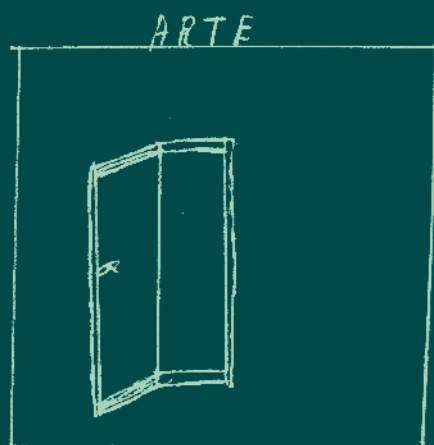
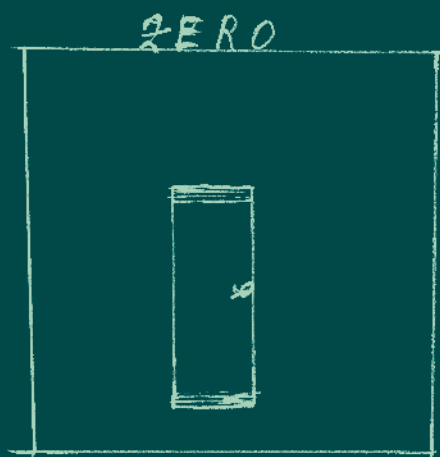


Ernesto de Sousa 1921-2021 :

uma criação
consciente
de situações

uma situação
consciente
de criações



Mariana Pinto dos Santos e Afonso Dias Ramos
(editores)

ÍNDICE

4 Mariana Pinto dos Santos e Afonso Dias Ramos
Editorial

11 Ana Barata
Espólio Ernesto de Sousa na Biblioteca de Arte
da Fundação Calouste Gulbenkian

estudos

- 16 Ana Teresa Cancela Pires**
Nós Não Estamos Algures (1969) de Ernesto de Sousa:
uma proposta de análise
- 38 Francisca José Rodrigues**
Arquivo como arquivo como arquivo.
Do conceito geral de arquivo para os conceitos-chave
de Ernesto de Sousa
- 54 Joana Isabel Duarte**
“Para que façamos cinema”.
Ernesto de Sousa e a cultura cinematográfica portuguesa
(anos 1950-1960)
- 72 José Luis Mateo**
Ernesto de Sousa en el Estudio Quid, el diseño portugués
en Vigo, 1971-73
- 89 Margarida Moura**
A mail art de Ernesto de Sousa: uma vanguarda
de solidariedade
- 106 Pedro Miguel Mariano Gonçalves**
Do Vazio à Pró-Vocação (1972)
– “A prática levada à crítica”

testemunhos e revisitações

- 126 Guilherme d’Oliveira Martins**
Estarmos dentro de nós...
- 129 Paula Parente Pinto**
Ernesto de Sousa (1921-1988): *Dom Roberto*, história
de um homem de fantoches que luta para não ser um deles
- 141 Delfim Sardo**
Ernesto de Sousa, fazedor de exposições
- 152 José Antonio Agúndez García**
Ernesto de Sousa y Wolf Vostell.
Una misma no-identidad

**Um texto inédito de Ernesto de Sousa:
A conferência na Semana de Arte Negra, 1946**

162 Mariana Pinto dos Santos

Apresentação

169 Ernesto de Sousa

A escultura negra e a escola de Paris

artistas

180 António Barros

182 Salomé Lamas

184 Pedro Proença

189 Pedro Barateiro

193 Vera Mantero

202 João Seguro

207 Treffen no Guincho

Mesa-redonda/round-table

– The conscious creation of situations

**213 Com Vera Mantero, Lilou Vidal,
Salomé Lamas, João Seguro,
Pedro Barateiro, Pedro Proença
e moderação de Mariana Pinto
dos Santos (em inglês)**

A *mail art* de Ernesto de Sousa: uma vanguarda de solidariedade

O presente artigo propõe explorar o envolvimento de Ernesto de Sousa com o movimento internacional de *Mail Art* ao longo das décadas de 1970 e 1980. Começando por apresentar um breve retrato do movimento, e destacando o papel central do grupo Fluxus na sua difusão, parte-se para uma reflexão sobre o seu contacto com Ernesto de Sousa. Procura-se compreender o modo como estas relações contribuem para e se alinham com as pesquisas e atividades curatoriais que Ernesto de Sousa desenvolve nos mesmos anos, acentuando em si a diluição dos papéis de artista, crítico e divulgador de arte através da adoção do termo “operador estético”. Por fim, reflete-se sobre a potencial abordagem à história da arte que é sugerida tanto pelo percurso de Ernesto de Sousa como pelos princípios basilares da *Mail Art*, e os desafios que levanta.

Palavras-chave: Ernesto de Sousa;

Fluxus;

Mail Art;

Arte Conceptual

This article aims at exploring Ernesto de Sousa’s participation in the international Mail Art movement through the decades of 1970 and 1980. By presenting a summary of the Mail Art movement, highlighting the role Fluxus played in its dissemination, it will then be possible to reflect on the connections Ernesto de Sousa established with and inside the Mail Art Network. We aim at understanding how these relationships contributed to and aligned with the research and curatorial activities Ernesto de Sousa developed in these same years, diluting in his work the roles of artist, art critic and promoter under the new term “aesthetic operator”. This route leads to a reflection on the potential approach to art history proposed by Ernesto de Sousa’s work and the key principles of Mail Art, as well as its inherent challenges.

Keywords:

Ernesto de Sousa;

Fluxus;

Mail Art;

Conceptual Art

Margarida Moura

(NOVA FCSH)

Revisão científica:
Leonor Oliveira
Rui Torres

(IHA / NOVA FCSH)
(Universidade Fernando Pessoa, Porto)

1. A REDE INTERNACIONAL DE MAIL ART

O movimento da *Mail Art* desenvolve-se a partir do final da década de 1950, surgindo como um dos frutos de uma crescente experimentação em torno das fronteiras entre artes e de um questionamento do papel do artista e do lugar da arte e das suas instituições na vida quotidiana. Identifica-se como um sistema alternativo aos circuitos oficiais de produção e distribuição de arte e à lógica especulativa do mercado de arte, encontrando no grupo Fluxus um dos seus principais agentes de divulgação e expansão. Este sistema alternativo estabelece-se sobre o sistema burocrático dos serviços de correio por, devido ao seu alcance praticamente mundial e custo relativamente acessível, proporcionar a oportunidade de criar uma rede de comunicação global sem centros ou hierarquias, na qual todos poderiam participar sem restrições. Este sistema internacional de artistas distribui o seu trabalho não através de museus ou galerias, mas enviando-o pelo correio a uma lista de contactos em constante expansão. Primeiro por conveniência, sendo objetos fáceis de enviar, e posteriormente por tradição, certas formas de arte ficaram associadas à *Mail Art*, entre elas: postais, livros de artista, material impresso, selos de borracha, selos de artista ou posters, entre outros.

Um dos valores centrais da *Mail Art* – e do grupo Fluxus – é a aproximação entre arte e vida (Friedman 1998, 246), entendida como oposição a um meio artístico elitista e desligado da realidade social e da vida quotidiana. Marcel Duchamp constitui uma das principais inspirações por detrás desta motivação, frequentemente admirado por vários artistas Fluxus por ter, nas suas obras, atingido a fusão entre arte e vida ao incluir objetos do quotidiano no seu trabalho (Friedman 1998, 221). Partindo desta herança, o grupo Fluxus irá levar esta ideia mais longe, associando à fusão entre arte e vida a diluição dos limites entre artes, em contraste nítido com ideais modernistas de depuração estética e esvaziamento de referentes quotidianos preconizados por críticos como Clement Greenberg, apelando a que cada arte se cingisse aos limites do seu *medium*. Esta rede de comunicação aberta a qualquer pessoa, em qualquer parte do mundo, seria a concretização plena da fusão entre arte e vida, em que qualquer um pode ser artista, em que a divisão entre artes deixa de fazer sentido porque a separação entre arte e público também já não existe.

Os objetos estão sujeitos a um estado de transformação constante ao longo da sua viagem na rede de *Mail Art*, verificando-se exemplos de peças que vão sendo alteradas ao passar

por destinatários diferentes, cada um acrescentando algo, não se chegando a definir a sua forma ou destino final. Acentuando este espírito colaborativo, desenvolveu-se também a prática de artistas, coletivos ou instituições organizarem projetos internacionais, enviando convocações subordinadas a um dado tema ou ideia e reunindo as participações recebidas numa peça ou exposição final. Os responsáveis pela organização destes projetos deveriam, em troca, enviar a cada participante uma folha com o contacto de todos os participantes, assim permitindo a expansão de redes de contactos.

Idealmente, as obras de *Mail Art* são criadas especificamente para circulação, reprodução e transformação, convidando cada participante a interagir com o material que recebe – são, essencialmente, *obras abertas*, evocando o título da obra de Umberto Eco que constituiu uma importante referência para artistas como Ernesto de Sousa ou o grupo Fluxus, entre outros, pelo papel que desempenhou na consolidação de uma abordagem à arte que valoriza a intervenção do espectador como elemento que completa a obra (Santos 2007, 22). Esta dinâmica de interação em rede veio a afirmar-se como o principal objetivo da *Mail Art*: estabelecer um diálogo que é mantido através de trocas constantes, sendo a intenção de comunicar mais valiosa do que os objetos enviados. O artista belga Guy Bleus redigiu um guia de iniciação à *Mail Art* no qual define esses objetos do seguinte modo:

The material used in M-A is not the most important thing. Communication is the main point (being realized by language, signs, materials, ideas, symbols, ...). Almost every object can be medium – vehicle – of communication and be sent by post (Bleus, 1983).

A *Mail Art* procura subverter a lógica do mercado de arte oficial ao criar uma economia baseada na troca recíproca de comunicação, operando em contraste com a lógica capitalista do mercado de arte ao valorizar a intenção de comunicação mais do que os objetos enviados, e inserindo-se numa tendência de desmaterialização da obra de arte teorizada por Lucy Lippard, no sentido em que o objeto artístico perde a sua qualidade irrepetível e, conseqüentemente, o seu valor de mercado (Lippard 1997). A questão da materialidade no contexto da *Mail Art* é frequentemente debatida, com alguns artistas e autores – como o exemplo anteriormente mencionado de Guy Bleus – a afirmar que os objetos são secundários no processo de comunicação e que a *Mail Art* é meramente conceptual, e propostas mais recentes – como o estudo de Theis Vallo Madsen sobre o arquivo de *Mail Art* do artista dinamarquês Mogens Otto Nielsen – que propõem um novo

olhar para estes objetos, estudando-os não só como via para a comunicação, mas também como espaços de experimentação formal e de formulação de novas linguagens artísticas (Madsen 2015, 8). Retirando às obras o seu valor de mercado, esta economia de troca e a ênfase que coloca na comunicação em detrimento do objeto permite, também, retirar da equação a crítica de arte especulativa: se o propósito da *Mail Art* é a intenção de comunicar, não se poderá avaliar como “boa” ou “má” *Mail Art* – ou é *Mail Art* e uma troca eficaz de comunicação, ou não (Bleus 1984).

A rede de *Mail Art* germinou no final da década de 1950 em Nova Iorque, sendo o artista americano Ray Johnson frequentemente celebrado como o seu fundador, por nesta altura ter começado a enviar algumas das suas colagens a uma rede privada de colegas e amigos, que gradualmente se oficializou sob o nome *New York Correspondance School* (NYCS), incluindo artistas Fluxus como Dick Higgins e Nam June Paik. Sem negar a atividade pioneira de Johnson, o historiador de *Mail Art* John Held Jr. salienta que os valores morais, sociais e estéticos da *Mail Art* germinaram na atmosfera de experimentação que se desenvolveu na Black Mountain College, que Johnson frequentou: “Unquestionably the rare atmosphere of Black Mountain College in the 1940s was elaborated into Happenings, performance art, and certainly mail-art, as it was performed by Ray Johnson. Any history of mail-art may well go back toward envelopes beautifully decorated by a painter writing a letter. But a history of the network should reach into Black Mountain College” (Held 2015, 44).

Partilhando também a herança da Black Mountain College – e partilhando com Johnson referências como a influência profunda de John Cage, através de quem estes artistas tomaram contacto com conceitos como o *readymade* duchampiano e a incorporação na arte de objetos do quotidiano (Santos 2007, 165) – o grupo Fluxus tornou-se no principal agente de difusão e expansão da rede internacional de *Mail Art*. Esta associação é desde logo evidente pela utilização do termo “rede internacional de *Mail Art*”, uma vez que o termo deriva de um conceito desenvolvido por Robert Filliou e George Brecht – dois dos artistas Fluxus mais envolvidos com a *Mail Art*: uma “Rede Eterna” de artistas, que por sua vez partiu do conceito da “festa permanente”, incorporando nestes termos ideais Fluxus como o de aproximação da arte e vida e de colaboração entre artistas num processo estético de celebração do quotidiano (Filliou 1970, 205). A ideia da Rede Eterna ganhou nova exposição na celebração do 1000011º aniversário da arte em 1963 – celebrado a 17 de janeiro por proposta de Filliou –, na

Califórnia, considerado um dos primeiros grandes eventos a reunir presencialmente artistas de *Mail Art*. A partir deste ponto o conceito da Rede Eterna tornou-se praticamente sinónimo da rede internacional de *Mail Art*, simbolizando a visão poética de um conjunto de artistas que, em lugares distintos no mundo, trabalhavam em conjunto e mantinham um diálogo constante através dos serviços postais.

Do mesmo modo que a *Mail Art* nunca constituiu um movimento claramente definido, também o Fluxus nunca foi um grupo fixo de artistas, sendo mais apropriadamente descrito como uma rubrica sob a qual artistas de diferentes pontos no mundo se cruzavam e colaboravam em torno de princípios comuns, entrando e saindo do grupo de modo fluído. Um destes princípios comuns consistia numa forte vertente pública nos seus projetos. Festivais de grandes dimensões, múltiplos programas de publicações, extensas digressões de performances e concertos, entre outros, são testemunho da procura por uma prática artística que dilui as fronteiras entre artes, que aproxima arte e vida ao retomar a ideia da *obra aberta* e a necessidade de intervenção dos espectadores, na qual a *Mail Art* encaixou perfeitamente. Os artistas Fluxus começaram a experimentar com o serviço de correios, destacando-se a editora *Something Else Press* e respetiva *newsletter*, fundada por Dick Higgins em 1963, que criou um meio de custo acessível para a partilha de arte e ideias com milhares de leitores, e divulgando trabalhos de *Mail Art* de artistas como Robert Filliou, George Brecht, Daniel Spoerri ou Ben Vautier, entre outros. O serviço de correios passou a ser uma outra componente da peça de *Mail Art*, sendo esta constituída pela intenção de comunicação, pelo objeto enviado e pela submissão do mesmo ao serviço postal e a quaisquer vicissitudes que daí pudessem ocorrer, fazendo da peça uma espécie de *event* dentro do circuito de *Mail Art*, e tornando ainda mais complexo o debate em torno da materialidade na *Mail Art*.

Ben Vautier é autor de uma das mais célebres peças de *Mail Art*, representativa deste processo de diluição das fronteiras entre artes e do seu carácter de *happening*. *Postman's Choice*, de 1965, corresponde a um postal com dois lados idênticos, contendo em ambos espaço para uma morada e a colagem de um selo, incentivando o remetente do postal a escrever duas moradas diferentes em cada lado, colocando um selo em ambos antes de o enviar pelo correio, deixando ao carteiro a decisão final de escolher a morada de destino do postal (Madsen 2015, 28). Esta experiência evidencia o carácter da *Mail Art* enquanto arte de processo, consistindo a “obra” na colagem entre o trabalho criado pelo remetente,

a submissão do mesmo ao acaso do sistema de correios (neste exemplo enfatizado pelo papel desempenhado pela decisão do carteiro), e da receção ativa do recipiente: a obra de *Mail Art* só é concretizada quando dá lugar a uma troca de comunicação. A peça de *Mail Art* é igualmente parte material e parte conceito: a comunicação é performativa e conceptual, e o objeto enviado materializa a intenção de comunicar.

Entre as décadas de 1970 e 1980, a rede internacional de *Mail Art* atingiu uma escala global, que Ken Friedman descreve como uma comunidade genuína, com um compromisso político, social e moral até então quase inexistente: “This was [...] an era characterized by moral intensity I hadn’t seen since the 1960s, by passion, by commitment and by a real interest in the network, a network seen as a human phenomenon more important than art” (Friedman 1995, 15).

Nesta nova era da rede internacional destacam-se artistas que associam a atividade de correspondência a um maior potencial de ativismo e intervenção social e política, e apresentam um novo empenho em documentar o movimento. Vittore Baroni¹ e Chuck Welch (ou CrackerJack Kid, como também é conhecido) começam a participar na rede de *Mail Art* na década de setenta – ambos permanecendo até hoje como dois dos principais divulgadores do movimento e amplamente ativos na rede –, tendo o primeiro publicado e distribuído autonomamente cem números da revista *Arte Postale!*, e o segundo organizado duas obras centrais ao estudo do movimento, *Networking Currents* (1986) e *Eternal Network: a Mail Art Anthology*. São exemplos na Europa de Leste Robert Rehfelt ou Pawel Petasz, vendo na *Mail Art* uma oportunidade de comunicação para lá da Cortina de Ferro, e encontrando nessa comunicação um ato de resistência à opressão estatal (Bazin et al. 2016, 257). Rehfelt é considerado um dos primeiros artistas e principais difusores de *Mail Art* na República Democrática Alemã²; o polaco Petasz foi responsável pela criação da revista *Commonpress*, dedicada exclusivamente a *Mail Art*, sendo cada número organizado por um artista diferente em qualquer parte do mundo, simultaneamente enfatizando o carácter transnacional da rede de *Mail Art* e permitindo que a revista fosse divulgada periodicamente, chegando a um público vasto, o que não seria possível sob a censura e vigilância constantes do Estado na Polónia (Petasz 1995, 92)³. Na América Latina, destaca-se a figura de Clemente Padín⁴, no Uruguai, cuja prática de *Mail Art* assume um cariz marcadamente militante, evidente por exemplo na organização da primeira exposição de *Mail Art* Latino-Americana em 1974, em plena ditadura militar, e produzindo uma série de selos

“Index: Vittore Baroni”, Lomholt Mail Art Archive. Consultado a 14 de setembro de 2021. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/vittore-baroni>

1

“This was, therefore, an exchange of material and symbolic goods that communicated information in the form of messages intended to criticize the GDR system, denounce the destruction of the environment, protest against nuclear weapons or caricature human behaviour. For the mail artists, this was about defending the freedom of speech, freedom of the press, freedom to travel and artistic freedom, among other things. Despite the violation of postal secrecy by the Stasi, which controlled, documented, and retained certain consignments, the establishment of contact was, nevertheless, the most important aspect”. (Bazin et al. 2016, 259).

2

“Mail Art itself probably had little effect in breaking down Communist oppression. In a larger sense, however, Mail Art helped to free Polish artists from a feeling of rejection by others in the world”. (Petasz 1995, 92).

3

“Index: Clemente Padín”, Lomholt Mail Art Archive. Consultado a 14 de setembro de 2021. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/clemente-padin>

4

postais em que condenava a supressão de direitos humanos por parte do regime. A sua prisão, entre 1977 e 1977, suscitou protestos por todo o mundo e vários projetos de *Mail Art* em seu nome.

A rede de *Mail Art* consolida-se, aos olhos dos participantes, como uma autêntica comunidade apesar das distâncias geográficas, o que levou ao surgimento, na década de 1980, do movimento de “Turismo” de *Mail Art*. O artista de *Mail Art* Lon Spiegelman chegou a afirmar⁵ que neste período os artistas de *Mail Art* trocaram o selo postal por bilhetes de avião (Welch 1986, 27), analogia que descreve o modo como a troca de comunicação na rede de *Mail Art* ganhou uma nova dimensão, dispensando a troca de objetos em prol da circulação dos próprios artistas para conviver e colaborar com outros participantes, intensificando a aura de festa e celebração inerentes ao conceito de Rede Eterna de Robert Filliou. Vários artistas descrevem este período em primeira mão, como é o caso de Ginny Lloyd, artista de *Mail Art* americana que documentou a sua viagem pela Europa entre 1980 e 1981. Narrando a sua viagem pela Europa, comenta o modo como foi calorosamente acolhida – em Inglaterra, nos Países Baixos, na Alemanha, passando por Berlim, Kassel e Frankfurt, em França, Itália, Polónia, Bélgica – por artistas que conhecia e que não conhecia, com quem já se tinha correspondido ou não, aproveitando as suas estadias para desenvolver novos projetos e colaborações e dando testemunho do entusiasmo que permeava as ligações estabelecidas sob o signo da rede internacional de *Mail Art*:

The Mail Art network does work. I was received by artists everywhere who had heard of my tour. Many times they would be in touch with another artist I planned to see, and would send invitations for visits via the mail. Some were artists I had corresponded with previously; some not. That made no difference, for each artist was eager to hear news about Mail Artists I knew in the U.S.A., about previous visits to artists in Europe, to meet and to show me their archives/projects. I completed many projects in collaboration with each artist. (Lloyd 1981)

Esta citação evoca o conceito das “comunidades imaginadas” desenvolvido pelo historiador Benedict Anderson que, ainda que originalmente utilizado para abordar as origens do nacionalismo, indica simultaneamente os elementos mais subversivos da *Mail Art* e os ideais que a alinham com a atividade de Ernesto de Sousa enquanto operador estético. Benedict Anderson descreve uma comunidade como “imaginada” porque, apesar da impossibilidade de todos os seus

Apud. Welch, Chuck. 1986. *Networking Currents: Contemporary Mail Art, Subjects and Issues*. Boston: Sandbar Willow Press. P. 27.

5

membros se conhecerem – algo que, acrescenta, só é possível em “aldeias primordiais” – todos vivem tendo em mente a imagem da sua comunhão (Anderson 2006, 6). O mesmo acontece com a rede internacional de *Mail Art*: ainda que o contacto direto entre todos os participantes seja impossível, prevalece a sensação de comunhão e pertença a uma comunidade global, o que constitui o seu elemento mais subversivo, aproximando-se do apelo de Robert Filliou a uma Rede Eterna de festa e celebração.

2. UMA VANGUARDA DE SOLIDARIEDADE

Desde os anos do neorrealismo⁶, Ernesto de Sousa procura uma arte política que recuperasse a ligação com o público, com a vida, encontrando uma possível solução no estudo da arte popular, que aborda a partir de uma lógica de montagem maleável, cruzando a sua experiência do cinema e da fotografia e o contacto com o cinema experimental em 1968, colocando o passado e o presente em constante diálogo (Santos 2007, 206). A ingenuidade que identifica na arte popular permite-lhe combinar os seus vários interesses e uma abordagem multidisciplinar numa atitude de total recusa da especialização, que Ernesto de Sousa entende como obstáculo à aproximação entre arte e vida (Sousa 1998, 39). Em 1969 passa a justificar a dispersão do seu próprio percurso com a adoção do termo “operador estético”, após participar nos *Undici Giorni di Arte Colletiva*, em Itália – a “mais viva experiência coletiva de carácter estético em que participei” (Sousa 1998, 83).

Ernesto de Sousa entende este termo como permitindo uma atividade artística inerentemente política e engajada, que responde às necessidades atuais: “A velha concepção romântica do artista criador, único e privilegiado, não é só contrariada pelo predomínio de uma tecnologia urbana invasora, mas também por outras necessidades coletivas mais profundas” (Sousa 1998, 83). O termo “operador estético” permite-lhe ainda “ser artista por via teórico-prática” (Santos 2007, 98), desenvolvendo um percurso que, através da recusa da especialização – diluindo a fronteira entre artes e entre artista e crítico –, de uma experimentação formal que abraça todos os *media* do presente, e do apelo ao coletivo e à celebração da arte como processo de estetização do quotidiano, lhe permite recusar uma história da arte evolutiva e linear. A sua ingenuidade voluntária – conceito que herda de Almada Negreiros, uma das suas principais referências – permite-lhe antes trabalhar a partir de uma rede de conceitos e

O percurso de Ernesto de Sousa tem início na década de 1940, no seio do neorrealismo que então se afirmava como a mais consolidada oposição cultural ao regime do Estado Novo. Associando-se ao movimento desde os seus dias de estudante, nunca chega a adotar uma posição de militância nem se associa oficialmente às suas organizações. A sua atividade enquanto neorrealista desenvolve-se, particularmente, no campo da crítica de arte: em 1946 começa a escrever para a *Seara Nova*, uma das principais publicações nestes anos, onde produz uma crítica de arte que concebe a arte como veículo para a intervenção social, defendendo uma prática artística que abraça a experimentação formal como via para o engajamento com a realidade social portuguesa. (Santos 2007, pp. 50 – 54)

6

referências em constante diálogo e reaproveitamento, que o leva a abraçar as artes experimentais e conceptuais do final dos anos sessenta, passando a integrar no seu vocabulário o conceito de vanguarda, que rejeitara enquanto neorrealista (Santos 2007, 206).

João Fernandes reflete sobre o modo como as experiências conceptuais em desenvolvimento nas décadas de 1960 e 1970 se aliaram ao ambiente pós-25 de abril e “ampliaram enormemente” o campo das artes plásticas em Portugal (Fernandes 1997, 24). Nestes anos surgem novos artistas, várias galerias, novos grupos de ação, como é o caso do Grupo Acre, ou iniciativas como os “Encontros Internacionais de Arte”, organizados por Egidio Álvaro e Jaime Isidoro. Sendo verdade que “o contexto político e cultural pós 25 de abril [se] traduz efetivamente por uma libertação de energias, discursos e eventos que só a liberdade tornava possíveis” (Fernandes 1997, 23) – possibilitando, por exemplo, a concretização da *Alternativa Zero* – é também verdade que Ernesto de Sousa se mostra desiludido com o suposto novo panorama cultural. Em 1975, celebrando a criação do Grupo Acre, escreve sobre a desilusão que sente ao constatar que o panorama artístico em Portugal, mesmo após a Revolução, continua a ser marcado por um individualismo que associa à burguesia, e que não existe um espírito ou vontade de trabalhar em coletivo. A vanguarda que Ernesto de Sousa concebe como necessária é, sempre, uma prática artística que dialoga com a sua realidade social: “A vanguarda não é individualista, e por isso se politiza tão espontaneamente quando o meio o exige [...]. E o primeiro passo da coletivização de vanguarda é geralmente dado pelos operadores, que procuram trabalhar em Grupo”⁷.

A década de setenta assinala também o momento em que Ernesto de Sousa começa a observar as experiências de arte conceptual que se desenvolvem no estrangeiro com uma nova atenção. Continuando a promover uma vanguarda especificamente portuguesa, Ernesto de Sousa identifica-se com as propostas de alguns operadores estéticos ou coletivos estrangeiros – nomeadamente o grupo Fluxus –, dos quais se quer aproximar. A partir destes anos, o seu trabalho de “artista por via teórico-prática” (Santos 2007, 98) consiste, simultaneamente, na promoção de uma vanguarda em Portugal e da sua divulgação – dessa vanguarda e de si mesmo enquanto seu promotor – no estrangeiro, projeto ao qual a participação na rede internacional de *Mail Art* desempenha um papel essencial. O momento chave para esta nova atitude é a ida de Ernesto de Sousa à *Documenta 5* de Kassel, em 1972, que relata no texto que escreve para a *Lorenti's* em 1973. A exposi-

Sousa, Ernesto de. 1975. “O Grupo Acre”, *Vida Mundial*, n.º 1843. Consultado no Espólio D6 – José Ernesto de Sousa, Biblioteca Nacional de Lisboa. 7

ção foi constituída por 100 dias de eventos onde convergiram várias das tendências de arte conceptual, incluindo artistas Fluxus, num ambiente de total experimentação e estímulo, de interação do público com a arte, num espírito de festa que muito o impressiona, passando este a ser um dos conceitos que definem a nova vanguarda que considera necessária:

Ritualmente. É uma palavra a fixar. Estamos no centro da vanguarda artística contemporânea, e perante uma das suas preocupações mais nobres: criar novos ritos, de convívio, de festa, de FESTA, de FESTA. Nessa sociedade que perdeu, e ainda vai perdendo mais à medida que dessacraliza, todos os seus ritos antigos, toda a capacidade de estar-em-festa. (Sousa 1998, 56)

No texto “O Estado Zero – Encontro com Joseph Beuys”, de 1972, apela à necessidade de criação de um espaço sócrático, um estado zero “para além do qual seja possível re-criar o mundo à volta, operado pela via do trabalho prático, pela exaltação estética do conhecimento”, por aquilo a que chama uma *nova técnica da solidariedade* (Sousa 1998, 30). É a partir do contacto com estas experiências e, em particular, com artistas Fluxus como Beuys e Filliou, que o influenciam profundamente, que Ernesto de Sousa desenvolve a proposta de uma vanguarda de solidariedade: a Festa que reúne em si a linguagem da fusão entre artes, que dialoga com a realidade e nela intervém, que usa os novos meios para encorajar à participação, e que recupera o coletivo, a relação entre operadores estéticos que operam numa rede de solidariedade, sendo a Festa também a partilha de conhecimento, de experiência, o abandono da especialização e do elitismo por modo a abraçar o quotidiano como processo estético, assinalando a morte da obra de arte e a sua desmaterialização em prol de uma arte verdadeiramente coletiva: “a arte deve ser ilimitada em quantidade, acessível a todos e, se possível, fabricada por todos” (Ibid., 69). A técnica de solidariedade que Ernesto de Sousa refere pode, ainda, ser entendida no sentido de realçar a importância do diálogo enquanto dispositivo que permite o processo de criação e constante reformulação de uma vanguarda útil. O diálogo que advoga será tanto a comunicação entre artistas; quanto o diálogo entre artes – afirmando que “a colagem e o *mixed-media* são a cena do diálogo [...], os géneros misturam-se e corrompem-se” (Sousa 1998, 50); ou o diálogo entre passado e presente, manifesto na recusa de uma narrativa evolutiva de estilos artísticos.

Ernesto de Sousa retoma o conceito de *obra aberta* de Umberto Eco, e expande-o de modo a corresponder a esta vanguarda necessária. A *obra aberta* já não serve, o que procura

não é a participação do público na arte, é a arte feita por todos: “Às ilusões da obra aberta opõe-se a não-obra. O ato estético não seria, pois, obra aberta, mas simplesmente abertura, não obra, não objeto, mas projeto, mas processo” (Sousa 1998, 113). É esta atitude de vanguarda de solidariedade e de busca pela Festa e pelo coletivo que coloca em prática ao organizar, com o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, a *Semana de Arte na Rua*, ou o *1.000.011º Aniversário da Arte*, em 1974, dando continuidade à ideia de Robert Filliou – exemplos de atividades que misturam *performance*, *happening*, formas de pintura, enfim, *mixed-media*. Ernesto de Sousa identifica no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra a fusão entre arte e vida que preconizava: “Não esteja à espera de ir ver uma exposição ou ouvir um concerto bem afinado – porque, enfim, tudo isso pode acontecer... ou talvez, simplesmente, você vá conversar um bocado, e à noite comer um petisco à casa da Túlia [Saldanha]. Ou talvez... quem sabe?” (Sousa 1998, 241). A arte já não existe numa dimensão separada da realidade, mistura-se com o convívio, com a intimidade, com a vida quotidiana, com a amizade, com o diálogo. O processo artístico é inseparável de todas estas dimensões. Enquanto o modernismo da abstração é um caminho de cada vez maior individualismo e depuramento, esvaziado de referências pessoais, esta prática é o seu oposto exato, é a fusão total da vida e de todos os seus referentes com a arte.

É este mesmo espírito que procura com a organização da *Alternativa Zero*, e quando crítica o “exílio” em que trabalham os artistas portugueses (Sousa 1998, 68), Ernesto de Sousa refere-se ao exílio que é o trabalho individual, a ausência de um coletivo. A *Alternativa Zero* é apresentada como uma resposta à necessidade de uma comunidade de artistas, de um trabalho coletivo de pesquisa que dialogue diretamente com o público, com a atualidade, com o local onde trabalham – não numa exaltação nacionalista, mas num apelo à descentralização da produção artística, à sua aproximação do público, a um engajamento político e social. A exposição propõe um recomeçar da arte contemporânea portuguesa, construindo de novo a sua história, não num percurso linear, mas escolhendo as suas próprias referências, antecessores e contemporâneos. Acima de tudo, enfatiza a importância da comunicação e das relações, da consolidação de uma comunidade de operadores estéticos: “[...] um dos aspetos mais salientes da atividade estética dos nossos dias, a importância crescente de um trabalho sobre a comunicação; não sobre as coisas, mas sobre as relações entre as coisas, não sobre os objetos, mas sobre os acontecimentos” (Sousa 1998, 75).

O sistema da rede internacional de *Mail Art* parece também corresponder a esta necessidade. Toda a dinâmica de funcionamento da rede corresponde a um processo de apropriação e polarização de estruturas já existentes – leia-se, os correios – com o intuito de criar um espaço de diálogo global, pretendendo não só reconstruir os circuitos de produção e distribuição de arte, mas também dar-lhes novos significados e propósitos, nomeadamente a intenção de criar um sistema de comunicação descentralizado, que recusa a especialização e a restrição das artes ao seu *medium*, e “livre” das restrições e exclusões impostas pelos circuitos oficiais como museus ou galerias. A 1ª *Exposição Internacional de Arte Postal de Matosinhos*, organizada por Abílio Santos e César Figueiredo em 1992, é uma de várias iniciativas que dão testemunho da existência de uma rede de artistas de *Mail Art* portugueses na qual se destacam nomes como António Aragão, Fernando Aguiar, Ana Hatherly, Alberto Carneiro, César Figueiredo, Abílio Santos, entre outros, cuja prática de *Mail Art* é associada ao seu trabalho na área da poesia experimental⁸. No entanto, embora se registre a presença de artistas de *Mail Art* portugueses no arquivo de Ernesto de Sousa, estes constituem uma minoria. A *Mail Art* parece ser, para Ernesto de Sousa, quase exclusivamente uma via de comunicar com as vanguardas estrangeiras com as quais se identifica, inserindo-se num coletivo transnacional de operadores estéticos construído pela manutenção da comunicação por via postal.

A atividade de *Mail Art* de Ernesto de Sousa desenvolve-se entre as décadas de 1970 e 1980, época em que a rede internacional de *Mail Art* vivia o seu momento de maior atividade, com uma comunidade transnacional de artistas em constante diálogo. O arquivo de Ernesto de Sousa – distribuído pelo Espólio Isabel Alves, pela Biblioteca Nacional de Portugal e pela Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – é caracterizado por uma grande variedade e dispersão de documentos e objetos que, para além de testemunharem a dispersão inerente à própria *Mail Art*, sugerem que desempenhou um papel de grande atividade na rede internacional. Sendo a economia de troca e a manutenção constante do diálogo dois dos princípios basilares da *Mail Art*, segundo os quais um artista que não interagisse suficientemente com a rede deixaria de receber material, a vasta quantidade de cartas, envelopes, catálogos, livros de artista, selos, periódicos, publicações, convites para projetos ou exposições presentes neste arquivo indicam, efetivamente, que Ernesto de Sousa não só interagiu com a rede internacional de *Mail Art* como manteve esse diálogo de forma consistente desde a década de 1970.

“Arquivo Digital da Po.Ex. Poesia Experimental Portuguesa”. Consultado a 25 de setembro de 2021. <https://po-ex.net/>

De um modo geral, é possível traçar uma relação entre a expansão da rede de contactos no arquivo de Ernesto de Sousa e a cronologia de viagens que fez ao longo destes anos, tendo sido nestas deslocações que travou conhecimento com algumas das personalidades que mais irão influenciar a sua atividade ao longo das décadas de 1970 e 1980, como é o caso de artistas como Robert Filliou, Joseph Beuys ou Wolf Vostell, com quem estabeleceu relações de grande proximidade e cuja correspondência ocupa uma parte significativa deste arquivo, juntamente com outros artistas Fluxus como Ben Vautier, Dick Higgins ou Al Souza. Com a participação, em 1973, na 25ª Reunião da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) em Zagreb, toma contacto com os circuitos artísticos alternativos da Jugoslávia, encontrando-se no arquivo vários materiais de divulgação de exposições e atividades culturais realizadas entre 1973 e 1974 na Galeria de Estudantes do Centro Cultural de Belgrado, e passando a encontrar-se correspondência mais frequente com artistas como Rasa Todosijevic ou Nusa e Sreco Dragan. Do mesmo modo, uma ida à Polónia no contexto de outra reunião da AICA marca o início da presença de correspondência com artistas como o duo KwiekKulik ou Pawel Petasz, sendo de salientar a presença de dois números da revista *Commonpress* anteriormente mencionada, organizados por Guy Bleus e Angelika Schmidt.

Destaca-se também um vasto conjunto de correspondência com célebres artistas de *Mail Art* italianos em cujos projetos internacionais de *Mail Art* Ernesto de Sousa participou, como é o caso do projeto de Antonio Ferro, *La Post-Avanguardia*, de 1978, ou o projeto *Pelo + Pelo -*, organizado por Emilio Morandi em 1981, no qual participa juntamente com Helena Almeida, Ana Hatherly e António Sena. Um conjunto de correspondência com Giancarlo Politi, assim como a presença no arquivo de vários números do diretório *Art Diary*, testemunham o envolvimento e dedicação de Ernesto de Sousa em divulgar a cena artística portuguesa que o próprio ajudava a moldar nestes anos. De resto, participa em vários projetos internacionais de *Mail Art*, como *Art A to Z*, de 1977, ou *Views Completed and Edited by Robin Crozier*, de 1978, ambos organizados por Robin Crozier; o projeto *Artists Report Mail Art*, de 1979, organizado por Angelika Schmidt; o *World Art Atlas*, organizado por Guy Bleus em 1982, entre outros. A pesquisa no arquivo revela ainda que, em vários casos, a correspondência de *Mail Art* é indistinguível de uma correspondência de cariz mais pessoal, evidenciando o modo como, para Ernesto de Sousa, a construção de uma comunidade em que a solidariedade é conceito operativo é essencial à construção de uma

vanguarda que aproxime a arte e a vida, o que, de resto, foi evidenciado na exposição *Meu Amigo. Obras e Documentos da Coleção Ernesto de Sousa (1921 – 1988)*, no Museu Nacional de Arte Contemporânea, organizada por Isabel Alves.

Ao afirmar-se como um sistema de produção e distribuição de arte alternativo, descentralizado, de livre e igual acesso a artistas em qualquer parte do mundo, que opera em rede e recusa qualquer sistema de hierarquias, construindo uma comunidade imaginada transnacional, a *Mail Art* propõe uma abordagem à história da arte que se afasta das narrativas lineares ou evolutivas do Modernismo. Sendo possível apontar alguns momentos, fatores e agentes que impulsionaram o surgimento, desenvolvimento e consolidação da rede internacional de *Mail Art*, é também verdade que nela convergiram diversos artistas, influências, cronologias, percursos. A impossibilidade de mapear uma história linear da *Mail Art* obriga ao exercício de uma abordagem à historiografia da arte que recuse a simplificação do seu objeto, que o questione a partir de múltiplas perspectivas, que esteja disponível a ver múltiplas histórias em simultâneo, e que busque compreender a produção artística como algo produzido em redes de comunicação e de transferências culturais. Mariana Pinto dos Santos descreve a abordagem de Ernesto de Sousa à história da arte de modo semelhante:

Revela-se totalmente inovador face à historiografia de arte portuguesa dominante nos anos 60 e 70 do século XX [...] graças à abordagem da história que lhe possibilitava o seu enquadramento teórico. Ernesto analisa aprofundadamente o seu objecto, interrogando-o a partir das técnicas (por exemplo, a fotografia), teorias (usando por exemplo a fenomenologia, o estruturalismo), e preocupações do presente, cruzando disciplinas (recorrendo, por exemplo, ao teatro, à antropologia) e problematizando os conceitos que, usados e abusados em história da arte (por exemplo, o de Romantismo), eram (e ainda são), regra geral, dados como adquiridos, fechados, sem necessidade de redefinição. (Santos 2007, 208)

O estudo da rede internacional de *Mail Art*, do percurso de Ernesto de Sousa e, conseqüentemente, a intersecção entre ambos é também, em suma, um exercício de diálogo. Tal como acontecerá com múltiplos outros artistas envolvidos no movimento de *Mail Art*, Ernesto de Sousa identifica nele vários mecanismos e sistemas que parecem corresponder em absoluto a preocupações sobre as quais se debruçava desde o início do seu percurso. A primazia da comunicação

como via de solidariedade, via para a construção de uma comunidade em rede, descentralizada e livre de hierarquias, a intervenção política e o engajamento com a contemporaneidade específica são, simultaneamente, as respostas que Ernesto de Sousa identifica para o futuro da arte em Portugal, e aquilo que o faz identificar-se e integrar uma comunidade transnacional de operadores estéticos. Em conclusão, esta atitude corresponde a uma abordagem à historiografia da arte que vai ao encontro de propostas recentes como o são a ideia de uma conceção horizontal da história (Piotrowski, 2009), a necessidade de eliminar a dicotomia centro/periferia e, de um modo geral, o apelo de Béatrice Joyeux-Prunel pela “complicação das nossas narrativas sobre a história da arte” (Joyeux-Prunel 2014, 7).

As ferramentas teóricas e dispositivos discursivos de que Ernesto de Sousa se serve para fundamentar a sua teoria da ingenuidade – e que lhe permitem identificar-se com a rede internacional de *Mail Art* – constituem, também, ferramentas teóricas e dispositivos discursivos que abrem possibilidades para reequacionar as narrativas dominantes na historiografia da arte, quer a nível global como no caso específico da historiografia da arte em Portugal. Leia-se, esta abordagem apresenta o potencial para uma posição de ativismo que só pode ser possível a partir de um reequacionar do próprio modo como se aborda a produção artística e teórica, concebendo a história da arte como estando em constante redefinição, reciclagem e polarização, numa abordagem historiográfica também ela baseada na fenomenologia, constantemente estabelecendo diálogos entre o presente e o passado e numa postura multidisciplinar, tal como é praticada por Ernesto de Sousa.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERRO, Alexander, ed.; Stimson, Blake, ed. 2000. *Conceptual Art: a Critical Anthology*. MIT Press.
- ANDERSON, Benedict. 2006. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Books.
- BAZIN, Jérôme; Glatigny, Pascal Dubourg; Piotrowski, Piotr. 2016. *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945 – 1989)*. Budapest, New York: Central European University Press.
- BLEUS, Guy, ed. 1983. *World Art Atlas. MAIL eARTh PROJECT*. Belgium, Turnhout.

- BLEUS, Guy. 1984. "Exploring Mail Art". In *Commonpress 56*, editado por Guy Bleus. Belgium: Administration Center, Wellen.
- ECO, Umberto. 1962. *Obra Aberta*. Traduzido por João Rodrigo Narciso Furtado. Lisboa: Difel, 1989.
- FERNANDES, João, coord. 1997. *Perspetiva: Alternativa Zero*. Fundação de Serralves.
- FIGUEIREDO, César; Santos, Abílio-José, org. 1992. *1ª Exposição Internacional de Arte Postal de Matosinhos*. Câmara Municipal de Matosinhos.
- FRIEDMAN, Ken. 1995. "The Early Days of Mail Art". In *Eternal Network: a Mail Art Anthology*, edited by Chuck Welch, 3-16. Alberta: University of Calgary.
- FRIEDMAN, Ken. 1995. "The Eternal Network". In *Eternal Network: a Mail Art Anthology*, edited by Chuck Welch, xv - xvii. Alberta: University of Calgary.
- FRIEDMAN, Ken, ed. 1998. *The Fluxus Reader*. New York: Academy Editions.
- FILLIOU, Robert. 1970. *Teaching and Learning as Performing Arts*. Cologne: Verlag Gebr.
- GREENBERG, Clement. "Towards a Newer Laocoon". In *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Volume 1: Perceptions and Judgments, 1939 - 1944*, edited by John O'Brian, 23 - 37. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- HELD, John. 1995. "Networking: The Origin of Terminology". In *Eternal Network: a Mail Art Anthology*, edited by Chuck Welch, 17-24. Alberta: University of Calgary.
- HELD, John. 2014. "Japanese Mail Art, 1956 - 2014". *SFAQ 17*, 58-61, Agosto - Outubro, 2014.
- HELD, John. 2015. *Small Scale Subversion: Mail Art & Artistamps*. Lulu.com.
- LIPPARD, Lucy. 1997. *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972....* University of California Press.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. 2014. "The Uses and Abuses of Peripheries in Art History". In *Artl@s Bulletin 3*, N. 1, 2014.
- LOMHOLT MAIL ART ARCHIVE. "Index: Clemente Padin". Consultado a 14 de setembro de 2021. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/clemente-padin>
- LOMHOLT MAIL ART ARCHIVE. "Index: Vittore Baroni". Consultado a 14 de setembro de 2021. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/vittore-baroni>
- LLOYD, Ginny. 1982. "The Mail Art Community in Europe". *Umbrella Magazine*, vol. 5, 1. 1 de janeiro, 1982.
- MADSEN, Theis Vallo. 2015. *Ants in the Archive. Cataloguing Mogens Otto Nielsen's Mail Art Archive*. Phd. diss., Aarhus University.

- MCLUHAN, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.
- PETASZ, Pawel. 1995. "Mailed Art in Poland". In *Eternal Network: a Mail Art Anthology*, edited by Chuck WELCH, 89-92. Calgary: University of Calgary Press.
- PINTO DOS SANTOS, Mariana. 2007. *Vanguarda & Outras Loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PIOTROWSKI, Piotr. 2009. "Toward a Horizontal Art History of the European Avant-Garde". In *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, edited by Sascha Bru et al. De Gruyter.
- PITTORE, Carlo. 1995. "International Artists Network". In *Eternal Network: a Mail Art Anthology*, edited by Chuck Welch, 59 – 61. University of Calgary, Alberta.
- SAPER, Craig J. 2001. *Networked Art*. University of Minnesota Press.
- SOUSA, Ernesto de. 1975. "O Grupo Acre", *Vida Mundial*, n.º 1843. Consultado no Espólio D6 – José Ernesto de Sousa, Biblioteca Nacional de Lisboa.
- SOUSA, José Ernesto de. 1998. *Ser Moderno... Em Portugal*, editado por Isabel Alves e José Miranda Justo. Lisboa: Assírio & Alvim.
- WELCH, Chuck. 1986. *Networking Currents: Contemporary Mail Art, Subjects and Issues*. Boston: Sandbar Willow Press.
- WELCH, Chuck. 1995. *Eternal Network: a Mail Art Anthology*. Alberta: University of Calgary.