

A Arte Postal e o Espírito de Rede em uma Abordagem Pan-Americana

Paulo Silveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO

A Arte Postal é tipicamente uma das forças formadoras da arte contemporânea internacional, sendo uma das primeiras manifestações intermidiais, se não, provavelmente, a primeira rede de fato a ser constatada e reconhecida pela história da arte. Desenvolvida sobretudo nos anos 1960 e nas duas décadas seguintes, e ainda hoje presente (ainda que ocasional), era intrinsecamente política, transpondo por via postal limites territoriais, muitos deles então fechados. Este ensaio busca demonstrar que para a história da arte a Arte Postal pode oferecer a primeira oportunidade sólida de abordagem a um fenômeno artístico internacional a partir de exemplos pan-americanos, em que partes notáveis representam o todo com excelência.

Palavras-chave

Arte postal. *Mail art*. Espírito de rede. Intermídia.

*

ABSTRACT

Mail Art is typically one of the formative forces of international contemporary art, being one of the first manifestations of intermedia, if not probably the first de facto network to be perceived and recognized by art history. Developed mainly in the 1960s and the following two decades, and still present (albeit occasionally), it was intrinsically political, crossing territorial boundaries by post, many of which were then closed. This essay seeks to demonstrate that for the history of art the Mail Art can offer the first solid opportunity to approach an international artistic phenomenon from pan-American examples, in which remarkable parts represent the whole with excellence.

Keywords

Mail art. Spirit or networking. Intermedia.

A Arte Postal é um movimento fácil de identificar e compreender: utiliza a organização e a estrutura profissional de atividades ou práticas do serviço de correio, enfatizando o seu entendimento como um meio de comunicação igualmente apto para certos exercícios artísticos. Atenta e influenciada por algumas práticas de cortesia seculares e instrumentalizada pelas cerimônias das condutas modernas, a arte postal seria uma das forças formadoras das primeiras manifestações da intermídia histórica (como definida nos anos 1960), portanto tipicamente integrante da arte contemporânea internacional. Trata-se de uma rede de fato, provavelmente a primeira a ser reconhecida como tal pela história da arte. Sua qualidade maior, seu espírito vital, o espírito de rede cruzou ou percorreu as décadas finais do século XX, vindo a se instalar, silencioso e fecundador, nos bastidores do cotidiano das vivências virtuais da arte do presente (embora nem sempre o jovem artista saiba disso).

O tecido da rede propunha uma urdidura que fosse posta em obra por seus próprios integrantes. Era auto-instituído e desenvolto. Além de efetivo, também era afetivo, envolvendo carinho entre participantes, cortesia, compreensão de que seus membros deveriam participar ativamente do movimento, espontaneamente demonstrando devoção aos princípios do espírito de rede, seu maior compromisso. A Arte Postal era anticomercial, democrática, libertadora (em certo grau) e inclusiva: qualquer pessoa poderia ser parte dela, que liberava seus participantes da obrigatoriedade do talento manual historicamente apreciado e esperado em quem tivesse ambição artística. Todos poderiam participar, tivessem ou não sua origem nas artes visuais. Por isso e por seus meios, constituía-se em um arco que ia da colagem aos recursos poéticos textuais, passando, eventualmente, pelo desenho, gravura, pintura, fotografia, caligrafia, projeto gráfico etc. Era intrinsecamente política, transpondo por via postal limites territoriais, muitos deles então fechados.

A Arte Postal acolheu integrantes de mais de cinquenta nações. Deste total, em seu período mais atuante e em suas manifestações extemporâneas, uniu artistas à comunicação através de ditaduras, regimes antidemocráticos, de exceção ou opressivos em pelo menos vinte e cinco países da Europa e Américas, aí incluídos agrupamentos, como a ex-Iugoslávia e a ex-Tchecoslováquia. Um rápido exame da situação geopolítica internacional demonstra a persistência de um triste cenário de castração das liberdades individuais. Entre os anos 1960 e 2000 as circunstâncias antidemocráticas e com participação popular interdita ou muito restrita podem ser identificadas na Europa, em países como Albânia (1943-1944; 1944-1961; 1961-1991), Bulgária (1944-1946; 1946-1990), Espanha (1939-1975), Grécia (1967-1974), Ex-Iugoslávia (e Repúblicas Socialistas da Bósnia-Herzegovina, da Croácia, da Macedônia, de Montenegro, da Eslovênia e da Sérvia; 1943-1946; 1946-1963; 1963-1992; desintegrada entre 1991 e 2006), Portugal (1926-1933; 1933-1974), República Democrática Alemã (ou Alemanha Oriental; 1949-1990), Romênia (1940-1944; 1944-1947; 1947-1965; 1965-1989), Ex-Tchecoslováquia (extinta em 1992; 1948-1968; 1968-1989) e União Soviética (1917-1991). Nas Américas Central e do Sul o problema pode ser identificado na Argentina (1976-1983), Bolívia (1972-1982), Brasil (1891 - 1894; 1937-1945; 1964-1985), Chile (1973-1990), Colômbia (1953-1957; estado de sítio em 1965), Cuba (1959-2008; 2008-?), Equador (1972-1979), Haiti (1971-1987), Nicarágua (1936-1978), Paraguai (1954-1989), Peru (1968-1975), República Dominicana (1924-1961), Suriname (1980-1991), Uruguai (1973-1985) e Venezuela (1953-1958; 1999-?).¹ A Ásia e a África também viveram ou vivem o mesmo problema, mas sua

¹ Trata-se de uma temeridade fazer essa lista de datas, com acentuado risco de erro. Conta-se, aqui, com a benevolência do leitor para com eventuais inexatidões. O México não está nesta lista, mas nele também houve crescimento da opressão, manifesto em episódios como o Massacre de Tlatelolco, 1968.

colaboração para a rede não parece ser acentuado (pelo menos até que novos estudos apontem invisibilidades).

Além do débito circunstancial e indesejável da presença de contingenciamentos nacionais ou internacionais, os marcos fundadores da Arte Postal costumam ser localizados na afirmação da identidade intelectual do exercício artístico e na proatividade ímpar de um grupo mundial consistente de artistas interessados na afirmação da experiência comunicacional das práticas culturais, entendidas como tão relevantes quanto a capacitação tradicional. Ideia e criatividade superariam o talento ou a este imporiam novas dimensões e texturas, ajudando a arte a alcançar novos patamares, inclusive quanto aos endereços dos seus eixos.

Mas são muitos os nomes e de muitas origens nacionais, formando internacionalmente um verdadeiro e consistente movimento. Um problema verdadeiro, surgido do cotidiano de sala de aula, está na origem destas reflexões: quais as possibilidades de apresentação a este movimento para estudantes universitários no curto espaço de tempo de menos do que uma aula? Daí a presente proposta: como estratégia da História da Arte, abordar um movimento por amostragem, a parte pelo todo, metonimicamente, através de seus membros não europeus, privilegiando os pan-americanos, três da América do Norte e três da América do Sul. Em todos os estudos de casos será preciso que esteja presente a discussão da identidade intelectual da prática artística, manifesta em três dimensões da relação entre arte e pensamento: pesquisa formal ou informal por novas ideias e proposições do que possa ser arte ou não; questionamento das relações específicas da arte com as instituições artísticas e com o próprio pensamento; e renovação do conceito relacional entre “arte e vida”. Considerem-se, a seguir, os seis estudos de casos sugeridos.

Tende-se a aceitar que o primeiro nome a ser lembrado seja o de Ray Johnson (Raymond Edward Johnson), nascido nos Estados Unidos em 1927 e lá falecido em 1995. Muitos pesquisadores o apresentam com um dos fundadores da Arte Postal, uma proposição geralmente aceita. Já como aluno, durante dez semestres, do Black Mountain College, instituição experimental não hierarquizada e curta duração (fundado na Carolina do Norte em 1933 e fechado em 1957), Johnson experimentou o uso de meios múltiplos, incluindo a *performance* e a colagem, algumas marcas do repertório dos artistas postais. As experiências com colagem, iniciadas em 1953, ganhariam seu ápice em 1955, com seus *moticos*, assim designados por ele (um anagrama para *osmotic*, osmótico), pequeninas obras de formato irregular, com imagens da cultura visual popular recortados de revistas e material publicitário, como logotipos e figuras da música e do cinema, levando-os consigo em instalações e *performances* e enviando pelo correio para seus amigos folhetos mimeografados com discussões sobre o tema, incluindo o pequeno texto *What is a Moticos?*, 1954.

As práticas postais de Johnson com protocolo orientado (com comandos como “please send to” ou “please add and return to” e variações), aceitas como tendo início em 1958, seriam por ele entendidas com integrantes da New York Correspondence School, NYCS, denominação proposta pelo artista Edward Plunkett em 1962 como manifestação de ironia para com a escola nova-iorquina de expressionistas abstratos. A NYCS seria eventualmente denominada por Johnson como New York Correspondance School, enfatizando a aproximação à “dança”. O significado duplo de “correspondência” nas práticas de Johnson, como correlação ou concordância e como troca epistolar, irá pautar o carinho de muitos críticos e ensaístas por seu legado, pressentido já no momento de sua atuação. Para William Wilson (1966), “Ray Johnson acha que é suficiente descobrir correspondências e ele se corresponde com as pessoas pelo correio para transmitir a elas imagens que correspondem a alguma imagem que elas reconhecerão como apropriada”.

Porém, é justamente o caráter orientado ou dirigido da Correspondence School que a separaria do verdadeiro espírito da Rede Eterna, modelo proposto pelo francês Robert Filliou, uma rede ampla e aberta (CLAUSS, 2012, p. 70). Confundindo seus pares e amigos, Johnson declararia finda a NYCS em 1973, embora sua atividade postal não cessasse.

A partir do início dos anos 80, Ray Johnson passou a trabalhar em crescente isolamento. Faleceu por afogamento em 1995, em Long Island, aparentemente por suicídio.

Anna Banana talvez seja a mais conhecida artista mulher da arte postal, movimento com poucas representantes em seus primeiros tempos.² Nascida em Victoria, no Canadá em 1º de janeiro de 1940, Anne Lee Long passou a usar o nome pelo qual ficou conhecida em 1971 (alegadamente após uma queda sobre uma caixa de bananas em um festa em 1970), vindo a registrar seu novo nome em 1985, assumindo com desenvoltura sua persona e tornando-se uma das mais ativas participantes da rede internacional de arte postal, a IMAN, sendo um dos esteios da rede, um de seus nomes mais importantes. Sua obra inclui os papéis de publicadora, produtora, *performer*, figurinista e colecionadora, com atividades frequentemente apoiadas no seu alterego peculiar de aproximação ao humor, com raízes no Dadaísmo e no Fluxus. Com algumas participações na chamada *rubber stamp art*, criação e uso de carimbos, foi uma das pioneiras na *artstamp* (ou *postage stamp art*), criação artística de selos postais, prática mantida por longo tempo.

As experiências editoriais estão entre os destaques da carreira de Anna Banana. Destacam-se o boletim *Banana Rag*,³ publicado de 1971 até 1990, sendo interrompida e depois retomada em 2003. No intervalo, entre outras publicações, editou *Artstamp News* de 1991 a 1993. Em 1973 mudou-se para San Francisco, juntando-se ao grupo neo-dadaísta local até 1983, quando retornou ao Canadá. Publicaria em 1974 o primeiro número da revista *Vile*,⁴ que totalizaria sete edições até 1981, sendo que três dos números seriam editados por seu parceiro Bill Gaglione (também chamado de Picasso Gaglione; a atuação conjunta fez com que em algumas fontes a condição de dupla seja enfatizada, como em Baroni, 1997, p. 92-95). O título *Vile* expressava uma contrariedade à falta de atenção às questões da arte postal por parte da revista *File*, do grupo canadense General Idea (Felix Partz, Jorge Zontal e A. A. Bronson), ambas críticas a poderosa *Life* (como também o seriam outras revistas alternativas).

Em artigo para a revista *Flue*, 1984, Banana faz apontamentos interessantes sobre a arte postal no Canadá e nos Estados Unidos, considerações que espelham a situação internacional na década anterior:

1971 foi um ano em que o início simultâneo de muitas publicações de artistas teve o efeito inesperado de iluminar uma “rede”. Essa enxurrada de publicações fez com que muitos indivíduos isolados e pequenos grupos se conscientizassem como membros de um grupo muito maior, que logo foi chamado de “Rede Internacional de Arte Postal” [International Mail-Art Network]. Essas publicações estimularam atividades postais intensificadas por todos os envolvidos e nos dois anos seguintes houve um aumento dramático no número de

² Tiveram atuação na arte postal em maior ou menor grau, direta ou indiretamente, Patricia Tavenner (Mail Queen), Nancy Maas Mosen (Irene Dogmatic), Carol Law, Rebecca Palmer (Estados Unidos), Cosey Fanni Tutti, Pauline Smith (Reino Unido), Ruth Francken, Anita Tullio (França) e Muriel Olesen (Suíça), segundo Held Jr. (1999, p. 43), destacando aquelas que também trabalharam com carimbos. Devem ser incluídas ainda May Wilson, Cozette de Charmoy, Elsa Stansfield, Sas Colby, Alison Knowles, Takako Saito, Kristine Stiles, Lowry Thompson, Polvo de Gallina Negra (das mexicanas Maris Bustamante e Mónica Mayer) e outras. Ver também, como editora da revista *Umbrella*, o trabalho de Judith Hoffberg (SILVEIRA, 2009).

³ *Rag*: trapo, farrapo, fragmento de tecido; jornal, boletim.

⁴ *Vile*: vil, torpe, abjeto.

peessoas envolvidas e na quantidade de trabalho sendo postado. A estética caiu (mais “malas diretas” em impressão rápida e xerox versus desenhos e colagens originais) à medida que a quantidade aumentou, e por volta de 1974 muitos dos remetentes originais deixaram a rede em favor de práticas privadas com selecionados favoritos. (BANANA, 1984, p. 25).

O México ofereceria ao cenário artístico um nome oriundo dos estudos literários e que se tornaria de extrema importância para a manutenção da rede nos anos 80: Ulises Carrión. Nascido em 1941 em San Andrés Tuxtla, saiu do seu país para seguir estudos na Europa, onde buscaria uma expressão artística para além da literatura que, para ele, não mais lhe era suficiente. Na Inglaterra visitaria o grupo Beau Geste Press, com o qual produziria seus primeiros livros de artista, *bookworks*, como preferia chamar. Em 1975, em Amsterdã, criou com Aart van Barneveld a Other Books and So, livraria pioneira em seu gênero. A loja e espaço expositivo comercializava edições notáveis, geralmente alternativas, impulsionava seu círculo de amizades e atraía muitos artistas. Mas a livraria esteve aberta somente até 1978. Em 1980 seu acervo formaria o Other Books and So Archive, com duração até o seu falecimento, em 1989, aos 48 anos, em Amsterdã. Deixou como legado alguns escritos importantes, atualmente provocando interesse multiplicado (com destaque para *The New Art of Making Books*, 1975).

Esteve também presente no Brasil, de forma presencial ou indiretamente. Em 1978 proferiu palestras na Universidade Católica de Pernambuco, em Recife, e na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, além de ter trabalhos presentes em algumas exposições no decorrer dos anos 70 e 80. Foi artista convidado do Núcleo I da XVI Bienal de São Paulo, em 1981, onde disponibilizaria os textos “Rede Internacional de Correio Artístico Imprevisível” (*Erratic Art Mail International System*) e “A arte postal e o grande monstro” (*Mail art and the big monster*). A retrospectiva sobre ele realizada pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, *Dear read, don't read*, em 2016, com curadoria de Guy Schraenen, e a presença de trabalhos seus na Documenta 14, em Kassel e Atenas, 2017, propiciaram uma renovação do interesse em seu nome. Atualmente todos os seus textos principais, originalmente em inglês, estão sendo ou foram republicados no México

Carrión entendia que a arte postal deveria ser vista como uma estratégia de guerrilha, na qual o correio seria simultaneamente um suporte artístico e um meio de distribuição

Bem mais agressiva em seus estados de força, a América do Sul oferece estudos de caso mais sofridos, onde os posicionamentos políticos são mais evidentes. Da Argentina deve ser lembrado o nome de Edgardo Antonio Vigo, nascido em La Plata em 1928, onde faleceu em 1997. Com ação posicionada principalmente sobre princípios da literatura de vanguarda, e especialmente a poesia visual, apoiou-se em uma muito típica e facilmente reconhecível releitura da estética dadaísta (DOLINKO, 2012, p. 103), estratégia também muito usada pelo grupo associado à arte postal. O uso instrumental da impressão (com destaque para a xilografia) e da edição identificam, também nele, a presença do viés ideológico como indissociável do processo operativo dos agentes das linguagens artísticas programáticas, juntamente com a ironia e o humor.

A gravura é aliada da educação da arte. A destruição da cópia única permite a introdução de “originais” no âmbito limitado às reproduções. A visão do homem ganha em contato e desenvolvimento, pois a relação “obra de arte / indivíduo” é realizada dentro da pureza necessária para aprofundar as consequências comunicativas. (VIGO, “Contribución al

mayor conocimiento del grabado como obra de arte”, 1963. In: DOLINKO, 2012, p. 103)

Tendo a cidade de La Plata como base, após duas revistas visuais e artesanais de curtíssima duração (WC, cinco números de 1958 a 1960, e DRKW, três números em 1960, A, B e C), publicou *Diagonal Cero*, de 1962 a 1968, um de seus projetos mais marcantes, alcançando 28 números. A publicação reunia trabalhos de artistas, sobretudo latino-americanos e da “arte verbal”. Diagonal zero significava não ser nem estar no centro, ao mesmo tempo que mencionava o traçado viário de La Plata, constituído de ruas e avenidas ortogonais e diagonais (numeradas: Diagonal 73, Diagonal 74 etc.). Seria um marco internacional entre as revistas experimentais ou alternativas. Em 1970 participa da antológica *De la figuración al arte de sistemas*, em Córdoba, exposição organizada pelo CAyC, Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, passando a manter por muitos anos uma constante aproximação e colaboração com artistas do CAyC e do Grupo de los Trece. E, entre outros projetos associados a “arte de sistemas”, publica a revista *Hexágono '71* de 1971 a 1975, com treze edições, que se tornaria mais politizada a partir de 1973.

Vigo passa a se integrar de forma crescente à arte postal durante os anos 70, organizando ou participando de exposições internacionais. Sua presença era vivaz e relevante, passando a ocupar o lugar de destaque na arte que manteria até o fim de sua vida, mesmo que seu trabalho viesse a sofrer uma readaptação de conteúdo: em 1976 teve o seu filho Abel Luis (Palomo) desaparecido durante a implantação da ditadura argentina (em golpe de estado no mesmo ano que deporia a presidente María Estela Martínez de Perón, Isabel Perón ou simplesmente Isabelita). A perda do filho pautaria grande parte de suas ações. Participaria de muitas ações pela paz. Prestaria muitas homenagens a Palomo.

Como lembrado por Silvia Dolinko, a atuação de Vigo se deu em um importante período de “latino-americanização da cultura”, pelo qual a “América Latina deixava de ser um dado geográfico ou político para se tornar um espaço de pertença cultural, superadora de fronteiras nacionais” (2012, p. 106, a partir de apontamentos de Claudia Gilman sobre literatura). Apresentada internacionalmente de forma crescente, sua obra foi levada a XXII Bienal de São Paulo em 1994, consolidando sua visibilidade internacional para públicos maiores.

Clemente Padín nasceu em Lascano, Uruguai, em 1939. Poeta de origem, formado em Letras Hispânicas e com cerca de duas dezenas de livros publicados (a partir de 1966), atuou também como projetista gráfico, *performer* (desde 1970) e videoartista (a partir de 1984) e *networker*. Na segunda metade dos anos 60 dirigiu com amigos, em Montevideo, a revista *Los Huevos del Plata*.⁵ A partir de 1974 participou de exposições coletivas importantes, como *Art et communication marginale*, Paris, e *Prospectiva 74*, São Paulo. Em 1981 foi convidado a expor na XVI Bienal de São Paulo.

Criou e manteve a revista *Ovum 10* por dez edições entre 1969 e 1972, retomando-a como apenas *Ovum* de 1974 a 1976 por seis edições. Mais tarde dirigiria *Participacion*, dez números entre 1984 e 1986, e *Correo del Sur - Southern Post*, 14 números entre 2000 e 2003.

O intercâmbio de suas publicações foi o principal mecanismo de entrada sua no círculo postal, entrada esta acompanhada das convulsões sociais e institucionais associadas às coerções de força do regime uruguaio. A arte de Padín, como a de muitos de seus contemporâneos, extravasa seus limites, mesmo que em detrimento de critérios estéticos consagrados ou tradicionais (que de fato não são do interesse primário de

⁵ O nome escolhido pelos jovens integrantes, considerado por eles escandaloso, antiliterário e iconoclasta, buscava afastamento da hegemonia e seriedade da chamada Geração de 45 de escritores no Uruguai.

artistas das novas vanguardas e afins). E, como em seus companheiros, guarda uma certa dimensão utópica que “transparece no desejo de articular a desconstrução da linguagem tradicional com a concepção de uma *linguagem de ação*, [...] para ir além da distinção entre arte e vida e até negá-la” (Lespes Muñoz, 2014).

Entre seu legado está a disponibilização de uma importante coleção com seu nome, em comodato no Archivo General de la Universidad de la República del Uruguay, em Montevideo. Trata-se de ampla reunião de documentos, incompleta apenas por ter perdido parte de seus itens em ações de força: durante o golpe de estado no Chile, quando o material para uma exposição em Santiago foi extraviado da Embaixada do Chile; e após a proscrição de Padín pela ditadura uruguaia em 1977 por “Escarnio y Vilipendio a la Moral de las Fuerzas Armadas”, quando algumas caixas do arquivo foram tomadas e nunca devolvidas (DAVIS, s.d.).

No Brasil, o representante mais intenso da arte postal foi Paulo Bruscky (Paulo Roberto Barbosa Bruscky), pernambucano do Recife, 1949, onde reside e mantém um amplo acervo e de onde segue irradiando uma contribuição notória à arte. Sua formação teria se dado a partir do contato com o laboratório fotográfico de seu pai, mas seu trabalho como funcionário administrativo do Hospital Agamenon Magalhães atrasou o seu início na prática artística. Curioso e crítico aos controles estatais, tornou-se atuante e loquaz em vários suportes ou meios, especialmente os não tradicionais, preferindo os multiplicáveis, especialmente se incorporarem texto e imagem: impressos efêmeros, publicações diversas, *performance*, filmes e livros de artista. Mantém um gosto extremado pelo uso dos recursos dos fotocopiadoras, uma habilidade a mais a colocá-lo vinculado à arte conceitual brasileira. Costuma-se aceitar seu ingresso no movimento internacional de arte postal em 1973. Organizou exposições marcantes, entre elas duas no Recife em 1975 e 1976, ambas internacionais de arte postal. A segunda exposição seria fechada pela repressão policial. Entre 1974 e 1992 trabalhou intensamente com Daniel Santiago, com quem manteve a Equipe Bruscky & Santiago, proclamada como pessoa jurídica.

O apreço pela liberdade e a livre expressão da ironia são marcas constantes nos trabalhos de Bruscky, explicitadas com desenvoltura em ações e enunciados verbais ou visuais. Seu *Alto Retrato*, de 1981, viria a se tornar um clássico entre as publicações de artistas feitas com xerox. Suas revistas, de curta duração, *idem*. Teria chegado a conceber mais de quatro revistas entre 1977 e 1978, período de apenas um ano (FABRES, p. 101), embora não necessariamente periódicos. Com amigos ou com Santiago criou a *Punho*, 1973-1996 (seis números, de 0 a 5), clandestina e impressa primeiro em mimeógrafo à álcool (até a número 3) e depois em ofsete, reunindo artista, poetas e outros intelectuais; e *Multipostais*, 1978-1986 (oito números), uma *assembling magazine*, assemblagem formada a partir de reunião de 50 contribuições. A *Punho*, revista “de combate”, tinha como *slogan* ou subtítulo jocoso “revista da pleura molhada”, neste caso molhada pelo álcool usado na produção em mimeógrafo ou apreciado durante as reuniões.

As produções, procedimentos, ações e mesmo as importunações de Johnson, Banana, Carrión, Vigo, Padín e Bruscky, antes admiradas quase que exclusivamente por plateias corajosas para o novo, atentas e de perfil muito específico, apto à percepção do avançar das linguagens, hoje são estudadas com afinco e atenção em salas de aula desde a graduação. E por que não o seriam? Afinal, são paradigmas de um movimento. Guardam traços comuns, numerosos e notáveis:

- uso de meios múltiplos;
- construções estéticas e instrumentais entre palavra e imagem;
- manifestações de ironia e humor;
- crítica eloquente às instituições;
- remissões ao próprio corpo em pelo menos um período da carreira;

- apelo à comunicabilidade, à comunicação, à informação;
- estabelecimento de carreiras como pontos de laçada (nós) das redes;
- apreço entusiasmado do compromisso da arte para com a vida;
- incentivo à desconstrução de limites entre campos, áreas ou subáreas artísticas;
- procedimentos artísticos com reivindicação da identidade civil;
- afirmação de consciência nacional;
- convicção de estar contribuindo ao avançar das linguagens da arte, mesmo em face a oposições ou contraposições de terceiros;
- compreensão do ingresso da arte em uma nova e possivelmente mais rica etapa histórica.

Apesar da ênfase de todos esses traços compartilhados entre os seis nomes escolhidos para este exercício de apreciação, o que efetivamente nos apraz é o retorno à proposição principal, a suposição que nos moveu, uma hipótese possível a ser verificada ou corrigida. Estes apontamentos buscaram demonstrar que para a História da Arte – mais viva do que nunca – a qualidade do compromisso intelectual artístico dos integrantes da Arte Postal pode oferecer a primeira oportunidade sólida de abordagem introdutória a um dos mais característicos movimentos artísticos do século XX, mobilização realmente internacional, prescindindo dos exemplos europeus. E, ao invés disso, apoiar-se em estudos de casos de artistas nascidos do lado oeste do Atlântico, de origem pan-americana, um grupo em que as partes, notáveis, representam o todo com mérito inegável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANANA, Anna. Mail Art: Canada and Western USA. *The Flue*, v.4, n.3-4, special issue, 1984, p. 25-28. Disponível em: <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1984/pdf/banana-canada.pdf>. Acesso em: 27 out. 2019.

BARONI, Vittore. *Arte postale*. Bertiolo: AAA Edizioni, 1997.

BENTANCUR, Patricia. (Org.). *Clemente Padín: películas, documentos y textos (1967-2006)*. Montevideo: Banco Central del Uruguay, 2006.

CLAUSS, Ingo. Please, send to: mail art, moticos, and artists' books. In: RAY JOHNSON: I like funny stories. Bremen: Weserburg Museum für moderne Kunst, 2012. p. 66-91.

DAVIS, Fernando. El Archivo Clemente Padín. *Archivo Clemente Padín*. S.d. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/archivo-clemente-padin>. Acesso em: 30 out. 2019.

DOLINKO, Silvia. Edgardo Antonio Vigo, vanguardia y contracultura en los años sesenta. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 2, n. 4, 2012, p.100-115. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/54>. Acesso em 29 out. 2019.

FABRES, Paola. *Diálogos impressos: periódicos de artistas do Brasil, anos 1970, entre casos, agentes e cenários*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais; habilitação em História, Teoria e Crítica de Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

JOHNSON, Ray. What is a moticos? (1954). In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. (Orgs.) *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 356.

HELD JR., John. *L'arte del timbro/Rubber stamp art*. Bertio: AAA Edizioni, 1999.

HELD JR., John. *Mail art: an annotated bibliography*. Metuchen: Scarecrow Press, 1991.

LESPEZ MUÑOZ, Elena. Clemente Padín, la subversion du mot et de l'objet. *Artelogie* [En ligne], n. 6, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/1286>. Acesso em: 30 out. 2019.

MARZOLF, Helen; SHRUMM, Regan; LAWRENCE, Alicia Marie; HEJAZI, Harold. *The art of A. Banana: unpeeled*. Victoria: Open Space Arts Society; Art Gallery of Greater Victoria, 2016. Disponível em: https://openspace.ca/sites/default/files/16_09_11_art_of_a_banana_contents_2_0.pdf. Acesso em: 27 out. 2019.

RAY JOHNSON STATE. Disponível em: <http://www.rayjohnsonestate.com/home/>. Acesso em: 27 out. 2019.

SCHRAENEN, Guy. *Ulises Carrión: "We have won! Haven't we?"*. Amsterdam: Museum Fodor; Bremen: Neues Museum Weserburg, 1992.

SILVEIRA, Paulo. Aos 31 anos, o fim de Umbrella, um periódico discreto. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18, 2009, Salvador, BA. *Anais [...]* (CD-ROM). Salvador, BA: EDUFBA, 2009.

WILCOCK, John. The Village Square. *The Village Voice*, 26 out. 1955, p. 3. In: *Warholstars.org*. Disponível em: <https://warholstars.org/ray-johnson-moticos.html>. Acesso em: 27 out. 2019.

WILSON, William S. NY Correspondence School (1966). In: *Warholstars.org*. Disponível em: <https://warholstars.org/ray-johnson.html>. Acesso em: 27 out. 2019.

XVI BIENAL DE SÃO PAULO: arte postal. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981. p.11-15.

XVI BIENAL DE SÃO PAULO: catálogo geral. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981. p.78-79.