



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



A Arte Postal no Brasil e a contribuição de Albert Harrigan

Almerinda da Silva Lopes

Professora da Universidade Federal do Espírito Santo

Pesquisadora de Produtividade do CNPq

Membro do CBHA

Resumo: Este artigo reflete sobre a Arte Postal, destacando a inserção do capixaba Alberto Harrigan nessa tendência artística marginal, experimental, relacional e crítico. Para a elaboração das obras, os artistas recorriam a processos híbridos e a materiais precários ou inusitados, rompendo com os postulados estéticos tradicionais. Desafiando a censura, a Arte Postal se utilizou de imagens e mensagens que ironizavam a situação política do país. Interlocutores de qualquer parte do mundo poderiam recebê-las via correio, interferir e modificar as propostas criativas originais, pondo-as novamente em circulação. Formularam, assim, uma rede de comunicação underground, que refutou o conceito de obra de arte e o poder e exclusividade das instituições culturais, enquanto instâncias balizadoras e difusoras dos objetos artísticos.

Palavras-chave: Arte Postal. Arte Correio. Anos 1970/80. Alberto Harrigan.

Résumé: Cet article réfléchit sur l'Art Postal, et remarque l'insertion du capixaba Alberto Harrigan dans cette tendance artistique marginale, expérimentel, relationnel et critique. Pour réaliser leurs oeuvres, les artistes s'utilisaient de processus hybrides et de matériaux précaires et inusités, pour détruire les postulats esthétiques traditionnels. En défiant la censure, l'Art Postal a s'utilisé des images et messages qu'ironisaient la situation politique du pays. Quelques interlocuteurs de tout le monde recevaient ce genre de travailles pour le courrier, faire des interférences et modifications sur ces propositions originaux, en les mettant tout de suite en circulation. L'Art Postal a constitué, ainsi, un réseau de communication underground, a réfuté le concepte d'oeuvre, le pouvoir et l'exclusivité des musées comme les instances pour la reconnaissance et la divulgation des objects artistiques.

Mots-clés: Art Postal. Art Courrier. Annés 1970/80. Alberto Harrigan.

Após a emergência das chamadas “Novas Figurações”, de matriz Pop, a pintura entrava em verdadeiro refluxo em todo o mundo, no final dos anos de 1960. Se no circuito oficial de arte a pintura, em suas diferentes linguagens e sintaxes, continuava a desfrutar de certa preferência, muitos artistas empreendiam verdadeiro enfrentamento às premissas e aos paradigmas estéticos tradicionais, que

continuavam a sustentar o mercado. A arte assumia, então, um caráter experimental, efêmero, conceitual e heteróclito, desmaterializando-se e tornando-se impura, ao hibridizar diferentes processos, suportes, linguagens e materiais.

Nessa mesma época, em paralelo a um abrupto crescimento urbano, exacerbava-se a produção de bens industriais, ampliavam-se os investimentos na área científica e tecnológica, repercutindo no campo da informação, da comunicação e da arte, e imprimindo nova dinâmica aos diferentes setores da vida moderna. Alguns marcantes movimentos sociais e de contracultura provocariam um verdadeiro curto-circuito no comportamento e modos de pensar de uma sociedade ainda bastante acomodada e conservadora. Paradoxalmente, o âmbito político não se mostraria permeável a essas mudanças e a tais proposições. Basta lembrar que vários países da América latina, entre eles o Uruguai, a Argentina e o Brasil, encontravam-se sob a égide do autoritarismo ditatorial, que exercia forte controle sobre as manifestações culturais e condenava ao exílio ou à prisão os artistas que não se submetessem ou desrespeitassem as determinações. Essa parece explicar a repercussão e o exacerbado teor crítico da Arte Postal no nosso continente.

No caso brasileiro, isso não impediria que, mesmo após a promulgação do AI-5, muitos jovens se expressassem por meio de códigos visuais herméticos ou menos explícitos, com o intuito de driblar ou escamotear a censura. Embora dialogassem, de diferentes maneiras, com as tendências internacionais, procurariam aclimatar as respectivas

linguagens à própria realidade, criticando-a e ironizando-a, transformando a praxe artística em ato político.

Atitudes críticas e imagens contundentes passam a ser geradas por muitos autores, empregando processos e materiais, alternativos, precários, efêmeros, insólitos ou anartísticos (emprestando o termo de Julio Plaza). Outros, porém, iriam recorrer a diferentes suportes e tecnologias disponíveis, naquele momento: offset, Super 8, vídeo, e até computador, para gerar imagens e engenhocas eletromecânicas para mover estranhos e desengonçados objetos/máquinas. Estes, marchavam, emitiam gritos ou uivos, ou expeliam líquidos e estranhos odores, numa referência irônica à angústia, ao medo e à tortura impostos ao país.

Neste texto discorreremos, tão somente, sobre a produção dos jovens artistas plásticos e poetas que, por através da hibridização de meios e materiais precários: carimbos, colagens, fotografias próprias ou apropriadas, frases e palavras de ordem extraídas de jornais e revistas. Geraram um naipe diversificado de imagens e mensagens seriais, recorrendo ao mimeógrafo, à fotocopadora, à fotografia, enviando-as, via correio, a diferentes interlocutores nacionais e estrangeiros.

Subvertiam, assim, as categorias tradicionais de arte e refutavam a chamada “arte oficial”, criando um processo intercomunicação que escamoteava o controle e a vigilância do poder constituído. A *Mail Art*, *Arte Correio* ou *Arte Postal*, tornava-se, portanto, um meio alternativo ou marginal a que recorreram os artistas para a troca de experiências,

mensagens e idéias com os próprios pares. Enviavam, via correio, imagens, frases, textos e poemas visuais por eles criados e reproduzidos ou impressos em série, no formato de cartões postais, ou em outros suportes e dimensões.

Consideramos inapropriadas as nomenclaturas supracitadas, no sentido que as primeiras remetem exclusivamente ao Correio, isto é, à instituição utilizada pelos artistas como veículo para o envio dos trabalhos; e a terceira, por se referir tão somente a um gênero de produto artístico, e não à diversidade de formulações e materiais utilizados pelos artistas. Entretanto, por falta de outra mais apropriada, elas serão adotadas, indistintamente, ao longo do texto.

Se por sua natureza subversiva, esse gênero de objeto artístico não teria, na época, penetração nos museus e galerias de arte, essas instâncias eram entendidas pelos muitos jovens como redutos legitimadores do mercado e do poder instituído, a produção citada iria circular de maneira underground e à margem dos espaços culturais convencionais.

O Correio, de instituição oficial de comunicação, tornava-se, irônica e paradoxalmente, um meio underground ou a alternativa ao alcance dos artistas para fazerem circular imagens e mensagens subversivas que, pelo seu teor político ou por seu caráter inusitado ou não convencional, seriam censuradas ou não acolhidas pelas instituições culturais. Assim, além de ser um meio alternativo seguro, rápido, eficiente e relativamente barato, o correio permitia que o artista estabelecesse um processo sociológico e

global de comunicação, definindo ele próprio com quais destinatários pretendia dialogar.

A Arte Postal, além de subverter a ordem, as determinações e o controle da censura do regime militar, afrontava e burlava os limites e prerrogativas das instituições culturais. Inseria-se em um campo ampliado de ação e circulação independente, livre e à margem da intermediação do museu ou da galeria, considerados por muitos artistas como redutos legitimadores dos valores elitistas tradicionais e do mercado de arte. Vislumbraram no correio a possibilidade de transformá-lo em um meio democrático que facultasse a circulação de produtos artísticos e a troca recíproca de imagens e informações entre brasileiros e estrangeiros, ilustres desconhecidos ou nomes consagrados. Ressalta-se que os artistas recorriam ao Correio exclusivamente como suporte para a veiculação de imagens e mensagens artísticas, postadas ou não em envelopes lacrados e selados. Acreditavam que a instituição não exercia influência ou interferência no conceito, no processo criativo, na linguagem, nas mensagens *visoverbais* da Arte Postal, nem no seu caráter subversivo ou crítico. Alguns, porém, recusaram submeter-se às regras impostas e ao pagamento de taxas para a postagem, transporte e distribuição de seus trabalhos, adotando atitudes inusitadas ou irônicas: enviavam ao correio envelopes fora dos padrões convencionais ou com selos falsos, isto é, criados subversivamente por eles.

Outros preferiram distribuir imagens e informações de maneira interpessoal ou livre, por temerem um

possível rastreamento das mensagens. Em algum sentido, estes não deixariam de ter razão, pois depender de um sistema de comunicação oficial para que a informação se efetivasse, parecia postergar ou relativizar o caráter subversivo e a pretensa marginalidade, que em sua origem foram preconizados pelos signatários da Arte Postal. Considerando que os mail artistas se expressavam como já citado, por meio de um pasticho ou montagem de processos, códigos semânticos e visuais, muitas vezes extravagantes, performativos ou teatrais, não convencionais ou antiestéticos, não deixariam de levantar a suspeita de existir um possível rastreamento das informações por eles veiculadas.

Pautando-se no conceito de autonomia e no princípio duchampeano de que todo e qualquer indivíduo é capaz de produzir objetos e mensagens criativas, os chamados artistas postais se propunham produzir seus trabalhos criativos individual ou coletivamente, de maneira não programada. Assim, ao permitirem a interação ou interferência de uns nos trabalhos dos outros, e ao recorrerem a materiais efêmeros e a uma fatura precária, geradora da ideia de inacabamento, refutaram a ideia de originalidade, unicidade e perenidade. Propunham assim imprimir diferentes rumos à arte, criando ou realocando valores, conceitos e ações, subvertendo ou redefinindo os próprios conceitos de obra de arte, de artista e de espectador. (Figura 1)

Se a prerrogativa de estabelecer o cruzamento ou a fusão de imagens, signos, códigos verbais, textos, instaurava “um jogo de infinitas possibilidades de elaboração, execução

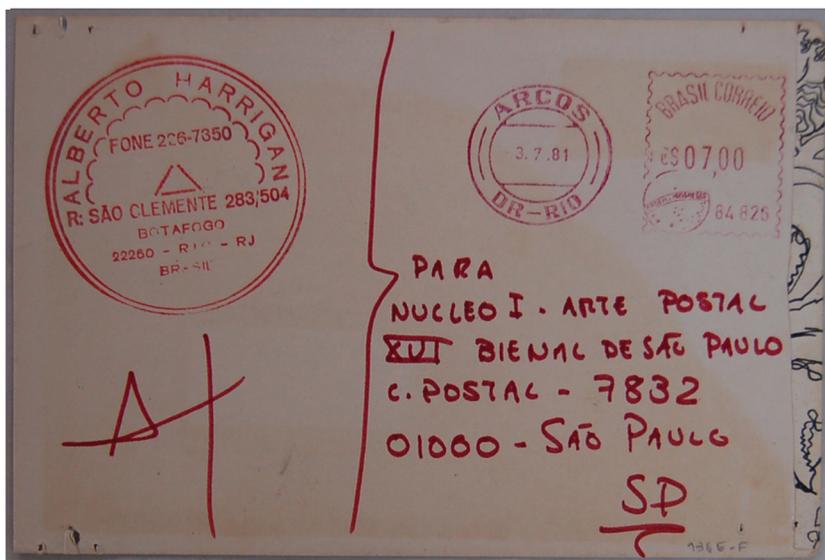


Figura 1 - Alberto Harrigan - Série Puás (cartão postal a partir de desenho a nanquin), s/d. Participou da XVI Bienal de São Paulo. Coleção Arte da Cidade, Centro Cultural São Paulo. Fotografia: autor desconhecido.

e exposição de ideias”,¹ visava, ainda, situar a Arte Postal como um processo criativo democrático e sem fronteiras. Tal perspectiva, porém, logo seria relativizada ou se tornaria fictícia, com a absorção desse gênero de arte por museus, galerias e outras instituições culturais, e exposta e difundida como qualquer outro produto artístico.² Isso confirma o que bem observou Julio Plaza: “A Mail Art democratiza a prática da arte, mas não consegue superar o impasse da dialética quantidade/qualidade. É que a arte (como viu Marcel Duchamp nada tem a ver com a democracia”.³

Um processo de comunicação em rede

Ao propor trocas de imagens e mensagens, entre artistas de diferentes nacionalidades, culturas, faixas etárias, tendências ideológicas, a Arte Postal tornava-se uma tentativa original de instaurar um fenômeno de comunicação rizomático ou em rede, em um mundo que começava a se globalizar. Assim, parte das proposições criativas era realizada para o consumo e para transformação e recriação em fluxo contínuo de envio e recepção, isto é, aquele que recebia a imagem ou texto deveria interferir

¹ Gifalli, R. , 2003, p. 30.

² A primeira grande exposição de Arte Postal foi realizada no início da década de 1970, no Museu Whitney, contando com a anuência e a participação do neodadaísta americano Ray Johnson (1927-1995), tido como um dos pioneiros desse gênero artístico. A mostra contou, ainda, com mais de uma centena de membros da New York Correspondence School, que definiu como condição para a participação de seus integrantes, que todo o material enviado pelos inscritos fosse aceito e exposto. Todavia, deve-se ao conhecido Grupo Fluxus, a formulação do conceito e premissas da Arte Postal, pautados nos princípios de liberdade de criação, igualdade, reciprocidade e alteridade, embora outros artistas, de diferentes maneiras também contribuíssem para a propagação e compreensão dessa tendência, a exemplo de Joseph Kosuth, Robert Barry e Douglas Huebler.

³ Plaza, J. 1981, p. 10.

livremente, modificando-o e reenviando-o a seguir a outra pessoa de sua escolha, e assim sucessivamente. Na verdade, cada objeto de Arte Postal enviado e recebido, deveria gerar outro, como resposta e efetivação do processo de comunicação, ampliando sempre a rede ou corrente de participantes ativos.

Os envolvidos nessa rede de comunicação e recriação, bem como as características e peculiaridades que o produto ou objeto artístico assumiria no final do processo, eram imprevisíveis. A participação do receptor e a eficiência da comunicação, isto é, a compreensão do significado das mensagens e ideias transmitidas pelo produtor/emissor à comunidade artística, assumiam maior importância que a própria natureza do produto artístico posto em circulação, do início ao final do processo.

Vale lembrar, no entanto, que os artistas dadaístas recorreram a processos análogos de comunicação, que consistiam em panfletos e cartões postais contendo pinturas, colagens e fotomontagens sobrepondo imagens de diferentes naturezas e procedências, além de signos, palavras, frases ou textos. Alguns consideram serem essas as imagens seminais da Arte Postal, no sentido que deveriam provocar novas sensações no espectador, estabelecer a troca de informações e refutar a criação de obras contemplativas para o mercado burguês.

Mas, ao contrário do que propugnaram os seus signatários, a Arte Postal não iria se revelar um processo de comunicação ilimitado, nem parece ter atingido um público mais amplo que os museus tradicionais, ficando

praticamente circunscrita à relação emissor/receptor ou remetente/destinatário, isto é, sem atingir o grande público. Além disso, ao contrário das exposições realizadas em espaços culturais oficiais, que facultam democraticamente o acesso de todo e qualquer interlocutor às obras, no caso da Arte Postal é o próprio artista/remetente quem determina, a priori, com quem ele quer se comunicar, endereçando a um receptor, escolhido por ele, imagem ou objeto de sua autoria.

De maneira tanto contraditória quanto irônica, no âmbito local e internacional, a Arte Postal perderia rapidamente o caráter marginal, acabando por ser institucionalizada, antes mesma da revogação do AI5, com a realização da *Primeira Mostra Internacional de Arte Postal* (1975), em São Paulo e Recife, organizada por Ismael Assumpção, Paulo Bruscky e Ypiranga Filho. Esse gênero artístico adentrava, desde então, o espaço das principais instituições culturais do país, inclusive a Bienal Internacional de São Paulo (1981),⁴ passando a ser exposta em paredes, de maneira similar a qualquer processo tradicional.

Com o surgimento da Rede Internacional de Computadores na década seguinte, esse veículo passou a ser o mais utilizado para o envio e recebimento de imagens e mensagens de qualquer parte do mundo, de maneira quase instantânea ou em tempo real. Todavia, se o fluxo contínuo

⁴ Tendo como Curador Geral o historiador e professor Walter Zanini, a XVI edição da Bienal de São Paulo (1981), dedicou uma sessão especial à Arte Postal, com a curadoria de Julio Plaza, que transitou, depois, por instituições culturais de várias regiões do país. No texto do catálogo da mostra, Plaza atribuiu ao Dadaísmo e Futurismo, o caráter desconstrutivo, descontínuo, anárquico, caótico e anartístico (termo cunhado por Plaza), em que se pautou a produção de imagens hibridizadas e textos pelos mail artistas. Cf. Plaza, 1981, p. 8.

desse último tipo de mensagens ou imagens veiculadas pela Internet ou pelas redes sociais usufrui de grande liberdade, por ser mais difícil de controlar, em contrapartida, por seu caráter virtual, efêmero ou rapidamente descartável, a e-mail arte tende a se perder ou a não se perpetuar, como ocorreu com grande parte da mail-art. O interesse crescente pelas práticas artísticas ligadas ao conceito de arquivo faz com que a Arte Postal desfrute de crescente interesse de difusão e veiculação de mail artistas históricos, com destaque para Paulo Bruscky.

Esse e outros artistas brasileiros iriam redimensionar o significado e o alcance de sua obra, enviando imagens postais de fotografias de performances e de objetos artísticos não efêmeros, a instituições e artistas de todo o mundo, a exemplo de Regina Vater, Regina Silveira, Júlio Plaza, Bené Fonteles, Alex Valauri, Letícia Parente, Hélio Lete, Arthur Matuck, Hudinilson Júnior, Raul Córdula, Artur Barrio, Mário Ramiro, Rafael França, Alberto Harrigan. Em virtude da especificidade e limites do texto, dialogamos a seguir apenas com a produção do último artista, e de maneira reconhecidamente superficial e incompleta.

A inserção de um capixaba na Arte Postal

Alberto Roberts Harrigan Filho (1944-2002) iniciou a carreira artística no Rio de Janeiro, na metade da década de 1960. Embora revelasse muito cedo talento e vocação para a pintura, trocou a Escola de Belas Artes pelo curso de Biologia, sem prosseguir na carreira. Mesmo que

optasse pela arte, aperfeiçoando-se em desenho e pintura, em cursos livres e ateliês particulares, os elementos da natureza iriam permanecer e atravessar grande parte da produção artística do capixaba.

A temática ecológica ou de indicação preservacionista e política transparece já em trabalhos iniciais do artista, por meio de estilemas surrealistas, que concederam a Harrigan alguns prêmios (início dos anos 70). Mas as composições de formas sintéticas ou fragmentárias, conotação fantasmática, trágica ou angustiante, que em alguns casos aproximam-se da abstração, seriam aquelas que iriam conceder ao jovem artista reconhecimento e abrir-lhe espaço em instituições culturais de vários estados brasileiros e no exterior.

Embora elaborasse, simultaneamente, pinturas a óleo e desenhos de seres vivos, é nesses últimos que parece perseguir exaustivamente uma determinada forma, até ajustá-la à sua vontade formadora, tal como se constata na emblemática e extensa série *Puãs*. Nesses desenhos a nanquim, de formulação variada, o autor põe em relevo a patola ou pata preensora do caranguejo, em posição de ataque (ou de defesa?), e reafirma a singularidade de seu laboratório criativo e viés experimental. Tributários da memória dos manguezais do bairro de Santo Antônio (Vitória), onde o jovem cresceu e passou parte de sua vida, os desenhos dessa série tornaram-se emblemáticos da carreira do artista. Além de terem integrado parte das exposições por ele realizadas, se desdobravam e se resignificavam, de diferentes maneiras, circulando em trabalhos de arte postal e na ilustração de revistas e livros editados no

Brasil e no exterior, o que confirma a intenção do artista de alargar o campo de atuação e inserção de sua produção. Dessa maneira, Harrigan voltaria, intermitentemente, a essa temática, reciclando imagens ou hibridizando-as com colagens, poemas e frases de ordem, enviados por ele a inúmeros artistas, exposições e bienais em várias partes do mundo, a exemplo da Bienal de São Paulo e da Mostra Internazionale di Arte Postale (Roma). (Figura 2)

O capixaba revelaria aguçado senso crítico e liberdade criativa, interferindo em seus próprios desenhos com pintura, carimbos, selos, colagens de palavras, frases, poemas e fragmentos de jornais e revistas. A alguns trabalhos de Arte Postal o artista atribuiu um caráter performativo, recorrendo à reprodução de fotografias pessoais, hibridizando-as com diferentes meios e materiais e enviando-as pelo correio para que outros interferissem sobre elas, pondo-as novamente em circulação. Embora a maior parte dos trabalhos não recebesse títulos, em algumas séries de obras evocaria, curiosamente, personagens históricos, como em “A intimidade de Napoleão”, denominação atribuída à coletiva de onze desenhistas brasileiros, na Galeria Homero Massena (Vitória), que teve a curadoria do artista (1982). (Figura 3)

Harrigan engajou-se também em alguns movimentos underground, participando, com outros artistas de sua geração, de passeatas reivindicativas ou de protesto, e da elaboração de performances, happenings, poemas visuais e outras manifestações poéticas. Um desses movimentos, cognominado de *Arte Pornô* - embora efêmero (pois perdurou

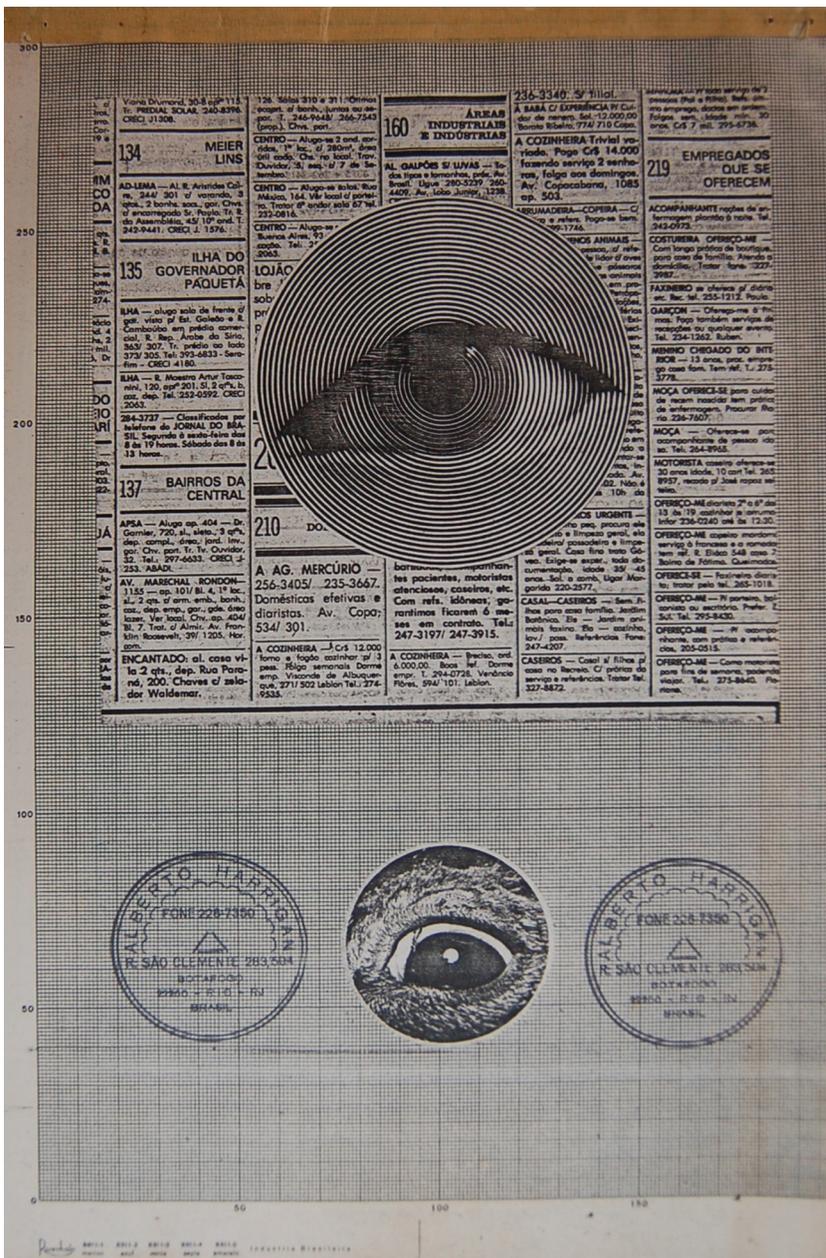


Figura 2 - Alberto Harrigan, Sem Título (colagem sobre papel milimetrado), s/d - Participou da XVI Bienal de São Paulo. Coleção Arte da Cidade, Centro Cultural São Paulo. Fotografia: autor desconhecido.



Figura 3 - Alberto Harrigan com interferência de Paulo Bruscky - Sem Título (c. 1978). Acervo Coleção Arte da Cidade, Centro Cultural São Paulo (participou da XVI Bienal de São Paulo). Fotografia: autor desconhecido.

apenas do final dos anos 1970 ao início de 80) - tornou-se muito marcante, principalmente pelo comportamento irreverente de seus integrantes, que se apresentavam em ruas, praças e praias, trajando-se de maneira inusitada, ou mesmo nus, com a intenção de provocar e chocar os redutos elitistas e conservadores de bairros nobres do Rio de Janeiro. O grupo contava com a participação de poetas e artistas, entre os quais Cairo Assis Trindade, Leila Miccolis, Denise Trindade, Teresa Jardim, Ota, Glauco Matoso, Bráulio e Ulisses Tavares, Tanussi Cardoso, Hudinilson Júnior e Eduardo Kac.⁵

⁵ Nessas manifestações, que em sentidos eram inspiradas em movimentos internacionais, os integrantes do grupo apresentavam-se, de maneira provocativa, completamente nus, em praças, praias e teatros, ou trajando sungas minúsculas, numa época de repressão e tabus de toda a ordem. Para eles, a nudez do corpo era uma maneira de se referir e expor a vulnerabilidade do ser humano, em meio a tantas agressões e injustiças. Eduardo Kac incorporava, então, uma figura andrógina, conhecida como “Bufão do Escracho”, apresentando-se no Rio de Janeiro e São Paulo trajando minissaia cor de rosa. Sandálias, batom vermelho e outros adereços femininos, provocando inusitadas reações do público.

Em trabalhos que transitavam entre a pornografia e o erotismo, ou propondo uma relação de proximidade entre arte/política e arte/vida, os jovens protagonistas desse movimento defendiam com irreverência a livre manifestação do pensamento e de expressão artística. Como ativistas, protestaram contra o capitalismo selvagem e as inúmeras formas de autoritarismo: falta de liberdade, repressão política, interferência da censura militar nos processos criativos, discriminação racial, tabus sexuais e sociais, homofobia, guerras, desrespeito ao meio ambiente, cuja principal ofensiva naquele momento, era a construção de Usina Nuclear em Angra dos Reis.

Harrigan também elaborou, na mesma época, desenhos de conotação explicitamente fálica ou de apelo sexual, para ilustrar poemas eróticos de autoria de colegas do grupo supracitado, já que na época não podiam ser expostos. Outros foram impressos em cartões postais, de maneira similar ao que ocorreu com fotografias pessoais ou apropriadas por ele de várias fontes, e enviados de maneira marginal a amigos e artistas de várias partes do mundo, como trabalhos de Arte Postal.

Ao enviá-los a colegas e dirigentes de museus e outras instituições culturais, a maiorias das vezes em atendimento a convites para participar de mostras, Harrigan destacava nos trabalhos observações como: “interfira e envie a outro artista”, ou “favor não devolver”. Essa ideia de troca gerou a formação de arquivos particulares e públicos de imagens, que permitem entender hoje a proposta desse e de outros artistas postais, tornando-se precursora de uma tendência

que vem se afirmando na contemporaneidade: o conceito de arquivo como objeto de arte.

Vale ressaltar, finalmente, que por diferentes razões, entre as quais a própria especificidade, precariedade e efemeridade de objeto artístico, e pelo seu caráter subversivo, o que faz com que esse gênero de trabalhos não se deixe aprisionar ou confinar nesta ou naquela tendência ou corrente artística de conceitos fechados ou estanques, a Arte Postal, enquanto desdobramento ou derivação da arte conceitual até o momento foi pouco estudada.

Como observa Goodman, “o discurso sobre arte passa necessariamente por considerações sobre seu conteúdo ou papel sócio-histórico”.⁶ Mas se é fato que, na década de 1970 e início de 1980, muitos artistas hoje emblemáticos iriam se dedicar, por períodos mais ou menos longos, a produzir arte postal, em paralelo à elaboração de obras convencionais, estas eram reproduzidas, por diferentes processos, em cartões postais e enviadas por eles, via correio, a artistas e a instituições culturais nacionais e internacionais, como artifício para fazer circular, principalmente no exterior, uma produção que, na época, raramente teria oportunidade de ser vista fora dos limites geográficos do país. Se isso torna por si só instigante e pertinente a reflexão sobre tal fenômeno artístico, talvez pelo fato do enfoque sobre a Arte Conceitual ocorrer, até então, de maneira genérica, isto é, sem se deter nos seus diferentes desdobramentos e especificidades, esclarece de alguma maneira, porque a Arte Postal só muito recentemente começou a despertar

⁶ Apud Chateau, D., 1998, p. 21.

algum interesse de investigação, permanecendo, até então, praticamente à margem da historiografia da arte brasileira. De maneira curiosa, nomes hoje consagrados, deixam de citar que se dedicaram por tempo mais ou menos extenso a produzir arte postal, em publicações específicas elaboradas mais recentemente sobre sua obra-trajeto. Se tal omissão confirma a existência de preconceito em relação a essa atuação, contribui para acentuar as lacunas de uma historiografia da arte ainda em construção no país, o que torna premente a necessidade de estudar a produção de um período bastante conturbado, de modo especial pela peculiaridade sócio-política que certamente nela se desvelará. Isso permitirá, ainda, estabelecer cruzamentos e comparações com outros processos e linguagens da mesma época, que extraíram, igualmente, o conteúdo e teor crítico de suas obras, nos acontecimentos trágicos veiculados nos jornais diários da época, postulando revisões e possíveis inserções no complexo mosaico de nossa História da Arte.

Referências Bibliográficas:

AYALA, Walmir. Desenhos de Alberto Harrigan. Vitória (ES): Galeria Homero Massena, 1979 (folder).

GIFALI, Ronaldo. Arte Postal: produto gráfico de recepção imprevisível. Bauru (SP): UNESP, 2003 (dissertação de mestrado).

GOODMAN, apud CHATEAU, Dominique. L'Art comme fait social total. Paris: Harmattan, 1998.

LIMA, Fabiana A. de. Alberto Roberts Harrigan e a Arte Postal. Vitória: Ufes, 2011.

PLAZA, Júlio. Mail Arte: Arte em Sincronia. Catálogo da XVI Bienal Internacional de São Paulo (Arte Postal). São Paulo, MEC/FAE, 1981, p. 8-10.

TINOCO, Bianca. Eduardo Kac e a escrita do corpo no espaço. Rio de Janeiro: Concinnitas, no. 17, 2010, PP.120-127, UFRJ, disponível em [HTTP://www.Concinnitas.uerj.br/index.html](http://www.Concinnitas.uerj.br/index.html). Acesso em 06 de julho de 2012.

