos por mudanças tanto, na esfera artística como também na política (JAREMTCHUK, 2007, p. 59).

Por meio dessas mostras, Zanini incentivou produções artísticas de caráter conceitual, que até aquele momento não eram muito compreendidas por outros críticos e instituições museológicas. Tais produções tinham como base a apropriação dos sistemas de comunicação e novas mídias, como a arte postal.

A seguir apresentaremos as primeiras exposições, realizadas no Brasil, que tiveram a arte postal incorporadas em espaços institucionalizados como: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, XVI Bienal de São Paulo e Centro Cultural São Paulo.

2.1. Museu de Arte Contemporânea da USP

Poucas instituições brasileiras apoiaram a produção de arte conceitual³⁵, principalmente no período de ditadura militar, pois muitas das obras eram consideradas subversivas³⁶. Muitos dos artistas que se identificavam com o conceitualismo utilizavam a estratégia de apresentar mensagens de duplo sentido

³⁴ Um levantamento completo das atividades do museu entre 1963 a 1974, período em que aconteceram as exposições para jovens artistas, pode ser encontrado em: JAREMTCHUK, Dária. Jovem arte contemporânea no MAC da USP, 1999.

³⁵ O envolvimento dos museus com a produção conceitual nos anos 1960-70 pode ser encontrado em: JAREMTCHUK, Dária. Anna Bella Geiger: passagens conceituais. 2007, p. 39-70.

³⁶ Uma proposta de contextualização e análise de obras consideradas subversivas na produção artística brasileira dos anos 1960 pode ser encontrada em: FREITAS, Artur. Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil. 2013.

como uma forma de confundir e burlar a censura da época. Em sua ousada forma de gestão no MAC USP, Walter Zanini buscava equilibrar o desenvolvimento de suas atividades entre a arte tradicional e a arte contemporânea. Dária Jaremtchuk comenta:

[...] o equilíbrio entre a exibição permanente do acervo e a valorização dada às poéticas contemporâneas, a mudança nos modelos de salões, as inusitadas organizações das mostras, a prática aberta aos diversos campos culturais e a receptividade às mudanças que desmistificaram o objeto artístico, fizeram com que o MAC/USP atingisse uma projeção até então desconhecida por um museu brasileiro. Permanece um caso paradigmático para o estudo de políticas para museus contemporâneos. Também a formação permanente do acervo, a preservação da documentação, a elaboração de catálogos e materiais diversos, são hoje fontes importantes para o estudo da história da arte. A direção ousada de Zanini e sua visão prospectiva comprovaram-se valiosas com o passar dos anos (JAREMTCHUK, 2007, p. 62).

Para conciliar a apresentação da produção artística tradicional e experimental, o MAC USP dividiu o espaço da sua sede em dois segmentos. O *Espaço A* abrigava exposições com obras em suportes tradicionais e o *Espaço B* era destinado a produções experimentais como arte em xerox, fotografias, videoarte, performances e arte postal. Além do desafio de conjugar a realização de exposições tradicionais e experimentais, havia um outro que era o de expor a produção conceitualista em plena ditadura militar. Em entrevista concedida à Hans Ulrich Obrist, Walter Zanini comenta o contexto em que essas exposições foram realizadas:

O país passava por um longo período de ditadura militar que piorou a partir de 1968. Os fatos são bem conhecidos – um golpe militar, repressão, tortura, censura. A censura atingia tudo, eventos culturais, a mídia, a educação. As artes visuais também sofreram seus efeitos, embora menos que a área teatral e o cinema. Exposições foram fechadas, fotos e mostras foram censuradas, artistas foram perseguidos e presos. A universidade não escapou da repressão, mas era um foco de resistência. No MAC, nossas exposições e nossos eventos dedicados a novos experimentos foram mantidos – com certo risco. Era uma época em que o conceitualismo estava se espalhando. Em outubro de 1972, a sexta exposição Jovem Arte Contemporânea foi “muito provocadora”, como diz Ivo Mesquita. Feita dentro do próprio museu, teve um caráter processual. Nos anos seguintes, outras exposições vieram, sobretudo as dedicadas à Arte Postal, com grande participação nacional e internacional (OBRIST, 2009, p. 57).

Correndo risco de censura e fechamento de exposições, o MAC USP era um local de resistência, onde a programação das exposições manteve-se, mesmo

perante o regime opressor, como Zanini relata em entrevista concedida a Cristina Freire em 2008:

Houve casos, diversos casos, de exposições que foram censuradas. Mas no MAC nunca foi fechada uma mostra... Às vezes a gente pensava isso aqui não vai passar, não é possível. E eu falava com o Julio (Plaza) não sei [...] mas a gente colocava, aconteça o que acontecer, a gente colocava... Vinha muita gente, sobretudo jovens, muitos jovens, mas vinham umas pessoas que a gente não sabia o quê e quem eram, que olhavam e examinavam [...] (FREIRE, 2013, p. 49).

A arte postal permitia naquele momento que os artistas participassem das exposições mesmo estando a longa distância dos locais de exibição, garantindo inclusive participação internacional. Esta funcionalidade da arte postal era muito conveniente para o museu, uma vez que o orçamento institucional era escasso e não permitia o deslocamento de artistas para as exposições com muita frequência. Dessa forma, o MAC USP foi capaz de promover, de maneira inédita no Brasil, exposições internacionais utilizando a rede de arte postal, ainda que essas mostras não fossem exclusivamente de arte postal³⁷. A ligação do MAC USP com essa rede, deveu-se à:

[...] lista de contatos de artistas postais e as personalidades com experiência nessa rede [que] chegaram a esse museu. Angelo de Aquino e a dupla Julio Plaza e Regina Silveira, em situações distintas, foram responsáveis por trazer essa lista para o MAC USP, sob o incentivo do seu então diretor, Walter Zanini. Essa conexão também foi viabilidade pela compatibilidade entre o modelo de instituição praticado no MAC USP e os princípios estruturantes da arte postal (SAYÃO, 2015, p. 73).

Analisaremos mais detidamente as exposições *Prospectiva '74* e a *Poéticas Visuais*, mostras hoje consideradas emblemáticas. A primeira por seu caráter precursor no uso da arte postal, e ambas por terem gerado acervo para a instituição. Além disso, essas exposições foram fruto do trabalho conjunto realizado por Walter Zanini e o artista Julio Plaza, parceria que seria retomada em 1981 na exposição de arte postal da XVI Bienal de São Paulo, objeto de estudo desta dissertação.

[Julio Plaza] foi muito ativo no MAC organizando exposições internacionais, catálogos, cartazes etc. Trabalhamos juntos na *Prospectiva-74* e na *Poéticas Visuais*, em 1977, depois na Bienal de 1981, que deve ter sido o maior evento da área conceitualista da época (OBRIST, 2009, p. 65).

³⁷ Exposições organizadas a partir da rede de arte postal no MAC USP: *Prospectiva '74* (1974), *Art et Communication Marginale* (1975), *Década de 70* (1976), *Papel e Lápis* (1976), *Poéticas Visuais* (1977) e *Videopost* (1977).

Prospectiva '74 foi a primeira exposição em instituição museológica no Brasil que apresentou a arte postal. Realizada no MAC USP entre 16 de agosto e 16 de setembro de 1974 no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, a mostra reuniu a produção de artistas que utilizavam os recursos tecnológicos e de comunicação da época, para desenvolverem suas obras. O uso dessas “novas mídias” era recorrente nos trabalhos experimentais da década de 1970. Julio Plaza apresentou a exposição em uma espécie de manifesto (**Figura 79**).

PROSPECTIVA '74

PROSPECTIVA '74 existe como processo e não como instituição.

PROSPECTIVA '74 coloca em evidencia o aspecto semiológico vs. estético de produção ^{ps}artística atual.

PROSPECTIVA '74 coloca uma série de propostas que vêm contribuir forte e objetivamente para a valorização da IDÉIA na arte, perdida pela valorização desta como objeto de consumo.

PROSPECTIVA '74 codifica uma atitude ou pensamento de PROSPECÇÃO, manifesta qualitativa e quantitativamente no mundo de hoje pelos artistas não inseridos nos circuitos de consumo convencionais.

PROSPECTIVA '74 é uma mostra na qual os artistas estão unidos por uma problemática comum e uma idêntica visão da realidade: CONTINUIDADE vs. CATEGORIAS.

PROSPECTIVA '74 reúne várias centenas de trabalhos de artistas que trabalham e pesquisam MULTIMEDIA.

PROSPECTIVA '74 tem sido possível graças a uma comunicação em nível internacional entre artistas, que têm demonstrado um espírito de cooperação e de autogestão, só possível quando existe o conceito de INFORMAÇÃO e não o de mercadoria.

PROSPECTIVA '74 mostra o trabalho em progresso destes artistas.

Julio Plaza

julho de 1974

Figura 79 – Texto de Julio Plaza no catálogo *Prospectiva '74*. Fonte: Biblioteca MAC USP.

O convite enviado aos artistas continha informações sobre as condições de participação na exposição e foi assinado conjuntamente por Walter Zanini e Julio Plaza (Figura 80).

f AC

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo está organizando a manifestação "PROSPECTIVA '74" para ser realizada entre os meses de maio e junho próximo, no contexto da exposição "Jovem Arte Contemporânea".

"PROSPECTIVA '74" possui um caráter dialético e livre, e deseja mostrar a arte como processo em seus aspectos mais avançados .

"PROSPECTIVA '74" está aberta a todo tipo de manifestação e experimentação dentro de "MULTI-MEDIA": fotografia, xerox, documentos, publicações, ^{cartões} selos postais, S8 16mm, off-set, jornais, etc. etc.

"PROSPECTIVA '74" CONVIDA-O A PARTICIPAR DESTA EVENTO e lhe envia 2 convites para que convide 2 colegas.

Recomendamos a via postal "aérea registrada"

LIMITE PARA ENVIO: 30 de Abril

POEMAS, palavras, conceitos, mapas, documentos, palavras, cartões postais, desenhos, fotos, publicações, trabalhos, idéias, produções, etc. etc.

FICHA DE INSCRIÇÃO (para efeitos de organização)

NOME _____

DATA NASCIMENTO _____

PAIS _____

ENDEREÇO _____

PAIS _____

FOTO
(optativo)

INFORMAÇÃO SOBRE TRABALHO ATUAL:

COMITE ORGANIZADOR

Walter Zanini, Diretor MAC

Júlio Plaza, Artista

MAC
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Figura 80 – Convite da exposição *Prospectiva '74*. Código: FMACUSP_T_0017_002_Ficha.
Fonte: Arquivo MAC USP.

Apesar de não utilizarem o termo “arte postal”, a recomendação do uso do correio para envio dos materiais e a solicitação feita aos artistas para que cada um convidasse dois colegas é claramente condizente com o “espírito” da arte postal. Um de seus procedimentos habituais era repassar convocações para os artistas, via os *mailings* individuais, com o pedido de que replicassem o convite para outros destinatários. Do mesmo modo, era comum nessas convocações a determinação de um tema, dos tipos de materiais a serem enviados e do prazo limite para postagem, o que também está presente no convite da *Prospectiva* '74.

A exposição contou com 166 participantes, nacionais e estrangeiros. Em seu texto publicado no catálogo, Walter Zanini comenta o caráter internacional da mostra e da adesão dos artistas à convocatória:

A repercussão internacional de PROSPECTIVA '74, comprovada pela densa presença individual de artistas de numerosos países, abre a meu ver um caminho que sob aspectos importantes parecia fechado nestes últimos anos ao nosso país. Um diálogo profundo poderá estabelecer-se com os artistas brasileiros. O MAC tem procurado incessantemente facilitar este contato com a área mundial, como atestam suas exposições e sua atuação no estrangeiro (ZANINI, 1974, s.p.).

Além dos textos dos organizadores, o catálogo apresenta a listagem dos artistas participantes em ordem alfabética e a indicação dos seus respectivos países de origem. Consta também a reprodução de uma obra de cada artista, com exceção das que chegaram em atraso, após o prazo final determinado no convite. A organização do catálogo da *Prospectiva* '74 serviu como referência para as exposições *Poéticas Visuais* e XVI Bienal de São Paulo, que iriam seguir a mesma tipologia algum tempo depois.

Figura 81 e 82 – Catálogo da *Prospectiva* '74 (frente e verso). Fonte: Biblioteca MAC USP.

Em entrevista realizada já nos anos 2000, Zanini fornece mais detalhes sobre a exposição realizada na ocasião. Segundo ele, foram recebidos pelo MAC USP obras de diversos formatos e técnicas multimídia, como: “cartões postais, slides, folhetos, telegramas, livros, revistas, fotos, xerox, Super-8”. Ainda, em relação à montagem da exposição, afirma que todos os materiais recebidos foram expostos em painéis ou sobre mesas, por ordem alfabética (OBRIST, 2009, p. 63). Essas características da montagem também eram compatíveis com os direcionamentos éticos da rede de arte postal.

Figura 83 – Exposição dos envelopes que chegaram à exposição. Foto: Gerson Zanini.
Fonte: Arquivo MAC USP.

Figura 84 – Vista geral da exposição *Prospectiva '74*. Foto: Gerson Zanini.
Fonte: Arquivo MAC USP.

Figura 85 – Mesa com publicações na exposição *Prospectiva '74*. Foto: Gerson Zanini.
Fonte: Arquivo MAC USP.

Podemos observar pelos registros da exposição, que as obras não foram expostas em molduras, como é de costume em museus e, sim fixadas diretamente na parede, aparentemente, sem hierarquização. No espaço, havia uma mesa, onde eram dispostas publicações, que o público podia manusear.

Assim como a *Prospectiva '74*, a exposição *Poéticas Visuais* foi organizada com critérios similares àqueles adotados pela rede de arte postal. Realizada entre 29 de setembro e 30 de outubro de 1977, no Pavilhão Cicillio Matarazzo, contou com a participação de 206 artistas. O aumento do número de participantes, em relação à *Prospectiva '74*, indica a ampliação da rede de contatos do MAC USP, o que foi comentado por Zanini no catálogo da mostra. Segundo ele, houve um crescimento significativo dos círculos internacionais da multimídia por meio da arte postal e destaca a adesão de artistas brasileiros e de diversas partes do mundo como América Latina, Leste Europeu, Estados Unidos e Europa à essa produção artística e à proposta de *Poéticas Visuais* (ZANINI, 1977, s.p).

A convocatória para a exposição também foi realizada por meio de uma correspondência assinada por Walter Zanini e Julio Plaza e enviada aos artistas pelo correio (**Figura 86**).

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

da Universidade de São Paulo

São Paulo, 24 de junho de 1977

EXPOSIÇÃO "POÉTICAS VISUAIS"

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo está organizando, para o mês de SETEMBRO de 1977, a exposição "POÉTICAS VISUAIS", destinada a obras intersemióticas, ou seja, a trabalhos caracterizados pela intersecção de linguagem e princípios operativos do artista.

A exposição "POÉTICAS VISUAIS" destina-se a artistas que utilizam palavra e imagem, alternada ou simultaneamente.

Os trabalhos poderão ser vinculados por qualquer dos recursos da comunicação conhecidos (multimedia).

O objeto do Museu, ao organizar esta mostra, é o de realizar um levantamento de aspectos significativos dessa produção em âmbito nacional e internacional.

Neste sentido, o MAC o está convidando para enviar trabalhos inéditos e preferencialmente posteriores a 1970. Poderão ser encaminhados livros, revistas e outras publicações.

A data final de recepção dos trabalhos será dia 01 de agosto de 1977, sendo que o Museu confirmará a chegada das obras.

Um catálogo especial será remetido a cada participante.

Agradecendo sua colaboração, subscrevo,

Cordialmente

Organizadores

Julio Plaza e Walter Zanini

Walter Zanini
Diretor

P.S. Favor enviar sua biografia.

Figura 86 – Convite da exposição *Poéticas Visuais*. Código: FMACUSP_0060_007_carta_circular. Fonte: Arquivo MAC USP.

No texto de introdução do catálogo de *Poéticas Visuais*, Zanini aborda a relação entre a produção multimídia desenvolvida pelos artistas naquele período e o tema proposto da exposição:

“Poéticas Visuais” concentra-se, portanto, nos múltiplos *media* que se valem, alternada ou simultaneamente, da imagem como palavra. A mostra oferece vasta cobertura dos recursos tecnológicos hoje manipulados, instrui sobre a variedade das pesquisas no campo da intersemiotividade, revela novas investigações estruturais da palavra e da imagem, confronta, em suma a criatividade desta teorização/prática não submetida aos condicionamentos da obra tradicional (ZANINI, 1977, s.p.).

Julio Plaza, por sua vez, faz uma reflexão ampliada sobre as mudanças do sistema de arte nas décadas de 1960 e 1970, enfatizando a sua relação com a comunicação, a organização dos artistas em rede e a democratização dos meios de produção artística, que segundo ele se refere a diversas ideias que estavam sendo debatidas no período como a morte da arte e o caráter semiótico e interdisciplinar da arte conceitual.

Paralela e alternadamente aos sistemas artísticos tradicionais, surge como ação anartística um tipo de fenômeno *samizdat*, notadamente a partir da década passada. Este fenômeno, essencialmente fático na comunicação, propõe a informação como processo e não como acumulação, agrupando-se seus produtores espontaneamente e por grupos de afinidade para a troca de intercâmbio de idéias e informações.

A característica marcante desta produção é o predomínio da quantidade da criação sobre a qualidade, assim como a descentralização dos centros de produção e veiculação de arte. Esta manifestação, devida em parte à democratização dos meios de repro e produção e a facilidade conseqüente de transmitir mensagens de uns para outros, já estava prevista por Tzara e Haussmann na ação Dada na Alemanha.

Se a arte-arte transformou-se no "Museu imaginário" pela reprodução quadricrômica, este outro aspecto da arte trabalha diretamente com esses meios de reprodução (o que também fora previsto por Walter Benjamin), introduzindo no contexto da arte, com os meios, novas formas de operar; estes aspectos são modificadores não só da visão de mundo anterior mas da própria "leitura" da arte, sincrônica e diacrônicamente. [...]

A morte da arte, que aparece historicamente como produto de uma reflexão sobre a mesma, pode ser vista, hoje, como abandono dos suportes tradicionais e sobretudo como extravasamento e deslocamento das funções das mensagens jackobsonianas, na medida em que a função poética (estética) deixa de ser prioritariamente privilegiada. [...]

A intersemiotividade, intermediação e interdisciplinaridade que permeiam estas linguagens são muitas vezes responsáveis por situações-limite, nas quais a demarcação de um trabalho como "artístico", dá-se apenas por sua inclusão num contexto de arte.

O uso de línguas, linguagens e ideótipos faz que a condição mais importante seja a da comunicação; procurando seus autores dizer ao

mundo o que pensam e de que forma estão inseridos nele, dentro de um projeto (utópico) de arte como liberdade, ou melhor libertária (PLAZA, 1977, s.p.).

Além dos textos dos organizadores, o catálogo de *Poéticas Visuais* apresenta a listagem dos artistas participantes em ordem alfabética, indicação dos seus respectivos países de origem e reprodução de uma obra de cada artista, com exceção das que chegaram em atraso, após a data limite determinada no convite.

Figura 87 – Catálogo da exposição *Poéticas Visuais* (frente). Fonte: Biblioteca MAC USP.

A exposição das obras seguiu os mesmos procedimentos utilizado na *Prospectiva '74*, porém introduziu uma novidade. A maioria das obras e documentos exibidos foram disponibilizados ao público para ser fotocopiado em uma máquina de xerox, presente na própria exposição. Segundo Walter Zanini isso acabou por conferir um “aspecto insólito” à mostra *Poéticas Visuais*. “O público

poderá obter exemplares em xerox da maioria dos documentos exibidos, o que a configurará também como uma exposição portátil” (ZANINI, 1977, s.p.).

Todas as obras enviadas para *Poéticas Visuais* foram expostas. Devido à ausência de seleção das obras e documentos, a configuração final da exposição era imprevisível. Como afirma Walter Zanini: “Ao lado de figuras das mais relevantes do cenário mundial, acham-se desconhecidos por vezes incluídos pelos próprios artistas diretamente convidados” (ZANINI, 1977, s.p.). Tal procedimento aponta para o aspecto democrático da arte postal.

Figura 88 – Vista geral da exposição *Poéticas Visuais*. Foto: Gerson Zanini.
Fonte: Arquivo MAC USP.

Figura 89 – Vista geral da exposição *Poéticas Visuais*. Foto: Gerson Zanini.
Fonte: Arquivo MAC USP.

Ao final das exposições *Prospectiva '74* e *Poéticas Visuais*, todas as obras foram incorporadas³⁸ ao acervo do MAC USP, resultando em um dos maiores acervos de arte conceitual do país. Acreditamos que essa ação não tenha sido planejada pelo museu, uma vez que não estava apontada na convocatória. Ao rememorar o processo, já nos anos 2000, Zanini afirma que a formação de uma coleção a partir de tais obras foi decorrência de uma situação peculiar:

Mantivemos as obras depois que a exposição terminou. Mas a coleção foi uma consequência. Claro que não se cogitou devolver o material para os artistas. Nós estávamos, claro, bem fora do cânone da obra única e todos os procedimentos quanto a transporte, seguro, etc. A intenção maior dos artistas era se comunicar (OBRIST, 2009, p. 64).

Como vimos anteriormente, havia a premissa de não se selecionar obras de arte postal para exposições ou constituição de acervos. Esse procedimento foi respeitado pelo MAC USP, ainda que não seja compatível com a prática museológica, pois resulta na contraposição entre a quantidade *versus* a qualidade³⁹ das obras, colocando desafios para os museus. Para além da problemática relacionada à curadoria, do ponto de vista museológico a assimilação desse tipo de obra é muito mais complexa do que a de obras tradicionais, especialmente em relação à preservação e documentação. Essas questões serão aprofundadas ainda neste capítulo, quando tratarmos do embate entre Walter Zanini e Aracy Amaral, no que se refere à exibição e doação das obras de arte postal apresentadas na XVI Bienal de São Paulo ao MAC USP.

Apesar dos desafios museológicos, o uso da rede de arte postal para promover exposições internacionais no MAC USP foi um recurso estratégico bem-sucedido. A participação de artistas estrangeiros nessas exposições, provenientes principalmente de países que se encontravam sob regimes ditatoriais, da América Latina e do Leste Europeu, viabilizou o intercâmbio em escala global e também

³⁸ A incorporação do material enviado à *Prospectiva '74* foi avaliado e aprovado pelo Conselho Consultivo do MAC USP em 10/12/1974. A avaliação do material enviado à *Poéticas Visuais* não foi localizada nas Atas do Conselho Consultivo do MAC USP. As informações foram consultadas no Livro de ata das reuniões do Conselho Consultivo do MAC USP, referência FMACUSP 0176/003. Fonte: Arquivo MAC USP.

³⁹ A relação de quantidade *versus* qualidade da arte postal em exposições é levantada por Leonor Amarante, ao analisar a participação da arte postal na XVI Bienal de São Paulo em: AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989, p. 290.

colaborou para a quebra do circuito hegemônico da arte. Segundo a pesquisadora Dária Jaremtchuk:

O MAC/USP estava mais fortemente ligado a uma rede internacional de museus e de artistas. Da mesma forma, as obras daquele momento apresentavam maior trânsito e facilidade de transporte. Ambos os fatores possibilitaram a organização das emblemáticas *Prospectiva* e *Poéticas Visuais*, mostram que contaram com memorável quantidade e qualidade de participantes, inclusive, de artistas que viviam sob regimes ditatoriais ou domínio soviético. Na grande maioria, as remessas foram enviadas pelo correio, devido à característica do material: mapas, postais, fotografias, textos impressos, fotocópias, publicações, desenhos, áudio-visual, filmes, etc. Grande parte dos trabalhos foi incorporada ao acervo do museu (JAREMTCHUK, 2007, p. 60).

De maneira geral, até aquele momento a arte postal ainda atuava mais fortemente fora dos circuitos oficiais da arte. No Brasil, pode-se dizer que a atuação de Walter Zanini no MAC USP deu-lhe credibilidade perante os *mailartistas* e foi fundamental para a inserção dessa instituição na grande rede de arte postal. Como curador ele preocupou-se em demonstrar que, a ideologia da arte postal podia ser respeitada mesmo no caso dela ser apresentada 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. Segundo ele, naquele momento o MAC USP “tornara-se centro de atividades na cidade para os artistas que ali se manifestavam com plena liberdade de ação, mas obviamente correndo riscos, como o museu, em momento de repressão política” (ZANINI, 2013, p. 133).

Por meio do trabalho desenvolvido no MAC USP, Walter Zanini colaborou para a institucionalização da arte postal, valorizando e apostando no potencial dessa manifestação artística. Mesmo após sua saída do museu, Zanini envolveu-se na realização de outras exposições relacionadas à arte postal, como a *Multimedia Internacional*, realizada em 1979 na ECA USP.

Atuando como diretor desse museu até 1978, Zanini fez dele um laboratório para inovadoras práticas artísticas que, de alguma forma, anteciparam os gestos renovadores e ousados acionados nas curadorias da XVI e XVII Bienais de São Paulo, em 1981 e 1983, respectivamente. Tais bienais foram fundamentais para a consolidação de propostas artísticas que passariam a trazer novas complexidades para a arte em relação tanto aos novos suportes, práticas e procedimentos quanto aos atravessamentos da vida social (JESUS, 2018, p. 316).

Analisaremos a seguir o papel desempenhado por Walter Zanini para a inserção da arte postal, de maneira inédita, na XVI Bienal de São Paulo de 1981.

2.2. XVI Bienal de São Paulo

Walter Zanini foi nomeado curador geral da XVI Bienal de São Paulo⁴⁰, realizada entre 16 de outubro e 20 de dezembro de 1981 no Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Segundo Dária Jaremtchuk, a escolha de Walter Zanini deveu-se, principalmente, à credibilidade que ele havia conquistado no circuito artístico e mostrou-se estratégica para a Bienal naquele momento.

Não por acaso, quando a Fundação Bienal de São Paulo precisou reabilitar-se, após ter passado por sérias crises durante a década de 1970, é ao professor Walter Zanini que ela recorre. Afinal, seu trabalho frente ao MAC lhe deu credibilidade e respeito suficientes no meio artístico para que trouxesse de volta todos os que haviam se afastado das bienais por motivações políticas. Assim, as edições de 1981 e 1983 tornar-se-iam outro significativo capítulo da história das artes no Brasil (JAREMTCHUK, 2013, p. 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, p. 66).

Com base nesse contexto, Walter Zanini considerou que se fazia necessário propor reformulações para a XVI Bienal de São Paulo, que até aquele momento ainda estava atrelada à participação de delegações de artistas, escolhidas por via

⁴⁰ Ficha técnica da XVI Bienal de São Paulo: Curador Geral: Walter Zanini. Curador da Exposição de Arte Postal: Julio Plaza, Gabriela Suzana Wilder (assistente) e Cida Galvão (Auxiliar). Diretoria executiva: Luiz Diederichsen Villares (Presidente), Giannandrea Matarazzo (1ª vice-presidente), Antonio Sylvio da Cunha Bueno, Roberto Hefley Blocker, Roberto Duailibi, Paulo Nathanael Pereira de Souza, Pedro Paulo Poppovic e David Zeiger. Conselho de Arte e Cultura: Walter Zanini (Presidente), Ulpiano Bezerra de Menezes, Paulo Sérgio Duarte, Esther Emílio Carlos, Donato Ferrari, Luiz Diederichsen Villares e Casemiro Xavier de Mendonça. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. XVI Bienal de São Paulo: Arte Postal. São Paulo, 1981, p. 5.

diplomática, para representar os diversos países presentes na mostra. Segundo ele, esse teria sido o primeiro passo de processo que se desdobraria posteriormente como ocorreu na edição seguinte da Bienal.

A mudança mais importante consistia em eliminar representações de países e organizar a instalação das obras por um critério de analogia de linguagem, proximidade e confrontação do que as propostas vindas de fora tivessem em comum. Então, tentamos influir na escolha das comissões dos países criando um regulamento que orientasse de certa forma o que tínhamos em mente. Assim, pela primeira vez, a Bienal teve uma atitude de responsabilidade crítica. Nós também fizemos convites diretos a alguns artistas. Não foi fácil criar isso, mas tivemos o prazer de ver essa ideia aprofundada e ampliada dois anos depois, em 1983 (OBRIST, 2009, p. 73).

Visando ampliar as discussões acerca do formato da Bienal de São Paulo, antes do encerramento daquela edição, a FBSP promoveu um encontro inédito com os dirigentes das principais mostras internacionais daquele momento, a saber: Bienal de Veneza que foi representada por Luigi Carluccio, Bienal de Paris por Georges Boudaille, Documenta de Kassel por Rudi Fuchs, Bienal de Medellín por Raphael Mejia e Bienal de Sidney por Bernice Murphy. Como resultado desse encontro, foi criado um comitê provisório de Bienais internacionais com possibilidade de participação de outras instituições similares, com o objetivo de tornar-se um grupo internacional permanente para aproximar essas instituições por meio de reuniões periódicas. Segundo Zanini, esses encontros eram necessários para discutir em conjunto problemas em comum e buscar resoluções em nível teórico e prático.⁴¹

Uma das reformulações propostas para a XVI Bienal de São Paulo foi a sua divisão 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 propusessem 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

⁴¹ De acordo com a matéria: ZANINI, Walter. Bienais internacionais em vias de congregar-se. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 jun. 1985.

apresentou um segmento para a Arte Incomum⁴², com produções que se aproximam da “Art Brut”, “Arte Popular” ou “Arte Naif”.

Figura 90 – Vão da XVI Bienal de São Paulo em montagem. Foto: José Roberto Cecato.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Já a arte postal integrou o *Vetor A* do *Núcleo I* e contou com curadoria específica de Julio Plaza, tendo Gabriela Suzana Wilder como assistente e Cida Galvão como auxiliar. 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 acresceu-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, *negrito do autor*).

O chamamento da arte postal para a XVI Bienal se deu por meio de uma convocatória (**Figura 91**). Walter Zanini solicitou aos artistas, integrantes ou não de sua rede de contatos, que enviassem à XVI Bienal, 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

⁴² Segundo Victor Musgrave, Arte Incomum “[...] são obras realizadas por indivíduos feita por sem condicionamento cultural, sem assistência profissional e sem conhecimento algum das tradições e da história da arte” (MUSGRAVE, 1981, p. 13).

que aparecessem junto a seus ambientes de trabalho, ou de seus arquivos⁴³, e que replicassem o convite a outros possíveis interessados.

WZ/vlc.

FUNDAÇÃO
BIENAL DE SÃO PAULO
CAIXA POSTAL 7832 - SÃO PAULO - BRASIL

Figura 91 – Convocatória da XVI Bienal de São Paulo.
Fonte: Catálogo XVI Bienal de São Paulo, volume 2.

⁴³ Devido à prática dos *mailartistas* de atuarem em rede e manterem trocas de correspondência entre si, muitos deles acabaram formando seus próprios arquivos com os materiais recebidos. Esses arquivos particulares guardam a história da arte postal em nível global. Alguns deles ainda hoje encontram-se sob a guarda dos artistas ou de suas famílias e estão se tornando alvo de interesse de instituições museológicas como o arquivo de John Held Jr. adquirido pelo Smithsonian American Art Museum; o de Pere Sousa pelo Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), entre outros. Ao mesmo tempo, contradizendo os direcionamentos éticos da rede de arte postal, alguns desses arquivos estão sendo adquiridos por galerias de arte, tendo seu conteúdo desmembrado para serem comercializados.

com a linguagem da arte postal. Referindo-se a este tipo de montagem, Zanini relata que tinha visto uma mostra de arte postal organizada dessa forma, em Estocolmo, em 1983, não tendo considerado o resultado satisfatório (OBRIST, 2009, p. 63).

Figura 93 – Vista da exposição de arte postal na XVI Bienal de São Paulo. Foto: José Roberto Cecato. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Figura 94 – Vista da exposição de arte postal na XVI Bienal de São Paulo. Foto: Jose Augusto Varella. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Figura 95 – Vista da exposição de arte postal na XVI Bienal de São Paulo. Foto: Jose Augusto Varella. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Durante a conferência *Mail Art*, organizada pela FBSP para compor a programação da XVI Bienal de São Paulo, Paulo Bruscky e Walter Zanini falaram sobre a organização e montagem do *Núcleo I*, de arte postal, revelando alguns detalhes dos bastidores. Paulo Bruscky comenta a complexidade que envolve organizar e montar exposição de arte postal, pontuando aspectos negativos daquela Bienal:

[...] eu quero ver quem é que vai organizar uma exposição em termos de organização de arte postal porque já organizei várias exposições, não com tantos trabalhos feita este, para uma pessoa organizar, controlar, feito que o pessoal tá criticando, eu tenho algumas críticas individuais para fazer em relação a alguns projetos que foram cortados, que foram expostos um pedaço aqui outro pedaço ali, mas vá você, vá você organizar uma exposição como esta [...] chega num ponto que você não consegue dominar a montagem da exposição, [...] tem falha de montagem dentro da própria lógica da arte correio, porque tem, tem projetos que foram esmigalhados em termos de lugar, o começo ali, o fim aqui, quer dizer, você não faz a leitura em que temos o meu trabalho por exemplo, que tem envelope, conteúdo do envelope que sem envelope não faz sentido, e os envelopes não estão expostos que é o caso de sem destino.⁴⁸

Ainda no mesmo evento, em resposta às considerações de Paulo Bruscky, Walter Zanini rebate, enfatizando a dificuldade que a equipe teve em determinar a forma de montagem do *Núcleo I*, principalmente por conta do pouco tempo e do grande volume de material recebido:

⁴⁸ Paulo Bruscky, In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Transcrição da conferência Mail Art*, realizada em 4 nov. 1981, na FBSP. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Porque essa mostra, ela é uma mostra muito complexa, muito, e quantitativamente ela é enorme, de certo que nos 9 meses que tivemos para organizar essa exposição não nos restou outra alternativa se não de montá-la através de ordem alfabética, qualquer outra montagem, inclusive nós pensávamos em trazer ou fazer uma mostra retrospectiva que nós, projeto esse que foi abandonado por razões de tempo, mas a mostra ela está representada no meu modo de ver com a leitura pelo menos uma boa parte razoável não é, e abrindo um espaço dentro de uma instituição oficial como a bienal, isso me parece a qualidade que nós visávamos, independente das falhas que houve com isso [...] nós aqui da bienal, tentou, Julio Plaza tentou colocar, aliás os estudantes da Fundação em certo momento quiseram, deram a ideia de que a gente, temendo a depredação ou retirada dos documentos, se pensou em cobrir o documento de plástico e nós fizemos uma experiência, depois abandonamos porque achamos que ficaria um pouco ridículo, e o Julio que é o curador, também fincou o pé dizendo que não queria por plástico e a exposição está aí, e até agora, praticamente ninguém, houve só uma ou duas, um ou dois danos aqui.⁴⁹

Observamos que tanto Paulo Bruscky quanto Walter Zanini demonstram em suas falas a complexidade que envolve a organização e montagem de exposições de arte postal. Seus posicionamentos nos dão os pontos de vista tanto do *mailartista* quanto da instituição organizadora. Essas questões ainda hoje, quase 40 anos depois, são desafiadoras do ponto de vista museológico. Para chegar a uma solução minimamente equilibrada é necessário que estejam envolvidos profissionais da área de curadoria e de gestão de acervo, para que juntos possam conciliar os direcionamentos éticos da arte postal com as recomendações museológicas. Esse alinhamento é importante para garantir que sejam preservadas as características da arte postal sem prejudicar a preservação física das obras.

Em relação à organização da arte postal recebida naquela edição, identificamos que houve dificuldade por parte da FBSP em distinguir o que era e o que não era arte postal. Para ilustrar essa situação, apresentaremos o cartão postal de Paulo Bruscky (**Figura 96 e 97**) que integra o AHWS, utilizado pelo artista para confirmar sua participação no debate organizado pela XVI Bienal de São Paulo. Ao mesmo tempo o cartão continha as seguintes informações: “URGENTE. HOJE A ARTE É ESTE COMUNICADO. TODAY ART IS THIS COMMUNICATED. Paulo Bruscky. ARTE VIA AEREA”. Notamos que junto à peça foi grampeado um protocolo de recebimento com o questionamento “Isto é arte postal?! Entregar ao Julio Plaza?”. O que demonstra a incerteza do receptor em relação à arte postal

⁴⁹ Walter Zanini, In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Transcrição da conferência Mail Art*, realizada em 4 nov. 1981, na FBSP. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

que, devido à sua natureza híbrida levanta dúvidas, se afinal trata-se de uma obra ou de um documento. Nesse caso específico, acreditamos que o cartão postal foi considerado pela FBSP como comunicação entre o artista e o curador, permanecendo fora da exposição e do conjunto que posteriormente foi doado ao CCSP. Veremos no próximo capítulo desta dissertação, como esse tipo de dúvida gera dificuldades para as instituições museológicas que possuem arte postal em seus acervos.

Figura 96 e 97 – Cartão postal de Paulo Bruscky (frente e verso). Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

No primeiro capítulo desta dissertação, apresentamos uma amostragem dos materiais exibidos na XVI Bienal de São Paulo que hoje fazem parte do acervo do CCSP. No entanto, constatamos que assim como o cartão postal de Paulo Bruscky, outros materiais foram recebidos pela FBSP não foram exibidos e permaneceram no AHWS. Entre eles, identificamos correspondências de *mailartistas* sobre diversos assuntos, entre os quais encontram-se detalhamento das obras enviadas, contendo informações como título, data, dados sobre a concepção da obra e orientações de montagem. Tais materiais são complementares aos que hoje se encontram no CCSP e nos ajudam a contextualizar a organização daquela edição da Bienal, a produção artística dos artistas participantes, a situação política de seus países, além de revelar a relação estabelecida entre Walter Zanini e a rede de arte postal.

Nesse contexto, destacamos a correspondência, destinada a Walter Zanini, enviada por Clemente Padín à Bienal. Escrita em 15 de junho de 1981 e enviada de Montevideo, ela revela que o artista não pôde participar da exposição *Poéticas Visuais* (1977) por ter sido preso em agosto daquele ano. Ele comenta que aquela

se tratava da primeira carta enviada ao exterior desde sua liberação da prisão, que estava sob regime de liberdade vigiada e não podia sair do país sem autorização. Padín agradece o convite e confirma sua participação na XVI Bienal de São Paulo por meio do envio de fotos de trabalhos desenvolvidos entre os anos de 1967 e 1970 e afirma que, provavelmente, iria precisar de ajuda da embaixada para o envio do material. Por fim, informa, ainda, do seu desejo de voltar ao fazer artístico e deixa subentendido um pedido: “Talvez eu possa expor no MAC para fazer saber ao mundo que estou vivo [...] Eu quero viver de novo” (PADIN, 1981, s.p., tradução nossa). Essa carta exemplifica a censura à produção artística vigente nos países que estavam passando por um momento de repressão política e demonstra como o MAC USP tornou-se uma referência internacional de apoio a esses artistas por meio da relação de confiança estabelecida com Walter Zanini.

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 e um outro para a Arte Incomum.

Figura 98, 99 e 100 – Capa dos catálogos da XVI Bienal de São Paulo.

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: *A Arte Postal na XVI Bienal* de Walter Zanini e *Mail Art: Arte em sincronia* de Julio Plaza, também foram inseridos textos dos *mailartistas*. *Rede Internacional de correio artístico imprevisível* e *A Arte Postal e o grande monstro*, de Ulisses Carrión; *Mail Art*, de Romano Peli e Michaela Versari; *O quadrado do dizer*, de Mirella

Bentivoglio. Tais textos apresentam referenciais teóricos e práticos da arte postal por meio de diferentes perspectivas, servindo 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 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. Tratava-se de 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 da Paraíba e Paulo Bruscky do Recife.⁵⁰

Na mesa redonda, de uma maneira geral, cada artista tomou a palavra e compartilhou a sua experiência com a arte postal. É possível identificar algumas das principais questões discutidas no evento: 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 São Paulo, a saída do anonimato de

⁵⁰ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XVI Bienal de São Paulo – Programa de Conferências*, em 1981. Fonte: Arquivo Walter Zanini – Biblioteca MAC USP.

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 artistas⁵¹. Deste evento, destacaremos a fala de Paulo Bruscky sobre a censura e o alcance da arte postal:

A arte correio é uma coisa fantástica, porque é o único meio de comunicação incontrolável pela censura. [...] eu no Recife, eu sei o que acontece no mundo todo, não só em termos de pesquisa artística, mas como em termo de condição do artista em relação a sua realidade social, em relação ao seu país, em relação ao seu regime, e como também as minhas ideias não estão mais engavetadas, dentro de 1 semana a minha ideia torna-se universal, como também as ideias universais chegam numa província [...].⁵²

O levantamento que realizamos em periódicos de época, indica que a XVI Bienal de São Paulo recebeu diversas críticas negativas⁵³. Assim como ocorreu com a exposição *Ray Johnson: New York Correspondance [sic] 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. Arte postal é a campanha tocar, um envelope ser entregue, sua abertura e leitura ocorrer na intimidade do receptor, assim como o preparo da resposta, ou a incorporação na mensagem recebida de dados fornecidos pelo mesmo receptor que se torna também agente, com a devolução da mensagem pelo Correio. [...]

⁵¹ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Transcrição da conferência Mail Art*, realizada em 4 nov. 1981, na FBSP. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁵² Paulo Bruscky, In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Transcrição da conferência Mail Art*, realizada em 4 nov. 1981, na FBSP. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁵³ AMARAL, Zózimo Barrozo do. Ponto final. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 26 nov. 81, p. 2; BIENAL em declínio. Brasília, *O espelho*, out. 81, p. 74; KRÜSE, Oney. A principal característica desta XVI Bienal de São Paulo: o convencionalismo. São Paulo, *Jornal da Tarde*, 16 out. 1981, p. 17; KLINTOWITZ, Jacob. 30 segundos de televisão valem mais que dois meses de Bienal. Rio Grande do Sul, *Correio do Povo*, 20 out. 1981, p. 14. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

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 [...].

Interessante para a divulgação da arte postal seria exatamente não exibi-la como “desenhos”, mas registrar em publicação os diversos estágios dessa comunicação, talvez já em fase de saturação, mas própria de nossos dias, em seleção dos melhores exemplares, posto que somente interessam as peças que têm implícitas propostas incontestáveis.

Uma pequena Bienal esta, menos cansativa de ser 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, p. 395).

Apesar das críticas da imprensa e dos críticos de arte, Walter Zanini defende 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. Apresenta um breve panorama do crescimento desse fenômeno artístico pelo mundo e destaca 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. Domínio dialógico interindividual há pouco mais de duas décadas, a *Mail Art* passou a abrir-se para a comunicação amplamente social. Rendimensionou-se parte dos desígnios poéticos e ideológicos de seus pioneiros. De que 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. Valendo-se recursos intersemióticos e fazendo uso das técnicas de reprodução - mas com recorrências artesanais, também -, os *mailartistas* movem-se por uma operacionalidade de marcados aspectos comunitários, o que não exclui a presença conflitual de interesses individualistas.

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 espalhou-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, p. 264).

Para além do embate de Aracy Amaral *versus* 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 Farias, o cartaz daquela edição (**Figura 101**), desenvolvido por Cláudio Moschella, explicita muito bem a situação vivida pelo país no momento.

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 seqüência 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, p. 298).

Figura 101 – Cartaz da XVI Bienal de São Paulo, de autoria de Cláudio Moschella. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

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 apresenta 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, p. 42).

Chico Pereira, por sua vez, relata na conferência *Mail Art* que discorda 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"⁵⁴. Na época, Chico Pereira atuava como coordenador do Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), espaço que se dedicava à linguagem multimeios entre outras expressões contemporâneas.

No entanto, mesmo que os *mailartistas* estivessem cientes da questão institucional e das condições de participação, cabe destacar que a destinação das obras apresentadas para integrarem um acervo museológico após a exposição, de fato não estava prevista. Apesar de não termos localizado registros que indiquem oposição por parte dos artistas, entendemos que essa decisão pode ter causado algum desconforto em alguns participantes. Na documentação do Arquivo Histórico Wanda Svevo da FBSP, encontramos cartas de artistas solicitando a devolução de suas obras, pelos mais diversos motivos. Notamos que em alguns dos casos a solicitação pôde ser atendida, mas em outros não. Acreditamos que esses pedidos foram feitos por artistas que ainda não estavam familiarizados com as práticas adotadas em exposições de arte postal que de maneira geral, não devolvem as obras recebidas.

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

⁵⁴ Chico Pereira, In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Transcrição da conferência Mail Art*, realizada em 4 nov. 1981, na FBSP. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

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 seguinte. A *Prospectiva '74* (1974, MAC USP) contou com 166 participantes; *Poéticas Visuais* (1977, MAC USP) 206 participantes; e *Núcleo I* da XVI Bienal de São Paulo (1981) com aproximadamente 467 participantes.

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 época⁵⁵.

Dessa forma, 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 artificação e legitimação⁵⁶. Segundo Shapiro e Heinich: “A artificação 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, p. 15). Ainda segundo as duas sociólogas mencionadas, a artificação 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” (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p.18).

⁵⁵ De acordo com fala de Walter Zanini em: IDART. *Filme sobre a XVI Bienal de São Paulo*, em 1981. Código P667/AP FL133. Fonte: Arquivo Multimeios / CCSP / SMC / PMSP.

⁵⁶ 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, p. 17).

Apesar de já ser uma manifestação artística estabelecida em um circuito independente próprio na década 1970, a sua inserção em instituições museológicas potencializou o seu processo de artificação e legitimação. Com base nas etapas apontadas por Shapiro e Heinich, levantamos a hipótese de que o processo de artificação da arte postal foi desencadeado a partir das exposições apresentadas neste capítulo. Analisaremos este processo tendo como base as etapas sugeridas pelas autoras. No caso da arte postal no Brasil consideramos que o processo de artificação, legitimação e musealização 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, envolvem 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). 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 como os textos do catálogo e dos 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, em alguns casos, 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 sua musealização. 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

dessas obras, ou seja, garantiram a sua salvaguarda como parte integrante de um acervo permanente de uma instituição pública. Por fim, a documentação e preservação requer um **patrocínio**, seja por meio de recursos próprios ou financiamento por meio de projetos.

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

A artifização 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 artifização. Não obstante, a artifização e a legitimação continuam sendo processos distintos; a primeira, enraizada na materialidade, engloba a segunda (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p. 18).

Nesse sentido, levantamos a hipótese de que a arte postal naquele momento no Brasil pode ter sido considerada como uma manifestação artística subvalorizada. A sua inserção em uma instituição não só desencadeou seu processo de artifização, legitimando-a, mas também levou ao reconhecimento de sua musealidade. Tal reconhecimento possibilitou a preservação dessa manifestação artística através da musealização. Além disso, destacamos, também, que a atuação de Walter Zanini com a arte postal foi fundamental por seu notável esforço em historicizá-la, demonstrado 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, portanto, que a XVI Bienal de São Paulo foi um marco para a artifização, legitimação e musealização da arte postal no Brasil. A análise dos conceitos de musealidade e musealização e dos momentos em que essas ações ocorreram serão apresentados detalhadamente no terceiro capítulo desta dissertação.

A seguir, abordaremos a doação da arte postal integrante da XVI Bienal de São Paulo para o Centro Cultural São Paulo, e a gestão dessa coleção entre 1984 e 1994, primeiros dez anos após a doação.

2.3. Centro Cultural São Paulo

Após o encerramento da décima sexta edição da Bienal, Walter Zanini, juntamente ao Conselho de Arte e Cultura⁵⁷ da Fundação Bienal de São Paulo, propôs que o conjunto de arte postal nela apresentado fosse doado a uma instituição, desde que esta cumprisse com condições relacionadas à preservação e exposição permanente das obras.

A primeira proposta de doação da arte postal da XVI Bienal de São Paulo foi feita ao MAC USP em 1982, durante a gestão de Wolfgang Pfeiffer. Segundo o Conselho da FBSP essa instituição foi considerada como possível receptora pelo fato de o museu já possuir um acervo de arte conceitual.

Considerou o Conselho de Arte e Cultura que o Museu de Arte Contemporânea pelo fato de ter reunido no passado uma documentação importante de novos media, seria a entidade onde melhor se localizariam os trabalhos referidos. Ao mostrar sua preferência pelo Museu de Arte Contemporânea, os membros do Conselho de Arte e Cultura tornaram claro, entretanto, que a aceitação da doação por parte do Museu implicaria na criação de um espaço e instalações apropriados para abrigar e ordenar essa documentação – que certamente se enriquecerá no futuro – a ser colocada ademais permanentemente em contato com o público.⁵⁸

As condições impostas à doação demonstram o reconhecimento, por parte dos membros do Conselho da FBSP, do valor artístico das peças, uma vez que as condições levantadas visavam garantir a preservação e o tratamento adequado da coleção. A proposta, então, foi apresentada ao MAC USP e avaliada pelo Conselho Consultivo⁵⁹ do museu, no dia 9 de fevereiro de 1982. Segundo a ata da reunião:

[...] O Prof. Wolfgang Pfeiffer passa a mencionar as propostas de doações e de exposição vindas através do curador da Bienal Walter Zanini. A 1ª é a doação da arte postal, participante da última Bienal, mas com a condição de uma sala especial para, inclusive, consulta do público. Depois de discutirem chegam a conclusão que a sala especial é inviável e o Diretor fica incumbido de entrar em entendimentos com a Bienal.⁶⁰

⁵⁷ Faziam parte do Conselho de Arte e Cultura: Walter Zanini (Presidente), Ulpiano Bezerra de Menezes, Paulo Sérgio Duarte, Esther Emílio Carlos, Donato Ferrari, Luiz Diederichsen Villares e Casemiro Xavier de Mendonça.

⁵⁸ ZANINI, Walter. *Ofício FBSP/112 WZ 44/82*. Correspondência para Wolfgang Pfeiffer, Diretor do MAC USP. 15 jan. 1982. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁵⁹ Do conselho consultivo do MAC USP, no dia 09/02/1982, estavam presentes José Mindlin, Odetto Guersoni e Luiz Diederichsen Villares. Do conselho administrativo estava presente Aracy Amaral. De acordo com: *Livro Ata do Conselho Deliberativo do MAC USP*. 1974-1984. Fonte: Arquivo MAC USP.

⁶⁰ De acordo com registro da reunião do dia 09/02/1982, no *Livro Ata do Conselho Deliberativo do MAC USP*. 1974-1984, referência FMACUSP 0176/004, p. 25. Fonte: Arquivo MAC USP.

Em geral, doações condicionadas criam impasses de difícil solução para as instituições museológicas, que nem sempre conseguem garantir o cumprimento das exigências do doador a médio e longo prazos. Em carta à Zanini, Wolfgang Pfeiffer justifica a impossibilidade de aprovar a proposta por não contar com espaço físico disponível e nem com os recursos financeiros exigidos para implantação de um espaço de exibição permanente para a coleção de arte postal.

O Conselho Consultivo do MAC-USP considerou uma certa dificuldade em aceitar a doação por parte do Museu, enquanto esta implique na criação de um espaço especial e de instalações apropriadas que coloquem esta documentação em contato permanente com o público. V. Sa. Explicou verbalmente que considera necessário espaço de 200 m², instalação de prateleiras e pastas, bem como mesas e assentos para os usuários, elementos todos que inclusive necessitam de aprovação por causa do custo que trazem. Me refiro, inclusive, ao fato conhecido de V. Sa. que nem existe área de exposição permanente para a grande e valiosa coleção de desenhos e gravuras que fazem parte do acervo MAC-USP na sua sede provisória. O Conselho Consultivo, entretanto, me autorizou a estudar uma colocação do material da “Arte Postal” em bases realísticas que satisfaçam de um lado o ensejo dos M. D. membros do Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo e de outro lado as possibilidades do MAC-USP em receber esta importante doação.

Aguardo, portanto, poder dentro em breve encontrar com V. Sa. para apresentar-lhe a solução que achamos como possibilidade certa em enquadrar o volumoso material da “Arte Postal” não como algo que apenas deverá ser colocado em depósito mas ter o seu uso adequado bem garantido.⁶¹

Não encontramos indícios de que o encontro proposto por Pfeiffer para discutir o recebimento da coleção em outras bases tenha ocorrido. Devido à indefinição das tratativas, em 1984, Walter Zanini volta a oferecer o material para o MAC USP, que então encontrava-se sob a direção de Aracy Amaral. Em resposta, Amaral sinalizou em sua fala que apesar do interesse, o MAC USP não poderia cumprir com as condições exigidas pelo Conselho de Arte e Cultura da FBSP. Diante disso ela apresenta a contraproposta de recebimento do material em forma de microfilme como uma alternativa à escassez de verbas da Universidade de São Paulo para acolher a coleção, bem como à falta de espaço físico para tanto.

Visando tentar contornar essas dificuldades para a concretização da vinda dessa doação consultamos a FBSP para a eventual possibilidade dessa Fundação obter os fundos necessários a microfilmagem desse material, que, desse modo, poderia ser conservado ocupando um espaço menor, bem como consultado com menos dificuldades pelos eventuais interessados. Essa solução implicaria, sem dúvida, na obtenção, por um

⁶¹ PFEIFFER, Wolfgang. *Carta MAC 033/82*. Correspondência para Walter Zanini. 25 fev. 1982. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

doador, de todo o equipamento necessário para sua guarda e consulta no MAC.⁶²

No que se refere à contraproposta de Aracy Amaral, Walter Zanini relata as tratativas que teve com o MAC no início dos anos 1980, quando Wolfgang Pfeiffer acenou a possibilidade de receber a coleção, e posiciona-se contrário à proposta de microfilmagem do material.

Em 15 de janeiro de 1982 o diretor do MAC na época, Wolfgang Pfeiffer, prometeu apresentar-me uma solução e chegou a mostrar-me um espaço do Museu para o fim em vista. Isto me levou a escrever a todos os expositores no Brasil e no exterior, comunicando que seus trabalhos seriam destinados ao MAC. Entretanto, o material nunca chegou a ser transferido ao Museu, uma vez que as condições requeridas (sala, arquivos adequados, presença de um funcionário, etc.) não foram preenchidas. Desejo esclarecer que de forma alguma se coloca a solução via microfilmagem do referido material. Todo ele é composto de originais, (cartas, fotos, livros-de-artistas, gravuras, tecidos, jornais, objetos, etc.).⁶³

De fato, em junho de 1982 Zanini já havia escrito a todos os artistas indicando a destinação do material para o MAC USP, mesmo sem ter uma confirmação formal da doação⁶⁴. Com base nessa negociação prévia entre Walter Zanini e Aracy Amaral, a proposta foi encaminhada novamente para avaliação do Conselho Consultivo⁶⁵ do MAC USP, em 8 de fevereiro de 1984, dois anos depois do encaminhamento da primeira proposta. Segundo a ata da reunião:

[...] O assunto seguinte a ser tratado foi a oferta da doação ao MAC pela Bienal de São Paulo de material referente a "Mail Art". Em contato mantido por carta, com o Prof. Walter Zanini, a Prof^a Aracy declara ter comunicado a dificuldade de o Museu receber o volume ofertado, em virtude de uma adequada acomodação e conservação do mesmo, sugerindo que o MAC recebesse um microfilme deste material. Em nova carta (7/2), o Prof. Zanini faz a consideração de não se colocar a questão de microfilmagem e insiste que o museu acolha o material. A Prof^a Aracy Amaral comunica ao conselho que pretende avaliar o material, em data a ser marcada com

⁶² AMARAL, Aracy. *Ofício nº D/01284/MAC/310184*. Correspondência para Walter Zanini. 31 jan. 1984. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁶³ ZANINI, Walter. *Ofício FBSP-136/84*. Correspondência para Aracy Amaral, Diretora Técnica do MAC USP. 07 fev. 1984. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁶⁴ "Embora que tardiamente, tenho a satisfação de comunicar-lhe que seu trabalho de Mail Art foi exposto na mostra 'Nucleus I – Mail Art' da XVI Bienal de São Paulo [...]. Gratos por sua participação, gostaríamos de ressaltar o fato de que cerca de 500 artistas participaram desta mostra, com mais de 6.000 documentos. [...]. P.S. Toda documentação da exposição 'Nucleus I – Mail Art' foi doado ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo". De acordo com: ZANINI, Walter. *Ofício FBSP/377 WZ156/82*. Correspondência enviada para participantes do *Núcleo I*. 01 jun. 1982. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁶⁵ Do conselho consultivo do MAC USP, no dia 08/02/1984, estavam presentes José Mindlin, Luiz Diederichsen Villares, Wolfgang Pfeiffer, Elvira Vernaschi, Lisbeth Rebollo Gonçalves e Vera Schmuziger, assistentes técnicas, por convocação especial. Estava ausente nesta reunião a conselheira Regina Silveira. De acordo com: *Livro Ata do Conselho Deliberativo do MAC USP*. 1974-1984. Fonte: Arquivo MAC USP.

a direção da FBSP, para reestudar a oferta de doação e que oportunamente recolocará o problema aos srs. Conselheiros.⁶⁶

Conforme descrito na ata, Walter Zanini e o Conselho de Arte e Cultura da FBSP não aceitaram a contraproposta de Aracy Amaral. E embora ela tenha manifestado intenção de reestudar a oferta, não foram localizados indícios de que essas negociações tiveram continuidade.

Em relação ao posicionamento de Aracy Amaral, além das justificativas já expostas, é importante ressaltar que, naquele momento, ela tinha intenção de investir na estruturação institucional do ponto de vista museológico. Segundo ela, ao referir-se aos desafios que encontrou no MAC durante sua gestão, relata que o museu tinha poucos funcionários e estava amarrado às normas da Universidade.

[...] Zanini tinha dirigido o MAC USP, abrindo para as novas investigações, para experimentação de vanguarda, durante seus anos, durante seus longos anos de direção do MAC USP. Mas o MAC USP precisava de uma estruturação museológica. Quer dizer, quando eu entrei no MAC USP como diretora, sucedendo ao Pfeiffer que tinha por sua vez sucedido ao Zanini, o MAC USP tinha 16 funcionários, para essa coleção imensa que vocês sabem que ele tem. E eu entendia que o MAC USP tinha que ter uma estruturação. E a estruturação da USP era muito violenta, porque tinha divisão científica, divisão administrativa, divisão cultural, então eu me disse: vamos fazer isso com calma, vamos fazer. Então, daí nós passamos para uma estruturação museológica, para que o museu fosse digno do patrimônio que ele tinha sob sua responsabilidade. [...] Havia a necessidade também de tentar – o que era uma utopia da minha parte, eu reconheço hoje – mobilizar a USP para aceitar e, digamos assim, assumir o MAC USP como um patrimônio importantíssimo, do ponto de vista cultural (AMARAL, 2010, p. 120).

Até a gestão de Aracy Amaral, que durou de 1982 a 1986, o material proveniente das exposições *Prospectiva '74* e *Poéticas Visuais* ainda não havia sido processado. Tratava-se de uma situação inadequada que colocava em risco o acervo proveniente dessas exposições. Somando-se essa situação de precariedade à justificativa apresentada a Walter Zanini, ao seu depoimento sobre a necessidade de estruturação museológica no MAC USP, entendemos que Amaral não poderia ter se comprometido com a guarda de uma quantidade tão grande de arte postal, sem que se tivesse primeiramente processado o acervo conceitual já existente na instituição. O mal estado de conservação e organização do acervo conceitual do MAC USP fica evidenciado na ata da reunião de 19 de junho de 1984

⁶⁶ De acordo com registro da reunião do dia 08/02/1984, no *Livro Ata do Conselho Deliberativo do MAC USP*, referência FMACUSP 0176/004, p. 59. Fonte: Arquivo MAC USP.

do Conselho Consultivo⁶⁷ do MAC USP, com o registro da preocupação de Lisbeth Rebollo Gonçalves, assistente técnica da instituição na época:

[...] o problema da quantidade de material referente a arte conceitual existente no MAC e aborda a questão de conservação dessas obras. Diz que muita coisa está sem registro e não se pode saber a quem pertence ou de qual exposição fizeram parte. Há muito material que já se encontra deteriorado e que não é possível restaurar. [...] Os conselheiros acham que por enquanto o problema não tem solução e deve ser deixado para o futuro.⁶⁸

Devido a este impasse, o material de arte postal da XVI Bienal de São Paulo ficou sem destino certo até que Gabriel Borba, então Diretor da Divisão de Artes Plásticas (DAP) do CCSP, manifestou interesse no recebimento em doação do grande conjunto de arte postal exposto na XVI Bienal⁶⁹. Após negociações, Borba demonstrou-se disposto a atender às condições impostas para a doação, que finalmente se concretizou naquele mesmo ano de 1984.

Por se tratar de um artista multimídia envolvido com a rede de arte postal, Gabriel Borba entendia a importância daquele conjunto, como ele deixa claro em carta de agradecimento à Fundação Bienal de São Paulo: “Agradecemos em nome da Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo e, porque não?, em nome do artista paulistano a oportunidade que nos é oferecida de operar material tão precioso”⁷⁰. Segundo João Eudes Piraí⁷¹, como a FBSP não possuía acervo e Gabriel Borba tinha interesse na guarda da coleção, ele tomou a iniciativa de ligar para Walter Zanini solicitando a doação para o CCSP. Piraí relata que se tratava de 30 caixas com mais de 700 envelopes e que os funcionários não sabiam como processar tal material, uma vez que o estilo “beirava ao underground”⁷².

⁶⁷ Do conselho consultivo do MAC USP, no dia 19/06/1984, estavam presentes Luiz Diederichsen Villares, Wolfgang Pfeiffer, Lisbeth Rebollo Gonçalves, Regina Silveira e Ana Maria Beluzzo. De acordo com: *Livro Ata do Conselho Deliberativo do MAC USP*. 1974-1984. Fonte: Arquivo MAC USP.

⁶⁸ De acordo com registro da fala de Lisbeth Rebollo Gonçalves na reunião do dia 19/06/1984, do *Livro Ata do Conselho Deliberativo do MAC USP*, referência FMACUSP 0176/004, p. 64. Fonte: Arquivo MAC USP.

⁶⁹ MUYLAERT, Roberto. *Ofício FBSP-216/84*. Correspondência para Gabriel Borba Filho, Diretor da Divisão de Artes Plásticas do CCSP. 23 fev. 1984. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁷⁰ BORBA FILHO, Gabriel. *Carta*. Correspondência para Roberto Mulyaert, Fundação Bienal de São Paulo, em 13 mar. 1984. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

⁷¹ João Eudes Piraí foi coordenador do Escritório de Arte Postal entre os anos de 1984 e 1989.

⁷² PIRAÍ, João Eudes. Entrevista concedida para Maria Olímpia de Mello Vassão, sobre arte postal para o projeto “Cronologia das Artes de São Paulo 1975-1995”, organizado pela Divisão de Pesquisa do CCSP. 11 mai. 1995. Fonte: Arquivo Multimeios / CCSP / SMC / PMSP.

Com o recebimento da arte postal do *Núcleo I* da XVI Bienal de São Paulo, o CCSP criou o Escritório de Arte Postal. Inaugurado em 02 de maio 1984, tinha como função, além de gerir os materiais provenientes daquela edição da Bienal, promover convocações, exposições e contato com a rede, a fim de difundir e gerar debates sobre a arte postal⁷³. O Escritório teve forte atuação entre os anos de 1984 e 1989, tornando-se nesta década um local de referência sobre arte postal⁷⁴. Aquela coleção de arte postal e as atividades promovidas pelo Escritório de Arte Postal foram objeto de um artigo na imprensa, sob o título “Arte postal enquanto operação”, assinado por Sheila Leirner:

Vinte e dois anos depois que o pai da arte postal, Ray Johnson, teve o mérito de fundar o New York Correspondence School of Art – o primeiro momento histórico, importante oficial por meio do qual a arte por correspondência veio à luz -, uma instituição paulista se esforça para manter o maior acervo artístico postal do País. Trata-se do Centro Cultural São Paulo, que mantém um departamento inteiramente dedicado a conservar, expor e movimentar o material enviado por cerca de 400 artistas nacionais e estrangeiros à XVI Bienal de São Paulo [...]

O escritório de arte postal do Centro Cultural estará à disposição dos interessados, que poderão consultar e operar a documentação existente. Esse é o principal espírito do empreendimento e é segundo Gabriel Borba Filho, diretor da divisão de artes plásticas do Centro, a “arte postal recebida por uma instituição na sua dimensão verdadeira: exposição substituída por operação”. Os objetivos do programa, portanto são incentivar a consulta ao acervo, a operação do escritório, colocar o artista paulista em contato com a comunidade internacional da arte postal, ampliar a coleção e, assim também, estudar a evolução do meio.

Naturalmente, lidar com a arte postal deve implicar, antes de mais nada, na compreensão da sua essência. Deve implicar na obediência aos seus próprios princípios de efemeridade, deslocamento e transformação. Ao propor a operação dinâmica – e não apenas uma apresentação estática – dessa arte, cujas ambiguidades provocam conflito e contradição em qualquer aproximação museológica, o Centro Cultural estará sendo coerente com essa forma contemporânea de comunicação. [...]

A arte postal é, sem dúvida, uma dessacralização artística (e comercial) por sua individualização anárquica, alienada e, ao mesmo tempo, sua consciência democrática e coletiva. De um continente a outro, a cada dia, como moto contínuo, ela atravessa qualquer obstáculo – linguagens, ideologias, interesses econômicos – e ajuda a desenvolver a produção de uma nova cultura universal. E é para essa nova cultura que as instituições como o Centro Cultural, podem e devem, servir de ponte.⁷⁵

⁷³ BORBA FILHO, Gabriel. *Carta convite de inauguração do Escritório de Arte Postal*. 27 abr. 1984. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

⁷⁴ Ainda na década de 1980 surgiram outros espaços dedicados a essa manifestação artística, como o Núcleo de Arte Postal da Unicamp (1987-1990), coordenado por Gilberto Prado até dezembro de 1989, assumido posteriormente por Lucia Fonseca.

⁷⁵ LEIRNER, Sheila. Arte postal enquanto operação. São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 15 jun. 1984. **(Anexo B)**

Tanto no relato de João Piraí quanto no artigo de Sheila Leirner é mencionada a dificuldade de lidar com a arte postal do ponto de vista museológico. O Escritório de Arte Postal estava sob responsabilidade da DAP do CCSP, mesmo setor responsável pela Pinacoteca Municipal⁷⁶, atual Coleção de Arte da Cidade (CAC). Ainda assim, não há indícios de que havia alguma integração entre a coleção de arte postal e o acervo artístico do CCSP. Durante as pesquisas documentais realizadas para o desenvolvimento desta dissertação, não foram localizados registros que indiquem como o acervo de arte postal era gerido durante o funcionamento do Escritório de Arte Postal. Sendo assim não foi possível obter informações detalhadas sobre a forma de armazenamento, de organização e de controle das peças nesse período. Os poucos documentos relacionados ao Escritório de Arte Postal do CCSP que pudemos localizar, revelam apenas aspectos fragmentários de sua existência⁷⁷.

Conforme apresentamos no capítulo anterior, o CCSP recebeu a coleção de arte postal da XVI Bienal de São Paulo em 1984, mesmo ano em que recebeu a coleção proveniente da exposição *Multimedia Internacional*, organizada pela ECA USP em 1979 com curadoria de Walter Zanini. Portanto, o CCSP acabava de formar um acervo de arte postal que nos anos seguintes, viria a ser acrescido de outras coleções a partir das exposições organizadas pelo Escritório de Arte Postal.

⁷⁶ A Pinacoteca Municipal, atual Coleção de Arte da Cidade foi criada oficialmente em 1961 com o objetivo de reunir e preservar as obras de arte pertencentes ao município de São Paulo, integra as obras colecionadas pela Seção de Arte da antiga Biblioteca Pública Municipal, hoje Biblioteca Mário de Andrade. Para maiores informações sobre a Pinacoteca Municipal vide: CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. A Pinacoteca do Município de São Paulo: Coleção de Arte da Cidade: catálogo. São Paulo: Banco Safra, 2005.

⁷⁷ Acreditamos que ainda existem documentos relacionados ao Escritório de Arte Postal no Centro Cultural São Paulo, localizados provavelmente junto ao arquivo administrativo da instituição que não se encontra organizado.

Estima-se que o Escritório de Arte Postal do CCSP tenha produzido cerca de 15 eventos ao longo de sua existência⁷⁸, mas somente o material resultante de dois deles foram incorporados ao acervo de arte postal do CCSP. Foram eles: *Como você limpa a sua boca?*, proposta por Ozéas Duarte, em 1986, e *Brutigre*, idealizada por Maurício Villaça no mesmo ano.

Figura 102 – Folder do Escritório de Arte Postal do CCSP.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Não há registro oficial do encerramento do Escritório de Arte Postal. Segundo relato de João Piraí, a ausência de programação teria levado ao fim das atividades deste setor.

O Escritório de Arte Postal teve funcionamento atuante até janeiro de 1989, após o que teria continuado a existir, ocupando espaço que a ele fora destinado, mas de forma inativa, ou seja, sem outras programações para sua divulgação ou desenvolvimento; que, na verdade não ocorreu nenhuma determinação formal nesse sentido, mas a própria ausência de

⁷⁸ VASSÃO, Maria Olímpia de Mello. *Atividades do Escritório de Arte Postal do CCSP: de 1984 a 1988*. 2010. (Anexo C). Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

programações determinou o encerramento de suas atividades; que, nesta ocasião o acervo ainda se encontrava no local a ele destinado.⁷⁹

João Piraí relata que conforme os *mailartistas* e o próprio Walter Zanini se deram conta do fim das atividades do Escritório de Arte Postal, lamentaram com pesar a situação⁸⁰. Ressaltamos que o acervo de arte postal permanecia sob responsabilidade da DAP do CCSP mesmo após as atividades do Escritório terem sido encerradas. Naquele momento o acervo era composto por cinco coleções, a saber: XVI Bienal de São Paulo, Multimedia Internacional, Como você limpa a sua boca?, Brutigre e Escritório de Arte Postal.

Com base nas pesquisas documentais realizadas, não constatamos qualquer atividade relacionada a esse acervo entre os anos de 1990 e novembro de 1993, momento em que voltaria a ser objeto de uma demanda externa. Marília Saboia de Albuquerque, assistente de Walter Zanini na época, pediu para consultar o acervo de arte postal por conta da organização da exposição *Bienal Brasil Século XX* que teria um segmento dedicado à produção artística dos anos 1960 e 1970. Em atendimento a esta solicitação, Piraí procura o material, mas não o encontra e comunica o seu desaparecimento à direção do CCSP.

É dessa forma que Walter Zanini tomou conhecimento do desaparecimento do acervo de arte postal do CCSP. Relembremos que desse acervo, duas coleções - XVI Bienal de São Paulo e Multimedia Internacional - tiveram Walter Zanini não só como curador, mas como intermediador da doação que naquele momento complementava exatos dez anos. Por conta disso, Walter Zanini manifesta-se publicamente sobre o anúncio do desaparecimento das obras. Sob o título “Arte postal some do Centro Cultural”⁸¹, Zanini faz uma séria acusação sobre o suposto desaparecimento de grande parte da arte postal do CCSP: “A maioria das oito mil obras da coleção está desaparecida e ninguém até o momento foi responsabilizado pelo fato”. A reportagem destaca que “A sala do acervo foi reduzida a três gavetas”. Zanini também especula sobre o possível momento do desaparecimento: “Ninguém

⁷⁹ De acordo com *Termo de averiguação*. Integrante do processo nº 16-003.540-94*98 do Centro Cultural São Paulo. 05 abr. 1994. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

⁸⁰ De acordo com *Termo de averiguação*. Integrante do processo nº 16-003.540-94*98 do Centro Cultural São Paulo. 05 abr. 1994. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

⁸¹ MORAES, Angélica. Arte Postal some do Centro Cultural. São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 03 abr. 1994, p. 103. **(Anexo D)**. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

sabe onde esse material foi parar. Há quem diga que as obras se molharam na inundação do prédio acontecida em fevereiro de 1991 e depois simplesmente [foram] jogadas no lixo”. Por fim, Zanini atribui o descaso da situação ao fato de que não se tratava de materiais valorizados da mesma forma que obras tradicionais:

Em qualquer país civilizado, isso seria um escândalo. Aqui é algo que os administradores culturais querem varrer o mais rápido possível para debaixo do tapete [...] Perdeu-se um acervo cultural riquíssimo [...] Se fossem pinturas, isso estaria na primeira página dos jornais. Como é uma arte sem valor comercial, ninguém se sente responsável.⁸²

Na mesma matéria a jornalista Angélica de Moraes também apresenta a manifestação de Gabriel Borba sobre o assunto, uma vez que ele atuava como Diretor de Artes Plásticas no período em que o material foi doado. Borba relata que durante a sua gestão, de 1984 a 1985, as obras fizeram parte de exposições e ampliou o acervo de arte postal da instituição. Segundo ele “[o acervo] foi ampliado de oito para 12 mil peças, através do Escritório de Arte Postal, espaço permanente que criei dentro do Centro e que atraía envios do mundo todo”.⁸³

Por fim, Moraes entrevista integrantes das gestões seguintes, como Sonia Salzstein e Camila Duprat. Salzstein aponta que “seria muito difícil localizar o momento fatídico em que isso ocorreu” e completa “Dentro da minha administração esse material não sumiu”.⁸⁴ Duprat, por sua vez, alega “que o material não estava tombado e sequer constava da listagem do acervo” e afirma que as obras remanescentes seriam tombadas e preservadas.⁸⁵

A fim de esclarecer os fatos expostos por Walter Zanini, o CCSP inicia um processo de sindicância a partir do Boletim de Ocorrência⁸⁶ aberto por João Eudes Piraí para relatar o desaparecimento das obras:

⁸² Walter Zanini na reportagem: MORAES, Angélica. Arte Postal some do Centro Cultural. São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 03 abr. 1994, p. 103.

⁸³ Gabriel Borba na reportagem: MORAES, Angélica. Arte Postal some do Centro Cultural. São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 03 abr. 1994, p. 103.

⁸⁴ Sonia Salzstein na reportagem: MORAES, Angélica. Arte Postal some do Centro Cultural. São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 03 abr. 1994, p. 103.

⁸⁵ Camila Duprat na reportagem: MORAES, Angélica. Arte Postal some do Centro Cultural. São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 03 abr. 1994, p. 103.

⁸⁶ *Boletim de Ocorrência nº 004928/94*. Relato de João Eudes Piraí sobre desaparecimento da arte postal do CCSP na 5ª Delegacia de Polícia em 17 jun. 1994. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

[...] o acervo artístico em voga foi doado ao Centro Cultural São Paulo em 1984, e praticamente descarta a possibilidade de o material ter sido furtado, pois não tem valor comercial, apenas cultural, percorrendo ainda que o acervo foi transferido várias vezes para outras salas do centro cultural e durante essas mudanças podem ter sido extraviados [...] ⁸⁷

Além do Boletim de Ocorrência, foram reunidos no processo de sindicância todas as informações levantadas pela Comissão de Averiguação do CCSP durante apuração dos fatos. Um dos principais depoimentos foi concedido por João Eudes Piraí, nele, alega que sua designação como coordenador do Escritório de Arte Postal e responsável pelo acervo foi feita por Gabriel Borba Filho de maneira informal. Também, que além desta atividade, desempenhava outras funções ligadas à área de exposições de Artes Plásticas e por isso não teve como realizar a catalogação formal do acervo, além de não contar com a colaboração de mais ninguém com conhecimento sobre aquele material. Ainda, apontou que a realização de tal trabalho não seria imprescindível, posto que o importante era efetivamente a guarda e conservação do patrimônio doado. ⁸⁸

Em relação à localização do acervo de arte postal, Piraí relata que este havia sido deslocado da sala original de guarda por ocasião da exposição *DISSONÂNCIAS*, organizada pelo CCSP em 1991, e que desde então a chave não ficava mais sob sua responsabilidade. E completa afirmando que, naquele momento ele não saberia responder com precisão do seu paradeiro. Ele informa, ainda, que o material estava acondicionado em caixas de papelão e ocupava aproximadamente um volume de quatro metros quadrados. ⁸⁹

Durante pesquisa documental realizada nos arquivos administrativos de diversos assuntos da Coleção de Arte da Cidade, localizamos informações sobre as condições de guarda da arte postal, anteriormente ao período citado por João Piraí:

Como é de conhecimento de Vossa Senhoria, foram guardadas obras da Divisão de Artes Plásticas na sala reservada para arquivo morto. De

⁸⁷ *Boletim de Ocorrência nº 004928/94*. Relato de João Eudes Piraí sobre desaparecimento da arte postal do CCSP na 5ª Delegacia de Polícia em 17 jun. 1994. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

⁸⁸ De acordo com: *Termo de averiguação*. Integrante do processo nº 16-003.540-94*98 do Centro Cultural São Paulo. 05 abr. 1994. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

⁸⁹ PIRAÍ, João Eudes. *Memorando sem número*. Informação sobre desaparecimento da arte postal para Divisão de Artes Plásticas. 26 nov. 1993. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

acordo com informação de Da. Ana, Chefe de Seção daquela Divisão, as obras permaneceriam por uns dois dias no máximo, naquele local e depois se estudaria um lugar seco e seguro para o seu transporte e guarda. Dentro da sala destinada a arquivo morto além de não ser lugar seguro, é lugar por onde pessoas podem transitar para guarda, retirada de documentos que estão lá. Assim sendo, solicitamos estudo em caráter de urgência, para colocação das obras pertencentes a Divisão de Artes Plásticas. Atenciosamente, Sonia Regina de Melo, Chefe S. Zeladoria CCSP.⁹⁰

Podemos observar que em janeiro de 1989, a DAP já havia sido alertada sobre a condição vulnerável em que esses materiais se encontravam. Na ocasião, Ana Maria Guerra, responsável pelo setor na época, confirma a falta de estrutura da sala onde o material se encontrava e se disponibiliza para encontrar um local mais adequado para abrigar o acervo.

Informo a V. Sa. que a sala de Arte Postal é inadequada sob o ponto de vista de conservação e segurança destas peças. Informa ainda, que conheço o acervo e fisicamente a sala de Arte Postal não comporta estas obras. [...] não disponho de armazenamento que ofereça condições de preservação e segurança [...] O CCSP dispõe de uma sala do piso 796, que oferece relativa segurança; verificação e manutenção (higienização) por técnico especializado em museologia: que a Seção de catalogação do CCSP, está a disposição dos técnicos do Departamento de Patrimônio Histórico, para juntos analisar a questão das condições de preservação da referida sala.⁹¹

Apesar das preocupações expressas nesses documentos, não há registro de nenhuma resolução dada ao problema. Mesmo com os esclarecimentos prestados por João Piraí, a sindicância não pôde concluir sobre o momento exato do desaparecimento e seus responsáveis, por isso o CCSP seguiu na apuração dos fatos e na busca pelo material.

Finalmente, em abril de 1994, o acervo foi localizado no Arquivo Geral do Centro Cultural São Paulo. Após avaliação, constatou-se que ainda assim, algumas peças não estavam no local, o que não se poderia afirmar com exatidão, uma vez que em nenhum momento o material havia sido catalogado. Miriam Edith Bolsoni Pesce, então Diretora do CCSP, solicita, então, que seja feita uma listagem emergencial das peças para que se pudesse organizar uma exposição⁹². A listagem

⁹⁰ MELO, Sonia Regina de. *Memorando nº 005/89/ZEL*. Informação para Divisão de Administração do CCSP. 17 jan. 1989. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

⁹¹ GUERRA, Ana Maria Bezerra. *Resposta ao memorando 005/89/ZEL*. 10 mar. 1989. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

⁹² PESCE, Miriam Edith Bolsoni. *Memorando 691/94*. Informação para a Divisão de Artes Plásticas do CCSP, em 08 nov. 1994. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

foi realizada à mão e anexada ao processo de desaparecimento. Trata-se de uma listagem sucinta contendo apenas o nome e a quantidade de peças de cada artista. Em relação à exposição, entendemos que essa seria uma forma de responder publicamente à denúncia de Walter Zanini, no entanto, não há indícios de que tenha se concretizado. Segundo Isis Baldini Elias “[...] constatou-se que a perda da coleção foi de aproximadamente 60% [...]” (ELIAS, 2010, p. 198). Trata-se, na verdade de uma estimativa, visto que não havia como comparar precisamente a quantidade de materiais recebidos pelo CCSP com o material recuperado.

Dentre o material que se perdeu, há a possibilidade de que alguns dos itens tenham sido extraviados antes mesmo de terem sido doados ao CCSP, como no caso dos audiovisuais. Com o encerramento da Bienal, a FBSP não possuía local adequado, com climatização, para guardar a doação e por isso pediu para Roberto Sandoval, na época dono da produtora Cockpit, que os guardasse temporariamente⁹³. Assim que a doação foi formalizada com o CCSP, Sheila Leirner, na época curadora de arte da FBSP, solicitou à Sandoval que encaminhasse o material sob sua guarda ao CCSP⁹⁴. No entanto, segundo hipótese levantada por Isis Baldini Elias, é possível que o material tenha sido danificado antes de ser enviado ao CCSP, por conta de uma enchente que atingiu a produtora (ELIAS, 2010, p. 189). João Piraí, por sua vez, alega que o material nunca chegou a ser entregue ao CCSP por conta de um incêndio naquela produtora⁹⁵.

Assim como os audiovisuais, acreditamos que outros itens tenham se perdido antes de serem encaminhados ao CCSP. Em consultas ao AHWS da FBSP, identificamos que alguns artistas solicitaram a devolução de suas peças e que parte dessas solicitações foram atendidas. Levantamos também que esse conjunto permaneceu por dois anos na FBSP sob circunstâncias de guarda e

⁹³ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Recibo*. Assinado por Roberto Sandoval. 01 mar. 1982. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁹⁴ LEIRNER, Sheila. *Ofício FBSP-423/84*. Correspondência para Roberto Sandoval, em 08 mai. 1984. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁹⁵ Segundo João Eudes Piraí, o material audiovisual que fez parte da Bienal, estava sob responsabilidade de Roberto Sandoval desde o encerramento da Bienal e que esses itens nunca chegaram ao CCSP, uma vez que se perderam durante um incêndio no local onde as obras estavam guardadas. De acordo com: *Termo de averiguação*. Integrante do processo nº 16-003.540-94*98 do Centro Cultural São Paulo. 05 abr. 1994. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

preservação desconhecidas antes de ser doado ao CCSP, o que pode ter ocasionado perdas.

Com base no histórico que levantamos sobre as condições em que o acervo de arte postal se encontrava no CCSP entre os anos de 1984 e 1994, acreditamos que o reconhecimento da importância da arte postal como manifestação artística por Gabriel Borba e João Piraí não foram suficientes para prevenir o desaparecimento de parte do acervo. Ao que tudo indica, o conhecimento das especificidades da arte postal, como manifestação artística “marginal” e “sem valor comercial”, levou-os a acreditar que o processamento técnico da arte postal era algo desnecessário ou impossível de se realizar. Mesmo que o CCSP não dispusesse de estrutura ideal para o desenvolvimento do processamento técnico desse material, conforme alega Piraí, consideramos contraditória a sua posição, já que a documentação é uma forma de conservação. Parece-nos claro que, uma vez que esses acervos estavam sob responsabilidade da DAP, esta deveria garantir condições mínimas de segurança, como local adequado de guarda e controle. Destacamos que essas condições estavam implícitas na doação, o que justifica a indignação expressa na denúncia feita por Walter Zanini.

Tendo sido o material recuperado e listado, em dezembro de 1994, Camila Duprat, então Diretora da Divisão de Artes Plásticas do CCSP, atende à solicitação de João Eudes Piraí, para que todo o acervo de arte postal fosse encaminhado à reserva técnica assim como se providenciasse sua incorporação à Pinacoteca Municipal - atual Coleção de Arte da Cidade.⁹⁶

Acreditamos que ao utilizar o termo “reserva técnica”, Camila Duprat referia-se às mapotecas da Coleção de Arte da Cidade que ficavam na área administrativa da instituição, uma vez que, segundo Vera Piza, a reserva técnica da Coleção de Arte da Cidade só foi construída em 1995, no subsolo do CCSP (PIZA, 2018, p. 61). Diante do levantamento de documentos que fizemos para esta dissertação, acreditamos que o acervo de arte postal permaneceu nas mapotecas da área

⁹⁶ “O acervo de arte postal deverá integrar o acervo municipal. Como é bem conhecido de todos[...]. Como este material está já acomodado numa caixa de papelão de pequena dimensão, solicito sua colocação na Reserva Técnica, por medida de segurança”. De acordo com: DUPRAT, Camila. *Folha de informação*. Integrante do processo nº 16-003.540-94*98, em 01 dez. 1994. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

administrativa, assim como o restante da Coleção de Arte da Cidade. Estimamos que sua guarda na Reserva Técnica tenha ocorrido, de fato, em 7 de dezembro de 1995, quando finalmente foi registrada sua entrada no livro de tombo.⁹⁷

Até o momento da realização desta dissertação, não foram localizados termo de doação ou processo administrativo formalizando a doação da FBSP ao CCSP. Apenas foram localizados recibos⁹⁸ e cartas que confirmam a doação, mencionando que “A Fundação Bienal de São Paulo doou todo o acervo de Arte Postal exposto durante a XVI Bienal ao Centro Cultural São Paulo”⁹⁹. A inexistência de um processo formal de doação pode ser confirmada por meio de um processo de incorporação para baixa das obras. O processo foi aberto no momento em que parte das obras foram localizadas. Tal procedimento é realizado quando há necessidade de dar baixa em obras ou bens que ainda não foram incorporados ao Bens Patrimoniais do município.¹⁰⁰

A partir desse relato, consideramos que a musealização da arte postal foi prejudicada, visto que importantes ações deixaram de ser realizadas nesses primeiros dez anos de sua doação, como a documentação e a conservação. Essa situação fez com que o acervo permanecesse em estado de vulnerabilidade institucional, causando perdas irreparáveis, pois contribuiu para o desaparecimento parcial das obras.

**

A partir do levantamento histórico realizado neste capítulo, identificamos que a arte postal no Brasil, diferentemente do que ocorreu no âmbito internacional, teve seu início vinculada a uma instituição museológica, no caso o MAC USP. Walter Zanini desempenhou um importante papel nesse sentido, ao organizar as

⁹⁷ Seu registro foi realizado no livro de tombo da Coleção de Arte da Cidade como Coleção Zanini, sob o número 0000.090.716. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

⁹⁸ *Recibo (Anexo E)*. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁹⁹ LEIRNER, Sheila. *Ofício FBSP-423/84*. Correspondência para Roberto Sandoval, em 08 mai. 1984. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

¹⁰⁰ O processo sob número 16-003.540-94*98, possui todo relato sobre o desaparecimento da arte postal da XVI Bienal de São Paulo até a recuperação do material e incorporação à Coleção de Arte da Cidade.

exposições *Prospectiva '74* e *Poéticas Visuais*. Ao respeitar os direcionamentos dessa manifestação artística, estabeleceu um relacionamento de confiança com a rede de arte postal, o que propiciou a sua inclusão no *Núcleo I* da XVI Bienal de São Paulo.

A partir da análise da XVI Bienal de São Paulo, observamos que embora a inserção da arte postal naquela edição tenha gerado muitas críticas negativas desencadeou o seu processo de artificação, legitimação e musealização. Na época tais impactos não eram tão evidentes como hoje, quase 40 anos depois. Nesse sentido, consideramos o embate entre Walter Zanini e Aracy Amaral enriquecedor, pois foi fundamental para a contextualização de questões tais como a participação da arte postal naquela edição e os encaminhamentos relacionados a sua doação para uma instituição. As preocupações expressas por Aracy Amaral serviram como um alerta para o que mais tarde viria a se materializar no CCSP com a perda de parte do acervo nos primeiros dez anos após a doação.

Neste capítulo foi possível recuperar o histórico do acervo de arte postal do CCSP entre os anos de 1984 e 1994 e as circunstâncias que levaram ao desaparecimento de parte das obras. Observamos, também, que não foram suficientes o reconhecimento da importância da arte postal como manifestação artística por Gabriel Borba e João Piraí para garantir a segurança desse acervo. Por fim, concluímos que embora a arte postal e a Coleção de Arte da Cidade estivessem sob responsabilidade da Divisão de Artes Plásticas do CCSP, a integração desses acervos se concretizou apenas tardiamente, visando a sua preservação.

Apresentaremos a seguir, o histórico das ações de salvaguarda realizadas com esse acervo entre os anos de 1995 e 2015, detalhando a atual forma de organização e catalogação da arte postal da XVI Bienal de São Paulo.

CAPÍTULO 3

PARÂMETROS PARA A MUSEALIZAÇÃO DA ARTE POSTAL

NO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

Para assimilar a produção artística contemporânea os museus precisaram desenvolver processos de salvaguarda de maneira adequada às características dessa nova produção. Nesse sentido, a arte postal possui especificidades que devem ser respeitadas. Mesmo que a produção de arte postal no Brasil tenha se iniciado há mais de 40 anos, ainda não há parâmetros estabelecidos para sua catalogação. Um dos motivos que justificam essa ausência é a sua acentuada ambiguidade e natureza híbrida entre obra e documento, conforme observamos no primeiro capítulo desta dissertação.

Neste capítulo, apresentaremos os parâmetros para a musealização da arte postal adotados pelo CCSP. Para isso, relataremos o histórico de salvaguarda desse acervo desde 1995, ano da sua incorporação à Coleção de Arte da Cidade, até 2015, ano de conclusão do processamento técnico correspondente à sua atual configuração. No entanto, antes faz-se necessário analisar os conceitos de musealidade e musealização, para identificarmos como e quando essas ações ocorreram ao longo da trajetória da coleção de arte postal proveniente da XVI Bienal de São Paulo.

No segundo capítulo desta dissertação identificamos a XVI Bienal de São Paulo como um marco para a arte postal no Brasil no que se refere à sua artificação e legitimação. Ao ser inserida em um espaço institucionalizado, houve o reconhecimento de sua musealidade, levando à sua musealização, ainda que esse processo tenha ocorrido de forma descoordenada. O conceito de musealidade refere-se às qualidades e valores atribuídos a um objeto e está ligado diretamente ao processo de musealização. Segundo Ivan Vaz:

Para sua eficácia, a musealidade deve, mais do que objetiva e categoricamente demarcada, ser comunicada, percebida ou posta dentro de uma dinâmica social. [...] o processo de musealização se espalha além do reconhecimento da musealidade no objeto, e que o processo de qualificação e deslocamento do objeto à musealia perpassa toda a cadeia operatória museológica (VAZ, 2017, p. 62).

Portanto, podemos dizer que a arte postal ao ser inserida, primeiramente, nas exposições organizadas pelo MAC USP e depois, de forma mais ampla, na XVI Bienal de São Paulo, foi comunicada, percebida e situada em uma determinada dinâmica social. Ainda assim a musealização vai além do reconhecimento da musealidade, como acabamos de ver, pois envolve ações da cadeia operatória museológica, que efetivam a musealização. Segundo Cristina Bruno, a cadeia operatória envolve:

[...] procedimentos de salvaguarda (conservação e documentação) e comunicação (exposição e ações educativo-cultural) como eixo estruturador da especificidade da Museologia e se configura em um conjunto sistêmico de ações técnicas (BRUNO, 2014, p. 10).

De acordo com a autora, as ações da cadeia operatória devem ser realizadas sistemicamente, perpassando todas as etapas. Essas ações são definidas por Marília Xavier Cury, como parte do processo de musealização que começa quando os objetos:

[...] são selecionados para integrarem uma coleção e/ou acervo (ou a preocupação com a seleção). Aqui, musealizar significa a ação consciente de preservação. O segundo é a inserção de um objeto em um contexto museológico. Musealizar consiste em um processo que parte da aquisição e chega à comunicação. O terceiro é a seleção de objetos para comporem uma exposição. Então, musealizar é dar forma a um conceito através de objetos. O quarto momento constitui-se no processo de comunicação museal. Nesse momento, musealizar é desencadear um processo de comunicação que inicia na concepção da exposição, montagem, abertura para o público e avaliação. Genericamente falando, o uso mais comum do termo musealização corresponde ao processo de aquisição, estudo, documentação e comunicação do patrimônio cultural (CURY, 1999, p. 48).

Tomando como base o pensamento desses três autores, consideramos que o processo de musealização implica em um conjunto de ações sobre o bem cultural, a saber: 1. Seleção; 2. Conservação; 3. Documentação; 4. Conferir inteligibilidade por meio da pesquisa; 5. Extroversão por meio de publicações e exposições. Idealmente, a musealização deve ser realizada como um processo coordenado, de forma que passe por todas as etapas apresentadas por Cury de modo sequencial. No entanto, na realidade de muitos museus não é o que ocorre. Muitas vezes as ações se sucedem de forma aleatória e/ou não passam por todas as etapas.

No caso da arte postal da XVI Bienal de São Paulo, consideramos que as etapas de sua musealização ocorreram de forma descoordenada, em um primeiro momento ainda na FBSP e em segundo momento, no CCSP. O primeiro refere-se

à sua “seleção”, pesquisa e exposição. “Seleção” entre aspas, pois deu-se por meio do reconhecimento da arte postal como manifestação artística e não pela seleção individual, peça por peça, o que seria contraditório com as premissas éticas da arte postal. A etapa da pesquisa, realizou-se por meio do trabalho desenvolvido na preparação de um catálogo de arte postal onde foram apresentados textos referenciais com diferentes pontos de vista sobre essa manifestação. Na sequência, promoveu-se um debate com a presença de *mailartistas* e solicitou-se aos artistas participantes do *Núcleo I* que enviassem documentos relacionados à sua produção e sobre a arte postal, em geral, que foram exibidos ao público de forma didática. Já a etapa da exposição, materializou-se na exibição de todo o material recebido, respeitando os direcionamentos éticos da arte postal, comunicando e dando subsídios ao público para entender o que era essa manifestação artística. A partir dessas primeiras ações institucionais, outras foram desencadeadas, e serão relatadas detalhadamente no próximo item deste capítulo.

Consideramos necessária, ainda, uma breve reflexão acerca da natureza do processo de musealização e onde ele pode ocorrer. Isso porque, as ações de musealização da arte postal no Brasil ocorreram na Fundação Bienal de São Paulo e no Centro Cultural São Paulo, instituições que não são reconhecidas propriamente como museus. Segundo Waldisa Russio:

O que caracteriza um museu é a intenção com que foi criado, e o reconhecimento público (o mais amplo possível) de que é efetivamente um museu, isto é, uma autêntica instituição. O museu é o local do fato “museal”; mas para que esse fato se verifique com toda a sua força, é necessário “musealizar” os objetos (os objetos materiais tanto quanto os objetos-conceito). Podemos assim “musealizar” objetos que são vestígios, provas da existência do homem e seu ambiente, de seu meio natural ou modificado por ele próprio. À musealização concernem objetos que possuem valor de testemunho, de documento e de autenticidade com relação ao homem e à natureza (RUSSIO, 1981, p. 125).

A partir do apontamento de Russio, entendemos que o CCSP, ainda que não seja denominado museu, é uma instituição que apresenta características que o qualificam como uma instituição museológica pois, desde o ano de sua criação, em 1982, é responsável pela gestão de acervos museológicos. No caso da coleção de arte postal da XVI Bienal de São Paulo o CCSP desenvolveu ações museológicas que serão apresentadas ainda neste capítulo. Em relação à FBSP, como vimos anteriormente, as ações museológicas com essa coleção se limitaram à seleção,

pesquisa e exposição da arte postal. Buscando, ainda, ampliar esse pensamento, apresentamos a reflexão de Bruno Brulon com base nas ideias de Zbyněk Z. Stránský:

A musealização, então, existe para além do museu. Assim como o martelo não *impõe* o martelar sobre o prego, museus não *impõem* a musealização. Com efeito, museus são os mediadores e não os principais atores da musealização; eles participam da ação e devem ser considerados pelos cientistas que a estudam, mas não podem, de modo algum, configurar o objeto único da Museologia (BRULON, 2017, p. 419).

Segundo Brulon, podemos reconhecer que embora o museu seja um mediador do processo de musealização, não lhe cabe exclusivamente essa função, podendo ela ocorrer em outras instituições. Esse foi o caso da FBSP que deu início às ações de musealização que posteriormente tiveram continuidade no CCSP.

No Brasil, foram poucas as instituições que abriram espaço e acolheram a arte postal em seus acervos e as que o fizeram, encontraram dificuldade de lidar com essa produção do ponto de vista museológico. No caso do acervo de arte conceitual do MAC USP, Cristina Freire comenta:

Expor ou dar acesso a esse material não é uma questão isolada, mas uma das muitas que envolvem essa produção dentro do museu. Além disso, a falta de definições mais precisas fez com que por mais de vinte anos, desde, pelo menos, as exposições *Prospectiva 74* e *Poéticas Visuais 77* [...], os trabalhos enviados pelos artistas das mais diversas partes do mundo fossem deixados à parte, sem necessariamente serem incluídos na coleção do museu. Isto significa não terem sido devidamente expostos, publicados ou estudados. À margem, apesar de esforços iniciais inconclusos, a coleção permaneceu vagando entre a biblioteca e corredores anódinos, no limbo (FREIRE, 1999, p. 28).

Compartilhando das mesmas dificuldades, conforme relatado no segundo capítulo desta dissertação, o CCSP fez opções em relação ao acervo de arte postal que desembocaram numa situação de vulnerabilidade institucional. No caso do CCSP a ausência de consenso entre os setores responsáveis pela curadoria de coleções e de salvaguarda de acervo sobre o entendimento dessa produção, prejudicou o bom desenvolvimento das ações do processo de musealização da arte postal, o que gerou perdas irreversíveis.

Segundo Helouise Costa, um dos grandes desafios do museu contemporâneo é “[...] superar a sua função de templo, de depósito de tesouros intocáveis, deixar de ser o criador/reiterador de mitos e estereótipos para se

transformar num lugar de produção de conhecimento” (COSTA, 2004, p. 75). Para isso, a pesquisa é fundamental para dar inteligibilidade às obras e para o desenvolvimento dos trabalhos de conservação e catalogação.

Conservar e difundir deve passar necessariamente pela operação de conferir sentido a um determinado patrimônio. Só assim, a conservação e a difusão podem ganhar relevância e justificativa sociais (COSTA, 2008, p. 164).

Na problemática abordada em sua pesquisa, que resultou no artigo intitulado *Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970*¹⁰¹, Costa atribui a ausência de estudos acadêmicos sobre o conjunto de fotografias pertencente ao acervo do MAC USP ao pouco conhecimento de sua existência e às questões museológicas que levanta (COSTA, 2008, p. 164). Da mesma forma, no caso do CCSP, consideramos a escassez de pesquisas sobre a arte postal da XVI Bienal de São Paulo como um fator limitador para a sua compreensão e difusão. Nesse sentido, a catalogação das obras é fundamental para que só então, o acervo fique disponível para pesquisadores e curadores.

A partir dessas reflexões, apresentaremos o histórico do acervo de arte postal do CCSP desde sua incorporação à Coleção de Arte da Cidade, passando por três momentos em que foram realizados procedimentos de salvaguarda: o primeiro em 2002, o segundo entre os anos de 2008 e 2011 e o terceiro entre 2013 e 2015, sendo este o que resultou na sua atual configuração. Em relação ao último, será focado o método de catalogação por meio da descrição dos critérios adotados para o preenchimento do banco de dados e da classificação da arte postal.

3.1. Histórico de salvaguarda do acervo

O acervo de arte postal do CCSP foi incorporado formalmente à Coleção de Arte da Cidade em dezembro de 1995 quando passou a ser guardado em reserva

¹⁰¹ COSTA, Helouise. *Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970*. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v. 16. N.2. p. 131-173. Jul.-dez., 2008.

técnica apropriada. Apesar de ter sido guardado no mesmo local, não foi integrado ao acervo, na medida em que não foi submetido aos mesmos procedimentos de salvaguarda. Naquele momento o acervo de arte postal era composto por quatro coleções: XVI Bienal de São Paulo, *Multimedia Internacional*, *Brutigre* e *Como você limpa a sua boca?*

Em 2002 houve a primeira iniciativa de organização e catalogação do acervo de arte postal. Esse trabalho foi motivado por Glaucia Amaral, na época Diretora da Coordenadoria de Eventos¹⁰² do CCSP, devido à sua intenção de organizar uma exposição com aquelas obras ainda naquele ano. O processamento técnico do acervo foi realizado entre agosto e novembro de 2002 sob coordenação de Vera Lúcia Cardim de Cerqueira¹⁰³, que ocupava o cargo de socióloga da Prefeitura do Município de São Paulo (PMSP) e integrava aquele setor. Segundo ela, a realização desse trabalho “visava entender a coleção, salvaguardá-las preventivamente e viabilizar sua exposição” (CERQUEIRA, 2020, p. 3). Levando em consideração que a salvaguarda da Pinacoteca Municipal, atual Coleção de Arte da Cidade, era atribuição da Divisão de Artes Plásticas¹⁰⁴, ao ser questionada sobre o motivo desse trabalho ter sido realizado pela Coordenadoria de Eventos, Cerqueira justifica:

¹⁰² Em entrevista concedida em 12 jul. 2020 à autora por escrito, Cerqueira afirma: “A proposta daquele setor naquele período era a realização de grandes exposições a partir do acervo do próprio CCSP” (CERQUEIRA, 2020, p.1). Também, conforme o 5º artigo da Lei nº 9.467, de 6 de maio de 1982, de criação do Centro Cultural São Paulo, competia à Coordenadoria de Eventos: “[...] I – Assistir ao Diretor na programação artística e cultural e, ainda, em assuntos específicos, sempre que necessário; II – Propor as locações de serviços de natureza artística ou técnico-profissionais especializados, necessárias à realização dos eventos; III. Examinar os pedidos de cessão de espaços para a realização de manifestações artísticas e de solenidades de singular relevo; IV – Manter permanentemente relacionamento com as Divisões do Centro Cultural”.

¹⁰³ Em entrevista concedida em 12 jul. 2020 à autora por escrito, Cerqueira comenta que ocupava o cargo de Socióloga efetiva na PMSP e integrou a equipe da Coordenadoria de Eventos do CCSP em meados de 2001, para realizar atividades que “priorizavam a pesquisa junto às coleções a fim de subsidiar a elaboração e organização das mostras” (CERQUEIRA, 2020, p.1).

¹⁰⁴ De acordo com o 16º artigo da Lei nº 9.467, de 6 de maio de 1982, de criação do Centro Cultural São Paulo, competia à Divisão de Artes Plásticas: “I – Localizar, catalogar e preservar, direta e indiretamente, as obras de artes plásticas pertencentes ao patrimônio da Administração, recomendando, em casos especiais, regras de preservação e a sua melhor localização, em edifícios públicos municipais; II – Orientar, selecionar e avaliar as obras a serem adquiridas pela Administração; III – Programar e organizar exposições do acervo municipal e outros eventos; IV – Incentivar o exercício das artes plásticas, a partir do nível de iniciação; V – Reunir trabalhos e organizar coleções de arte popular, principalmente da Região Metropolitana de São Paulo; VI – Manter a Pinacoteca Municipal. Art. 17 - A Divisão de Artes Plásticas constitui-se de: I – Seção Administrativa; II – Seção de Programação; III – Seção de Catalogação, Conservação e Montagem, com um Serviço de Montagem; IV – Oficina de Artes Plásticas, com um Laboratório; V – Seção de Arte Popular”.

Para a execução de uma exposição a partir da coleção de Arte Postal era fundamental a organização do material, na medida em que ele se encontrava em condições inadequadas de conservação e pouquíssimas informações disponíveis. Ocorre que naquele momento a Divisão de Artes Plásticas iniciara um trabalho junto a todo seu acervo e não poderia dispor parte de sua equipe apenas para a coleção de Arte Postal. Como se fazia necessária a dedicação exclusiva para análise e organização em profundidade do material e havia interesse por parte da Coordenação de Eventos, e com a concordância da diretora da Divisão de Artes Plásticas, eu assumi a coordenação do trabalho. Tudo foi realizado no espaço da Reserva Técnica e com o acompanhamento e supervisão dos profissionais da área (CERQUEIRA, 2020, p.1)

Conforme relatório técnico referente ao processo de organização, elaborado por Vera Lúcia Cardim de Cerqueira, fizeram parte deste trabalho oito funcionários, sendo duas, Vera Maria Porto de Toledo Piza e Maria Luiza Villas Boas, consultoras da Divisão de Artes Plásticas¹⁰⁵.

Paralelamente à organização do acervo de arte postal, a equipe da Coleção de Arte da Cidade estava iniciando, em parceria com a Fundação Vitae, o desenvolvimento de um banco de dados para sua documentação. Dessa forma, a catalogação da arte postal realizada naquele momento foi oportuna, uma vez que a partir dela foram identificados os metadados¹⁰⁶ necessários para o banco de dados, levando em consideração as especificidades da arte postal.

Naquele momento foram organizadas três coleções de arte postal: XVI Bienal de São Paulo, *Brutigre* e *Como você limpa sua boca?* Em análise preliminar, Vera Lúcia Cardim de Cerqueira identifica que:

As obras se encontravam parte em pranchas de papel, fixadas com cola, etiqueta ou fita adesiva; parte solta nas gavetas e o restante em cerca de 430 envelopes. Algumas pranchas contavam também com envelopes plásticos, todas as embalagens (pranchas e envelopes) estavam muito sujas e sem identificação sobre a coleção a qual cada obra pertencia. Desta forma verificamos que de fato, a coleção necessitaria de uma organização, identificação e provavelmente nova catalogação (CERQUEIRA, 2002, p.1).

¹⁰⁵ De acordo com: CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim de. *Relatório – Organização do Acervo de Arte Postal*, 2002. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

¹⁰⁶ Segundo Felix e Pazin, os metadados são: [...] itens de descrição de objetos e documentos. O termo foi criado por Jack Myres em 1969, para denominar os dados que descreviam registros de arquivos convencionais. Existem padrões de metadados, sobretudo para as áreas de arquivística e de biblioteconomia, alguns de alcance mundial. No caso da documentação museológica, chamamos de metadados os campos das fichas catalográficas e dos bancos de dados. É pela definição de padrões de metadados que conseguimos organizar as informações sobre os objetos estabelecendo, inclusive, hierarquias de informação, permitindo relacionamentos e facilitando a busca pelas informações de interesse do pesquisador (FELIX; PAZIN, 2010, p. 105).

Para realização desse trabalho, Cerqueira buscou documentação de procedência do acervo, mas apenas localizou cópias de correspondências, boletim de ocorrência e relatos sobre o desaparecimento de parte das obras. Diante disso, Cerqueira chamou João Eudes Piraí, responsável pelo acervo durante o funcionamento do Escritório de Arte Postal, visando obter esclarecimentos do contexto de recebimento do material no CCSP¹⁰⁷. A partir do relato de Piraí, a equipe constatou que:

Todo o material passou por diversas situações desde o início da guarda, desde a não aceitação como obra de arte, sala exclusiva, falta de material para conservação, abandono em depósito, exposição a enchentes, desaparecimento, até finalmente ser incorporado ao acervo (CERQUEIRA, 2002, p. 3).

Ainda, Piraí descreveu que todo o material chegou da FBSP em envelopes de papel Kraft, em tamanho ofício, etiquetados com o nome do artista. Essas embalagens, cuja composição é ácida, foram substituídas apenas em 2002, por outras confeccionadas em papel Glassine e que promoviam o isolamento entre as obras. Esse acondicionamento provisório permaneceu até 2013, quando um novo padrão foi estabelecido e a troca dos envelopes antigos pelos novos foi realizada.

Figura 103 e 104 – Acondicionamento da arte postal (antes e depois) da organização.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Nas exposições organizadas pelo Escritório de Arte Postal, as obras eram fixadas em pranchas que eram montadas e remontadas, de acordo com a proposta curatorial. Com o encerramento do Escritório, algumas obras permaneceram nessas pranchas e outras foram recolocadas em envelopes. Esse agrupamento foi

¹⁰⁷ De acordo com: CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim de. *Relatório – Organização do Acervo de Arte Postal*, 2002. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

utilizado como referência por Vera Lúcia Cardim de Cerqueira para a atribuir a numeração e identificação das peças, conforme exemplifica:

Enumeramos as pranchas e em seguida os artistas que cada uma delas continha. Por exemplo na prancha nº 1 existia obras de três artistas, assim numeramos sequencialmente cada um deles. Registramos então prancha 1 artista 1 (01p1), prancha 1 artista 2 (01p2). Caso o artista 3 contasse com duas obras, elas seriam codificadas como 01p3a e 01p3b (CERQUEIRA, 2002, p. 4).

Figura 105 – Prancha com arte postal. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Figura 106 – Equipe organizando o acervo de arte postal. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Cerqueira comenta que naquela época, não havia equipamentos suficientes e por isso no primeiro momento a catalogação das peças era feita manualmente e só depois transcritas para o computador (CERQUEIRA, 2020, p.3). No computador, as informações eram inseridas em uma planilha de Access contendo os seguintes campos: coleção, código, número, nome, país, título, data, dimensões, técnica, prancha, localização, observações e indicação de seleção ou não da obra para a

exposição de arte postal que Glaucia Amaral planejava realizar. Sobre o banco de dados utilizado naquele momento, Cerqueira comenta que era:

Um banco construído em Acces, muito básico. A intenção era compreender aquele conjunto, havia informações confusas, por conta de inúmeras exposições realizadas anteriormente pelo Escritório de Arte Postal com a utilização de pranchas e outras formas de montagem, além dos momentos de descaso e abandono que o conjunto sofreu. Por ser a Arte Postal uma proposta conceitualmente muito aberta na própria constituição das obras, onde a partir de um tema ou proposta outros poderiam se desdobrar, eu senti que deveria tomar muito cuidado para não desmembrar uma obra ou um projeto artístico em nome de uma catalogação tradicional, simplista ou apressada. Naquele momento julguei que deveria poder identificar a organicidade de cada proposta para uma leitura futura e, aí sim, uma catalogação coerente (CERQUEIRA, 2020, p. 3).

Ao final, as fichas preenchidas no banco de dados foram impressas e encadernadas para servir de guia para uso interno, de forma que ao serem consultadas por pesquisadores as obras pudessem ser recuperadas e acessadas.

ARTE POSTAL CCSP

COLEÇÃO	Núcleo I - Arte Postal XVI Bienal de São Paulo
Código	93
NÚMERO	125p2 257e
NOME	3 nos 3
PAÍS	Brasil
TÍTULO	
DATA	abcdef 81
DIMENSÕES	a 13.7x10.7; b 10x14.5; c 14x20; d 12.5x16; e 10x14.5; f 14x20
TÉCNICA	abcef cartões impressos; d xerox
PRANCHA	125p
LOCALIZAÇÃO	257
OBSERVAÇÕES	integrantes Hudinilson Junior , Mario Ramiro e Rafael França; No envelope vários cartões , planta de instalação, cartaz
SELEÇÃO GLAUCIA	p inteiro

Figura 107 – Ficha catalográfica de arte postal utilizada em 2002. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Como a equipe optou por não desvincular as peças dispostas na mesma prancha, se a autoria das obras pertencesse ao mesmo artista, a catalogação era realizada na mesma ficha. Se tomarmos como exemplo do grupo 3Nós3 (**Figura 107**), veremos que em uma única ficha foram catalogadas 6 obras, cada uma identificada por uma letra do alfabeto. Por isso, podemos observar que em um mesmo campo há informações de mais de uma peça. No campo “data”, por exemplo, a informação “abcdef 81”, indica que as seis peças daquele conjunto são do ano de 1981. Já no caso da técnica, as informações “abcef cartões impressos; d xerox”, indica que cinco peças são cartões impressos e uma é xerox. Sobre a escolha desse método, Vera Lúcia Cardim de Cerqueira relata que:

A opção tinha total relação com as pranchas. A identificação dos postais por letras teve como intenção registrar sua localização espacial nas pranchas, apontar a existência de documentação complementar que se encontrava nos envelopes e triar por coleções originais e já indicar a seleção e como seria montada na exposição proposta (campo: Seleção Glaucia). Posso estar enganada, mas a construção desse formulário buscou garantir o panorama de como se encontravam as obras e a possibilidade de recuperar seu percurso no CCSP e sua proposta original. Avaliei que estudos futuros poderiam detectar alguma lógica não aparente naquele momento, já que estávamos desmontando as pranchas, trocando envelopes, identificando e embalando individualmente cada obra. Portanto, quando surgiam conjuntos como este do 3 nós 3 eu optava por manter o conjunto, mesmo que posteriormente fossem desmembrados na catalogação definitiva (CERQUEIRA, 2020, p. 4).

Em relação à coleção proveniente da XVI Bienal de São Paulo, Cerqueira afirma que o uso do catálogo *Arte Postal - XVI Bienal de São Paulo* foi fundamental para a verificação de muitas das informações, como erros de grafia e atribuição de autoria, além de oferecer uma base para a compreensão das características das peças, por meio dos textos sobre arte postal. Ela relata também que os documentos localizados junto às obras, como folders, currículos, correspondências, textos, jornais, entre outros, dificultaram a realização desse trabalho. Mesmo assim, acreditava que as obras e documentos deveriam permanecer juntos para melhor compreensão da sua totalidade, por isso deixou em seu relatório a seguinte recomendação:

Caso se faça necessária uma separação entre a obra em si e o material documental dos artistas, julgamos que o material enviado deve de alguma forma permanecer identificado no conjunto, pois foram enviados a partir de uma proposta para exposição. Exemplo de possível registro: a obra em si recebe um nº de tombo e seus documentos complementares (bilhetes, currículos, fotos de trabalho) recebem uma identificação que a vincule à obra da coleção. Importante é que sempre, ao ser consultada a obra

remeta à sua história original, e os documentos não se percam numa bibliografia genérica (CERQUEIRA, 2002, p. 10).

Essa opção metodológica e a recomendação de que obra e documento não fossem desvinculados, demonstra a lucidez de Cerqueira a respeito da natureza híbrida da arte postal e da proposta da convocatória de Walter Zanini. Já que a possível separação dessas peças no futuro poderia gerar dissociação¹⁰⁸ e prejudicar a unicidade da coleção.¹⁰⁹

Ao final da organização e catalogação da arte postal foi possível quantificar as pranchas correspondentes à cada coleção: *Como você limpa sua boca?*: 26 pranchas acrescidos de 2 trabalhos avulsos; *Brutigre*: 31 pranchas; e XVI Bienal de São Paulo: 155 pranchas. No total foram contabilizados mais de 2.000 itens (CERQUEIRA, 2002, p. 11). No relatório de Cerqueira não há menção às obras da *Multimedia Internacional*, que naquela época já integrava o acervo. Acreditamos que as obras dessa coleção podem ter se misturado com as da XVI Bienal de São Paulo, uma vez que muitos artistas participaram de ambas as exposições, dificultando a distinção das obras de uma coleção ou da outra.

Segundo Cerqueira, o trabalho realizado sob sua coordenação, passou a possibilitar o atendimento às consultas ao acervo quando necessárias, uma vez que até aquele momento nenhuma catalogação havia sido feita. Sugere ainda que, após revisão cuidadosa, essas informações poderiam servir como base para uma catalogação definitiva. Ela também relata que a exposição de arte postal planejada por Glaucia Amaral e que foi a motivação para a realização desse trabalho, teve 454 artistas selecionados, sendo 318 da XVI Bienal de São Paulo, 93 de *Como você limpa sua boca?* e 43 da *Brutigre*, no entanto a exposição não foi concretizada, conforme aponta:

¹⁰⁸ Segundo o Instituto Brasileiro de Museus, a dissociação pode dar-se por: “Dano ocasionado pela incapacidade permanente ou temporária de associar os acervos às suas informações básicas, impossibilitando o controle e o conhecimento. A inexistência de instrumentos de controle do acervo (inventários, listagens, controle de movimentação, catalogação etc.), remoção indevida ou deterioração de etiquetas e rótulos de identificação dos objetos, inexistência de cópias de segurança dos registros informativos de coleções (inventários etc.) em caso de sinistro, erros no registro de informações sobre o objeto, recolocação inadequada de objetos na área de acondicionamento após o uso, obsolescência tecnológica para o acesso de registros, dentre outras causas” (IBRAM, 2017, p. 31).

¹⁰⁹ Em visita realizada ao acervo conceitual do MAC USP em 09/05/2019, foram identificadas peças de arte postal que foram consideradas pela curadoria da instituição como documentos e foram mantidas a parte do acervo artístico.

O projeto estava pronto e orçado, a ideia fora inicialmente abrir em novembro [2002], mas, infelizmente, a exposição não foi realizada. Se não me engano, foi por conta dos custos de montagem. As exposições sob curadoria de Glaucia Amaral eram consideradas de alto custo para a administração municipal e o orçamento do Centro Cultural São Paulo. Estávamos no fim do ano e não haveria tempo hábil para conseguir recursos da própria Secretaria ou de patrocínio (CERQUEIRA, 2002, p.2).

A partir desses relatos, consideramos que a catalogação realizada, caracterizou-se mais como um inventário¹¹⁰, levando em consideração a sua intenção e seu caráter sintético. O desenvolvimento desse trabalho foi fundamental pois possibilitou o acesso e a preservação do acervo, além de ter contribuído para estabelecer os campos necessários para o banco de dados de arte postal, que estava sendo desenvolvido naquele momento. A documentação gerada¹¹¹ foi de extrema importância para o desenvolvimento dos trabalhos realizados posteriormente.

Desde a conclusão desse trabalho não há indícios de que o acervo de arte postal tenha participado de alguma exposição ou passado por algum procedimento de salvaguarda até 2008. Naquele ano, o CCSP passou por uma reorganização¹¹² que entre outras modificações, alterou a denominação da Pinacoteca Municipal para Coleção de Arte da Cidade e designou a sua gestão como responsabilidade da Divisão de Acervo, Documentação e Conservação (DADoC). Para assumir a direção desse setor foi nomeada Isis Baldini Elias¹¹³. Segundo ela esse setor tinha como prioridade a documentação e conservação, o que favoreceu a retomada das ações de salvaguarda da arte postal (ELIAS, 2010, p. 192). De acordo com o artigo 8 e 18 do Decreto nº 49.492, de 15 de maio de 2008:

A Divisão de Acervo, Documentação e Conservação constitui-se de: I - Coordenação Técnica de Acervos, com: a) Coleção de Arte da Cidade; b) Discoteca Oneyda Alvarenga; c) Arquivo Multimeios; II - Coordenação de Documentação; III - Coordenação de Conservação e Restauro. Parágrafo Único. Passa a denominar-se Coleção de Arte da Cidade, a Pinacoteca Municipal prevista no inciso VI do artigo 16 da Lei nº 9.467, de 1982. [...]

¹¹⁰ Segundo Felix e Pazin “Nos museus, o inventário é muito utilizado para se fazer controle de objetos. Devem ser padronizados e, em geral, exigem poucas informações sobre os objetos que, no entanto, são fundamentais para identificá-los e localizá-los. Todo procedimento de inventário deve ser datado e seus responsáveis, identificados” (FELIX; PAZIN, 2010, p. 104).

¹¹¹ Segundo Felix e Pazin, documento gerado “É o registro de todo o procedimento de trabalho realizado, e também aponta todos os materiais e métodos utilizados, com data de início, término e assinatura do responsável (FELIX; PAZIN, 2010, p. 104).

¹¹² Conforme o Decreto nº 49.492, de 15 de maio de 2008.

¹¹³ Isis Baldini Elias é restauradora e atuou como diretora da Divisão de Acervo Documentação e Conservação de 2007 a 2011.

Art. 18 - A Divisão de Acervo, Documentação e Conservação tem as seguintes atribuições: I - organizar e ampliar os acervos compostos de publicações, documentos arquivísticos e museológicos, registros audiovisuais, desenhos, telas e obras de relevância cultural, qualquer que seja seu suporte material; II - estabelecer política de preservação, com normas e procedimentos comuns; III - promover a convergência dos sistemas de catalogação, facilitando o intercâmbio de informações e o desenvolvimento de projetos de recuperação, manutenção e promoção das coleções; IV - colocar o acervo à disposição de pesquisadores e do público em geral, por meio de pesquisa presencial ou da Internet; V - oferecer aos curadores e ao Diretor do Centro Cultural São Paulo informações atualizadas sobre as condições e histórico das obras a serem expostas ou cedidas, por empréstimo, a outras instituições; VI - controlar o empréstimo de obras; VII - proceder à conservação e ao restauro das obras; VIII - requisitar, quando necessária, a contratação de especialistas em restauro; IX - realizar os serviços de encadernação para a Divisão de Bibliotecas; X - realizar os serviços de preparação e acondicionamento das obras a serem expostas; XI - exercer outras atividades afins.

Tendo em vista a ausência de registros sobre os critérios adotados para a salvaguarda da arte postal neste período, foram utilizadas como referência para análise nesta dissertação as fichas catalográficas e os relatos apresentados na tese de doutorado de Isis Baldini Elias, intitulado *Conservação e Restauro de obras com valor de contemporaneidade: A arte postal da XVI Bienal de São Paulo*¹¹⁴. Conforme o próprio título indica, Isis foca nas questões de conservação e restauro desse acervo, relatando brevemente as atividades de catalogação que foram desenvolvidas por ela e sua equipe. Segundo ela:

A equipe foi dividida entre aqueles que faziam uma triagem inicial, aqueles que catalogavam, aqueles que realizavam pesquisa sobre os artistas, aqueles que verificavam o comportamento dos materiais aos prováveis tratamentos, neste processo o artista deveria ser ouvido, assim como os demais profissionais responsáveis pelos campos de informação. Iniciou-se um período de triagem, onde procurou-se separar as obras que apresentavam problemas conceituais e, a partir, conversar com o artista. [...] os trabalhos de conservação e catalogação estão em continuidade o que me impossibilita de descrevê-los (ELIAS, 2010, p. 198).

O trabalho desenvolvido na gestão de Isis Baldini Elias, focou na coleção da XVI Bienal de São Paulo. Em relação ao conjunto proveniente da *Multimedia Internacional*, Elias esclarece que:

Inicialmente, imaginou-se que seria possível separar as duas coleções: *Multimedia* e XVI Bienal, mas conforme o trabalho caminhava, constatava-se a impossibilidade de tal divisão: praticamente todos os artistas que participaram da exposição ECA/USP também participaram do *Núcleo I – Arte Postal*, significando que, em muitos casos, foram enviadas as

¹¹⁴ ELIAS, Isis Baldini. *Conservação e restauro de obras com valor de contemporaneidade: A Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo*. 220 f. Tese de Doutorado (Pós-Graduação em Ciência da Informação) – Universidade de São Paulo, 2010.

mesmas obras. Além disso, a inexistência de referenciais além dos catálogos dificultava esta triagem. De toda forma, percebeu-se que foram poucas as obras da doação da ECA que sobreviveram ao percurso destas na instituição. Diante da situação, optou-se por denominar o conjunto de Coleção Zanini, e fazer a diferenciação no campo das fichas catalográficas onde se denomina o doador (ELIAS, 2010, p. 192).

Primeiramente a catalogação das obras era realizada de forma manual em ficha catalográfica impressa, cujos campos eram compatíveis com os campos existentes no banco de dados. Apenas em 2012 as informações foram repassadas para o banco de dados.

PINACOTECA MUNICIPAL - Arte Postal	
Nome Artístico: Nome Completo: Local e data de nascimento: Local e data de falecimento:	
Título: Data: Destinatário: País de origem: Descrição: Proposta interna:	conjunto: ☐ sim ☐ não n° de partes: Código: Tombo: Coleção: Outros números da obra: Vínculo com obras (códigos): Localização:
Categoria: Técnica: Suporte: Tiragem: Acondicionamento: Observações:	Dimensões (cm) h: l: p: d: Dimensões suporte (cm) h: l: p: d: Passepartout (cm): h: l: p:

Estado de Conservação																			
Data da avaliação: Responsável pela avaliação: Restaurada: ☐ sim ☐ não																			
Descrição: <table border="0"> <tr> <td>☐ Amarelamento</td> <td>☐ Fitas adesivas / colas</td> <td>☐ Perda de pigmentos</td> </tr> <tr> <td>☐ Craquelês</td> <td>☐ Fungos / xilófagos</td> <td>☐ Rasgos</td> </tr> <tr> <td>☐ Danos por iluminação</td> <td>☐ Furos</td> <td>☐ Riscos</td> </tr> <tr> <td>☐ Descoloramento</td> <td>☐ Manchas / nódoas</td> <td>☐ Sujeira</td> </tr> <tr> <td>☐ Dobras / Vincos</td> <td>☐ Ondulações</td> <td>☐ Trincas</td> </tr> <tr> <td>☐ Esfolamentos</td> <td>☐ Oxidações</td> <td>☐ Outros</td> </tr> </table>		☐ Amarelamento	☐ Fitas adesivas / colas	☐ Perda de pigmentos	☐ Craquelês	☐ Fungos / xilófagos	☐ Rasgos	☐ Danos por iluminação	☐ Furos	☐ Riscos	☐ Descoloramento	☐ Manchas / nódoas	☐ Sujeira	☐ Dobras / Vincos	☐ Ondulações	☐ Trincas	☐ Esfolamentos	☐ Oxidações	☐ Outros
☐ Amarelamento	☐ Fitas adesivas / colas	☐ Perda de pigmentos																	
☐ Craquelês	☐ Fungos / xilófagos	☐ Rasgos																	
☐ Danos por iluminação	☐ Furos	☐ Riscos																	
☐ Descoloramento	☐ Manchas / nódoas	☐ Sujeira																	
☐ Dobras / Vincos	☐ Ondulações	☐ Trincas																	
☐ Esfolamentos	☐ Oxidações	☐ Outros																	
Observações:																			
Observações gerais:																			
Catalogado por: Data:																			

Figura 108 e 109 – Ficha catalográfica de arte postal (frente e verso) utilizada entre 2008-2011.
 Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Entre os anos de 2008 e 2011 foram catalogadas cerca de 1.124 peças de arte postal, correspondente à 40% da coleção. Em relação à conservação e restauro foram higienizados, conservados e/ou restaurados cerca de 1.039, o equivalente à 37%.¹¹⁵

Ainda em sua gestão, Isis Baldini Elias em conjunto com a DADoC, organizou a exposição *A Arte Postal da XVI Bienal Internacional de São Paulo*, realizada no CCSP entre 18 de setembro de 2010 e 30 de janeiro de 2011. Essa mostra foi de grande importância, uma vez que a coleção havia permanecido longe do olhar do público desde 1989, ano de encerramento do Escritório de Arte Postal. Ao todo foram selecionadas para a exposição 390 obras e documentos de 184 artistas. Parte das obras foram dispostas nas paredes, outras suspensas com placas de vidro, além das que foram apresentadas em um mobiliário composto por 72 gavetas que permitia a manipulação por parte do visitante. Neste mobiliário as peças foram organizadas por ordem alfabética.

Figura 110 – Folder da exposição *A Arte Postal da XVI Bienal Internacional de São Paulo*. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

¹¹⁵ Informações obtidas através de relatórios mensais dos trabalhos desenvolvidos pela Divisão de Acervo, Documentação e Conservação entre os anos de 2008 e 2012.

Apesar de terem sido desenvolvidas importantes ações do processo de musealização, como conservação/restauro, documentação, pesquisa e extroversão, 60% da coleção de arte postal da XVI Bienal de São Paulo permaneceu sem tratamento. Os trabalhos desenvolvidos com essa coleção foram paralisados em janeiro de 2011, devido à saída de Isis Baldini Elias do CCSP¹¹⁶. O que demonstra que as ações de salvaguarda da arte postal ainda estavam sujeitas à existência de funcionários na instituição que tivessem algum tipo de afinidade ou interesse por essa manifestação artística. Entendemos que a não continuidade das ações de salvaguarda da arte postal pode ser atribuída à diversos fatores, entre os quais a mudança de gestão do CCSP e a ausência de uma política institucional com parâmetros a serem adotados para a salvaguarda das obras da Coleção de Arte da Cidade.

A partir do levantamento histórico apresentado nesse item, abordaremos a seguir os parâmetros adotados para o processamento técnico do acervo de arte postal adotados pelo CCSP entre os anos de 2013 e 2015.

3.2. Parâmetros para catalogação de arte postal

No final do ano de 2012, ao assumir a coordenação da Coleção de Arte da Cidade, Eduardo Navarro Niero Filho, considerou que a conclusão do processamento técnico da arte postal era prioritária e, que seria a melhor forma de consolidar, divulgar e disponibilizar esse acervo. A equipe designada para essa tarefa foi composta por Eduardo Navarro Niero Filho, Coordenador da Coleção de Arte da Cidade; Camila Bôrtolo Romano, Documentalista e autora desta dissertação¹¹⁷; Claudia de Brito Lameirinha Bianchi, Conservadora-Restauradora; e Emilio Carlos Jeronymo Dantas, Fotógrafo. Posteriormente mais duas profissionais

¹¹⁶ De acordo com relatórios mensais dos trabalhos desenvolvidos pela DADoC entre os anos de 2008 e 2012.

¹¹⁷ Levando em consideração o envolvimento da autora nos procedimentos de salvaguarda da arte postal nesse período, as ações tomadas pela equipe do CCSP serão tratadas com o verbo ativo na terceira pessoa do singular, enquanto as considerações da autora na terceira pessoa do plural.

passaram a integrar a equipe: Luciana Cristina Ramos Nicolau, Assistente de acervo e Maria Olímpia de Mello Vassão, Pesquisadora.¹¹⁸

Visto a escassez de informações relativas ao processamento técnico, realizado entre os anos de 2008 e 2011, a primeira medida foi consultar Isis Baldini Elias, ex-diretora da DADoC. Essa consulta visava o entendimento de como foram realizados os trabalhos com a arte postal naquele período, sobretudo os de catalogação. Em relação aos critérios para conservação e restauro, Isis indicou a leitura de sua tese de doutorado, onde detalha a conservação e o restauro da coleção de arte postal da XVI Bienal de São Paulo. No que se refere à catalogação, ela esclareceu que de fato, não havia diretrizes estabelecidas anteriormente, seja para a atribuição das categorias e técnicas, seja para a padronização do preenchimento das informações no banco de dados.

Diante de tais informações a equipe optou pela revisão de todo o trabalho de catalogação até então realizado. Os registros estavam armazenados nas fichas catalográficas em papel e no banco de dados. Essas informações foram preservadas para servirem de consulta até o final da catalogação, assim como os registros da listagem inicial realizada em 2002. Apesar da necessidade de rever o método de catalogação da arte postal, os critérios para os procedimentos de conservação e restauração foram mantidos, apoiando-se nas práticas defendidas por Elias em sua tese de doutorado.

A partir dessa consultoria de Isis Baldini Elias, foram determinadas as seguintes etapas para o desenvolvimento do trabalho: avaliação prévia e planejamento; análise do banco de dados e critérios para catalogação; e classificação da arte postal. Essas etapas serão apresentadas a seguir com base na documentação gerada¹¹⁹ e na experiência da autora desta dissertação em função de seu envolvimento no processamento técnico desse acervo.

¹¹⁸ Ressaltamos que tais funcionários continuaram atendendo à outras demandas relativas à Coleção de Arte da Cidade, não se dedicando exclusivamente ao acervo de arte postal. Também não foram obtidos recursos financeiros para o desenvolvimento desse trabalho.

¹¹⁹ A documentação gerada dos trabalhos desenvolvidos com o acervo de arte postal no período de 2013-2015 foi desenvolvida na época em que os trabalhos foram realizados. Algumas informações foram revisadas e complementadas ao longo do desenvolvimento desta dissertação, uma vez que por meio dela foi possível aprofundar pesquisas que se faziam necessárias para complementar o documento gerado.

3.2.1. Avaliação prévia e planejamento

Antes de iniciar a catalogação, foi definido pela equipe que a primeira coleção a ser trabalhada seria a resultante da XVI Bienal de São Paulo, pelo fato de ter sido a primeira recebida pelo CCSP e também por ser o único conjunto que possuía registros no banco de dados. Também que o trabalho seria dividido em quatro etapas para o desenvolvimento da avaliação prévia das obras e planejamento do trabalho. A primeira dizia respeito à realização de um inventário¹²⁰ e organização do acervo; a segunda consistia na análise da catalogação anterior; a terceira visava a pesquisa do contexto da arte postal e seu percurso institucional e a quarta envolvia o planejamento do fluxograma de trabalho.

A primeira etapa, de inventário e organização do acervo, consistiu em realizar a checagem das obras, peça a peça, com base em uma listagem pré-existente, a fim de determinar a localização de todas as peças do acervo. As obras estavam acondicionadas em envelopes de papel Glassine e intercaladas com o mesmo papel. Cada envelope continha apenas obras de um mesmo artista, identificadas com o seu nome e sobrenome. Nos procedimentos anteriores as obras e documentos foram mantidos juntos e optou-se por manter essa organização. Durante a checagem constatou-se que as peças se encontravam dispersas entre o Laboratório de Conservação e Restauro do CCSP e a Reserva Técnica. A partir disso as obras foram reunidas na Reserva Técnica, local onde a catalogação seria realizada. Os envelopes foram organizados por ordem alfabética de nome/sobrenome, devido ao formato de identificação dos nomes dos artistas neles registrados.

Nesta etapa, a equipe também identificou que havia muitas obras da *Multimedia Internacional* junto da coleção da XVI Bienal de São Paulo. Apesar da decisão da gestão anterior de manter essas coleções juntas, considerou-se mais prudente separá-las, uma vez que foi possível determinar a procedência de algumas centenas de peças. No entanto, é possível que algumas peças catalogadas como pertencentes à XVI Bienal de São Paulo sejam, na verdade, provenientes da *Multimedia Internacional*, visto que grande parte dos artistas que

¹²⁰ Aqui, inventário refere-se à checagem das obras, peça por peça, com base em uma listagem já existente.

participaram de uma exposição também participaram da outra, às vezes com o envio das mesmas obras.

A segunda etapa, tratava da análise da catalogação anterior. Esse estudo tinha como finalidade compreender as características da arte postal visando identificar possíveis desafios para a nova catalogação. Durante essa etapa, notou-se que havia inconsistência nas informações preenchidas no banco de dados. Além de não haver padronização, muitos campos que facilitariam a identificação das obras, não tinham sido preenchidos, como o campo de descrição das peças.

Um dos aspectos problemáticos da catalogação anterior era a atribuição do código de identificação das peças. O código era alfanumérico e se relacionava com a numeração das pranchas e envelopes onde as obras estavam guardadas. A identificação sequencial das obras de cada artista ou grupo era feita com letras, o que criava dificuldades quando a quantidade de obras ultrapassava o limite das letras do alfabeto. Se a obra fosse composta por partes, a identificação era feita com números sequenciais. Podemos observar na **Figura 114** alguns exemplos da aplicação desse código.

Código de arte postal utilizado entre 2008-2011			
125	P	-A	
Número da prancha	Indicação de prancha	Primeira obra do artista	
108	E	-B	
Número do envelope	Indicação do envelope	Segunda obra do artista	
108	E	-C	1
Número do envelope	Indicação do envelope	Terceira obra do artista	Parte 1 da obra
108	E	-C	2
Número do envelope	Indicação do envelope	Terceira obra do artista	Parte 2 da obra

Figura 114 – Esquema explicativo dos códigos de arte postal utilizado entre 2008-2011.

A terceira etapa, relativa à pesquisa, buscava esclarecer questões sobre o contexto da arte postal, as características da sua produção e seu percurso institucional no CCSP. Segundo Helouise Costa, a pesquisa, como parte do processo de musealização, é a “etapa que envolve a documentação e a inteligibilidade teórica dada à obra de arte ou a um conjunto de obras” (COSTA,

2004, p. 74). Para isso, além da leitura da tese de doutorado de Isis Baldini Elias, a equipe dedicou-se a estudar publicações relacionadas à arte postal. O catálogo da *Arte Postal - XVI Bienal de São Paulo*, foi fundamental por conter textos de referência sobre o tema e informações importantes, como o nome dos artistas participantes e imagens das obras. O livro *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu* de Cristina Freire, foi muito útil pelo relato da experiência do MAC USP com seu acervo conceitual, assim como os textos produzidos pelos próprios *mailartistas*, por trazerem a perspectiva dos artistas em relação à sua produção.

Naquele momento, a equipe considerou necessário iniciar uma pesquisa sobre materiais e técnicas utilizadas pelos *mailartistas*. Uma das grandes dificuldades encontradas foi identificar os tipos de impressão gráfica como fotocópia, offset, rotogravura, serigrafia, tipografia, flexografia e impressão digital e saber diferenciá-las por suas características visuais. Levando em consideração que alguns artistas desenvolviam, na época, técnicas de impressão caseiras improvisadas¹²¹, algumas obras permaneceram com essa identificação em aberto.

A equipe também buscou por documentos que pudessem contribuir de alguma forma para a reconstituição do percurso institucional dessa coleção. Para isso, foram consultados arquivos do CCSP e o Arquivo Histórico Wanda Svevo da FBSP, onde foram encontrados documentos como: cartas trocadas entre as instituições – FBSP e MAC USP, FBSP e CCSP; correspondência com os artistas de diversos assuntos – desde pedido de devolução de materiais até orientação de montagem das obras; cartões postais e outros materiais que podem ser considerados como obras e que não foram encaminhados para o CCSP com o restante da coleção e documentos próprios da organização da XVI Bienal de São Paulo.

Os estudos e pesquisas relatados até aqui serviram de base para a elaboração de diretrizes, visando a padronização da catalogação da arte postal, como a definição de subcategorias e técnicas e a revisão do código das obras. Do ponto de vista conceitual, foi preciso determinar de que modo a questão obra *versus*

¹²¹ O artista Almandrade relatou sobre essa prática em uma das tratativas com a equipe da Coleção de Arte da Cidade ao ser consultado sobre a impressão utilizada em suas obras.

documento implicaria na forma de catalogação e guarda. As resoluções dessas questões serão apresentadas mais à frente neste capítulo.

A quarta etapa tratava do planejamento do fluxograma de trabalho. A equipe definiu que o processamento técnico seria dividido em cinco etapas, na seguinte ordem: catalogação, conservação/restauro, acondicionamento, guarda e digitalização.

Figura 115 - Fluxograma de processamento técnico da arte postal do CCSP (2013-2015).

A primeira etapa era a de catalogação¹²², que tinha como objetivo registrar de forma padronizada, o maior número de informações em relação às peças, de acordo com os metadados já existentes no banco de dados, de forma que fosse possível sua recuperação. Para gerenciar o andamento desse trabalho, foi utilizada como base uma listagem das obras em formato Word, elaborada entre 2008 e 2011. Essa listagem foi migrada para uma planilha de Excel (**Figura 116**) de modo que fosse possível controlar o registro de cada uma das peças e as etapas do processamento técnico por meio dos seguintes campos: nome artístico, nome completo, código anterior, código atual, etapa e observação.

¹²² Adotamos nesta dissertação o termo “catalogação” de acordo com a definição de Felix e Pazin: “Em Documentação Museológica [catalogação] são os procedimentos padronizados, a partir de sua normalização, que visam identificar e descrever um objeto/documento museológico. Existem vários procedimentos de catalogação que, além de mapear as informações sobre o objeto em si, vão desde sua situação jurídica até a descrição de sua materialidade, além de focar na trajetória museológica do objeto. Todas as disciplinas que praticam a gestão de informação, tais como a arquivologia e a biblioteconomia também utilizam o recurso da catalogação com sentidos próximos, mas não idênticos” (FELIX; PAZIN, 2010, p. 102).

Nome artístico	Nome completo	Código anterior	Código atual	Etapas	Observação
3NOS3	Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França	125P-A1	01.0001	DIGITALIZAÇÃO	
3NOS3	Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França	125P-A2		DIGITALIZAÇÃO	
3NOS3	Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França	125P-A3		DIGITALIZAÇÃO	
3NOS3	Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França	125P-A4		DIGITALIZAÇÃO	
3NOS3	Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França	125P-B	01.0002	DIGITALIZAÇÃO	
3NOS3	Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França	125P-C1		DIGITALIZAÇÃO	
3NOS3	Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França	125P-C2	01.0003	DIGITALIZAÇÃO	
3NOS3	Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França	125P-C3		DIGITALIZAÇÃO	
3NOS3	Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França	125P-C4		DIGITALIZAÇÃO	
3NOS3	Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França	125P-C5		DIGITALIZAÇÃO	
3NOS3	Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França	125P-D	01.0004	DIGITALIZAÇÃO	
3NOS3	Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França	125P-E1		DIGITALIZAÇÃO	
3NOS3	Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França	125P-E3	01.0005/D	DIGITALIZAÇÃO	
3NOS3	Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França	125P-E4		DIGITALIZAÇÃO	
3NOS3	Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França	125P-E2	01.0006/D	DIGITALIZAÇÃO	

Figura 116 – Planilha de controle utilizada entre 2013-2015. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Uma vez que as obras da coleção da XVI Bienal de São Paulo estavam organizadas em ordem alfabética de nome e sobrenome na reserva técnica, optou-se por catalogá-las seguindo esse padrão. Os registros remanescentes da primeira e segunda catalogações foram consultados antes de realizar a nova, a fim de evitar perda de informações. Esses dados, no entanto, eram analisados e enquadrados de acordo com as novas diretrizes. As dúvidas sobre a catalogação eram discutidas entre a equipe, na medida que iam aparecendo, a fim de serem solucionadas levando em consideração diferentes pontos de vista. Em alguns casos os próprios artistas foram consultados.

A marcação do código de catalogação utilizado anteriormente foi mantida nas obras até a etapa de conservação. Depois disso era apagado de maneira adequada, de modo a permanecer apenas a nova numeração inscrita com grafite 4B. Como a numeração anterior estava inscrita no verso das obras, no lado inferior direito, o novo número foi inscrito no verso das obras no lado inferior esquerdo. A referência do código anterior de cada peça foi preservada no banco de dados e na planilha de controle, para que pudesse ser recuperada quando necessário. Informações detalhadas sobre a etapa de catalogação serão apresentadas no item a seguir neste capítulo.

A segunda etapa, tinha como objetivo desenvolver ações de conservação - de caráter preventivo e curativo¹²³ - e restauro. Esses procedimentos foram

¹²³ Adotaremos nesta dissertação o termo “conservação preventiva” e “conservação curativa” de acordo com a definição de Felix e Pazin: “A conservação preventiva é uma área de especialidade

realizados no Laboratório de Conservação e Restauro do CCSP. As dificuldades encontradas nesta etapa, estavam relacionadas com a própria natureza da arte postal, de acordo com a problemática levantada por Elias:

A partir da desmaterialização da arte que tem seu ponto de virada com o conceitualismo nos anos de 1960, o conservador precisa ficar atento à pluralidade de fatores que configuram os processos de criação. Ou seja, já não é mais somente a obra o referente, mas os vários fatores que conformam a contemporaneidade da situação (ELIAS, 2016, p. 139).

Visto as especificidades da arte postal, as reflexões de Isis Baldini Elias em sua tese de doutorado, foram fundamentais para o desenvolvimento desta etapa, pois alertaram para a importância do conservador-restaurador analisar a produção artística contemporânea para além da sua materialidade. Levar em consideração a base conceitual da arte postal evitaria alterar ou apagar características essenciais ou propositais da obra, como por exemplo um furo, um rasgo, a interferência de terceiros na obra, entre outros.

Ainda nesta etapa as peças foram higienizadas e, quando necessário, passaram por pequenos reparos. Caso fossem identificadas peças que demandavam intervenções de maior complexidade, esse trabalho era realizado de acordo com a ordem de prioridades que envolvia o grau de risco que o dano poderia causar à peça. Por terem sido grampeadas diretamente nos painéis expositivos da XVI Bienal de São Paulo, a maioria das peças apresentavam furos em suas extremidades, gerando dificuldades para a sua conservação, conforme relato de Claudia Bianchi:

Os envelopes contendo as peças já estavam separados por artistas então foi necessário separar as obras e fotografá-las individualmente antes dos processos de conservação. Depois cada obra recebeu o tratamento de higienização mecânica feita com trinchas de cerdas macias, a fim de retirar as sujidades superficiais. Cada obra possuía uma especificidade e para a

que estuda e aplica procedimentos que visam adequar o meio ambiente onde os objetos museológicos estão instalados – seja em exposição, em reserva técnica ou mesmo durante trajetos – buscando, por meio do controle ambiental, criar condições adequadas para diminuir ao máximo o processo de envelhecimento dos objetos. Além do controle climatológico, a conservação preventiva também normaliza processos de manipulação, transporte, guarda temporária e exposição dos objetos. Os conservadores de museus orientam sobre questões de segurança de objetos e pessoas nos museus e elaboram planos para situações de emergência. A conservação curativa interfere diretamente no objeto, buscando eliminar problemas básicos de estabilização de estrutura, consolidação, eliminação de ataques biológicos entre outros. Devemos, também, distinguir a conservação curativa da Restauração, que é uma intervenção no objeto patrimonial, de maneira mais ampla” (FELIX; PAZIN, 2010, p. 103).

realização do trabalho de conservação foi preciso avaliar qual era o melhor procedimento para garantir a salvaguarda das obras.

Foram preservados, por exemplo, grampos de metal que apareciam em diversas peças e, para que não oxidasse mais o suporte em papel, foram retirados, lixados e passado uma camada de Paraloid B 72, que consiste em um tipo de resina utilizado para envernizamento e considerada uma das mais estáveis para conservação. Após a secagem, os grampos foram recolocados às obras originais.

Outra questão foi quanto aos furos deixados pelos grampos nas obras em papel. Todos foram preservados e colocados, se necessário, um papel japonês com cola neutra Carboxmetilcelulose pelo verso da obra para que não houvesse maiores danos. Outros elementos que pudessem prejudicar as obras como: partes oxidadas e restos de material orgânico aderido foram removidos dos suportes das obras¹²⁴ (BIANCHI, 2019, p.1).

O registro das informações sobre o estado de conservação das peças foi realizado em ficha de papel e depois repassado para o banco de dados. Esse método foi adotado visto que o banco de dados não permitia a inserção de dados por diferentes usuários simultaneamente e, por isso foi dada prioridade de acesso à equipe da catalogação.

Após a conservação e restauro, as obras passavam para a terceira etapa, que consistia na confecção de embalagens para as obras. Desde 2002, o acervo de arte postal se encontrava em acondicionamento provisório. A fim de solucionar o problema a equipe definiu um novo padrão de acondicionamento permanente para a arte postal nos formatos de envelope, pasta ou caixa. Independentemente de sua tipologia, se obra ou documento, as peças foram guardadas juntas, no mesmo tipo de embalagem. No acondicionamento apenas eram guardados obras e documentos do mesmo artista. Essas embalagens foram produzidas pelo Laboratório de Conservação e Restauro do CCSP e seguiram o mesmo modelo adotado para as obras da Coleção de Arte da Cidade. No caso do envelope, criou-se como alternativa um formato de menor dimensão. Segundo Bianchi:

Para a Arte Postal, foi preciso dimensionar um tamanho específico de envelope, identificado como PP mede 25,5 x 35 cm, para as obras de menor tamanho, o que corresponde à grande parte desse acervo. Essa metodologia foi adotada a fim de otimizar a guarda das obras e diminuir os custos referentes aos materiais de guarda. Os envelopes foram confeccionados de Tyvek, que é um material neutro, resistente a rasgos, água e perfurações (BIANCHI, 2019, p. 1).

¹²⁴ Relato de Claudia de Brito Lameirinha Bianchi, Conservadora-Restauradora da Coleção de Arte da Cidade, cedido à autora por escrito em 04 nov. 2019, sobre os procedimentos de conservação e restauro adotados no acervo de arte postal da Coleção de Arte da Cidade.

O acondicionamento no formato de envelope atendeu a maior parte das peças. Em cada envelope a capacidade de guarda era de até seis peças e internamente para que não tivessem contato direto uma com a outra, foram separadas por folders de papel Filiset ou de poliéster.

Para as obras que se enquadravam em processos fotográficos como ampliação, negativo e slide foram feitos envelopes de poliéster com bordas seladas em alta temperatura e, depois, colocados em folders e envelopes de TYVEK (BIANCHI, 2019, p. 1).

No caso das peças que necessitavam de acondicionamento específico, por serem mais sensíveis ou tridimensionais, as embalagens foram produzidas sob medida, como pastas em Filifold ou caixas de papel Crescent.

Todas as embalagens foram identificadas por meio de um visor com o nome e sobrenome do artista, número de tombo das obras, número do envelope e nome da coleção de arte postal à qual pertence. Essas informações foram registradas no banco de dados para facilitar sua localização.

Figura 117 e 118 – Padrão de acondicionamento da arte postal. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

A fim de otimizar a guarda das obras nas mapotecas, foram determinadas dimensões padronizadas para os envelopes, baseadas no tamanho desse mobiliário.

Padrão de acondicionamento da arte postal	
Tipo	Dimensão
Envelope Tyvek 1 (PP)	25,5 x 35 cm
Envelope Tyvek 2 (P)	40 x 60 cm
Envelope Tyvek 3 (M)	60 x 80 cm
Envelope Tyvek 4 (G)	90 x 120 cm

Figura 119 - Tabela de padrão de acondicionamento de arte postal. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Depois de acondicionadas as obras passavam pela quarta etapa do processamento técnico, que correspondia a guarda das peças na reserva técnica. Nesse momento as embalagens eram numeradas, identificadas no banco de dados e guardadas. A organização das obras nas mapotecas corresponde à dimensão e ordem da numeração das embalagens.

Figura 120 – Esquema de guarda dos acondicionamentos de arte postal. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

A quinta e última etapa do processamento técnico corresponde à digitalização e fotografia das peças. Foram definidos dois métodos para a digitalização da arte postal. As peças de dimensões até 29,7 x 21,0 centímetros, correspondente ao formato A4, eram escaneadas e as que ultrapassavam essas

medidas eram separadas para futura fotografiação. Esses critérios foram definidos de acordo com a limitação dos equipamentos da Coleção de Arte da Cidade. Ao longo do processo foi possível adquirir mesas estativas, iluminação e câmera fotográfica, o que possibilitou que todas as obras, independente da dimensão, fossem fotografadas naquele momento. A equipe optou por esse método por sua agilidade, pela melhor qualidade das imagens resultantes e por considerar que ele garantiria melhor preservação das peças. Em um primeiro momento o trabalho de digitalização era realizado na Reserva Técnica, mas devido a necessidade de um espaço mais amplo para comportar os novos equipamentos, passou a ser realizado no Laboratório de Conservação e Restauro do CCSP.

O padrão dos arquivos digitais devia atender à resolução mínima de 300 dpi, escala 1:1, com margem preta de 0,2cm ao redor do documento, 24 bits (8 bits por canal de cor), modo RGB, preferencialmente com carta de cinza ou cores para ajuste de níveis. Os arquivos foram salvos no formato TIFF sem compressão ou RAW. A nomeação dos arquivos correspondia ao código de cada peça com indicação de que se tratava da frente ou verso da obra. As peças identificadas como documentos também eram convertidas para o formato PDF.

Tendo em vista a complexidade do processamento técnico da arte postal e pelo fato da equipe não poder ter dedicação exclusiva para esta atividade, o trabalho de catalogação da coleção da XVI Bienal de São Paulo teve início em setembro de 2013 e foi concluído somente em setembro de 2015. No entanto, os processos de conservação e restauro, acondicionamento, guarda e digitalização, apesar de terem se iniciado na sequência da catalogação das obras estão sendo realizados até hoje devido ao grande volume da coleção e ao pequeno número de profissionais envolvidos. A seguir apresentaremos a análise do banco de dados e os critérios que foram definidos para catalogação da arte postal.

3.2.2 Análise do banco de dados e critérios para catalogação

Conforme mencionado anteriormente, o banco de dados da Coleção de Arte da Cidade foi desenvolvido em 2002 pela PC Click Informática, paralelamente à primeira listagem do acervo de arte postal. Naquele momento, foram identificados

os metadados necessários para atender às especificidades da arte postal. Optou-se por uma base de dados em Access que contempla sete tabelas para cadastro de informação, a saber: obra, artista, arte postal, imagem, mailing, referência bibliográfica e exposição.

Os critérios para catalogação da arte postal foram baseados na estrutura existente do banco de dados. Apesar de contemplar uma tabela específica para sua catalogação, ainda assim foram necessárias adaptações para complementar informações. Visto que a atualização ou aquisição de um novo banco de dados era inviável naquele momento, as adaptações serviriam para a criação de novos metadados, considerando que as informações poderiam ser migradas para um novo banco de dados que eventualmente, viesse a ser desenvolvido no futuro.

O banco de dados foi desenvolvido para catalogação de objetos artísticos, no entanto, a equipe identificou que os campos poderiam servir tanto para catalogação das obras quanto dos documentos que compõem o acervo de arte postal. Essa condição levou à decisão de manter obras e documentos juntos, visto que apesar de serem tipologias diferentes, conceitualmente, só fariam sentido se mantidos dessa forma.

A partir dessas informações sobre o banco de dados da Coleção de Arte da Cidade, apresentaremos a seguir, os critérios adotados para a catalogação da arte postal no CCSP. Esses critérios foram definidos a partir de discussões em equipe conforme o andamento da catalogação e o surgimento de casos específicos. Cada campo da ficha catalográfica será apresentado de acordo com a ordem em que aparece no banco de dados e em alguns casos, complementados com considerações da autora desta dissertação em relação ao banco de dados e dos critérios adotados para preenchimento.

A catalogação inicia-se pelo registro do artista no banco de dados seguindo a ordem alfabética de nome e sobrenome. Conforme poderemos observar (**Figura 121**), o banco de dados possibilita que sejam cadastrados grupos de artistas e seus respectivos componentes. Além dos dados pessoais do artista, é necessário selecionar que tipo de obra será cadastrada, se “Acervo” ou “Arte Postal”. O preenchimento dessa informação habilitará o uso das tabelas “Obra” e/ou “Arte

Postal”, sendo “Obra” utilizado para catalogação de obras que não correspondem à arte postal. Há possibilidade de selecionar uma ou duas opções. Apesar da diferenciação entre esses termos no banco de dados, entendemos que não há distinção conceitual, uma vez que as obras catalogadas em ambas as tabelas, são consideradas obras do acervo.

A tabela “artista” do banco de dados possui algumas limitações que podem gerar dissociação de informações no resultado das buscas realizadas. Apesar da possibilidade de cadastrar grupos de artista o retorno dos resultados não apresenta cruzamento de dados. Ao pesquisar por obras do artista Hudinilson Jr., por exemplo, o relatório gerado não relaciona as obras do artista como membro do grupo 3Nós3. Da mesma forma, a seleção de “Acervo” e “Arte Postal” no cadastro do artista gera relatórios individualizados: um apenas com as obras classificadas como arte postal e outro com as obras de outras categorias.

Sobrenome Art: Nome Art: ☐ Acervo ☐ Arte Postal

Artista: Grupo(s):

Nacionalidade: ... Sexo:

Nascimento:

Ano: Data: / / Cidade/Estado: ... País: ...

Morte:

Ano: Data: / / Cidade/Estado: ... País: ...

Onde Desenvolveu a Obra:

Cidade/Estado: ... País: ...

Contatos:

Contato: ... Novo Excluir

Av./Rua: Nº: Complemento:

Bairro: CEP: Cx. Postal:

Cid./Est.: ... UF: ... Fone(s):

País: ...

Referência: ...

E-mail:

Obs.:

Figura 121 – Tabela para cadastro de Artista no banco de dados da Coleção de Arte da Cidade.
Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

CCSP - Controle do Acervo de Obras da Pinacoteca Municipal - [Arte Postal]

Acervo Arte Postal Artista Mailing Configurações Ajuda

Obra Artista Arte Postal Imagem Mailing Ref. Bibliográfica Exposição Internet

N. Artístico: Código: 00.0000 Tombo:

Artista:

Título: Data:

Destinatário:

País de origem: Conjunto: Não Total de partes:

Descrição:

Proposta interna:

Localização: Local temporário:

Vínculo com obras (código): Outros nºs da obra:

Imagem do Conjunto:

Foto(s)

Ficha Técnica Histórico Estado de Conservação Exposição Observações

Acondicionamento:

Categoria:

Técnica:

Suporte:

Observação:

Dimensões (cm)

Altura: Largura: Diâmetro: Profundidade: Tiragem:

Dimensões (cm)

☐ Suporte

Altura: Largura: Diâmetro: Profundidade:

Dimensões (cm)

☐ Passepartout

Altura: Largura: Espessura:

Ficha Técnica Histórico Estado de Conservação Exposição Observações

Coleção:

Nº do tombo: Nº bem:

Ano: Total de artistas:

Idealizador:

Coleção doada por: Data:

Atestado de autenticidade: Localização:

Autorização de reprodução: Localização:

Ficha Técnica Histórico Estado de Conservação Exposição Observações

Data avaliação: (dd/mm/aaaa) Novo Excluir

Resp. pela avaliação:

Restaurada:

Em restauro:

Loc. documentação:

Descrição do Estado:

☐ Amarelamento ☐ Fita adesiva/Cola ☐ Perda de pigmentos

☐ Craquelês ☐ Fungos/Xilófagos ☐ Rasgos

☐ Danos por iluminação ☐ Furos ☐ Riscos

☐ Descoloramento ☐ Manchas/Nódos ☐ Sujeira

☐ Dobras/Vincos ☐ Ondulações ☐ Trinca

☐ Estofamentos ☐ Oxidação ☐ Outros

Ficha Técnica Histórico Estado de Conservação Exposição Observações

Exposição: Novo Excluir

Data início: Data fim: Local:

Cid./Est.: País:

Curador:

Instituição:

Transporte: Tipo de exposição: Seguradora:

Contato: Valor assegurado:

Itinerante: Período empréstimo: De: Até: Catálogo:

Ficha Técnica Histórico Estado de Conservação Exposição Observações

Observações:

Figura 122 – Tabela para cadastro de Arte Postal no banco de dados da Coleção de Arte da Cidade. Fonte: Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Após o cadastro do artista, é realizado o cadastro da obra, conforme tabela “arte postal” apresentada na **Figura 122**. A primeira informação preenchida é o código da obra, que corresponde ao número individual de cada peça. Os componentes do código servem para: identificar a coleção à qual a obra pertence, indicar o número sequencial das obras da coleção, independente da autoria. Nos casos em que a obra é composta por partes, acrescenta-se ao código o número da parte. Se a peça for identificada como documento, adiciona-se “/D” ao final do código. Consideram-se os seis primeiros números, acrescidos ou não do “/D”, como o código matriz e é a partir dele que as obras são acessadas no banco de dados. Podemos observar exemplos da aplicação desse código na **Figura 123**.

Novo código de arte postal		
01.		0001
Indicação da coleção que a peça pertence. 01 corresponde à XVI Bienal de São Paulo.		Primeira peça da coleção
01.	0002	/D
Indicação da coleção	Segunda peça da coleção	Indicação de documento
01.	0003	.001
Indicação da coleção	Terceira peça da coleção	Número sequencial das partes da peça, se houver

Figura 123 – Esquema explicativo dos Códigos da Arte Postal a partir de 2013.

Embora a sinalização de “obra” ou “documento” no código da peça facilite a identificação da sua tipologia, entendemos que ela pode levar a um entendimento limitado da arte postal, uma vez que algumas peças apresentam características híbridas. Portanto, como sugestão de aprimoramento, consideramos que não haveria necessidade desse apontamento. Nesse caso, a subcategoria atribuída à peça já traria parâmetros suficientes para a sua recuperação no banco de dados, possibilitando uma interpretação mais ampla. Além disso, para a maioria dos *mailartistas* a distinção entre “obra” e “documento” realizada no contexto institucional é indiferente. Mais informações sobre a classificação da arte postal e definição das subcategorias adotadas pelo CCSP serão apresentadas ainda neste capítulo.

Na tabela de arte postal há distinção entre código e número de tombo. No acervo em geral, para as peças de outras categorias, o número de tombo é utilizado

para identificação individual. No caso da arte postal, o número de tombo corresponde à coleção da qual a obra faz parte. O padrão dessa numeração segue a utilizada para as obras de outras categorias e possui a seguinte estrutura: 0000.000.000. No caso da XVI Bienal de São Paulo, foi atribuído o número 0000.090.716, em 7 de dezembro de 1995, um ano após sua guarda na reserva técnica da CAC. Este é o número utilizado para tombamento¹²⁵ da coleção no cadastro de Bens Patrimoniais da PMSP e registrado no banco de dados. Apesar dessa coleção ter recebido um número de tombo, não há indícios de que a sua incorporação foi efetivada junto aos Bens Patrimoniais da PMSP. Isso porque, geralmente, esse procedimento é realizado no processo de doação, que nunca foi formalizado, segundo pudemos constatar. Identificou-se também que o número do processo de doação dessa coleção, registrado antes de 2013 no banco de dados, referia-se, na verdade, à *Multimedia Internacional*.

Os campos “Nome artístico” e “Artista” correspondem à seleção do nome do artista de acordo com o cadastro realizado previamente na tabela “artista”. Nos casos em que uma obra corresponde à resposta de uma proposta de um outro artista, definiu-se que o proponente de um projeto de arte postal é o autor, enquanto o artista que responde à proposta é o coautor. Como o banco de dados não contempla o campo “coautor” essa informação foi adaptada no campo “Descrição”.

O preenchimento do campo “Título” é realizado conforme grafia representada na obra ou indicação do artista. Levando em consideração que a maioria das peças não possuem título, optou-se por atribuí-lo sempre que fosse possível identificar alguma referência na própria obra, como uma palavra ou frase em destaque. No caso das peças sem título e sem atribuições, ficou definido que elas devem ser registradas como “Sem título”, de acordo com os princípios de

¹²⁵ De acordo com Felix e Pazin o tombamento “É um procedimento legal que faz com que um bem tenha seu valor cultural reconhecido. Por meio do Tombamento, que é um ato administrativo, o bem tombado passa a receber o reconhecimento público de sua importância cultural e da necessidade de sua preservação. Os museus devem proceder ao Tombamento de suas coleções como forma de preservá-las e de garantir que são patrimônio público. Há vários níveis de Tombamento: municipal, estadual e federal, dependendo da esfera de influência (cultural) do bem em questão (FELIX; PAZIN, 2010, p. 106).

documentação do CIDOC-ICOM¹²⁶. Devido à limitação de caracteres desse campo, deve-se preencher o máximo de informações possíveis, finalizando os últimos caracteres com reticências. Nesses casos em que o campo possui limitação de caracteres, determinou-se que a informação em sua integridade deve ser registrada no campo “Descrição”.

Ainda em relação ao campo “Título”, optou-se pelo critério de atribuição, no entanto, não foi previsto uma forma para distinguir os títulos atribuídos dos originais. Portanto, como sugestão de aprimoramento, consideramos que a escrita do título atribuído poderia ser utilizada entre colchetes, fazendo assim com que seja mais facilmente identificado.

O campo “Data” é preenchido de acordo com a informação presente na obra, registrando apenas o ano, como por exemplo “1981”. No caso de peças executadas em um período que abarque alguns anos, preenche-se da seguinte forma: “1979-1981”. Obras com data aproximadas como “c. 1980” que corresponde à “cerca de”. Na impossibilidade de identificar a data, utiliza-se o termo “Sem data”. No caso das peças em que conste o dia, mês e ano, optou-se pelo registro da informação completa no campo “Descrição” e apenas o ano no campo “Data”. As informações obtidas por meio de consulta ao próprio artista precisam ser devidamente identificadas com a procedência e data de fornecimento. Sendo assim, pode haver obras e documentos enviados pelo artista em um mesmo envelope, porém com datas diferentes.

O campo “Destinatário” é preenchido apenas nos casos em que a informação conste na obra. Tal informação é recorrente em envelopes e cartões postais. Realiza-se o registro da forma como foi escrita pelo artista, mesmo que seja identificado algum erro. Na ausência dessa informação utiliza-se o termo “Não possui”. Optou-se pelo uso desse termo para que o campo não permanecesse em branco, pois foi considerado pela equipe que a ausência de informação poderia ser

¹²⁶ COMITÊ INTERNACIONAL DE DOCUMENTAÇÃO – CIDOC. Conselho Internacional de Museus – ICOM. *Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do Comitê Internacional de Documentação*. Tradução de Marilúcia Bottallo. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

interpretada como sendo resultante do esquecimento de preenchimento. Como este campo possui limitação de caracteres, a informação é preenchida até o limite finalizando com reticências, registrando em sua integridade no campo “Descrição”. Como não há campo específico para o remetente, insere-se a informação no campo “Descrição”.

O campo “País de origem” é preenchido de acordo com o país do remetente. Essa informação refere-se ao país de origem da obra e não necessariamente do local onde o artista vive ou nasceu. Visto o período em que essas obras foram produzidas, estão cadastrados países como Iugoslávia, que hoje não existe mais.

O campo “Conjunto” é preenchido por uma das opções “Sim” ou “Não” complementada pelo campo “Total de partes”, onde registra-se o número correspondente às partes da obra. Levando em consideração que o banco de dados não possui uma solução para o cadastro das partes das obras, optou-se pelo registro dessas informações, de maneira adaptada, na aba “Observações”. Visto que se trata de um campo aberto e com grande capacidade de caracteres, optou-se pela indicação da numeração da parte seguida de suas informações específicas como: título, dimensão, descrição, entre outras.

Devido à dificuldade de identificar, em alguns casos, se a obra possuía partes ou se fazia parte de uma série, determinou-se o procedimento descrito a seguir para guiar sua identificação. Entende-se que uma obra é composta por partes, se somente com a presença de todas as partes a obra se torna completa, formando uma única obra. Neste caso, pode haver nas obras ou em documentos a elas vinculados informações que auxiliem a identificação. De qualquer maneira é recomendada a consulta ao artista, se possível. Para essas obras, cria-se um único registro, sendo-lhe atribuído o número matriz e cada parte recebe um número sequencial. Obras que compõem uma série, não precisam necessariamente estar acompanhadas por outras para compor uma totalidade. As séries podem ter, por exemplo, um tema em comum. Neste caso, são registradas individualmente, cada uma com um código de identificação e o vínculo entre as peças pode ser registrado no campo “Vínculo com obras (código)”. Utiliza-se este campo para vincular as obras de uma mesma série, mas também obras e documentos que possuem vínculo entre si, como orientação de montagem, texto sobre a obra, fotografia da

obra, publicação em jornal ou para identificar peças que foram enviadas pelo artista no mesmo envelope.

O Campo “Descrição” é um campo aberto e possui grande capacidade de caracteres, por isso foi utilizado para suprir a falta de outros campos ou para atender à limitação de caracteres de alguns campos. O banco de dados não permite a realização de busca por esse campo, no entanto, optou-se por padronizar o preenchimento para facilitar a migração dessas informações para um novo banco de dados, caso essa operação venha a se realizar no futuro. Para isso, cada tipo de informação deve ser devidamente identificado, atendendo à seguinte ordem: Coautor, Título, Destinatário, Descrição, Página, Palavra-chave.

O registro da descrição das peças deve conter informações gerais sobre a peça, desde características estéticas até conteúdos textuais. Neste campo é identificada a face da obra como frente ou verso. No caso do envelope, opta-se pelo lado remetente ou lado destinatário. O tipo de informação é ser separado com ponto e vírgula. Também são descritos todo tipo de informação que sirva para identificar a peça, como: endereço, carimbo e selo do correio, carimbo e selos de artista, intervenções, entre outros. Sempre que possível, informações textuais são transcritas. Apresentamos, como exemplo, o preenchimento do campo “Descrição” da obra *NHOC...* de 1981 do artista Alberto Harrigan (**Figura 124**), na qual o artista Paulo Bruscky, na condição de coautor, realizou uma interferência artística sobre a proposta original de Harrigan.

Coautor: Paulo Bruscky

Destinatário: NUCLEO I - ARTE POSTAL - XVI BIENAL DE SÃO PAULO - C. POSTAL 7832 - 01000 - SÃO PAULO - SP

Descrição: Cartão postal de uma fotocópia de Alberto Harrigan enviado para intervenção artística de Paulo Bruscky. Frente - Fotocópia de uma imagem de Alberto Harrigan; carimbo "MAIL ART", "A: HARRIGAN", "Paulo Bruscky", de desenho de balde, aranha, lápis, galinha e formiga; concentração de pontos; inscrição "-NHOC...". Verso - Carimbo "ALBERTO HARRIGAN - FONE 226-7350 - R: SÃO CLEMENTE 283 504 - BOTAFOGO - 22260 - RIO - RJ - BRASIL", "Paulo Bruscky - Recife - PE - Brasil - CP - 850" e em forma de uma mão apontando; inscrição "VIA AÉREA"; endereço do destinatário; assinaturas no canto inferior direito "Paulo Bruscky" e "A HARRIGAN - Rio 81"; selo e carimbo do correio.

Palavra-chave: Carimbo; Fotografia; Intervenção artística; Proposta.

Figura 124 – Exemplo de preenchimento do campo “descrição”. Fonte: Informações extraídas da ficha técnica da obra 01.0105 de Alberto Harrigan.

No caso dos documentos, quando há mais de uma página, o conteúdo deve ser registrado no campo “Descrição”. Segue na **Figura 125**, exemplo de como o

campo “Descrição” foi preenchido no caso do projeto *CONECÇÃO: UMA FORMA DE AÇÃO* de 1981 do grupo 3Nós3.

Descrição:

Página 1 - Texto que descreve a intervenção realizada no dia 13 de maio de 1981 na cidade de São Paulo, onde o grupo instalou 20 metros de filme plástico vermelho, com quatro metros de largura, que saía do cone de ventilação do complexo de túneis da Av. Rebouças x Dr. Arnaldo.

Página 2 - Quatro registros fotográficos do momento da montagem da intervenção.

Página 3 - Registro fotográfico dos integrantes (da esquerda para a direita): Mário Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França.

Palavra-chave: Intervenção urbana; Projeto; Fotografia; Texto

Figura 125 - Exemplo de preenchimento do campo “descrição”. Fonte: Informações extraídas da ficha técnica da peça 01.0005/D do grupo 3Nós3.

O campo “Palavra-chave” foi adaptado no campo “Descrição” e visa facilitar as buscas. A informação é preenchida de acordo com as principais características e assuntos identificados na peça. Essa é uma ferramenta importante, sobretudo, para peças híbridas. Por exemplo, uma obra pode ser identificada como xerografia, mas pode conter informações integrais ou fragmentadas de jornais. Neste caso, atribui-se a ela a subcategoria xerografia e utiliza-se a palavra-chave “Matéria jornalística”. Por ser um campo aberto, o controle do vocabulário utilizado faz-se por meio de uma planilha de Excel. O preenchimento no banco de dados deve ser feito com as palavras iniciadas com letra maiúscula e separadas por ponto e vírgula.

Ainda em relação ao campo “Descrição”, como sugestão de aprimoramento, consideramos que ele poderia incluir a temática abordada na obra. Para isso, consideramos pertinente a utilização dos termos definidos na tese de doutorado de Fabiane Pianowski, apresentadas no primeiro capítulo desta dissertação. As temáticas definidas pela autora são: artística, autopromoção, autorreferente, autoria coletiva, comemorativa, crítica, erótica, histórica, ideológica, sensorial, solidária e tecnológica (PIANOWSKI, 2013, p. 276). Esses termos poderiam facilitar a localização das peças.

O campo “Proposta interna” é preenchido nos casos que correspondam a propostas artísticas ou resposta a uma determinada proposta. O objetivo é explicar a proposta de forma resumida. Nos casos em que esses critérios não se aplicam,

o campo é preenchido com o termo “Não Possui” seguindo a mesma lógica apontada em relação ao campo “Destinatário”.

Proposta interna:

- NHOC...: Alberto Harrigan enviou um cartão postal com fotocópia de sua foto e pede para que outros artistas façam uma intervenção e envie diretamente para: NUCLEO I - ARTE POSTAL - XVI BIENAL DE SÃO PAULO - C. POSTAL 7832 - 01000 - SÃO PAULO - SP.

Figura 126 – Exemplo de preenchimento do campo “Proposta interna”. Fonte: Informações extraídas da ficha técnica da obra 01.0105 de Alberto Harrigan.

O preenchimento do campo “Localização” deve corresponder à localização de guarda da peça. Já o campo “Local temporário” é preenchido automaticamente, de acordo com os dados cadastrados na aba de “Exposição”.

Os números atribuídos anteriormente às peças são registrados em “Outros nºs da obra”. Além da numeração anterior, no caso específico da coleção da XVI Bienal de São Paulo, foram identificadas numerações em crayon e grafite no verso das peças. Ao longo da catalogação, notou-se que essa numeração estava associada às peças escolhidas para serem reproduzidas no catálogo *Arte Postal – XVI Bienal de São Paulo*. Tais informações foram preenchidas da seguinte forma: “Código anterior: 41P-C”, “Em crayon: 303” ou “Em grafite: 401”.¹²⁷

A aba “Ficha técnica” é composta por campos que especificam o acondicionamento, a categoria, a técnica, o suporte e as dimensões. O primeiro deve ser preenchido com o tipo de acondicionamento e seu número de referência, como por exemplo: “Envelope Tyvek - n. 383”, “Caixa de Crescent - n. 343” ou “Pasta Filifold n. 386”.

O campo “Categoria”, apesar da sua denominação, é utilizado como “subcategoria”, uma vez que entende-se como categoria a arte postal em si. O preenchimento deste campo é realizado por meio da seleção de termos previamente cadastrados no banco de dados, garantindo um vocabulário controlado específico. Maiores informações sobre a classificação da arte postal,

¹²⁷ Ao longo da catalogação identificamos a relação entre as obras que possuíam uma numeração em crayon vermelho inscrito diretamente no verso das obras e a imagem selecionada para ilustrar a participação do artista no catálogo de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo.

identificação e características das subcategorias, serão apresentados mais à adiante neste capítulo.

No campo “Técnica” devem ser descritas todas as técnicas passíveis de serem identificadas. Sugere-se que para essa identificação a análise das peças seja feita com o auxílio de lupa. Dadas às características da arte postal, algumas técnicas, especialmente rasgos e amassados, podem ser confundidas como sendo danos à peça quando, na verdade são resultado da ação dos próprios artistas. Essa condição pode dificultar tanto o trabalho do documentalista quanto do conservador-restaurador. Recomenda-se, se possível, a consulta a registros fotográficos das peças ou ao próprio artista. Por mais aprofundado que seja o estudo sobre uma determinada peça podem ocorrer equívocos em relação ao trabalho realizado na catalogação ou conservação-restauro. Na impossibilidade de identificar uma técnica, utiliza-se o termo “não identificado”. Como a capacidade de caracteres deste campo é limitada, a informação deve ser inserida de forma completa no campo “Observação” da aba de ficha técnica.

Dada a especificidade da coleção de arte postal a identificação das técnicas frequentemente foge do padrão de catalogação empregado para outros conjuntos de obras, como se pode constatar por meio de alguns exemplos de técnicas utilizadas: adesivo, caneta esferográfica, caneta hidrográfica, carimbo, colagem, datilografia, decalque, fita adesiva, fotocópia, fotografia colorida, fotografia P/B, giz de cera, grafite, grampo, heliografia, lâmina, lápis de cor, linha, nanquim, negativo, offset, plastificação, recorte, selo, semente, serigrafia, terra, tinta-cola, xilogravura, entre outras. Optou-se por usar o termo “não identificado” para indicar as técnicas que não foram identificadas no momento da catalogação, como por exemplo, “impressão não identificada”, sinalizando que a técnica ainda precisa ser melhor analisada.

O campo “Suporte” refere-se ao material que compõe o suporte da obra, tais como: sobre papel, sobre tecido, sobre plástico, sobre madeira, entre outros. O campo “Dimensões” é preenchido com a dimensão da obra, em centímetros (altura, largura, diâmetro, profundidade). Se a peça estiver montada sobre outro suporte ou em passe-partout, essa informação também é registrada. O preenchimento do campo “tiragem” é feito com a indicação da tiragem da peça ou nos casos que

possuem mais de um exemplar. O campo “Observação” da ficha técnica é utilizado para completar as informações de “Técnica”, tendo em vista a sua limitação.

A inserção das imagens no banco de dados é realizada conforme o andamento da digitalização das peças. Devido à sua limitação, as imagens devem estar em baixa resolução e atender às especificações de 72 dpi, limite máximo de altura 13,0 cm, limite máximo de largura 12,0 cm. As imagens do banco de dados são armazenadas em uma pasta complementar e os arquivos são nomeados de acordo com o código de cada peça com a indicação de que se trata de frente ou verso. As imagens em alta resolução são armazenadas em servidor próprio e organizadas em pastas individuais para cada artista nomeada no formato sobrenome/nome e cada imagem com o código da peça.

Em relação à gestão das imagens da arte postal no contexto da Coleção de Arte da Cidade, há dois aspectos que devem ser considerados, pois pode haver conflito entre as ações que são comumente desenvolvidas por museus e as premissas éticas da arte postal.

O primeiro aspecto refere-se aos direitos autorais da arte postal. Alguns *mailartistas* defendem a livre reprodução de suas obras, mas essa não é uma posição consensual. Na obra *Semion* do Artur Matuck, o artista criou um símbolo para representar o sentido oposto ao Copyright¹²⁸. Neste caso, em que a autorização de reprodução está expressa na própria obra, seria necessário atender à lei de direitos autorais? E em relação a outros *mailartistas*, é possível presumir que o artista autoriza a reprodução da sua obra? A ex-Procuradora da Secretaria Municipal de Cultura (SMC) da PMSP, Beatriz Ribeiro de Moraes, problematiza a relação da arte postal e da lei de direitos autorais:

E quando uma instituição pública, como o Centro Cultural São Paulo, da Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo, que detém a propriedade de uma das maiores coleções de arte postal brasileira, pretende digitalizar esse rico acervo representativo do movimento ocorrido no Brasil na

¹²⁸ Na obra consta a seguinte informação: “Semion – Informação liberada. Qualquer informação, texto, projeto, método, idéia, marcada com este sinal pode ser reproduzida, difundida, traduzida, aplicada, utilizada, desde que a autoria e a fonte sejam mencionadas, a informação respeitada em sua integridade, a proposta não seja exploração. Sinal internacional para informação liberada” (MATUCK, sem data, s.p).

década de 1970, para que não se perca no frágil suporte em que se encontra? Há impedimento legal?

Em tese, sim, pois não há possibilidade de reprodução de obras de arte, ainda que para sua preservação, sem a autorização prévia dos artistas. No caso mencionado, especulo que a instituição não encontraria barreira por parte dos artistas, já que a arte postal se caracterizava justamente por seu desprendimento comercial, cuja propriedade era repassada para o destinatário por intermédio dos serviços de correio. Essa, porém, não é necessariamente a postura dos herdeiros desses artistas autodenominados “antiburgueses” (MORAES, 2017, p. 96).

A partir do apontamento de Moraes, consideramos que apesar da arte postal ser considerada uma manifestação artística livre, a posição individual de cada *mailartista* pode ser diferente. Por isso é importante respeitar à Lei nº 9.610/1998 de direitos autorais, mesmo que seja uma tarefa difícil como nos casos em que a autoria é desconhecida, de caráter coletivo ou identificada por meio de pseudônimo. Ainda, segundo a autora:

A instituição responsável pela digitalização acaba tendo duas opções: assumir os riscos tanto da digitalização quanto da disponibilização desses materiais, ou simplesmente não realizar a digitalização. As duas alternativas são bastante ruins e poderiam ser evitadas se a lei de fato contemplasse os aspectos de interesse público do sistema de proteção autoral.

O grande desafio, portanto, do direito da propriedade intelectual atual consiste em encontrar um equilíbrio satisfatório entre a proteção do direito autoral, suas implicações patrimoniais e morais e a liberdade de acesso aos bens culturais, sobretudo em razão dos novos instrumentos tecnológicos (MORAES, 2017, p. 116)

No caso do CCSP, assumiu-se o risco de realizar a digitalização da arte postal, por se considerar que esta ação seria fundamental para sua documentação e preservação. No entanto, de maneira geral, a instituição exige a autorização de direitos autorais para a publicação e cessão desses registros. Dependendo das especificações, se no caso de publicação do próprio CCSP ou de terceiros, se possui finalidade comercial ou não, a equipe analisa a pertinência ou não de assumir o risco.

O segundo aspecto relaciona-se com o primeiro, pois envolve a questão dos direitos autorais. Trata-se das diretrizes da instituição quanto aos pedidos de reprodução de imagem solicitadas por terceiros. No caso do CCSP, essas orientações são previstas por Decreto Municipal, publicado e atualizado anualmente, que fixa os valores dos serviços prestados por unidades da PMSP. O

documento estabelece a cobrança de uma taxa, exceto para situações como: pedidos realizados por pesquisadores vinculados a instituições de ensino, uso para fins acadêmicos e solicitações realizadas por instituições museológicas. Dessa forma, dependendo das especificações da publicação é possível que seja cobrada uma taxa para reprodução da arte postal, o que vai contra a recomendação de não vincular a arte postal a usos comerciais. Em relação a este conflito, como sugestão de aprimoramento, consideramos pertinente a inclusão de um item no decreto que estabeleça a isenção de cobrança para os pedidos de reprodução da arte postal. Ainda neste capítulo, serão levantadas outras problemáticas que envolvem conflitos entre ações museológicas e as premissas éticas da arte postal.

Na aba “Histórico” são preenchidas informações sobre o nome da coleção, número de tombo, número de bem patrimonial, ano, total de artistas, idealizador, nome do doador da coleção, data de doação, proposta, histórico, atestado de autenticidade e autorização de direitos autorais, bem como a localização da documentação.

Em relação às informações preenchidas nesta aba, levantamos a problemática que envolve a formalização da doação da arte postal. Trata-se de uma tarefa muito difícil formalizar a “doação” das obras enviadas pelos *mailartistas* de forma espontânea ao CCSP, sem vínculo à uma proposta ou exposição específica. Nesse sentido, levantamos os seguintes questionamentos: podemos considerar que ao enviar por correio, a propriedade da arte postal é automaticamente repassada ao destinatário? Nesse caso, haveria necessidade de formalizar o recebimento com um termo de doação? Levando em consideração a premissa ética da arte postal de não selecionar o material recebido, ao receber tais materiais, o CCSP poderia fazer a seleção do que incorporar ao acervo ou não? Essas questões surgiram durante o desenvolvimento desta dissertação e ainda não foram discutidas pela equipe do CCSP.

A aba “Estado de conservação” destina-se a informações sobre o estado de conservação, conforme relatório realizado pela conservadora-restauradora responsável pelo acervo. Os campos disponíveis para preenchimento são: data de avaliação, responsável pela avaliação, restaurada (sim ou não), em restauro (sim ou não), localização da documentação e descrição do estado de conservação.

Podem ser selecionados como descrição do estado de conservação os seguintes termos: amarelamento, craquelês, danos por iluminação, descoloramento, dobras/vincos, esfolamentos, fita adesiva/cola, fungos/xilófagos, furos, manchas/nódoas, ondulações, oxidação, perda de pigmentos, rasgos, riscos, sujeira, trinca, outros. O banco de dados permite que o histórico das informações cadastradas seja mantido nesta aba, o que consideramos ser uma função importante, pois assim, é possível acompanhar se houve avanço nos danos da peça ou se estes já foram reparados.

Na aba “Exposição” são preenchidas informações das exposições das quais as obras participaram. Diferentemente do cadastro das exposições com obras de outras categorias, a exposição com arte postal é cadastrada no registro de cada obra. Entendemos que essa estrutura prejudica a documentação das exposições, visto que não é possível cadastrar exposições com arte postal e obras de outras categorias ao mesmo tempo, pois as tabelas não são integradas.

Assim como no caso de pedido de reprodução de imagem, há a possibilidade de cobrança de uma taxa para empréstimo de arte postal. Neste caso, ainda há outra questão a ser considerada, que é a necessidade de atribuir um valor para fins de seguro para a arte postal. Como estabelecer um valor para essas obras que tem como premissa ética o não envolvimento com fins comerciais? Essa é mais uma dificuldade da equipe do CCSP em relação à gestão das coleções de arte postal.

Por fim, na aba “Observação” são preenchidas informações sobre as partes das obras, montagem, valor, dados fornecidos pelo artista, nota de contexto, quando houver, e o nome do responsável pela catalogação e data do preenchimento. Segue na **Figura 127** um exemplo de como as informações são preenchidas no campo “Observação”, de acordo com a ficha da obra *PRESTIGE ART GALLERIES* de 1981 do artista Albrecht/d.

Partes:

01.0118.001: Título: ARTIST - Descrição: Inscrição do título, "1" com seta para baixo e "4" com seta para direita; Colagem de imagem de mulher nua. Montagem: Parte esquerda superior.

01.0118.002: Título: COLLECTOR - Descrição: Inscrição do título, "4" com seta para a esquerda e "2" com seta para baixo; adesivo com o rosto de um homem.

01.0118.003: Título: MUSEUM - Descrição: Inscrição do título, "1" com seta para cima e "3" com seta para a direita; Colagem de imagem de parte de um sofá e de pernas.

01.0118.004: Título: GALLERY - Descrição: Inscrição do título, "2" com seta para cima, "3" com seta para a esquerda, "PRESTIGE ART GALLERIES"; buraco feito devido a queima do suporte.

Montagem:

01.0118.001 (parte esquerda superior), 01.0118.002 (parte direita superior), 01.0118.003 (parte esquerda inferior) e 01.0118.004 (parte direita inferior)

Catalogado por: Camila Romano. Em: 21/10/2013.

Figura 127 – Exemplo de preenchimento do campo “Observação”. Fonte: Informações extraídas da ficha técnica da obra 01.0118 de Albrecht/d.

Ao longo da catalogação pensou-se em criar o campo “nota de contexto” para inserir informações sobre do contexto e concepção das obras. No entanto, não foi possível realizar pesquisas para preenchimento desse campo devido à necessidade de atender a outras demandas da Coleção de Arte da Cidade. Ainda assim, pretende-se inserir esse tipo de informação no banco de dados, conforme forem sendo obtidos novos dados sobre as obras.

Em relação ao banco de dados, devido à impossibilidade de realizar busca nos campos abertos e nos campos adaptados, toda a informação foi migrada para uma planilha de Excel. Tomou-se esta medida para individualizar os metadados, visando uma futura migração para um novo banco de dados. Porém, enquanto não há previsão de implantação de um novo banco de dados, são utilizadas como ferramenta de busca as duas fontes, o banco de dados e a planilha de forma complementar.

3.2.3. Classificação da Arte Postal

Como vimos anteriormente, a definição do método de catalogação da arte postal no CCSP foi influenciada pela estrutura existente no banco de dados. Da mesma forma ocorreu com sua classificação. Segundo Marilúcia Bottallo:

Nos museus, [...] chamamos a classificação de tipologia museológica dos objetos da coleção. [...]. No caso da museologia, a classificação é uma área relacionada à sua identificação a partir do vínculo cultural do objeto e/ou sua origem e/ou sua forma de confecção e/ou a forma como foi incorporado socialmente ou ainda, como sua contribuição para a coleção museológica é entendida. Um objeto museológico, portanto, pode ser classificado de várias formas, ou seja, a classificação é uma área que deve ser bem estudada para evitar subjetividades. Em outras palavras, a classificação não pode ser uma atribuição pessoal, mas deve ser compreendida de uma forma cultural mais ampla. De preferência, deve ser resultado de uma compreensão do papel daquele objeto na coleção. [...]. Para determinar a classificação de um objeto museológico será indicada a forma cultural preponderante do objeto e/ou a maneira como foi musealizado naquele contexto institucional, ou seja, o motivo que justificou sua entrada naquela coleção museológica (BOTTALLO, 2010, p. 74)

Levando em consideração que a arte postal é um material predominantemente artístico, a equipe considerou-a como uma categoria da tipologia de artes plásticas.

A produção relacionada às artes plásticas sugere formas expressivas realizadas com base em técnicas de produção e manipulação de materiais para construir formas e imagens. São objetos de artes plásticas, sobretudo, as pinturas, esculturas, desenhos e gravuras feitos com uma intenção estética primária. Há novas categorias tais como as instalações que integrarão essa tipologia. (BOTTALLO, 2010, p. 75)

A classificação da arte postal é complexa devido ao seu caráter híbrido, pois como vimos no primeiro capítulo dessa dissertação, é comum o envio de documentos pelos *mailartistas* para as exposições. Desse modo, duas tipologias estão presentes na produção de arte postal: “obra” e “documento”. Discernir o que é obra e o que é documento é extremamente difícil, se não, impossível. Para a maioria dos *mailartistas* essa condição é algo natural da arte postal e a distinção entre obra e documento é indiferente para eles. No entanto, do ponto de vista institucional, a tipologia de um acervo influencia diretamente no método de processamento técnico que será dado a esse material, se arquivístico, biblioteconômico ou museológico.

No caso do CCSP, além das características da arte postal, foi levada em consideração que a coleção da XVI Bienal de São Paulo, desde que chegou ao CCSP foi vinculada à Divisão de Artes Plásticas e depois, incorporada à Coleção de Arte da Cidade. Por conta disso, chegou-se à conclusão de que o acervo de arte postal deveria ser documentado junto ao acervo artístico como sendo uma categoria das artes plásticas. Recomendamos que essa decisão não deve ser

tomada como padrão por outras instituições, devendo ser analisados caso a caso e consideradas outras perspectivas, como a do caso do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA).

Entre janeiro e fevereiro de 2020, durante residência profissional¹²⁹ realizada no MACBA, pude observar que o acervo de arte postal integra o Centro de Estudos e Documentação (CED), setor responsável pelo arquivo e biblioteca da instituição. Mesmo reconhecendo o valor artístico dessa produção, a instituição optou por realizar o seu processamento técnico de forma arquivística, ainda que tenha compartilhado da mesma estrutura e banco de dados utilizado pela coleção artística. Segundo Mela Dávila Freire “a organização do patrimônio documental constitui uma parte inextricável de sua conceituação e tem amplas consequências na percepção que gera em seus usuários” (FREIRE, M. D., 2012, p. 7, tradução nossa). Ao descrever o processo de implantação do CED, Freire relata que:

[...] ao definir o arranjo de todos esses materiais, a perspectiva pela qual a coleção de publicações de artistas e fundos documentais que compõem o arquivo complementa, expande e completa a Coleção de Arte MACBA, estabelecendo com ela um vínculo que não é de dependência, mas de continuidade. Dessa maneira, a linha divisória que tradicionalmente separa as categorias de "obra" e "documento" fica obscurecida, até quase desaparecer, uma distinção que o MACBA considera superada ao entender que ambos compõem igualmente o *continuum* que compõe o acervo do patrimônio do museu, independentemente de quais são os formatos de acesso ideais em cada caso. Para fins práticos, esse conceito se materializou na decisão de catalogar - no mesmo banco de dados - as peças da coleção de arte e os materiais do arquivo, com a intenção expressa de promover a multiplicidade de possíveis relações entre elementos que compõem as duas coleções. Para colocar essa decisão em prática, muitas dificuldades tiveram que ser superadas, pois não é fácil homogeneizar descrições de materiais tão diferentes entre si, como uma vídeo-instalação de um cartão postal. No entanto, o caminho já percorrido demonstra que esse método de trabalho traz benefícios importantes, dentre os quais dois se destacam: por um lado, o catálogo resultante obscurece as hierarquias e oferece uma gama muito mais flexível de links possíveis do que classificações separadas de “obra” e “documento” e, por outro lado, essa forma de classificação resolve o problema que de outra forma surgiria da categorização dos materiais produzidos pelos artistas ou movimentos cuja prática artística não resulta em objetos, como é o caso, por exemplo de práticas como performance (FREIRE, M. D., 2012, p. 7-8, tradução nossa).

¹²⁹ Durante a realização desta dissertação, a autora foi contemplada pela Bolsa Ibermuseus de Capacitação Profissional 2019, para realizar uma residência profissional no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, no período de 29/01/2020 a 12/02/2020. A residência tinha objetivo ter acesso e presenciar a rotina da instituição relacionada aos procedimentos museológicos adotados com o acervo de arte contemporânea, sobretudo de arte postal, desenvolvidos pelo Centro de Estudos e Documentação do museu, o que inclui o arquivo e biblioteca da instituição.

Do ponto de vista prático, ao analisar a forma de catalogação adotada pelo MACBA pude observar como a perspectiva museológica ou arquivística pode fazer diferença no tipo de informação que é registrada na ficha catalográfica de peças da mesma natureza. Na medida em que o CCSP optou por uma catalogação museológica, a descrição da técnica utilizada pelo artista para realização da peça foi considerada fundamental. Já no MACBA, a opção por utilizar o método arquivístico indicou que a descrição da técnica não era uma informação relevante a ser registrada.

A partir da comparação entre as metodologias adotadas pelo CCSP e pelo MACBA, consideramos que independentemente da opção, se pelo método museológico ou arquivístico, o importante é que as coleções de arte postal estejam de fato documentadas de maneira que possam ser acessadas pelo público e pesquisadores. Apenas dessa forma é possível garantir a sua preservação e difusão.

The screenshot displays the MACBA database interface. The top section shows the collection name 'Col·lecció Totes les col·leccions' and the record number 'Núm. registre A.PSO.0058.001'. The category is 'Documents' and the object name is 'document'. The title is 'Carta : La Plata, a Pere Sousa, Barcelona, 1993 nov. 1'. The author is 'Vigo, Edgardo Antonio, emissor' and the producer is 'Sousa, Pere, productor'. The date is '1993'. The description is 'Edgardo Antonio Vigo, Argentina, 1991-2000, Art postal, Pere Sousa, Lloc producció'. The bottom section shows the dimensions '23 x 21,6 cm', the material 'Material/ Técnica', the location 'MACBA, Convent PI 1 Arxiu, Sala 2', and the language 'Llengua'.

Col·lecció	Totes les col·leccions
Núm. registre	A.PSO.0058.001
Categoria	Documents
Nom de l'objecte	document
Títol/Nom propi	Carta : La Plata, a Pere Sousa, Barcelona, 1993 nov. 1
Autors/participants	Vigo, Edgardo Antonio, emissor Sousa, Pere, productor
Any d'inici	[1993]
Paraules clau	Edgardo Antonio Vigo, Argentina, 1991-2000, Art postal, Pere Sousa,
Lloc producció	
Identificació	Història Objecte/Ingrés Associació/Elements Document Descripció formal Dades complementàries Estat de Conservació Conservació Preventiva
Dimensions / Coordenades	23 x 21,6 cm
Material/ Técnica	
Precisions geogràfiques	
Inscripció	
Ens dipositori	Centre d'Estudis i Documentació MACBA, Barcelona
Prestador	Arxiu. Centre d'Estudis i Documentació MACBA, Barcelona
Repositori	
Tipologia	
Recursos Accessibles	
Ubicació actual	MACBA, Convent PI 1 Arxiu, Sala 2
Ubicació habitual	MACBA, Convent PI 1 Arxiu, Sala 2
Prec. ubic. habitu	
Fixa/Conjunt	Fixa de conjunt
Llengua	

Figura 128 – Banco de dados utilizado pelo CED / MACBA.

O modo de classificação da arte postal desenvolvido pelo CCSP, considera que a arte postal é uma categoria das artes plásticas, assim como o desenho, a pintura e a gravura. Apesar de se apresentar em alguns casos de forma híbrida por meio de duas tipologias predominantes – obra e documento. Com intenção de facilitar o acesso às peças, adotou-se subcategorias específicas para cada

tipologia, conforme **Figura 129**. Das 2.795 peças, 77% foram classificadas como obra e 23% como documento.

Artes Plásticas		
Categoria	Arte Postal	
Tipologia	Obra	Documento
Subcategorias	adesivo, álbum, cartão postal, desenho, envelope, fotografia, gravura, livro de artista, microfilme, pintura, pôster, selo, telegrama, xerografia e não identificado.	carta, cartão, cartaz, convite, convocatória, currículo, dossiê, flyer, folder, folheto, manifesto, projeto, publicação, texto e não identificado.

Figura 129 - Classificação da Arte Postal. Fonte: Informações extraídas do banco de dados da Coleção de Arte da Cidade, coletadas pela autora.

As subcategorias foram atribuídas pela equipe do CCSP durante a catalogação da coleção de arte postal da XVI Bienal de São Paulo de acordo com as características das obras e documentos que a compõem. Naquele momento, a equipe não tinha intenção de classificá-las de forma definitiva, mas de modo a servir como uma ferramenta de busca que pudesse ser revisada futuramente conforme o surgimento e desenvolvimento de novas pesquisas. Esse método foi adotado exclusivamente para a arte postal, levando em conta a estrutura existente no banco de dados.

A seguir, apresentaremos duas tabelas de subcategorias da arte postal empregadas pelo CCSP, de acordo com as tipologias de “obra” e “documento”. As características dessas subcategorias foram determinadas levando em consideração a definição do termo em dicionários e aspectos como a forma física, conteúdo e função das peças. Nem todos esses critérios tiveram o mesmo peso pois foram adaptados ao universo da arte postal a partir da análise das obras e documentos que compõem a coleção de arte postal da XVI Bienal de São Paulo. Buscamos descrevê-los da forma mais ampla possível, no entanto pode ocorrer que alguma peça não seja compatível com todas as características aqui descritas. É importante ressaltar que elaborei este guia durante o desenvolvimento desta dissertação, o que me possibilitou aprofundar as pesquisas relacionadas à arte postal de uma maneira geral e à esta coleção em particular.

Arte Postal	
Tipologia	Obra
Subcategoria	Características
Adesivo	Material autocolante, que possui uma face aderente e outra com elementos tais como: impressão, frases, desenhos, inscrições, carimbos, entre outros. Esta subcategoria é atribuída a adesivos avulsos, não aplicados sobre um suporte. Neste caso o adesivo deve ser descrito como técnica. Essa subcategoria não deve ser utilizada em caso de selos produzidos pelo próprio artista.
Álbum	Caderno ou livro encadernado, podendo ser composto por desenhos, colagens, figuras, cartões-postais ou fotografias. Em alguns casos pode ter as partes soltas inseridas em um invólucro, que pode ser um envelope. As partes podem ser feitas de diferentes técnicas e conter obras de um mesmo artista ou de diversos artistas. Essa subcategoria não deve ser utilizada no caso de livros de artista.
Cartão Postal	Peça feita com impressão gráfica ou manual, utilizada para ser enviada como suporte por correio. O cartão postal geralmente possui as dimensões de 10x15cm, mas podem ser encontrados em outras dimensões e formas. De um lado pode conter imagens diversas como desenho ou fotografia, e do outro, textos, tais como endereço de destinatário, inscrições, etc. Pelo fato de poderem ser postados pelo correio sem envelope, contém frequentemente interferências do correio, tais como carimbos e selos.
Desenho	Composição visual realizada por meio de linhas, pontos e manchas, com objetivo artístico. Geralmente feito sobre papel com utilização de técnicas como grafite, nanquim,

	caneta esferográfica, caneta hidrográfica, carvão, lápis de cor, crayon, etc.
Envelope	Peça comumente utilizada pelos <i>mailartistas</i> para servir de invólucro para o envio de obras e documentos, ou até mesmo suporte para o desenvolvimento da obra em si. Apresenta de um lado o endereço do remetente e do outro do destinatário. Pode conter interferências do correio como carimbos e selos.
Fotografia	Imagem obtida através de processo fotográfico, analógico ou digital, geralmente no suporte de papel ou filme, podendo ser em preto e branco ou em cores. São consideradas fotografias: negativos, contatos, ampliações ou slides.
Gravura	Peças gráficas produzidas a partir de uma matriz, segundo a lógica de positivo e negativo. São identificadas como técnicas de gravura: calcogravura, serigrafia, xilogravura, litografia, linóleo, monotipia, entre outras. Em alguns casos, podem ser complementadas com inscrições, carimbos, colagens, etc.
Livro de Artista	Produção artística que utiliza o formato de livro como suporte, podendo ser feita de forma manual ou gráfica. O livro pode se apresentar em dimensões variadas, costurado, grampeado ou dobrado, com numeração de série ou tiragem.
Microfilme	Mídia analógica com armazenamento em pequeno formato (35mm). Armazena reprodução de informações diversas, como documentos, periódicos, desenhos ou obras de arte.
Pintura	Composição visual realizada com objetivo artístico feita, geralmente, sobre papel ou tela com utilização de técnicas como tinta óleo, acrílica, aquarela, guache, entre outros.

Pôster	Peça de grande dimensão, de no mínimo 29,7 x 42,0 cm (equivalente ao formato A3), feita a partir de impressão gráfica ou de forma manual, com predominância de composição visual em relação ao textual. Essa subcategoria não deve ser utilizada no caso de cartazes.
Selo	Peça desenvolvida por <i>mailartistas</i> , com características similares ao do selo tradicional utilizado pelo correio. No geral é retangular e produzido em pequeno formato. Geralmente é colado pelos <i>mailartistas</i> sobre cartões postais e envelopes a serem enviados pelo correio. Aqui podem ser designados selos produzidos inteiramente pelo artista ou selos oficiais do correio com alguma intervenção do artista. Podem ser autoadesivos ou não, produzidos avulsos ou em cartelas. Essa subcategoria deve ser utilizada quando o selo ainda não foi aplicado sobre outro suporte, e neste caso o selo deve ser descrito como técnica.
Telegrama	Tipo de comunicação tradicional do correio apropriada pelos <i>mailartistas</i> com finalidade artística. Trata-se de mensagens geralmente curtas, impressas em papel que apresentam informações como nome do remetente, destinatário, data e horário da emissão, que são enviadas pelo sistema do correio.
Xerografia	A xerografia é uma cópia eletrostática ou fotocópia, como é popularmente conhecida, produzida com intenção artística. Pode apresentar composição visual ou textual, em preto e branco ou em cores e conter outras informações, como: inscrições, carimbos, etc.
Não identificado	Termo utilizado na impossibilidade de identificar uma subcategoria específica.

Tabela 1 - Subcategorias (obra) de arte postal elaborada pela autora desta dissertação.

Arte Postal	
Tipologia	Documento
Subcategoria	Características
Carta	Correspondência, mensagem impressa, manuscrita ou datilografada, geralmente em suporte de papel, com intenção de comunicação entre o remetente (quem envia) e o destinatário (quem recebe). A carta pode conter identificação do local em que foi escrita, datada e assinada. São consideradas cartas as que possuem o conteúdo predominantemente textual.
Cartão	Cartão de visita, em geral de pequeno formato, com informações pessoais como nome, profissão, endereço, telefone de contato, e-mail, de quem o produziu. Pode ser produzido com impressão gráfica ou manual e conter algum elemento artístico como desenho ou carimbo.
Cartaz	Documento geralmente em grande formato, em suporte de papel, utilizado para fins de divulgação de algum evento como exposições, seminários, entre outros. Pode ser composto por textos e/ou composições visuais. Feito por meio de impressão gráfica, seu conteúdo se apresenta em único lado, podendo ser dobrado. Caso o conteúdo seja predominantemente artístico e não corresponda à divulgação de algum evento ou programação, verificar se a peça se enquadra na subcategoria pôster, da tipologia obra.
Convite	Documento que contém informação textual que visa convidar o destinatário a um evento, exposição, seminário, palestra, entre outros. Geralmente apresenta o nome do evento, endereço e horário de realização, podendo ser uma peça gráfica em diferentes formatos, como flyer, folder, etc.

Convocatória	Documento característico da arte postal, com descrição de uma proposta ou chamamento. De maneira geral é aberto para participação de artistas e interessados. Pode conter a definição de um tema, texto explicativo, especificações técnicas do que deve ser enviado, endereço para envio e data limite. Pode ter formato diverso e incluir elementos artísticos como desenhos, carimbos e inscrições.
Currículo	Documento que contém informações pessoais e profissionais do artista, podendo incluir fotos, biografia, dados sobre sua formação e/ou participação em exposições. Pode ser produzido manualmente, datilografado ou impresso e conter elementos artísticos como desenhos, inscrições e carimbos.
Dossiê	Conjunto de documentos relativos a determinado assunto ou pessoa. Pode ser constituído de páginas soltas dentro de um envelope ou pasta ou páginas encadernadas.
Flyer	Pequenos folhetos com finalidade de divulgação, geralmente de pequeno formato. Pode conter informações sobre exposições ou eventos culturais. Não utilizar essa subcategoria nos casos de convite.
Folder	O termo corresponde à <i>fold</i> em inglês. Trata-se de documento que apresenta uma dobra e contém informações sobre exposições e eventos. Não utilizar essa subcategoria nos casos de convite.
Folheto	Publicação não periódica em suporte de papel com uma ou mais folhas que contém às vezes uma capa. Pode apresentar dobraduras, ilustrações, textos, etc. Trata-se de material promocional de um evento, entidade ou artista, geralmente distribuído com intuito informativo. O seu conteúdo não é tão sucinto quanto um convite e nem tão

	extenso quanto um catálogo. Não utilizar essa subcategoria nos casos de convite.
Manifesto	Texto de natureza dissertativa e persuasiva, que declara um ponto de vista sobre algum assunto. Pode ser uma declaração pública de princípios e intenções e estar identificado com nome do autor ou grupo, incluindo também local, data e assinatura dos autores e apoiadores.
Projeto	Documento elaborado por um artista ou grupo com a descrição da ideia para realização de uma obra que pode ou não ser executada. Pode conter relatos, especificações técnicas e conceituais de uma obra. Geralmente são anexadas desenhos, plantas baixas, fotografias, entre outros.
Publicação	São consideradas publicações jornais, revistas, catálogos, livros, anuários e fanzines. O termo específico dessas publicações deve constar como palavra-chave.
Texto	Documento textual, produzido manualmente, datilografado ou impresso. Desconsiderar os que se enquadram como manifesto ou que possuam características de obras, como no caso da poesia visual.
Não identificado	Termo utilizado na impossibilidade de identificar uma subcategoria específica.

Tabela 2 - Subcategorias (documento) de arte postal elaborada pela autora desta dissertação.

A determinação dessas subcategorias foi discutida em equipe, na medida do surgimento de cada caso durante o processo de catalogação. Optou-se por termos com sentido amplo, utilizados pelos *mailartistas*, a fim de evitar escolhas subjetivas. Algumas subcategorias comuns à produção de arte postal não foram incluídas nesta tabela, visto que não fazem parte da coleção da XVI Bienal de São Paulo, o que significa que não devem ignoradas, tais como: objeto tridimensional, vídeo, áudio, carimbo, entre outros. Apresentamos a seguir dois gráficos das subcategorias atribuídas para “obra” e “documento” nesta coleção.

Figura 130 – Gráfico de subcategoria de arte postal (obra), elaborada pela autora. Fonte: Banco de dados da Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Figura 131 – Gráfico de subcategoria de arte postal (documento), elaborada pela autora. Fonte: Banco de dados da Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Conforme podemos observar nos gráficos, o termo “Não identificado” foi utilizado em uma quantidade considerável de obras e documentos, por conta da dificuldade de enquadramento de peças com características híbridas em uma determinada subcategoria. Optou-se pela adoção desse termo por duas razões: primeiro, para não deixar o campo em branco, o que poderia deixar dúvidas se deixou de ser preenchido por esquecimento. Segundo, para identificar facilmente

as peças que necessitam de pesquisas complementares. O uso desse termo também tem relação com a ideia de que a classificação dessas peças não pretendia ser definitiva. Sinalizou-se, assim, a necessidade de desenvolvimento de novas pesquisas que possibilitassem a definição de novas subcategorias e a revisão das existentes.

De acordo com a equipe do CCSP, o método de salvaguarda adotado para a coleção de arte postal da XVI Bienal de São Paulo servirá como referência para o processamento técnico das outras coleções que permanecem sem catalogação. Consideramos que os resultados dos procedimentos realizados entre os anos de 2013 e 2015 foram muito positivos e poderão servir como parâmetro para outras instituições museológicas e arquivos de *mailartistas*.

**

Neste capítulo partimos do pressuposto de que apesar do CCSP não ser denominado museu, ele atua como museu e desenvolve ações museológicas. Utilizamos os conceitos de musealidade e musealização para identificar como e quando essas ações ocorreram com a coleção de arte postal proveniente da XVI Bienal de São Paulo.

A recuperação do histórico das ações de salvaguarda da arte postal no CCSP, nos possibilitou destacar iniciativas que colaboraram para a atual configuração dessa coleção. A primeira, em 2002, foi fundamental para a estruturação do banco de dados da Coleção de Arte da Cidade e o inventário dessas peças tornou-se referência para os trabalhos desenvolvidos posteriormente. A segunda, entre os anos de 2008 e 2011, avançou em relação aos critérios de conservação e restauro, apesar da paralisação desse trabalho com a mudança de gestão do setor responsável.

A análise desse histórico possibilitou identificar as dificuldades encontradas em cada gestão e compreender a importância da elaboração de relatórios do processamento técnico realizado com os acervos. Tais registros são fundamentais para compreender as tomadas de decisão e as opções metodológicas adotadas e,

podem servir de referência para o estabelecimento ou revisão de uma política de acervo. Podem colaborar, ainda, para que as ações de salvaguarda sejam desenvolvidas de forma padronizada e contínua, independente de mudanças de gestão ou no quadro de profissionais do acervo.

Consideramos que as ações desenvolvidas entre os anos de 2013 e 2015, contribuíram para o estabelecimento de parâmetros para processamento técnico da arte postal, sobretudo em relação a sua catalogação. A conclusão desse trabalho fez com se completassem todas as etapas do processo de musealização: seleção, conservação, documentação, pesquisa e extroversão. No entanto, acreditamos que essas ações devem ser revistas no decorrer dos anos para que seja possível lançar novos olhares e interpretações sobre o acervo, principalmente pela carência de estudos sobre a arte postal.

Por fim, demonstramos neste capítulo o quanto a musealização da arte postal é complexa, visto que muitas vezes, as ações museológicas podem ser conflitantes com as especificidades dessa manifestação artística e dos seus direcionamentos éticos. Essa situação pode gerar dificuldade no estabelecimento de um método para seu processamento técnico, aumentando a vulnerabilidade institucional desses acervos, como foi o caso do CCSP.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte postal foi uma manifestação artística, que de uma existência marginal, no circuito independente das artes, passou a ser assimilada no contexto museal. Embora essa transição no Brasil tenha ocorrido há mais de 40 anos, ainda hoje, não há parâmetros estabelecidos para sua catalogação, tarefa que se torna mais complexa por conta das especificidades da arte postal e do seu caráter híbrido entre obra e documento. O objetivo desta dissertação foi abordar a institucionalização da arte postal no Brasil a partir da XVI Bienal de São Paulo, suas repercussões no campo artístico e museológico e relatar a experiência de catalogação dessa coleção pelo Centro Cultural São Paulo, instituição responsável por sua salvaguarda.

Para o desenvolvimento da pesquisa, partimos da contextualização do surgimento da arte postal em âmbito internacional até sua afirmação no Brasil, como apresentado no primeiro capítulo. A arte postal foi apresentada pela primeira vez em uma instituição museológica, em 1970, na exposição *Ray Johnson: New York Correspondance [sic] School*, no Whitney Museum, nos Estados Unidos. Esse evento despertou inúmeras críticas negativas na época, mas hoje é considerado um marco para a adoção do termo *mail art* e pela propagação dessa manifestação artística pelo mundo. A popularização da arte postal levou os *mailartistas* a se organizarem coletivamente com o objetivo de estabelecer direcionamentos éticos para preservar a ideologia da arte postal, cujas principais recomendações no que se refere à organização de exposições são: não seleção, não devolução, não censura e não comercialização das obras.

No segundo capítulo, fizemos um levantamento das primeiras exposições realizadas no Brasil que incluíam arte postal: *Prospectiva '74* (1974) e *Poéticas Visuais* (1977), organizadas por Walter Zanini no MAC USP. Pudemos observar que, diferentemente do contexto internacional, a arte postal teve seu início dentro do circuito oficial das artes. O acolhimento e respeito de Zanini aos direcionamentos éticos da arte postal colaboraram para o estabelecimento de uma boa relação entre ele e a rede de *mailartistas*, o que favoreceu a inserção dessa manifestação

artística na XVI Bienal de São Paulo em 1981. Assim como a exposição do Whitney Museum, a inclusão da arte postal no *Núcleo I* da XVI Bienal de São Paulo foi alvo de muitas críticas negativas. No entanto, a importância daquela Bienal para a arte postal, no que se refere à sua artificação, legitimação e musealização, foi se tornando clara ao longo das décadas seguintes.

A partir do levantamento documental realizado no AHWS da FBSP, MAC USP e CCSP, localizamos informações inéditas ou pouco estudadas, que possibilitaram a reconstrução da trajetória das obras desde o encerramento da XVI Bienal de São Paulo, em 1981, até o ano da sua incorporação à Coleção de Arte da Cidade, em 1995. A análise desses registros revelou o esforço realizado por Zanini na destinação das obras para uma instituição que garantisse a sua difusão e preservação. A pesquisa possibilitou também o esclarecimento das circunstâncias que levaram ao desaparecimento e posterior recuperação de parte dessas obras, em 1994. Com base nesse histórico, chegamos à conclusão de que não foi suficiente o interesse e conhecimento de Gabriel Borba e João Eudes Pirai relativo às obras, pois a falta de catalogação e medidas de preservação básicas acabou levando a perdas irreversíveis.

No terceiro capítulo, relatamos a experiência de catalogação da coleção de arte postal proveniente da XVI Bienal de São Paulo realizada pelo CCSP entre os anos de 1995 e 2015. A partir da análise dos trabalhos desenvolvidos nesse período, pudemos demonstrar as dificuldades do processamento técnico da arte postal e identificar os aspectos que contribuíram para a sua atual configuração. A primeira organização desse acervo, realizada em 2002 sob coordenação de Vera Lúcia Cardim de Cerqueira, resultou em um inventário inicial e foi fundamental para o estabelecimento dos metadados necessários para catalogação da arte postal durante a implantação do banco de dados da Coleção de Arte da Cidade, utilizado até hoje. A segunda iniciativa, realizada entre os anos de 2008 e 2011, coordenada por Isis Baldini Elias, foi de grande importância para o estabelecimento de parâmetros para a conservação e restauração de arte postal. O terceiro momento corresponde ao trabalho realizado entre os anos de 2013 e 2015, coordenado por Eduardo Navarro Niero Filho, e foi fundamental para o estabelecimento de

parâmetros para a catalogação da arte postal e conclusão do processamento técnico da coleção.

A conclusão do trabalho de catalogação possibilitou o fortalecimento das medidas de salvaguarda da coleção de arte postal, o acesso de pesquisadores e a realização de um diagnóstico mais exato das obras que a compõem. A apresentação detalhada das características da arte postal realizada nesta dissertação, a partir de uma amostragem comentada da coleção, só foi possível visto que esta encontra-se catalogada.

Consideramos que ao longo do desenvolvimento desta dissertação foi possível responder aos questionamentos iniciais, apontados na introdução desta dissertação. As pesquisas realizadas contribuíram para confirmar nossa hipótese de que o processo de artificação, legitimação e musealização da arte postal foi desencadeado a partir das exposições realizadas no MAC USP, teve como ápice a XVI Bienal de São Paulo e se completou com as ações realizadas pelo Centro Cultural São Paulo. Foi possível confirmar, ainda, que Walter Zanini teve um papel fundamental nesse processo, pois empenhou-se para a historização da arte postal e preservação do conjunto de obras que participou da referida Bienal. Este conjunto transformou-se na coleção que hoje é uma das mais relevantes do país nessa tipologia.

Durante a pesquisa realizada para esta dissertação, deparei-me com diversos desafios, dentre os quais, a minha proximidade com o objeto de estudo. Entre os anos de 2013 e 2015 fui responsável pela catalogação das obras de arte postal da Coleção de Arte da Cidade do CCSP, o que me proporcionou uma experiência profissional intensa junto a ela. Nesse sentido, o distanciamento temporal de cinco anos entre essa experiência e a realização desta dissertação foi fundamental, pois possibilitou o amadurecimento necessário para a análise crítica do trabalho realizado, tais como a identificação das limitações encontradas no banco de dados, as possíveis revisões que poderiam ser feitas, o aprimoramento de alguns critérios de catalogação e as problemáticas que ainda necessitam de aprofundamento. Acredito, também, que meu contato com o acervo de arte postal do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, durante a residência

profissional¹³⁰ realizada no início de 2020, me permitiu lançar um novo olhar sobre as possibilidades de processamento técnico dessa manifestação artística, que por suas características híbridas entre obra e documento, pode ser catalogada tanto a partir de uma metodologia museológica, como no CCSP, quanto arquivística, como no MACBA. Cabe a cada instituição, levando em conta as suas condições específicas, optar pelo processo que mais se adequa às suas necessidades.

A título de conclusão considero que os resultados desta dissertação poderão contribuir para a salvaguarda da Coleção de Arte da Cidade do CCSP. Primeiro porque as informações obtidas por meio das pesquisas realizadas, podem esclarecer aspectos, tanto no que se refere ao percurso institucional e formação de seu acervo de arte postal, quanto ao histórico do processo de estabelecimento de parâmetros para sua catalogação. Segundo porque essa pesquisa logrou esclarecer o episódio do desaparecimento da coleção de arte postal do CCSP, em 1994, que repercute de maneira negativa até hoje, 26 anos após o ocorrido. Foi possível demonstrar que houve, de fato, falhas na gestão da arte postal no CCSP, gerando a perda de parte das obras provenientes da XVI Bienal de São Paulo. Foi possível, no entanto, recuperar 2.795 obras e documentos, 5.171 itens, se consideradas as obras formadas de diversas partes ou aquelas que possuem mais de um exemplar, o que ainda assim faz da coleção uma das maiores depositadas em uma instituição museológica do Brasil.

Para além da contribuição institucional, esta dissertação tem o potencial de difundir o trabalho de catalogação da arte postal desenvolvido pelo CCSP podendo servir como parâmetros para a musealização de coleções análogas existentes em outras instituições museológicas e arquivos de *mailartistas*. Espero que esse relato de experiência, acompanhado de reflexões críticas, possa colaborar para um debate mais alargado acerca da institucionalização da arte postal e sua documentação, bem como para o seu reconhecimento como um importante legado da arte contemporânea no Brasil.

¹³⁰ Residência profissional realizada no período de 29/01/2020 a 12/02/2020, através da Bolsa IberoMuseus de Capacitação Profissional 2019.

BIBLIOGRAFIA

Artigos

BRULON, Bruno. *Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno*. In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, vol.25, no.1, 2017.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Musealização da Arqueologia: caminhos percorridos. *Revista de Arqueologia*, São Paulo, v. 26/27, n. 2/1, p. 4-15, 2014.

CAMERON, Duncan F. *The Museum: a temple or the fórum*. Curator, New York: American Museum of Natural History, v. 14, n. 1, p. 11-24, mar. 1971.

COSTA, Helouise. *Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970*. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v. 16. N.2. p. 131-173. jul. - dez. 2008.

_____. *Práticas museológicas em museus de arte*. In: ArteConhecimento. São Paulo: MAC-USP, 2004. p. 73-77.

CURY, Marília Xavier. *Museu, filho de Orfeu, e Musealização*. In: ICOFOM LAM 99 – VIII Encontro Regional. Museu, filosofia e Identidade na América Latina e no Caribe. Coro, Venezuela: 28 nov. a 04 dez. 1999.

FREIRE, Mela Dávila. *¿Es una obra, o es um documento? El Centro de Estudios y Documentación del MACBA*. Barcelona, 2012.

JAREMTCHUK, Dária Gorete. *MAC do Zanini: o museu crítico do museu*. 2013. Disponível em: <www.cbha.art.br/img/zanini/hom_daria_zanini.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2018.

KOPTCKE, L. S. *Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n. 31, p. 185-205, 2005.

LOPES, Almerinda da Silva. *A arte postal durante a ditadura militar e a ideia de arquivo*. In: 23º Encontro da ANPAP: Ecossistemas Artísticos. Belo Horizonte: 2014.

PRADO, Gilbertto. *Algumas experiências artísticas de arte em rede dos anos 80/90 – parte I*. In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26º, 2017, Campinas. Anais do 26º Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.489-504.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. *Quando há artificação?*. Revista Sociedade e Estado – Volume 28 Número 1 – Janeiro/Abril 2013.

Catálogos e Revistas

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *A Pinacoteca do Município de São Paulo: Coleção de Arte da Cidade: catálogo*. São Paulo: Banco Safra, 2005.

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Multimedia Internacional*. São Paulo, 1979.

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

_____. *XVI Bienal de São Paulo: Arte Postal*. São Paulo, 1981.

_____. *XVI Bienal de São Paulo: Catálogo Geral*. São Paulo, 1981.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Poéticas Visuais*. São Paulo, 1977.

_____. *Prospectiva '74*. São Paulo, 1974.

PLAZA, Julio. Mail Art: Arte em sincronia. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XVI Bienal de São Paulo: Arte Postal*. São Paulo, 1981.

Depoimentos

BIANCHI, Claudia de Brito Lameirinha. *Depoimento*, concedido por escrito para a autora, 04 nov. 2019.

BRUSCKY, Paulo. Entrevista, concedida a Andrea Paiva Nunes em 28 jun. 2002. In: NUNES, Andrea Paiva. *Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80*. 207 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

BRUSCKY, Paulo. *Entrevista*, concedida a Cristina Freire em out. 1998. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. *Conceitualismo do Sul / Sur*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 77-79.

CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim de. *Depoimento*, concedido por escrito para a autora, 12. jul. 2020.

PIRAÍ, João Eudes. *Entrevista*, concedida para Maria Olímpia de Mello Vassão, sobre arte postal para o projeto “Cronologia das Artes de São Paulo 1975-1995”, organizado pela Divisão de Pesquisa do CCSP. 11 mai. 1995. Arquivo Multimeios / CCSP / SMC / PMSP.

Documentos

A Arte Postal da XVI Bienal Internacional de São Paulo. Folder da exposição realizada no Centro Cultural São Paulo entre 18 set. 2010 e 30 jan. 2011. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

AMARAL, Aracy. *Ofício nº D/01284/MAC/310184*. Correspondência para Walter Zanini. 31 jan. 1984. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Boletim de Ocorrência nº 004928/94. Relato de João Eudes Piraí sobre desaparecimento da arte postal do CCSP na 5ª Delegacia de Polícia em 17 jun. 1994. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

BORBA FILHO, Gabriel. *Carta convite de inauguração do Escritório de Arte Postal*. 27 abr. 1984. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

_____. *Carta*. Correspondência para Roberto Muylaert, Fundação Bienal de São Paulo, em 13 mar. 1984. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, 20 fev. 1998.

BRUCKY, Paulo. *Comunicado da suspensão da Exposição Internacional de Arte Correio*. ago. 1976. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

CARDIM, Vera Lúcia. *Relatório técnico da Organização do Acervo de Arte Postal*. São Paulo: 2002. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

CARDOSO, João de Deus. *Carta para Paulo Bruscky*. Referente apreensão da arte postal da Exposição Internacional de Arte Correio. Recife, 01 nov. 1976. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Cartão postal da exposição Brutigre. 1986. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Convite para a exposição Poéticas Visuais. São Paulo, 1977. Arquivo MAC USP.

Convite para a exposição Prospectiva '74. São Paulo, 1974. Arquivo MAC USP.

DIVISÃO DE ACERVO DOCUMENTAÇÃO E CONSERVAÇÃO. *Orientações para catalogação Arquivo Multimeios*. 2014.

DUCH, Leonhard Frank. *Correspondência para Edgardo-Antonio Vigo*. Recife, 21 jun. 1976. Acervo Particular de Edgardo-Antonio Vigo.

DUPRAT, Camila. *Folha de informação*. Integrante do processo nº 16-003.540-94*98, em 01 dez. 1994. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Escritório de Arte Postal. Folder. 1984. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Fichas de catalogação do acervo de arte postal da Coleção de Arte da Cidade. 2002. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Fichas de catalogação do acervo de arte postal da Coleção de Arte da Cidade. 2008-2011. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Fichas de catalogação do acervo de arte postal da Coleção de Arte da Cidade. 2013-2015. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Listagem de livros de artistas, catálogos e revistas expostos no Núcleo I de arte postal*, em 1981. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

_____. *Listagem e programação de fitas K-7 e slides expostos no Núcleo I de arte postal*, em 1981. Arquivo Histórico Wanda Svevo - FBSP.

_____. *Recibo*. Assinado por Roberto Sandoval. 01 mar. 1982. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

_____. *Relatório Nucleus I – Mail Art – 1981 – Participação por países*, em 1981. Arquivo Histórico Wanda Svevo - FBSP.

_____. *Transcrição da conferência Mail Art*, realizada em 4 nov. 1981, na FBSP. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

_____. *XVI Bienal de São Paulo – Programa de Conferências*, em 1981. Arquivo Walter Zanini – Biblioteca MAC USP.

GUERRA, Ana Maria Bezerra. *Resposta ao memorando 005/89/ZEL*. 10 mar. 1989. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

HUDINILSON JUNIOR. *Convocatória “O sócia”*. São Paulo, 1986. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

IDART. *Filme sobre a XVI Bienal de São Paulo*, em 1981. Arquivo Multimeios / CCSP / SMC / PMSP.

LEIRNER, Sheila. *Ofício FBSP-423/84*. Correspondência para Roberto Sandoval, em 08 mai. 1984. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Livro Ata do Conselho Deliberativo do MAC USP. 1974-1984. Arquivo MAC USP.

Livro de tombo da Coleção de Arte da Cidade. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

MATUCK, Artur. *Semion*. Arte postal enviada para a XVI Bienal de São Paulo. 1980. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

_____. *Semion*: informação liberada. Sem data. Obra de arte da Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

MELO, Sonia Regina de. *Memorando nº 005/89/ZEL*. Informação para Divisão de Administração do CCSP. 17 jan. 1989. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Memorando nº 005/89/ZEL. 17 jan. 1989. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

MUNTADAS, Antoni. *Atenção!*. Sem data. Obra de arte. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

MUYLAERT, Roberto. *Ofício FBSP-216/84*. Correspondência para Gabriel Borba Filho, Diretor da Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo. 23 fev. 1984. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

PARMA, Sossô. *A Arte Postal da XVI Bienal Internacional de São Paulo*. Fotos da exposição realizada no Centro Cultural São Paulo entre 18 set. 2010 e 30 jan. 2011. Núcleo Memória / CCSP / SMC / PMSP.

PESCE, Miriam Edith Bolsoni. *Memorando 691/94*. Informação para a Divisão de Artes Plásticas do CCSP, em 08 nov. 1994. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

PFEIFFER, Wolfgang. *Carta MAC 033/82*. Correspondência para Walter Zanini. 25 fev. 1982. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

PIRAÍ, João Eudes. *Memorando sem número*. Informação para Divisão de Artes Plásticas. 26 nov. 1993. Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP.

Planilha de controle de catalogação da arte postal. 2013-2015. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

PRADO, Gilbertto. *Wellcomet Boletim 3*. 1984. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Relatório de processamento técnico da Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo: 2013-2015. 2015. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Relatórios mensais dos trabalhos desenvolvidos pela Divisão de Acervo, Documentação e Conservação. 2008-2012. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP

SÃO PAULO (cidade). Decreto nº 49.492, de 15 de maio de 2008, que dispõe sobre a reorganização do Centro Cultural São Paulo. *Diário Oficial do Município*, 15 de maio de 2008.

_____. Lei 9.467, de 06 de maio de 1982. Cria, na Secretaria Municipal de Cultura, o Centro Cultural São Paulo, e dá outras providências. *Diário Oficial do Município*, 06 de maio de 1982.

SPIEGELMAN, Lon. *Mail-art shows*. Arte postal enviada para a XVI Bienal de São Paulo. 1981. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Termo de averiguação. Integrante do processo nº 16-003.540-94*98 do Centro Cultural São Paulo. 05 abr. 1994. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Termo de doação 03/2012. Referente doação da coleção de arte postal do artista Ozéas Duarte para a Coleção de Arte da Cidade. 2012. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Termo de doação 06/1985. Referente doação da coleção de arte postal "Multimedia Internacional" da ECA USP para a Coleção de Arte da Cidade. 1985. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

Termo de doação 27/2004. Referente doação da coleção de arte postal "Perca de Identidade - O sócio" de Hudinilson Junior para a Coleção de Arte da Cidade. 2004. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

VARELLA, Jose Augusto. *Arte Postal - XVI Bienal de São Paulo*. Registros fotográficos da exposição. 1981. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

VASSÃO, Maria Olímpia de Mello. *Atividades do Escritório de Arte Postal do CCSP: de 1984 a 1988*. 2010. Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP.

ZANINI, Gerson. *Poéticas Visuais*. Registros fotográficos da exposição no MAC USP. 1977. Arquivo MAC USP.

_____. *Prospectiva '74*. Registros fotográficos da exposição no MAC USP. 1974. Arquivo MAC USP.

ZANINI, Walter. *Carta*. Correspondência enviada para os participantes do Núcleo I da XVI Bienal de São Paulo, em 6 dez. 1981. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

_____. *Ofício FBSP/112 WZ 44/82*. Correspondência para Wolfgang Pfeiffer, Diretor do MAC USP. 15 jan. 1982. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

_____. *Ofício FBSP/377 WZ156/82*. Correspondência enviada para participantes do Núcleo I. 01 jun. 1982. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP

_____. *Ofício FBSP-136/84*. Correspondência para Aracy Amaral, Diretora Técnica do MAC USP. 07 fev. 1984. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Livros e capítulos de livros

ALARCON, Maurício Guerrero. *El Arte Correo en Mexico: origen y problemática en el período de 1970 a 1984*. Cidade do México: Universidad Autónoma metropolitana/Azcapotzalco, 1990.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. *Um depoimento: três experiências de trabalho*. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*. São Paulo: MAC USP, 2010.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BOTTALLO, Marilúcia. *Diretrizes em documentação museológica*. In: FELIX, Isabel; PAZIN, Márcia. (Ed.). *Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Brodowski: ACAM Portinari, 2010.

BRUSCKY, Paulo. *Arte Correio e a grande rede: Hoje, a arte é este comunicado*. In: COTRIM, Cecília.; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

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

COMITÊ INTERNACIONAL DE DOCUMENTAÇÃO – CIDOC. Conselho Internacional de Museus – ICOM. *Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do Comitê Internacional de Documentação*. Tradução de

Marilúcia Bottallo. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e meios*. São Paulo: Alameda, 2006.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CRANE, Michael. Exhibitions and Publications. In: CRANE, Michael; STOFFLET, Mary. *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). *Conceitos-chave de Museologia*. Florianópolis: FCC, 2014.

ELIAS, Isis Baldini. *Valor de contemporaneidade: conservação e restauro de obras de arte*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2016.

FARIAS, Agnaldo. *Bienal 50 anos (1951-2001)*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FELIX, Isabel; PAZIN, Márcia. (Ed.). *Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Brodowski: ACAM Portinari, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FREIRE, Cristina (Org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.

FREIRE, Cristina. Arte conceitual depois da arte conceitual. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. *Conceitualismo do Sul / Sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GUARNIERI, Waldisa Rússio. A interdisciplinaridade em Museologia. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado:

Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. v. 1.

HELD JR, John. The Mail Art Exhibition: Personal Worlds to Cultural Strategies. In: CHANDLER, Annmarie; NEUMARK, Norie (ed.). *At a distance: precursors to art and activism on the internet*. Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2005.

HIGGINS, Dick. *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press: Selected Writings by Dick Higgins*. New York: Siglio, 2018.

HUDINILSON JR.; 3NÓS3. *Xerografia – Arte e Uso*. 1981-1987. Apostila de acompanhamento. São Paulo, 1984.

IBRAM. *Programa para a Gestão de Riscos ao Patrimônio Musealizado Brasileiro*. Brasília, 2017.

JAREMTCHUK, Dária Gorete. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

JESUS, Eduardo de (org.). *Walter Zanini: Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. 1 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

JUNIOR, José do Nascimento; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos. (org.). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972*. Brasília: Ibram/MinC; Programa Iberoamericanos, 2012. v.1.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MORAES, Beatriz Ribeiro de. Direitos autorais nas obras de arte plásticas: livre de reprodução para preservação e divulgação de acervo. In: FREITAS, Bruna Castanheira; VALENTE, Mariana Giorgetti. *Memórias digitais: O estado da digitalização de acervos no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017.

OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas: volume 1*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

POINSOT, Jean-Marc. *Mail Art: Communication à Distance: Concept*. Paris: Éditions CEDIC, 1971.

RESENDE, Ricardo. *Posição amorosa: Hudinilson Jr*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

SAVA, Sharla. Ray Johnson's New York Correspondence School: The Fine Art of Communication. In: DE SALVO, Donna; GUDIS, Catherine. *Ray Johnson: Correspondences*. Paris: Flammarion, 1999.

VIGO, Edgardo-Antonio. Balance del Artecóreo em Sudamerica hasta 1977. In: CRANE, Mike. *A brief history of correspondence art*. La Plata: Running Dog Press, 1977.

ZANINI, Walter. Arte postal na 16ª Bienal. In: FREIRE, Cristina (Org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.

_____. *História Geral da Arte no Brasil, Volume 2*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

_____. Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea. In: FREIRE, Cristina (Org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.

_____. Os museus de arte em seus anos de transformação. In: FREIRE, Cristina (Org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.

_____. Os museus de arte em seus anos de transformação. In: FREIRE, Cristina (Org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.

_____. Problemas museológicos. In: FREIRE, Cristina (Org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.

Matérias em jornais

AMARAL, Zózimo Barrozo do. Ponto final. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1981.

BIENAL em declínio. *O espelho*, Brasília, out. 1981.

KLINTOWITZ, Jacob. 30 segundos de televisão valem mais que dois meses de Bienal. *Correio do Povo*, Rio Grande do Sul, 20 out. 1981.

KRÜSE, Oney. A principal característica desta XVI Bienal de São Paulo: o convencionalismo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 out. 1981.

LEIRNER, Sheila. Arte postal enquanto operação. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 jun. 1984.

MARIN, Jonier. Uma arte que incomoda. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 nov. 1981.

MORAES, Angélica. Arte Postal some do Centro Cultural. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 03 abr. 1994.

MORAIS, Frederico. XVI Bienal de São Paulo: Crítica e transitória, a mostra revela o neobrutalismo emergente. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 out. 1981.

NATALE, Denise. 220 artistas de todo mundo estão na mostra que começa na USP, com trabalhos em xerox, slides, vídeos, carimbos, etc. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 jan. 1979.

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

Teses, dissertações e monografias

ELIAS, Isis Baldini. *Conservação e restauro de obras com valor de contemporaneidade: A Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo*. 220 f. Tese (Doutorado) - Pós-Graduação em Ciência da Informação – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

NUNES, Andrea Paiva. *Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80*. 207 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

PIANOWSKI, Fabiane. *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina*. 336 f. Tese (Doutorado) - Programa de doctorado en Historia, Teoría y Crítica de las Artes - Universitat de Barcelona, 2013.

PIZA, Vera Maria Porto de Toledo. *Moderno e Pioneiro – A Formação do Acervo de Artes Visuais da Biblioteca Mário de Andrade na Gestão de Sérgio Milliet (1943-1959)*. 250f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SAYÃO, Bruno. *Solidariedade em Rede: Arte Postal na América Latina*. 2015. 129 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SILVA, Camila Aparecida da. *Avaliação dos processos de catalogação em museus de arte: o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. 2015. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Programa Interunidades em Museologia - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

VAZ, Ivan. *Sobre a musealidade*. 2017. 102f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia - Universidade de São Paulo, 2017.

Sites

BLEUS, Guy. *MAIL-ART INITIATION*. Mail-Art Archive, 1981. Disponível em <<http://www.mailart.be/initiation.html>>. Acesso em: 24. jun 2020.

JOHNSON, Ray. *Exhibitions*. Disponível em <<http://www.rayjohnsonestate.com/exhibitions>>. Acesso em: 21. Jul. 2020.

MERZ MAIL. *Manual practico para organizar uma exposición de mail art*. Disponível em: <<http://www.merzmail.net/articulos.pdf>>. Acesso em: 08 mai. 2019.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE BARCELONA. *Pere Sousa fonds*. Disponível em: <<https://www.macba.cat/en/learn-explore/archive/pere-sousa-fonds>>. Acesso em: 24. jul. 2020

PIANOWSKI, Fabiane. *The Net Out of Control: Mail Art in Latin America*. Disponível em: <<http://www.lomholtmailartarchive.dk/texts/fabiane-pianowski-the-net-out-of-control-mail-art-in-latin-america> em 11/03/2019>. Acesso em: 24. jul. 2020.

ANEXOS

Anexo A – Relação de artistas da coleção XVI Bienal de São Paulo

Anexo B – Matéria: *Arte postal enquanto operação*

Anexo C – Atividades do Escritório de Arte Postal do CCSP: 1984 a 1988

Anexo D – Matéria: *Arte Postal some do Centro Cultural São Paulo*

Anexo E – Recibo

ANEXO A - Relação de artistas da coleção XVI Bienal de São Paulo

ARTE POSTAL

RELAÇÃO DE ARTISTAS DA COLEÇÃO: XVI BIENAL DE SÃO PAULO

Pág. 1

Nome	Nome
103, Garage	Boden, J
3 Nós 3	Bonanova, Atelier
Abad, Francesc	Borba, Gabriel
Adolgo, Armando	Borillo, Mario
Albrecht/d.	Branco, Joaquim
Alex TorridZone Igloo	Bruno , Chiarlone
Allen, Gary	Bruscky, Paulo
Alloatti, Annalisa	Buarque, Irene
Almandrade	Bucci, Nicola
Alvess, Manuel	Bureau de La Poésie
Anderson, Frank J.	Burmester, Geraldo
Andrade, Paulo	Bushmiller, Edgar Allen
Anna Banana	Butler, Russel
Anônimo	Calapez, Pedro
Araujo, A. de	Caminati, Aurélio
Arlandi , Gian Franco	Capuano, Guido
Arnold, Charles	Cardoso, Gilmar E.
Arruda, Mario da Piedade M.	Carioca
Art, Joan of	Carvalho, A. C.
Art Foot	Castro, E. M. de Melo e
Auberger, Pidder	Castro, Lourdes
Auberger, Pidder; Bauer, Maggie;	Cataldi, Francesca
Partenheimer, Jürgen; Sauer, Michel	Catriel, Luis
Azevedo, Armando	Cavellini
Baccelli, Vittorio	Cechová, Zdenka
Bakhchanyan, Vagrich	Chiarantini, Andrea
Barbosa, Manoel	Chlanda, Marek
Barboza, Diego	Christie, J.
Baroni, Vittore	Chwalczyk, Jan
Barrio, Artur	Chwalczyk, Jan; Golkowska, Wanda
Barros, Antonio	Ciani, Piermario
Bauer, Maggie	Ciullini, Daniele
Bauer, Maggie; Sauer, Michel	Cláudia
Becciani, Gianni	Cole, David A.
Behr, Nicolas	Cordova, Ralf
Below, Peter	Córdula Filho, Raul
Bennett, John M.	Costa, Adriano
Bentivoglio, Mirella	Courfou, Michel
Bento, Delma	Craag
Bento, Katia	Cristobal, Ricardo
Berkman, Phil	Crozier, Robin
Berry, Carolyn	Cummins, Karla
Bianchi, Annibale Carlo	Cuomo, Raffaele
Binga, Tomaso	D. Hay, Gary
Blaine, Julien	Daligand, Daniel
Blank, Irma	Damnjan, Radomir
Bleus, Guy	Dana, Llys
Boabaid, Daisy	Danon, Betty

continua...

ARTE POSTAL

RELAÇÃO DE ARTISTAS DA COLEÇÃO: XVI BIENAL DE SÃO PAULO

Pág. 2

Nome

Danowski, Miriam
 Dantas, Chico
 Dassonville, Gustave Arthur
 Defilla, Bettina
 Deisler, Guillermo
 Denis, Poniz
 Diamantini, Chiara
 Dias, Cristina
 Diotallevi, Marcello
 do Rio, Marcus
 Domingues, Diana Galicchio
 Donasci, Otavio
 Dorn, Gordon J.
 Dov Or-Ner
 Drabik, Jacek
 Drei, Lia
 Dritschel, Mary
 Drummond-Milne, David
 Duarte, Carlos
 Duch, Leonhard Frank
 Durland, Steven
 Duro, Gianfranco
 Echeverry, Carlos
 Edwards, Richard Powell
 Egyedi, Béla
 Ehrenberg, Felipe
 Emerenciano
 Ermini, Flavio
 Esposito, Anna
 Evans, John
 Faria, Luiz Façanha
 Fawcett, John S.
 Feather, B.
 Fedi, Fernanda
 Fekner, John
 Ferlauto, Claudio A. R.
 Filho, Gerson
 Fiore, Gaetano
 Fiorentino, Alfio
 Fish, Pat
 Fisher, John
 Fletcher, Leland
 Fonseca, Alben Nisio
 Fonteles, Bené
 Ford, Merrily
 Forest, Fred
 Forgione, Louis T.
 Fortuna, Manuela

Nome

França, Rafael
 Franceschi, Kiki
 Frangione, Nicola
 Frank, Peter
 Freedman, Edith
 Freedman, Edith; Gregory, Ronald J.;
 Monforte, Luiz
 Fricker, Dietrich
 Furrer, Rita
 Galligani, Alberto
 Gasowski, R. E.
 Gerlovin, Rimma e Valery
 Gibbs, Michael
 Gini, Gino
 Glasmeier, Rolf
 Glaz, Kazimir
 Golkowska, Wanda
 Gomes, Claudio
 Goulart, Cláudio
 Goulart, Guido Laércio Costa
 Gray, Lynn A.
 Greenberger, David B.
 Gregory, Ronald J.
 Groh, Klaus
 Gruber, Hermann
 Grupa Junij
 Grupo Texto Poético
 Guerrini, Giampaolo
 Gussago, Maria Ferrero
 Gustafson, Lorraine
 Gut, Elizabetta
 Hahn, Host
 Hale, William Bruce
 Hallen, Michele
 Harley
 Harrigan, Alberto
 Hätteleová, Helena
 Hayakawa, Katsumi
 Hemmerdinger, W.
 Higgins III, E. F.
 História, Grupo
 Hopkins, Art
 Horiike, Tohei
 Horn, Stuart
 House, Belca
 Houser, Ivan
 Hubaut, Joël
 Huber, Joseph W.

continua...

ARTE POSTAL

RELAÇÃO DE ARTISTAS DA COLEÇÃO: XVI BIENAL DE SÃO PAULO

Pág. 3

Nome

Hubert, Pierre-Alain
 Hudinilson
 Iagulli, Sergio
 ICKX, Hikaro
 IDENTIDADE ZERO
 Izzo, Marileide
 J. Medeiros
 Jankovic
 Jaramillo, Beatriz
 Jokanovic'-Tourmin, Dean
 Jones, C. Hart
 Jonge, Ko de
 K.U.SCH.
 Kajeuski, Sybille
 Kallsen, T.J.
 Kalman, Peter
 Karlikova, Olga
 Kent, Eleanor
 Keppler, Roberto
 Kid, Cracker Jack
 Kimura, Masaaki
 Klammer, Dislokate
 Klein, Paulo
 Klimes, Svatopluk
 Klivar, Miroslav
 Klocck, Yvonne
 Knopp, Axel
 Kostelanetz, Richard
 Kubisch, Christina
 Kushner, Robert
 Kuter, Anna
 Kuter, Romuald
 Lai, Maria
 Lanza, Sveva
 Lara, Magali
 Larsen, Jupiter
 Larter, Pat; Larter, Dick
 Laskin, Gary
 Laufrova, Alena
 Leal, Maria Luiza; Moreira, Rita
 León Hernando
 Lete, Hélio
 Levi, Paola
 Lipman, Joel
 Lisboa, Unhandeijara
 Löbach, Bernd
 Lomholt Formular Press
 Lucila, Vania

Nome

Luis
 Lusignoli, Guglielmo
 Machado, Edson
 Madam X
 Maekawa, Masaaki
 Magalhães, Gastão
 Maggi, Ruggero
 Magni, Maria A.
 Malina, Judith
 Malloy, Judy
 Manhães, E.
 Março, Grupo
 Marcucci, Lucia
 Marin, Jonier
 Marroquin, Raul
 Marx, Graciela G.
 Matsuzawa, Yutaka
 Matuck, Artur
 Mautone, Michele
 Mc Alpine, Bruce R.
 Meggison, Douglas C.
 Mejia, Silvia
 Melandri, Valeria
 Melis, Juraj
 Meo, Gisella
 Mesciulam, Plinio
 Metallic Avau
 Miccini, Eugenio
 Milano, Giuseppe
 Miller, Gerry
 Minarelli, Enzo
 Minkoff, Gerald
 Misson, Alain Arias
 Mitchell, Bill
 Mollett, Michael
 Monteiro, Lauro
 Morton, Sean
 Mosch, Steven P.
 Motl, Ladislav
 Nannucci, Massimo
 Nannucci, Maurizio
 Nardini, Galeazzo
 Nechvatal, Joseph
 Neto, Jozias Benedicto de Moraes
 Nicholson, Paul
 No Grupo
 Norero, Francisco Copello
 Novák, Vratislav Karel

continua...

ARTE POSTAL

RELAÇÃO DE ARTISTAS DA COLEÇÃO: XVI BIENAL DE SÃO PAULO

Pág. 4

Nome

Nyst, Jacques Louis
 Oberto, Anna
 Odja, Fredo
 Off Centre Centre
 Ogaz, Damaso
 Oisteneau, Valery
 Oliveira, Fernando Marques de
 Ordre De Melchisedec
 Orfão, Rui
 Ori, Luciano
 Onworks
 Osmar, Pedro
 Osmar, Pedro; Rô, Paulo
 Paci, Anna
 Pack, Tom
 Padín, Clemente
 Parente, Leticia
 Partenheimer, Jürgen
 Patella, Luca
 Peixoto, Myrian
 Peli, Romano
 Peli, Romano; Versari, Michaela
 Pelieu, Claude
 Pereira, Chico
 Pereira, Maria Tereza
 Pereira, Ramón
 Perfetti, Michele
 Petasz, Pawel
 Peticov, Antonio
 Pillar, A. M
 Pinheiro, Olimpio
 Poznanovic, Bogdanka
 Pretolani, Angelo
 Primo, Nerima
 Proteti, João
 QOTBI
 Rabascall, Atelier
 Radio, Roy
 Ramiro, Mario
 Ramiro, Mario; Moraes, Nina
 Rebolledo A., Santiago
 Rehfeldt, Robert
 Reichel, Lorna
 Remy Dios
 Restany, Pierre
 Rew, R.
 Ribeiro, Maria Irene
 Ribeiro, P. J

Nome

Richard C.
 Riz, Marisa da
 Rô, Paulo
 Robsession
 Rocha, Adonai
 Ronchi, Demos
 Ropiecki, Wacław
 Rosa, Salvatore de
 Rosamilia, Peppe
 Rudolf, Pavel
 Rypson, Piotr
 Salles, Leila
 Salt Lick Press
 Sandri, Giovanna
 Santo Leonardo
 Santos, Abilio José dos
 Sarmiento, José Antônio
 Saudan, Oliver
 Sauer, Michel
 Saunders, R.
 Saville, Ken
 Savoi, Alba
 Schloss, Arleen
 Schodl, Greta
 Schraenen, Guy
 Schroeck, R. D.
 Schwarz, Martin
 Schweizer, Andreas
 Scott, Michael
 Shoemaker, Peter
 Shoji, Satoru
 Short News
 Siff, Elena
 Sikora, Rudolf
 Silva, Falves
 Silva, Jose de Santiago
 Silva, Orlando Pinheiro da
 Silveira, Regina
 Simoni, Piero
 Slepicka, Josef
 Smith, Joel
 Soares, Jaldete
 Sobral, Maynard
 Solondz, Lori
 Sorensen, William Louis
 Sou, Vera Bonnema
 Souza, Al
 Souza, Luiz Antonio Lopes de

continua...

ARTE POSTAL

RELAÇÃO DE ARTISTAS DA COLEÇÃO: XVI BIENAL DE SÃO PAULO

Pág. 5

Nome

Spatola, Adriano
 Spiegelman, Lon
 Splettstosser, Peter Jorg
 Spray, John
 Staeck, Klaus
 Stagnaro, Umberto
 Stake Enterprises, Chuck
 Stein, Robyn L.
 Stolnitz, Dia
 Strach, Andreas
 Strakowski, Pat
 Studio '79
 Suel, Lucien
 Sumi, Yasuo
 Summers, Rod
 Sur Rodney (Sur) Artworks
 Talpo, Bruno
 Tane, Kilmore Cray
 Terry, Alice
 The Mailbox is a Museum
 Thenot, Jean-Paul
 Tillier, Thierry
 Tisa, B.J.
 Todorovic, Mirosljub
 Tomasso, Ray
 Tonoli, Gianni
 Tora, Gianni De
 Tóth, Gábor
 Traverso, Giuliana
 Tress, Horst
 Ulrichs, Timm
 Urban, Jacqueline Nicod
 Urban, Janos
 Valeriano
 Van Geluwe, Johan
 Varney, Ed
 Vater, Regina
 Velásquez, Carmen Boullosa
 Veloni, Vagner Dante
 Verfremder, Otto Dressler
 Vigo, Edgardo Antonio
 Vivell, Judith
 Wanderman, Richard
 Weichert, Peter
 Weller, Simona
 Whitson
 Wielgosz, Andrzej
 William, Xerra

Nome

Wimmer, Max
 Winiarski
 Wolf-Rehfeldt, Ruth
 Xavier, Alice
 Xifra, Jaume
 Yamamoto, Tatsuo
 Yost, Allan K.
 Zanatta, Eduardo
 Zeller, Ludwig; Wald, Susana
 Zoubek, Olbram

 Total de artistas: 440

ANEXO B – Matéria: Arte postal enquanto operação

Arte postal enquanto operação

SHEILA LEIRNER

Vinte e dois anos depois que o pai da arte postal, Ray Johnson, teve o mérito de fundar o New York Correspondence School of Art — o primeiro momento histórico, importante e oficial por meio do qual a arte por correspondência veio à luz —, uma instituição paulista se esforça para manter o maior acervo artístico postal do País. Trata-se do Centro Cultural São Paulo, que mantém um departamento inteiramente dedicado a conservar, expor e movimentar o material enviado por cerca de 400 artistas nacionais e estrangeiros à XVI Bienal de São Paulo, entre os quais Cavellini, Edward Higgins III, Carlo Pittore, Rafael França, etc., e de grandes escritórios como o Mail Art Projet ou o Mohamed, da Itália.

A enorme quantidade de envelopes, colagens, cartões postais, embalagens, carimbagens, xerox, polaroides, selos, adesivos, fanzines, catálogos, livros, revistas, álbuns, etc. doados pela Fundação Bienal de São Paulo ao Centro já está sendo exposta em sua segunda etapa, que termina no primeiro dia de julho. Em seguida será feita a organização e a abertura do escritório, com sala de exposição permanente, "visando oferecer à comunidade todas as informações necessárias para uma intercomunicação postal, além da renovação de alguns aspectos da mostra, palestras e encontros".

O escritório de arte postal do Centro Cultural estará à disposição dos interessados, que poderão consultar e operar a documentação

existente. Esse é o principal espírito do empreendimento e é segundo Gabriel Borba Filho, diretor da divisão de artes plásticas do Centro, a "arte postal recebida por uma instituição na sua dimensão verdadeira: exposição substituída por operação". Os objetivos do programa, portanto, são incentivar a consulta ao acervo, a operação do escritório, colocar o artista paulista em contato com a comunidade internacional da arte postal, ampliar a coleção e, assim também, estudar a evolução do meio.

Naturalmente, lidar com a arte postal deve implicar, antes de mais nada, na compreensão da sua essência. Deve implicar na obediência aos seus próprios princípios de efemeridade, deslocamento e transformação. Ao propor a operação dinâmica — e não apenas uma apresentação estática — dessa arte, cujas ambigüidades provocam conflito e contradição em qualquer aproximação museológica, o Centro Cultural estará sendo coerente com essa forma contemporânea de comunicação.

Segundo Jean Clair, hoje, o envio postal é uma substituição da "carta" como gênero literário no nascimento dos correios, no século XVII. Porém, a arte postal possui suas raízes históricas em certos movimentos e tendências artísticas de nosso século: Fluxus, a NYCS de Ray Johnson e o Novo Realismo (Yves Klein) são as principais áreas de sua origem. Romano Peli por sua vez, considera o Letrismo, Dadatismo e Futurismo como fontes de inspiração para certas linguagens "postais" e afirma em seu artigo

Mail Art, Birth and Life, que a arte pop minimal, conceitual, estrutural, poesia visual e concreta também tiveram algum tipo de influência sobre elas.

Pode-se dizer que a enorme difusão que esse tipo de arte sofreu nas últimas duas décadas assume as proporções de um fenômeno. De uma troca inicial direta entre artistas, a arte postal passou em alguns anos a criar linguagens específicas como a da propaganda, ideologia, política e epistolar, e a das famosas "correntes". Colagens, poemas, obras de arte diminutas, selos, carimbos, projetos a desenvolver, pedidos de trocas, convites, propostas, jogos, toda essa enorme gama de idéias e trabalhos refletem em parte as vanguardas históricas e as neovanguardas. Porém, refletem sobretudo o poder que o meio tem (ou teve) sobre a linguagem nos últimos anos. A arte postal, afinal, é uma arte criada propositalmente para o meio postal, o qual se insere na operação da linguagem, tomando parte de sua própria estrutura.

A arte postal é, sem dúvida, uma dessacralização artística (e comercial) por sua individualização anárquica, alienada e, ao mesmo tempo, sua consciência democrática e coletiva. De um continente a outro, a cada dia, como moto contínuo, ela atravessa qualquer obstáculo — linguagens, ideologias, interesses econômicos — e ajuda a desenvolver a produção de uma nova cultura universal. E é para essa nova cultura que as instituições como o Centro Cultural, podem e devem, servir de ponte.

ANEXO C – Atividades do Escritório de Arte Postal do CCSP: 1984 a 1988

EXPOSIÇÃO DE ARTE POSTAL: **COLETIVA**. Espaço I. De 30/04 a 10/08/1984. Seção de Programação. Gestão Gabriel Borba (Fevereiro/1984 a março/1986)

ARTE POSTAL – PALESTRA: **INTRODUÇÃO A ARTE POSTAL**. João Pirahy. Sala Espaço I. Dia 10/11/1985. Seção de Programação. Gestão Gabriel Borba (Fevereiro/1984 a março/1986)

ARTE POSTAL – PALESTRA: **INTRODUÇÃO A ARTE POSTAL**. João Pirahy. Sala Galeria. Dia 24/11/1985. Seção de Programação. Gestão Gabriel Borba (Fevereiro/1984 a março/1986)

EXPOSIÇÃO DE ARTE POSTAL: **VIVA SATURNO 85. Alex Vallauri e Maurício Villaça**. Sala Expressão Nova – Arte Postal. De 11/07 a 04/08/1985. Seção de Programação. Gestão Gabriel Borba (Fevereiro/1984 a março/1986)

EXPOSIÇÃO DE ARTE POSTAL: **PAULO BRUSCKY: trabalhos, ações, propostas e projetos de Arte Correio 1973-1985**. Sala Expressão Nova – Arte Postal. De 08/08 a 01/09/1985. Seção de Programação. Gestão Gabriel Borba (Fevereiro/1984 a março/1986)

EXPOSIÇÃO DE ARTE POSTAL: **MÉXICO CONTE CONOSCO. Maurício Villaça**. Lançamento de Postais. Anexo Arte Postal. Dia 07/11/1985. Seção de Programação. Gestão Gabriel Borba (Fevereiro/1984 a março/1986)

EXPOSIÇÃO DE ARTE POSTAL: **POSTAL ARTE: AUTO ERÓTICA. Hudinilson Jr.** Sala Expressão Nova – Arte Postal. De 19/06 a 20/07/1986. Seção de Programação. Gestão Paolo Maranca (Abril/1986 a Janeiro/1989)

EXPOSIÇÃO DE ARTE POSTAL: **BRUTIGRE 86. Maurício Villaça**. Sala Expressão Nova – Arte Postal. De 15/10 a 26/10/1986. Seção de Programação. Gestão Paolo Maranca (Abril/1986 a Janeiro/1989)

EXPOSIÇÃO DE ARTE POSTAL: **COMO VOCÊ LIMPA SUA BOCA. Ozéas Duarte**. Sala Expressão Nova – Arte Postal. De 17/11 a 30/11/1986. Seção de Programação. Gestão Paolo Maranca (Abril/1986 a Janeiro/1989).

EXPOSIÇÃO DE ARTE POSTAL: **MAIL ART PROJECTS – Mês da Mulher. Célia Boratto**. Sala Expressão Nova – Arte Postal. De 11 a 31/03/1987. Seção de Programação. Gestão Paolo Maranca (Abril/1986 a Janeiro/1989)

EXPOSIÇÃO DE ARTE POSTAL. **ENVIO TRAMADOS. Autores Nacionais e Internacionais**. Sala 6. De 06 a 20/01/1988. Seção de Programação. Gestão Paolo Maranca (Abril/1986 a Janeiro/1989)

EXPOSIÇÃO DE ARTE POSTAL: **ARTE POSTAL – ECA/USP – 1979**. Sala Galeria e Sala 13. De 08/03 a 18/04/1988. Esta mostra reúne algumas centenas de trabalhos postais “Mail Art”, isto é, obras criadas com vistas ao tráfego postal e, através do correio, distribuídas a entidades e artistas de todo mundo. Trata-se de uma seleção do conjunto organizado pelos alunos da ECA-USP e exposto na

Cidade Universitária em fins de 1979*. A iniciativa visava, ainda, a criação de um núcleo de atividades multimídia. Com a criação do Escritório de Arte Postal do CCSP, o acervo de "Mail Art" da ECA foi doado pelo professor Walter Zanini à municipalidade, enriquecendo a coleção de que agora extraímos esta mostra.

ALEMANHA OCIDENTAL – Horst Hahn, Klaus Groh / ALEMANHA ORIENTAL – R. Luck / ARGENTINA – Luis Catriel / BÉLGICA – Pierre Hubert / CANADÁ – Chuck Stake Enterprises / ESTADOS UNIDOS – Anna Banana, Gronk Glugio, Jerry Dreva, Luis Frangella, John M. Bennet / HOLANDA – Franz Immoos / INGLATERRA – Robin Croizer, Jill Mustchin / ITÁLIA – Rolando Mignani, Peppe Pappa, Mohammed-CCR, Eugenio Miccini / POLÔNIA – Feliks Podsaladly, Tomasz Shulz / SUÍÇA – Gerald Minkoff / TCHECOSLOVÁQUIA – Vratislav Novak / IUGUSLÁVIA – Miroljub Todorovic / BRASIL – Afonso Roperto, Annateresa Fabris, Alberto Harrigan, Bené Fonteles, Cláudio Fonseca, Dailor Vapela, Diana G. Domingues, Edson Machado, Falves Silva, Genilson Soares, Hélio Lete, Hudinilson Jr., João Cunha, J. Medeiros, José Guilherme Ferreira, Iara Simonetti, Leon Ferrari, Leonhard Frank Duch, Luis Guardia Neto, Marcus do Rio, Mari Kanegae, Mirian Danowsky, Myrian Peixoto, Paulo Bruscky, Povis 6, Roberto Keppler, Rydias, Sebastião Nunes, Silvia Elboni, Sônia Maria Fontanezi, Walter Silveira. *Fonte: folder da exposição.* * 'Multimídia Internacional', Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo – 19 novembro – 16 dezembro 1979. Idealizadores: Tadeu Junges e Walter S. Silveira. Comissão Organizadora: Betty Leirner, Iara Simonetti, José Guilherme Rodrigues Ferreira, Marília Gruenwaldt, Tadeu Junges e Walter S. Silveira. Assessoria: Walter Zanini. Seção de Programação. Gestão Paulo Maranca (Abril/1986 a Janeiro/1989)

EXPOSIÇÃO DE ARTE POSTAL: **OBJETOS TRIDIMENSIONAIS.** Saguão. De 08 a 24/04/1988. Objetos singulares, encomendas esdrúxulas compõem o panorama de envio de ARTE POSTAL. Nesta exposição, constituída de tridimensionais, são encontrados absurdos e intrigantes exemplares que passaram pelas prateleiras da porta-restante dos correios do Brasil a caminho da 'XVI Bienal Núcleo I', 'Brutigre 86 Internacional MAIL ART SHOW' E 'Trama do Gosto'. BRASIL – Orlando Guerreiro, Pedro Paulo Vecchiatti, Gilberto Prado, Noboru Ohnuma, Michel Ives, Lena das Dobraduras, Hélio Lete, Chico Pereira, Cândida Godoy, Helio Rola, Zello Visconti, José J. Lunazzi, Fernanda Amalfi, Mariângela Segatto, Cláudia Rosso, Ozéas Duarte, Jean Jacques Vidal, Helio Fervenza, Maria Ivone dos Santos, Paulo Caio Stedile / E.U.A – Judite dos Santos, Yvonne Kloczek, Sybille Kajenoski / FRANÇA – Jean Marc Le Chippex, Jacques Brauntein / ESPANHA – Atelier Bosanova / SUÍÇA – Groupe Copie / IUGUSLÁVIA – J. Saverová e J. Severa / REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA – Andréas Strach, Klaus Groh / ARGENTINA – GRACIELA G. Marx / ITÁLIA – Ruggero Maggi / JAPÃO – Belca House. *Fonte: folder da exposição.* Seção de Programação. Gestão Paulo Maranca (Abril/1986 a Janeiro/1989)

EXPOSIÇÃO DE ARTE POSTAL: **ACERVO DE ARTE POSTAL. 52 artistas de 12 países.** Saguão. De 17/06 a 05/07/1988. Esta mostra reúne novo segmento das correspondências que atenderam à proposta "Envio para um correio de Arte Postal", realizada em São Paulo / Janeiro de 1987. Está sendo exibida a ARTE POSTAL de 52 artistas de 12 países, que trabalharam sobre tema livre nos suportes de fotografia, colagem, xerox, desenho, off-set, etc. Os fragmentos cotidianos,

preocupações contemporâneas como sexo, política, urbe e identidade foram os temas preferidos desses artistas que realizaram todos os envios utilizando o serviço de entrega postal dos correios, mobilizando uma grande corrente para a realização desta exposição. BRASIL – Ione França, Cristina Dias, Egydio Colombo Filho, Berenice Toledo, Malu Morais, Paulo Klein, Franklin Capistrano, Falves Silva, Ana André, Alberto Amorim, Anamaria Keremian, Jean-Pierre Juste, Maria Ivone dos Santos, Avelino Araújo, Cláudio Diz, Luís, Joaquim Branco, Wilson André Filho, Tarcísio Filho, Carlito Maia, Leon Ferrari / PANAMÁ – Manuel-E-Montilla, Irving Troya Gonzalez / PORTUGAL – Abílio José Santos / FINLÂNDIA – Ilkka Takaloeskola / YUGOSLÁVIA – Miroljub Todorovic/ BELGICA – Guy Bleus / ISRAEL – Dov Or-Ner / ALEMANHA BDR – Dr. Klaus Groh, Joki Mail Art / ALEMANHA DDR – Bernd Lobach Hinweiser, Guillermo Deisler / FRANÇA – Mettalic Avau, Luc Fierens, Michel Corfou, Fraction Studio, Marc Pira / EUA – Art-Foot, Rolf Christophersen / ITÁLIA – Enzo Rosamilia, Nando Rosamilia, Peppe Rosamilia, Guglielmo Lusignoli, Giancarla Frare, A. Torelli, Laura Rezzuti, Gino Gini, Marco Morettini, Oronzo Liuzzi, Emílo Morandi, Ruggero Maggi, Giuseppe Canzi. (*Fonte: folder da exposição*). Seção de Programação. Gestão Paolo Maranca (Abril/1986 a Janeiro/1989)

EXPOSIÇÃO DE ARTE POSTAL: **56 ARTISTAS INTERNACIONAIS**. Saguão. De 02/09 a 18/09/1988. Seção de Programação. Gestão Paolo Maranca (Abril/1986 a Janeiro/1989)

Maria Olimpia de Mello Vassão

2010

ANEXO D – Matéria: Arte Postal some do Centro Cultural São Paulo

DOMINGO, 3 DE ABRIL DE 1994

ESPECIAL DOMINGO

O ESTADO DE SÃO PAULO - D3

CRISE NOS MUSEUS

Arte postal some do Centro Cultural

A maioria das oito mil obras da coleção está desaparecida e ninguém até o momento foi responsabilizado pelo fato

ANGÉLICA DE MORAES

Sumiu a maior coleção pública de arte postal do País. A denúncia é de Walter Zanini, historiador e ex-curador da Bienal Internacional de São Paulo. Visivelmente abalado com o desaparecimento de mais de dois terços das oito mil peças do acervo que ele reuniu, expôs e depois confiou à guarda do Centro Cultural São Paulo (CCSP), Zanini fulmina: "Em qualquer país civilizado, isso seria um escândalo. Aqui, é algo que os administradores culturais querem varrer o mais rápido possível para debaixo do tapete".

Zanini constatou o desaparecimento quando, juntamente com Cacilda Teixeira da Costa, realizava a curadoria do segmento *Anos 60 e 70* do megavento-Bienal Brasil Século XX, que será inaugurado dia 24 de abril.

"A sala especialmente destinada no Centro Cultural para a arte postal foi reduzida a algumas pranchas guardadas em três gavetas de nu-poteca", acusa Zanini. "Ninguém sabe onde esse material foi parar. Há quem diga que as obras se molharam na inundação do prédio acontecida em fevereiro de 1991 e depois simplesmente jogadas no lixo".

"Em 1981 aconteceu a última exposição multimídia de grande porte na Bienal Internacional de São Paulo. Nessa ocasião, chegaram cerca de oito mil envios da Finlândia, Ja-

pão, México, Estados Unidos, Argentina e Alemanha, entre muitos outros países. O acervo incluía vídeos, filmes super-oito, gravuras em off-set, livros e cadernos de artistas, fotografias, impressões sobre tecido e xerox. "Como a Bienal não poderia preservar esse acervo, resolvemos doá-lo a quem tivesse condições de cuidá-lo", diz Zanini. O CCSP foi escolhido quando seu diretor era o artista multimídia Gabriel Borba.

Atualmente na equipe do Museu de Arte Contemporânea, o professor Borba conta que, durante sua gestão no CCSP (1984-85), realizou "grandes exposições de arte postal". O acervo "foi ampliado de oito para 12 mil peças, através do Escritório de Arte Postal, espaço permanente que criei dentro do Centro e que atraiu en-

vios do mundo todo". Com a saída de Borba, o Escritório de Arte Postal pouco durou. A nova administração, que tinha Sonia Salstein na direção da Divisão de Artes Plásticas, requisitou a sala para sediar uma outra exposição (*Dissordências*) planejada pela ex-secretária de Cultura Marieta Chail. Nunca mais a arte postal recuperou sua sala. Zanini conta que, segundo depoimentos de funcionários do CCSP, o acervo "foi empacotado e ficou rolando de um lado para outro até ir para o porão do prédio, onde se perdeu seu rastro".

Sônia Salstein admite que o su-

Obra do americano Phil Bergman, exposta na Bienal de 1981

Arte postal do português Emerenciano, uma das peças do acervo

miço "é uma calamidade", mas diz que "seria muito difícil localizar o momento fatídico em que isso ocorreu". Enfática, ela sustenta: "Dentro da minha administração esse material não sumiu". Maria Luisa Librandi, que assumiu a direção da entidade no início do governo Maluf e saiu

recentemente, também frisa: "Não sou responsável por isso, quando entrei esse acervo já tinha sumido". Camila Duprat, atual diretora da Divisão de Artes Plásticas do CCSP, diz que notou a falta do material quando Zanini solicitou o empréstimo de algumas peças para a mostra

Bienal Brasil Século XX. "Constatei então que o material não estava tombado e sequer constava da listagem do acervo". Camila garante que o escasso material remanescente "será tombado e preservado". Ela supõe "que não houve má fé" e acredita o fato "ao estado precário do

prédio antes da reforma, que deixava a chuva entrar em cascatas". "Perdeu-se um acervo cultural riquíssimo", lamenta Zanini. "Se fossem pinturas, isso estaria na primeira página dos jornais. Como é uma arte sem valor comercial, ninguém se sente responsável".

ANEXO E – Recibo

FBSP

FBSP/290
SL 23/84

R E C I B O

Recebi da Fundação Bienal de São Paulo o material apresentado durante a 16ª Bienal na mostra "Núcleo I - Arte Postal", bem como trabalhos de arte postal enviados à Fundação nos anos de 1982 e 1983.

J. Gabriel Borba Fº
Diretor da Divisão de Artes Plásticas
Centro Cultural São Paulo

FUNDACÃO BIENAL DE SÃO PAULO
DIVISÃO DE ARTE POSTAL
END: RUA FLORESTA, 151 - JARDIM SÃO PAULO - SP - BRASIL
TEL: 011 222-1234