

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

BRUNO SAYÃO

Solidariedade em Rede: arte postal na América Latina.

São Paulo

2015

BRUNO SAYÃO

Solidariedade em Rede: arte postal na América Latina.

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação Interunidades
em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica de Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Cristina
Machado Freire.

São Paulo

2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTES TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Sayão, Bruno.

Solidariedade em rede : arte postal na América Latina / Bruno Sayão ; orientadora Maria Cristina Machado Freire. -- São Paulo, 2015.

129 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2015.

1. Arte Postal – América Latina – Século 20. 2. Arte Conceitual – América Latina – Século 20. 3. Acervo Museológico – Brasil. 4. Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. I. Freire, Cristina. II. Título.

CDD 759.0675

Título: **Solidariedade em Rede: arte postal na América Latina.**

Autor: Bruno Sayão

Dissertação de mestrado na linha de pesquisa Teoria e Crítica de Arte apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

Banca Examinadora:

Prof.(a) Dr.(a): _____

Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a): _____

Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a): _____

Assinatura: _____

Aprovado em ____ de _____ de 2015.

Agradecimentos

A extensão inalcançável da lista de pessoas que contribuíram para a realização desta pesquisa me traz a certeza de que a construção do conhecimento é necessariamente coletiva. Ainda assim, indico alguns dos nomes essenciais neste processo na tentativa de retribuir, ou ao menos reconhecer, a ajuda.

Agradeço aos meus familiares pelo apoio incondicional. Norimar, Walter, Cezar e Marina, vocês são incríveis. À Fabiana pelo companheirismo e por não me deixar esquecer que, detrás dos objetos de pesquisa, existem vidas. Aos amigos Larissa, Fernanda, Marlon, Priscila e Adriana, sem os quais esse processo não teria nem mesmo início. Aos companheiros de viagem Aurélia, Gabriel, Gabriela, Marcela, Mariana, Mariana V. B., Osama e Rafael pela paciência.

Especialmente à minha orientadora, Prof.^a Cristina Freire, pelo voto de confiança, pelo profissionalismo e por me ensinar o valor e a responsabilidade do trabalho do pesquisador. Aos colegas do GEACC, Adriana Palma, Ana Paula Monteiro, Arthur Medeiros, Bárbara Kanashiro, Carmen Palumbo, Carolina Castanheda, Eduardo Akio, Emanuelle Atania, Fernanda Porto, Heloisa Louzada, Jonas Pimentel, Julia Coelho, Luise Malmaceda e Luiza Mader, pela troca de saberes. A todos os funcionários do MAC USP, nomeadamente a Andréa Pacheco, Fernando Piola, Sara Vieira e Silvana Karpinski. Aos professores da USP: Artur Matuck, Ana Paula Simioni, Cláudia Fazzolari, Dária Jaremtchuk e Ricardo Fabbrini. À Prof.^a Ana Paula Koury, da Universidade São Judas Tadeu, pela gentileza de abrir seus arquivos. Ao Prof. Fernando Davis, da *Universidad Nacional de La Plata*.

Aos artistas Betty Leirner, Irene Ribeiro, Regina Silveira, Romeo Galdámez, Tadeu Jungle e Walter Silveira pelos depoimentos fundamentais neste estudo. Particularmente ao artista Clemente Padín pela extrema generosidade e ao artista e professor Gilbertto Prado pelas contribuições em diversos âmbitos desta pesquisa. Ao Centro de Arte Experimental Vigo, nas figuras de Ana Maria e Lucía Gentile. Ao Arquivo Geral da USP, na figura de Denise de Almeida. À Eduarda de Aquino e ao Luiz Eduardo Meira de Vasconcellos pelo acesso à obra de Angelo de Aquino.

Por fim, aos órgãos financiadores: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

O conflito fundamental no qual deve desenvolver-se esta Arte da América Latina é a dicotomia sociopolítica e econômica da realidade diária do continente: riqueza e miséria; democracia e ditadura; desenvolvimento e atraso e a consequência mais trágica de toda esta realidade, cerca de 90 milhões de vidas ameaçadas pela fome no final do século vinte.

Somente sob esses parâmetros devemos fixar nossa atenção sobre a vanguarda artística latino-americana e sua projeção para além das suas fronteiras físicas. Mensagens de esperança e solidariedade humana e uma sede de justiça social.

Guillermo Deisler, 1987

[tradução nossa]

Resumo

Este estudo trata do desenvolvimento da rede de arte postal na América Latina desde o seu início – no final da década de 1960 – até a sua presença da *XVI Bienal de São Paulo* – em 1981. Para isso, são retomadas as redes latino-americanas de trocas de poesia experimental estruturadas na década de 1960. Em seguida, são descritas as trajetórias de alguns dos protagonistas da arte postal nesta região, bem como as exposições e publicações coletivas que eles organizaram. Nesse momento, são abordadas as manifestações da rede de arte postal na Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, El Salvador, México, Uruguai e Venezuela. Por fim, é analisado o caso específico do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), explicitando como essa instituição conectou-se organicamente à rede. Esta pesquisa tem como ponto de partida acervo de arte conceitual do MAC USP e acompanha a expansão da rede a partir das grandes mostras coletivas realizadas entre 1972 e 1981 na América Latina. Além disso, destaca a relação da arte postal com as ditaduras militares como decisiva na caracterização desta prática entre os latino-americanos.

Palavras-chave: Arte Postal. Conceitualismo. América Latina. MAC USP.

Abstract

This study is about the development of the mail art network in Latin America since its beginning – at the end of the 60's – until its presence on the *XVI Biennial of São Paulo* – in 1981. For this purpose, the Latin American networks of experimental poetry exchange, structured in the 60's, are recaptured. After this, the trajectories of some of the mail art protagonists in this region are described, as well as the collective exhibitions and publications that they organized. At this point, the demonstrations of the mail art networks in Argentina, Brazil, Chile, Colombia, El Salvador, Mexico, Uruguay and Venezuela are approached. Finally, the specific case of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP) is analyzed, explaining how that institution connected itself organically to the mail art network. This research starts with the conceptual art collection of the MAC USP and follows the expansion of the network from the large collective exhibitions performed between 1972 and 1981 in Latin America. Besides that, it emphasizes the relation between mail art and the military dictatorships as a decisive part of the characterization of this practice among Latin American.

Keywords: Mail Art. Conceptualism. Latin America. MAC USP.

Sumário

Introdução.....	11
Capítulo 1: Arte Postal e América Latina: Raízes e Especificidades.....	16
1.1 Caracterização da Rede.....	17
1.1.1 Temas e Materiais.....	21
1.1.2 Um Novo Circuito.....	22
1.2 Redes da Nova Poesia.....	24
1.2.1 Dámaso Ogaz e Guillermo Deisler.....	26
1.2.2 Clemente Padín e Edgardo-Antonio Vigo.....	27
1.2.3 Poema/Processo.....	33
1.2.4 Poema-Postal.....	35
1.3 Contexto Político Latino-Americano.....	37
Capítulo 2: Expansão da Rede na América Latina: Alguns Núcleos e Artistas.....	43
2.1 Argentina.....	43
2.1.1 Edgardo-Antonio Vigo, Horacio Zabala e Graciela Gutiérrez Marx.....	44
2.1.2 <i>Grupo de Los Trece</i>	49
2.2 Brasil.....	51
2.2.1 Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Falves Silva, Jota Medeiros e Unhandeijara Lisboa.....	51
2.2.2 Ismael Assumpção, Odair Magalhães e Irene Ribeiro.....	55
2.2.3 Grupo Nervo Óptico.....	57
2.3 Chile.....	59
2.3.1 Guillermo Deisler.....	59
2.4 Colômbia.....	60
2.4.1 Jonier Marin.....	60
2.5 El Salvador.....	61
2.5.1 Jesús Romeo Galdámez Escobar.....	61
2.6 México.....	63
2.6.1 Felipe Ehrenberg.....	63
2.6.2 Ulises Carrión.....	64
2.7 Uruguai.....	65
2.7.1 Clemente Padín.....	65
2.8 Venezuela.....	67

2.8.1 Dámaso Ogaz.....	67
2.8.2 Diego Barboza.....	69
2.9 Novos Atores no Final da Década.....	71
Capítulo 3: Arte Postal no Museu: Exposições Ligadas ao MAC USP.....	72
3.1 Conexão.....	73
3.1.1 MAC USP na Década de 1970.....	73
3.1.2 Angelo de Aquino e a Exposição <i>Seis Artistas Conceituais</i> , 1973.....	74
3.1.3 Julio Plaza, Regina Silveira e a Exposição <i>Creación/Creation</i> , 1972.....	81
3.2 Desenvolvimento.....	87
3.2.1 <i>Prospectiva '74</i> , 1974, e <i>Poéticas Visuais</i> , 1977.....	88
3.2.2 <i>Papel e Lápis</i> , 1976, e <i>Videopost</i> , 1977.....	92
3.2.3 Outras Contribuições do MAC USP.....	95
3.3 Desdobramentos.....	96
3.3.1 <i>Multimedia Internacional</i> , 1979.....	96
3.3.2 Exposição de Arte Postal na <i>XVI Bienal de São Paulo</i> , 1981.....	99
3.4 Expansão da Rede.....	104
3.4.1 Listas de Contatos.....	104
3.4.2 Modelo das Exposições.....	105
Considerações Finais.....	107
Referências Bibliográficas.....	111
Anexo 1 – Participantes das Exposições <i>Creación/Creation</i>, <i>Prospectiva '74</i>, <i>Poéticas Visuais</i>, <i>Multimedia Internacional</i> e Exposição de Arte Postal na <i>XVI Bienal de São Paulo</i>.....	121

INTRODUÇÃO

O que motiva um trabalho criativo que nega a competitividade, o culto à personalidade e o lucro? Em uma sociedade em que esse tripé invade as mais diversas instâncias da vida e transforma-se em um fim em si, torna-se tão desafiador quanto necessário compreender quais motivações nos fazem sensíveis às emoções dos nossos pares. Talvez – e é essa hipótese que sustenta esta pesquisa – uma rede colaborativa, horizontal e alheia ao mercado, promovida entre desconhecidos com o propósito principal de livre expressão, nos permita vislumbrar o potencial humano operando sob paradigmas solidários.

A rede à qual nos referimos foi estruturada por artistas desde o final da década de 1960 e conectou adeptos do mundo todo utilizando os correios para veicular arte e informação, fundidas. Essa estrutura, chamada rede de arte postal, configurou um circuito alternativo que permitiu desde correspondências pontuais entre dois artistas, até a organização de publicações e exposições coletivas com centenas de participantes. Os artistas conectados nessa rede normalmente não se conheciam pessoalmente e tinham acesso a novos contatos a partir das listas de endereços que circulavam na rede. Os trabalhos difundidos na arte postal foram majoritariamente de orientação conceitualista, em que a perícia técnica, os suportes tradicionais e a apreciação visual são substituídos pela perícia em articular arte e vida, a experimentação de novos suportes e a apreciação cognitiva.

A presente pesquisa está inserida em uma série de iniciativas do Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismo no Museu (GEACC) que visam dar inteligibilidade a esse tipo de produção artística que, até recentemente, tinha pouca aceitação no campo artístico por se basear em valores diferentes daqueles do circuito artístico hegemônico. Esse grupo de estudos, do qual o autor dessa dissertação faz parte, é coordenado pela Prof.^a Cristina Freire no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e tem produzido exposições, seminários e publicações para permitir que os singelos papéis, fotografias, livros artesanais, diapositivos etc. que compõe o acervo de arte conceitual desse museu dialoguem com o público, especializado ou não.

Esse acervo resulta da gestão do Prof. Walter Zanini no MAC USP, entre 1963 e 1978, que concebeu o museu como um propulsor da experimentação artística, aberto a proposições de jovens artistas. Tal modelo de instituição foi decisivo para conectar esse museu com a rede de arte postal. Nesse período, trabalhos artísticos eram enviados através da rede para exposições no MAC USP e, conforme é praxe na arte postal, não eram devolvidos. Dessa maneira, Zanini pôde reunir um imenso acervo público de arte postal, sem paralelo em outras

instituições brasileiras.

É a partir desse ponto específico da rede, o MAC USP da década de 1970, que esta pesquisa analisa a arte postal. Essa posição justifica o recorte cronológico adotado neste estudo: do final da década de 1960 – quando se iniciou a rede – até o ano de 1981 – ponto alto da participação do núcleo do MAC USP na arte postal. Foi nesse ano que Zanini, junto com o artista espanhol Julio Plaza, organizou a maior e última exposição de arte postal desse núcleo. Essa mostra integrou a *XVI Bienal de São Paulo*, pontuando o amadurecimento da rede e o reconhecimento público da arte postal.

O presente estudo foi iniciado no arquivo, na biblioteca e no acervo do MAC USP, investigando a rede a partir dos principais contatos estabelecidos por esse museu. Além disso, os trabalhos de arte postal estudados nesse momento também foram essencialmente os do acervo do MAC USP. Uma vez traçado um mapeamento inicial do objeto, a pesquisa partiu para outros arquivos de arte postal, a partir dos quais ganhou novo fôlego.

Nesse segundo momento, foram consultados três grandes arquivos de arte postal: do uruguaio Clemente Padín, atualmente na *Universidad de la República*, em Montevideu; do argentino Edgardo-Antonio Vigo, reunido no Centro de Arte Experimental Vigo, em La Plata, após a morte do artista; e do dinamarquês Niels Lomholt, generosamente disponível na internet.¹ O acesso a esses novos fundos mostrou como, embora interconectados, cada um dos artistas postais desenvolveu sua própria rede de contatos. O artista Guillermo Deisler, por exemplo, esteve em intensa correspondência com Padín e Vigo, mas não possui trabalhos no acervo do MAC USP, provavelmente porque ele teve sua produção interrompida com o golpe militar chileno de 1973, um ano antes da primeira grande exposição com trabalhos de arte postal no MAC USP.

Dadas essas assimetrias entre os contatos estabelecidos por cada um dos membros da rede, a consulta a esses novos arquivos trouxe para a pesquisa informações sobre artistas e eventos fundamentais para a rede, mas que, por algum motivo, não estiveram em contato direto com o MAC USP. Foi assim que este estudo saiu de uma escala local para um território mais extenso.

Quanto ao recorte geográfico adotado – a América Latina –, justifica-se pelas semelhanças da rede nessa região. A acentuada desigualdade social, a posição periférica em relação aos centros culturais hegemônicos e as ditaduras militares são fatores que deram certa

¹ Disponível em: <www.lomholtmailartarchive.dk>. Acesso em: 20 jun. 2015.

unidade à arte postal latino-americana, tendo como resultado, entre outros, a intensificação do engajamento político dos artistas, com a presença recorrente de temáticas como o exílio e a luta pela liberdade de presos políticos.

Certamente, a generalização das inúmeras especificidades dos países latino-americanos sob uma narrativa única revela-se problemática, entretanto, essa limitação é contrabalanceada pelas evidentes semelhanças históricas entre esses países. Ao argumentar sobre a pertinência do conceito de América Latina, o antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro afirma que: “Uma característica singular da América Latina é sua condição de um conjunto de povos intencionalmente constituídos por atos e vontades alheios a eles mesmos” (RIBEIRO, 2010, p. 59). Nos primeiros anos da arte postal na América Latina, essa singularidade evidencia-se na presença implacável do imperialismo estadunidense, no contexto da Guerra Fria, condensado localmente em regimes ditatoriais.

Para compreender a relação das redes com as disputas de poder na sociedade, este estudo é norteado pelas elaborações de Manuel Castells, embora esse autor aborde um objeto posterior ao dessa pesquisa. Castells define redes como “estruturas abertas capazes de expandir de forma ilimitada, integrando novos nós desde que consigam comunicar-se dentro da rede, ou seja, desde que compartilhem os mesmos códigos de comunicação” (CASTELLS, 1999, p. 498). Transpondo essa definição para a rede de arte postal, explicam-se fenômenos como o crescimento exponencial dessa rede que, mesmo em uma posição contra-hegemônica e sem apoio de grandes instituições, alcançou uma escala intercontinental em poucos anos.

Naturalmente, o estudo de uma prática artística com tal dimensão intensifica limitações metodológicas da história da arte tradicional. A eleição de um pequeno número de artistas-gênios não poderia retratar uma rede tão ampla e heterogênea. Além disso, reproduzir a lista dos artistas já reconhecidos pelo circuito oficial – e atualmente tem-se artistas postais nessa posição –, também seria uma perversão das bases da arte postal, que negou sistematicamente esse tipo de legitimação. Assim, um caminho encontrado para aproximar-se do objeto foi o estudo das exposições coletivas organizadas pelos artistas postais. Geralmente, esses eventos ocorriam em espaços precários e de pouco – ou nenhum – destaque no circuito convencional, de forma que seus organizadores não tinham que se submeter a formatos preestabelecidos. Desse modo, essas mostras refletem as concepções que circulavam na rede.

A escolha por essa metodologia teve referência em outros estudos realizados a partir da história das exposições, como os Bruce Altshuler, que indica a potencialidade desse método:

O estudo de exposições fornece uma rota fascinante pela história da arte. Aqui, as forças sociais, políticas e econômicas que moldam a produção e a distribuição artística se encontram, exercendo suas várias pressões sobre os artistas, críticos, colecionadores, marchands, atores institucionais e o público visitante. (ALTSHULER, 2008, p. 9, tradução nossa).

Assim, deu-se destaque para as exposições de arte postal como registros do encontro dessas forças sociais. No estudo das mostras, a ênfase maior recaiu sobre as listas de participantes, indicativas dos contatos estabelecidos em um dado momento, e sobre o tipo de convocatória dos artistas. As convocatórias abertas à participação de todos os interessados, formato mais comum na arte postal, foram tomadas como um indicativo da filiação das exposições à rede.

Com base nos instrumentais teóricos apresentados até aqui, esta dissertação foi estruturada em três capítulos que, embora independentes, seguem narrativas complementares sobre o desenvolvimento da arte postal na América Latina.

No **capítulo 1**, a arte postal é definida e caracterizada com base principalmente nos escritos de personalidades atuantes na rede. É constatada a pluralidade de leituras acerca da rede, bem como as suas diferenças em relação ao circuito artístico tradicional. Também são tecidas considerações sobre as especificidades dessa prática na América Latina que dão unidade ao objeto desta pesquisa. Para tanto, faz-se uma busca das raízes da arte postal entre os latino-americanos, apresentando práticas artísticas em redes, articuladas sobretudo por poetas experimentais, que precederam a arte postal. Indica-se como a rede de arte postal cresceu em um sentido de acúmulo, não substituição, dessas estruturas anteriores. Por fim, o capítulo destaca as implicações objetivas e subjetivas dos governos totalitários então vigentes na América Latina na produção dos artistas postais. São listados alguns dos muitos casos de exposições censuradas e artistas perseguidos, identificando os mecanismos de resistência elaborados pelos artistas postais.

Dando continuidade ao histórico do desenvolvimento da rede, no **capítulo 2** são apresentados artistas – ou grupos de artistas – postais dessa primeira geração. O foco desse capítulo está nas inter-relações das trajetórias desses artistas, buscando identificar tendências gerais da consolidação da rede na América Latina. São tecidas considerações sobre o desenvolvimento local da rede na Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, El Salvador, México, Uruguai e Venezuela, realçando as semelhanças e conexões dos núcleos desenvolvidos nesses países. Além disso, alguns trabalhos de arte postal são analisados com o objetivo de apresentar o tipo de material que circulou na rede.

Já o **capítulo 3** diferencia-se dos anteriores por aprofundar o estudo de um núcleo específico de arte postal, aquele desenvolvido em torno do MAC USP. Esse museu tem a particularidade de ser uma instituição pública vinculada ao circuito artístico hegemônico que se ligou a essa prática essencialmente marginal. Assim, são estudadas as principais exposições resultantes da integração desse museu à rede de arte postal, questionando a compatibilidade entre esses modelos, aparentemente opostos. Para compreender a conexão do MAC USP com a rede, são retomadas as trajetórias dos artistas Angelo de Aquino, Julio Plaza e Regina Silveira, figuras essenciais nesse processo. Além das exposições realizadas nessa instituição, de 1973 a 1978, também são abordadas as precedentes que permitiram a conexão desse museu com a rede, bem como as posteriores que resultam desse processo. Nesse segundo grupo, sobressai-se a já citada exposição de arte postal na *XVI Bienal de São Paulo*. A partir do estudo detalhado desse núcleo, considerando minúcias do funcionamento da rede que escapam a uma visão panorâmica, o capítulo se encerra delineando os modos de operação da rede.

Diretamente ligado a esse último capítulo, está o **anexo 1** deste texto. Nele, encontra-se uma planilha com as listas dos artistas que participaram das maiores exposições organizadas pelo núcleo ligado ao MAC USP. Essas listas, além de constituírem um material de consulta, permitem que o leitor retome o caminho trilhado pelo autor, identificando os nomes de maior atuação nesse núcleo – ponto de partida desse estudo.

CAPÍTULO 1

ARTE POSTAL E AMÉRICA LATINA: RAÍZES E ESPECIFICIDADES

Os termos arte postal, arte correio e *mail art* referem-se a uma rede internacional de envio de informações e trabalhos artísticos por meio dos correios. Essa rede consolidou-se na década de 1970 e no início da década seguinte. Ela fundamenta-se em relações solidárias entre os seus integrantes, diferenciando-se do circuito artístico hegemônico por negar a competitividade e a comercialização dos trabalhos.

A rede de arte postal² é composta por um grande número de artistas de diversas nacionalidades, formações e posicionamentos políticos. Sendo assim, seus integrantes têm variadas concepções acerca do que é arte postal, resultando em inúmeras divergências. Entretanto, existe um entendimento básico majoritário, se não consensual, que define a arte postal como uma prática de troca de trabalhos artísticos, publicações, textos teóricos e informações diversas utilizando predominantemente o correio. Não se trata de correspondências pontuais, mas de uma ampla rede que conecta artistas em diversos pontos do globo.

Possivelmente, essa multiplicidade de leituras acerca do que é a rede deve-se à ausência de normatizações. Na arte postal, não existem manifestos, lideranças ou eventos que possam sintetizar essa produção. Sendo assim, o seu estudo oferece um desafio metodológico, conforme constata o artista postal Julio Plaza:

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

Conforme o autor expõe, construir uma definição rígida da arte postal não é proveitoso e contraria a natureza dessa produção. Entretanto, nota-se a adoção, tanto por artistas como

² Diversos termos são utilizados para referir-se a essa rede. Entre os teóricos e artistas brasileiros, arte postal é o mais usual até a atualidade. A sua adoção foi reafirmada na exposição de arte postal na *XVI Bienal de São Paulo*, em 1981, evento de grande visibilidade. Já o termo arte correio, embora minoritário, também é adotado por personalidades brasileiras vinculadas à rede, especialmente por figuras da região Nordeste. Nos países de língua espanhola, é utilizada a expressão *artecorreio*, também grafada como *arte correo*. Além desses, é recorrente o uso do termo *mail art*, evidentemente utilizado nos países de língua inglesa, mas também presente em textos e trabalhos artísticos em outros idiomas. Nos textos brasileiros, também é comum o uso do termo *mail art* em detrimento da sua tradução. Possivelmente, a escolha pelo termo em inglês se dá pelo uso internacional desse idioma e pela origem da arte postal estar associada aos EUA. No presente texto, opta-se por utilizar a denominação arte postal, por ser o termo mais consolidado pelo uso no Brasil. Na bibliografia, este termo, bem como arte correio e *mail art*, é grafado tanto com iniciais maiúsculas como com minúsculas. Aqui, adota-se o segundo caso por considerar a arte postal uma prática e não um movimento artístico.

por críticos, de referenciais teóricos na conceituação dessa rede. No caso brasileiro, o texto *Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado*, escrito pelo artista postal Paulo Bruscky, tornou-se base para elaborações acerca da rede. A menção deste documento é ordinária nos estudos brasileiros da arte postal. Nele, Bruscky afirma:

A Arte Correio surgiu numa época em que a comunicação, apesar da multiplicidade dos meios, tornou-se mais difícil, enquanto a arte oficial, cada vez mais, acha-se comprometida pela especulação do mercado capitalista, fugindo a toda uma realidade para beneficiar uns poucos: burgueses, marchands, críticos e a maioria das galerias que exploram os artistas de maneira insaciável.

A Arte Correio (Mail Art), Arte por Correspondência, Arte a Domicílio ou qualquer outra denominação que receba não é mais um “ismo”, e sim a saída mais viável que existia para a arte nos últimos anos e as razões são simples: antiburguesia, anticomercial, anti-sistema etc. (BRUSCKY, 2009, p. 374, grifo do autor).

A ênfase no aspecto contra-hegemônico da arte postal presente nesse excerto relaciona-se com o então contexto político da América Latina, assolada por ditaduras militares, bem como com a situação do artista no momento da concepção deste texto: encarcerado pelo regime militar devido às suas atividades artísticas. Em entrevista, Bruscky narra:

Foi como eu escrevi o artigo sobre arte correio foi nessa prisão, que eu fiquei. Era interrogatório o dia quase todo [...]. Não tinha direito a nada, então, eu escrevi todo o artigo na cabeça, eu me lembrei até, de madrugada pensando, de um conto russo, acho que é Leonid Andreiev coisa assim, eu li muito cedo, chamado os sete enforcados, e é numa prisão russa, seis ficam loucos como o tipo de tortura, menos um que começa a jogar xadrez com ele mesmo, então, ele não deixou que o tipo de tortura subliminar e mesmo as porradas entrasse na cabeça dele. Isso me deu muita força. Então, eu escrevi, tanto é que quando eu fui solto estavam os meus amigos, minha família na minha casa, eu disse: “Agradeço a todo mundo, quero tomar um banho, quero dinheiro [...] e quero ir para um bar, não queria conversar que eu estou com um texto na minha cabeça” eu fui para Olinda escrevi todo o texto. (BRUSCKY, 2013, p. 26).

No caso latino-americano, além dos escritos de Bruscky, os textos de outros artistas postais da primeira geração também são referências constantes, como os de Clemente Padín, Edgardo-Antonio Vigo, Guillermo Deisler, Julio Plaza e Ulises Carrión. Nesses materiais, nota-se a atenção dedicada pelos artistas postais à formulação teórica da rede, legitimando e norteando essa prática artística. Além de criadores dos trabalhos individuais, essa geração também manifesta uma consciência de participar da criação de algo maior, uma estrutura coletiva.

1.1 CARACTERIZAÇÃO DA REDE

A rede de arte postal nega os sistemas de hierarquização e controle estruturantes do circuito artístico hegemônico. Não existem documentos ou instituições que regulamentam as

atividades dos artistas postais, garantindo a liberdade criativa e a horizontalidade da rede. Entretanto, algumas regras sugeriram dessas atividades para garantir a manutenção do seu caráter solidário e a abertura para novos membros, conforme Clemente Padín descreve:

algumas questões táticas aceitas por toda a rede e seus diversos circuitos: as obras devem ser enviadas via correio, todas as obras recebidas a partir de qualquer convocatória, seja qual for o tema, serão exibidas na sua totalidade, sem escolha e sem seu júri impor restrições no que se refere a tamanho, técnica, disciplina ou corrente artística e os destinatários estão obrigados a acusar o recebimento enviando uma lista de participantes ou catálogo com os endereços. Outro requisito é a não-devolução e a não-comercialização das obras, podendo ser doadas às instituições patrocinadoras para suas próprias mobilizações. (PADÍN, 1988, não paginado, tradução nossa).

Essas regras explicitam características essenciais da arte postal. A primeira delas é que o correio é estabelecido como o meio principal no envio de trabalhos. Já o acordo de que as obras não são comercializadas confere à arte postal uma autonomia em relação ao mercado de arte. Além disso, a ausência de mecanismos de seleção e exclusão faz com que a rede permaneça constantemente aberta a novos membros. Por fim, o envio do catálogo com o endereço dos participantes das exposições garante a constante ampliação das listas de destinatários dos artistas postais, promovendo a integração e o crescimento da rede.

O uso dos correios vai além do mero transporte, sendo incorporado pelos artistas como elemento constitutivo dos trabalhos, conforme indicado por Walter Zanini:

Não podemos confundi-la [a *mail art*] com os usos particulares do correio nem o mero deslocamento físico da obra de arte. [...] No aproveitamento do canal de comunicação, observamos que ela tem em vista o espaço-tempo do veículo que a condiciona e que se torna inerente a sua estrutura. A *mail art* se demonstra uma das alternativas encontradas pelos artistas para explorar novos recursos perceptivos e ao mesmo tempo para descobrir novas possibilidades de fazer sentir sua presença na coletividade. (ZANINI, 2010, p. 81).

O envio pelo correio tem implicações diretas no processo criativo: as limitações de dimensões e peso dos trabalhos; a espera de dias entre a postagem e a entrega; a constante possibilidade de censura exercida pelo correio; e uma relativa despersonalização dos trabalhos, uma vez que os artistas geralmente não conheciam pessoalmente seu interlocutor. Além disso, elementos da burocracia dos correios também são incorporados nessa prática, resultando em trabalhos que jogam com a possibilidade de criar colapsos no funcionamento dessa instituição.

No envelope enviado por Bruscky ao MAC USP em 1975 (**figura 1**), nota-se uma estratégia comum na arte postal: a inserção de carimbos e selos não regulamentados que se misturam com os oficiais. Além disso, ele utilizou o próprio envelope como suporte para um autorretrato, como também fez em um dos selos, evidenciando a influência decisiva do canal.

Fenômeno análogo é observado no trabalho *Ivinda*,³ realizado por Tadeu Jungle no final da década de 1970. Nele, o artista enviou correspondências em nome de outras pessoas para endereços inexistentes. Já que as mensagens não podiam ser entregues aos destinatários, elas eram devolvidas aos supostos remetentes, que, até então, desconheciam o trabalho. Ao abrirem o envelope, encontravam um poema ironizando a situação (FREITAS, 2003).

Figura 1 – Envelope de Paulo Bruscky



PAULO BRUSCKY, *Sem título*, 1975.

Fonte: acervo MAC USP.

Além do uso dos correios, outra característica da rede com reflexos no processo criativo é a negação da comercialização dos trabalhos. Ela não resulta somente do desinteresse do mercado por essa prática no período, conforme ocorre em outras manifestações do conceitualismo,⁴ mas de uma negação direta e sistemática da arte como

³ Esse trabalho também aparece sob o título “*IDA-VINDA*” em Khoury (2011).

⁴ No presente texto, os termos arte conceitual e conceitualismo são adotados pela consolidação na bibliografia. Ainda que eles, principalmente o primeiro, possam assumir um sentido colonizador ao introjetar conceitos desenvolvidos nos centros hegemônicos da arte, o uso fez deles instrumentais para demarcar uma produção artística. Eles serão operados conforme pontuado por Cristina Freire, estudiosa do tema: “A distinção entre arte conceitual – como movimento notadamente internacional com duração definida na história da arte contemporânea (início dos anos 1960 aos 1980) – e conceitualismo – tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas como arte postal, performance, instalação, land art, videoarte, livro de artista etc. – é muitas vezes difusa. No entanto, essa distinção norteia ainda hoje a produção artística.” (FREIRE, 2009b, p. 165).

mercadoria. Segundo Clemente Padín:

O importante de tudo isso [Arte Correio] é que trocássemos produtos de comunicação e não mercadorias (outra forma de devolver à arte a sua índole primitiva de “objeto de uso” e não de “objeto de troca”). Por isso se estabelece, dentro das regras implícitas da Arte Correio, que “a Arte Correio e o dinheiro não se misturam”, e, consequentemente, a proibição tácita de vender os arquivos de Arte Correio. (PADÍN, 2009a, p. 53).

Assim, uma vez que “criticar a propriedade e o comércio da obra de arte também está na essência do trabalho do artista-correio” (SZILARD; MOREIRA, 1985, p. 194), torna-se eticamente insustentável a comercialização dessa produção. Também é decisivo que os trabalhos de arte postal sejam concebidos livres da hipótese de serem comercializados, acentuando o caráter expressivo dessa prática e minimizando preocupações com variáveis que implicariam na sua valorização comercial, como a nobreza dos materiais empregados, a tiragem ou a assinatura. Esses artistas tinham sua fonte de renda em outras atividades, seja no campo artístico, seja em uma profissão alheia à arte. Dessa forma, a rede não se fundamenta no estímulo financeiro, nem na rivalidade que ele traz, mas na cooperação e na reciprocidade.

Esse caráter cooperativo permite a abertura permanente da rede para a participação de todos os interessados e a frequente divulgação das listas de endereços, garantindo a permeabilidade nesse sistema. Segundo Julio Plaza, “a estrutura da **Mail Art** não é hierárquica e a idéia geral parece ser a aquisição constante e contínua de novos receptores-emissores para inclusão na comunidade.” (PLAZA, 1981, p. 10). Dadas essas características, a rede pôde crescer livremente e atingir uma extensão mundial em poucos anos. John Held Jr. (2011), ciente da impossibilidade de esgotar esse tema, registrou um total de 1.335 mostras de arte postal entre 1970 e 1985, indicando seu crescimento acelerado. Essa dimensão não tem precedentes na história da arte, conforme ressalta Gilberto Prado:

Na medida em que valoriza a comunicação, a arte postal é o primeiro movimento da história da arte a ser verdadeiramente transnacional. [...] Ao reunir artistas de todas as nacionalidades e inclinações ideológicas “partilhando” um objetivo comum, tratava-se de experimentar novas possibilidades e intercambiar “trabalhos” numa rede livre e paralela ao mercado “oficial” da arte. A *mail art* é certamente uma das primeiras manifestações artísticas a tratar com a comunicação em rede, em grande escala. (PRADO, 2003, p. 40).

Essa configuração da arte postal também possibilitou a superação da divisão global em centro e periferia. Não se trata de reposicionar os centros hegemônicos, mas de uma ruptura com essa lógica. Nas exposições de arte postal, por exemplo, todos os artistas participam com igualdade de destaque, independente de sua origem ou histórico. Um dos fatores a que se deve essa ruptura foi a possibilidade de reprodutibilidade dos trabalhos, que permitiu a circulação por mais territórios, conforme indica Plaza: “Descentralizando parte da produção artística dos

grandes centros internacionais de produção e veiculação de arte, a **Mail Art** deve sua manifestação em grande parte à democratização dos meios de reprodução, facilitadores da transmissão de mensagens de uns para outros” (PLAZA, 1981, p. 8).

1.1.1 Temas e Materiais

Uma vez que a arte postal tem como princípio a abertura para as mais diversas proposições, não se verifica nos envios uma homogeneidade temática ou plástica. Os temas abordados são diversos, desde trabalhos focados exclusivamente em pesquisas formais, passando por trabalhos que discutem a própria rede, até trabalhos engajados na comunicação de fatos e pautas políticas. Esse engajamento foi especialmente recorrente em países que viviam sob governos ditatoriais. Graciela Gutiérrez Marx indica esse comprometimento político como central ao definir arte postal como um “intercâmbio nascido da necessidade consentida de rechaçar e resistir ao mercado de arte e aos governos totalitários, que se levou adiante com mínimos acordos prévios, sem regulamentos, sem organizações nem federações que o regularam” (MARX, 2010, p. 140-141, tradução nossa). Nesse excerto, revela-se a intensa politização da arte postal tanto nas temáticas como na caracterização da rede.

Quanto aos materiais utilizados, também não existem padrões, diversas mídias circularam na rede: “os envelopes/postais/telegramas/selos/faxes/cartas etc. são trabalhados/executados com colagens, desenhos, idéias, textos, xerox, propostas, carimbos, música visual, poesia sonora etc.” (BRUSCKY, 2009, p. 375). Portanto, arte postal não pode ser definida a partir de suas características materiais, uma vez que ela não prioriza nenhum suporte. Alguns formatos foram mais comuns, mas nunca obrigatórios, como o cartão-postal, que, “muito ligado à expressão kitsch e a outros usos, é adotado pela Arte Correio como um recurso expressivo viável por seu tamanho, reprodutibilidade e manejo” (ALARCON, 1990, p. 32, tradução nossa). Esse fato, somado à disseminação do termo arte postal, gera uma falsa associação entre arte postal e cartão-postal, como se essa prática estivesse restrita a esse formato. Essa é uma das razões para Paulo Bruscky preferir o termo arte correio, conforme relata:

Eu chamo arte correio, porque postal é um dos elementos que faz parte das coisas reguladas pelos Correios, arte postal foi uma coisa de Pierre Restany, que organizou uma exposição que até teve aqui no Brasil, que eram só postais. Mas os Correios oferecia uma série de coisas que você podia explorar, veicular, geniais, não só postal (BRUSCKY, 2013, p. 10-11).

A interpretação equivocada da arte postal como arte em cartão-postal é abundante em matérias jornalísticas de divulgação de exposições e chegou a infiltrar-se na bibliografia especializada. Além disso, o uso do termo arte correio enfatiza a importância do correio como elemento viabilizador e constituinte dessa rede.

Conforme já indicado, algumas características do sistema dos correios têm reflexos na materialidade dos trabalhos. Os artistas postais tendem a utilizar suportes de pequena dimensão e pouco peso, majoritariamente o papel, bem como técnicas que permitam a reprodução seriada dos trabalhos para enviar a uma ampla rede de contatos.

Entre as técnicas de reprodução mais utilizadas na arte postal estão a xerografia, o carimbo, a mimeografia, a fotografia e a impressão ofsete (utilizada, por exemplo, na impressão de postais, selos e catálogos de exposição). Estas assumiram um caráter contra-hegemônico, seja por negar a originalidade da obra de arte, seja por permitir a ampla difusão de ideias livre do controle estatal. O mimeógrafo, por exemplo, também era utilizado por grupos políticos para produção de materiais de denúncia do regime. Por isso, foi alvo da censura, conforme lembra Bruscky: “Em 1964 foi proibido ter mimeógrafo no Brasil. Para você comprar, tinha de ser registrado. Era uma arma” (BRUSCKY, 2009, p. 78). Além desse, a fotografia, também assumiu um caráter subversivo, conforme relata Cristina Freire:

A fotografia foi muito utilizada como meio de (re)produção artística, em especial nos países assolados por ditaduras. Era fácil para os artistas manterem um laboratório clandestino em suas próprias casas e enviar fotografias e também filmes para outros países, dando a conhecer um pouco de seu trabalho. (FREIRE, 2009a, p. 15).

Além dessas, a gravura também foi marcante na arte postal. Curiosamente, essa técnica tradicional das artes plásticas esteve nas raízes da rede na América Latina. Artistas como o argentino Edgardo-Antonio Vigo e o chileno Guillermo Deisler, pioneiros da arte postal nessa região, mantiveram simultaneamente atividades como gravadores, editores e artistas postais, explorando a possibilidade de multiplicação da gravura.

1.1.2 Um Novo Circuito

A rede de arte postal constituiu-se como um novo circuito com autonomia em relação ao circuito hegemônico, tanto o estatal como o financiado pelo mercado. Na produção dos artistas postais, nota-se uma ênfase na construção de novas estruturas em detrimento da disputa ou da crítica às instituições como o mercado, museus e bienais. Na arte postal, a produção, a distribuição e a exibição dos trabalhos estão nas mãos dos artistas, propiciando a

eles liberdade e controle sobre a sua criação. As publicações e exposições de arte postal, principais estratégias para levar esses trabalhos ao público, foram organizadas majoritariamente por artistas. Além disso, eles também foram protagonistas na teorização e no arquivamento dessa produção. O relato do artista Clemente Padín, detentor de um grande arquivo de arte postal e teórico da rede há quatro décadas, revela essa postura:

Para mim, o mais importante é que, com a arte correio, o artista assume todas as consequências da sua atividade, ou seja, mantém sob seu controle todo o processo criativo, desde a realização da obra, o envio e a entrega segura ao destinatário (graças ao correio), ou seja, a autogestão. E, em seguida, a possibilidade de estabelecer canais de comunicação genuínos, não mediados pela mídia e por nenhuma outra razão como a excentricidade, o poder, o dinheiro, a fama, etc. (PADÍN, 2009b, não paginado, tradução nossa).

Mesmo sem ter esse propósito, a arte postal demonstrou as limitações do circuito tradicional, ao concretizar a possibilidade dos artistas operarem sobre outras bases que não o da competitividade e busca por reconhecimento. Mesmo em comparação com outras práticas conceitualistas, ela se destaca por constituir seu próprio circuito, conforme constata Maurício Guerrero Alarcon:

a história revela que a contribuição e proposta da Arte Conceitual foi em alguma medida limitada, porque ao mesmo tempo que conservou a infraestrutura do sistema da arte tradicional (galeria, museus, críticos) e só se afastou temporariamente da relação mercantil, a Arte Correio radicalizou sua ação ao prescindir deste e propor algo novo: a infraestrutura de um sistema autônomo. (ALARCON, 1990, p. 37, tradução nossa).

Além da autonomia em relação ao circuito de artes visuais, a arte postal também teve impacto em outros campos da arte, notadamente na poesia. A rede representou uma “alternativa também ao circuito editorial” (DEISLER, 2014, p. 166, tradução nossa). Nas suas origens, estão publicações marginais editadas por poetas como Deisler que, dada a sua postura experimental, não encontravam espaço no circuito tradicional.

A estrutura de produção e distribuição da arte postal também constituiu uma resposta à demanda por meios de comunicação legítimos e democráticos. Ela permitiu aos artistas uma comunicação difícil de ser censurada e que furava os bloqueios impostos pelos grandes monopólios de mídia. Na América Latina, sob ditaduras militares, esse aspecto acentuou-se de forma que a arte postal constituiu uma estratégia de resistência e enfrentamento desses regimes.

Mesmo com o caráter inovador e utópico da arte postal, não existe consenso sobre em que medida ela libertou-se dos paradigmas do circuito artístico convencional. Uma das limitações da rede é apontada por Alarcon (1990), que lembra que ela desenvolveu-se dentro de uma instituição extremamente burocratizada: o sistema internacional de correios. Ainda

sobre os limites dessa prática, Ulises Carrión escreve:

A Arte Postal é democrática? Duvido. Para uma arte que se diz muito difundida, 200 correspondentes é muito pouco. E esses 200 nomes são escolhidos com todo o cuidado. E algumas respostas sem dúvida têm mais valor do que outras. Os artistas não respondem a todas as cartas de um autor não muito definido. Às vezes isso ocorre por problemas financeiros. Com maior frequência, porque acham que a carta não merece resposta. (CARRIÓN, 1981b, p. 14).

Sem dúvida, a provocação lançada pelo autor é pertinente, por indicar que a arte postal reproduz, mesmo que parcialmente, práticas elitistas, opostas aos seus princípios. Além dessas, a análise da rede revela outras limitações, como a pequena parcela dos artistas postais que eram mulheres. Na presente pesquisa, nenhuma referência explícita à exclusão das mulheres foi identificada nos textos e trabalhos de arte postal da década de 1970. Já em 1983, surgiu um grupo organizado com pautas feministas na arte postal: o grupo mexicano *Polvo de Gallina Negra*, composto por Herminia Dosal, Maris Bustamante e Mónica Mayer. Além da discriminação de gênero, a rede reproduziu outros tipos de exclusões presentes na sociedade, como os recortes de classe e etnia. A manifestação dessas questões na rede parece essencial para compreendê-la, entretanto permanece carente de estudos sistemáticos. Na presente pesquisa, elas serão adotadas sobretudo como ressalvas do caráter democrático da rede, mas não serão o foco da pesquisa, uma vez que cada uma delas exigiria um estudo aprofundado com referenciais teóricos distintos dos adotados aqui.

Por fim, retomando as contribuições da arte postal para compreender o fazer artístico, essa prática, mesmo com limitações, constituiu um marco na construção de um circuito artístico menos segregador. Se essa utopia não foi totalmente alcançada, certamente foi realizada uma experiência concreta e em escala mundial de uma rede sustentada pela solidariedade e pela necessidade de expressão.

1.2 REDES DA NOVA POESIA

A busca por uma definição rígida e absoluta da arte postal violaria a própria essência da rede: sem mecanismos de controle e aberta à constante transformação. Se defini-la é problemático, indicar o momento exato de seu surgimento também o é. No livro *Artecorreo: artistas invisibles en la red postal 1975-1995*, Graciela Gutiérrez Marx denomina o capítulo dedicado a mapear os precedentes da arte postal de “*El Nacimiento de Homero*”. Do mesmo modo que existem inúmeras versões sobre a origem deste poeta da Grécia Antiga, e outras tantas hipóteses poderão ser tecidas, a origem da arte postal é controversa e indeterminada. Edgardo-Antonio Vigo aponta na mesma direção ao antever as diversas nomeações de

precursores da rede: “esclarecemos desde agora que não aceitamos paternidades, sabendo que não tardaram em surgir aqueles que pretendam ter sido pioneiros pelo simples fato de utilizar o correio para seus envios artísticos, sendo como se sabe um meio universal de comunicação” (VIGO, 1977, p. 1, tradução nossa).

Nas mais de quatro décadas de arte postal, a bibliografia especializada já consolidou alguns marcos do início dessa prática. É usual a indicação da década de 1960 como começo da arte postal e da década seguinte como o período de sua expansão e consolidação internacional. Frequentemente, os autores indicam as vanguardas históricas europeias do início do século XX como precedentes da arte postal, especialmente as experiências de Marcel Duchamp e do Futurismo. Já na década de 1960, a atuação de Robert Filliou, do *Nouveau Réalisme*, de Ray Johnson na *New York Correspondance School* e do Grupo Fluxus são consideradas estruturantes da rede.

Embora essa gênese seja reconhecida pelos artistas postais, inclusive os latino-americanos, ela é insuficiente para compreender o surgimento da rede na América Latina. No presente texto, opta-se por não abordar essa história, já amplamente sistematizada na bibliografia, mas focar nas conexões locais relacionadas com a consolidação da rede no território latino-americano. Essa postura segue a reflexão de Guillermo Deisler:

Me parece impossível generalizar quando se trata de determinar as causas e razões do “aparecimento” deste novo tipo, ou melhor, forma de expressão artística [a “arte por correio”]. Já que existem diversas fontes que vão engrossar uma definição deste fenômeno, que pode ser definido como “universal”. Desta maneira, o que cada criador pode dizer a respeito dele, ainda quando como fenômeno artístico se encontra em pleno desenvolvimento, deveria ser sua contribuição e experiências sobre ele. (DEISLER, 2014, p. 165, tradução nossa).

Assim, em seguida, serão abordadas outras redes latino-americanas de intercâmbio artístico pelo correio que antecederam as práticas de arte postal. Muitos dos protagonistas da primeira geração de artistas postais latino-americanos já estavam ligados às redes de circulação da chamada Nova Poesia, conforme Silvio de Gracia sintetiza:

em meados da década de 60, foram aparecendo em toda a América Latina os chamados movimentos da “Nova Poesia”, que se difundiram através de revistas, publicações e exposições. Entre as revistas fundamentais deve-se mencionar: no Chile, “Ediciones Mimbres” impulsionada por Guillermo Deisler; no Brasil, além da revista “Invenção” do grupo paulista Noigandres, as publicações do Poema/Processo, “Virgula”, “Ponto”, “Processo”; na Venezuela, “La Pata de Palo” de Dámaso Ogaz e “El Techo de la Ballena”; em Cuba, “Signos” de Samuel Feijó; no Uruguai, “Los Huevos del Plata” e “OVUM 10” de Clemente Padín; e na Argentina, “WC”, “Diagonal Cero” e “Hexágono 70”, todas dirigidas por Edgardo Antonio Vigo. (GRACIA, 2010, p. 6, tradução nossa).⁵

Essa pequena lista, naturalmente incompleta, apresenta a amplitude e a intensidade

⁵ O autor parece ter cometido um erro de grafia ao referir-se à revista *Hexágono '71* como “Hexágono 70”.

dessas redes com núcleos na América Latina, mas que também alcançaram outras regiões, principalmente dos EUA e da Europa. Abaixo, serão resgatados os históricos de alguns desses núcleos e estudadas as suas sobreposições com a rede de arte postal.⁶

1.2.1 Dámaso Ogaz e Guillermo Deisler

O artista chileno Dámaso Ogaz iniciou sua carreira no seu país de origem, mas foi na Venezuela que desenvolveu a maior parte da sua produção. No início da década de 1960, viajou a esse país e teve contato com o grupo *El Techo de la Ballena*.⁷ Este grupo de vanguarda criticou a conjuntura política e artística venezuelana através de eventos e publicações. Após esse primeiro contato com o grupo, Ogaz retornou ao Chile, mas exilou-se voluntariamente na Venezuela em 1967,⁸ onde permaneceu até o fim de sua vida. Ali, desenvolveu atividades como editor, organizando, entre 1970 e 1972, a revista *La Pata de Palo*, em que publicou trabalhos de poetas de diversas partes do mundo (SÁNCHEZ; VERA, 2010). Foi a experiência com essa revista que permitiu a Ogaz estabelecer as conexões que fariam dele um dos mais participativos artistas postais latino-americanos.

Algo similar ocorreu com outro artista chileno, Guillermo Deisler, que também estava em contato com essas redes de troca de poesia pelo correio. Entre 1963 e 1973, Deisler editou as *Ediciones Mimbres*, em que veiculou diversos tipos de materiais e publicou mais de cinquenta títulos. Grande parte dessas publicações era feita artesanalmente pelo artista com tiragens que variavam de centenas a milhares de exemplares. Além do desejo de atuação no campo artístico, o surgimento das *Ediciones Mimbres* está ligado à sua militância política, conforme Deisler indica em entrevista:

Em 1964 eu trabalhava junto à Comissão da Cultura da Juventude Comunista. A iniciativa de um concurso nacional de conto e poesia da juventude allendista surgiu no Comando Juvenil Allendista, ideia que prosperou e se realizou nas JJ. CC. [Juventudes Comunistas do Chile] e nos comprometemos a publicar os premiados nas *Ediciones MIMBRE*. (DEISLER apud SANTIBÁÑEZ, 1971, p. 32, tradução nossa).

Mais uma vez, nota-se uma complementaridade entre a gana de transformação política e de inovação do campo artístico nos artistas postais latino-americanos. Nessa geração, era

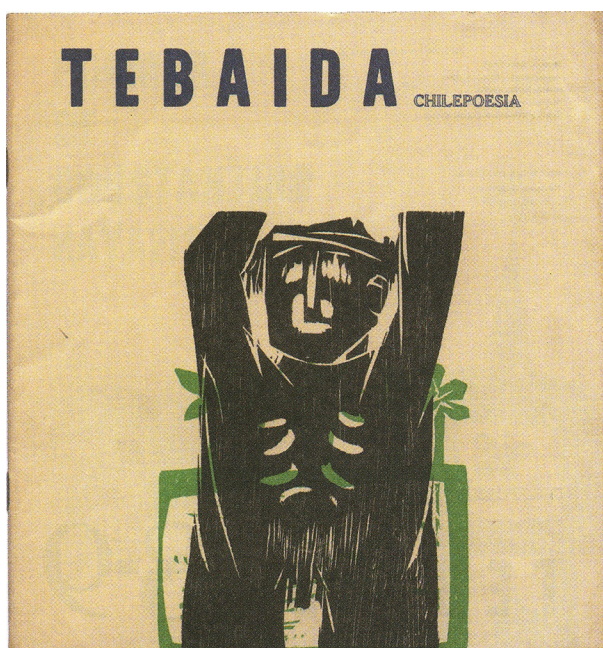
⁶ Nesse item, serão tratadas somente as atividades dos artistas ligadas à Nova Poesia, sobretudo na década de 1960. Sobre as atividades posteriores na rede de arte postal, ver o **capítulo 2**.

⁷ O grupo *El Techo de la Ballena* foi constituído em Caracas em 1961 e esteve ativo até 1967. Dezenas de artistas participaram desse grupo, como Adriano González León, Carlos Contramaestre, Caupolicán Ovalles, Dámaso Ogaz, Edmundo Aray, Efraín Hurtado, Francisco Pérez Perdomo, Jacobo Borges, Juan Calzadilla e Salvador Garmendia (RAMA, 1987).

⁸ Sobre as possíveis motivações do exílio de Dámaso Ogaz na Venezuela, ver Padín (2009c).

frequente a articulação em grupos, políticos e/ou artísticos, para partilhar e executar o sonho de uma sociedade menos segregadora. No caso de Deisler, isso também se deu pela participação no grupo denominado Tebaida,⁹ que, entre 1968 e 1973, organizou uma revista de mesmo nome (**figura 2**). Nela, Deisler teve intensa participação, sobretudo realizando gravuras para ilustrar essas publicações (DEISLER, Mariana; VARAS; GARCÍA, 2014). Outro aspecto dessa geração aparece: a fusão entre a figura do editor e do poeta. No caso de Deisler, soma-se a extensa atividade como gravador.

Figura 2 – Revista Tebaida



Revista Tebaida, n. 8-9, 1972.

Capa ilustrada por Guillermo Deisler. Fonte: Mariana Deisler, Varas e García (2014).

1.2.2 Clemente Padín e Edgardo-Antonio Vigo

Nas margens do Rio da Prata, outros dois artistas desenvolveram intensa atividade na Nova Poesia: Clemente Padín, em Montevideu, e Edgardo-Antonio Vigo, em La Plata. Em 1962, Vigo, que já havia editado as revistas WC e DRKW 60, criou a revista *Diagonal Cero*, que veiculou diversos conteúdos artísticos, sobretudo poesia, até a sua extinção em 1968. Foi através da publicação e distribuição dessa revista que esse artista argentino estabeleceu contato com poetas visuais de diversos países. Nos créditos da *Diagonal Cero*, Guillermo Deisler é indicado como representante da revista no Chile, evidenciando o constante

⁹ O grupo Tebaida foi fundado por Alicia Galaz, Oliver Welden e Miguel Morales Fuentes em 1966. Em seguida, uniram-se ao grupo Andrés Sabella, Guillermo Deisler, Luis Moreno Pozo, Guillermo Ross-Murray e Héctor Cordero (DEISLER, Mariana; VARAS; GARCÍA, 2014).

intercâmbio entre os editores latino-americanos da Nova Poesia.

Além da publicação das revistas, outro mecanismo fundamental na integração dos artistas era a promoção de exposições, prática adotada por Vigo e muitos outros artistas dessa geração. Em 1968, os artistas Carlos Ginzburg, Jorge de Luxán Gutiérrez, Luis Pazos e Vigo, reunidos no *Movimiento Diagonal Cero*,¹⁰ integraram a *Exposición de Novísima Poesía de Vanguardia* na *Galería Scheinsohn*, em Buenos Aires.

No ano seguinte, Vigo realizou, no Instituto Torcuato Di Tella, a *Expo / Internacional de Novísima Poesía / 69* (**figura 3**). Em seguida, essa mostra foi apresentada no *Museo Provincial de Bellas Artes* de La Plata. Fernando Davis descreve a estrutura da exposição:

Vigo concebeu a amostra em três seções. Na primeira exhibe revistas, catálogos de exposições, livros teóricos e livros de poesia, junto com outras publicações experimentais, entre as quais inclui alguns livros-objeto.

A segunda seção compreende as diversas explorações de poesia visual, desde o suporte bidimensional às propostas objetuais e cinéticas, próximas, em alguns casos, à ambientação. [...]

Uma terceira seção da mostra é integrada pelas audições de poesia fonética de quinze poetas, apresentadas, a cada meia hora, em sessões de 10 minutos de duração. (Davis, 2009, p. 5, tradução nossa).

Entre os participantes, estão nomes ligados à Poesia Concreta brasileira, como os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Wladimir Dias-Pino; praticantes do Poema/Processo, como o casal Neide e Alvaro de Sá, Joaquim Branco, Moacyr Cirne e Falves Silva; e o espanhol Julio Plaza, que viria a instalar-se no Brasil anos depois (MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES, 1969).

Também em 1969, na outra margem do Rio da Prata, Clemente Padín organizou a *Exposición Internacional de la Nueva Poesía* (**figura 4**) na *Galería U*,¹¹ em Montevideu. Entre as dezenas de participantes dessa mostra, novamente estão os brasileiros ligados ao Poema/Processo e os argentinos Luis Pazos e Vigo. Ainda nesse ano, Padín articulou outra exposição semelhante, intitulada *Liberarse* na *Universidad de la República*, também na capital uruguaia.

¹⁰ O *Movimiento Diagonal Cero* foi criado em 1966 e era composto por Jorge de Luxán Gutiérrez, Omar Gancedo, Luis Pazos e Edgardo-Antonio Vigo. Gancedo sai em 1967 e Carlos Ginzburg junta-se ao grupo (DAVIS, 2009).

¹¹ A *Galería U* funcionou entre 1966 e 1978 em Montevideu. Sob a direção de Enrique Gómez. Era um pequeno espaço expositivo que acolheu jovens artistas experimentais. Embora comercializasse alguns trabalhos, ela não tinha a finalidade de gerar lucro, conforme Gómez relembra: “Quando ganhávamos um peso, íamos jantar todos juntos” (GÓMEZ, 2008, p. 15, tradução nossa).

Figura 3 – Expo / Internacional de Novíssima Poesía / 69



Fonte: arquivo do Centro de Arte Experimental Vigo.

Figura 4 – Convite da Exposición Internacional de la Nueva Poesía

Exposición Internacional de la Nueva Poesía
GALERIA U Edificio CIUADELA
OVUM 10 - del 8 al 21 de JULIO

EXPOSITORES

ALEMANIA
timm ulrichs

ARGENTINA
francisco gandolfo
carlos raúl ginzburg
jorge de luján gutiérrez
luis pazos
elena pelli
edgardo antonio vigo
samuel wolpin

BÉLGICA
alain arias-misson

BRASIL
joaquim branco
moacyr cime
aquiles branco
neide sá
alvaro de sá
josé de arimathéa
hugo mund jr.
josé néumanne pinto
dalior varela
p. j. ribeiro

CHECOSLOVAQUIA
josef horys
ladislav nebesky
jindrich procházka

ESPAÑA
manuel quejido

ESTADOS UNIDOS
dana w. atchley
gay beste
richard kostelanetz
davi det hompson
robert newman
jonathan price

FRANCIA
julien blaine
jean-françois bory
jochen gerz
ilse garnier
pierre garnier
jean-claude moineau
erthur petronio

ITALIA
vincenzo accame

vincenzo agnetti
annalisa allioatti
germana arcelli
mirella bentivoglio
ugo carrera
luciano caruso
gian roberto camini
luigi ferro
liliana landi
arrigo lora-totino
emilio isgró
cristina matha
eugenio miccini
renzo marconari
anna oberto
martino oberto
maurizio osti
claudio parmiggiani
michele perfecti
mario ramous
sarenco
carlo alberto sitta
adriano spatola
franco vaccari
franco verdi

JAPON
kitasono katué
ito motoyuki
tsuji setsuko
shohachiro takahashi
shimizu toshihiko

URUGUAY
daniel accame
horacio buscaglia
clemente padín

REVISTAS Y EDICIONES
DIAGONAL CERO (Argentina)
PONTO (Brasil)
S.D. (Brasil)
L'VII (Bélgica)
SESITY (Checoslovaquia)
APPROCHES (Francia)
AGENZIA (Francia)
LES CARNETS DE L'OCTEOR (Fran.)
NE COUPEZ PAS (Francia)
VERS UNIVERS (Holanda)
ROT (Alemania)
AAA (Italia)
ANA ETOETERA (Italia)
CONTINUUM (Italia)
GEIGER (Italia)
PROPOSTE (Italia)
VOU (Japón)
LOS HUEVOS DEL PLATA (Uruguay)
ALIVERTI LIQUIDA (Uruguay)
OVUM 10 (Uruguay)

À esquerda, frente e, à direita, verso. Fonte: arquivo de Clemente Padín.

Assim como no caso de Vigo, essas exposições resultaram do trabalho do artista em uma revista de arte. Entre 1965 e 1969, Padín foi um dos fundadores da revista *Los Huevos del Plata* (figuras 5 e 6), cujo objetivo relata:

Em 1965, um grupo de jovens artistas estava buscando espaço para publicar nossos poemas. Os poetas da geração de 45 no Uruguai haviam se apropriado de todos os espaços e eram muito ciumentos. Então, nos reunimos e pensamos que o único caminho era criar nosso próprio meio de difusão. Assim que nasceu *Los Huevos del Plata*. (PADÍN, 2010, p. 194, tradução nossa).

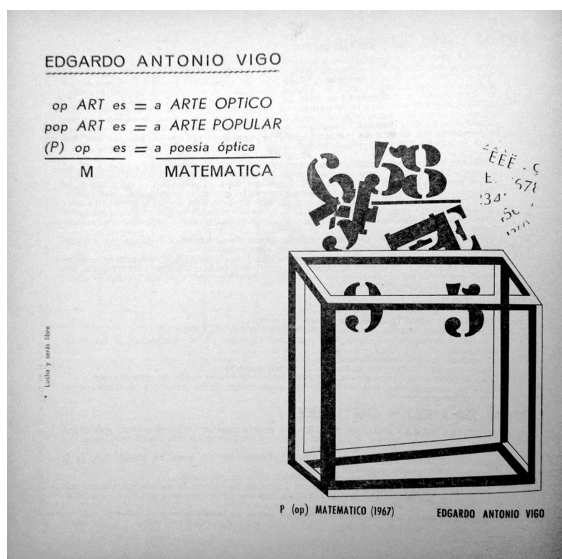
Figura 5 – *Los Huevos del Plata*



Los Huevos del Plata, n. 0, dez. 1965.

Fonte: arquivo de Clemente Padín.

Figura 6 – Vigo na *Los Huevos del Plata*



EDGARDO-ANTONIO VIGO, *P (op) MATEMATICO*, 1967.

Trabalho publicado na revista *Los Huevos del Plata*, n. 11, mar. 1968. Fonte: arquivo de Clemente Padín.

Após essa experiência, Padín criou uma nova publicação, desta vez sendo o único organizador. Ela recebeu o nome de *OVUM 10* e esteve ativa entre 1969 e 1972. Essa revista teve maior presença da poesia visual do que a *Los Huevos del Plata* e catalisou a entrada de Padín na rede de arte postal. As semelhanças e a complementaridade entre as iniciativas de Padín e Vigo são analisadas por Fernando Davis:

Ambas as revistas [*Diagonal Cero* e *Los Huevos del Plata*] compartilham, embora com ênfase e percurso diferentes, a preocupação em difundir uma série de propostas que então não contavam com aceitação nos canais oficiais. [...] Através da troca e da circulação postal, as revistas organizaram, em articulação com outras iniciativas similares impulsionadas então na América Latina e Europa, uma rede de colaboração e intercâmbio entre artistas. (DAVIS, 2011, p. 2, tradução nossa).

Assim, dando continuidade ao processo iniciado com as revistas, eles seguiram realizando mostras. Padín organizou, em 1970, a *Exposición Internacional de Ediciones de Vanguardia*, novamente na *Universidad de la República*. No ano seguinte, Vigo, auxiliado por Padín e pela artista argentina Elena Pelli, organizou no *Centro de Arte y Comunicación* (CAYC),¹² em Buenos Aires, a *Expo / Internacional de Propositiones a Realizar*. Em 1972, Padín realizou a *Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía* (**figura 7**), também na *Galería U*. Sobre esse evento, Padín relembra:

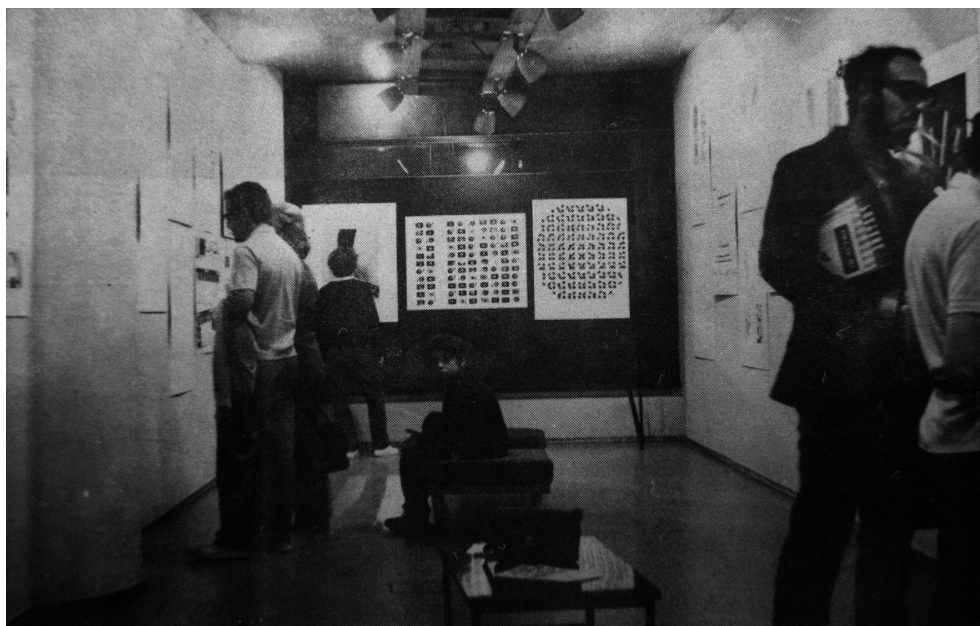
Eu resolvi fazer uma mostra de poesia experimental, principalmente poesia visual. Havia algo de poesia sonora, mas era muito pouco. Apenas fizemos um concerto com Edgardo-Antonio Vigo e Guillermo Deisler. A maioria dos materiais de poesia sonora chegaram da Suécia. Mas era muito pouco, o principal naquela época era a poesia visual. Eu comecei a fazê-la juntando todos os materiais que possuía e também fazendo reproduções. Porque no geral tudo chegava em um formato muito pequeno. Então fizemos cópias grandes. A mostra era tão grande e a galeria tão pequena que todas as semanas trocávamos tudo, revezando os países. Todos os trabalhos vieram pelo correio.¹³

O último número da revista *OVUM 10* dedica-se a essa exposição e contém um resumo das principais atividades do ciclo iniciado com a exposição de 1969 e encerrado com essa edição (**figura 8**). Nota-se que a publicação dos dez números da revista acompanhou o desenvolvimento de Clemente Padín com a Nova Poesia e que, antes da sua efetiva conexão com a rede de arte postal, já existiam redes férteis de articulação artística pelos correios.

¹² Sobre o *Centro de Arte y Comunicación*, ver o item **2.1.2 Grupo de Los Trece**.

¹³ Entrevista com Clemente Padín realizada pelo autor em 28 jan. 2015 em Montevideu, tradução nossa.

Figura 7 – Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía



Fonte: *OVUM 10*, n. 10, mai. 1972.

Figura 8 – Resumo das atividades ligadas à *OVUM 10*.



CASILLA DE CORREO 2454
LA CRUZ DE CARRASCO
MONTEVIDEO - URUGUAY

OVUM 10 es una revista de investigación poética y de difusión de las corrientes de la nueva poesía, dirigida por Clemente Padín. Este número final contó con la colaboración de Juan Daniel Accame, Eduardo Darino, Bernardo y Antonio Dabiez, Miguel Silva y Juan Torracca. Se editó en los Estudios Gráficos de CBA, J.C. Gómez 1439, Montevideo, Uruguay. SUSCRIPCIÓN ANUAL: \$ 500 en el Uruguay; u\$s 4.- en el exterior. Las fotografías de este número fueron realizadas por Edgardo Moreira.

A C T I V I D A D E S

- * EXPOSICION INTERNACIONAL DE LA NUEVA POESIA, 8 al 23 de julio de 1969. Galería U
- * LIBERARSE-EXPOSICION, 12 al 22 de Agosto '69. Fac. de Humanidades
- * 5 POEMAS VISUALES, Clemente Padín, postales - setiembre '69
- * POEMA/PROCESO, plaqueta, edición "Ponto"- "Ovum 10", octubre '69
- * OVUM 10 N°1 - revista, diciembre '69
- * 1a. AUDICION DE POESIA FONICA, Teatro Millington Drake; 10a. Feria de Libros y Grabados, diciembre '69
- * POESIA FONICA, de Pierre Garnier, folleto - diciembre '69
- * OVUM 10 N°2 - revista, marzo '70
- * OVUM 10 N°3 - revista, junio '70
- * EXPOSICION INTERNACIONAL DE EDICIONES DE VANGUARDIA, Hal de la Universidad, setiembre '70.
- * POEMA DEMAGOGICO, de Edgardo Antonio Vigo, poesía pública, Hall de la Universidad, setiembre '70!
- * LA POESIA DEBE SER HECHA POR TODOS, de Clemente Padín, poesía pública, Hal de la Universidad, Setiembre de 1970
- * 2a. AUDICION DE POESIA FONICA - Teatro Millington Drake, set. '70
- * OVUM 10 N°4 - revista, setiembre '70
- * OVUM 10 N°5 - revista, diciembre '70
- * EXPOSICION INTERNACIONAL DE LA NUEVA POESIA, Ediciones de Vanguardia y Audición de Poesía Fónica, Museo "Genaro Pérez, Diciembre - '70, Córdoba, Rca. Argentina.
- * OVUM 10 N°6 - revista, marzo '71
- * OVUM 10 N°7 - revista, junio '71
- * GUILLERMO DEISLER, exposición, 9-22 set. '71. Galería U
- * OVUM 10 N°8 - revista, setiembre '71
- * SIGNOGRAFAS Y TEXTOS, de Clemente Padín, serigrafías, Noviembre '71
- * OVUM 10 N°9 - revista, diciembre '71
- * 1a. AUDICION DE POESIA FONICA, CA-121 Radio Universidad Técnica, Antofagasta, Chile; enero '72
- * EXPOSICION INTERNACIONAL DE POESIA VISUAL, Inst. Panameño de Arte, II Bienal de Poesía, Panamá, Panamá; enero '72
- * EXPOSICION EXHAUSTIVA DE LA NUEVA POESIA, 350 artistas de 30 países Galería U, del 7 de febrero al 5 de abril del 72. Montev. Uruguay.
- * OVUM 10 N°10 (último número) revista, mayo '72

2

Fonte: *OVUM 10*, n. 10, mai. 1972.

1.2.3 Poema/Processo

O Poema/Processo foi um movimento de poetas brasileiros lançado em 1967 e que se estendeu pela década seguinte. Ele tem origem em uma série de experiências da poesia brasileira que vinham desde a década de 1950 com a Poesia Concreta. Clemente Padín retoma esse histórico:

O Poema/Processo é o resultado de um longo desenvolvimento poético – formal que surge com a tendência matemático-espacial da Poesia Concreta representada pelo poeta cuiabano-carioca Wladimir Dias-Pino nas históricas exposições de São Paulo e Rio de Janeiro em 1956 e início de 1957, continua com o Poema Semiótico de 1964 para eclodir com o seu lançamento público no Rio de Janeiro e Natal em dezembro de 1967. (PADÍN, [200-?], p. 140, grifo do autor, tradução nossa).

Em seguida, o autor distingue, nas atividades da Poesia Concreta, três correntes que gestaram movimentos poéticos: a tendência “estrutural” da Poesia Concreta, representada pelo grupo Noigandres de São Paulo, que valorizou o espaço gráfico em detrimento do verso; o Neoconcretismo, teorizado por Ferreira Gullar e que enfatizou o caráter metafísico e sensorial da arte; e a tendência “matemático-espacial” da Poesia Concreta de Wladimir Dias-Pino. Essa última resultou no Poema/Processo (Ibid.).

Embora o Poema/Processo guarde semelhanças com a Poesia Concreta, “enquanto o Concretismo abolia o verso, eliminando apenas a discursividade, o Poema/Processo aboliria a palavra, em algumas realizações, eliminando assim a literalidade” (LYRA, 1995, p. 117-118). Nessa produção, o resultado, no sentido tradicional, deixa de ser o objetivo, uma vez que “O que o poema processo reafirma é que o poema se faz com o PROCESSO e não com palavras. Importante é o projeto e sua visualização; a palavra pode ser dispensada” (DIAS-PINO, 1971, não paginado).

Os dois primeiros núcleos do Poema/Processo organizaram-se no Rio de Janeiro e em Natal. Grande parte dos artistas natalenses que participariam do Poema/Processo já estavam reunidos no Grupo Dés, atuando na promoção da Poesia Concreta. Esse grupo foi lançado em 1966, aniversário de dez anos da Poesia Concreta, com a *I Exposição de Poesia Concreta de Natal – Explo 1*. No final do ano seguinte, o Poema/Processo foi lançado simultaneamente no Rio de Janeiro (**figura 9**), com a *I Exposição Nacional de Poemas Processo*, e em Natal, com a mostra *Explo 2* (BRITTO; GUANABARA, 2007). O núcleo do Rio de Janeiro era composto pelo próprio Wladimir Dias-Pino, pelo casal Neide e Alvaro de Sá, Anselmo Santos, George Smith, entre outros. Já o núcleo de Natal teve a participação de poetas como Anchieta Fernandes, Dailor Varela, Falves Silva e Nei Leandro de Castro. Moacy Cirne participou tanto do grupo carioca como do natalense. Mais tarde, Jota Medeiros também aderiria a essa

prática e à arte postal desde Natal. Outros núcleos do Poema/Processo foram lançados em estados brasileiros como Minas Gerais, Recife e Paraíba. Clemente Padín ([200-?]) estima que cerca de oitenta artistas brasileiros tenham participado desse movimento.

Figura 9 – Lançamento do Poema/Processo



Lançamento do Poema/Processo no Rio de Janeiro em 11 dez. 1967. Fonte: Padín (1977).

No Poema/Processo, proposições coletivas em espaços públicos eram usuais. Vale lembrar que esse movimento foi lançado justamente com esse tipo de ação. Outro exemplo foi o “rasga-rasga” de livros, promovido pelo grupo por ocasião de *II Exposição Nacional do Poema/Processo* em 1968 no Rio de Janeiro. Foram rasgados publicamente livros anunciados como sendo de autores consagrados como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, símbolos da poesia discursiva e do circuito literário combatidos pelo grupo.

O comprometimento com pautas eminentemente políticas, como a resistência à ditadura militar brasileira, também caracterizou o Poema/Processo. Em 1968, os poetas ligados a esse movimento somaram-se aos protestos de denúncia e indignação por conta da morte do estudante secundarista Edson Luís, assassinado pelos militares por participar de uma manifestação política. Durante o enterro do estudante no Rio de Janeiro, que entrou para a história brasileira como um momento de solidariedade e tomada de consciência do caráter repressor do regime, os poetas distribuíram a seguinte nota: “O grupo do poema/processo protesta contra o assassinato de estudantes, perpetrado pelas estruturas sociais anacrônicas, e se solidariza com o movimento estudantil. Não lhe causou surpresa tal fato, pois de há muito percebeu que a luta contra estruturas atingiu o nível do vale-tudo” (GRUPO POEMA PROCESSO, 1968, não paginado). Ao mesmo tempo, o núcleo do Rio Grande do Norte distribuiu um manifesto com os dizeres: “Somos pelo novo (passeata de protesto, teatro novo,

cinema novo, poema/processo, música de vanguarda) contra estruturas arcaicas (onde ditadores oficiais mantêm presos políticos, a censura, polícia que mata estudantes, excedentes); a morte do estudante Edson Luís confirma: vivemos numa MILITADURA; polícia X estudantes, censura X cultura, comodismo X luta – até quando?; pela liberdade de criação, à margem da militadura” (Ibid.).

O Poema/Processo teve maior aproximação com a arte postal no núcleo natalense, especialmente pelas ações de Falves Silva e Jota Medeiros. Moacy Cirne, um dos fundadores do Poema/Processo, afirma:

nos anos 70, o nosso grupo do Rio (WDP [Wladimir Dias-Pino], Álvaro de Sá, Neide Dias de Sá, Anselmo Santos, George Smith, Lara de Lemos, Luís Serafini, eu próprio) não investiu na arte-correio [...], em nenhum momento deixamos de apoiá-la. Em nenhum momento, deixamos de estabelecer fecundo contato com seus criadores e seus militantes do saber experimental. [...] Até mesmo porque poetas/artistas como Falves Silva e J. Medeiros, com militância pluridimensional no Rio Grande do Norte, faziam do poema/processo a ponte semiótica necessária para a compreensão e a feitura da arte postal. (CIRNE, [20--?], não paginado).

Em 1972, o grupo do Poema/Processo declarou uma “parada tática”, entretanto seus integrantes continuaram suas pesquisas nessa área. Além disso, Falves Silva e Jota Medeiros intensificaram sua produção na rede de arte postal. Mesmo com participantes em comum, o Poema/Processo e a arte postal são evidentemente diferentes entre si: o primeiro constitui um movimento que destaca novas dimensões possíveis da poesia, e o segundo é uma prática de circulação dos trabalhos em rede que abarca todo tipo de linguagem artística. Entretanto, nota-se também que a rede de arte postal no Brasil desenvolve-se sobreposta às redes de circulação do Poema/Processo. Além desse, existem outros pontos em comum entre esses, como a acentuação do trabalho coletivo e a proposta de abertura a novos atores, conforme indica Dias-Pino: “O próprio movimento, numa abertura total mantida durante dois anos, apoiou qualquer experiência, usando como único critério a INTENÇÃO do poeta ao optar pela vanguarda” (DIAS-PINO, 1971, não paginado, grito do autor).

1.2.4 Poema-Postal

Em 1970, o poeta fortalezense Pedro Lyra anunciou, em jornais cariocas, o lançamento do Poema-Postal. De forma semelhante ao Poema/Processo, ele foi lançado primeiramente no Rio de Janeiro e depois relançado em outros estados brasileiros. Entretanto, o Poema-Postal diferencia-se desse outro por resultar de uma atitude individual, assumindo um caráter personalista. Mesmo com essas assimetrias, o Poema-Postal desenvolveu-se conectado ao

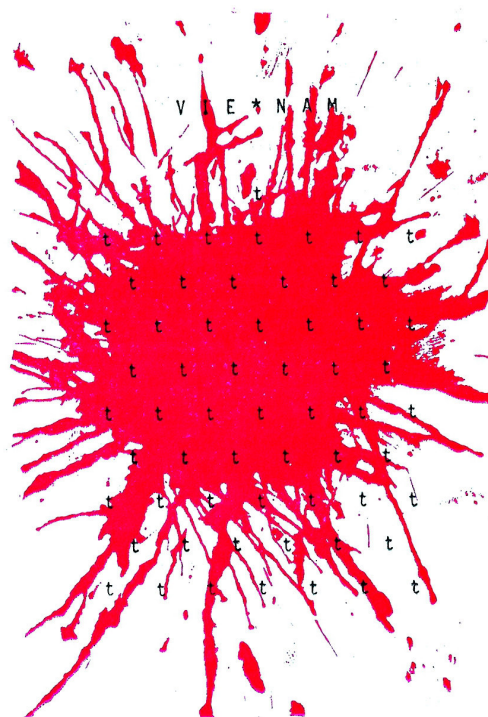
Poema/Processo.

O primeiro poema-postal (**figura 10**) foi criado a partir da apropriação de um poema visual de Horácio Dídimo. Pedro Lyra rearranjou elementos tipográficos e inseriu uma mancha vermelha no poema de Dídimo. Neste poema-postal, a repetição da letra “t” pode indicar o barulho de metralhadoras ou a imagem de um cemitério repleto de cruzes (LYRA, 1986). Assim, o poeta criou uma contradição entre a expectativa de beleza de um cartão-postal e o conteúdo violento do poema, conforme constata: “O poema era *postal*, isto é, para ser enviado pelo correio, igualzinho a um cartão postal comum. Só que, no lugar de uma paisagem encantada, aquele exibía uma paisagem maldita” (Ibid., p. 314, grifo do autor).

A crítica política evidente no poema *Vie(t)nam* não passou ilesa pela censura, conforme Lyra relata:

Botei [cópias do poema-postal] no correio. Fiquei esperando. Cobrei do pessoal. A resposta era a mesma: não recebi. Só haviam recebido aqueles para quem eu enviara exemplares em quantidade, escondidos num envelope. Então comecei a desconfiar. E, só pra conferir, coloquei um para mim mesmo. Até hoje ainda não chegou. (LYRA, 1986, p. 314).

Figura 10 – Primeiro poema-postal



PEDRO LYRA, *Vie(t)nam*, 1969.
Poema-Postal. Fonte: Lyra (1986).

Lyra, bem como outros autores, reivindica o Poema-Postal como um precursor da arte postal. De fato, ele desenvolveu-se junto a redes ligadas à arte postal, especialmente às atividades de Clemente Padín no Uruguai. O Poema-Postal participou de duas grandes exposições organizadas pelo artista uruguaio: a *Exposición Internacional de Ediciones de Vanguardia*, em 1970, e a *Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía*, dois anos depois. Padín também traduziu para o espanhol e publicou as *Oito Teses do Poema-Postal*, texto em que Lyra apresenta essa vertente poética.

Embora o Poema-Postal obviamente guarde semelhanças com a arte postal, como o uso dos correios e o desenvolvimento ligado às experiências da Nova Poesia latino-americana, existem diferenças fundamentais que os afastam. O Poema-Postal foi concebido por um indivíduo e norteado por um manifesto, distanciando-se da proposta horizontal e não regulamentada da arte postal. Além disso, a comercialização, veementemente negada pelos artistas postais, foi aceita por Lyra, que afirma:

É claro que não me ilude a possibilidade de remuneração *suficiente* do trabalho poético, feito ainda hoje sob o selo da gratuidade, não obstante a figura do direto autoral, meramente simbólica em nosso país. Mas acredito que, distribuído em massa, o postal venderia, e muito mais que o livro. Afirmo isso baseado na opinião de todas – repito: de todas – as pessoas que o viram até hoje, sejam poetas, críticos ou leigos. (Ibid., p. 345, grifo do autor).

Assim, mesmo sem constituir estritamente um precedente, o Poema-Postal está imerso na trama de redes marginais e propostas de inovação política e estética, em que se desenvolveu a arte postal.

1.3 CONTEXTO POLÍTICO LATINO-AMERICANO

Além das redes de poetas que se estruturaram na década de 1960, o contexto político também foi decisivo na trajetória dos artistas postais latino-americanos. O estabelecimento da arte postal na América Latina coincidiu com a presença das ditaduras militares no contexto da Guerra Fria. Na produção artística, o impacto mais direto desses regimes foi a prática sistemática de censura aos meios de expressão. Especificamente no campo das artes visuais, diversas exposições foram fechadas pelas forças repressivas.

No Brasil, desde o final da década de 1960, tem-se casos dessa censura de trabalhos, por exemplo nas exposições *Proposta 65*, 1965, *IV Salão de Arte do Distrito Federal*, 1967, e *I Salão de Ouro Preto*, 1967. Além dessas, o fechamento da *II Bienal Nacional de Artes Plásticas*, 1968, e da exposição dos artistas que representariam o Brasil na *Bienal de Paris*,

1969 (REIS, 2006). Certamente essa é apenas uma pequena amostra de um fenômeno maior. Além da censura a exposições, situação ainda mais trágica ocorreu com os artistas relegados ao exílio ou presos e torturados. O crítico de arte brasileiro Frederico Moraes, por ocasião de uma acusação de subversão, descreve os efeitos dessa conjuntura na produção artística brasileira:

A existência de condições objetivas e subjetivas que impedem o livre exercício da criatividade artística do país (censura e autocensura, fechamento de várias exposições de 1967 para cá, ausência de estímulos à arte experimental por parte dos museus e galerias de arte etc.) tem repercutido negativamente na criação plástica brasileira. Nossos melhores artistas continuam ativos, mas nem sempre sua produção chega ao público, entre outras razões porque, devido ao clima de indecisões e ameaças, preferem se recolher. E o resultado é que nossa arte encontra-se também recolhida e tolhida. (MORAIS, 1978, p. 17).

Algo análogo ocorreu em outros países da América Latina, em que também houve casos de exposições censuradas e artistas perseguidos. Clemente Padín narra fatos desse tipo ligados à arte postal:

Assim, assistimos ao fechamento da “II Exposição Internacional de Arte Postal” organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago em Recife, 1976, pelos militares brasileiros; ao duríssimo exílio do artista postal Guillermo Deisler a partir do golpe de Pinochet e da ITT [*International Telephone and Telegraph Corporation*] contra Allende, que ainda continua; o desaparecimento de Palomo Vigo, filho do artista postal argentino Edgardo A. Vigo; a tortura e prisão por longos anos dos artistas postais uruguaios Jorge Caraballo e Clemente Padín; a perseguição, prisão e exílio do artista postal salvadorenho Jesús Romeo Galdámez, hoje no México; a suspensão dos direitos civis de Andrés Díaz Espinoza, relegado a mais de 3.000 km do seu lar; e a centenas e centenas de patriotas que tiveram que viver na opressão e arbitrariedade juntos com seus povos. (PADÍN, 1988, não paginado, tradução nossa).

Além das dramáticas consequências descritas pelo artista, a presença desses governos também implicou na monitoração dos correios, conforme indica Graciela Gutiérrez Marx: “A correspondência foi controlada e também violada pelos Serviços de Inteligência, que tinham seus representantes trabalhando nos escritórios do Correio Central” (MARX, 2010, p. 152, tradução nossa). Entretanto, dado o volume de correspondências que circulavam, a monitoração completa, como exercida em outros meios, tornava-se inviável, conforme relata Paulo Bruscky, que trabalhou nos correios durante anos:

Eu fiz um levantamento no Recife que você pode fazer a projeção para qualquer lugar, guardadas as devidas proporções, e esse [o correio] era o único meio de comunicação incontrolada. Na época era preciso quase a metade da população para controlar o fluxo de correspondência que expedida e recebida. (BRUSCKY, 2009, p. 77).

Esse ambiente de terror teve implicações diretas nas temáticas abordadas pelos latino-americanos. Eles utilizaram as mais diversas estratégias, desde denúncias nominais e explícitas até referências veladas e truncadas, para combater a violência que ocorria nos seus países. Naturalmente, essas implicações foram além da arte, invadindo outras dimensões da

vida, conforme indica Suely Rolnik:

O que faz os artistas [dos anos 1960/70] agregarem a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato de a ditadura incidir em seu corpo, como no de qualquer outro cidadão, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana. [...] Se este se manifesta mais obviamente na censura aos produtos do processo de criação, bem mais sutil e nefasto é seu impalpável efeito de inibição da própria emergência deste processo – ameaça que paira no ar pelo trauma inexorável da experiência do terror. (ROLNIK, 2009, p. 157).

Assim, essa atmosfera repressiva, resultando ou não em violência direta, marcou essas gerações, refletindo-se também na produção artística. Abaixo, serão relatados alguns dos casos em que artistas postais foram perseguidos pelos regimes golpistas. Embora esses casos representem uma parte mínima da violência exercida pelas ditaduras nos mais diversos setores sociais, retomar essas narrativas torna-se um dever coletivo, conforme Leon Lev escreve no prólogo de uma publicação que trata das prisões políticas dos artistas postais Clemente Padín e Jorge Caraballo: “O fascismo e os ditadores matam duas vezes. A primeira quando cometem seus crimes, a segunda se esquecemos e deixamos os vestígios do crime permanecerem sepultados no esquecimento. Educar os jovens na verdade histórica é uma prática imprescindível para que a tragédia não se reedite” (LEV, 1991, não paginado).

Entre os artistas postais vítimas da repressão, está Paulo Bruscky, que relata esses episódios:

A “I Exposição Internacional de Arte Correio” no Brasil, foi realizada no Recife, em 1975, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, e, afora os problemas causados pela burocracia ultrapassada dos Correios, existem, quase que exclusivamente na América Latina, dificuldades com a censura, que fechou, minutos após a sua abertura, a “II Exposição Internacional de Arte Correio”, realizada no dia 27 de agosto de 1976, no hall do edifício sede dos Correios do Recife (Brasil) que patrocinou a mostra. Esta exposição, que contou com a participação de 21 países e três mil trabalhos, só chegou a ser vista por algumas dezenas de pessoas e, além da exposição, os artistas-correio brasileiros Paulo Bruscky e Daniel Santiago, organizadores do evento, foram arrastados para a prisão (incomunicáveis) da Polícia Federal, enquanto os trabalhos só foram liberados depois de um mês e, afora os danos, várias peças de artistas brasileiros e estrangeiros ficaram retidas e anexadas ao processo, até a presente data [1981]. (BRUSCKY, 2009, p. 375-376).

A prisão desses artistas dentro da sede dos correios é indicativa do clima de terror instaurado no período e do grau de contradição dessa instituição, que veiculou e possibilitou a constituição da arte postal. Além disso, também é significativo que parte dos trabalhos apreendidos tenha sido transfigurada em provas, ressignificando as obras pelo contexto dos arquivos do aparelho repressivo. Fatos similares ocorreram com a apreensão de arquivos de outros artistas postais acusados de subversão pelos Estados ditatoriais. Retornando ao caso de Bruscky e Santiago, a ameaça não se encerrou com a libertação da prisão, após dias de cárcere, conforme Bruscky relata:

quando eu saí da prisão eles [...] botaram dois caras no meu calcanhar e disseram assim: “Você vai parar com isso, porque a gente tem gente especializada no exterior, nos Estados Unidos, em acidente, eu posso lhe matar acidentalmente na hora que eu quiser. Eu vou lhe soltar, mas você está aqui na minha mão a sua vida e sua própria família, porque tem gente especializada”. Aí, [...] depois de seis meses eu fiz uma exposição chamada: “Nadaísmo”, uma exposição denúncia a Galeria vazia e fiz um manifesto e li e disse: “Os dois canalhas estão aqui dentro”, eles estavam: “E diga lá aos outros canalhas que eu vou continuar fazendo minhas coisas” e disse: “Se eu for acidentado”, aí contei a história: “Estou sendo assassinado, não é acidentado” [...] Depois e saí, mudei até um pouco o roteiro dos bares para não encontrar meus amigos, para evitar que morressem comigo alguém, e amanheceu e eu estava vivo (risos), então, quer dizer, foi isso, esse período. (BRUSCKY, 2013, p. 15-16).

Outro exemplo de perseguição a artistas latino-americanos pela atuação na arte postal foi a prisão dos uruguaio Clemente Padín e Jorge Caraballo em 1977, acusados de “escárnio e vitupério às forças morais das Forças Armadas”. Padín foi condenado a quatro anos de prisão, e Caraballo, a um período menor por ser enquadrado como cúmplice. Este evento teve grande repercussão na rede¹⁴ e certamente é o caso de repressão na arte postal mais citado na bibliografia consultada.

Entre as supostas provas apresentadas pela ditadura uruguaia contra Padín, estão seis impressos que circularam na rede, como trabalhos de Guillermo Deisler e a publicação *Hacia un lenguaje de la acción*, de autoria do artista uruguaio (NOGUEIRA, 2011). Como resposta a essa agressão, a rede de arte postal articulou-se internacionalmente para denunciar o ocorrido e exigir a libertação dos artistas, conforme descreve Geoffrey Cook, um dos protagonistas desse processo:

O ataque teve duas frentes: 1. Popular: Reunir indivíduos interessados em escrever cartas a seus governos e ao governo uruguaio para influir em quem toma as decisões. E para fazer circular informação e documentação sobre o caso. 2. Direto: ganhar o apoio de indivíduos, organizações e governos influentes para interceder em nome dos artistas. [...]

O governo americano [EUA] e francês (por meio dos esforços de Julien Blaine) intervieram diplomaticamente com os militares uruguaio. (COOK, 1991, não paginado, tradução nossa).

Essa pressão, tanto pelas vias burocráticas, como pela circulação de trabalhos artísticos (**figuras 11 e 12**), obteve resultados concretos: a pena de Padín foi abrandada. Em 1979 ele pôde retornar à sua casa, mas com restrições de liberdade até 1984 – por exemplo, tendo que se apresentar semanalmente ao exército e impedido de sair de Montevideu, trabalhar ou receber correspondência. À revelia dos agentes repressores, o artista se manteve ativo na rede nesse período.

¹⁴ Uma ampla documentação de trabalhos e textos que integraram essa mobilização está reunida em Caraballo e Padín (1991).

Figura 11 – Cartão-postal de Guillermo Deisler



GUILLERMO DEISLER, *Sem título*, s/d.
Fonte: arquivo do Centro de Arte Experimental Vigo.

Figura 12 – Cartão-postal de Dámaso Ogaz



DÁMASO OGAZ, *Poema Antifascista*, 1977.
Fonte: acervo MAC USP.

Com o encarceramento de Padín, seu arquivo, de valor inestimável para história do conceitualismo latino-americano, foi destruído pelos agentes repressores. Assim, o controle social atingiu outra dimensão do campo artístico: a memória. Essa não foi a primeira vez que seus arquivos se perderam em função do contexto político latino-americano. Em entrevista, ele relembra o destino dos trabalhos que participaram da *Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía* em 1972:

Tive a sorte de que a exposição [*Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía*] foi visitada pelo diretor do *Museo de Arte Contemporáneo* do Chile, que ficou muito interessado e ofereceu levar a exposição para esse museu. Eu reuni toda a mostra em sete caixas grandes às quais agreguei toda a minha biblioteca de poesia experimental e os discos de poesia sonora que eu tinha. Então levei essas caixas à embaixada do Chile, que iria enviá-las. Bem, as entreguei e as guardaram no porão. Em poucos dias, veio o golpe de 11 de setembro de 1973 no Chile e Pinochet assumiu. Como eu já estava muito comprometido politicamente, estava militando, e como já havia uma ditadura vigente aqui no país [Uruguai], não fui perguntar sobre os trabalhos e os deixei ali. Depois, fui preso em 1977. [...] Quando caiu a ditadura, fui à embaixada do Chile e perguntei sobre os trabalhos. Não havia nada. Eles não apareceram mais, essa exposição se perdeu.¹⁵

Em 1984, já com o fim da ditadura uruguaia, Padín acionou seus contatos na rede para tentar reconstituir seu arquivo. Essa reconstrução, mesmo que parcial, somada aos documentos reunidos pela atuação de Padín na rede até a atualidade, resultou em um dos maiores arquivos de arte postal da América Latina,¹⁶ atualmente em comodato no arquivo geral da *Universidad de la República*, em Montevideu.

Outra situação à qual os artistas postais tiveram que se submeter foi o exílio, seja forçado, seja voluntário em busca de liberdade. Entre os exilados, podemos citar o chileno Dámaso Ogaz, o mexicano Felipe Ehrenberg, o chileno Guillermo Deisler, o salvadorenho Jesús Romeo Galdámez, entre tantos outros. Deisler reflete sobre essa condição:

Para os latino-americanos, e já somos alguns os criadores, que voluntariamente ou impulsionados por circunstâncias políticas se veem obrigados ao exílio, que trabalhamos em “Arte por correio”, que se transforma em paliativo que neutraliza esta situação de “cidadãos falecidos”, como o conhecido escritor paraguaio Augusto Roa Bastos tem chamado esta massiva emigração de trabalhadores da cultura do continente sul-americano. (DEISLER, 2014, p. 165, tradução nossa).

Assim, a despeito dos governos golpistas, a rede de arte postal firmou-se na América Latina durante a década de 1970 e assumiu, além da sua dimensão criativa, a função de mecanismo de luta política, por exemplo, garantindo a continuidade do contato com artistas exilados e denunciando o autoritarismo estatal. Ela configurou um espaço de livre expressão, absolutamente contrário àquele que as ditaduras militares tentavam impor.

¹⁵ Entrevista com Clemente Padín realizada pelo autor em 28 jan. 2015 em Montevideu, tradução nossa.

¹⁶ Além desse, outros grandes arquivos foram reunidos por artistas postais latino-americanos, como o de Paulo Bruscky, em Recife, o de Edgardo-Antonio Vigo, em La Plata (atualmente no Centro de Arte Experimental Vigo) e o de Guillermo Deisler (sob os cuidados da família), em Santiago do Chile.

CAPÍTULO 2

EXPANSÃO DA REDE NA AMÉRICA LATINA: ALGUNS NÚCLEOS E ARTISTAS

Certamente, todo panorama da arte postal será incompleto e não fará justiça à criação dessas centenas – talvez milhares – de artistas. Partindo desse pressuposto, este capítulo propõe um estudo de alguns artistas, ou grupos de artistas, latino-americanos ligados à rede de arte postal na década de 1970. Não se objetiva mapear todos os seus agentes, nem selecionar os eventos mais relevantes, somente conectar narrativas locais em busca de compreender as histórias que permitiram uma prática marginal espalhar-se em tão pouco tempo pela América Latina.

O conteúdo desse capítulo está dividido por países somente para facilitar o acesso às informações, uma vez que a arte postal não reconhece fronteiras nacionais e que o fluxo internacional de artistas foi muito intenso nesse período, impossibilitando a leitura isolada dessas trajetórias. Além dessas, outra ressalva importante para a leitura desse capítulo é que o núcleo ligado ao MAC USP – de onde parte essa pesquisa – não será abordado nesse momento, uma vez que o terceiro capítulo dessa dissertação dedica-se exclusivamente a ele.

2.1 ARGENTINA

Na América Latina, as primeiras manifestações de arte postal ocorreram nos últimos anos da década de 1960. Além da rede de circulação de publicações, abordada no capítulo anterior, Edgardo-Antonio Vigo (1977) e Clemente Padín (1988), entre outros, apontam como pioneiras da arte postal as atividades da argentina Liliana Porter e de Luis Camnitzer, nascido na Alemanha, mas residente no Uruguai por muitos anos.

Essa história teve início em Nova Iorque, em 1964, quando Camnitzer, Porter, o venezuelano José Guillermo Castillo e os estadunidenses Julian Firestone e Sharon Arndt fundaram uma oficina de gravura chamada *New York Graphic Workshop*. Esse espaço surgiu de uma demanda técnica, mas logo se tornou também um ambiente de discussão sobre o fazer artístico. Em seguida, os membros estadunidenses saíram do grupo por diversos motivos (CAMNITZER; CASTILLO; PORTER, 1970). Foi através desse grupo, em projetos individuais e coletivos, que trabalhos qualificados como precursores da arte postal latino-americana foram realizados, ainda sem configurar uma rede extensa como a da arte postal.

Liliana Porter relata que seu primeiro projeto artístico utilizando o correio foi

realizado em 1967. Trata-se de um impresso com a inscrição “to be wrinkled and thrown away” (para amassar e jogar fora), remetendo à produção que ela vinha desenvolvendo justamente com as texturas de papéis amassados. Esse trabalho foi assinado tanto com o nome da artista, como com o do *New York Graphic Workshop*. Dois anos depois, Porter realizou, junto ao Instituto Torcuato Di Tella, outras proposições artísticas utilizando os correios.

Ainda em 1969, essa artista elaborou o trabalho *IE57*, em parceria com Camnitzer, Castillo e com o argentino Roberto Plate. Para esse projeto, os artistas depositaram um trabalho de cada um, todos de orientação conceitualista, em uma caixa-forte alugada em um banco localizado próximo a espaços expositivos de prestígio em Nova Iorque. Os artistas remeteram, por via postal, um impresso com a reprodução dos trabalhos e a identificação da obra (PORTER, 2005). Assim, suscitaram no destinatário uma imagem mental dos trabalhos, que se mantinham inacessíveis em um cofre, tal como os colecionadores fazem ao trancafiar obras de interesse social. Ao público, impossibilitado de ter contato com os originais, restava imaginar a presença física dos trabalhos.

2.1.1 Edgardo-Antonio Vigo, Horacio Zabala e Graciela Gutiérrez Marx

As experiências de Edgardo-Antonio Vigo com a circulação de publicações, especialmente a *Diagonal Cero*, na década de 1960,¹⁷ desdobraram-se no seu contato com a rede de arte postal, conforme ele descreve: “a partir de 1967 aproximadamente, a intensa atividade do ‘Grupo Diagonal Cero’, iniciador da corrente poesia visual experimental na Argentina, vai transformando-se até aproximar-se da prática da ARTE CORREIO” (VIGO, 1977, p. 4, tradução nossa, grifo do autor).

A conexão de Vigo com a rede potencializou as suas atividades como editor. Entre 1971 e 1975, o artista foi responsável pela revista *Hexágono '71*, constituída a partir da contribuição de diversos artistas.¹⁸ Esse tipo de publicações coletivas foi muito utilizado na arte postal para circular informes, trabalhos artísticos e textos críticos. Os formatos dos trabalhos publicados eram diversos. A revista *Hexágono '71* dedicou a edição “e”,¹⁹ por exemplo, exclusivamente a carimbos de artista. Nela, Vigo publicou um texto sobre essa técnica em que, baseado na publicação *Art et Communication Marginale* do artista francês Hervé Fischer (1974), afirma a pertinência de estabelecer o carimbo de artista como um meio

¹⁷ Sobre as atividades de Edgardo-Antonio Vigo como editor na década de 1960, ver o item **1.2.2 Clemente Padín e Edgardo-Antonio Vigo**.

¹⁸ Sobre a revista *Hexágono '71*, ver Bugnone (2004).

¹⁹ As edições da revista *Hexágono '71* eram identificadas por letras em vez de números.

de comunicação autônomo, explorando as especificidades dessa técnica. Vigo ainda se refere à publicação *Sellado a Mano* (**figura 13**) como a primeira publicação de carimbos de artista na Argentina. Ela foi organizada por Vigo e reuniu carimbos de Carlos Ginzburg, Eduardo Leonetti, Horacio Zabala, Juan Bercetche, Juan Carlos Romero e Luis Pazos, além dele próprio. As temáticas desses carimbos são evidentemente politizadas. Leonetti, por exemplo, explicitou a tensão entre o “Dia do Exército Argentino”, 29 de maio, e marcos da esquerda ocorridos nessa mesma data: a “Insurreição Popular em Córdoba”, em 1969, “Montoneros sequestram o Gen. Aramburu”, em 1970 e “Morre o Montonero Jorge Escobar”, em 1972 (**figura 14**).

Figura 13 – *Sellado a Mano*



EDGARDO-ANTONIO VIGO, *Sellado a Mano*, 1975.
Fonte: acervo MAC USP.

Figura 14 – Carimbos de Eduardo Leonetti



EDUARDO LEONETTI

Carimbos de artista na publicação *Sellado a Mano*, 1975. Fonte: arquivo Centro de Arte Experimental Vigo.

O artista argentino Horacio Zabala, então residente em Buenos Aires, estava no início da sua carreira quando, em 1970, conheceu Vigo. Desse encontro surgiu uma profícua parceria em trabalhos conceitualistas. Essa dupla organizou a primeira exposição de arte postal da Argentina, em 1975, chamada *Última Exposición Internacional de Artec correo '75*, na *Galería Arte Nuevo* em Buenos Aires. Trata-se de uma grande exposição que teve 199 participantes²⁰ com envios de mais de vinte países. Apesar da relevância desse evento, Vigo o avalia criticamente:

Os resultados foram magros, o fato de que a exposição se realizou em um ‘âmbito inadequado’ – uma galeria de arte – restringiu o impacto sobre o prevenido – tanto artistas como público – que questionou sua validade desde pontos de vista pessoais. Inclusive na seção Argentina, por imposição do diretor da Galeria (Alvaro Castagnino), apareceram nomes que possivelmente participaram somente uma vez na vida de uma exposição desse gênero. (VIGO, 1977, p. 6, tradução nossa).

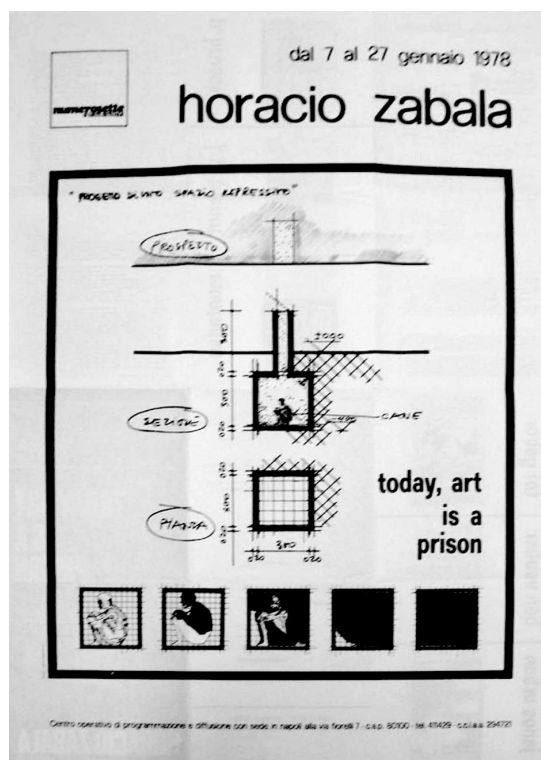
Essa intervenção do diretor da galeria indica a incompatibilidade da arte postal com esse tipo de espaço, questão que os organizadores dessa mostra já haviam debatido e avaliado que, apesar dessa descaracterização, era necessário trazer a público a existência da rede. Assim, batizaram a exposição de “última” para indicar que esse evento seria pontual (ZABALA, 2005). Vigo e Zabala mantiveram-se ativos na rede, mas coerentemente não seguiram organizando exposições nesse molde. Em 1977, Vigo participou da articulação da exposição *15 (x) 33*, na *Galería Nelly Tomas* em La Plata, batizada assim por contar com envios de trinta e três artistas de quinze países.

Em 1976, Zabala partiu para o exílio na Europa, onde iniciou um grande projeto de arte postal chamado *Today art is a prison* (Hoje a arte é uma prisão). Baseado nos seus trabalhos artísticos em que projetava celas de prisão, enviou uma ampla chamada de trabalhos com o título do evento como tema. Mais tarde, esses seriam expostos em diversas ocasiões (figura 15). Zabala esclarece esse projeto:

Minha intenção era assinalar os limites do próprio conceito de arte e da prática artística no contexto sociopolítico que eu vivia. *Today Art is a Prison* foi a metáfora escolhida. Enviei-a pelo correio para 200 pessoas interessadas em arte e cultura para que dessem sua opinião sobre o sistema fechado da arte com textos e/ou imagens. Nesta pesquisa internacional obtive 146 respostas. A partir deste material, projetei uma operação sócio estética com exposições, mesas redondas e debates. A operação foi concluída em 1981, com um convênio internacional organizado pelo Centro Internacional de Estudos de Estética e a Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Palermo. Com os resultados da pesquisa, foi publicado um livro em Bolonha cujo título é *Oggi l'Arte è un Cárcere?*. Esta operação demonstrou que com a metáfora e o serviço postal, um meio de comunicação sem prestígio tecnológico, era possível realizar uma intervenção crítica de relevância internacional. (ZABALA, 2015, p. 222).

²⁰ Contagem feita a partir da lista de participantes disponível no catálogo da exposição.

Figura 15 – Convite *Today Art is a Prison*



Convite para a exposição *Today Art is a Prison*, 1978, na *Numerosette d'Arte Attuale*, Nápoles, Itália. Fonte: acervo MAC USP.

Outra figura argentina de destaque na arte postal foi Graciela Gutiérrez Marx. No final da década de 1960, já com uma trajetória artística em desenvolvimento, aproximou-se de Vigo, que lhe contou sobre a arte postal. Na década seguinte, Marx conectou-se com a rede, a partir de um convite feito por Zabala, para participar de uma exposição organizada por Ulises Carrión na Holanda. Assim, iniciou a sua interação com a rede, inclusive participando da *Última Exposición Internacional de Artecorteo '75*, quando foi vítima de censura, conforme relata:

“os serviços de inteligência do Estado” começaram a exercer a censura, que logo se transformou em repressão. E justamente a censurada [na *Última Exposición Internacional de Artecorteo '75*] fui eu: havia desafiado a ordem estabelecida com aquele primeiro carimbo enviado à Holanda (MARX, 2006, não paginado, tradução nossa).

Entre 1977 e 1983, Marx, que havia sido afastada de seu emprego como professora pela ditadura militar, e Vigo, que teve um filho sequestrado e assassinado pela mesma ditadura (**figura 16**), estabelecem uma parceria criativa (**figura 17**) e passam a assinar trabalhos como “G. E. Marx-Vigo”. Esses desenvolvem uma intensa produção na rede, com temáticas notoriamente politizadas (MARX, 2006).

Figura 16 – Liberdade Palomo Vigo



EDGARDO-ANTONIO VIGO, *Sem título*, 1976.

Trabalho do artista pedindo a liberdade de seu filho, Palomo. Fonte: *Lomholt Mail Art Archive*.²¹

Figura 17 – Parceria de Marx e Vigo



EDGARDO-ANTONIO VIGO, GRACIELA GUTIÉRREZ MARX, *Detalhe de uma obra conjunta que nos pertence*, 1978.

Fonte: acervo MAC USP.

²¹ Disponível em: <<http://www.lomholtmailartarchive.dk/mail-art-network/1976-07-00-vigo>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

2.1.2 Grupo de Los Trece

Desde Buenos Aires, o *Centro de Arte y Comunicación* (CAYC) dedicou-se à promoção do conceitualismo e de outras vertentes artísticas contemporâneas. Essa instituição privada foi criada em 1968 e dirigida – durante toda a sua existência – pelo empresário Jorge Glusberg. O CAYC possuía uma sede com espaços expositivos e promoveu mostras, individuais e coletivas, de artistas conceitualistas latino-americanos, inclusive mostras de arte postal. Esses eventos, somados à prática sistemática de distribuir boletins informativos das suas atividades (**figura 18**), fizeram desse núcleo uma fonte privilegiada de informação sobre o conceitualismo latino-americano. Vigo, que participou de diversos projetos do CAYC, comenta:

O *Centro de Arte y Comunicación* [...] tem em seu sistema de distribuição de boletins informativos, a particularidade de circular através do correio. Hoje seu elevado número (aproximadamente 750) testemunham uma verdadeira história da arte experimental contemporânea, assim como teorias, tendências e informações muito importantes. (VIGO, 1977, p. 4-5, tradução nossa).

Figura 18 – Boletim informativo do CAYC



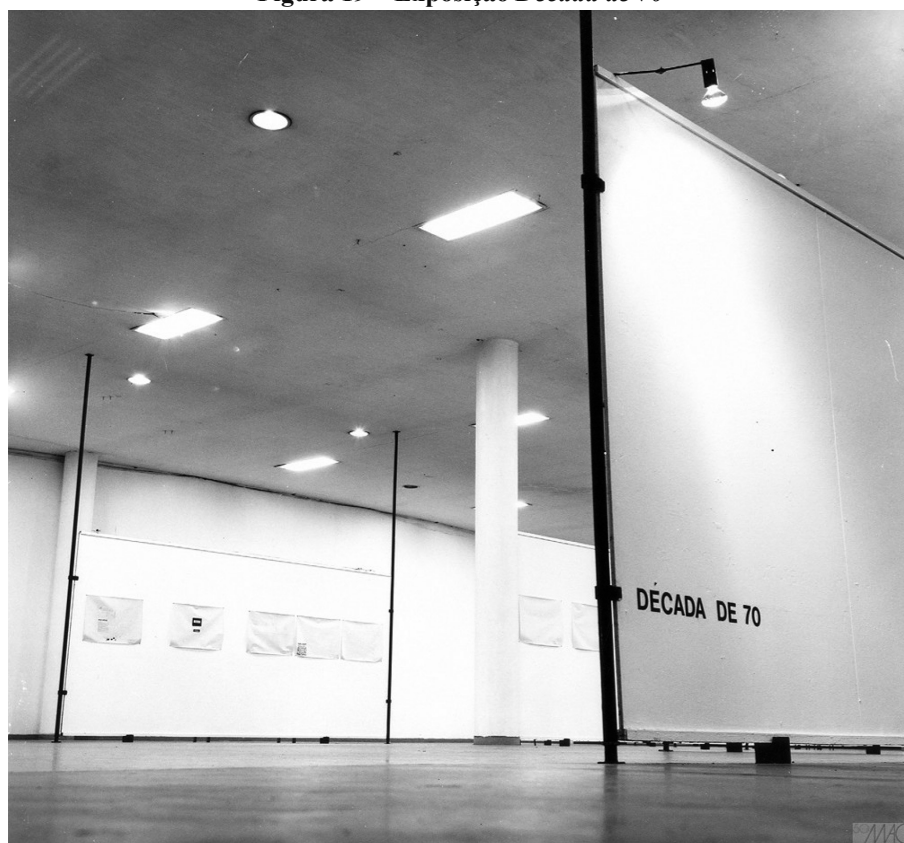
Boletim informativo com trabalho de Edgardo-Antonio Vigo. Fonte: arquivo Centro de Arte Experimental Vigo.

Em torno do CAYC, formou-se um grupo de artistas argentinos chamado *Grupo de Los Trece*. Esse grupo, que posteriormente recebeu o nome de Grupo CAYC, reuniu-se a partir de 1971 e teve grande participação na rede de arte postal. A sua primeira formação era composta por Alfredo Portillos, Carlos Ginzburg, Gregorio Dujovny, Horacio Zabala, Jacques

Bedel, Jorge González Mir, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Luis Fernando Benedit, Luis Pazos, Vicente Marotta, Víctor Grippo e pelo próprio Jorge Glusberg (HERRERA; MARCHESI, 2013).

Entre as grandes mostras organizadas pelo CAYC, destaca-se, pela articulação via correio, a *Década de 70* (**figura 19**), de 1976. Embora não se intitule como uma exposição de arte postal, teve a contribuição de artistas dos mais ativos na rede. Essa exposição foi composta exclusivamente por trabalhos realizados com cópias heliográficas e contou com oitenta e um participantes.²² Glusberg justifica a escolha pela heliografia por “uma razão de economia, diante da impossibilidade de competir com aqueles circuitos comerciais e poderosos” (GLUSBERG, 1977, não paginado, tradução nossa). Esse formato facilitou o deslocamento da mostra, concebida por Glusberg, mas exibida em diversos locais, como o MAC USP e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo dessa mesma universidade.

Figura 19 – Exposição *Década de 70*



Fonte: arquivo MAC USP.

²² Contagem baseada na lista de participantes disponível no catálogo da exposição realizada no MAC USP.

2.2 BRASIL

Como reflexo da ruptura da divisão centro/periferia promovida pela rede, os núcleos de arte postal brasileiros não estão restritos aos principais centros econômicos. Além disso, dada a estrutura supranacional da rede, esses núcleos desenvolveram trajetórias independentes, embora interconectadas, sem constituir uma unidade nacional.

Logo no início da década de 1970, consolidaram-se dois grandes núcleos no Brasil: o do Nordeste – Natal, Paraíba e Recife – e o de São Paulo. Já na segunda metade dessa década, sob a influência desses, surgiu um núcleo em Porto Alegre. Além desses, descritos abaixo, muitos outros indivíduos ou grupos conectaram-se com a rede no Brasil, como o grupo de Cataguases, Minas Gerais, com poetas como Joaquim Branco e P. J. Ribeiro; Alamedrade,²³ em Salvador, Bahia; Angelo de Aquino e Alberto Harrigan, desde o Rio de Janeiro; entre tantos que poderiam ser citados.

2.2.1 Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Falves Silva, Jota Medeiros e Unhandeijara Lisboa

O artista Paulo Bruscky foi promotor de diversas manifestações conceitualistas no Brasil. Em Recife, realizou desde grandes intervenções no espaço público, como a organização de uma exposição de arte em outdoor, até experiências em pequenos formatos com xerografia, fax arte e livros de artista.²⁴ Entre essas atividades, está uma intensa participação na rede de arte postal, incluindo a organização de grandes exposições e o acúmulo de um dos mais completos arquivos de arte postal latino-americanos. Além dele, outras figuras animadoras da rede desde Recife foram Ypiranga Filho, Daniel Santiago e Leonhard Frank Duch, alemão que então residia na capital pernambucana.

Essa geração de artistas, principalmente aqueles que aderiam a práticas marginais como a arte postal, frequentemente exerciam atividades profissionais desvinculadas do campo artístico como forma de sustento. No caso de Bruscky e Ypiranga Filho, que eram funcionários de um hospital, a prática artística fundiu-se com o mundo do trabalho, reconfigurando-o,²⁵ conforme indica Cristina Freire:

O détournement (desvio) das máquinas utilizadas no trabalho cotidiano foi uma das estratégias preferidas de Paulo Bruscky, sobretudo em sua rotina como funcionário no Hospital Agamenon Magalhães. O entorno foi tomado como fonte de

²³ A grafia do nome do artista também aparece como “A.L.M. Andrade”.

²⁴ Sobre a obra de Paulo Bruscky, ver Freire (2006).

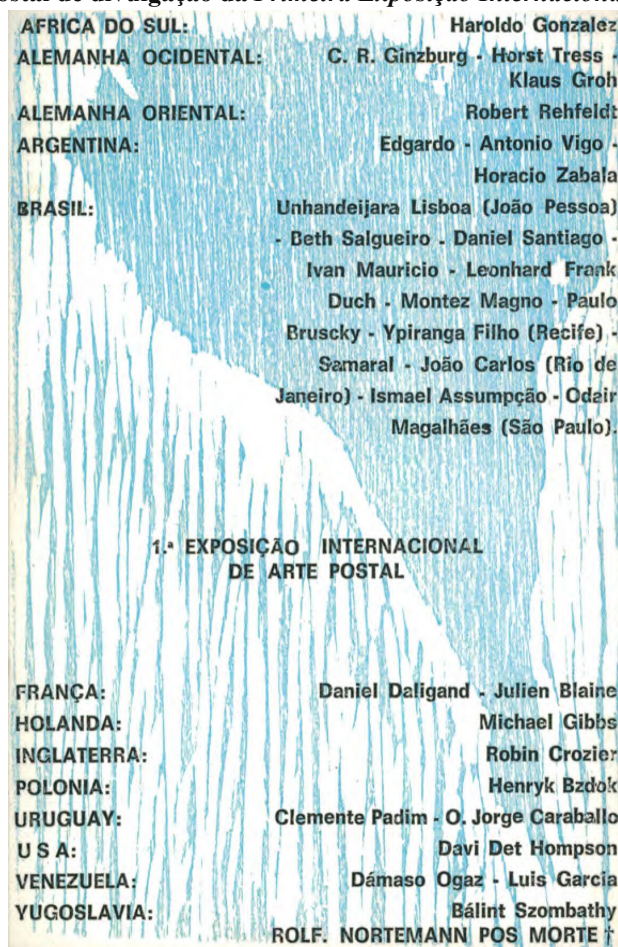
²⁵ Paulo Bruscky deu continuidade a essa postura quando se tornou funcionário dos correios.

experimentação, pois, afinal, a arte não está necessariamente onde se espera que ela esteja. Mesas hospitalares do hospital, em Recife, foram tomadas por Bruscky e Ypiranga Filho para a realização de exposição de arte postal. (FREIRE, 2006, p. 51).

A autora refere-se à *Primeira Exposição Internacional de Arte Postal*, de 1975 (**figura 20**), que apresentou trabalhos de trinta e um artistas.²⁶ As trajetórias distintas entre os núcleos brasileiros ficam evidenciadas no fato da mostra não contar com a participação de nenhum dos artistas ligados ao núcleo em atividade no MAC USP. Os únicos artistas de São Paulo que participaram foram Ismael Assumpção e Odair Magalhães, que desenvolviam atividades paralelas a este museu. Leonhard Frank Duch, em correspondência endereçada a Edgardo-Antonio Vigo, descreve essa exposição:

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

Figura 20 – Postal de divulgação da *Primeira Exposição Internacional de Arte Postal*



Fonte: arquivo Centro de Arte Experimental Vigo.

²⁶ Contagem realizada com base na lista de participantes presente em um postal de divulgação da exposição.

No ano seguinte, Bruscky organizou uma nova exposição, dessa vez em parceria com Daniel Santiago, com quem já desenvolvia projetos desde o início da década, inclusive sob a assinatura “Equipe Bruscky & Santiago”. Essa dupla realizou a *Segunda Exposição Internacional de Arte Correio*,²⁷ no hall da sede dos correios em Recife com 132 participantes.²⁸ Em relação à edição anterior, o número de artistas foi mais de quatro vezes maior, atestando o intenso ritmo de crescimento da rede nesse período. Logo em seguida à abertura, a exposição foi fechada pela censura, resultando na prisão dos organizadores por dias.²⁹

Apesar desse episódio de repressão, dois anos depois, em 1978, Bruscky deu sequência ao seu projeto de exposições com a *Terceira Exposição Internacional de Arte Correio*, na então chamada Biblioteca Pública Estadual Castelo Branco, em Recife. Paradoxalmente, esse evento, sediado em uma instituição com o nome do presidente golpista, homenageou os artistas Clemente Padín e Jorge Caraballo, presos pela ditadura uruguaia (**figura 21**). Vale lembrar que, nesse período, a ditadura militar brasileira continuava vigente, embora já iniciado o processo de abertura. Essa mostra configurou uma nova forma de resistência da arte postal contra a repressão. Se, na maioria dos casos, a rede utilizou sua dispersão geográfica como estratégia de articulação e de proteção contra a censura, nessa exposição, a denúncia teve um local físico demarcado, onde a pauta política foi publicizada (DAVIS; NOGUEIRA, 2009).

Grandes exposições de arte postal também ocorreram na Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP) em Recife. No *1º Festival de Inverno da UNICAP*, em 1978, foram realizadas diversas atividades ligadas à arte postal, como a exposição *Arte Correio: Brasil*, que reuniu trabalhos de artistas atuantes nesse país, em uma das raras mostras do gênero que adotou um recorte geográfico. Além dessa, o festival também promoveu um seminário sobre arte postal dirigido por Ulises Carrión (ARTISTA..., 1978) e uma exposição de carimbos de artista chamada *Stempel Plaats: Exposição Internacional de Desenhos com Carimbos de Borracha*, organizada por Aart van Barneveld.

²⁷ A partir da segunda edição dessa série de exposições internacionais, Bruscky substitui o termo “arte postal” por “arte correio” no título das mostras.

²⁸ Contagem baseada na lista de participantes presente no informe de suspensão da exposição enviado pelos organizadores.

²⁹ Sobre a censura à *Segunda Exposição Internacional de Arte Correio*, ver o item **1.3 Contexto Político Latino-Americano**.

Figura 21 – Terceira Exposição Internacional de Arte Correio



Fonte: arquivo de Clemente Padín.

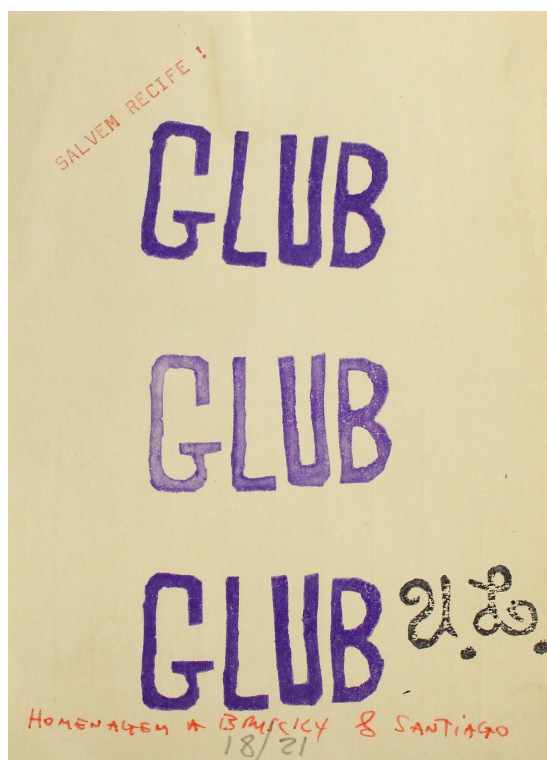
Ainda em 1978, Bruscky organizou a mostra *3x4 Show* na vitrine da Livraria Livro 7, também em Recife. Nessa exposição, os artistas foram convocados a enviar trabalhos em fotos de 3 x 4 cm, tamanho padrão utilizado em cédulas de identidade e outros meios burocráticos. Um total de oitenta e sete artistas responderam à chamada, entretanto muitos não acataram a proposta e enviaram trabalhos em formatos diversos (LIVRARIA LIVRO 7, 1978). No ano seguinte, ocorreu o 2º *Festival de Inverno da UNICAP*, em que Bruscky organizou outra grande exposição internacional de arte postal.

Em intenso contato com os artistas postais de Recife, desenvolveu-se um núcleo de arte postal em Natal, que descende do grupo de artistas que participaram do Poema/Processo. Seus membros ativos na rede foram Falves Silva – que participou da fundação do Poema/Processo – e Jota Medeiros – de uma geração posterior, mas que aderiu a essa prática poética. Juntos, publicaram a revista *Povis/Projeto*, que circulou pela rede. Em 1977, a “Equipe Poema/Processo” – Medeiros, Silva e Anchieta Fernandes – organizou a mostra *Expoética* em comemoração ao décimo aniversário do Poema/Processo. Ocorreu na Biblioteca Pública Câmara Cascudo, também na capital do Rio Grande do Norte, e foi composta por poemas/processos, poemas experimentais, arte postal, livros, revistas, documentos, projetos, experiências etc. (BIBLIOTECA CÂMARA CASCUDO, 1977).

Já em João Pessoa, capital da Paraíba, o artista Unhandeijara Lisboa também foi muito

presente na rede, com uma extensa produção em carimbos de artista, sendo responsável por uma revista dedicada exclusivamente a essa técnica, chamada Karimbada. Em um cartão-postal de 1977 (**figura 22**), por exemplo, Lisboa utilizou o carimbo para fazer uma “homenagem a Bruscky & Santiago”, referindo-se ao telegrama que Bruscky enviou aos amigos com a inscrição “glub glub glub”. Aqueles que receberam essa mensagem só puderam compreendê-la quando um telejornal informou a inundação da casa do artista (BRUSCKY, 2014).

Figura 22 – Cartão-postal de Unhandeijara Lisboa



UNHANDEIJARA LISBOA, *sem título*, 1977.

Fonte: acervo MAC USP.

Embora em núcleos distintos, os artistas de Recife, Natal e João Pessoa traçaram percursos semelhantes, uma vez que estavam em frequente contato, tanto via postal como em encontros presenciais. Uma característica sutil, porém sintomática, da unidade desses núcleos é a preferência pelo termo arte correio – defendido por Bruscky – em vez de arte postal – majoritário nos artistas de São Paulo.

2.2.2 Ismael Assumpção, Odair Magalhães e Irene Ribeiro

Entre os paulistas, o maior núcleo de arte postal da década de 1970 esteve ligado MAC USP. Entretanto, outras experiências de arte postal desenvolveram-se em São Paulo com

relativa independência. A Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), localizada na cidade de São Paulo, foi um espaço importante de incentivo às vertentes conceitualistas. Figuras essenciais do MAC USP, como Julio Plaza, Regina Silveira e Walter Zanini, foram professores nessa instituição, formando uma geração de jovens que aderiram à arte postal, como Hudinilson Jr. e Irene Ribeiro. Além desses, Ismael Assumpção e Odair Magalhães também estavam próximos da FAAP nesse período.

Em 1975, Assumpção organizou uma exposição de arte postal chamada *Primeira Internacional de Correspondência* no Colégio Duque de Caxias, em Santo André, cidade próxima à capital paulista. Afora sua relevância, sobretudo por ser uma das primeiras exposições de arte postal no Brasil, são raros os registros e as informações sobre essa mostra. Em um texto retrospectivo das principais exposições desse gênero na América Latina, Edgardo-Antonio Vigo comenta esse evento: “É uma exposição limitada a praticantes selecionados a nível internacional em contato com o organizador. No entanto, na lista do seu catálogo aparecem nomes fundamentais para o desenvolvimento posterior nos países do Cone Sul da América” (VIGO, 1977, p. 5-6, tradução nossa). Entre os latino-americanos nessa exposição, estão artistas como Clemente Padín, Horacio Zabala, Jorge Caraballo, Paulo Bruscky, Unhandeijara Lisboa e o próprio Vigo.

No ano seguinte, Odair Magalhães, que trabalhou em parceria com Assumpção, organizou outra exposição que também permanece pouco estudada. Trata-se da *Waydada & Iadê* (**figura 23**), realizada em uma escola técnica chamada Instituto de Arte e Design (Iadê) em São Paulo. Em 1979, Magalhães articulou outro projeto coletivo de arte postal, convocando os artistas da rede a participarem de um trabalho que fundia arte postal e dança, integrando uma exposição sua no MAC USP.

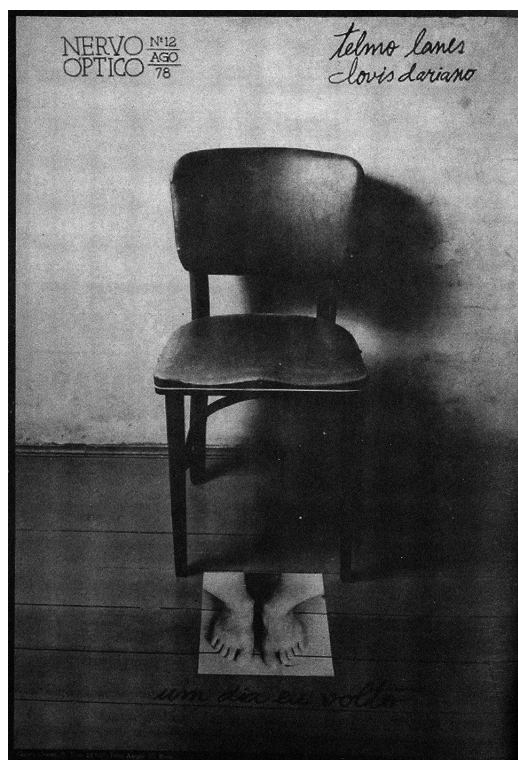
A artista portuguesa Maria Irene Ribeiro, então residente no município de São Bernardo, próximo a São Paulo, cursou artes plásticas na FAAP no início da década de 1970. Em seguida, assumiu aulas de gravura na mesma instituição. Além da produção como gravadora, realizou trabalhos de orientação conceitualista. Do contato com Plaza, Silveira e Zanini, resultou a sua conexão com a rede de arte postal.³⁰ Nesse contexto, aproximou-se de Hudinilson Jr., que viria a tornar-se muito ativo na rede e que teve em Ribeiro e Silveira referências para ingressar na arte postal (NUNES, 2004). Em 1979, Irene Ribeiro retornou ao seu país de origem ao ser contemplada por uma bolsa de estudos e participou da Cooperativa de Gravadores Portugueses, em Lisboa. Munida dos contatos postais estabelecidos no período

³⁰ Depoimento de Maria Irene Ribeiro concedido ao autor por correio eletrônico em jun. 2015.

manifesto revela a busca por novos espaços de criação artística, livres do controle do mercado: “Não somos contra a venda da obra de arte. Não aceitamos, isto sim, que o mercado dirija o movimento artístico” (ASP et al., 1976, não paginado).

Esse grupo reunia-se para debater o circuito artístico em Porto Alegre e novas vertentes da arte contemporânea. Também publicou treze edições de pequenos cartazes, distribuídos tanto em espaços públicos como pelo correio. A maioria desses cartazes exibia um trabalho de membros do grupo (**figura 24**).

Figura 24 – Cartazete do grupo Nervo Óptico



Nervo Óptico, n. 12, ago. 1978.

Cartazete reproduzindo trabalho de Clovis Dariano e Telmo Lanes. Fonte: Carvalho (2004).

Como desdobramento direto desse grupo, surgiu o Espaço N.O., cujo nome faz referência ao grupo Nervo Óptico, conforme narra Vera Chaves Barcellos:

Alguns meses depois [do fim do grupo Nervo Óptico] fui procurada por Ana Torrano que conhecia, como eu, o espaço de artistas em Amsterdã, *Other Books and So*, dirigido pelo poeta visual mexicano Ulises Carrión e sugeriu a criação de um espaço similar em Porto Alegre para eventos artísticos contemporâneos. Acatei a idéia e começamos a elaborar um projeto (BARCELLOS, 2004, p. 19-20).

Assim, estruturou-se o Espaço N.O., que teve na sua gênese experiências da arte postal, tanto essa de Carrión, comentada por Barcellos, como a de Paulo Bruscky, que realizou uma exposição individual na inauguração desse espaço. Ana Maria Albani de Carvalho, estudiosa da trajetória desse espaço, o descreve:

O “Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O.” foi idealizado, mantido e administrado por um grupo de artistas, alguns remanescentes da experiência com o “Nervo Óptico”, como Vera Chaves Barcellos e Telmo Lanes, interessados em dar prosseguimento à propostas de trabalho semelhantes. Outros – Ana Torrano, Heloisa Schneiders da Silva, Karin Lambrecht, Regina Coeli, Simone Basso – eram oriundos do Instituto de Artes (UFRGS), e um terceiro grupo era constituído por artistas vinculados ao teatro, à música ou à experiências em arte postal e arte xerox, como Cris Virgano, Rogério Nazari, Milton Kurtz, Mario Rohnelt, Carlos Wladimirsky, Ricardo Argemi, Sergio Sakakibara. (CARVALHO, 2004, p. 49).

Esse espaço esteve em operação até 1982, sediando diversas modalidades de eventos ligados à experimentação artística, incluindo a arte postal. Assim, constituiu-se mais um núcleo conectado à rede de arte postal. Em 1981, foi organizada no Espaço N.O. a *Mostra Internacional de Arte Postal*, sob a coordenação de Mário Rohnelt, Rogério Nazari e Milton Kurtz. Com o encerramento das atividades, a documentação desse espaço se manteve com Vera Chaves Barcellos e, anos depois, foi transferida para a Fundação Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre. Paralelamente a essas atividades, em 1979, Heloisa Schneiders, Karin Lambrecht, Simone Basso e Teresa Poester organizaram uma grande exposição de arte postal na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS.

2.3 CHILE

Dois chilenos destacaram-se na primeira geração de artistas postais na América Latina: Dámaso Ogaz e Guillermo Deisler. Entretanto, ambos estiveram exilados na década de 1970. Ogaz partiu voluntariamente para a Venezuela em 1967, e Deisler foi expulso de seu país em 1973. Assim, no recorte cronológico da presente pesquisa – final da década de 1960 até 1981 – sobressaem-se no Chile as atividades desenvolvidas por Deisler no início da década.

2.3.1 Guillermo Deisler

A participação de Guillermo Deisler na rede de arte postal remonta ao seu trabalho nas *Ediciones Mimbres* – entre 1963 e 1973 – e na revista *Tebaida* – entre 1968 e 1973.³³ As atividades desse artista foram interrompidas em 1973, ano do golpe que depôs o presidente Salvador Allende. Nesse contexto, Deisler foi vítima da ditadura instaurada, sendo preso por dois meses, desligado da universidade em que lecionava e obrigado a se exilar. Assim, partiu para Europa e só pôde retornar ao seu país natal em 1986 (DEISLER; VARAS; GARCÍA, 2014).

³³ Sobre as atividades de Deisler no final da década de 1960, ver o item **1.2.1 Dámaso Ogaz e Guillermo Deisler**.

Essa ruptura distanciou o artista, ao menos geograficamente, das exposições de arte postal que consolidaram essa prática na América Latina. Assim, diferentemente de seus pares pioneiros da arte postal nessa região, como Clemente Padín e Edgardo-Antonio Vigo – com quem teve intenso contato – Deisler não pôde vivenciar a construção da rede latino-americana ao longo da década de 1970. Entretanto, desde o exílio, encontrou na rede uma possibilidade de manter seus contatos internacionais, permanecendo ativo como artista postal.

2.4 COLÔMBIA

Na Colômbia, destacamos o artista postal Jonier Marin que, mesmo que tenha passado a maior parte da sua carreira no exterior, realizou projetos de arte postal no seu país natal.

2.4.1 Jonier Marin

Os contatos internacionais de Jonier Marin tiveram início em 1969, quando fez uma extensa viagem por diversos estados brasileiros. Em seguida, fixou-se no Rio de Janeiro, participando do circuito artístico carioca. Em 1971, viajou para a Europa e terminou por instalar-se na Suíça até 1974, quando retornou à Colômbia. Essa vivência permitiu ao artista conectar-se à rede de arte postal, aproximando-se de instituições como o CAYC e o MAC USP. Junto a esse museu, organizou duas mostras de arte postal: a *Papel e Lápis*, em 1976, e a *Videopost*, em 1977.³⁴ A primeira delas também foi exposta no *Museo de Arte Moderno de Bogotá*.

Em 1981, Marin realizou a mostra *Colombia desde Afuera* junto ao núcleo italiano *Centro Documentazione Organizzazione* (C.D.O.). Dois artistas de cada um dos trinta países selecionados, totalizando sessenta convocados, deveriam tematizar a imagem que têm da Colômbia desde fora. Desses, trinta e seis responderam à chamada, entre os quais Paulo Bruscky e Leonhard Frank Duch, representando o Brasil. Esses trabalhos foram expostos no *Museo de Arte Moderno de Medellín*, Colômbia. Sobre as respostas a essa convocatória, Marin comenta as temáticas abordadas: “Café, violência, orquídeas, desnutrição, Rio Magdalena, marijuana, etc.” (MARIN, 1981, não paginado, tradução nossa).

³⁴ Sobre as atividades de Jonier Marin no MAC USP, ver o item 3.2.2 *Papel e Lápis, 1976, e Videopost, 1977*.

2.5 EL SALVADOR

Os registros encontrados nessa pesquisa sobre as atividades de arte postal na América Central durante a década de 1970 foram escassos. Além da exposição *Creación/Creation* realizada em Porto Rico em 1972,³⁵ foram identificadas somente exposições organizadas sete anos depois por Jesús Romeo Galdámez Escobar em El Salvador.

2.5.1 Jesús Romeo Galdámez Escobar

O artista salvadorenho Jesús Romeo Galdámez Escobar veio ao Brasil na década de 1970 para estudar no Instituto de Artes da UFRGS. Nesse contexto, fez parte do grupo Nervo Óptico e entrou em contato com artistas como Paulo Bruscky e Leonhard Frank Duch, conectando-se à rede de arte postal.³⁶ Com essa bagagem, Galdámez deixou o Brasil em 1977 e viajou por diversos países latino-americanos até retornar a El Salvador.

De volta ao seu país natal, em 1979, organizou três grandes exposições de arte postal em espaços distintos: no *Teatro Nacional de San Salvador* (**figura 25**), na *Dirección Nacional de Correos de El Salvador* (**figura 26**) e na sala de exposições da *Universidad de El Salvador*.³⁷ Sobre essas atividades, o artista relata:

meus colegas do Centro Nacional das Artes, como recebiam minhas notícias enquanto eu estava no Brasil, se entusiasmaram com o tema da arte postal e me acompanharam no processo de reintegração cultural. Neste contexto, o meu retorno no ano de 1979, é que surge a ideia de realizar duas exposições “sui generis”, uma no *Teatro Nacional de San Salvador* e outra na *Universidad de El Salvador*, que surpreendeu entendidos e estranhos a este tipo de arte. Não houve nenhum tipo de censura, nunca se compreendeu em sua dimensão, o curioso é que a nível institucional e midiático se interpretou como uma mostra filatélica em um sentido formal, a qual eu denominei de uma nova filatelia reapropriada por artistas contemporâneos.³⁸

A estada de Galdámez em El Salvador durou pouco. Em 1981, ele foi preso por suas atividades políticas, gerando uma mobilização na rede pela sua liberdade. Ainda no mesmo ano, saiu da prisão mas foi obrigado a se exilar. Assim, desde o México, manteve sua atuação política através da rede de arte postal.

³⁵ Sobre essa exposição, ver o item 3.1.3 **Julio Plaza, Regina Silveira e a Exposição *Creación/Creation*, 1972.**

³⁶ Depoimento de Jesús Romeo Galdámez Escobar concedido ao autor por correio eletrônico em abr. 2015.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid., tradução nossa.

Figura 25— *Exposición Internacional de Arte Postal*



Exposição no *Teatro Nacional de San Salvador*. Fonte: arquivo de Jesús Romeo Galdámez Escobar.

Figura 26— *Exposición Internacional de Arte Postal*



Exposição na *Dirección Nacional de Correos de El Salvador*. Fonte: arquivo de Jesús Romeo Galdámez Escobar.

2.6 MÉXICO

A rede de arte postal no México, se comparada às dos demais países da América Latina, parece ter se desenvolvido, na década de 1970, com maior autonomia em relação aos outros países dessa região. Dois artistas mexicanos ativos no início dessa rede, Felipe Ehrenberg e Ulises Carrión, participaram desse processo desde a Europa, sob influências de outros territórios. Também se destaca entre os mexicanos o artista postal Mauricio Guerrero Alarcon que – além da sua produção artística – foi responsável por uma ampla pesquisa, já na década de 1980, dos primórdios da rede no México.

Nesse estudo, Alarcon (1990) aponta as atividades de Mathias Goeritz como precedentes da rede. Em 1966, por exemplo, Goeritz organizou uma grande exposição chamada *Poesía Concreta Internacional* na *Universidad Autónoma Metropolitana*, na Cidade do México. Esse autor também indica que, nos anos 1978 e 1979, o México viveu uma transição de uma “arte por correio” para uma “Arte Correio”. Em 1979, foram realizadas ao menos duas exposições coletivas de arte postal no México: *La Primera Muestra Internacional de Tarjeta Postal*, *Operación Garage* organizada por Aarón Flores e *Arte Correo México* organizada por Sebastián no *Museo de Arte Carrillo Gil*. Analisando o catálogo dessa última, nota-se que já havia se constituído uma ligação orgânica com a rede, tanto pelo texto escrito pelo organizador teorizando sobre a arte postal, como pela participação de artistas internacionais dos mais presentes na rede.

2.6.1 Felipe Ehrenberg

Em 1968, o artista Felipe Ehrenberg, já com uma carreira em desenvolvimento, foi obrigado pelo ambiente político mexicano a seguir para o exílio em Londres, onde intensificou sua produção artística e consolidou amplos contatos internacionais. Ehrenberg relembra sua chegada na Inglaterra por ocasião do exílio:

Chegamos [Ehrenberg e sua família] por circunstâncias totalmente alheias à nossa vontade. Não éramos estudantes com bolsa de estudos, nem artistas em busca de reconhecimento, e muito menos turistas endinheirados. As notícias de amigos satanizados e humilhados, presos, torturados ou expulsos do país nos abalavam. (EHRENBURG, 2009, p. 26).

Entre as atividades desenvolvidas por Ehrenberg na Inglaterra, sobressai a criação da editora *Beau Geste Press*, na cidade de Devon, com a colaboração de Martha Hellion – então sua esposa – e David Mayor – que o colocou em contato com diversos artistas fluxus.³⁹ A

³⁹ Sobre a relação de Felipe Ehrenberg com os artistas fluxus, ver Atania (2011).

Beau Geste Press realizou publicações relacionadas às práticas conceitualistas incipientes nesse momento, especialmente o livro de artista. Essas publicações – aproximadamente 150 (ATANIA, 2011) – foram estruturadas através do trabalho colaborativo, conforme Ehrenberg descreve:

O artista cobria os gastos com materiais e seu sustento. Hospedava-se em nosso casarão sem qualquer custo e participava do desenho, da paginação, da impressão, da encadernação e da distribuição da sua edição.
Enfatizo algo surpreendente: a BGP/LAL [*Beau Geste Press/Libro Acción Libre*] era uma editora eminentemente mimeográfica. (EHRENBURG, 2009, p. 29)

Também foi durante a sua estada na Inglaterra que iniciou suas atividades como artista postal e conheceu o seu compatriota Ulises Carrión, com o qual desenvolveu parcerias na edição de livros. Em 1974, pôde retornar ao seu país, beneficiado pela lei de anistia. Então, manteve ativa a *Beau Geste Press* e realizou outras iniciativas editoriais ligadas à mimeografia.

2.6.2 Ulises Carrión

Ulises Carrion iniciou sua carreira como escritor e, ainda na década de 1960, realizou seus estudos na França, Alemanha e Inglaterra. No início da década seguinte, fixou-se em Amsterdã, onde iniciou experiências com poesia experimental e com o que seria chamado mais tarde de livro de artista. Também foi nesse contexto que se aproximou de Aart van Barneveld, “com quem abriria mais tarde a galeria Other Books and So, animaria Stempelplaats e Rubber, coeditaria Ephemera, projetaria Time Based Arts, entre muitos outros projetos conjuntos entre os anos setenta e oitenta” (YÉPEZ, 2012, p. 21-22, tradução nossa).

Na capital holandesa, integrou o grupo *In-Out Center*, ativo entre 1972 e 1975. Em seguida, criou a *Other Books and So*, um espaço dedicado à realização, exposição e comercialização de publicações artísticas. Embora tenha tido curta duração, esse espaço foi fundamental na articulação desse tipo de prática, conforme o teórico Paulo Silveira analisa:

Sua loja vendia arte a preços baixos, comercializando edições de nomes em vias de ingressar na história. Seu círculo de amigos crescia, atraindo muitos artistas a seus arquivos. Mas a livraria atuou somente até 1978. Em 1980 o acervo passaria a constituir o Other Books and So Archive, com duração até o seu falecimento, em 1989, aos 48 anos. (SILVEIRA, P., 2011, p. 683).

Outra iniciativa de Carrión na arte postal foi o projeto da Rede Internacional de Correio Artístico Imprevisível (RICAI), iniciada em 1977. Essa rede seria um sistema de envios independente dos correios que transmitiria mensagens, em qualquer formato e de qualquer país, em um prazo de até três anos e obrigatoriamente sem passar pelos correios.

Esse serviço seria gratuito, e a única contrapartida seria a doação de uma cópia do envio ao arquivo do RICAI em Amsterdã (CARRIÓN, 1981a, p. 11). O efetivo funcionamento desse projeto permanece em dúvida, já que “não há dados disponíveis sobre o seu funcionamento ou a quantidade de encomendas que se receberam. Inclusive, em alguns registros, ele aparece catalogado como ‘instituição falsa criada por Ulises Carrión’” (BICECCI, 2011, p. 241, tradução nossa).

Independentemente da concretização ou não da proposta, questão que o conceitualismo já ensinou não ser decisiva para o valor artístico do projeto, trata-se de uma provocação que demarca os limites da rede de arte postal. O RICAI seria um salto qualitativo na arte postal, uma vez que ela estaria livre do uso dos correios, que impõe rotinas burocráticas e cobra taxas pelos seus serviços. Assim, emancipando-se dessa instituição, a arte postal poderia fundamentar-se exclusivamente na solidariedade, minimizando burocracias e questões financeiras. Carrión descreve as vantagens dessa nova rede: “Usando a RICAI você estará apoiando a única alternativa à burocracia nacional e fortalecendo a comunidade artística internacional” (CARRIÓN, 1981a, p. 11).

2.7 URUGUAI

A participação de artistas uruguaios na rede durante a década de 1970 tem como principal expoente Clemente Padín, pelas suas atividades como artista postal e formulador teórico – que seguem até a atualidade. Além dele, também são notáveis os artistas postais Haroldo González e Jorge Caraballo.

2.7.1 Clemente Padín

As experiências de Clemente Padín com redes de poesia na década de 1960⁴⁰ continuaram na década seguinte, incorporando a rede de arte postal. Quanto à sua atuação como editor, a revista *OVUM 10*, extinta em 1972, foi substituída pela *OVUM* (**figura 27**),⁴¹ publicada entre 1973 e 1977. Padín comenta essas duas épocas da revista:

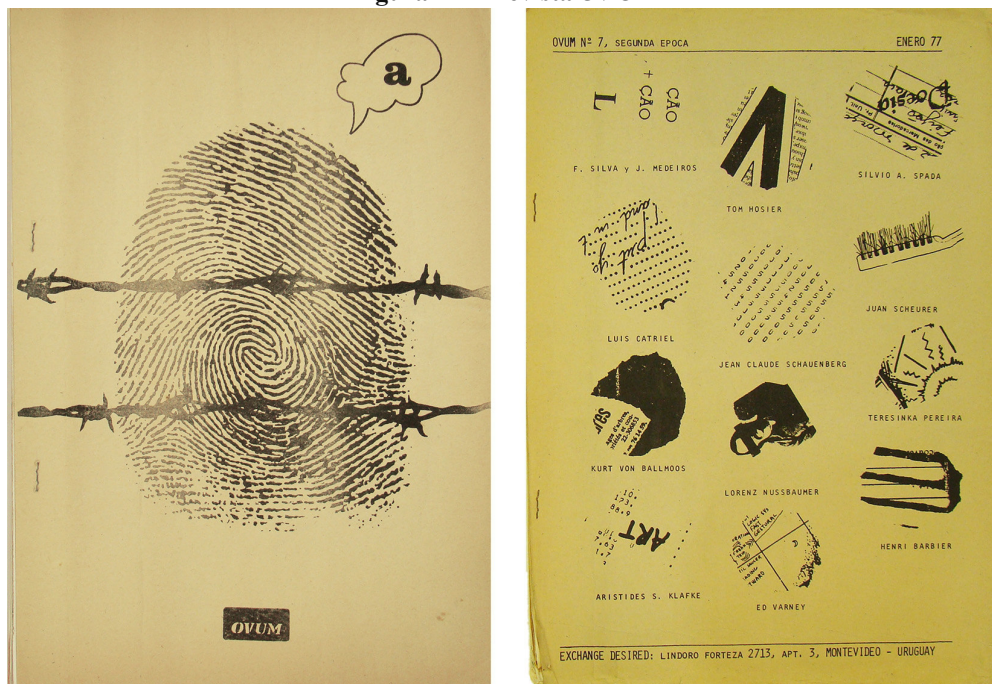
Na primeira fase, “**OVUM 10**”, 10 números a partir de dezembro de 1969, manteve um formato único e se dedicou a difundir as novas tendências poéticas que estavam surgindo nesse momento no mundo: Poesia Concreta, Espacialismo, Signalismo, Poesia Visiva, Poesia Tecnológica, Poema/Processo, etc. e, a segunda [*OVUM*], 6

⁴⁰ Sobre as atividades de Clemente Padín como editor na década de 1960, ver o item **1.2.2 Clemente Padín e Edgardo-Antonio Vigo**.

⁴¹ Também identificada como *OVUM 2ª* época.

números publicados em plena ditadura, se realizou seguindo um projeto cooperativo. Se solicitava aos artistas do exterior que me enviassem 500 impressões de tamanho ofício e, em Montevidéu, as agrupava incluindo a capa. (PADÍN, 2007, não paginado, grifo do autor, tradução nossa).⁴²

Figura 27 – Revista *OVUM*



CLEMENTE PADÍN, *OVUM*, n. 1, 1973; *OVUM*, n. 7, 1977.

Fonte: acervo MAC USP.

Em 1974, Padín organizou o *Festival de La Postal Creativa*, na *Galería U*, em Montevidéu. Essa exposição teve 370 participantes,⁴³ número surpreendentemente grande se comparado às demais experiências latino-americanas deste período, como a exposição *Creación/Creation*, organizada em Porto Rico em 1972, que teve setenta e nove artistas. Essa amplitude pode ser atribuída aos contatos acumulados pelo organizador desde a década de 1960 e ao formato aberto da convocatória (**figura 28**), típico da arte postal. Na convocatória enviada aos artistas, está escrito “convide seus amigos”, indicando que a chamada desdobrou-se para além dos contatos de Padín. Sobre essa mostra, ele afirma:

Nessa época, vivíamos sob uma ditadura, por isso demos o nome de “*Festival de La Postal Creativa*” para não ser reprimida. Era para ter outro nome. Havia obras muito comprometidas, mas eram tantos trabalhos que era impossível ver tudo. [...] Os trabalhos eram expostos em tiras de sacos de plástico transparente. Assim, o público podia ver o verso dos trabalhos.⁴⁴

Os trabalhos reunidos nessa exposição foram doados à *Galería U*, de Enrique Gómez,

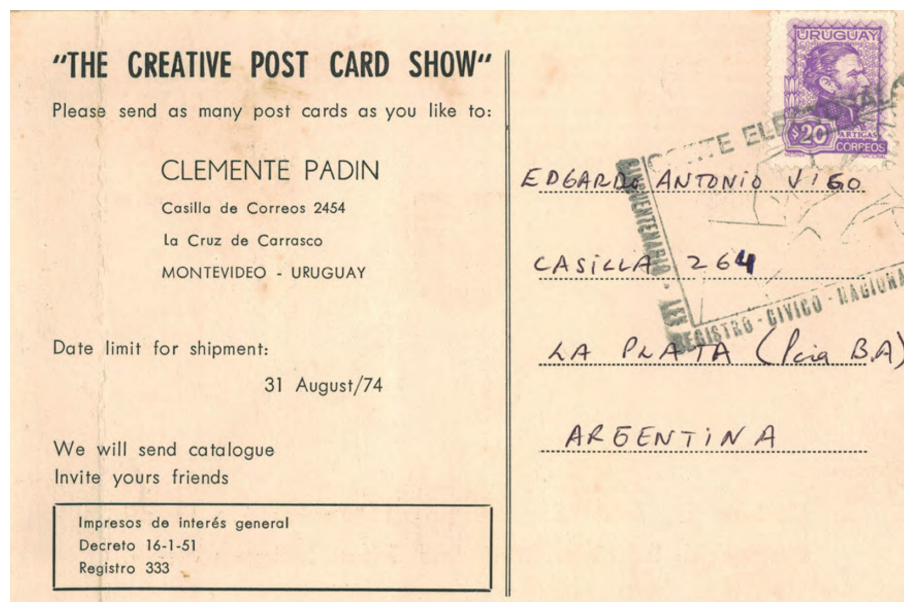
⁴² Embora, nesse texto, Padín aponte que a revista *OVUM* teve seis edições, o acervo do MAC USP possui sete números da revista. Possivelmente, o número 7 seguiu uma dinâmica diferente já que, na sexta edição, o artista anuncia o encerramento da revista.

⁴³ Contagem feita a partir da lista de participantes disponível no catálogo da exposição.

⁴⁴ Entrevista com Clemente Padín realizada pelo autor em 28 jan. 2015 em Montevidéu, tradução nossa.

em agradecimento ao incentivo às propostas experimentais dos jovens artistas nas décadas de 1960 e 1970, período em que elas quase não tinham reconhecimento. Em 2005, esses trabalhos foram exibidos novamente em uma mostra em homenagem a Padín e, posteriormente, foram adquiridos por uma galeria argentina.⁴⁵

Figura 28 – Convocatória Festival de La Postal Creativa



Fonte: arquivo Centro de Arte Experimental Vigo.

2.8 VENEZUELA

Na Venezuela, duas figuras, que trabalharam independentemente, mantiveram uma atividade sistemática na rede de arte postal: Dámaso Ogaz, natural do Chile, mas vivendo no exílio, e o venezuelano Diego Barboza.

2.8.1 Dámaso Ogaz

Antes da sua conexão com a rede de arte postal, o artista Dámaso Ogaz já estava em contato com redes de troca de publicações pelos correios⁴⁶ desde a Venezuela. A partir de meados da década de 1970, começou a utilizar o selo *Cisoria Arte* nas suas publicações de arte postal, incluindo uma revista de mesmo nome (**figura 29**). Recordando as atividades de Ogaz, Clemente Padín escreve:

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Sobre as atividades de Dámaso Ogaz na década de 1960 e início da década seguinte, ver o item **1.2.1 Dámaso Ogaz e Guillermo Deisler**.

Conheci Dámaso Ogaz epistolarmente quando intercambiávamos nossas mensagens e publicações. Desde sua pátria adotiva, Venezuela, me chegavam *La Pata de Palo* e *Cisoria Arte* e, desde o meu país, Uruguai, lhe enviava *Los Huevos del Plata* e, mais tarde, *OVUM 10*. Estas revistas, junto às de Edgardo Antonio Vigo, *Diagonal Cero* e *Hexágono 70* e às *Ediciones Mimbres* de Guillermo Deisler, foram as portas de entrada na América Latina da poesia experimental e das formas contemporâneas da arte daqueles dias como a arte postal, as ações, as instalações, a videoarte etc. Também eram o veículo de nossas obras e inquietudes sociais. (PADÍN, 2009c, não paginado, tradução nossa).⁴⁷

Figura 29 – Revista *Cisoria Arte*

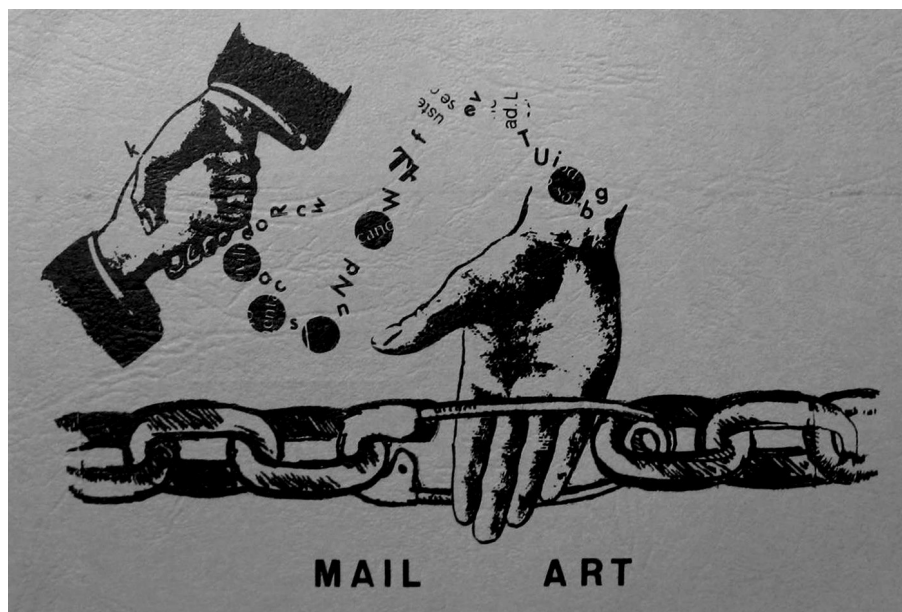


DÁMASO OGAZ, *Cisoria Arte*, n. 4, 1975.
Fonte: arquivo Centro de Arte Experimental Vigo.

Em um de seus trabalhos enviados sob o selo *Cisoria Arte*, o artista fez uma representação gráfica da rede de arte postal (**figura 30**), articulando diversos signos: a corrente, nome dado a uma das formas de circulação da arte postal em que os envios seguem uma lista de destinatários que se retroalimenta; um alfinete, indicando a permeabilidade e vulnerabilidade da rede; mãos dadas, símbolo da solidariedade; e uma mão intervindo da corrente, podendo ser interpretada como a atitude individual ou o fazer artesanal dos trabalhos.

⁴⁷ O autor parece ter cometido um erro de grafia ao referir-se à revista *Hexágono '71* como “*Hexágono 70*”.

Figura 30 – Representação da Arte Postal



DÁMASO OGAZ, *A Arte é uma Prova de Telegen a Dámaso Ogaz*, 1978.

Acima, um dos sete impressos enviados pelo correio em um envelope identificado com o título do trabalho e com o selo *Cisoria Arte*. Fonte: acervo MAC USP.

2.8.2 Diego Barboza

Diferenciando-se da maioria dos pioneiros da arte postal na América Latina, Diego Barboza iniciou sua trajetória como artista plástico, especificamente com uma pintura figurativa. Desde Maracaibo, cidade venezuelana onde nasceu, dedicou-se à articulação do circuito artístico, sendo um dos fundadores do grupo Vertical 9⁴⁸ em 1962. Ainda nessa década, já em Caracas, integrou outros dois grupos: o *Círculo Pez Dorado* e o *León de Oro*. Em 1968, viajou para Londres, onde entrou em contato com a obra do brasileiro Hélio Oiticica, que o fez reorientar sua produção, ao considerar a participação do público como fundamental na experiência estética (CHACÓN, [200-?]).

Em seguida, ainda na Inglaterra, começou a realizar proposições coletivas em espaços públicos, incorporando a participação de outros indivíduos no fazer artístico e concretizando o que ele chamou de "arte como gente / gente como arte", poemas de ação, entre outros nomes. A primeira delas ocorreu em 1970 e recebeu o título de *30 moças em ronda* (**figura 31**). Nela, Barboza organizou trinta mulheres estudantes do *London College of Printing* com roupas

⁴⁸ O grupo Vertical 9 trabalhou na articulação do circuito artístico de Zúlia a partir de 1962. Seus integrantes, majoritariamente artistas plásticos, foram: Adixo Villasmil, Alfredo Añez Medina, Edison Parra, Evaristo Torres, Graciela de Perozo, Ovidio Rodríguez, Pablo Durán, Rafael Rodríguez, Reimar Añez Bozo e Roberto Obregón, além do próprio Diego Barboza (CHACÓN, [200-?]).

pretas e cobertas por redes brancas. Essas moças, pouco reconhecíveis sob as redes, caminharam por Londres seguindo um percurso apontado por Barboza.

Figura 31 – 30 moças em ronda



DIEGO BARBOZA, *30 moças em ronda*, 1970.

Registro de trabalho que integra a *Série Expressões*. Fonte: acervo MAC USP.

Em 1973, Barboza retornou à Venezuela e deu continuidade a seus poemas de ação. Dois anos depois, foi apresentado à rede de arte postal pelo artista francês Julien Blaine, que estava visitando Caracas (CHACÓN, [200-?]). A partir desse momento, iniciou uma intensa produção de arte postal, por exemplo, veiculando na rede os registros de seus poemas de ação. Outra importante contribuição do artista na arte postal foi a edição do periódico *Buzón de Arte* (**figura 32**) que – mesmo com somente duas edições – constituiu uma importante sistematização das atividades da rede, veiculando, além de trabalhos artísticos, textos de referência, como *Arte-Correio: uma nova forma de expressão* de Edgardo-Antonio Vigo e Horacio Zabala, *Arte-Correio: uma nova etapa no processo revolucionário da criação* também de Vigo e *Higiene das obras de arte* de Hervé Fischer.

Figura 32 – *Buzón de Arte*

DIEGO BARBOZA, *Buzón de Arte*, n. 1, jun. 1976.
 Fonte: acervo MAC USP.

2.9 NOVOS ATORES NO FINAL DA DÉCADA

Na virada dos anos 1970 para a década seguinte, observa-se um crescimento acentuado da rede na América Latina, tanto na quantidade de artistas conectados, como no número de exposições realizadas. Essa rede, que já havia se consolidado, manifestou seu potencial de crescimento exponencial, conectando uma nova geração de artistas que, junto com a geração pioneira, animou esse circuito na década de 1980.

O caso brasileiro ilustra essa ampliação e a tendência descentralizadora da rede. Se, até aproximadamente 1978, as exposições de arte postal no Brasil estavam restritas às poucas cidades, nos anos seguintes, elas capilarizaram-se por outros municípios, como Arapongas/PR, Blumenau/SC, Campina Grande/PB, Campinas/SP, Londrina/PR, São Caetano/SP e Tubarão/SC.

CAPÍTULO 3

ARTE POSTAL NO MUSEU: EXPOSIÇÕES LIGADAS AO MAC USP

A presença da arte postal no MAC USP apresenta especial interesse por ser um dos poucos casos em que uma instituição organicamente ligada ao meio artístico oficial conectou-se com a rede, promoveu eventos e angariou um acervo permanente dessa prática artística. Esse encontro foi possível graças a um modelo de museu aberto a práticas contemporâneas, descrito nesse capítulo. Também são abordados os principais eventos ligados ao desenvolvimento da arte postal no MAC USP, partindo do panorama dado por Walter Zanini, diretor desse museu de 1963, ano de sua criação, até 1978:

Um de seus pioneiros [da *Mail Art*] no Brasil foi Ângelo de Aquino. Julio Plaza e Regina Silveira já a praticavam quando residentes em Porto Rico (1969-73), tendo Plaza organizado uma exposição internacional na cidade de San Juan em 1972. [...] As principais mostras contendo material de *Mail Art* no Brasil ocorreram em São Paulo: *Prospectiva-74* e *Poéticas Visuais* (MAC-USP), em 1974 e 1977, respectivamente; *Multimedia Internacional* (ECA-USP), em 1979 e *Núcleo I – Arte Postal* (XVI Bienal de São Paulo), em 1981. (ZANINI, 1983, p. 787).⁴⁹

Nesse excerto, é significativo que Zanini se refira às exposições como “mostras contendo material de *Mail Art*”. O autor tem o cuidado de não denominá-las como exposições exclusivamente de arte postal. Essas mostras, sobretudo a *Prospectiva '74* e a *Poéticas Visuais*, configuraram um panorama internacional de diversas práticas conceitualistas, entre as quais está a arte postal. A pertinência dessas mostras para o histórico da arte postal está no fato de que foram viabilizadas pela rede e contaram com a participação de muitos artistas postais. As consonâncias e dissonâncias de cada uma dessas mostras com os princípios da arte postal também são abordadas neste texto.

Além dessas, este capítulo também trata de exposições estritamente de arte postal. No caso do MAC USP, mostras com formatos mais restritos como a *Papel e Lápis* e a *Videopost* apresentaram projetos concebidos especialmente para a rede. A exposição de arte postal na *XVI Bienal de São Paulo*, citada por Zanini acima, também é essencialmente de arte postal, explicitando a sua filiação a esse gênero na proposta e no formato adotados.

Ainda segundo os apontamentos de Zanini, o início da arte postal em São Paulo resultou de artistas protagonistas na organização de exposições. Por isso, o presente texto também trata da trajetória dos artistas Angelo de Aquino, Jonier Marin, Julio Plaza e Regina Silveira, bem como do próprio Zanini, para compreender como eles contribuíram para a conexão do núcleo ligado ao MAC USP com a rede.

⁴⁹ A exposição organizada por Julio Plaza referida por Zanini ocorreu em cidade de Mayagüez, não em San Juan.

3.1 CONEXÃO

As listas de contatos são elementos essenciais da rede, indicando o seu estágio de desenvolvimento e as conexões que ela propiciou. Elas foram determinantes na estruturação da rede de arte postal e já estavam presentes nas suas experiências iniciais, como as atividades de Ray Johnson na *New York Correspondance School* durante a década de 1960 (HELD JR., 2005).

Para compreender a conexão do MAC USP com a rede de arte postal, esta pesquisa investiga como a lista de contatos de artistas postais e as personalidades com experiência nessa rede chegaram a esse museu. Angelo de Aquino e a dupla Julio Plaza e Regina Silveira, em situações distintas, foram responsáveis por trazer essa lista para o MAC USP, sob o incentivo do seu então diretor, Walter Zanini. Essa conexão também foi viabilizada pela compatibilidade entre o modelo de instituição praticado no MAC USP e os princípios estruturantes da arte postal.

3.1.1 MAC USP na Década de 1970

A abertura à experimentação artística foi uma característica marcante do MAC USP na década de 1970. Práticas ligadas à Arte Contemporânea, pouco reconhecidas pelo circuito artístico nesse momento, foram precocemente acolhidas e incentivadas nesse museu.⁵⁰ Walter Zanini foi o principal responsável pela concepção e aplicação desse modelo. Em 1972, ele já teoriza sobre a função do museu:

A estrutura do museu deverá contribuir com os meios para a sua realização [arte atual] enquanto órgão interessado no próprio ato da criatividade. Entre seus objetivos deverá estar o de proporcionar aos artistas espaços novos de exposições, recursos para ações e, em certos casos instrumentais, de converter-se em um núcleo de energia que permita encontros de artistas e relacionamentos destes com estudiosos e o público em geral. (ZANINI, 2013, p. 115).

Nos anos seguintes, Zanini transformou esses fundamentos em prática no MAC USP. Exposições de caráter experimental, muitas delas viabilizadas pela rede arte postal, tornaram-se usuais. Aspectos como a abertura para o protagonismo dos artistas na organização de exposições e a negação de uma função consagratória justificam a compatibilidade entre esse museu e a arte postal.

Essa abertura formal estava acompanhada de uma abertura de discurso. Temáticas eminentemente políticas eram recorrentes nos trabalhos expostos nesse museu, tensionando o sistema político vigente. Nesse período, o Brasil estava sob uma ditadura militar

⁵⁰ Sobre a gestão de Walter Zanini no MAC USP, ver Freire (2013b).

extremamente violenta e que dedicava especial atenção ao meio universitário e artístico. O MAC USP estava em ambos. Mesmo assim, esse museu constituiu um espaço de encontro, debate e criação, consolidando o seu reconhecimento entre os artistas.

Nesse contexto de terror, o MAC USP permaneceu realizando exposições com trabalhos de evidente oposição ao governo. Curiosamente, essa instituição não sofreu censura direta, conforme Zanini comenta:

Houve casos, diversos casos, de exposições que foram censuradas. Mas no MAC nunca foi fechada uma mostra... Às vezes a gente pensava isso aqui não vai passar, não é possível. E eu falava com o Julio (Plaza) não sei [...] mas a gente colocava, aconteça o que acontecer, a gente colocava... Vinha muita gente, sobretudo jovens, muitos jovens, mas vinham umas pessoas que a gente não sabia o quê e quem eram, que olhavam e examinavam [...] (ZANINI, [2008 ou 2009] apud FREIRE, 2013b, p. 49).

Ao longo desta pesquisa, identificou-se uma única intervenção direta das forças repressivas nesse museu, ainda que sem ligação direta com produção artística. Em 25 de agosto de 1972, Koji Okabayashi, estudante que trabalhava no MAC USP, foi preso nas dependências do museu por sua suposta militância política (SÃO PAULO, 1972; UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1972), que teria infringido a Lei de Segurança Nacional.⁵¹ Anexado ao processo judicial desse estudante está uma declaração de Zanini em que ele atesta, como diretor do MAC USP, que o estudante tem desenvolvido suas atividades “de um modo inteiramente satisfatório, revelando sempre qualidades de inteligência e grande dedicação ao seu trabalho” (ZANINI, 1972, não paginado). Declarações semelhantes a essa foram anexadas aos processos de Emília Viotti da Costa (ZANINI, 1970), colega de Zanini no Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, e Maria Sampaio Tavares (ZANINI, 1971), arquiteta que havia trabalhado no MAC USP. A escolha de Zanini por escrever essas declarações pode parecer sutil, mas em um contexto de terrorismo de Estado, revela-se solidária, já que ele se expõe perante as forças repressivas.

3.1.2 Angelo de Aquino e a Exposição *Seis Artistas Conceituais*, 1973

Na década de 1960, o artista brasileiro Angelo de Aquino já era reconhecido por sua atuação na vanguarda brasileira e pela participação em mostras como *Opinião 65*, no Rio de Janeiro, e *Propostas 65*, em São Paulo. Em 1970, viajou para Milão, Itália, onde permaneceu

⁵¹ A versão da Lei de Segurança Nacional vigente nesse período era o Decreto-Lei nº 898, de 29 de setembro de 1969. Trata-se de um instrumento utilizado pela ditadura militar para perseguir seus opositores em nome do combate a ameaças internas e externas ao país. Esse decreto-lei permitia, por exemplo, que civis fossem julgados por militares e apenados com prisão perpétua e morte. Esse decreto foi sucedido por duas versões da Lei de Segurança Nacional: a Lei nº 6.620, de 17 de dezembro de 1978, e a Lei nº 7.170, de 17 de dezembro de 1983, vigente até a atualidade.

até 1972 e reorientou a sua produção para a arte conceitual. Em 1971, Aquino se conectou à rede de arte postal por intermédio do evento *NET* (**figura 33**), concebido por Jaroslaw Kozlowski e Andrzej Kostolowski na Polônia (AQUINO, 2004).

Figura 33 – Exposição *NET*



Nas duas fileiras superiores, trabalhos de Angelo de Aquino. Fonte: *Virtual Museum of Avant-Garde Art*.⁵²

Em entrevista, Kozlowski descreve o que foi o *NET*:

Além da práxis da arte e da atividade teórica ligada à reflexão conceitual, eu estava envolvido com uma idéia denominada *NET* (REDE), que introduzimos no início de 1971, junto com meu amigo Andrzej Kostolowski. O manifesto *NET* expressava nossa necessidade de contatos interpessoais e de intercâmbio de idéias entre os artistas contemporâneos, desprovidos de quaisquer esquemas de mediação, oficiais ou institucionais. Foi enviado com uma lista de endereços de aproximadamente 350 artistas do mundo inteiro, convidando todos eles a uma participação. Muito rapidamente recebi inúmeras respostas positivas, uma confirmação da necessidade que os artistas sentiam em relação a esse tipo de trabalho em rede. Decorrido um período, decidi compartilhar com alguns amigos o material do *NET*, que vinha de todos os lugares. Assim, convidei-os para participar da exposição de livros, catálogos, desenhos, fotos, idéias etc., organizada durante uma noite em meu apartamento. Infelizmente, eu não sabia que, entre eles, havia um informante da polícia política. A polícia apareceu dali a meia hora, revistou o apartamento e confiscou todo o material. Mais tarde a iniciativa foi tachada de anarquista, contra o Estado, e me causou muitos problemas. (KOZLOWSKI, 2006, p. 106).

Nesse depoimento, nota-se o pioneirismo dessa proposta ao reunir centenas de participantes em um período em que a arte postal ainda era incipiente. Além disso, mesmo sem autodenominar-se como arte postal, evidencia-se que esse evento está alinhado com essa prática. O manifesto citado por Kozlowski apresenta aspectos congêneres do *NET* com a arte postal, definindo-o:

⁵² Disponível em: <<http://www.avantgarde-museum.com/hr/image/2750/>>. Acesso em: 11 fev. 2014.

NET

- Uma NET é aberta e não comercial
 - Pontos da NET são: domicílios privados, estúdios e qualquer outro lugar onde proposições artísticas são articuladas
 - Essas proposições são apresentadas para pessoas interessadas nelas
 - Proposições podem ser acompanhadas por edições em forma de impressões, fitas de vídeo, diapositivos, fotografias, catálogos, livros, filmes, folhetos, cartas, manuscritos etc.
 - NET não tem ponto central e nem qualquer coordenação
 - Pontos de NET estão em qualquer lugar
 - Todos os pontos de NET estão em contato entre si e em intercâmbio de conceitos, proposições, projetos e outras formas de articulação
 - A ideia da NET não é nova e nesse momento deixa de ser uma ideia autorizada
 - NET pode ser arbitrariamente desenvolvida e copiada
- (KOZLOWSKI; KOSTOLOWSKI, 1971, não paginado, tradução nossa)

Características fundamentais da arte postal são indicadas no manifesto, tais como: a negação da comercialização de trabalhos, a constante abertura a novos membros, a organização de exposições utilizando a rede, o uso de mídias relacionadas a vertentes artísticas conceitualistas e a supressão de hierarquias. Sendo assim, a participação de Angelo de Aquino no *NET* fez dele um dos precursores, entre os latino-americanos, na conexão com a rede de arte postal. Na lista dos convidados a contribuir com o evento *NET* (NET, 1993), encontram-se nomes importantes na consolidação da arte postal como Dick Higgins, Jean-Marc Poinot, Julien Blaine, Klaus Groh, On Kawara e Robert Filliou. Além desses, imediatamente ligados à arte postal, encontramos outros nomes com reconhecimento no campo artístico, como Carl Andre, Christo, Daniel Buren, Hans Haacke e Joseph Beuys. Também se destacam os latino-americanos Jorge Glusberg, articulador do CAYC, e Antonio Dias, artista brasileiro próximo a Aquino desde a década de 1960 e então residente na Europa.

Esses contatos potencializaram a participação de Aquino em diversas exposições internacionais ligadas ou não à arte postal. Em 1972, esse artista produziu as publicações *Illusion*, com três edições (**figura 34**), e *About my self*. As listas de dezenas de destinatários para quem o artista distribuiu essas publicações (AQUINO, [1972]) indica a continuidade dos contatos estabelecidos no *NET*. Essas listas incluem, além da maioria dos nomes citados acima, personalidades brasileiras como Augusto de Campos, Décio Pignatari, Frederico Moraes, Hélio Oiticica e Walmir Ayala.

Munido dessas experiências e contatos, Aquino retornou ao Brasil em 1972. No final desse ano, desenvolveu, em parceria com Luiz Antônio Marangoni, um projeto de exposições na Veste Sagrada Organização Criativa.⁵³ Trata-se de uma boutique carioca que, à noite, se

⁵³ A boutique Veste Sagrada foi criada em 1971 pelos sócios Antônio Carlos Medeiros, Cristina Tenório, Maria Helena Tenório e Luiz Antônio Marangoni (A NOVA..., 1971). Antes do ciclo de exposições organizado por Angelo de Aquino em 1973, este espaço já abrigava, exibia e comercializava trabalhos de artes visuais. A primeira exposição realizada nesse espaço foi a coletiva *Arte Fantástica*, em 1972. Diversos artistas

transformava em um espaço expositivo onde trabalhos artísticos eram apresentados. Aquino descreve sua proposta na Vesta Sagrada:

Angelo de Aquino, que cuida da programação e escolha dos artistas, está ativamente vinculado a uma série de outros grupos internacionais – NET / IAC (international artistic cooperation) / Central Administration of Artistic Environment Defense / Inhibodress-Trans Art.

no total êstes núcleos congregam mais de 600 artistas em pesquisas, troca de ideias e informações, publicações de revistas e livros e exposições. para a programação da veste sagrada, convidamos inicialmente 10 artistas, aos quais acrescentamos outros nomes, inclusive brasileiros. (AQUINO, 1973a, não paginado).

Figura 34 – Publicação *Illusion*



ANGELO DE AQUINO, *Illusion*, n. 3, 1972.

À esquerda, capa da publicação. À direita, página em que o artista projeta a sua viagem de retorno ao Brasil.

Fonte: acervo MAC USP.

Assim, utilizando a rede de arte postal, esse artista pôde realizar uma série de exposições de arte conceitualista (**figura 35**). Também é notável a agilidade na realização desses eventos, já que todos foram apresentados em menos de um ano. Essas exposições são desdobramentos imediatos da sua vivência na Europa, conforme o artista destaca: “uma das experiências mais interessantes de minha carreira foi ter sido co-criador do Grupo-NET. [...] Um dos meus projetos atuais é justamente trazer o grupo para expor aqui no Rio. (UM ARTISTA..., 1973, p. 10).

expuseram neste espaço, como Adriano de Aquino (irmão de Angelo de Aquino), Antonio Dias, Francesco Altan, Miguel Rio Branco, Roberto Magalhães, Waltercio Caldas e o próprio Angelo de Aquino.

Figura 35 – Convites de exposições na Veste Sagrada



Convites de exposições organizadas por Angelo de Aquino na Veste Sagrada Organização Criativa. Fonte: arquivo da Seção de Documentação e Catalogação do MAC USP.

Também foi nesse período que Aquino estabeleceu contato com Walter Zanini, trocando informações sobre o desenvolvimento da rede. Em correspondência a Zanini, o artista comenta esse contexto brasileiro e suas intenções:

acredito que o momento é ideal para se criar um ativo ponto de contacto e informação com o movimento artístico internacional. são muitos os veículos que teremos a disposição no momento em que iniciarmos concretamente este projeto. veja bem: até o momento, usufruo, eu, pessoalmente destas aberturas, mas acho que as coisas devam expandir-se ilimitadamente e é muito melhor que outros possam ser beneficiados. (AQUINO, 1973b, não paginado).

Além do senso de coletividade manifesto pelo artista, esse trecho também demonstra a

sua intencionalidade ao conectar artistas brasileiros com a rede. Zanini aceitou a proposta de Aquino e, juntos, eles viabilizam a exposição *Seis Artistas Conceituais* (**figura 36**), em 1973, no MAC USP. Essa foi a primeira exposição articulada por contatos estabelecidos na rede de arte postal realizada nesse museu. Aquino enviou trabalhos de artistas que já haviam exposto na Veste Sagrada para que a exposição fosse montada. Participaram dessa mostra Attalai Gábor, Jaroslaw Kozlowski, Klaus Groh, Petr Stembra, Bill Vazan e o próprio Angelo de Aquino.

Figura 36 – Exposição *Seis Artistas Conceituais*



Fonte: arquivo MAC USP.

Essa exposição, decisiva na conexão do MAC USP com a rede, foi somente uma das iniciativas de Angelo de Aquino nesse museu. Desde 1973, ele consultava Zanini sobre a viabilidade de expor o trabalho *Identidade do Artista* (**figura 37**) no MAC USP. Trata-se de um projeto que contou com a participação de dezenas de artistas, conforme escreve Luiz Eduardo Meira de Vasconcellos:

Em 1973, de volta ao Brasil, ele [Angelo de Aquino] empreende o projeto de arte postal *Identidade do artista*, cujo principal objetivo era a edição de um livro, acompanhada da realização de uma exposição. Angelo envia a artistas de várias partes do mundo uma ficha de identificação, no formato 33 x 22 cm, em que solicita nome, data e país de nascimento, sexo, estado civil, endereço, fotografia, impressão digital e assinatura. Na parte central dessa ficha, delimitado por um retângulo, há um espaço destinado à criação. Nos anos seguintes, responderam à correspondência ao menos 75 artistas nascidos em 23 países, somando-se a esse conjunto o trabalho do próprio Angelo, no qual lista 72 dos participantes, e dois trabalhos enviados, já na década de 1980, pelo crítico de arte francês Pierre Restany. (VASCONCELLOS, 2008, p. 19).

Figura 37 – Identidade do Artista

IDENTIFICATION OF ARTIST (a book)

name: ANGELO DE AQUINO

year of birth: 2/8/45

country: BELO HORIZONTE / MG / BRASIL

sex: MEU

marital status: CASADO

address: RUA SAMBAIBA 303/APTS 201

reserved for your creation

luis alphonse	gilberto loureiro	jorge glusberg
wolf wostell	guilherme vaz	gudmundsen
ben	herve fisher	horacio zabala
christo	g. j. de rook	alfredo portillos
pauline smith	opal louis nations	davi K. homsom
albretch d.	jiri valoch	walter focke
ugo carrega	kabakab	bonin
bernard amiard	victor koulbak	gunnar ornason
anna bocewicz	chemiankyne	janos urban
vicenzo agnelli	zelenine	y. matsuzawa
satoru shoji	dick higgins	oskar larussen
andrzej portum	terry reid	julien blaine
kem friedman	waltercio caldas	marcel alocco
henri barbier	laszlo beke	tom j. gramse
marek konieczny	carlfriedrich claus	p. vandrepote
miguel rio branco	andre tot	j. kozlowski
timm ulrichs	karel miler	h. bjorn
julio plaza	h. j. kocman	klaus groh
clemente padim	roberto magalhães	or-mer dov
barrio	david zack	m. bentivoglio
ivens machado	hans w. kalkmann	gerchman
frank ferguson	fred forest	irane henke
oskar robin	m. toderovic	adriano d'aquino
milton machado	gabriel attalai	cilde meirelles

passport photo

digital imprint

18/24

13/5/1977

ANGELO DE AQUINO
SELF PROMOTIONS INC.
Angelo de Aquino

IDENTIFICATION OF ARTIST (a book)

name: Jaroszaw Kozlowski

year of birth: 1945

country: Poland

sex: man

marital status: married

address: Matejki 68/3a, 60-772 Poznan, Poland

reserved for your creation

0	1	2	3	4	5	4	3	2	1	0
9208										
9209										
9210										
9211										
9212										

(a fragment of SET /1971)

passport photo

digital imprint

19. 10. 1973

date

signature

Fichas preenchidas por Angelo de Aquino e Jaroslaw Kozlowski para o projeto *Identidade do Artista*, iniciado por Aquino em 1973. Fonte: Caixa Cultural Rio de Janeiro (2008).

Embora a exposição desse projeto no MAC USP não tenha se concretizado, Zanini contribuiu na divulgação da chamada de trabalhos enviada por Aquino. Além disso, esse artista também participou de outras exposições no MAC USP, incluindo a individual *Angelo de Aquino: Projetos & Trabalhos 1971-1974*, realizada no Espaço B desse museu em 1977. Conforme indica o título, foi uma retrospectiva da produção de Aquino no início da década de 1970.

Após esse primeiro contato do museu com a rede, propiciado por Angelo de Aquino, se deu a contribuição de Julio Plaza e Regina Silveira, igualmente relevante, na consolidação da arte postal no MAC USP. Embora essas contribuições venham de trajetórias distintas na rede, Aquino e Plaza já haviam entrado em contato entre si antes da atuação no MAC USP. Em 1973, eles já trocavam correspondências e planejavam eventos em parceria, como uma exposição de Julio Plaza na Veste Sagrada⁵⁴ (PLAZA, 2008).

⁵⁴ Não foram encontrados documentos que indiquem que essa exposição tenha sido concretizada.

3.1.3 Julio Plaza, Regina Silveira e a Exposição *Creación/Creation*, 1972

A produção do artista espanhol Julio Plaza foi marcada, desde o início, pela atenção dada à relação entre arte e política. Ao escrever sobre a sua trajetória, ele salienta a importância dessa questão desde a década de 1950, período da sua formação: “Por aquele tempo, o caráter repressivo do regime fascista espanhol impunha suas condições à cultura. Artistas e intelectuais, de uma forma ou de outra, sentiam a pressão política e policial. Havia também a oscilação de consciência entre arte e vida, entre poética e política...” (PLAZA, 2013, p. 26).

Na década seguinte, já com reconhecimento no meio artístico espanhol, participou da *Cooperativa de Producción Artística y Artesana*,⁵⁵ que articulava artistas em Madrid, conforme comenta:

Já do lado político da cultura, a organização da *Cooperativa de Producción Artística*, em Madrid, nos colocava questões relativas à interdisciplinaridade.

Poetas, escritores, músicos e pintores debatem as poéticas da modernidade e colocam o problema da produção/consumo da arte. Isso, numa comunidade que está em processo de industrialização e implantação da sociedade de massa que começa a se abrir para o exterior.

Paralelamente, nós nos organizamos na mesma cooperativa para driblar a censura e o sequestro de informação pela ditadura. Era no exterior que íamos procurar nossas fontes de informação.

Surtem, assim, os primeiros contatos com a poesia visual internacional, a semiótica. E, em particular, com a poesia concreta brasileira do grupo *Noigandres*. (Ibid., p. 28).

A participação de Plaza nessa cooperativa revela aspectos que, posteriormente, foram fundamentais para as suas atividades na arte postal: a articulação coletiva, uma postura internacionalista e a aproximação de diversas linguagens artísticas. Além disso, conforme ele indica, foi essa experiência que despertou o seu interesse pela poesia visual, linguagem historicamente ligada à arte postal. Entre 1967 e 1969, instalou-se no Brasil para participar da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no então Estado da Guanabara, onde teve contato com o estudo do desenho industrial. Acerca desse período, comenta:

Vim ao Brasil também acompanhando a representação espanhola para a *IX Bienal Internacional de São Paulo* daquele mesmo ano [1967], e com grande interesse por conhecer Brasília e os integrantes do grupo *Noigandres*, formado por Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos e também Waldemar Cordeiro. [...]

Começam as primeiras exposições de artes plásticas no Brasil, das quais participa também o grupo de Poesia Processo de Wladimir Dias Pino, Álvaro e Neide de Sá.

⁵⁵ A *Cooperativa de Producción Artística y Artesana*, fundada por Ignacio Gómez de Liaño, Herminio Molero, Manuel Quejido, Fernando López-Vera e Francisco Salazar, esteve ativa entre 1967 e 1969. Artistas plásticos com produção construtivista participaram dessa cooperativa, como Elena Asins, Luis Lugan, Eusebio Sempere, Lily Greeham e o próprio Julio Plaza. A cooperativa tinha como finalidade “construir um ateliê em que participem artistas de diferentes campos, desde pintores a poetas, para trabalhar em equipe e defender uma arte de vanguarda comprometida com a vida contemporânea e apartada do regime mercantil da sociedade capitalista.” (SARMIENTO, 1990, p.22, tradução nossa).

Era o Rio da problemática política de 1968.

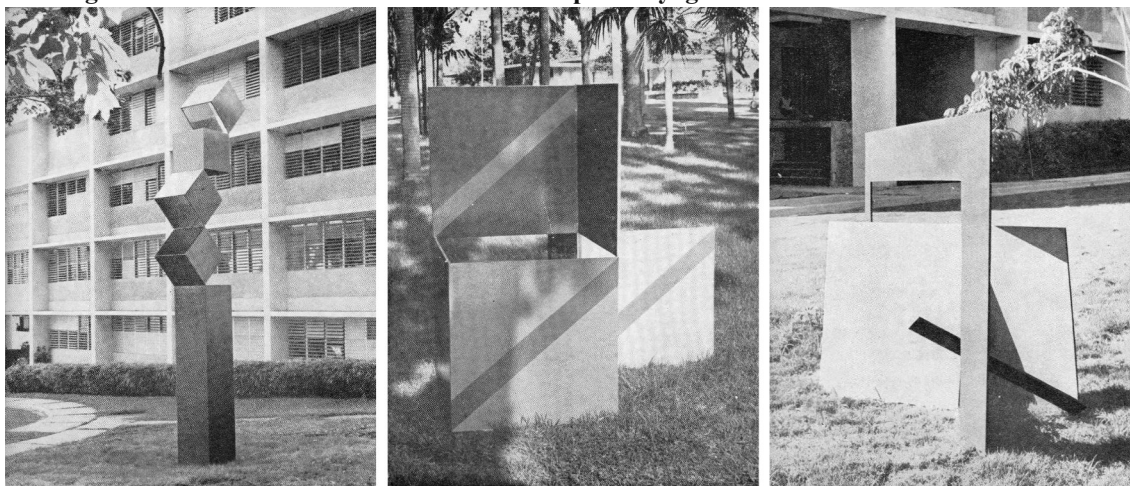
Fiz amizade com Hélio Oiticica, Alexandre Wolner, Pignatari, Aloísio Magalhães e Carmen Portinho. Também com Frederico Moraes, Ivan Serpa, Cildo Meirelles, Raimundo Collares e outros artistas que, na época, se iniciavam no campo da arte.

Na ESDI, as artes gráficas, o desenho industrial e a comunicação visual entram definitivamente em meu campo de interesse e se integram a minhas pesquisas e poéticas. (Ibid., p. 28-29).

Dessa primeira passagem de Julio Plaza pelo Brasil, resultou uma ampla rede de contatos ligados à poesia e às artes visuais. Entre esses, estava Angél Crespo, poeta e crítico de arte espanhol e professor da *Universidad de Puerto Rico*, campus Mayagüez. Através de Crespo, Plaza foi convidado a realizar esculturas (**figura 38**) nesse campus.⁵⁶ Pilar Gómez Bedate, poetisa, crítica de arte e também professora da *Universidad de Puerto Rico*, bem como esposa de Crespo, descreve essas obras:

as três obras [...] ofereceram uma mistura inteligente de cor, plano e volume que deve ser respeitada integralmente pelo público interessado. Duas delas, a *Homenaje al Brasil* [Homenagem ao Brasil] e a *Alcolea* (chamada assim devido à cidade espanhola com esse nome cujos edifícios, segundo o artista, são formalmente semelhantes à obra em questão) são estudos modulares da forma cúbica; a terceira – intitulada simplesmente *Desarrollo de un Plano en el Espacio* [Desenvolvimento de um Plano no Espaço] – oferece uma série de múltiplas perspectivas de um retângulo cuja distorção geométrica abarca vastas realidades espaço-temporais. (BEDATE, 1968, p. 313, tradução nossa).

Figura 38 – Esculturas de Julio Plaza no campus Mayagüez da *Universidad de Puerto Rico*



JULIO PLAZA, *Homenaje al Brasil*, 1968; *Alcolea de Calatrava*, 1968; *Desarrollo de un Plano en el Espacio*, 1968.

Aço pintado. Fonte: Revista de Arte, n. 1, jun. 1969.

Após realizar essas esculturas, que evidenciam o caráter construtivo da sua produção nesse momento, Plaza retornou ao Brasil. Em 1969, recebeu um novo convite do campus de Mayagüez. Desta vez, viajou acompanhado da artista brasileira Regina Silveira, que havia conhecido em 1967, ainda em Madrid. Regina Silveira, nascida em Porto Alegre e com

⁵⁶ Sobre as atividades desenvolvidas por Julio Plaza em Porto Rico, ver Silveira (2013).

formação no Instituto de Artes da UFRGS, também já tinha uma carreira artística quando conheceu Plaza durante uma viagem. Desde o final dessa década, eles realizaram inúmeras parcerias.

Para Porto Rico, um Estado livre associado aos EUA na época, Julio Plaza foi como artista convidado e Regina Silveira como professora. Ali, residiram por quatro anos. A tensão da Guerra Fria também era evidente nessa ilha caribenha. Porto Rico vivia, e ainda vive, em uma tensão entre o pertencimento cultural e geográfico à América Latina e o regime imposto pelo imperialismo estadunidense. Conforme relata Silveira, o campus central da *Universidad de Porto Rico*, em San Juan, era marcadamente nacionalista, enquanto o campus de Mayaguëz estava mais aberto à influência internacional (informação verbal).⁵⁷

Amanda Carmona Bosch (2010), com base no depoimento de Stuart Ramos, remonta o desenvolvimento das artes no campus de Mayaguëz entre 1966 e 1971. Ela atribui o protagonismo nessa história a José Enrique Arrarás Mir, então reitor desse recém-criado campus. Arrarás, um “verdadeiro amante da arte que já foi experimentado colecionador” (BOSCH, 2010, não paginado, tradução nossa), convidou Stuart Ramos, seu amigo de infância e professor universitário, para constituir um núcleo internacional de arte. Eles reuniram diversos intelectuais e artistas, porto-riquenhos e estrangeiros, para compor o Departamento de Ciências Humanas e o Departamento de Estudos Hispânicos da Universidade. Entre esses, estão os já citados Angél Crespo, Pilar Gómez Bedate, Julio Plaza e Regina Silveira. Esse grupo desenvolveu diversas atividades, como a edição da Revista de Arte, ativa entre 1969 e 1971, com um impressionante “conteúdo analítico e abrangente das ideias do momento” (Ibid., tradução nossa) e a construção de uma galeria de arte (**figura 39**), projetada por Julio Plaza. Essa galeria, também chamada de Sala de Arte, recebeu exposições de nomes de destaque internacional, como os estadunidenses Frank Stella e Robert Morris e os argentinos Antonio Seguí e Lucio Fontana, bem como figuras de influência local, como os porto-riquenhos Luis Hernández Cruz, Joaquín Mercado, Rafael Ferrer e Luís de Casenave (REVISTA DE ARTE, 1969-1971).

Rememorando esses momentos, Regina Silveira destaca como esse contexto influenciou na produção de Plaza:

a mola da mudança é, principalmente, a renovação do repertório, impregnado e modificado pela informação forte e atualizada que provinha tanto das visitas frequentes a Nova York quanto do acesso a bibliografias e periódicos mais atualizados. Incluo aqui o convívio com os acontecimentos no próprio campus, em especial os que se conectavam às trocas internacionais geradas pelo intercâmbio que

⁵⁷ Entrevista com Regina Silveira realizada pelo autor em 4 dez. 2014 em São Paulo.

trazia artistas visitantes, principalmente de Nova York, ligados à galeria de Leo Castelli, como Robert Morris, Frank Stella, Roy Lichtenstein, e teóricos em evidência, como Barbara Rose, Germano Celant e Umberto Apollonio, entre outros, para palestras e para lecionar em cursos compactos no programa de arte.

Também influíram para essa nova postura mais política de Plaza os fatos que inundavam a mídia e estavam presentes no próprio campus universitário, como protestos estudantis contra a Guerra do Vietnã, reprimidos com violência por militares cuja sede estava provocadoramente instalada junto às instalações de ensino. (SILVEIRA, R., 2013, p. 41-42).

Figura 39 – Sala de Arte no campus Mayagüez da *Universidad de Puerto Rico*



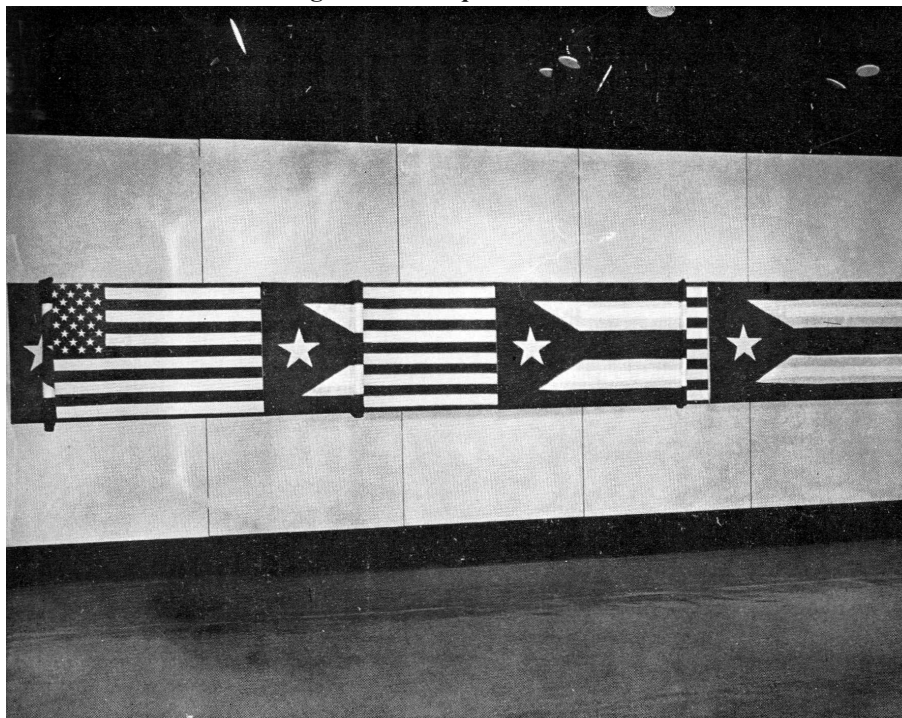
Fotografia por ocasião da exposição de Frank Stella em 1969. Fonte: Revista de Arte, n. 2, set. 1969.

Além da presença de artistas renomados no circuito internacional, Regina Silveira pontua a relevância do contexto político, em que Plaza convivia com o autoritarismo, tal como ocorrido na Espanha. Mesmo com o caráter internacionalista do recinto de Mayagüez, é possível notar a resistência ao imperialismo estadunidense, como na obra do porto-riquenho Carlos Irrizary exposta nesse espaço (**figura 40**). Nesse trabalho, a bandeira de Porto Rico gradualmente encobre a dos EUA, em um triunfo simbólico do desejo dos porto-riquenhos por independência.

Em 1971, Plaza faz um intervalo na sua estada em Porto Rico, ministrando um curso de arte em Porto Alegre. Esse curso, prático e teórico, teve como objetivo apresentar aos alunos da UFRGS práticas da arte contemporânea, como a desmaterialização da obra de arte, o questionamento da noção de autoria e a aproximação entre arte e vida cotidiana. Segundo Vera Chaves Barcellos: “Julio Plaza trouxe a Porto Alegre, bastante cedo, [...] essas ideias florescentes de então.” (BARCELLOS, 2013, p. 57). Em seguida, ela trata dos seus desdobramentos: “Os resultados do curso de Julio Plaza se fizeram sentir nos anos

posteriores, na produção de vários artistas, como [Carlos] Pasquetti, [Clovis] Dariano, Mara Alvares, Carlos Asp.” (Ibid., p. 59). Anos depois, a UFRGS tornou-se um importante núcleo de arte postal com o grupo Nervo Óptico.⁵⁸

Figura 40 – *Despierta, Boricua*



CARLOS IRRIZARY, *Despierta, Boricua*, s/d.

Registro fotográfico do trabalho exposto no campus Mayagüez em 1971. Fonte: Revista de Arte, n. 9, jun. 1971.

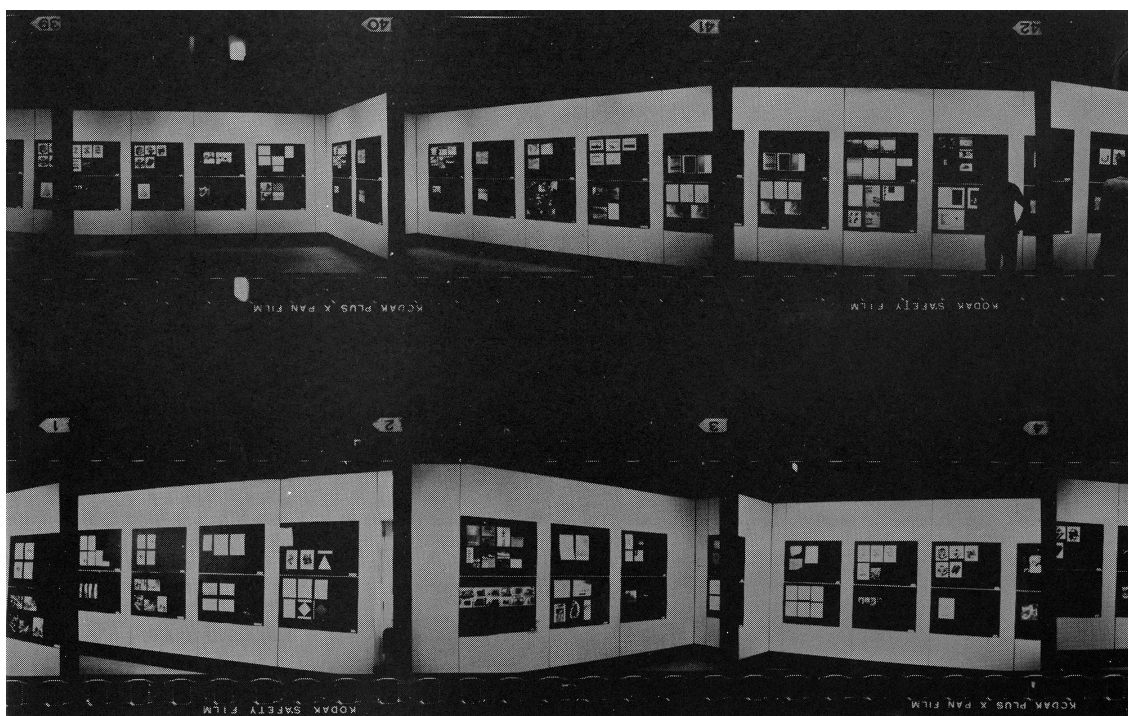
De volta a Mayagüez, Julio Plaza organizou exposições na *Universidad de Puerto Rico*, entre as quais se destaca a *Creación/Creation*⁵⁹ em 1972 (**figura 41**). Essa mostra, que resulta do ambiente cosmopolita estabelecido na universidade, foi pioneira no uso da rede de arte postal para realizar grandes exposições na América Latina, reunindo setenta e nove participantes,⁶⁰ número que se torna mais significativo por se situar nos primeiros anos da rede. Assim, foi em uma ilha dividida entre sua identidade latino-americana e a ocupação militar promovida pelos EUA, país que foi um dos berços da arte postal, que ocorreu a primeira grande exposição coletiva de arte postal na América Latina. A dialética intrínseca aos choques culturais permitiu que a influência imperialista dos EUA fosse também aquela que propagou uma prática essencialmente libertária e contra-hegemônica. No trabalho enviado por Frederico Moraes para essa exposição, nota-se a tensão latente do contexto político repressor da América Latina, que relegava seus cidadãos ao exílio (**figura 42**).

⁵⁸ Sobre esse grupo, ver o item **2.2.3 Grupo Nervo Óptico**.

⁵⁹ Sobre os desdobramentos da exposição *Creación/Creation* na rede de arte postal, ver Freire (2013a).

⁶⁰ Sobre a lista de participantes das exposições ligadas ao MAC USP, ver o **anexo 1**.

Figura 41 – Exposição *Creación/Creation*



Fonte: Universidad de Puerto Rico (1972).

Figura 42 – *Carimbo para correspondência com brasileiros no exterior*



FREDERICO MORAIS, *Carimbo para correspondência com brasileiros no exterior*, s/d.
Carimbo enviado para a exposição *Creación/Creation*, 1972. Fonte: Universidad de Puerto Rico (1972).

Nos créditos dessa exposição, Julio Plaza é indicado como organizador e editor, mas também são nomeados assistentes em cinco países: Regina Silveira, Frederico Moraes e Vera Roitman no Brasil; Petr Stembera, Elena Pinterová e Galeria L na Checoslováquia; José Maria Iglesias na Espanha; Pierre Keller na Suíça e Klaus Groh na Alemanha. A *International Artist's Cooperation* (IAC),⁶¹ grupo internacional organizado por Klaus Groh, também é

⁶¹ “Em 1971, em Oldenburg – Alemanha, [Klaus] Groh cria a *International Artists Cooperation* (IAC) voltada inicialmente para reunir e organizar dados e notícias acerca da produção e circulação de arte postal entre diversos países. Como primeira iniciativa, Groh criava boletins informativos [...] e os distribuía via correio.

destacada na realização da exposição (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, 1972). Tanto a lista de participantes como a de assistentes evidencia a amplitude internacional da mostra, contando com nomes que se destacaram na arte postal.

Em 1973, Julio Plaza e Regina Silveira, que já mantinham contato com Walter Zanini, deixaram Porto Rico e retornaram ao Brasil. Ainda nesse ano, tornaram-se professores da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e, no ano seguinte, da Universidade de São Paulo (USP). Também se aproximaram do MAC USP, cooperando com Zanini. A artista comenta a continuidade da experiência em Porto Rico:

Esses modos de organização a listagem dos artistas e grupos independentes envolvidos em Creación, Creation... constituíram o pacote de informação, atitudes e contatos diretamente transferidos ao Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP), dirigido por Walter Zanini, quando da chegada de Plaza a São Paulo, e foram também o aval para sua subsequente colaboração no museu. (SILVEIRA, R., 2013, p. 45).

Desse momento até o final da gestão de Zanini, em 1978, Julio Plaza esteve em atividade no MAC USP, expondo seus trabalhos, organizando exposições e atuando como designer gráfico. Com a chegada de Plaza e Silveira ao MAC USP, a conexão desse museu com a rede de arte postal se fortaleceu, ampliando seus pontos de contato e sendo respaldada pela experiência desses artistas na realização de uma grande mostra organizada através da rede.

3.2 DESENVOLVIMENTO

A participação do MAC USP na rede de arte postal teve seu período de maior intensidade entre 1974 e 1977. Ele contribuiu fundamentalmente com a realização de exposições que, embora em sua maioria não tenham apresentado exclusivamente arte postal, o consolidaram como um importante núcleo dessa prática. Entre essas, são destacadas na presente pesquisa aquelas coletivas e concebidas para serem realizadas no MAC USP. Assim, não se incluiu as mostras individuais nem aquelas somente reapresentadas neste museu. A opção por esse grupo de exposições justifica-se por elas oferecerem um panorama dos contatos do museu na rede.

Posteriormente, Groh começou a realizar edições modestas, em formatos variados e tiragens pequenas, quase sempre realizadas por meio de xerox ou mimeógrafo, de trabalhos seus e de seus colegas.” (ATANIA, 2011, p. 97-98).

3.2.1 *Prospectiva '74, 1974, e Poéticas Visuais, 1977*

Logo após chegar ao Brasil, Julio Plaza organizou, em parceria com Zanini, uma grande exposição no MAC USP, intitulada *Prospectiva '74*. Ela reuniu 151 artistas e quinze publicações⁶² das mais diversas localidades, sobretudo da América e da Europa. As mídias e as temáticas também foram diversas. Essa exposição, organizada através de envios postais, tornou-se um marco da conexão do MAC USP com rede de arte postal, por contar com um número de participantes muito maior que a sua antecessora desse gênero nessa instituição, a *Seis Artistas Conceituais*.

Certamente, a *Prospectiva '74* descende da experiência de Julio Plaza na organização da *Creación/Creation*. Além da vivência na rede, esse artista também dispunha de uma extensa lista de contatos. Ao comparar a lista de participantes dessas exposições, encontramos vinte e três nomes em comum, indicando uma continuidade entre essas mostras. Entretanto, isso não explica como a *Prospectiva '74* alcançou um número tão superior de participantes.

É preciso considerar que a exposição *Seis Artistas Conceituais* já havia conectado o MAC USP com seis artistas postais dos mais ativos na rede. Todos eles participaram da *Prospectiva '74*, mas somente Klaus Groh e Petr Stembera haviam integrado a *Creación/Creation*. Além disso, Zanini parece ter contribuído significativamente para a lista de convidados para a *Prospectiva '74*, já que a maioria dos artistas brasileiros dessa exposição não havia participado da *Creación/Creation*. Por fim, o elemento decisivo na ampliação dessa exposição foi o modo com que os artistas foram convidados. Cada um dos artistas que receberam a convocatória dos organizadores (**figura 43**) pôde convidar mais dois participantes.

Prospectiva '74 não foi identificada por seus organizadores como exposição de arte postal. De fato, ela foi estruturada por diversas práticas artísticas, não somente pela arte postal. Entretanto, Zanini e Plaza indicam o protagonismo da rede nessa mostra (vide **figura 44**). No catálogo dessa exposição, o diretor do museu observa que “Em sua maior parte, as obras, realizadas por processos de multimedia, chegaram ao Museu pela via postal” (ZANINI, 1974, não paginado). Nessa mesma publicação, Julio Plaza caracteriza esse evento: “PROSPECTIVA '74 tem sido possível graças a uma comunicação em nível internacional entre artistas, que têm demonstrado um espírito de cooperação e autogestão, só possível quando existe o conceito de INFORMAÇÃO e não de mercadoria” (PLAZA, 1974, não paginado).

⁶² Ver lista no **anexo 1**.

Figura 43 – Convocatória da exposição *Prospectiva '74*

f AC

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

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

"PROSPECTIVA '74" está aberta a todo tipo de manifestação e experimentação dentro de "MULTI-MEDIA": fotografia, xerox, documentos, publicações, ^{cartões,} selos postais, 38 16mm, off-set, jornais, etc. etc.

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

Recomendamos a via postal "aérea registrada"

LIMITE PARA ENVIO: 30 de Abril

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

FICHA DE INSCRIÇÃO (para efeitos de organização)

NOME _____

DATA NASCIMENTO _____

PAIS _____

ENDEREÇO _____

PAIS _____

FOTO
(optativo)

INFORMAÇÃO SOBRE TRABALHO ATUAL:

COMITE ORGANIZADOR

Walter Zanini, Diretor MAC

Júlio Plaza, Artista

Fonte: arquivo MAC USP.

Figura 44 – Exposição *Prospectiva* '74

Figura 45 – Convocatória da Exposição *Poéticas Visuais*

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

da Universidade de São Paulo

São Paulo, 24 de junho de 1977

EXPOSIÇÃO "POÉTICAS VISUAIS"

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

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

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

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

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

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

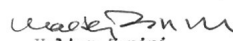
Um catálogo especial será remetido a cada participante.

Agradecendo sua colaboração, subscrevo,

Cordialmente

Organizadores

Julio Plaza e Walter Zanini


Walter Zanini
Diretor

P.S. Favor enviar sua biografia.

Parque Ibirapuera - Telefones: 71-1111 - 71-9610 - End. Telegráfico: Muartcon - Caixa Postal 22031
São Paulo - Brasil

MAC

Fonte: arquivo MAC USP.

3.2.2 *Papel e Lápis, 1976, e Videopost, 1977*

Além de Angelo de Aquino e Julio Plaza, o artista colombiano Jonier Marin também organizou exposições ligadas à arte postal no MAC USP na década de 1970. Sua primeira iniciativa junto a esse museu foi a organização da exposição *Papel e Lápis* em 1976. Marin utilizou a rede para convocar cada um dos participantes a enviar uma obra feita com lápis preto sobre um papel de aproximadamente 21 x 30 cm e uma fotografia no estilo utilizado em passaportes (**figura 46**). As fotografias seriam ampliadas para igualar-se às obras. Não havia nenhuma restrição quanto à temática da mostra.

Figura 46 – Reapresentação da exposição *Papel e Lápis*



Reapresentação dos trabalhos da exposição *Papel e Lápis* por ocasião da mostra *Por um Museu Público – Tributo a Walter Zanini*, 2013, MAC USP, curadoria de Cristina Freire. Fonte: fotografia de autoria do pesquisador.

As obras e fotografias recebidas foram expostas lado a lado, estabelecendo uma relação imediata entre autor e obra. O funcionamento telemático da arte postal possibilitou que a exposição ocorresse simultaneamente em dois locais: os originais foram expostos no *Museo de Arte Moderno de Bogotá*, e as fotocópias, no MAC USP.⁶⁴

⁶⁴ Jonier Marin atribui a Walter Zanini a ideia de realizar as exposições simultaneamente nos dois museus (MARIN por uma arte convivencial, 1976).

Sobre a concepção da exposição, Marin comenta:

Recentemente o instrumental fotomecânico, o vídeo, o computador tem sido considerados por muitos artistas como panaceia da genialidade, abusando de sua potencialidade comunicativa e contribuindo dessa maneira para a criação de um público sedento de “confusão”, crente de que esta é uma característica da arte nova. [...]

A presente exposição está motivada pelo desejo de estabelecer uma estreita convivência visual entre o artista e o público, utilizando meios que estão ao alcance do funcionário, sapateiro, industrial, operário, quais sejam o papel e o lápis. [...]

Por meio desta inter-relação foto/desenho procura-se fixar no espírito a imagem “corporal” do artista, como elemento fundamental que é das transformações sociais. (MARIN por uma arte convivencial, 1976, p. 70).

Os objetivos descritos por Marin verificam-se nos trabalhos enviados para essa exposição. Trata-se de grupo heterogêneo, mas notam-se alguns padrões. Nas obras em papel, são utilizados desenhos, textos e híbridos de ambos para abordar pautas políticas e reflexões sobre o fazer artístico. Nas fotografias, a maioria dos artistas enviaram imagens que reproduzem o formato utilizado no passaporte, entretanto não foram poucos os que subverteram essa estrutura com poses inusitadas, intervenções gráficas ou mesmo sem retratar seu rosto.

Papel e Lápis contou com a participação de aproximadamente quarenta e cinco artistas⁶⁵ residentes na América Latina e na Europa Ocidental. Provavelmente, essa restrição geográfica se deu pelos contatos estabelecidos por Marin e não por critérios relacionados à origem dos artistas. Essa exposição teve como coordenadores locais Alain Snyers, em Paris, Rómulo Polo, em Bogotá, e Horacio Zabala, em Buenos Aires. A única participação brasileira foi de Unhandeijara Lisboa.

Em 1977, Marin organizou uma segunda exposição de arte postal no MAC USP chamada *Videopost*. Ela teve Alain Snyers como coordenador em Paris, assim como a *Papel e Lápis*, e Cacilda Teixeira da Costa em São Paulo. Participaram dessa exposição dezoito artistas⁶⁶ de diversas nacionalidades, todos estrangeiros. Eles foram convidados a enviar projetos de vídeos com até cinco minutos, que seriam executados por Marin e pela equipe do MAC USP utilizando o equipamento adquirido por esse museu. Em seguida, seriam reunidos em uma única sequência. O resultado desse processo foi exposto com os projetos, permitindo ao público comparar a proposta do artista e o trabalho finalizado. Sobre a apresentação dos trabalhos, Marin esclarece: “Considerarei conveniente expor os projetos recebidos de maneira

⁶⁵ Contagem realizada a partir das listas de participantes disponíveis nos catálogos da exposição em Bogotá e da exposição em São Paulo. Quarenta e dois artistas são citados nos dois documentos, mas Fabio Lozano, Genedis P. Onide, Josep Figueres e Mariana Varela estão somente no de Bogotá, e Clemente Padín, Marty e Robin Crozier, somente no de São Paulo.

⁶⁶ Contagem realizada a partir da lista de participantes disponível no catálogo da exposição.

que vocês pudessem ter uma melhor informação sobre o processo desta experiência. Seja visto cada projeto-trabalho como uma obra em separado, e a soma dos mesmos como um trabalho só: VIDEOPOST” (MARIN, [1977?], não paginado).

A *Videopost*, diferentemente da *Papel e Lápis*, valorizou o uso das novas tecnologias no fazer artístico. No período em que foi realizada, o acesso aos equipamentos necessários para a videoarte ainda era muito restrito, de forma que essa exposição está inscrita em uma sequência de iniciativas do MAC USP na promoção dessa prática. Em 1977, foi criado o Setor de Vídeo do MAC USP, coordenado por Cacilda Teixeira da Costa, para a utilização do equipamento recém-adquirido pelo museu. Então, o MAC USP tornou-se um importante núcleo de fomento da videoarte entre os brasileiros, disponibilizando seu equipamento e promovendo eventos.⁶⁷

Assim como na *Papel e Lápis*, os projetos enviados para a *Videopost* são diversificados, mas identifica-se nesse conjunto uma forte politização dos trabalhos, contrapondo-se à indústria cultural e aos regimes políticos aos quais ela serve. Um exemplo desse comprometimento político é a proposição de Clemente Padín, intitulada *Sensibilização Estética, Sensibilização Política*. Conforme o projeto enviado pelo artista, um cartaz simulando uma campanha de “sensibilização estética” deveria ser fixado em um local de grande concentração de pessoas. Posteriormente, esse cartaz sofreria rasuras que o transformariam em uma campanha de “sensibilização política”. O local escolhido pelos executores do projeto foi a Avenida Paulista, em São Paulo (**figura 47**). No decorrer da filmagem, eles foram abordados pela polícia e obrigados a interrompê-la e a dar explicações às autoridades (informação verbal).⁶⁸ Assim, a filmagem foi finalizada em ambiente fechado, desviando-se da intensão do artista. Com isso, além do valor estético, esse vídeo adquiriu uma dimensão de testemunho do ambiente de terror imposto pela ditadura militar brasileira.

⁶⁷ Sobre o desenvolvimento da videoarte no MAC USP, ver Costa (2003) e Aguiar (2007).

⁶⁸ Essa história foi narrada por Cacilda Teixeira da Costa, uma das realizadoras presentes nesse evento, por ocasião do *Seminário Internacional Museu de Arte na esfera pública – Homenagem a Walter Zanini*, em 2 dez. 2013.

Figura 47 – Sensibilização Estética, Sensibilização Política



Cena do vídeo *Sensibilização Estética, Sensibilização Política*, 1977, projeto de Clemente Padín para a exposição *Videopost*, 1977. Fonte: acervo MAC USP.

3.2.3 Outras Contribuições do MAC USP

Além das exposições já descritas nesse capítulo, foram realizadas outras mostras ligadas à arte postal no MAC USP. Dentre essas, duas grandes exposições itinerantes que passaram por este museu. A primeira delas ocorreu em 1975, quando o artista francês Hervé Fischer realizou uma série de atividades no MAC USP, incluindo a apresentação do material que integra a publicação *Art et Communication Marginale*, com mais de 100 carimbos de artistas. A segunda, concebida por Jorge Glusberg, ocorreu em 1976. Ela era composta exclusivamente por cópias heliográficas e foi intitulada *Década de 70*.⁶⁹

Além da organização de exposições, o MAC USP também desempenhou as funções de divulgar localmente eventos e publicações de arte postal e, em alguns casos, indicar artistas para esses projetos. Entre esses, pode-se citar: *Small Press Festival*, 1976, *Editions & Communications in Latin America*, 1977, *Typewriter Art*, 1977, e *Xerox Books*, 1977, organizados por Guy Schraenen na Bélgica; *Exposição Internacional de Arte Postal*, 1977, organizada por Gerrit Jan de Rook na Holanda (**figura 48**); o livro *Breve História da Arte Por Correspondência: arte é sempre e somente presente*, 1977, organizado pela *Running Dog Press* nos EUA; e a *Esibizione Internazionale di Mail Art Mantua Mail 78*, 1978, organizada por Romano Peli e Michaela Vessari na Itália.⁷⁰

⁶⁹ Sobre a exposição *Década de 70*, ver o item **2.1.2 Grupo de Los Trece**.

⁷⁰ O levantamento dessas contribuições do museu foi realizado a partir da consulta aos boletins informativos lançados pelo MAC USP e do texto ASSESSORIA do MAC USP... (2013).

Figura 48 – Divulgação de evento de arte postal



Fonte: Jornal Folha de S. Paulo, 08 mar. 1977.

3.3 DESDOBRAMENTOS

Com o fim da gestão de Walter Zanini, em 1978, encerra-se também esse ciclo de atividades de arte postal no MAC USP. Entretanto, Zanini e Julio Plaza utilizaram a experiência e os contatos na organização de exposições, como *Prospectiva '74* e *Poéticas Visuais*, para realizar novos eventos em outras instituições.

3.3.1 *Multimedia Internacional*, 1979

A sequência de exposições ligadas à arte postal realizadas no MAC USP teve seu primeiro desdobramento nessa mesma universidade. Na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, onde Julio Plaza, Regina Silveira e Walter Zanini lecionavam, ocorreu a exposição *Multimedia Internacional* em 1979. Ela foi realizada por estudantes de diversas áreas dessa escola: Tadeu Jungle⁷¹ e Walter da Silva Silveira, idealizadores da mostra e alunos do curso de Rádio e TV; Betty Leirner, do curso de Cinema; Iara Simonetti e Marília Gruenwaldt, das Artes Plásticas; e José Guilherme Rodrigues Ferreira, do Jornalismo. (ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1979). Sobre o processo da exposição, Walter Silveira relata:

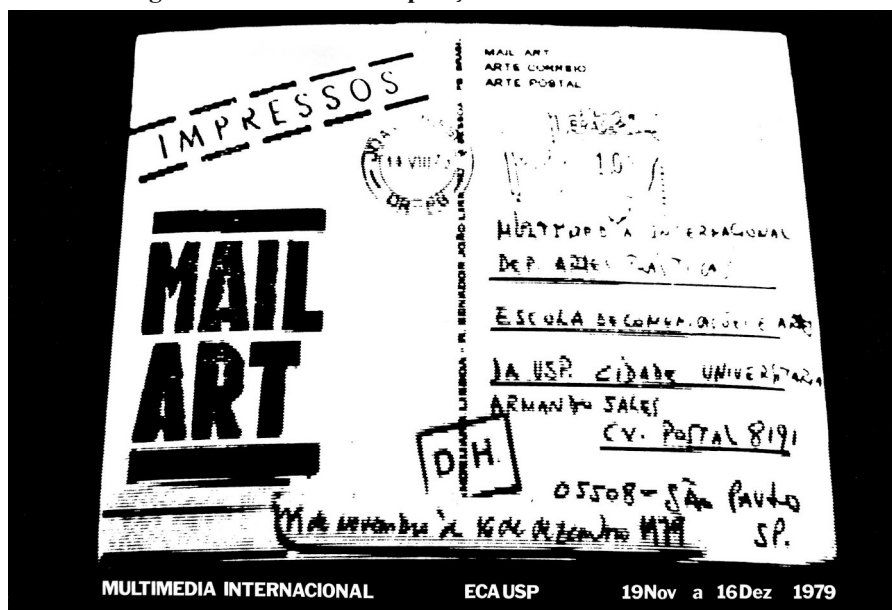
Tivemos a ideia de fazer essa exposição com uma pergunta: o que é essa *mail art*? Nós tínhamos alguns amigos que já estavam praticando isso, como o Roberto

⁷¹ Na época, Tadeu Jungle utilizava o nome artístico “Tadeu Junges”.

Sandoval, e propusemos para a Escola essa exposição. [...] Para ser oficial teria que ter uma orientação de um professor, então o Zanini se prontificou a fazer isso e o Julio Plaza deu uma orientação sobre como expor os trabalhos. Nós utilizamos aglomerados de papelão para expor os trabalhos e ocupamos os blocos do Jornalismo e das Artes Plásticas inteiros. No auditório, foram exibidos vídeos e filmes. Tiveram slides, a performance do [José Roberto] Aguilar no dia da abertura, todo tipo de mídia. Isso foi um trabalho de aproximadamente um ano.⁷²

O caráter interdisciplinar da *Multimedia Internacional* é evidente na variedade de áreas de estudo dos organizadores e na proposta de fazer dessa exposição uma celebração da criação do Núcleo Multimedia da ECA USP. A fusão entre as mídias também aparece no cartaz de divulgação da exposição (**figura 49**), fruto de um concurso em que a proposta de Walter Silveira foi ganhadora. Ele resulta de uma fotografia de um monitor de televisão transmitindo a imagem de um postal. Nele, também nota-se que, diferentemente da *Prospectiva '74* e da *Poéticas Visuais*, a ligação com a arte postal é explicitada.

Figura 49 – Cartaz da exposição *Multimedia Internacional*



Cartaz de autoria de Walter Silveira. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo (imagem restaurada digitalmente).

Outra diferença entre essa mostra e aquelas realizadas no MAC USP é que a convocatória (**figura 50**) destinava-se a todos os interessados, conforme relata Walter Silveira: “O convite para participar da exposição era aberto. Poderiam participar todos os trabalhos que chegassem naquele endereço. Era uma coisa muito aberta mesmo. Era um desdobramento da própria *mail art*”.⁷³ Dessa forma, a exposição superou quantitativamente as experiências no MAC USP, ao reunir 237 participantes.⁷⁴

⁷² Entrevista com Walter da Silva Silveira realizada pelo autor através de videoconferência em 14 nov. 2014.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ver lista no **anexo 1**.

Figura 50 – Convocatória da *Multimedia Internacional*

Fonte: arquivo do Centro de Arte Experimental Vigo.

Sobre o alcance dessa mostra e outras especificidades, Zanini escreve no catálogo da exposição:

Na sequência das mostras nacionais e internacionais promovidas nesta Universidade pelo Museu de Arte Contemporânea da década que se extingue [década de 1970] e confluindo com outros esforços que se realizam no país, especialmente no Recife, conseguiu a exemplar mobilização de mais de 200 artistas do mundo todo. Os objetivos não se limitam ao evento mas estendem-se à criação de um núcleo indispensável de atividades na área da multimedia. A iniciativa é dos jovens e isto é profundamente sintomático. (ZANINI, 1979, não paginado).

Nesse excerto, o autor relaciona diretamente as exposições realizadas no MAC USP com a *Multimedia Internacional*, indicando uma continuidade dessas experiências. Assim, o final da sua gestão não teve como resultado a ruptura das conexões estabelecidas na rede, mas a adaptação a novos contextos. No caso da *Multimedia Internacional*, o protagonismo dos alunos na organização da exposição foi absolutamente coerente com o contexto de uma escola de artes. Outro indicativo dessa continuidade é que Walter Silveira, um desses organizadores, já havia participado da exposição *Poéticas Visuais* no MAC USP.

Dado o ambiente político repressor que o Brasil vivia naquele momento, essa exposição foi marcante também como um espaço de livre expressão, uma válvula de escape

nos anos de chumbo, como Tadeu Jungle comenta:

A questão da censura era muito forte, essa liberdade de enviar correspondências para o mundo inteiro e exibir os trabalhos recebidos tinha um potencial subversivo muito grande que ajudou a minimizar a censura. Para nós, aquilo tinha um grande valor. Era um sintoma dos novos tempos que estavam nascendo com a abertura política. Esse tipo de iniciativa mostrou que era possível fazer algo sem censura, trazendo artistas de fora sem passar por nenhum filtro.⁷⁵

No mesmo sentido, segue a observação de Betty Leirner, também organizadora do evento:

Algumas obras e alguns artistas apresentados na exposição proposta por Zanini na ECA em 79 fizeram-me sonhar cada vez mais com um espaço linguístico livre de fronteiras e diferenças, e com uma liberdade de expressão artística que não sentia ser possível no Brasil naquela época, para além da música, do cinema de autor e da poesia.⁷⁶

Os trabalhos reunidos na *Multimedia Internacional* permaneceram na ECA USP até que, em 1984, foram doados ao Centro Cultural São Paulo (CCSP), ligado à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. O objetivo dessa doação foi o melhor acondicionamento das obras, mas, nessa instituição, elas tiveram o mesmo destino trágico que os trabalhos de arte postal que participaram da Bienal (ELIAS, 2010), conforme relatado no próximo item.

3.3.2 Exposição de Arte Postal na XVI Bienal de São Paulo, 1981

No início da década de 1980, o Brasil viveu uma profunda crise econômica e sob uma ditadura militar. A Bienal de São Paulo encontrava-se desprestigiada tanto por suas dificuldades financeiras como pelo boicote internacional organizado por artistas em protesto contra o governo golpista. Assim, a realização da sua décima sexta edição, em que completaria trinta anos, foi um desafio.

Em 1981, Walter Zanini foi convidado a organizar a *XVI Bienal de São Paulo*. Isso se deu tanto pelo reconhecimento da sua competência como pela possibilidade de superar essa crise, ao menos o boicote, conforme descreve Dária Jaremtchuk:

Não por acaso, quando a Fundação Bienal de São Paulo precisou reabilitar-se, após ter passado por sérias crises durante a década de 1970, é ao professor Walter Zanini que ela recorre. Afinal, seu trabalho frente ao MAC lhe deu credibilidade e respeito suficientes no meio artístico para que trouxesse de volta todos os que haviam se afastado das bienais por motivações políticas. (JAREMTCHUK, 2013, p. 25).

A figura de Zanini concretizou uma necessidade de transformação da Bienal de São Paulo. O modelo de museu que ele desenvolveu frente ao MAC USP foi fundamentalmente

⁷⁵ Entrevista com Tadeu Jungle realizada pelo autor através de videoconferência em 12 nov. 2014.

⁷⁶ Entrevista com Betty Leirner realizada pelo autor através de correio eletrônico em jan. 2015.

oposto ao praticado na Bienal até então. Mesmo com a proximidade histórica e física entre o MAC USP e a Bienal, dado que ambos nasceram do mesmo projeto, promovido por Ciccillo Matarazzo, de inserir São Paulo no circuito internacional das artes visuais e compartilharam o mesmo prédio no Parque do Ibirapuera, “durante todo o período do boicote à Bienal, iniciado em 1969, Zanini mantém-se distante e retorna apenas em 1981” (FREIRE, 2013b, p. 74).

Ao reaproximar-se da Bienal, Zanini organizou uma edição que retoma as práticas que ele havia promovido no MAC USP, incluindo a arte postal. Assim, foi realizada na *XVI Bienal de São Paulo* uma exposição de arte postal com curadoria de Julio Plaza e com assistência de Gabriela Suzana Wilder.⁷⁷ A arte postal integrava o Vetor A do Núcleo 1, que compreendia recentes investigações artísticas utilizando novos meios. Os trabalhos de arte postal foram reunidos em um mesmo local (**figuras 51 e 52**) e tiveram um catálogo à parte, constituindo uma certa autonomia em relação aos demais projetos dessa Bienal.

Como é usual em exposições de arte postal, qualquer interessado podia expor os seus trabalhos, sem necessitar ser convidado pela instituição. Bastava enviar o trabalho via correio, e ele não passaria por nenhum processo de seleção (**figura 53**). Além disso, os trabalhos não foram devolvidos, e um catálogo com o endereço dos participantes foi enviado aos artistas. Isis Baldini Elias descreve a mostra:

Devido a grande quantidade de obras do núcleo de Arte Postal, cerca de 8.000, este ocupou uma grande área física do espaço expositivo da Bienal. Deve-se registrar que durante todo o tempo da exposição – embora o prazo estabelecido pela carta-convite para envio dos trabalhos fosse julho de 1981 – os artistas continuaram postando material. Fato que, somado à pouca verba disponível para a realização da mostra, exigiu certo informalismo na apresentação das obras. (ELIAS, 2010, p. 170).

A autora constata o conflito entre o modo de exibição tradicionalmente utilizado nas bienais e a dinâmica da arte postal. Ao analisar alguns dos envios para essa exposição, ela comenta: “É evidente, também, a confusão dos artistas em relação à localização de Zanini. Alguns se direcionam a ele como se estivesse no MAC, outros na Bienal e outros na ECA” (Ibid., p. 168). Essa informação indica como a participação do MAC USP na rede se deu com maior destaque para a figura de Zanini do que para a instituição, explicando a continuidade dos contatos com a rede após a sua saída do museu.

⁷⁷ No texto de introdução do catálogo da exposição de arte postal na *XVI Bienal de São Paulo*, Zanini também inclui Cacilda Teixeira da Costa como curadora do evento. Entretanto, nos créditos da exposição, são indicados somente Julio Plaza e Gabriela Suzana Wilder como curadores da exposição de arte postal e Cacilda Teixeira da Costa aparece como curadora de videoarte.

Figura 51 – Exposição de arte postal na XVI Bienal de São Paulo



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Figura 52 – Exposição de arte postal na XVI Bienal de São Paulo



Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Figura 53 – Convocatória da exposição de arte postal na XVI Bienal de São Paulo

ARTE POSTAL

CONVITE



São Paulo, 8 de abril de 1981

A XVI Bienal de São Paulo (16 de outubro a 20 de dezembro de 1981) apresentará em seu Núcleo I a produção artística configurada nos sistemas de expressão e comunicação que utilizam os novos media.

Nesse contexto será incluída a arte postal, o que permitirá a criação de um espaço aberto aos artistas que se dedicam a essa atividade em contínua expansão no mundo de hoje.

É inegável a importância de se dar melhor a conhecer ao público esse novo sistema de arte criado para a intercomunicação dos artistas.

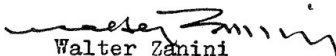
Apreciaria poder contar com a sua participação. Envie trabalhos (produção gráfica, registros musicais, video-K7, fotografias, etc.). Anexe foto sua junto ao seu ambiente de trabalho, ou de seus arquivos.

O endereço é: "NUCLEO I - ARTE POSTAL"
XVI Bienal de São Paulo
Caixa Postal 7832
01000 - São Paulo / SP. - Brasil
(remeter pela via postal simples)

Prazo de envio : 15 de julho de 1981.

A exposição será documentada através de uma publicação.

Solicito o favor de difundir este projeto e agradeço muito a atenção.


Walter Zanini
Curador Geral
XVI Bienal de São Paulo

WZ/vlc.

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

Fonte: Bienal de São Paulo (1981).

Atualmente, a presença da arte postal na Bienal de São Paulo é interpretada como sintomática do reconhecimento que essa produção recebeu no circuito artístico convencional.⁷⁸ Entretanto, na época, ela gerou diversas polêmicas. Entre os artistas postais, questionou-se a compatibilidade daquela prática marginal com uma instituição hegemônica como a Bienal.⁷⁹ Já entre aqueles que desconheciam a rede, foram tecidas duras críticas sobre a qualidade dessa produção.⁸⁰ Walter Zanini, antecipando-se a essas manifestações, justificase logo no início do texto de apresentação da exposição de arte postal:

Por que a exposição de Arte Postal na XVI Bienal? Recorrendo a dados concretos e imediatos do existir, esta atividade processual, que se apropriou dos serviços institucionais dos Correios, permanece, neste início da década 80, uma das evidências maiores do fenômeno que desmaterializou a arte, objeto de um dos vetores do Núcleo I da presente manifestação. (ZANINI, 1981, p. 7).

Jonier Marin, artista postal que integrou essa exposição, também comenta a pertinência dessa iniciativa no espaço da Bienal:

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

Marin compara a arte postal com “plantas epífitas”, que crescem apoiadas em outras espécies vegetais sem retirar nutrientes delas. Com isso, revela a autonomia da arte postal em relação ao circuito hegemônico, mas também a influência mútua entre eles.

A dificuldade de validar a arte postal no meio artístico foi reafirmada pelo destino que tiveram os trabalhos que integraram essa mostra. Tendo em vista que a Bienal não possuía acervo, Zanini ofereceu essas obras ao MAC USP, onde foi negada a sua entrada para o acervo.⁸¹ Em seguida, elas foram doadas ao Centro Cultural São Paulo. Nessa instituição, junto com as obras da *Multimedia Internacional* e de outras exposições de arte postal, a maior parte desse imenso acervo se perdeu em uma situação pouco esclarecida, mas que certamente passa pelo descaso com essa produção,⁸² demonstrando os limites da legitimação concedida pela Bienal.

⁷⁸ Ainda mais precoce foi a exposição de arte postal organizada por Jean-Marc Poinot na Bienal de Paris em 1971. Sobre os eventos organizados por Poinot nesse período, ver: Poinot (1971a, 1971b).

⁷⁹ Sobre a percepção dos artistas postais brasileiros acerca da Bienal, ver as entrevistas realizadas por Andrea Paiva Nunes disponíveis em Nunes (2004).

⁸⁰ Essas leituras estão manifestas em diversas reportagens veiculadas em jornais da época.

⁸¹ Sobre a tentativa de doação desses trabalhos ao MAC USP, ver Freire (2013b).

⁸² Sobre a perda desse acervo, ver Elias (2010).

3.4 EXPANSÃO DA REDE

Nessa última etapa, as exposições estudadas ao longo do capítulo são analisadas comparativamente na tentativa de identificar o sentido geral do desenvolvimento da rede no núcleo ligado ao MAC USP. Para isso, são abordadas as listas de participantes e a forma como os artistas foram convidados para compor essas exposições.

3.4.1 Listas de Contatos

Conforme indicado no início do capítulo, as listas de participantes são fundamentais para compreender o percurso da rede dentro e fora desse museu. No conjunto das exposições relacionadas com a rede de arte postal e com o MAC USP, existe um movimento de continuidade e sobreposição dessas listas. O princípio desse processo se deu com os contatos trazidos por Angelo de Aquino para a exposição *Seis Artistas Conceituais* que, mesmo sendo poucos, tinham grande expressão na rede.

Para interpretar as exposições seguintes, com números elevados de participantes, foram adotadas análises quantitativas tentando evitar o reducionismo que seria eleger somente alguns nomes, entre centenas, como participantes mais significativos. Para efeito dessa leitura, somente as grandes exposições ligadas à rede arte postal foram consideradas, por demonstrarem o alcance máximo da lista em cada momento. Além disso, desconsideraram-se aquelas resultantes de itinerâncias, já que foram articuladas por outros núcleos de arte postal. Também foi respeitado o recorte cronológico da pesquisa – do início da rede na América Latina até 1981. Assim, com base nesses critérios, foram selecionadas as seguintes exposições: *Creación/Creation*, *Prospectiva '74*, *Poéticas Visuais*, *Multimedia Internacional* e a exposição de arte postal na *XVI Bienal de São Paulo*. Os dados básicos dessas exposições estão sistematizados na **tabela 1**:

Tabela 1 – Maiores exposições de arte postal concebidas pelo núcleo ligado ao MAC USP			
Ano	Exposição	Local	Participantes*
1972	<i>Creación/Creation</i>	<i>Univ. de Puerto Rico</i>	79
1974	<i>Prospectiva '74</i>	MAC USP	166
1977	<i>Poéticas Visuais</i>	MAC USP	206
1979	<i>Multimedia Internacional</i>	ECA USP	237
1981	Arte postal na XVI Bienal de São Paulo	Bienal de São Paulo	546
* Contagem realizada com base nas listas disponíveis nos catálogos das exposições. As publicações também foram contabilizadas como participantes.			

Nota-se que o número de participantes é crescente, acompanhando a rápida expansão da rede na década de 1970. Destaca-se o aumento entre a *Creación/Creation* e a *Prospectiva '74*, resultante do encontro da lista de contatos de Julio Plaza com os contatos estabelecidos por Walter Zanini frente ao MAC USP, incluindo aqueles trazidos por Angelo de Aquino. Um aumento mais acentuado se deu entre a *Multimedia Internacional* e a exposição na Bienal, possivelmente relacionado com o prestígio do nome da Bienal. Não se pode desprezar o impacto desse evento no circuito artístico e a promoção que ele confere aos artistas.

Ao comparar as listas, constata-se que, dos mais de 900 artistas e publicações que participaram de alguma dessas exposições, somente 206 estiveram em ao menos duas, e apenas seis participaram de todas as cinco analisadas. Assim, observa-se uma grande permeabilidade da rede, que resultou em uma ininterrupta rotatividade de integrantes, muitos com participações pontuais. Em sincronia com esse dinamismo, tem-se um número menor de artistas com atuação constante nessas exposições. Participaram de ao menos quatro das cinco mostras estudadas: Albrecht Dietrich, Artur Barrio, Bernd Lobach, Cláudio Ferlauto, Edgardo-Antonio Vigo, Endre Tót, Felipe Ehrenberg, Genilson Soares, Janos Urban, Julio Plaza, Juraj Melis, Klaus Groh, Miroljub Todorovic, Regina Silveira, Roberto Keppler, Timm Ulrichs, William Louis Sorensen e Yutaka Matsuzawa.

Com base nesse estudo de caso do MAC USP, pode-se inferir modelos para compreender o funcionamento geral da rede. Aparentemente, as listas não seguem somente uma lógica cumulativa, em que artistas são inseridos em um grupo já estabelecido, mas também uma lógica rotativa em que a maioria dos artistas não se fixa por um longo período. Além disso, um grupo reduzido de artistas se estabelece na rede por um período maior, garantindo a sua unidade e continuidade. Esse grupo, mesmo ocupando uma posição de estabilidade, continua a renovar incessantemente as suas conexões. Percebe-se também que os artistas desse grupo restrito são os responsáveis pelas mais consistentes elaborações teóricas sobre a rede.

3.4.2 Modelo das Exposições

Conforme explicitado anteriormente, embora a arte postal não possua nenhuma instância normativa, ela opera com alguns princípios básicos, que a mantêm autônoma e solidária. Um desses princípios é a ausência de mecanismos de seleção, de modo que a rede permanece aberta a novos membros.

A maioria das exposições realizadas pelo núcleo de arte postal ligado ao MAC USP não aplica plenamente esse princípio, restringindo a participação a artistas convidados. Em exposições como *Seis Artistas Conceituais*, *Papel e Lápis* e *Videopost*, essa característica transparece no número limitado de artistas. Já nas mostras *Prospectiva '74* e *Poéticas Visuais*, híbridas de arte postal e outras práticas, nota-se um cuidado em dar abertura para uma grande quantidade de artistas, constituindo uma ampla amostragem da produção na rede. Entretanto, o caráter restritivo é inerente às listas de convidados, mesmo àquelas com grande elasticidade como a da *Prospectiva '74*, em que cada convidado pôde indicar mais dois artistas.

Sintomaticamente, essas exposições resultantes da conexão do MAC USP com a rede raramente foram divulgadas como exposições de arte postal, mesmo que, em algumas, a sua ligação com a rede seja direta. Foi somente na exposição de arte postal na *XVI Bienal de São Paulo* que Julio Plaza e Walter Zanini evidenciaram essa denominação. Além disso, eles reuniram, no catálogo da exposição, textos críticos que abordam especificamente a arte postal. Também foi nessa mostra que as restrições quanto aos participantes foram totalmente abolidas. Qualquer pessoa, artista ou não, cativada pela convocatória do evento pôde enviar trabalhos. Assim, muitos desses participantes não tinham um histórico de atuação na rede.

Curiosamente, foi ao entrar na Bienal, propulsora do circuito artístico tradicional, que as experiências desenvolvidas no MAC USP se adequaram plenamente à estrutura da arte postal. A presença da rede na *XVI Bienal de São Paulo* ocorreu sem concessões. Todos os seus preceitos foram respeitados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objeto a expansão da rede de arte postal na América Latina desde suas primeiras manifestações nos anos finais da década de 1960 até o seu reconhecimento público em 1981. Analisando esse percurso, nota-se como a rede manteve-se coerente ao longo desse período, sem violar seus princípios básicos. Mesmo com a relativa projeção que a arte postal alcançou, ela conservou sua independência em relação ao circuito hegemônico e a sua permeabilidade a entrada de novos membros. Assim, ela esteve em constante expansão, despertando cada vez mais conexões.

Quanto ao início da rede na América Latina, embora exista uma filiação a um processo internacional com raízes externas, ela descende, sobretudo, de experiências locais na organização de publicações e exposições coletivas ligadas à Nova Poesia. Iniciativas como as dos grupos ligados ao Poema/Processo, no Brasil, de Edgardo-Antonio Vigo, na Argentina, de Clemente Padín, no Uruguai, de Guillermo Deisler, no Chile, de Dámaso Ogaz, na Venezuela, e de Mathias Goeritz, no México, traçaram caminhos e vínculos que foram amplificados com a chegada da arte postal. Portanto, ao menos na América Latina, a prática da arte postal nasceu indissociável da Nova Poesia, que estruturou um circuito ao qual a arte postal se somou. Não por acaso, muitos dos principais artistas e instituições ligados à poesia experimental nos anos 1960 também foram agentes da rede de arte postal na década seguinte.

Nesses jovens artistas da década de 1960, manifesta-se uma tendência à articulação em grupos com pautas tanto ligadas ao campo artístico, como ao campo político. No discurso e na ação desses grupos, mistura-se a abertura de espaços para manifestações artísticas ainda incipientes com a busca de uma transformação mais ampla da sociedade. A maior parte dos artistas postais aqui estudados compuseram grupos nesses moldes, antes e/ou durante a sua participação na rede. Foi o caso de Ogaz, no grupo *El Techo de la Ballena*, de Deisler, no grupo Tebaida, de Padín, com a revista *Los Huevos del Plata*, de Vigo, com o *Movimiento Diagonal Cero*, do *Grupo de Los Trece*, ligado ao CAYC, dos brasileiros reunidos no Poema/Processo, do grupo Nervo Óptico, entre muitos outros. Assim, a predisposição ao trabalho coletivo antecede a chegada da arte postal entre os latino-americanos.

Desde os primeiros anos da década de 1970, alguns desses artistas já estavam em contato com a arte postal, inclusive participando de exposições na Europa. Alguns deles, chegaram a organizar mostras ligadas à rede nesse período, como a exposição *Creación/Creation*, organizada por Julio Plaza em Porto Rico em 1972 ou as exposições promovidas por Angelo de Aquino na Veste Sagrada em 1973. Entretanto, foi somente em

meados dessa década que a América Latina foi palco de uma série de grandes exposições coletivas de arte postal. Em 1974, o *Festival de La Postal Creativa*, organizado por Clemente Padín em Montevideu, preconizou três grandes mostras realizadas em 1975: a *Última Exposición Internacional de Artecóreo '75*, organizada por Edgardo-Antonio Vigo e Horacio Zabala em Buenos Aires, a *Primeira Exposição Internacional de Arte Postal*, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho em Recife, e a *Primeira Internacional de Correspondência*, organizada por Ismael Assumpção em Santo André. Após essas exposições seminais, mostras de arte postal proliferaram-se pela América Latina e despertaram novos núcleos, como o mexicano e o salvadorenho, ambos em 1979.

Iniciada a década de 1980, a rede, já amadurecida, agregou uma nova geração de artistas que conviveria com os seus pioneiros. Ainda nesse período, ela recebe espaço na *XVI Bienal de São Paulo*, em 1981, explicitando o reconhecimento que a rede obteve. Mesmo que as bienais sejam símbolos do circuito hegemônico, a exposição de arte postal nessa Bienal respeitou os princípios da rede. Isso se deveu a essa mostra ter sido organizada por dois membros ativos na rede desde o seu princípio: Walter Zanini, curador geral dessa edição da Bienal, e Julio Plaza, curador da exposição de arte postal. De modo semelhante ao que ocorreu nas parcerias dessa dupla organizando exposições no MAC USP, a presença da arte postal foi possível pela adaptação, não da rede, mas da instituição que a acolheu. Tanto no MAC USP como na Bienal, Plaza e Zanini constituíram um espaço em harmonia com os objetivos da arte postal.

A preocupação com o acesso do público à produção que circulava na arte postal foi constante na rede, manifestando-se na frequente organização de exposições. A arte postal, ainda que tenha uma vocação marginal pelo seu caráter contra-hegemônico, foi acolhida por algumas instituições que cumpriram os princípios da rede. Entre essas, destacam-se as universidades como campo de incentivo à livre criação, sem exigir resultados imediatos. Muitos dos artistas postais também foram professores universitários, indicativo da compatibilidade entre a experimentação artística e a academia. O acolhimento da arte postal nas universidades é patente no grande número de eventos sediados em *campi* universitários, como as iniciativas de Julio Plaza e Regina Silveira na *Universidad de Puerto Rico*, as supracitadas exposições no MAC USP, a exposição *Multimedia Internacional* na Escola de Comunicações e Artes da USP, os eventos nos festivais de inverno da Universidade Católica de Pernambuco, as experiências ligadas ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, as exposições organizadas por Clemente Padín na *Universidad de la*

República em Montevideu e a exposição organizada por Jesús Romeo Galdámez Escobar na *Universidad de El Salvador*.

Além das universidades, outros locais foram fundamentais na estruturação da rede, especialmente espaços expositivos resultantes de iniciativas individuais, ou de pequenos grupos, como a boutique *Veste Sagrada*, no Rio de Janeiro, a *Galeria U*, em Montevideu e o CAYC, em Buenos Aires. Com menor frequência, a arte postal também apropriou-se de espaços sem finalidades artísticas, como nas exposições realizadas por Paulo Bruscky em um hospital, uma sede dos correios e uma livraria, todas em Recife. O uso desses lugares para a realização de exposições mostra como a arte postal promoveu não só o intercâmbio entre os artistas, mas também ocasiões para esses publicizarem seus trabalhos. Dessa maneira, o circuito fundado pela arte postal trouxe aos artistas o controle não só da produção, mas da circulação das obras, resultando em uma ampla liberdade criativa.

O exemplo dado pela arte postal desvela limitações do circuito artístico tradicional. As virtudes dos trabalhos que circularam na rede, livres de processos de seleção, atesta como a competitividade entre os artistas, que supostamente elevaria a qualidade dos trabalhos, é desnecessária no fazer artístico. Assim, as razões para essa competitividade tem raízes em outros contextos e não são intrínsecas à dinâmica da criação. Algo similar ocorre com a suposta necessidade do mercado, negada pelo intenso fluxo que os trabalhos de arte postal adquiriram sem se tornarem mercadorias.

Retomado esse histórico, talvez seja possível responder à pergunta feita na introdução deste texto: “O que motiva um trabalho criativo que nega a competitividade, o culto à personalidade e o lucro?” Certamente, no caso da arte postal, a resposta passa pela solidariedade estabelecida entre os artistas que, sem ganhos individuais iminentes, dedicaram tempo, energia e recursos financeiros próprios para construir uma rede, composta por conhecidos e desconhecidos, baseados no impulso de realizar um projeto coletivo. Nas correspondências trocadas entre os artistas, é notável que, apesar da relativa despersonalização que uma rede telemática acarreta, foram firmados laços afetivos entre os sujeitos envolvidos, que se concretizam em detalhes como as palavras de apreço escritas nas correspondências, na prontidão em se envolver em projetos de estranhos e no cuidado com que os envelopes foram individualmente decorados com selos, carimbos, desenhos e outras inscrições.

Essa ligação entre os artistas, somada à estrutura em uma rede horizontal, fez da arte postal um mecanismo eficiente de resistência aos governos totalitários instaurados na América Latina. A censura não pôde calar uma estrutura supranacional, sem lideranças, sem membros

insubstituíveis ou núcleos de poder. Não havia um alvo único a ser perseguido. Já o vínculo entre os artistas fez com que, ao mesmo tempo em que todos eram substituíveis, ninguém fosse prescindível. Assim, aqueles que foram vítimas diretas da repressão tiveram na solidariedade de seus companheiros o suporte subjetivo e objetivo na luta pela liberdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Carolina Amaral. Capítulo III – MAC USP e a Videoarte no Brasil. In: _____. **Videoarte no MAC-USP: o suporte das ideias nos anos 1970**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ALARCON, Mauricio Guerrero. **El Arte Correo en Mexico: origen y problemática en el período de 1970 a 1984**. Cidade do México: Universidad Autónoma Metropolitana/Azcapotzalco, 1990.

ALTSHULER, Bruce. Introduction. In: **Salon to Biennial: exhibitions that made art history**. v. 1: 1863-1959. Nova Iorque: Phaidon, 2008. p. 9-19.

AQUINO, Angelo de. **[Caderno de anotações do artista]**. [1972].

_____. **Aspectos da vanguarda radical no Brasil e no mundo**. Texto de divulgação da Veste Sagrada Organização Criativa. Rio de Janeiro, 18 jan. 1973.

_____. **[Correspondência enviada a Walter Zanini]**. Rio de Janeiro, 05 mai. 1973.

_____. **Vida Rex**. Texto de Wilson Coutinho. Rio de Janeiro: Zit, 2004.

(UMA) ARTE que incomoda. Entrevista com Jonier Marin. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 nov. 1981, p. 42.

(UM) ARTISTA de volta: Ângelo D'Aquino. Reportagem de Geraldo Edson de Andrade. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p. 10, 13 jul. 1973.

ARTISTA mexicano dirige debates sobre arte-correio. **Diário de Pernambuco**, Recife, 26 jul. 1978.

ASP, Carlos et al. **Manifesto**. Porto Alegre, dez. 1976.

ASSESSORIA do MAC USP para exposições nacionais e internacionais (1965 – 1978). In: FREIRE, Cristina (Org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013. p. 413-415.

ATANIA, Emanuelle Schneider. **Influxus: ressonâncias *fluxus* no acervo do MAC-USP**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BARCELLOS, Vera Chaves. [Depoimento sobre o grupo Nervo Óptico e o Espaço N.O.]. In: CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.). **Espaço N.O., Nervo Óptico**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p. 18-20.

BARCELLOS, Vera Chaves. Arte pública: um conceito expandido. In: FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS (Porto Alegre, RS). **Julio Plaza: poética/política**. Porto Alegre: [s.n.], 2013. p. 50-59.

BEDATE, Pilar Gómez. El Homenaje al Brasil y outras obras de Julio Plaza, en Mayagüez. **Revista de Cultura Brasileña**, Madrid, n. 26, p 308-317, set. 1968. Disponível em: <http://issuu.com/gibelino/docs/revista_de_cultura_26>. Acesso em: 05 mai. 2015.

BIBLIOTECA CÂMARA CASCUDO. **Expoética 77**: catálogo de exposição. Natal, 1977.

BICECCI, Verónica Gerber. La Odisea de Ulises Carrión. In: MARCIN, Mauricio (Org.). **Artecorreo**. Cidade do México: Museo de la Ciudad de México, 2011. p. 241-244.

BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo**. v. 1. Catálogo geral. São Paulo, 1981.

BOSCH, Amanda Carmona. **Mayagüez 1966-1971: edad de oro de las artes plásticas en Puerto Rico**. 2010. Disponível em: <<http://www.mayaguezsabeamango.com/historias/historias-final/332-mayagueez-1966-1971-edad-de-oro-de-las-artes-plasticas-en-puerto-rico>>. Acesso em: 05 mai. 2015.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 898, de 29 de setembro de 1969**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De10898.htm>. Acesso em: 07 jul. 2014.

_____. **Lei nº 6.620, de 17 de dezembro de 1978**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1970-1979/L6620.htm#art55>. Acesso em: 07 jul. 2014.

_____. **Lei nº 7.170, de 17 de dezembro de 1983**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L7170.htm#art35>. Acesso em: 07 jul. 2014.

BRITTO, Patrícia; GUANABARA, Danilo. Um lance de poemas. **Revista Brouhaha**, Natal, n. 10, set. 2007.

BRUSCKY, Paulo. Arte Correio e a grande rede: hoje a arte é este comunicado. Texto publicado originalmente em 1976, retrabalhado em 1981. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. (Org.) **Escritos de artistas: anos 60/70**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 374-379.

_____. Entrevista com Paulo Bruscky. Entrevista concedida a Cristina Freire em out. 1998. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. **Conceitualismo do Sul / Sur**. São Paulo: Annablume, 2009. p. 77-79.

_____. **A arte da arte correio**. Entrevista concedida a Márcia Ruiz e Fernanda Paulo Prado, do Museu da Pessoa, em 11 jun. 2013. Disponível em: <<http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/a-arte-da-arte-correio-4065>>. Acesso em: 27 jun. 2015.

_____. A arte em rede de Paulo Bruscky: criação, resistência e utopia. Entrevista concedida a Ana Lúcia Mandelli de Marsillac em mar. 2014. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 4, n. 7, p. 39-48, jul. 2014.

BUGNONE, Ana. **La revista Hexágono '71: 1971-1975**. Livro digital. La Plata: Universidad Nacional de La Plata: Centro de Arte Experimental Vigo, 2014. Disponível em: <<http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/09-bugnone>>. Acesso em: 08 jul. 2015.

CAMNITZER, Luis; CASTILLO, José Guillermo; PORTER, Liliana. **[Texto descrevendo o início do El New York Graphic Workshop]**. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1970. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/777412/language/es-MX/Default.aspx>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

CARABALLO, Jorge; PADÍN, Clemente. **Solidaridad**. Montevideu: edição dos autores, 1991.

CARRIÓN, Ulises. Rede Internacional de Correio Artístico Imprevisível. In: BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo**. v. 2. Catálogo de arte postal. São Paulo, 1981. p. 11.

_____. A Arte Postal e o grande monstro. In: BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo**. v. 2. Catálogo de arte postal. São Paulo, 1981. p. 12-15.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Espaço N.O.: uma cronologia comentada. In: _____ (Org.). **Espaço N.O., Nervo Óptico**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p. 49-60.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHACÓN, Katherine. **Timeline of Diego Barboza**. [200-?]. Disponível em: <<http://diegobarboza.com/images/pdf/Timeline-of-Diego-Barboza-English.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2015.

CIRNE, Moacy. **Do Poema/Processo à Arte Postal, da Arte Postal ao Poema-Processo**. [20--?]. Disponível em: <http://www.natalnet.br/palatnik/JotaMedeiros/poeticas_visuais/poemaprocesso/poemaprocesso.html>. Acesso em: 30 jun. 2015.

COOK, Geoffrey. The Padin/Caraballo project. In: CARABALLO, Jorge; PADÍN, Clemente. **Solidaridad**. Montevideu: edição dos autores, 1991.

COSTA, Cacilda Teixeira da. Testemunho sobre a vídeo-arte no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP07_costa.pdf>. Acesso em: 04 mai. 2014.

DAVIS, Fernando. La poesía fuera de sí. La Expo/ Internacional de Novísima Poesía en el Instituto Torcuato Di Tella. **El Surmenage**, Buenos Aires, cap. 2, ano 2, n. 3, nov. 2009. p. 5-6. Disponível em: <http://www.surmenagedelamuerta.com.ar/El_Surmenage-II-03.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2015.

_____. La poesía fuera de la poesía. Estrategias poéticas y políticas de la “nueva poesía”. **Tercer Texto**, Las Palmas de Gran Canaria, n. 2, jun. 2011.

DAVIS, Fernando; NOGUEIRA, Fernanda. Gestionar la precariedad. Potencias poético-políticas de la red de arte correo. **Revista Artecontexto**, Madrid, n. 24, p. 33-35, 2009.

DEISLER, Guillermo. Algunas explicaciones acerca del “Arte por correo”. Manuscrito de 16 abr. 1982. In: DEISLER, Mariana; VARAS, Paulina; GARCÍA, Francisca. **Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción**. Santiago: Ocho Libros, 2014. p. 165-166.

DEISLER, Mariana; VARAS, Paulina; GARCÍA, Francisca. **Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción**. Santiago: Ocho Libros, 2014.

DIAS-PINO, Wladimir. **Processo: Linguagem e Comunicação**. Pretópolis: Vozes, 1971.

DUCH, Leonhard Frank. **[Correspondência enviada a Edgardo-Antonio Vigo]**. Recife, 21 jun. 1976.

EHRENBERG, Felipe. Editora como projeto artístico: Beau Geste Press/Libro Acción Libre. No sul ou DO Sul? Revisando o revisado. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. **Conceitualismo do Sul / Sur**. São Paulo: Annablume, 2009. p. 25-32.

ELIAS, Isis Baldini. **Conservação e Restauro de Obras com Valor de Contemporaneidade**. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Multimedia Internacional**: catálogo de exposição. São Paulo, 1979.

FISCHER, Hervé. **Art et communication marginale: tampons d'artistes**. Paris: Balland, 1974.

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

_____. Artistas/curadores/arquivistas: políticas de arquivo e a construção das memórias da arte contemporânea. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. **Conceitualismo do Sul / Sur**. São Paulo: Annablume, 2009. p. 13-23.

_____. Arte conceitual depois da arte conceitual. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. **Conceitualismo do Sul / Sur**. São Paulo: Annablume, 2009. p. 165-171.

_____. Museus e poetas concretos em três tempos. Julio Plaza em dois tempos. In: FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS (Porto Alegre, RS). **Julio Plaza: poética/política**. Porto Alegre: [s.n.], 2013. p. 64-77.

_____. Museus em rede: a práxis impecável de Walter Zanini. In: _____ (Org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013. p. 22-101.

FREITAS, Eloah Franco de. **A Revista Artéria: uma amostragem das poéticas intersemióticas dos anos '70 aos '90**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, São Paulo, 2003.

GLUSBERG, Jorge. [Texto de apresentação da exposição Década de 70]. In: MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE. **Arte Conceptual Internacional Década del 70**: catálogo de exposição. Cidade do México, 1977.

GÓMEZ, Enrique. Enrique Gómez y la “Galería U”. Entrevista concedida a Gerardo Mantero. **Revista La Pupila**, Montevideu, n. 5, p. 14-16, dez. 2008.

GRACIA, Silvio de. Introdução. In: _____ (Org.). **Poesía Visual Latinoamericana**. Também identificado como n. 8 da revista HOTEL DaDa, de ago. 2010. Buenos Aires: Ediciones El Cadrú, 2010. p. 4-7.

GRUPO POEMA PROCESO. **Contatos**. Texto originalmente publicado na Revista Ponto 2, Rio de Janeiro, Ponto, 1968. Disponível em: <<http://www.poemaprocesso.com.br/textos.php?texto=90>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

HELD JR., John. The mail art exhibition: personal worlds to cultural strategies. In: CHANDLER, Annmarie; NEUMARK, Norie (Ed.). **At a distance: precursors to art and activism on the internet**. Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2005. p. 89-104.

_____. Tres ensayos sobre arte correo. Anteriormente publicado em 1991. In: SOUSA, Pere (Coord.). **Mail Art: la red eterna**. Recompilação de artigos publicados na revista P.O.BOX entre 1994 e 1999. Madrid: Reprográficas Malpe, 2011. Disponível em: <<http://www.merzmail.net/laredeterna.htm>>. Acesso em: 09 mar. 2014. p. 21-50.

HERRERA, María José; MARCHESI, Mariana. **Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977**. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013.

JAREMTCHUK, Dária. **MAC do Zanini: o museu crítico do museu**. Integra a homenagem prestada pelo Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) a Walter Zanini. Também publicado em: OLIVEIRA, E. D. e COUTO, M. F. M. (Org.). **Instituições da arte**. Porto Alegre: Zouk, 2013. Disponível em: <www.cbha.art.br/img/zanini/hom_daria_zanini.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2014.

KHOURI, Omar. **O livro das mil e uma coisas: textos breves sobre comunicação, semiótica, artes, (ex-) viventes etc et al**. São Paulo: Nomuque Edições, 2011.

KOZLOWSKI, Jaroslaw. [Entrevista concedida a Cristina Freire]. In: BIENAL DE SÃO PAULO. **27ª Bienal de São Paulo: como viver junto**: guia de exposição. São Paulo, 2006. p. 106.

KOZLOWSKI, Jaroslaw; KOSTOLOWSKI, Andrzej. **Net**. Manifesto impresso. [1971 ou 1972]. Disponível em: <<http://www.avantgarde-museum.com/en/image/2744/>>. Acesso em: 11 fev. 2014.

LEV, Leon. Prologo. In: CARABALLO, Jorge; PADÍN, Clemente. **Solidaridad**. Montevideu: edição dos autores, 1991.

LIVRARIA LIVRO 7. **3x4 Show**: catálogo de exposição. Recife, 1978.

LYRA, Pedro. **O real no poético II**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1986.

_____. **Sincretismo: a poesia da geração 60: introdução e antologia.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MARIN, Jonier. [Texto direcionado ao público da exposição Videopost]. [s. l.], [1977?].

_____. **Colombia desde afuera.** Cartão-postal de divulgação da exposição Colombia desde afuera enviado pelo Museo de Arte Moderno de Medellín a Niels Lomholt. Medellín, 03 ago. 1981. Disponível em: <<http://www.lomholtmailartarchive.dk/mail-art-network/1981-08-03-museo-de-arte-moderno-de-medellin>>. Acesso em: 16 jul. 2015.

MARIN por uma arte convivencial. Artigo de divulgação da exposição Papel e Lápis com entrevista de Jonier Marin. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 mai. 1976. p. 70.

MARX, Graciela Gutiérrez. **My life in mail art. Los artistas invisibles o la red sin pescador.** La Plata, 11 set. 2006. Disponível em: <<http://giroscopio.blog.com.es/2009/09/27/my-life-in-mail-art-los-artistas-invisibles-o-red-sin-pescador-graciela-gutierrez-marx-7049378/>>. Acesso em: 09 jul. 2015.

_____. **Artecorreo: artistas invisibles em la red postal 1975-1995.** Buenos Aires: Luna Verde, 2010.

MORAIS, Frederico. Arte e crítica de arte nos tribunais militares. 1978. In: _____. **Frederico Moraes.** Coletânea de textos do autor organizada por Silvana Seffrin. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p.17-25.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Videopost:** catálogo de exposição. São Paulo, 1977.

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES. **Novísima Poesia /69:** catálogo de exposição. La Plata, 1969. Disponível em: <<http://caevpoesiavisual.blogspot.com.ar/p/expo-ovisima-poesia-69.html>>. Acesso em: 04 jul. 2015.

NET. **Net.** Fac-símile do manifesto e das listas de convidados para o evento NET. Fotocopiado por G. Pernecky. O original foi publicado na Polônia em 1972. Colônia: Publicações Soft Geometry, 1993.

NOGUEIRA, Fernanda. El cuerpo político más allá de sus limites: Clemente Padín y el flujo postal. In: MARCIN, Mauricio (Org.). **Artecorreo.** Cidade do México: Museo de la Ciudad de México, 2011. p. 77-85.

(A) NOVA veste que você vai usar. Artigo de divulgação da boutique Veste Sagrada. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 jul. 1971. p. 2.

NUNES, Andrea Paiva. **Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80.** Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

OVUM 10. Montevideu: edição do autor, n. 10, mai. 1972.

PADÍN, Clemente. **Hacia un lenguaje de la acción.** Montevideu: edição do autor, 1977.

_____. *Proceso: 40 años*. In: _____. **Clemente Padín**. Coletânea de poemas e textos críticos de Clemente Padín. [200-?]. Disponível em: <http://issuu.com/boek861/docs/clemente_padin_articulos/139>. Acesso em: 30 jun. 2015. p. 140-150.

_____. **El arte correo en Latinoamérica**. Texto lido na XXXIV Reunião do PCCLAS (Conselho da Costa do Pacífico em Estudos Latino-Americanos), realizado na Universidad Autónoma de Baja California, México, em 1988. Disponível em <<http://www.merzmail.net/latino.htm>>. Acesso em: 12 de julho de 2013.

_____. **Algunas historias personales en Relación al Arte Correo, a la Poesía Experimental y a le Performance**. Publicado na internet em 2007. Disponível em: <<http://www.revista.escaner.cl/node/526>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

_____. Entrevista com Clemente Padín. Entrevista concedida a Ana Longoni e Cristina Freire em mai. 2008. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. **Conceitualismo do Sul / Sur**. São Paulo: Annablume, 2009. p. 51-55.

_____. **Entrevista sobre Arte Correo: Contexto Lantinoamérica**. Entrevista concedida a Tulio Restrepo. 2009. Disponível em: <<http://www.escaner.cl/revista/comment/reply/2643>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

_____. **Recordando a Dámaso Ogaz**. 2009. Disponível em: <<http://www.revista.escaner.cl/node/1438>>. Acesso em: 16 jul. 2015.

_____. La Nueva Poesía y las redes alternativas. Entrevista concedida a Fernando Davis e Fernanda Nogueira. **Revista Errata#**, Bogotá, n. 2, p. 194-209, ago. 2010. Disponível em: <<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-2-la-escritura-del-arte/>>. Acesso em: 05 jul. 2015.

PLAZA, Julio. *Prospectiva '74*. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Prospectiva '74**: catálogo de exposição. São Paulo, 1974.

_____. Mail Art: Arte em Sincronia. In: BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo**. v. 2. Catálogo de arte postal. São Paulo, 1981. p. 8-10.

_____. [Correspondência enviada a Angelo de Aquino]. [s. l.], 6 fev. 1973. In: CAIXA CULTURAL RIO DE JANEIRO. **Identidade do Artista: Angelo de Aquino Self Promotions Inc.**: catálogo de exposição. Rio de Janeiro, 2008.

_____. *Memórias e Trajetórias*. Extrato do memorial circunstanciado de formação artística, científica e de atividades apresentado pelo autor na candidatura ao cargo de professor-assistente da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 1994. In: FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS (Porto Alegre, RS). **Julio Plaza: poética/política**. Porto Alegre: [s.n.], 2013. p. 24-33.

POINSOT, Jean-Marc. **Mail Art: Communication à Distance: Concept**. Prefácio de Jean Clair. Paris: Éditions CEDIC, 1971.

_____. **La communication à distance et l'objet esthétique.** 1971. Disponível em: <<http://archives.biennaledeparis.org/fr/1971/tex/poinsot.htm>>. Acesso em: 26 mai. 2015.

PORTER, Liliana. Experiencias Postales. In: DELGADO, Fernando G; ROMERO, Juan C. **El Artecóreo en Argentina.** Buenos Aires: Vortice Argentina, 2005.p. 51-54.

PRADO, Gilbertto. **Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário.** São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

RAMA, Ángel. [Trecho do prólogo de “Antología de El Techo de la Ballena”]. Caracas, 1987. Disponível em: <http://www.damaso-ogaz.com.ve/el_techo_de_la_ballena.html>. Acesso em: 04 jul. 2015.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

REVISTA DE ARTE. Porto Rico: Universidad de Puerto Rico, n. 1, jun. 1969.

_____. Porto Rico: Universidad de Puerto Rico, n. 2, set. 1969.

_____. Porto Rico: Universidad de Puerto Rico, n. 3, dez. 1969.

_____. Porto Rico: Universidad de Puerto Rico, n. 6, set. 1970.

_____. Porto Rico: Universidad de Puerto Rico, n. 7, dez. 1970.

_____. Porto Rico: Universidad de Puerto Rico, n. 8, mar. 1971.

_____. Porto Rico: Universidad de Puerto Rico, n. 9, jun. 1971.

_____. Porto Rico: Universidad de Puerto Rico, n. 10, set. 1971.

RIBEIRO, Darcy. **A América Latina existe?** Brasília: Editora UnB, 2010.

RIBEIRO, Maria Irene. Arte-Correio/Homem Global. In: GALERIA QUADRUN. **Arte Postal:** catálogo de exposição. Lisboa, 1980.

ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. **Conceitualismo do Sul / Sur.** São Paulo: Annablume, 2009. p. 156-163.

SÁNCHEZ F., Ana Victória; VERA, Jesús R. Osilia (Org.). [Web site reunindo obras e textos de Dámaso Ogaz]. 2010. Disponível em: <<http://www.damaso-ogaz.com.ve/cronologia.html>>. Acesso em: 04 jul. 2015.

SANTIBÁÑEZ, Ariel. La Vision Magica en la Madera / Los Gruñidos de la Imagen Actual / El Libro como Unidad Artesanal / Guillermo Deisler, Al Paso. Texto com entrevista concedida por Guillermo Deisler a Ariel Santibáñez. mai. 1971. In: DEISLER, Mariana; VARAS, Paulina; GARCÍA, Francisca. **Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción.** Santiago: Ocho Libros, 2014. p. 31-32.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria de Segurança Pública. **[Ficha policial de Koji Okabayashi]**. 26 set. 1972. 4ª via. Cópia para arquivo de delegacia de polícia. Documento integra o Arquivo Público do Estado de São Paulo.

SARMIENTO, José Antonio. **La Otra Escritura: La Poesía Experimental Española 1960-1973**. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.

SILVEIRA, Paulo Antonio de Menezes Pereira da. Apontamentos sobre Ulises Carrión. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 31., 2011, Campinas. **Anais...** Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2011. p. 681-690.

SILVEIRA, Regina. Espanha e Porto Rico: os primeiros anos. Texto extraído de depoimento por ocasião da homenagem a Julio Plaza no Simpósio de Arte e Tecnologia, Itaú Cultural, 2004. In: FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS (Porto Alegre, RS). **Julio Plaza: poética/política**. Porto Alegre: [s.n.], 2013. p. 34-47.

SZILARD, Monica Lustosa; MOREIRA, Sonia Virginia. Arte Postal: uma Visão Brasileira. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n.83, p.189-207, out. de 1985.

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO. **Creación/Creation**: catálogo de exposição. Porto Rico, 1972.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Centro Universitário de Pesquisas e Estudos Sociais. **[Documento de denúncia da prisão de Koji Okabayashi]**. São Paulo, 29 ago. 1972. Disponível em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=COMISS_JUST&PagFis=4>. Acesso em: 21 mar. 2014.

VASCONCELLOS, Luiz Eduardo Meira de. alter Rex. CAIXA CULTURAL RIO DE JANEIRO. **Identidade do Artista: Angelo de Aquino Self Promotions Inc.**: catálogo de exposição. Rio de Janeiro, 2008. p. 19-24.

VIGO, Edgardo-Antonio. **Balance del Artec correo en Sudamerica hasta 1977**. Texto escrito para a publicação “A brief history of correspondence art” de Mike Crane – Running Dog Press. La Plata, jun. 1977.

YÉPEZ, Heriberto. Los cuatro periodos de Ulises Carrión. Tijuana, 2011. In: AGIUS, Juan J. (Ed.). **Ulises Carrión: El arte nuevo de hacer libros**. Cidade do México: Tumbona, 2012. p. 17-28.

ZABALA, Horacio. Los Ultimos y los Primeros. In: DELGADO, Fernando G; ROMERO, Juan C. **El Artec correo en Argentina**. Buenos Aires: Vortice Argentina, 2005. p. 55-56.

_____. Entrevista com Horacio Zabala. Entrevista concedida a Cristina Freire em 2008. In: FREIRE, Cristina (Org.). **Terra incógnita: conceitualismo da América Latina no acervo do MAC USP**. v. 3. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2015. p. 216-225.

ZANINI, Walter. **[Declaração sobre Emilia Viotti da Costa]**. São Paulo, 26 fev. 1970. Declaração sobre a idoneidade de Emilia Viotti da Costa. Disponível em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=BIB_01&PagFis=12099>. Acesso em: 21 mar. 2014.

_____. **Atestado**. São Paulo, 15 jun. 1971. Número de identificação: MAC 493/71. Declaração sobre a idoneidade de Maria Sampaio Tavares. Disponível em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=BIB_03&PagFis=49270>. Acesso em: 21 mar. 2014.

_____. **Declaração**. São Paulo, 20 out. 1972. Número de identificação: MAC 645/72. Declaração sobre a idoneidade de Koji Okabayashi. Disponível em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=BIB_03&PagFis=27247>. Acesso em: 21 mar. 2014.

_____. Introdução. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Prospectiva '74**: catálogo de exposição. São Paulo, 1974.

_____. As Novas Possibilidades. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Poéticas Visuais**: catálogo de exposição. São Paulo, 1977.

_____. [texto de apresentação da exposição Multimedia Internacional]. In: ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Multimedia Internacional**: catálogo de exposição. São Paulo, 1979.

_____. Arte Postal na XVI Bienal. In: BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo**. v. 2. Catálogo de arte postal. São Paulo, 1981. p. 7.

_____. Arte contemporânea. In: _____ (Org.). **História geral da arte no Brasil**. v.2. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983.

_____. A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional. Originalmente publicado no jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, 27 mar. 1976. In: PECCININI, Daisy Valle Machado (Org.). **Arte: novos meios/multimeios**. Edição fac-símile do catálogo publicado em 1985. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010. p. 81-82.

_____. O museu e o artista. Texto apresentado no VI Colóquio da Associação dos Museus de Arte do Brasil – AMAB realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, jun. 1972. In: FREIRE, Cristina (Org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013. p. 115.

Anexo 1 – Participantes das Exposições *Creación/Creation, Prospectiva '74, Poéticas Visuais, Multimedia Internacional* e Exposição de Arte Postal na XVI Bienal de São Paulo

Artista, Grupo ou Publicação	Exposição					Observações
	Creación/Creation (1972)	Prospectiva '74 (1974)	Poéticas Visuais (1977)	Multimedia Internacional (1979)	Exposição de arte postal Na XVI Bienal de São Paulo* (1981)	
262 Art Studium				X		Contagem baseada nas listas de participantes disponíveis nos catálogos das exposições. Publicações também foram computadas como participantes.
A. de Araujo				X	X	
A. Jansen				X		*Dos aproximadamente 546 participantes da exposição de arte postal na XVI Bienal de SP, estão listados somente os 157 que também participaram de ao menos uma outra exposição abordada nessa tabela.
A. L. M. Andrade			X	X	X	
Abillo-José Santos			X		X	
Adrian Phipps-Hunt				X		
Adriano Spatola		X	X		X	
Afonso Roperto				X		
Al Souza			X	X	X	
Alain Arias-Mission		X	X		X	Participa da Prospectiva '74 em parceria com Nela Arias-Mission.
Alan Wiener			X			
Albert Mayr				X		
Alberto Camarero		X				Participa da Prospectiva '74 em parceria com Geraldo Porto.
Alberto Harrigan				X	X	
Albrecht Dietrich	X	X	X	X	X	
Aldo Tambelini			X			
Alex Flemming				X	X	
Alex Vallauri				X	X	
Alexandra Zanicová				X		
Alison Knowles				X		
Allan Bealy		X				
Amelia Etlinger		X	X	X		
Amélia Toledo		X		X		
Ana Excetera		X				Publicação.
Ana Maria Maiolino				X		
André M. B. Alves				X		
André Parente				X		
Andrzej Berezianski		X				
Andrzej Partum		X				
Anésia Pacheco e Chaves			X			
Angelo de Aquino		X				
Angels Ribé		X	X			
Anna Banana			X	X	X	
Anna Bella Geiger		X	X	X		
Anna Kutera			X		X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal em parceria com Romuald Kutera.
Anna Oberto		X			X	Participa da Prospectiva '74 em parceria com Martino Oberto. Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal em parceria com Mirella Bentivoglio, Alba Savoi, Anna Esposito, Anna Paci, Annalisa Alloati, Betty Danon, Chiara Diamantini, Christina Kubisch, Elisabeta Gut, Francesca Cataldi, Giovanna Sandri, Gisella Meo, Greta Schödl, Irma Blank, Lucia Marcussi, Maria Ferrero Gussago, Maria Lai, Marilede Izzo, Paola Levi Montalcini, Silvia Meija, Simona Weller, Sveva Lanza, Tomaso Binga e Valeria Melandri.
Annateresa Fabris				X		
Antoni Miralda		X	X			
Antonio Carlos de A. Mattos				X		
Antonio Celso Sparapan		X				
Antonio Fernando				X		
Antonio Muntadas		X	X			
Arrigo Lora-Totino	X					
Artéria			X	X		Publicação.
Artur Barrio	X	X	X	X	X	
Aruanã Filmes				X		
Attalai Gábor	X					
Augusto Concato			X	X		
Augusto de Campos	X					
Balalaica				X		Fita de áudio.
Beatriz Arraiano		X				
Bené Fonteles			X	X	X	
Benet Rosset			X			
Bernard Amiard			X			
Bernardo Krasnianski		X				
Bernd Lobach	X	X		X	X	
Beto Melo				X		

	Creación/Creation (1972)	Prospectiva '74 (1974)	Poéticas Visuais (1977)	Multimedia Internacional (1979)	Exposição de arte postal Na XVI Bienal de São Paulo* (1981)	
Betty Danon			X	X	X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal em parceria com Mirella Bentivoglio, Alba Savoi, Anna Esposito, Anna Oberto, Anna Paci, Annalisa Alloati, Chiara Diamantini, Christina Kubisch, Elisabeta Gut, Francesca Cataldi, Giovanna Sandri, Gisella Meo, Greta Schödl, Irma Blank, Lucia Marcussi, Maria Ferrero Gussago, Maria Lai, Marilede Izzo, Paola Levi Montalcini, Silvia Meija, Simona Weller, Sveva Lanza, Tomaso Binga e Valeria Melandri.
Betty Leirner				X		
Bill Gaglione			X	X		Participa da Poéticas Visuais identificado como Dadaland / Bill Gaglione.
Bill Martinez				X		
Bill Rowe			X			
Birdland Studio			X			
Bogdanka Poznanovic			X		X	
Brest		X				Publicação.
Bureau de la Poésie				X	X	
Buster Cleveland			X			
Calvin Sumsion			X			
Canada Art Writers	X					
Carl André				X		
Carl Camu		X				
Carl Johnson			X			
Carlfriedrich Claus		X				
Carlo Belloli	X					
Carlos Espartaco	X		X			
Carlos José Pasquetti	X					
Carlos Pazos			X	X	X	
Carlos Zilio		X				
Carmela Gross				X		
Celio Pimenta			X			
Cesar Marrano Piovani			X			
Charles Nafus	X					
Chiara Diamantini			X		X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal individualmente e também em parceria com Mirella Bentivoglio, Alba Savoi, Anna Esposito, Anna Oberto, Anna Paci, Annalisa Alloati, Betty Danon, Christina Kubisch, Elisabeta Gut, Francesca Cataldi, Giovanna Sandri, Gisella Meo, Greta Schödl, Irma Blank, Lucia Marcussi, Maria Ferrero Gussago, Maria Lai, Marilede Izzo, Paola Levi Montalcini, Silvia Meija, Simona Weller, Sveva Lanza, Tomaso Binga e Valeria Melandri.
Chuck Stake Enterprises				X	X	
Cine Club Fafik				X		
Cláudia de Santos				X		Uma artista identificada somente como "Cláudia" participou da exposição de arte postal da XVI Bienal. Não foram encontrados documentos que indicassem que ela é a "Cláudia de Santos".
Cláudio Ferlauto	X	X	X		X	Participa da Creación/Creation em parceria com Flávio Pons, Luiz Paulo Gallina, Maria Cristina Gomes Burger e Nilo Paim Soares.
Cláudio Fonseca				X		
Claudio Tozzi		X				
Clemente Padín		X	X		X	
Clive Robertson	X					
Collection Schwind		X				Publicação.
Contacts		X				Publicação.
Cooperativa Diferença Comunicação Visual				X		
Cooperativa Geral para Assuntos de Arte				X		Composta por Gabriel Borba (Gabi), Ginter Parschalk, Marcelo Nitsche e Maurício Fridman.
Creación/Creation		X				Publicação. Catálogo da exposição Creación/Creation indicada na presente tabela.
Csernik Attila		X				
CUP – Centro Universitário de Pesquisa				X		
D'Atelier			X			Publicação.
Dailor Varela				X		
Dalibor Chatrný		X				
Dan Graham	X					
Daniel Dezeuze			X			
Dario E. Chiaverini			X			
Davi Det Hompeon	X	X				
David Major	X					
David Sucec		X				
David Zack		X				
Dezider Toth	X					
Diana G. Domingues				X	X	
Dick Higgins			X			
Die Waage		X				Publicação.
Dileny Campos	X					

Contagem baseada nas listas de participantes disponíveis nos catálogos das exposições. Publicações também foram computadas como participantes.

*Dos aproximadamente 546 participantes da exposição de arte postal na XVI Bienal de SP, estão listados somente os 157 que também participaram de ao menos uma outra exposição abordada nessa tabela.

	Creación/Creation (1972)	Prospectiva '74 (1974)	Poéticas Visuais (1977)	Multimedia Internacional (1979)	Exposição de arte postal Na XVI Bienal de São Paulo* (1981)	
Dino Bedino				X		
Diógenes Metidieri				X		
Dirk Becker			X			
Don Mabie			X			
Don Milliken			X	X	X	
Doraci Gurrulat				X		
Dov Or-Ner		X			X	
E. F. Higgins III			X	X	X	
Eddy Tricerri Andre				X		
Edgard Braga	X					
Edgardo-Antonio Vigo	X	X	X	X	X	
Edition Hundertmark			X			Publicação.
Edizioni Geiger		X	X			Publicação.
Edson Machado				X	X	
Eduardo Angelo	X					
Eduardo Leonetti		X				
Elton Manganelli	X					
Endre Tót		X	X	X	X	
Enio A. Fonda				X		
Enrique Gaona			X	X	X	
Eric Andersen		X				
Ernst Caramelle				X		
Ernst J. Oswald			X			
Essila Burello Paraiso			X			
Esteban Granero				X		
Eugen Brikcius	X					
Eugênia Balcells			X	X		
Eugenio Espinoza				X		
Eugenio Miccini				X	X	
Eva Hermanská				X		
Evandro Carlos Jardim		X				
Falves Silva				X	X	
Feliks Podsiadly			X	X		
Felipe Ehrenberg		X	X	X	X	
Fernando França Cocchiarale		X	X			
Fernando Nuño	X					
Flamarion	X					
Flávio Pons	X					Participa da Creación/Creation em parceria com Cláudio Ferlauto, Luiz Paulo Gallina, Maria Cristina Gomes Burger e Nilo Paim Soares.
Floriano Raiss				X		
Fourth Assembling		X				Publicação.
Francesc Torres		X				
Francisco Copello Norero		X		X	X	
Francisco Iñarra		X				
Françoise Mairey			X	X		
Frank Higby			X			
Franz Immoos				X		
Fred Forest			X		X	
Frederica Pezold		X				
Frederico Moraes	X					
G. J. de Rook			X			
Gabi (José Gabriel Borba Filho)		X	X		X	Participa da Multimedia Internacional integrando a Cooperatca Geral para Assuntos de Arte. Sua participação individual nessa exposição não foi computada para efeito dessa tabela.
Galeazzo Galeazzi			X			
Galeazzo Nardini				X	X	
Garage 103			X		X	Publicação.
Gastão de Magalhães		X	X		X	
Genesis P-Orridge			X			
Genilson Soares		X	X	X	X	
Geoffrey Cook			X	X	X	
Georges Badin		X				
Gerald Minkoff				X	X	
Geraldo Mello				X		
Geraldo Porto		X				Participa da Prospectiva '74 em parceria com Alberto Camarero.
Gérard Duchêne		X				
Gerd Scherm		X				
Gerson Zanini		X	X		X	
Gervais Jassaud		X				
Giulia Niccolai		X	X			
Giuliano Della Casa	X	X				

Contagem baseada nas listas de participantes disponíveis nos catálogos das exposições. Publicações também foram computadas como participantes.

*Dos aproximadamente 546 participantes da exposição de arte postal na XVI Bienal de SP, estão listados somente os 157 que também participaram de ao menos uma outra exposição abordada nessa tabela.

	Creación/Creation (1972)	Prospectiva '74 (1974)	Poéticas Visuais (1977)	Multimedia Internacional (1979)	Exposição de arte postal Na XVI Bienal de São Paulo* (1981)	
Glauco Mattoso				X		
Graciela G. Marx				X	X	
Graciela M. Baldini		X				
Gretta Grzywacz			X			
Gronk Glugio				X		
Group Oho	X					
Grupo Quebranto				X		
Guglielmo Achille Cavellini			X	X	X	
Guilherme Vaz		X				
Guilherme Deisler				X	X	
Guto Lacaz				X		
Guy Schraenen			X		X	Participa da Poéticas Visuais identificado como uma publicação com o nome do artista.
Gyorgy Torrai		X				Participa da Prospectiva '74 em parceria com Helio Jose de Oliveira.
H. Niotou			X			
Hans Werner Kalkmann	X					
Haroldo Gonzalez			X			
Heinz Zolper Jr.			X	X	X	
Helena Hatleová			X		X	
Helio Jose de Oliveira		X				Participa da Prospectiva '74 em parceria com Gyorgy Torrai.
Hélio Lete				X	X	
Heloísa Pacheco				X		
Henry Barbier		X				
Herman Damen		X				
Hermann Gruber			X		X	
Herve Fischer	X	X				
Hitchcock				X		
Holly O'Grady				X		
Horacio Rodolfo Zabala		X		X		
Horst Hahn				X	X	
Horst Tress			X	X	X	
Howardena Pindell			X	X		
Hreinn Eiríðinnsson		X				
Hudnison Jr.				X	X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal individualmente e também integrando o grupo 3NÓS3.
Hugo Mund Junior	X					
Hugo Pontes				X		
Humo Sapiens Comunicações				X		
Iara Simonetti				X		
Ignacio Gomez de Liaño	X					
Imre Back		X				
Intermedia			X			Publicação.
Ivan Chatrný		X				
Ivan Houser			X	X	X	
Ivan Král			X			
Ivan Stepan	X					
Ivens Machado		X				
J. C. Romero		X			X	
J. H. Kocman		X				
J. Lawrence Cherry		X				
J. Medeiros				X	X	
J. O. Mallander		X	X			
J. Severová			X		X	
J. Wall	X					
Jacki Apple			X			
Jacqueline Nicod		X	X		X	
Jacques Jeannet			X			
Jan Hejda			X	X		
Jan Steklík	X					
Jan Swidziński		X				
Jana Krotká				X		
Janos Urban	X	X	X	X	X	
Jaroslav Andrej			X			
Jaroslav Koslowski		X				
Jaume Xifra		X	X		X	
Jean Scheurer		X				
Jean-Paul Thenot			X		X	
Jerry Dreva				X		
Jerry Jones		X				
Jerzy Rosolowicz		X				
Jerzy Trelinski		X	X			
Jill Mustchin				X		

Contagem baseada nas listas de participantes disponíveis nos catálogos das exposições. Publicações também foram computadas como participantes.

*Dos aproximadamente 546 participantes da exposição de arte postal na XVI Bienal de SP, estão listados somente os 157 que também participaram de ao menos uma outra exposição abordada nessa tabela.

	Creación/Creation (1972)	Prospectiva '74 (1974)	Póéticas Visuais (1977)	Multimedia Internacional (1979)	Exposição de arte postal Na XVI Bienal de São Paulo* (1981)	
Jirí Valoch	X	X				
Joan Palou				X		
Joan Rabascall		X	X		X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal identificado como Atelier Rabascall.
João Batista dos Santos			X	X	X	
João Cândido				X		
João Cunha				X		
Joaquim Branco			X	X	X	
Jochen Gerz		X				
Joel Hubaut				X	X	
Joerg Daumeter	X					
John Cage			X			
John Dedomenico			X			
John M. Bennett			X	X	X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal em parceria com C. Mehrl Bennett.
John Spray			X	X	X	
Jonier Marin			X		X	
Jorg Schwarzewberger		X			X	Participa da Prospectiva '74 e da exposição de arte postal da XVI Bienal em parceria com Renate Krastchmer.
Jorge Caraballo			X		X	
Jorge Glusberg		X				
Jorge Lopes				X		
Jorge Mourão				X		
José Guilherme Rodrigues Ferreira				X		
Jose Luis Alexanco		X				Participa da Prospectiva '74 em parceria com Luis de Pablo.
Jose Maria Iglesias	X	X				
José Paulo Paes			X			
José Roberto Aguilar				X		
José Urbach				X	X	
Josef Kroutvor	X					
Josep Ponsatí		X				
Joviniano Borges da Cunha				X		
Jozef Janković		X			X	
Jozias Benedicto de Moraes Neto				X	X	
Juhani Takalo-Eskola		X				
Julien Blaine			X		X	
Júlio Mendonça				X		
Julio Plaza	X	X	X	X		Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal exclusivamente como curador, portanto não está indicado como artista participante.
Julius Koller	X	X				
Juraj Bartusz	X					
Juraj Melis	X	X	X		X	
K. U. Sch			X			Publicação.
Karel Adamus			X			
Karel Miler	X	X				
Karin M. H. Lambrecht				X		
Karl Vogt		X				
Kirk Robertson			X			
Klaus Groh	X	X	X	X	X	
Knud Pedersen				X		
Ko de Jonge				X	X	
Kristján Gudmundsson		X				
Krzysztof Wodiczko		X				
Kunstforum		X				Publicação.
L' Humidité		X				Publicação.
Lauro A. Cavalcanti			X			
Lawrence S. Fallis			X			
Lech Mrozek			X			
Leland Fletcher			X		X	
Lenep				X		
León Ferrari				X		
Leonhard Frank Duch			X	X	X	
Leticia Parente			X	X	X	
Lia Drei			X	X	X	
Liliana Porter	X					
Liliane Soffer				X		
Lomholt Formular Press				X	X	
Lourdes Castro		X			X	
Lourdes Cedran			X			
Luciano Ori				X	X	
Ludwig Zeller			X		X	
Luigi Ontani		X				

Contagem baseada nas listas de participantes disponíveis nos catálogos das exposições. Publicações também foram computadas como participantes.

*Dos aproximadamente 546 participantes da exposição de arte postal na XVI Bienal de SP, estão listados somente os 157 que também participaram de ao menos uma outra exposição abordada nessa tabela.

	Creación/Creation (1972)	Prospectiva '74 (1974)	Poéticas Visuais (1977)	Multimedia Internacional (1979)	Exposição de arte postal Na XVI Bienal de São Paulo* (1981)	
Luis Antonio Simões de Carvalho				X		
Luis Camnitzer	X	X	X			
Luis Catriel				X	X	
Luis de Pablo		X				Participa da Prospectiva '74 em parceria com Jose Luis Alexanco.
Luis Fernando Guimarães				X		
Luis Fernando Voges Barth			X			
Luis Frangella				X		
Luis Pazos		X				
Luiz Guardia Neto			X	X	X	
Luiz Paulo Baravelli	X					
Luiz Paulo Gallina	X					Participa da Creación/Creation em parceria com Cláudio Ferlauto, Flávio Pons, Maria Cristina Gomes Burger e Nilo Paim Soares.
Lydia Okumura		X				
Lynne Elton				X		
M. H. de Ossorno			X			
M' Lou Caring				X		
Mail Art-Pratiche Marginali			X			Publicação.
Manuel Alvess			X		X	
Manuel Casimiro			X		X	
Marco Baldini			X			
Marco do Valle			X	X		
Marek Konieczny		X				
Marguerite Hersberger		X				
Mari Kanegae				X		
Maria Carmem Albernaz				X		
Maria Cristina Gomes Burger	X					Participa da Creación/Creation em parceria com Cláudio Ferlauto, Flávio Pons, Luiz Paulo Gallina e Nilo Paim Soares.
Maria do Carmo Portes Secco	X			X		
Maria Luiza Saddy				X		
Maria Michalowska		X				
Maria Victória Machado				X		
Marie Orensanz			X			
Marilena Pini				X		
Marilia Gruenwaldt				X		
Mário Espinoza				X		
Mario Ishikawa		X	X			
Mario Ramiro				X	X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal em parceria com Nina Moraes e também integrando o grupo 3NÓS3.
Marta Minujin			X			
Martin Schwarz			X		X	
Martino Oberto		X				Participa da Prospectiva '74 em parceria com Anna Oberto.
Mary Drietschel				X	X	
Mary Jane Dougherty			X			
Massimo Gualtieri				X	X	
Massimo Nannucci		X			X	Participa da Prospectiva '74 em parceria com Maurizio Nannucci.
Maurice Echenard		X				
Maurice Roquet	X					
Mauricio Fridman			X			Participa da Multimedia Internacional integrando a Cooperatica Geral para Assuntos de Arte. Sua participação individual nessa exposição não foi computada para efeito dessa tabela.
Maurizio Nannucci		X	X		X	Participa da Prospectiva '74 em parceria com Massimo Nannucci.
Maurizio Spatola		X				
Maynard Sobral				X	X	
Mercedes Esteves	X		X			
Michael Krell			X			
Michael Scott				X	X	
Michael Vessa		X				
Michele Perfetti			X	X	X	
Mike Crane		X	X			Participa da Prospectiva '74 individualmente e em parceria com Phil Berkman.
Mirella Bentivoglio			X	X	X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal individualmente e também em parceria com Alba Savoi, Anna Eposito, Anna Oberto, Anna Paci, Annalisa Alloati, Betty Danon, Chiara Diamantini, Christina Kubisch, Elisabeta Gut, Francesca Cataldi, Giovanna Sandri, Gisella Meo, Greta Schödl, Irma Blank, Lucia Marcussi, Maria Ferrero Gussago, Maria Lai, Marilede Izzo, Paola Levi Montalcini, Silvia Meija, Simona Weller, Sveva Lanza, Tomaso Binga e Valeria Melandri.
Miriam Danowski			X	X	X	
Miroljub Todorovic		X	X	X	X	
Miroslav Klivar			X	X	X	
Mirtha Dermisache		X				

Contagem baseada nas listas de participantes disponíveis nos catálogos das exposições. Publicações também foram computadas como participantes.

*Dos aproximadamente 546 participantes da exposição de arte postal na XVI Bienal de SP, estão listados somente os 157 que também participaram de ao menos uma outra exposição abordada nessa tabela.

	Creación/Creation (1972)	Prospectiva '74 (1974)	Poéticas Visuais (1977)	Multimedia Internacional (1979)	Exposição de arte postal Na XVI Bienal de São Paulo* (1981)	
Mohammed – Centro di Comunicazione Ristretta				X		Na exposição de arte postal da XVI Bienal, os artistas Betina de Filla, Enrico Baccino, Nicola Bucci, Plinio Mesclum, Robert Kushner e Viana Conti identificam-se com o endereço do "Mohamed - Centro Di Comunicazione Ristretta".
Mônica Araripe				X		
Montez Magno			X	X		
Muriel Olsen				X		
Myriam Peixoto				X	X	
Nela Arias-Misson		X				Participa da Prospectiva '74 em parceria com Alain Arias-Mission.
Neoclair Coelho				X		
Nicola Frangione				X	X	
Nilo Paim Soares	X					Participa da Creación/Creation em parceria com Cláudio Ferlauto, Flávio Pons, Luz Paulo Gallina e Maria Cristina Gomes Burger.
Noemi Maidan				X		
Noni Geiger		X				
Norma Bahia				X		
Núcleo Música Nova de São Paulo				X		
Olga Karliková			X		X	
Omar Khouri				X		
On / Off		X				Publicação.
On Kawara				X		
Ondina Fiore			X			
Opal Louis Nations				X	X	
Otávio Vampre				X		
Otto Laubert	X					
Ovum		X				Publicação.
Paul Carter			X			
Paul Pechter	X	X				
Paul Woodrow	X					
Pauline Smith			X	X	X	
Paulo Bruscky			X	X	X	
Paulo Gomes Garcez				X		
Paulo Herkenhoff		X	X			
Paulo Miranda				X	X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal em parceria com Sonia Maria Fontanezi.
Paulo Ró				X	X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal em parceria com Pedro Osmar.
Pawel Petasz				X	X	
Pedro José Branco Ribeiro			X	X	X	
Pedro Osmar				X	X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal em parceria com Paulo Ró.
Peg Griffith			X			
Peindre		X				Publicação.
Peppe Pappa				X		
Peter Bartos	X					
Peter Below				X	X	
Peter Krueger		X				
Peter Vogel	X	X	X			
Petr Stembera	X	X				
Phil Berkman		X	X		X	Participa da Prospectiva '74 em parceria com Mike Crane.
Philip Parker			X			
Pierre Keller	X	X				
Pierre-Alain Hubert				X	X	
Povis			X			Publicação.
Preston Lee Murray				X		
Proposiciones Creativas		X				Publicação.
Qorpo Estranho			X			Publicação.
R. Luck				X		
Rafael França				X	X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal individualmente e também integrando o grupo 3NÓS3.
Ramón Pereira			X	X	X	
Regina Silveira	X	X	X	X	X	
Regina Vater			X		X	
Regis Bonvicino				X		
Reinhold Kruger		X	X			
Renate Krastchmer		X			X	Participa da Prospectiva '74 e da exposição de arte postal da XVI Bienal em parceria com Jorg Schwarzewberger.
Ricardo Cristóbal			X		X	
Richard C.			X		X	
Richard Kostelanetz		X	X		X	
Richard Mutt			X			Publicação.
Richard Rew			X		X	Um artista está identificado como "R. Rew" na lista de participantes da exposição de arte postal da XVI Bienal de São Paulo. Para efeito dessa tabela, inferiu-se que ele é Richard Rew.

Contagem baseada nas listas de participantes disponíveis nos catálogos das exposições. Publicações também foram computadas como participantes.

*Dos aproximadamente 546 participantes da exposição de arte postal na XVI Bienal de SP, estão listados somente os 157 que também participaram de ao menos uma outra exposição abordada nessa tabela.

	Creación/Creation (1972)	Prospectiva '74 (1974)	Poéticas Visuais (1977)	Multimedia Internacional (1979)	Exposição de arte postal Na XVI Bienal de São Paulo* (1981)	Contagem baseada nas listas de participantes disponíveis nos catálogos das exposições. Publicações também foram computadas como participantes. *Dos aproximadamente 546 participantes da exposição de arte postal na XVI Bienal de SP, estão listados somente os 157 que também participaram de ao menos uma outra exposição abordada nessa tabela.
Rita Moreira				X	X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal em parceria com Maria Luíza Leal.
Robert Cyprich	X					
Robert Kelly			X			
Robert Rehfeldt			X			
Roberto Campadello		X				
Roberto Keppler		X	X	X	X	
Roberto Sandoval				X	X	
Robin Crozier			X	X	X	
Roger Cutforth			X			
Rolando Mignani			X	X	X	
Rolf Nortemann		X				
Rolf Staeck			X	X	X	
Romano Peli			X		X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal em parceria com Michaela Versari.
Romuald Kutera			X		X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal em parceria com Anna Kutera.
Rowena Bush				X		
Rudolf Nemec	X					
Rudolf Sikora	X					
Running Dog Press			X			Publicação.
Russel Sharon				X		
Rute Gusmão				X		
Ruth Wolf-Rehfeldt			X	X	X	
Rydias				X		
Ryszard Winiarski				X	X	
Sada (Sadamitsu Usui)		X				
Sandra Mathews				X		
Sandy Fairbairn				X		
Santiago Rebolledo A.			X		X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal com seu nome e também identificado como "Elizabeth y Santiago".
Santo Leonardo				X	X	
Satoru Shoji		X	X		X	
Schwind Foundation	X	X	X			
Scree			X			Publicação.
Sebastião Nunes				X		
Sérvulo Esmeraldo		X				
Sigurdur Gudmundsson		X				
Silvia Elboni				X		
Silvia Meija				X	X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal em parceria com Alba Savoi, Anna Esposito, Anna Oberto, Anna Paci, Annalisa Alloati, Betty Danon, Chiara Diamantini, Christina Kubisch, Elisabeta Gut, Francesca Cataldi, Giovanna Sandri, Gisella Meo, Greta Schödl, Irma Blank, Lucia Marcussi, Maria Ferrero Gussago, Maria Lai, Marilede Izzo, Mirella Bentivoglio, Paola Levi Montalcini, Simona Weller, Sveva Lanza, Tomaso Binga e Valeria Melandri.
Silvio Spada				X		
Sonia Andrade		X	X			
Sonia Maria Fontanezi				X	X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal individualmente e também em parceria com Paulo Miranda.
Studio 16/e			X			Publicação.
Sue Robertson	X					
Susan Morgan				X		
Suzan Frecon				X		
Svatopluk Antos				X		
Svatoslav Krotky				X		
Tadeu Junges				X	X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal em parceria com Fernando Meireles, Marcelo R. Machado, Ney Marcondes, Paulo Mourelli, Paulo Priori e Walt Blackberry (Walter S. Silveira). Tadeu Junges é identificado como "Ted Jungle" nessa exposição.
Tassilo Blittersdorff			X	X	X	
Teresa Sosnowski				X		
Textruction		X				Publicação.
The Agni Review 7			X			Publicação.
The Dada Bros			X			
Theodore John Kallsen			X		X	
Thomas Pechar			X			
Tim Badger			X			
Tim Jones		X				
Timm Ulrichs		X	X	X	X	
Timothy Cohrs			X			
Tohei Horiike			X		X	
Tom J. Gramse	X					
Tomas Garcia	X					

	Creación/Creation (1972)	Prospectiva '74 (1974)	Poéticas Visuais (1977)	Multimedia Internacional (1979)	Exposição de arte postal Na XVI Bienal de São Paulo* (1981)	
Tomasz Szulz				X		
Tóth Dezider			X			
Túlio Feliciano				X		
Ubirajara		X				
Ugo Carrera		X				
Ulises Carrion		X	X			
Unhandejara Lisboa			X	X	X	
Vaclav Cigler	X					
Vagner Dante Veloni				X	X	
Valcárcel Medina		X	X			
Valdir dos Santos				X		
Valery Oisteneau			X		X	
Véhicule Art Inc.			X			Publicação.
Vera Chaves Barcellos		X	X	X		
Vera Roitman	X					
Viajou sem Passaporte (grupo)				X		
Villari Hermann			X	X		
Vincenzo Ferrari		X				
Vladmir Popovic	X					
Vratislav Novák				X	X	
Waldemar Cordeiro	X					
Walter Aue	X					
Walter. S. Silveira			X	X	X	Participa da exposição de arte postal da XVI Bienal em parceria com Fernando Meireles, Marcelo R. Machado, Ney Marcondes, Paulo Mourelli, Paulo Piori e Ted Jungle (Tadeu Junges). Walter S. Silveira é identificado como "Walt Blackberry" nessa exposição.
Werner F. Bonin			X			
Wilhem Georg Cassel				X		
William Fernando Magalhães	X					
William Louis Sorensen		X	X	X	X	
William Vazan		X	X			
Willy Bucholz				X		
Wolf Kahlen	X					
Wolf Vostell		X				
Xerra William				X	X	
Yoshida Takekawa				X		
Yutaka Matsuzawa		X	X	X	X	
Zdenek Sedláček			X	X	X	
Zdzisław Jurkiewicz		X				
Zdzisław Sosnowski				X		
Zorka Saglova	X					

Contagem baseada nas listas de participantes disponíveis nos catálogos das exposições. Publicações também foram computadas como participantes.

*Dos aproximadamente 546 participantes da exposição de arte postal na XVI Bienal de SP, estão listados somente os 157 que também participaram de ao menos uma outra exposição abordada nessa tabela.