



Produção Artística em Rede: a Mail Art de
Ernesto De Sousa

Margarida Fragueiro Cafede Moura

Dissertação de Mestrado em História da Arte
Especialização em História da Arte Contemporânea

Fevereiro de 2022

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Mariana Pinto dos Santos e coorientação científica da Professora Doutora Joana Cunha Leal

Agradecimentos

No momento em que o percurso académico no Mestrado em História da Arte Contemporânea chega ao fim, e do qual a presente dissertação é um dos principais resultados, evoco algumas pessoas e instituições que, de forma direta ou indireta, muito contribuíram para o seu sucesso.

Um primeiro agradecimento cabe à minha orientadora, a professora Mariana Pinto dos Santos, que me indicou o caminho para a descoberta deste tema e alimentou o meu interesse por ele. Agradeço-lhe pela paciência, pelo entusiasmo, pelo encorajamento, pelas oportunidades, pelas lições. Agradeço igualmente à minha coorientadora, a professora Joana Cunha Leal, pelo acompanhamento e orientação que remontam já aos anos da minha licenciatura.

À Isabel Alves, agradeço profundamente a possibilidade de ter realizado esta investigação. Agradeço a disponibilidade com que me acolheu no arquivo e guiou ao longo das suas múltiplas avenidas, o interesse que sempre manifestou pela investigação, e a autorização para fotografar e divulgar aqui o arquivo de Mail Art de Ernesto de Sousa.

À Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, e particularmente a Ana Barata, por me receber na biblioteca e facilitar o acesso ao espólio de Ernesto de Sousa recentemente legado. À Biblioteca Nacional de Portugal, em especial à equipa de bibliotecárias responsáveis pela Sala de Leitura de Reservados e a Fátima Lopes, que coordenou a minha consulta do espólio de Ernesto de Sousa.

Aos meus pais, à Beatriz, à Maria e ao Ricardo, que celebraram, animaram e apoiaram todos os momentos deste processo.

Produção Artística em Rede: a Mail Art de Ernesto de Sousa

Margarida Fragueiro Cafede Moura

Resumo

A presente dissertação propõe-se a analisar a relação entre Ernesto de Sousa e a Mail Art, movimento internacional que se desenvolveu a partir da década de cinquenta. Pretendendo constituir um circuito alternativo de produção e distribuição de arte, a rede internacional de Mail Art consolidou-se a nível global como uma rede de artistas que, através da utilização do sistema de correios, mantinham relações de correspondência e de colaboração que se materializaram numa grande variedade de projetos e, ao longo das últimas décadas do século XX, resultaram no surgimento de novas versões da própria rede. A recusa da especialização, a eliminação das fronteiras entre artes e a aproximação entre arte e vida são valores centrais que Ernesto de Sousa partilha com algumas experiências de arte conceptual com as quais toma contacto a partir da década de sessenta, entre as quais a Mail Art. Ernesto de Sousa destaca-se como uma das principais figuras no panorama cultural português do século XX, tendo desenvolvido uma longa atividade enquanto artista, crítico e divulgador de arte, cineasta, fotógrafo. O próprio justifica a dispersão do percurso através de uma abordagem baseada na fenomenologia e na renovação e polarização de conceitos, que lhe permite integrar e defender várias experiências de arte conceptual. Propõe-se aqui mapear a afinidade teórica entre os valores que levam Ernesto de Sousa a interagir com a rede internacional de Mail Art e, a partir daí, compreender quais os moldes desta relação, qual o papel da Mail Art no contexto do restante trabalho de Ernesto de Sousa e qual a sua abordagem a este movimento. Pretende-se ainda refletir sobre de que modo é que o estudo desta revelação contribui com novas perspetivas para a compreensão da prática de Ernesto de Sousa e da sua abordagem à história da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Ernesto de Sousa; Mail Art; Arte Conceptual; Século XX

Artistic Production in Network: Ernesto de Sousa's Mail Art

Margarida Fragueiro Cafede Moura

Abstract

The following dissertation aims at examining the relationship between Ernesto de Sousa and Mail Art, an international movement that blossomed in the 1950s. With the aim of establishing an alternative circuit of art production and distribution, the international Mail Art network cemented itself on a global scale as a network of artists who, using the postal system, maintained relationships of correspondence and cooperation that materialized in a great variety of projects, as well as the development of renewed versions of the network itself throughout the last three decades of the 20th century. The refusal of specialization, the dilution of borders between arts and the reconnection of art and life are some of the core values shared by Ernesto de Sousa and some of the experiments in conceptual art – Mail Art being one of them – that he is acquainted with from the 1960s onwards. Ernesto de Sousa stands out as one of the main figures of the Portuguese cultural landscape in the 20th century, having developed a long career as artist, as art critic and promoter, as a filmmaker and a photographer, among others. Ernesto de Sousa legitimizes this dispersion through an approach to art history based on phenomenology and the constant renewal and polarization of concepts, which allows him to integrate in his path the defense of conceptual art. This investigation aims at mapping the theoretical affinities between the core values that move Ernesto de Sousa to interact with the international Mail Art network. From this departure point, I aim at understanding the molds in which this relationship develops, the role of Mail Art in the context of de Sousa's other projects, and what approach he takes on the movement. Finally, I seek to reflect on how the study of this relationship offers new perspectives on the comprehension of Ernesto de Sousa's work, as well as his approach to art history.

KEYWORDS: Ernesto de Sousa; Mail Art; Conceptual Art; 20th Century

Índice

O Tema e a Metodologia	1
Capítulo 1: Breve Percurso pela Mail Art	7
1.1. A Rede Internacional de Mail Art.....	7
1.2. História em Rede	15
1.3. Ativismo e Turismo.....	22
Capítulo 2: Ernesto de Sousa e a Mail Art	30
2.1. Uma Vanguarda de Solidariedade	30
2.2. A Mail Art de Ernesto de Sousa	41
2.3. Reflexões sobre o Arquivo.....	59
Capítulo 3: Propostas de Descentralização	66
3.1. Lições do estudo de arquivos	71
3.2. O caso de Ernesto de Sousa	80
Considerações Finais	89
Bibliografia	93
Lista de Anexos	100
Anexos	103

O Tema e a Metodologia

A presente dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea tem como tema o estudo da relação de Ernesto de Sousa (1921 – 1988) com a Mail Art¹. O contacto com o tema foi possibilitado pela atribuição de uma Bolsa de Investigação de Licenciado sob o tema “Trabalho Teórico e Curatorial de Ernesto de Sousa no contexto do Imaginário Primitivista nos anos 1946 – 1968”, inserida no projeto Modernismos Ibéricos e o Imaginário Primitivista (PTDC/ART-HIS/29837/2017), que incluiu uma componente de trabalho no arquivo de Ernesto de Sousa. Este encontra-se atualmente distribuído entre a Biblioteca Nacional de Portugal, a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, e o espólio conservado por Isabel Alves. A partir de um primeiro contacto com este terceiro núcleo, desenvolveu-se uma proposta de investigação com foco particular na relação de Ernesto de Sousa com a Mail Art, que se desenvolve a partir dos anos finais da década de sessenta até ao seu falecimento.

Ernesto de Sousa foi «figura importante do neorrealismo português, cineasta, crítico de arte e de cinema, dinamizador de cineclubes, editor de revistas e livros de cinema, estudioso da arte popular portuguesa e promotor, a partir de final dos anos 1960, de cinema e artes experimentais, por via não só da sua própria produção artística, mas também da organização de encontros, exposições e *performances*»². O seu percurso é marcado por uma heterogeneidade já amplamente estudada, nomeadamente na obra *Vanguarda & Outras Loas. Percurso Teórico de Ernesto de Sousa*, da autoria de Mariana Pinto dos Santos, que propõe um mapa das referências e preocupações que permearam a sua atividade. A autora acompanha o seu percurso desde os anos do neorrealismo e chega ao contacto que estabelece com o Fluxus e outros agentes da arte conceptual ao longo da década de setenta, ilustrando os mecanismos teóricos, valores e motivações por trás da dispersão que permeia o trabalho de Ernesto de Sousa. Outros autores têm estudado a sua obra, com investigações focadas no seu trabalho e legado no campo do cinema, na sua prática artística ou na sua atividade enquanto dinamizador e organização de exposições e eventos em Portugal.

¹ Na presente dissertação optou-se pela utilização da grafia “Mail Art”, exceto em citações diretas, nas quais é respeitada a grafia utilizada pelo respetivo autor.

² LEAL, Joana Cunha, PINTO DOS SANTOS, Mariana – «As «sete cabeças» do Modernismo» In CRESPO, Nuno, org. – Arte. Crítica. Política. Lisboa: Tinta da China, 2016. p. 94.

A obra de Ernesto de Sousa tem sido alvo de um interesse acadêmico constante, o que também se deve à riqueza da multiplicidade de abordagens e propostas que o próprio desenvolveu. A presente investigação propõe, acima de tudo, contribuir para a discussão e reflexão em torno deste percurso ao analisar uma das suas componentes até agora por abordar. Embora alguns estudos façam referência à relação de Ernesto de Sousa com a Mail Art, nomeadamente como consequência do seu envolvimento com o Fluxus, a investigação aqui proposta corresponde ao primeiro trabalho de arquivo aprofundado no sentido de compreender a dimensão e o cariz dessa relação. Neste sentido, o plano de investigação inicialmente desenvolvido propunha compreender qual a extensão da interação de Ernesto de Sousa com a Mail Art, de que modo é que essa interação se relaciona com a atividade que desenvolvia em Portugal nos mesmos anos, quais os elementos do seu percurso teórico que se alinham com os da Mail Art, de que maneira é que o estudo desta componente da atividade de Ernesto de Sousa contribui para a compreensão do seu trabalho como um todo, e que novas questões coloca.

A Mail Art surgiu na segunda metade do século XX, e integra-se numa tendência contemporânea de experimentação com os meios de comunicação e de questionamento do papel da arte e das suas instituições na sociedade. Estabeleceu-se como uma prática de troca de correspondência entre artistas, e tomou como valores centrais a aproximação entre a arte e o quotidiano e a democratização do acesso à produção e distribuição de arte, que gradualmente levou à consolidação de uma rede internacional de Mail Art. O Fluxus surge como um dos principais agentes na sua difusão e crescimento numa fase inicial, mas no período entre 1970 e 1990 a Mail Art é impulsionada e desenvolvida por uma série de contribuições e abordagens com origem em diferentes pontos do globo, não sendo possível identificar um único responsável ou uma única linha de desenvolvimento.

Desenvolveu-se um projeto de investigação dividido em duas componentes, correspondendo a primeira a um trabalho de arquivo ao longo dos três núcleos, e a segunda a uma consulta bibliográfica para o desenvolvimento da reflexão teórica proposta. O primeiro e mais longo momento de trabalho de arquivo foi desenvolvido no núcleo conservado por Isabel Alves, onde se encontra a vasta maioria do *corpus* documental relativo à atividade de Mail Art de Ernesto de Sousa, que corresponde a uma grande variedade de peças que inclui correspondência, listas de contactos, publicações recebidas, materiais de divulgação de projetos em galerias ou coletivos

estrangeiros, registos de viagens, entre outros. Esta investigação possibilitou recuperar e identificar as várias relações de correspondência que desenvolveu, e iniciar a construção de uma base de dados para posteriormente mapear o desenvolvimento desta atividade ao longo dos anos, e o modo como a correspondência levou à expansão gradual da sua rede de contactos.

O trabalho de arquivo foi continuado na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, num conjunto de material doado por Isabel Alves no início do ano de 2020, pelo que, à data de consulta, este material não tinha ainda sido devidamente tratado e catalogado. Aqui encontra-se um conjunto de números de revistas e outras publicações internacionais, na sua maioria publicados ao longo das décadas de setenta e oitenta que, ao serem acrescentados à base de dados em construção, contribuíram para o desenvolvimento da compreensão da atividade de Ernesto de Sousa ao longo deste período, das relações que foi estabelecendo e das referências estrangeiras com que tomou contacto. O terceiro momento de pesquisa de arquivo concentrou-se no espólio presente na Biblioteca Nacional de Portugal, que corresponde ao maior dos três núcleos de arquivo. Neste espólio encontra-se documentação relativa a todos os anos de trabalho de Ernesto de Sousa, acompanhando a sua produção teórica e artística desde os anos do neorrealismo, na década de quarenta, até aos seus últimos anos de vida. A pesquisa neste núcleo tinha como objetivo principal a consulta dos textos e crónicas que Ernesto de Sousa produziu ao longo do período em que interagiu com as experiências de arte conceptual estrangeiras e, especificamente, com a Mail Art. Este momento de pesquisa tinha também como objetivo a consulta da sua produção teórica anterior, no sentido de compreender o seu percurso até aos anos aqui em análise.

A pesquisa nestes três núcleos permitiu a criação de uma base de dados que possibilitou quantificar as relações de correspondência que Ernesto de Sousa desenvolveu neste período e estabelecer uma cronologia da expansão da sua rede de contactos. No entanto, face ao facto de que a Mail Art é constituída por uma miríade de estruturas relacionais, rapidamente se tornou claro que a compreensão dos dados recolhidos só seria possível através do estudo da diversidade da sua história, e de uma investigação sobre os vários agentes identificados no arquivo de Ernesto de Sousa. Para isto, recorreu-se às duas principais bases de dados da rede internacional de Mail Art disponíveis *online*, o *Lomholt Mail Art Archive* e o arquivo digital do *Artpool Art Research Center*. O primeiro corresponde ao arquivo de Mail Art do artista

dinamarquês Niels Lomholt, que disponibiliza não só digitalizações da grande maioria das peças de correspondência por ele recebidas, mas também um índice dos artistas representados no arquivo, com informações sobre a sua atividade ou biografia, e ainda uma coleção de vários textos da autoria de artistas ou críticos de Mail Art³. O *Artpool Art Research Center* constitui um projeto de arquivo fundado pelos artistas húngaros György Galántai e Júlia Klaniczay em 1979, com a missão de documentar, arquivar, pesquisar e divulgar práticas e projetos relacionados com arte conceptual, arte Fluxus, e Mail Art⁴. O arquivo digital contém também um índice de participantes na rede internacional de Mail Art e um repositório de bibliografia sobre o movimento na forma de relatos em primeira mão de artistas, excertos de monografias, artigos e ensaios.

Os textos disponibilizados em ambas as plataformas constituíram um dos recursos mais valiosos para a presente investigação, sendo a maioria deles de difícil acesso de outra maneira. Deste modo foi possível consultar e tomar como fontes principais para o estudo da rede internacional de Mail Art textos de autores como Michael Crane, historiador de Mail Art e responsável, com Mary Stofflet, pela edição de uma das primeiras monografias sobre o tema, *Correspondence Art. Source Book for Network of International Postal Art Activity*, publicada em 1984; John Held Jr., membro da rede internacional e um dos seus historiadores e críticos mais produtivos; ou Vittore Baroni, artista de Mail Art italiano e responsável pela publicação da revista *Arte Postale!*, assim como de um conjunto de textos dedicados à documentação da história e atividade da Mail Art. Paralelamente, ensaios destes autores encontram-se também reunidos numa outra referência central para esta investigação, a antologia *Eternal Network: a Mail Art Anthology*, editada em 1995 por Chuck Welch, um dos artistas e autores mais comprometidos com a Mail Art até hoje. O estudo da história e produção do Fluxus afigura-se como um elemento essencial à compreensão do desenvolvimento da Mail Art enquanto prática consistente, e para o qual as obras *The Fluxus Reader*, de Ken Friedman, e *Fluxus Experience*, de Hannah Higgins, constituíram referências de relevo.

Para além do estudo da história da Mail Art, procurou-se também apresentar uma reflexão crítica sobre a prática e a sua historiografia, destacando-se como obras de referência neste sentido a tese de doutoramento de Theis Vallo Madsen, *Ants in the*

³ Disponível em: <https://www.lomholtmailartarchive.dk/>

⁴ Disponível em: <https://www.artpool.hu/en>

Archive. Cataloguing Mogens Otto Nielsen's Mail Art Archive, de 2015, um estudo para o desenvolvimento de um sistema de catalogação do arquivo do artista dinamarquês Mogens Otto Nielsen, e o artigo de Lars Elleström, “The Paradoxes of Mail Art: How to Build an Artistic Media Type”, de 2012. A primeira destas referências corresponde a uma análise da história da Mail Art, intercalada com “histórias” recolhidas no arquivo de Nielsen, por modo a concluir com a proposta de alguns métodos possíveis para a catalogação de arquivos de Mail Art, que é tomada como ponto de partida para as reflexões apresentadas no último capítulo da presente investigação. O artigo de Lars Elleström é particularmente relevante para a compreensão de algumas dinâmicas internas da Mail Art, e a observação que desenvolve sobre aquilo que entende como os seus paradoxos ou contradições é igualmente retomada no capítulo final.

Seguindo as questões metodológicas no plano de investigação inicialmente proposto, a compreensão do percurso de Ernesto de Sousa no universo da crítica e produção de arte afigurou-se como o primeiro passo indispensável para enquadrar a sua interação com as experiências de arte conceptual nos anos setenta e, em particular, com a rede internacional de Mail Art. A obra *Vanguarda & Outras Loas. Percurso Teórico de Ernesto de Sousa*, publicada em 2007 por Mariana Pinto dos Santos, constitui a principal referência para este passo, complementada pela consulta dos textos de autoria de Ernesto de Sousa disponíveis no espólio patente na Biblioteca Nacional de Portugal, nomeadamente aqueles que se destinavam à publicação em periódicos nacionais entre as décadas de setenta e oitenta. A intersecção da pesquisa sobre a rede internacional de Mail Art com o estudo do percurso de Ernesto de Sousa permitiu animar a base de dados construída a partir da pesquisa de arquivo, compreender como o seu percurso o leva a interagir com a Mail Art, quais os valores que partilham, e que impacto esta interação tem no seu trabalho.

Partindo destas referências, o primeiro capítulo da presente dissertação corresponde à apresentação de um breve percurso pela história da Mail Art enquanto prática, numa perspetiva focada no desenvolvimento dos seus princípios nucleares e das suas várias fases, propondo também uma análise crítica. Pretende-se expor a história da rede internacional de Mail Art como uma sucessão de processos de renovação e (re)adaptação impulsionados por múltiplos agentes, e traçar o retrato não de um movimento coeso, mas sim de uma prática que conhece diferentes versões ao longo dos anos, e cuja análise desafia alguns dos conceitos dominantes na historiografia da arte

ocidental. Principalmente, pretende-se introduzir no primeiro capítulo os valores centrais da Mail Art que dialogam com as preocupações que norteiam o trajeto de Ernesto de Sousa, e quais os principais agentes e características da rede internacional de Mail Art no momento em que Ernesto de Sousa se torna um participante ativo.

No segundo capítulo, uma exposição inicial do percurso de Ernesto de Sousa pretende ilustrar o modo como a interação com a Mail Art se alinha com os valores centrais da prática artística que vinha desenvolvendo até então. Seguidamente é apresentada a interpretação das relações de correspondência identificadas no arquivo de Ernesto de Sousa, traçando-se um retrato das redes de contactos que estabeleceu dentro da rede internacional e do modo como estas foram crescendo e proporcionando novas oportunidades de trabalho e colaboração. O capítulo conclui com a exposição das ilações tiradas da análise do arquivo, e do modo como estas vieram colocar em causa algumas das suposições antecedentes a respeito da relação de Ernesto de Sousa com a Mail Art, propondo-se então uma caracterização desta relação e do impacto que tem na prática que desenvolve ao longo das décadas de setenta e oitenta.

Com base na observação desenvolvida nos capítulos anteriores, o terceiro capítulo constitui uma reflexão sobre o tipo de abordagem historiográfica necessária ao estudo da Mail Art e à análise de arquivos como o de Ernesto de Sousa, concluindo-se que só um foco nas estruturas e processos relacionais que permeiam este movimento pode produzir uma análise que represente de modo inclusivo a multiplicidade de perspetivas e práticas que o constituem, em conjunto com os paradoxos e desigualdades da historiografia da arte canónica a que não consegue fugir. Paralelamente, explora-se o modo como o estudo da Mail Art e o estudo do percurso de Ernesto de Sousa levam à proposta de abordagens historiográficas semelhantes, e como essa abordagem pode constituir uma via de descentralização das narrativas dominantes, recorrendo também às propostas teóricas de descentralização desenvolvidas por Piotr Piotrowski e Béatrice Joyeux-Prunel. Conclui-se com uma proposta de interpretação que entende a interação com a Mail Art como um de vários elementos do trajeto de Ernesto de Sousa enquanto percurso norteado por uma defesa consciente da descentralização, da colaboração e da pedagogia como vias para o diálogo entre a arte e a sociedade. Reflete-se também sobre o potencial contributo da adoção pela historiografia portuguesa da abordagem à história da arte legada por este percurso, e sobre quais as possíveis avenidas de investigação proporcionadas por este tipo de pesquisa.

Capítulo 1: Breve Percorso pela Mail Art

1.1. A Rede Internacional de Mail Art

A Mail Art desenvolve-se a partir do final da década de 1950, e caracteriza-se, de um modo geral, pela utilização do sistema de correios como alternativa aos circuitos oficiais de produção e distribuição de arte. Desde o seu surgimento, expandiu-se consideravelmente ao longo das décadas seguintes, acumulando uma miríade de participantes em vários pontos no mundo. Este vasto crescimento impossibilita, naturalmente, determinar uma teoria única e consensual que una todos aqueles que participam na Mail Art, mas há um consenso geral de que toda a Mail Art tem em comum ser alternativa ao sistema das galerias de arte e do mercado de arte, e às suas regras exclusivas e especulativas⁵.

O sistema de correios foi adotado por estes artistas como sistema de distribuição democrático e de fácil acesso, cujo alcance praticamente mundial possibilitou a criação de redes de comunicação internacionais. O artista belga Guy Bleus é autor de um guia de iniciação à Mail Art no qual enumera os vários tipos de atividade e de artistas que participam nestas redes⁶, ilustrando o modo como este é um movimento caracterizado, acima de tudo, por uma grande variedade de perspetivas e abordagens. Como tal, o estudo da Mail Art revela-se como um desafio, nomeadamente quando se tenta abordá-la como um processo linear e cumulativo, sendo a sua principal característica e riqueza a multiplicidade quer de participantes como de referências que contribuem para o seu desenvolvimento.

Esta rede internacional distribui o seu trabalho não através de galerias, mas enviando-o pelo correio a uma lista de contactos em constante expansão. Primeiro por conveniência, sendo objetos fáceis de enviar, e posteriormente por tradição, certas formas de arte ficaram associadas à Mail Art, entre elas: postais, livros de artista, selos de artista, selos de borracha, carimbos, colagens, material impresso, cartazes, entre

⁵ «While the advantages of galleries are clear to see, they are part of the big business of art and their number is not unlimited. They may also be exclusive in terms of aesthetics or ideology - gallery owners are free to exhibit only those works that suit their taste and interests. In short, there are limited possibilities to exhibit at art galleries». – ELLESTRÖM, Lars – “The Paradoxes of Mail Art – How to Build an Artistic Media Type”. In *Cultura International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, vol. 9, 2, 2012. Pp. 103-122. P. 103.

⁶ BLEUS, Guy – “Exploring Mail Art”. In *Commonpress* 56. Belgium: Administration Center, Wellen, 1984.

outros. As peças enviadas não se destinam, no entanto, a uma receção e envio passivos. Estes objetos são sujeitos a um estado de transformação constante ao longo da sua viagem na rede de Mail Art, verificando-se exemplos de peças que vão sendo alteradas ao passar por destinatários diferentes, cada um acrescentando algo. Trata-se de peças concebidas para uma circulação constante, encorajando-se o reaproveitamento de material recebido para reenviar a outros contactos, o que constitui outro elemento central ao posicionamento da Mail Art enquanto alternativa ao mercado de arte, uma vez que as peças são destituídas do seu valor enquanto obra de arte única e o processo é mais valorizado do que o resultado final. Com a expansão desta rede internacional, começaram também a desenvolver-se iniciativas colaborativas de Mail Art que consistiam em projetos organizados por um ou mais artistas, que enviavam convocatórias subordinadas a um dado tema e reuniam as contribuições numa exposição ou catálogo final, sob a regra de não haver critérios de seleção, sendo todos os trabalhos aceites. Frequentemente estes catálogos eram enviados aos participantes, mas o mais comum seria receber em troca apenas uma lista de todos os nomes e contactos⁷, fazendo com que cada participação num destes projetos contribuísse para o crescimento da rede de contactos de cada artista.

Um outro consenso em relação ao desenvolvimento da Mail Art prende-se com o papel nele desempenhado pelos artistas reunidos sob a sigla do Fluxus, que foram responsáveis pelo estabelecimento da utilização do sistema de correios como parte integral da prática de Mail Art e pela conseqüente expansão do que veio a ser conhecido como a Rede Internacional de Mail Art. É importante ressaltar que o Fluxus nunca foi um grupo coeso, nem estes artistas se identificavam como tal. Na obra *The Fluxus Reader*, Ken Friedman evoca a expressão “a way of doing things”, de Dick Higgins, para ilustrar o modo como o Fluxus correspondeu muito mais a uma atitude ou filosofia partilhada por vários artistas, que se uniam sob este nome para participarem num fluxo contínuo de ideias e projetos que unia pessoas espalhadas por todo o mundo e proporcionava múltiplas oportunidades de colaboração⁸. Esta atitude corresponde a um dos principais motivos que levaram os artistas Fluxus a adotar a Mail Art e a inseri-la no seu projeto, pois identificam nela uma via possível para a expansão de uma rede

⁷ BAZIN, Jérôme; GLATIGNY, Pascal Dubourg; PIOTROWSKI, Piotr – *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945 – 1989)*. Budapest, New York: Central European University Press, 2016. p. 255.

⁸ FRIEDMAN, Ken (ed.) – *The Fluxus Reader*. New York: Academy Editions, 1998. p. viii.

entre artistas que comungavam dessa atitude, assim como um novo espaço de experimentação e colaboração.

Um dos valores centrais do Fluxus afirma-se como a aproximação entre arte e vida⁹, em oposição ao meio artístico tradicional e elitista. A aproximação entre arte e vida é entendida como a celebração estética do cotidiano, a eliminação da estratificação que separa os “artistas” da restante sociedade e que coloca a arte num patamar em que o diálogo com a realidade não é possível. Marcel Duchamp constituiu uma das principais referências para este projeto, admirado por vários artistas Fluxus por ter atingido ou, pelo menos, dado início à fusão entre arte e vida ao incluir nas suas obras objetos do cotidiano¹⁰. O Fluxus leva esta ideia mais longe, associando à fusão entre arte e vida a diluição dos limites entre artes, em contraste nítido com ideais modernistas de depuração estética e esvaziamento de referentes quotidianos preconizados por críticos como Clement Greenberg, apelando a que cada arte se cingisse aos limites do seu *medium*¹¹. Um dos principais exemplos do modo como a identidade da Mail Art se funde com a do Fluxus, pelo menos por um determinado período, encontra-se na adoção do conceito de “Rede Eterna”, desenvolvido por Robert Filliou e George Brecht. Esta “Rede Eterna” de artistas deriva, por sua vez, do conceito de “festa permanente” de Robert Filliou, que incorpora os ideais Fluxus de aproximação entre arte e vida e de colaboração entre artistas na celebração do cotidiano¹². A ideia da Rede Eterna ganhou maior exposição na celebração do 1000011º aniversário da arte em 1973 – celebrado a 17 de janeiro por proposta de Filliou –, na Califórnia, considerado um dos primeiros grandes eventos a reunir presencialmente artistas de Mail Art. A partir deste ponto, o conceito da Rede Eterna é frequentemente utilizado como sinónimo da rede internacional de Mail Art, simbolizando a visão idealizada de um conjunto de artistas que, em lugares distintos no mundo, trabalhou em conjunto através dos serviços postais.

É devido ao papel central que o Fluxus desempenha na consolidação da Mail Art enquanto prática que esta incorpora como valores centrais a eliminação de hierarquias e limites entre artes, a aceitação de todas as peças enviadas por correio como Mail Art,

⁹ Ibidem, p. 246.

¹⁰ Ibidem, p. 221.

¹¹ GREENBERG, Clement – “Towards a Newer Laocoon”. In *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Volume 1: Perceptions and Judgments, 1939 – 1944*, edited by John O’Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

¹² FILLIOU, Robert – *Teaching and Learning as Performing Arts*. Cologne: Verlag Gebr., 1970. p. 205.

sem distinções ou critérios de aceitação – «[...] there is a social and cultural understanding [...] that everything that someone may consider art and can be distributed with the international mailing system, may be seen as Mail Art»¹³ – e, conseqüentemente, a aceitação de qualquer participante enquanto artista. Esta dinâmica de interação em rede tornou-se no próprio objetivo da atividade de Mail Art, com um grande número de participantes a afirmar que a própria comunicação é a própria peça de Mail Art, considerando, como Guy Bleus, que os objetos físicos são secundários neste processo:

«The material used in M-A is not the most important thing. Communication is the main point (being realized by language, signs, materials, ideas, symbols, ...). Almost every object can be medium – vehicle – of communication and be sent by post»¹⁴.

Esta concepção da rede de Mail Art evoca a referência à proposta do filósofo canadiano Marshall McLuhan de que o *medium* é a mensagem, afirmando que a “mensagem” de qualquer *medium* ou tecnologia é a mudança de escala ou padrão que introduz na vida humana¹⁵. Esta lógica aplica-se à Mail Art não só no sentido em que o ato central que a caracteriza – o envio de algo pelo correio – comporta em si o propósito máximo da própria atividade, o de comunicar, mas também porque é neste ato de comunicação que reside o potencial subversivo da Mail Art, como será explorado mais à frente neste capítulo. Publicada em 1964, esta tese de McLuhan surge frequentemente como referência evocada por alguns artistas que escrevem sobre a sua experiência na rede internacional, e que identificam nestas propostas uma forte semelhança e fundamento para aquele que consideram ser o propósito da Mail Art: a comunicação.

O sistema alternativo da Mail Art consolida-se com a criação de uma economia baseada na troca recíproca e constante de comunicação, contrastando com a lógica capitalista do mercado de arte ao valorizar a intenção de comunicação mais do que os objetos enviados. Deste modo a Mail Art acaba por se inserir numa tendência geralmente associada à arte conceptual de desmaterialização da obra de arte como é

¹³ ELLESTRÖM, Lars – op. cit., p. 107.

¹⁴ BLEUS, Guy – op. cit., sem numeração de páginas.

¹⁵ MCLUHAN, Marshall – *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964. p. 8.

teorizada por Lucy Lippard¹⁶, no sentido em que o objeto artístico perde a sua qualidade irrepetível e, conseqüentemente, o seu valor de mercado. Retirando às obras este valor, a economia de troca e a ênfase que coloca na comunicação em detrimento do objeto físico permitem, também, retirar da equação a crítica de arte especulativa: se o propósito da Mail Art é a intenção de comunicar, não se poderá avaliar como “boa” ou “má” Mail Art – ou se trata de uma troca eficaz de comunicação, ou não¹⁷.

O discurso que coloca a comunicação como seu objetivo central acaba por levar a uma concepção da Mail Art enquanto atividade principalmente conceptual, e conseqüentemente a uma negligência do caráter material dos objetos enviados que só recentemente tem sido questionada. A Mail Art é com frequência incluída no universo de práticas associadas à Arte Conceptual que se desenvolveram na segunda metade do século XX, correspondendo em praticamente todos os pontos apontados por Alexandre Alberro como definidores do “conceptual” na arte: «[...] the conceptual in art means an expanded critique of the cohesiveness and materiality of the art object, a growing wariness toward definitions of artistic practice as purely visual, a fusion of the work with its site and context of display, and an increased emphasis on the possibilities of publicness and distribution»¹⁸. Apesar do foco na comunicação – conceito – enquanto principal propósito da Mail Art, esta ocupa um lugar particular na interseção de várias correntes deste período, não subscrevendo, por exemplo, a teses como a de Laurence Weiner de que a obra de arte não precisa de se materializar¹⁹. A Mail Art insere-se também numa tendência contemporânea de experimentação entre arte e meios de comunicação, como salienta Norie Neumark:

«At the intersection of communication art, Fluxus, and [...] intimate bureaucratic art practice, Mail Art envelopes, packages, and events seemed more than prescient. They not only expanded the boundaries of art, media, and communication, they defi(n)ed them. They traveled not as vehicles, but as

¹⁶ LIPPARD, Lucy – *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972....* University of California Press, 1997.

¹⁷ BLEUS, Guy – op. cit., sem numeração de páginas.

¹⁸ ALBERRO, Alexander (ed.), STIMSON, Blake (ed.) – *Conceptual Art: a Critical Anthology*. MIT Press, 2000. p. xvii

¹⁹ *Ibidem*, p. xxiii

meaningful cultural and artistic objects, while shifting the meanings of culture, communication, and art objects in their journeys»²⁰.

Neste contexto, continua Neumark, o objeto de Mail Art é remetido para um limiar entre materialidade e imaterialidade²¹. O conceito de *intermedia* introduzido por Dick Higgins, um dos artistas Fluxus com maior impacto na rede de Mail Art, é evocado por Neumark para (in)definir o estatuto destes objetos, cuja localização na intersecção entre arte e vida os coloca «in the field between the general area of art media and those of life media»²².

Embora a dimensão conceptual da Mail Art seja inegável, a comunicação não se concretiza sem o envio e receção de objetos que são frequentemente alvo de um grande investimento por parte dos seus remetentes. O estudo *Ants in the Archive. Cataloguing Mogens Otto Nielsen's Mail Art Archive*, de Theis Vallo Madsen, consiste numa investigação valiosa a respeito da materialidade da Mail Art, partindo de uma análise profunda do vasto arquivo do artista dinamarquês Mogens Otto Nielsen. Madsen aborda o modo como a posição periférica da Mail Art tem tido uma influência direta na escassez de investigações académicas a seu respeito, sendo a vasta maioria das obras de referência produzidas pelos próprios artistas de Mail Art²³. Como resultado, e embora comportem grande valor como testemunhos em primeira mão, estas obras acabam por perpetuar um determinado discurso a respeito da Mail Art que tem sido pouco contestado ao nível das investigações académicas. Ao trabalhar o arquivo de Mogens Otto Nielsen, Madsen realça o potencial de uma abordagem que volte a interessar-se pelos objetos enviados, e que entenda a Mail Art como um equilíbrio complexo entre uma vertente conceptual e um papel de grande importância conferido aos objetos que materializam a comunicação²⁴.

A tendência do predomínio de um discurso que identifica uma única posição – anticapitalista e anti-institucional – ou estética na Mail Art, anulando a pluralidade de abordagens dos participantes na rede internacional, é um dos sintomas de uma série de

²⁰ NEUMARK, Norie – “Introduction: Relays, Delays, and Distance Art/Activism”. In CHANDLER, Annmarie; NEUMARK, Norie (ed.) – *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*. The MIT Press, 2006. p. 4-5.

²¹ *Ibidem*, p. 13.

²² HIGGINS, Dick – “Intermedia”. In FRIEDMAN, Ken (ed.), CLAY, Steven (ed.) – *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press – Selected Writings by Dick Higgins*. Sigilo Press, 2018. p. 26.

²³ MADSEN, Theis Vallo – *Ants in the Archive. Cataloguing Mogens Otto Nielsen's Mail Art Archive*. PhD. diss., Aarhus University, 2015. p. 5.

²⁴ *Ibidem*, p. 8

paradoxos ou dicotomias que permeiam não só a historiografia como também o desenvolvimento e as próprias atividades de Mail Art. Esta pluralidade é evidente, por exemplo, no próprio termo escolhido para designar o movimento. Jean-Marc Poinot publicou em 1971 o livro *Mail Art. Communication, a distance concept*, considerado como o primeiro momento em que o termo «Mail Art» é utilizado, no qual prefere o termo e grafia «mail art», por fazer referência tanto à utilização dos serviços de correio como ao compromisso com a prática artística. Guy Bleus, que elege a grafia hifenizada e em maiúsculas «Mail-Art», também abreviada para «M-A», enumera sinónimos empregues por outros artistas e autores, como «post art», «postal art», «art-mail», «correspondence art». Bleus assinala também a variedade de regionalizações do termo, como «arte postale» (Itália), «Post-Kunst» (Alemanha e Países Baixos), «art postale» (França), ou «arte correo» (Espanha e América Latina), descrevendo a quantidade de termos possíveis não como sintoma da dispersão inerente à Mail Art, mas sim como evidência da descentralização que a caracteriza²⁵. Tal como a rede internacional deveria ser um sistema sem centros e protagonistas, também a sua historiografia deveria ser descentralizada, sendo esta história, nas palavras de Guy Bleus, um fenómeno planetário²⁶.

Lars Elleström é autor de um artigo que destaca alguns dos paradoxos que caracterizam a Mail Art, nomeadamente aqueles que têm mais repercussões na criação de um discurso dominante sobre o tema: o paradoxo «democracia/timocracia» e «infinitude transnacional/fronteiras nacionais»²⁷. Elleström descreve o primeiro destes paradoxos como a tensão entre o ideal enfatizado de que a Mail Art deve ser uma forma de arte inclusiva e democrática, e o facto de que, na prática, as redes de Mail Art são frequentemente governadas por princípios de exclusão que geram certas hierarquias²⁸. Neste exemplo, o autor equipara a Mail Art a uma democracia em pleno funcionamento, partindo da ideia de que a primeira pretende ser um sistema inclusivo, igualitário, com iguais oportunidades de acesso para todos, e uma alternativa ao funcionamento elitista dos meios artísticos “oficiais”. No entanto, é possível observar tendências exclusivistas dentro da rede internacional de Mail Art, pelo que o autor evoca a definição de uma

²⁵ HELD, John – “Networking: The Origin of Terminology”. In WELSH, Chuck (ed.) – *Eternal Network: a Mail Art Anthology*. University of Calgary, Alberta, 1995. p. 20.

²⁶ BLEUS, Guy – op. cit., sem numeração de páginas.

²⁷ ELLESTRÖM, Lars – op. cit., p. 106.

²⁸ *Ibidem*, p. 117.

timocracia, uma sociedade governada por pessoas respeitadas ou abastadas²⁹. No caso prático da Mail Art, o que está em causa é um capital social ou cultural, que faz com que artistas já relativamente bem estabelecidos ou reconhecidos como tal sejam os nomes mais frequentemente associados à Mail Art – como é o caso dos artistas Fluxus –, e que predominem na historiografia sobre o tema.

O paradoxo «infinitude transnacional/fronteiras nacionais» acrescenta uma nova camada a este capital. Enquanto a Mail Art é concebida – pelos próprios artistas e pela historiografia – como uma rede global, transnacional e multicultural, uma análise atenta verifica que esta rede continua a ser maioritariamente dominada pela língua inglesa, e limitada por fronteiras sociais e geográficas que não consegue ultrapassar³⁰. Embora a utilização do serviço de correios como base para este sistema possibilite – em países com condições políticas, sociais e económicas relativamente estáveis – um acesso mais democrático à distribuição de arte do que o sistema tradicional das galerias, em zonas sujeitas a dificuldades económicas ou censura estatal o acesso ao correio continua a ser um obstáculo³¹. Não obstante, a rede internacional de Mail Art teve um alcance global notório, com artistas e coletivos a enviar correio de partes do mundo que se encaixam nesta última categoria, como a América Latina, a Europa de Leste ou algumas partes da Ásia. Mas todos estes factores têm contribuído para o estabelecimento de uma narrativa que é maioritariamente produzida entre a Europa e a América do Norte, por autores masculinos e que disfrutam de um capital social e cultural indiscutível, atestado pelo seu envolvimento e grande atividade dentro da rede de Mail Art, como John Held Jr., autor de várias das principais obras de referência sobre Mail Art³², ou Ken Friedman, artista Fluxus também responsável por uma certa canonização da história da Mail Art, nomeadamente a moldada pelo Fluxus.

Paralelamente, a obra *Eternal Network, a Mail Art Anthology*, publicada em 1995 e organizada pelo artista de Mail Art norte-americano Chuck Welch, inclui um leque mais variado de relatos de artistas em vários pontos da rede – contando também com contribuições de John Held Jr. e Ken Friedman –, que contribui no sentido de uma melhor compreensão da complexidade e multiplicidade de experiências dentro da Mail

²⁹ Ibidem, p. 118.

³⁰ Ibidem., p. 119.

³¹ «The general poverty in parts of Africa has precluded the extensive spread of Mail Art on this continent. As far as I can ascertain, there is no research concerning the weak position of Mail Art in major parts of Asia, but it is reasonable to assume that politics, economy, and a lack of infrastructure have been determining factors». – Ibidem.

³² *Mail Art: An Annotated Bibliography*, de 1991, e *Rubber Stamp Art*, de 1999.

Art. Vários artistas procuraram relatar a sua atividade no sentido de representar essa pluralidade de perspectivas e de realçar o valor da história da Mail Art enquanto algo que se desenvolveu em rede, mas os sistemas de desigualdade que permeiam a Mail Art são ainda mais amplificados na História da Arte “oficial”, que mais facilmente digere a versão simplificada. Só nos últimos anos têm surgido investigações acadêmicas que procuram abordar a rede de Mail Art com alguma perspectiva e distância crítica, destacando-se títulos como *Networked Art*, de 2001, da autoria de Craig Saper, ou *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*, de 2005, editado por Norie Neumark e Ann Marie Chandler, cujos capítulos exploram movimentos artísticos marcados pelo trabalho em rede e pela experimentação com a comunicação e a tecnologia, analisando de que modo se relacionam com as redes e projetos artísticos da era digital.

1.2. História em Rede

O início da Mail Art enquanto prática relativamente definida tem lugar no final da década de 1950, em Nova Iorque, com a atividade de correspondência do artista americano Ray Johnson, que começou por enviar as suas colagens e desenhos pelo correio a uma rede de conhecidos, incentivando os recipientes a acrescentar algo e reenviar, sob o mote «add and pass»³³. Esta rede consolidou-se em torno de Johnson, tendo sido famosamente apelidada de «New York Correspondence School» (NYCS) pelo artista Edward Plunkett³⁴, e sob esta insígnia um grupo restrito de artistas trocava peças de correspondência e organizava pequenos eventos com a realização de *happenings*.

Praticamente toda a bibliografia sobre o tema celebra Ray Johnson como o “pai” da Mail Art, atribuindo-lhe uma responsabilidade quase única na sua criação. Para além de, como já se estabeleceu, a Mail Art ter surgido num momento de grande experimentação conceptual e diálogo entre arte e comunicação, John Held Jr. também contraria esta ideia – sem negar a Ray Johnson algum mérito pioneiro – ao salientar que

³³ HELD, John – “Networking Chance: A Global Situation Involving the Possibility of People Everywhere and Anywhere”, 2010. Consultado a 28 de outubro de 2021 em: <http://georgemaciunas.com/essays-2/john-held-jr-black-mountain-college-museum-networking-chance/>

³⁴ «I began calling it the New York Correspondence School for this reason: Abstract Expressionism or Action Painting was then often referred to as "The New York School" so I merely inserted "Correspondence" into the term». – Plunkett, Ed – “The New York Correspondence School”. Consultado a 28 de outubro de 2021 em: <https://artpool.hu/Ray/Publications/Plunkett.html>

os valores morais, sociais e estéticos da Mail Art germinaram na atmosfera de experimentação que se desenvolveu na Black Mountain College, que Ray Johnson frequentou: «Unquestionably the rare atmosphere of Black Mountain College in the 1940s was elaborated into Happenings, performance art, and certainly mail-art, as it was performed by Ray Johnson. Any history of mail-art may well go back toward envelopes beautifully decorated by a painter writing a letter. But a history of the network should reach into Black Mountain College»³⁵.

Paralelamente, algumas narrativas associam de imediato às origens da Mail Art na NYCS ideais de oposição ao mercado de arte e a um sistema hierárquico, ou a um projeto de descentralização da produção artística através do estabelecimento de redes alternativas. Embora a ideia de rede estivesse subjacente aos primeiros trabalhos de correspondência de Ray Johnson, a sua contribuição para aquela que se veio a estabelecer como a rede internacional de Mail Art é apenas um dos vários pontos na rede de conexões que informam o seu desenvolvimento enquanto movimento. A NYCS constituiu uma rede essencialmente privada, desenvolvida dentro de uma esfera íntima de indivíduos que já se conheciam e frequentavam os mesmos meios, e com acesso restrito³⁶. Tendo já alguma pretensão de se afirmar como circuito alternativo, a atividade de Mail Art neste círculo não era ainda permeada pelos valores de ativismo ou intervenção social que mais tarde serão indissociáveis do seu nome. Enquanto alguns dos participantes originais manifestavam já algum interesse nessa direção, tal não era o caso do seu agente central, Ray Johnson, que concebia a Mail Art como um dos veículos de expressão e divulgação do seu trabalho, como é apontado por Ken Friedman: «The transformative social potential and open spiritual quality of the Eternal Network never seemed to interest Ray. He was, and is, an atelier master in the old sense, even though he expresses himself through collage techniques that reach out into the world».³⁷ A analogia que descreve Ray Johnson como um «antigo mestre de atelier» é emblemática do paradoxo levantado pela ênfase no seu papel, nomeadamente o facto de

³⁵ HELD, John – *Small Scale Subversion: Mail Art & Artistamps*. Lulu.com, 2015. p. 44

³⁶ Lars Elleström evoca relatos de outros artistas para demonstrar o modo como a ideia de “livre acesso” na Mail Art é marcadamente posterior às atividades desenvolvidas por Ray Johnson: «From an historical point of view, the excluding principle actually precedes the radically inclusive principle. At a time when Mail Art was becoming established as the most democratic of art forms, artist Richard Craven pointed out that the movement’s founder, Ray Johnson, did not initially have a very democratic mind when it came to participation in his New York Correspondence School: “it is not open to all interested parties. ‘Official membership’ requires some sort of acknowledgement from Ray Johnson”». – ELLESTRÖM, Lars – op. cit., p. 118.

³⁷ FRIEDMAN, Ken – op. cit., p. 5.

esta narrativa celebrar a Mail Art enquanto sistema em rede descentralizado desde o início, e apontar Ray Johnson como seu fundador único, operando a partir da posição mais “central” possível – um artista americano, homem, branco, em Nova Iorque na década de 1950.

Partilhando também a herança da Black Mountain College e referências como a influência profunda de John Cage ou o *readymade* duchampiano, o Fluxus tornou-se gradualmente num dos principais agentes de consolidação e difusão da Mail Art enquanto prática. Em *Networked Art*, Craig Saper analisa o papel catalisador desempenhado pelo Fluxus na consolidação das técnicas que virão a definir a prática de Mail Art, nomeadamente a utilização do sistema de correios como base para a criação de um sistema alternativo de publicação e distribuição, empregando o termo «burocracias íntimas» para descrever esta abordagem. Ao analisar o modo como a experimentação com diferentes tipos de publicações desenvolvida por artistas Fluxus esteve na origem do desenvolvimento daquelas que vieram a ser as técnicas principalmente associadas às «burocracias íntimas» da Mail Art, Saper destaca como exemplo o *Flux Post Kit*:

«The kit includes a post office mail box, canceling stamps, a number of postcard artworks including Ben Vautier’s “postman’s choice”, and other post-office oriented works. [...] This kit, then, contains in miniature form all the elements found later in mail-art networks and other intimate bureaucracies. It uses the trappings and structures of a bureaucratic system – postage stamps, rubber stamps, postal systems of distribution, and even a post office box – to produce a sociopoetic experiment. The kit compels the participant to become a mail artist, which includes much more than simply mailing art. It includes the dynamics involved in using the bureaucratic postal system for intimate aesthetic ends»³⁸.

A editora *Something Else Press*, fundada por Dick Higgins, e a respetiva *newsletter* correspondem a uma experiência de publicação Fluxus que teve um grande efeito de repercussão não só na apropriação dos correios como sistema de distribuição, mas também no início da expansão da Mail Art para uma esfera cada vez mais pública. Com a *Something Else Newsletter*, Higgins criou um meio de custo acessível para a partilha de arte e ideias com milhares de leitores, dando um palco maior aos vários projetos de Mail Art desenvolvidos por artistas Fluxus como Robert Filliou, George

³⁸ SAPER, Craig J. – *Networked Art*. University of Minnesota Press, 2001. p. 127-128

Brecht, Daniel Spoerri, Ben Vautier ou Ray Johnson. A crescente lista de leitores e subscritores da *newsletter* e os catálogos publicados pela editora contribuíram para os primeiros passos da construção de uma rede de comunicação baseada na elaboração e divulgação de listas de contactos³⁹, que Ken Friedman assinala como um elemento-chave para a compreensão do potencial da Mail Art enquanto sistema alternativo, pois permitiu devolver aos artistas o controlo da divulgação do seu trabalho:

«The restriction of communication is a tool and a weapon. It gives power to those who possess the media of communication and it works against those who lack rich access. It seemed to us that certain individuals at the centre of art world media – critics, curators, dealers – could reach anyone, while the rest of us had a hard time finding jealously guarded mailing lists to reach others. The wide publication of the lists, right or wrong, changed all that»⁴⁰.

A análise de Craig Saper dedica-se não só ao modo como o Fluxus contribuiu para o desenvolvimento da rede de Mail Art, mas também salienta que os artistas Fluxus chegaram à experimentação com novos sistemas de distribuição e novas linguagens artísticas através de uma rede de múltiplas referências. Uma dessas referências corresponde às experiências ao nível da poesia visual e concreta contemporâneas ao início da atividade Fluxus cuja exploração e reaproveitamento de estruturas do próprio *medium*, segundo Saper, estão na raiz das «burocracias íntimas»⁴¹. Saper descreve estas burocracias como uma prática «sociopoética» – na qual se insere a Mail Art, o trabalho em rede, a poesia visual, as *performances* e *happenings* Fluxus –, pois o seu propósito não é apenas a interação com o público, mas sim o diálogo entre sistemas de publicação e distribuição, a colaboração entre participantes, um processo artesanal desenvolvido em comunidade e em contacto direto com a realidade, sendo as situações sociais a «tela» para a obra «sociopoética»⁴².

O artista Fluxus Ben Vautier é autor de uma célebre peça de Mail Art, emblemática do modo como estes objetos eliminam fronteiras entre artes, e de como o sistema de correios e o acaso do quotidiano são parte essencial do seu processo de construção. *Postman's Choice*, de 1965 – já mencionada como um dos elementos

³⁹ FRIEDMAN, Ken – “The Eternal Network”, in WELSH, Chuck (ed.) – *Eternal Network: a Mail Art Anthology*. University of Calgary, Alberta, 1995. p. 7

⁴⁰ Ibidem, p. 10.

⁴¹ SAPER, Craig J. – op. cit., p. 71.

⁴² Ibidem, p. 151.

incluídos no *Flux Post Kit* destacado por Craig Saper – corresponde a um postal com dois lados idênticos, com espaço para uma morada e um selo, sendo o objetivo identificar um recipiente diferente em cada lado e deixar ao carteiro a decisão final de escolher o destino do postal⁴³. Esta peça é descrita como exemplo da tradição Fluxus de convidar participantes para as suas obras, dando-lhes um pequeno conjunto de instruções por modo a que a aleatoriedade e circunstância criem uma variedade ampla de resultados diferentes. A *Postman's Choice* de Ben Vautier cria uma espécie de *event* dentro do circuito de Mail Art, não se destinando a ser enviada apenas como dispositivo de comunicação, mas sim para criar uma ação que envolva a participação de diferentes intervenientes, um deles o próprio carteiro.

A nova abordagem à divulgação de projetos e contactos possibilitou o estabelecimento oficial de uma rede de comunicação baseada no sistema de correios, unindo indivíduos em qualquer ponto do mundo e proporcionando novas oportunidades não só de experimentação individual como também de colaboração internacional. Esta prática «sociopoética» também contribuiu para o desenvolvimento de novas formas de organizar e pensar exposições de arte, como a exposição *Omaha Flow Systems*, organizada por Ken Friedman em 1973, que Chuck Welch descreve como um dos exemplos de maior sucesso no estabelecimento de uma ligação entre a Mail Art e o público geral⁴⁴. Em colaboração com o Joslyn Art Museum, em Omaha, Nebraska, Friedman enviou cinco mil convites a nível mundial, convidando artistas de Mail Art a trocar arte com os visitantes do museu. As peças recebidas seriam então afixadas no museu, e o público era convidado a tirar uma peça e substituí-la por uma qualquer criação sua.

Em *The Fluxus Experience*, Hannah Higgins distingue duas perspetivas historiográficas sobre o Fluxus, uma perspetiva de vanguarda e uma experimental⁴⁵, que correspondem a duas posições contraditórias dentro do próprio grupo a respeito da sua identidade. A perspetiva de vanguarda advém do trabalho e projetos de George Maciunas (1931 – 1978) enquanto figura de proa, nomeadamente os diagramas que ilustram a rede de referências que forma o Fluxus e os seus membros como figuras interligadas que vão avançando no tempo. Ilustram uma progressão linear e evolutiva da

⁴³ MADSEN – op. cit., p. 28.

⁴⁴ WELSH, Chuck – *Networking Currents: Contemporary Mail Art, Subjects and Issues*. Sandbar Willow Press, Boston, 1986. p. 30.

⁴⁵ HIGGINS, Hannah – *The Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press, 2002. p. 70.

arte, onde cada obra de arte encaixa numa narrativa histórica global. Maciunas tentou sempre que o Fluxus assumisse uma organização mais estruturada e quase burocrática, chegando, por exemplo, a estabelecer secções com “diretores” diferentes: *Fluxus North*, encabeçado por Per Kirkeby, *Fluxus South*, por Ben Vautier, *Fluxus East*, sob Milan Knizak, e *Fluxus West*, dirigido por Ken Friedman. De acordo com Hannah Higgins, embora o “modelo de vanguarda” seja enganador – para além de ser amplamente contestado por outros artistas Fluxus, levando a múltiplos desentendimentos com Maciunas –, este não deixou de prevalecer na historiografia sobre o tema ao fixar o Fluxus como uma sucessão evolutiva de experiências e projetos que, encaixando-se na narrativa evolutiva dos movimentos artísticos, é reduzida a um papel de negação dessa tradição. O mesmo acontece com a historiografia a respeito da Mail Art, no sentido em que a tentativa de lidar com a dispersão e não-linearidade que lhe são inerentes, insistindo no discurso de um movimento alternativo, sem relações desiguais de poder e comprometido com valores de intervenção social, tem impedido que novas questões sejam colocadas num estudo crítico da multiplicidade de perspetivas que compõe a rede internacional de Mail Art.

Alguma historiografia sobre a Mail Art aponta frequentemente como “influências” os dadaístas do início do século XX ou as propostas do *Nouveau Réalisme*. A Mail Art partilha com o Dadaísmo uma atitude de subversão, no sentido em que, tal como estes artistas se apropriaram de técnicas e lógicas da uniformização e automatização da vida e burocracia modernas na década de 1910, também a Mail Art escolhe apropriar-se de sistemas, lógicas e burocracias do sistema que critica de modo a nele intervir. A ligação da Mail Art ao Dadaísmo foi muitas vezes ampliada pelos próprios artistas, evidente na identificação das suas peças como *Dada Posts*, no caso de Edwin Varney, ou *Canadada Mail Art*, do canadiano Chuck Stake, ou também na adoção da alcunha “Sugar Dada” para Ray Johnson⁴⁶. Matt Ferranto coloca a hipótese de que embora o *readymade*, a rejeição do mercado capitalista, o *nonsense* ou a incorporação de objetos do quotidiano em colagens fossem recorrentes na Mail Art, a insistência na sua identificação com este movimento corresponde mais a uma tentativa de «atalho para autoridade histórica»⁴⁷. A relação da Mail Art com o *Nouveau Réalisme* prende-se, segundo Michael Crane, com a introdução de objetos do quotidiano nas suas

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ FERRANTO, Matt – “(Mis)reading Mail Art”. Consultado a 20 de outubro em: http://www.spareroom.org/mailart/mis_2.html

peças, que também teve repercussões na Pop Art e nos chamados Neo-Dada e, principalmente, com a conexão direta entre este movimento e o Fluxus, na qual se destaca Daniel Spoerri, membro ativo de ambos os grupos⁴⁸. Ken Friedman também destaca Spoerri como um de vários artistas associados ao *Nouveau Réalisme* que recorreram aos correios para enviar peças de arte entre si, e criaram um dos precedentes para a Mail Art enquanto sistema que opera através do correio. Todavia, Friedman não deixa de fazer uma distinção entre a atividade dos *nouveau réalistes*, à qual chama de «mailed art» e à prática de Mail Art da qual o próprio faz parte, faltando à primeira o ímpeto social e engajado da segunda⁴⁹.

A relação entre a Mail Art e o Dadaísmo e *Nouveau Réalisme* é inegável, mas é importante para o seu estudo não cair numa tentação de legitimação através da «autoridade histórica», que é também sintoma do projeto de inserir toda a História da Arte numa linha evolutiva e sequencial, na qual uns movimentos são influência direta para a origem de outros subsequentes. A proposta de uma historiografia pensada em rede permite compreender a formação e desenvolvimento de práticas como a Mail Art de uma maneira mais completa, entendendo cada referência – a Black Mountain College, Ray Johnson, o Fluxus, o Dadaísmo ou o Nouveau Réalisme – como apenas alguns dos pontos ou nós nessa rede. A imagem da história como rede viabiliza também abrir espaços para os paradoxos e contradições, ao identificar tanto as semelhanças como os contrastes entre artistas e momentos, e especialmente as diferentes abordagens dentro de um mesmo movimento. E possibilita entender como novos frutos desta rede de referências os desenvolvimentos na rede internacional de Mail Art a partir da década de setenta, época em que se consolida como um projeto transnacional, composto por uma multiplicidade de perspectivas e abordagens regionais.

⁴⁸ CRANE, Michael – “Excerpts from A Brief History of Correspondence Art”, 1979. In Artpool Mail Art Chronology, consultado a 28 de outubro de 2021 em: <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1979/Crane.html>

⁴⁹ FRIEDMAN, Ken – “The Early Days of Mail Art”, in WELSH, Chuck (ed.) – *Eternal Network: a Mail Art Anthology*. University of Calgary, Alberta, 1995. Pp. 3 – 16, p. 4.

1.3. Ativismo e Turismo

Ken Friedman distingue pelo menos quatro fases da rede internacional de Mail Art, associando-as a diferentes fases de desenvolvimento ao utilizar expressões como «early adulthood»⁵⁰, como se se tratasse de uma monografia sobre a vida e carreira de um artista na tradição de Vasari. Friedman descreve a primeira fase como a «fase privada», assinalada pelas trocas de correspondência privadas do círculo de Ray Johnson. A segunda fase ocorre quando o Fluxus se envolve com a atividade da *New York Correspondence School* e começa a explorar o potencial da Mail Art enquanto sistema de comunicação alternativo, motivo pelo qual Friedman considera a segunda fase como o início da era «pública» da Mail Art. Considera centrais a esta fase outros projetos editoriais para além da *Something Else Press*, como o jornal *Fluxus cc V-TRE*, fundado por George Brecht, ou as revistas *Amazing Facts Magazine* e *New York Correspondence School Weekly Breeder*, entre outras, assim como a sua própria exposição, *Omaha Flow Systems*.

Na cronologia de Friedman, estes projetos de vertente mais «pública» levam ao início da terceira fase, na década de 1970, em que a expansão abrupta da rede de Mail Art e o aumento exponencial de participantes com diferentes tipos de projetos fez com que alguns dos seus participantes originais – como o próprio Ken Friedman – se afastassem da rede por ressentirem a explosão e excesso de correspondência que, no seu entendimento, não correspondia aos valores fundacionais da prática. A quarta fase identificada corresponde à rede que se consolidou entre as décadas de setenta e oitenta, e que o próprio descreve, com alguma surpresa, como uma comunidade com representantes de vários pontos no mundo, com um compromisso político, social e moral até então quase inexistente:

«This was the fourth era, an era characterized by moral intensity I hadn't seen since the 1960s, by passion, by commitment and by a real interest in the network, a network seen as a human phenomenon more important than art. In this fourth phase, early adulthood, mail art had become a complete art form, practiced by tens of thousands around the world, by history, discourse, and community as any art form is»⁵¹.

⁵⁰ Ibidem, p. 15

⁵¹ Ibidem.

Embora a delimitação cronológica de Ken Friedman possa ser questionada, é muito significativa a ideia que transmite de um período em que a rede de Mail Art se desenvolveu e se transformou numa comunidade que o autor já não reconhece. Essencialmente, isto diz respeito a um período em que a Mail Art ultrapassou os limites das publicações e atividades Fluxus, e se tornou num movimento global com múltiplos núcleos de atividade. Este momento foi protagonizado por artistas de vários pontos no mundo, como Carlo Pittore, Chuck Welch, Vittore Baroni, Ullises Carrión, Anna Banana, Pawel Petasz, Guglielmo Achille Cavellini, David Zack, Clemente Padín ou Edgardo Vigo, entre vários outros, cujo trabalho se destaca por comportar um cariz inovador de ativismo e reflexão sobre o *medium*, como é realçado por Vittore Baroni numa retrospectiva da sua carreira na Mail Art:

«There were militant mail artists who, if you entered the network in the Eighties, you would have found very difficult not to stumble into [...]. With “militant” mail artist I imply authors that did not simply utilize the postal network to disseminate their creations but who also cared about the growth of the “community spirit” of the network, who tried to define the very nature of correspondence art and to put under test the limits of the medium»⁵².

É à multiplicidade de abordagens que emerge nestes anos que se deve, em grande parte, a associação da Mail Art a uma prática de ativismo dentro do mundo da arte, que na historiografia se confunde frequentemente com o projeto de criar um sistema alternativo de produção e distribuição artística com base no sistema de correios. Verifica-se que a Mail Art foi sendo revestida de novos significados e propósitos ao longo dos anos em que se desenvolveu, o que reforça a necessidade de conceber a sua história como um processo descentralizado e não linear, e prova a ineficácia de uma tentativa de inserir todos estes elementos numa lógica sequencial. A rede internacional de Mail Art comporta uma vasta multiplicidade de abordagens, que variam consoante o período cronológico ou a localização geográfica, e que só pode ser adequadamente representada e estudada a partir de uma abordagem em rede, de um sistema que analise as relações entre os vários elementos. Esta multiplicidade de perspetivas desenvolve-se largamente ao longo das décadas de setenta e oitenta, no período que Ken Friedman designa como a quarta fase, e no qual a rede internacional de Mail Art se torna veículo

⁵² BARONI, Vittore – “Memo from a Networker”. In Lomholt Mail Art Archive, consultado a 27 de outubro de 2021 em: <https://www.lomholtmailartarchive.dk/texts/vittore-baroni-memo-from-a-networker>

de ativismo e intervenção social, principalmente impulsionada pelas contribuições de artistas situados nas “periferias”, ideia que é também reforçada por Vittore Baroni:

«The most original and adventurously productive period in mail art was the decade between 1975 and 1985, when letters from behind the Iron Curtain or from South American states under a military regime were still a vital outlet for otherwise suppressed and isolated authors. For many, mail art was the only way to let their voice be heard outside the limitations of local censorship. The aim was not just to circulate their own art, but to build a better and more interconnected world. The process of synergies, cooperation and mutual support put into motion was therefore often valued as much as the actual subject and content of the different projects. The medium really was the message»⁵³.

A referência a Marshall McLuhan é aqui evocada não numa defesa da “comunicação pela comunicação”, como foi anteriormente abordado, mas sim na linha da «Aldeia Global»⁵⁴, em que a comunicação pode ser veículo para a criação de uma comunidade global. Neste período da rede internacional de Mail Art, a comunicação torna-se via para a solidariedade, que por sua vez leva à criação de uma ideia de comunidade internacional.

É neste período que se observa uma multiplicação do número de publicações e projetos de colaboração internacional, e que a rede mais se aproxima de concretizar o seu potencial de ativismo e intervenção social, sendo exemplos a atividade de artistas da Europa de Leste como György Galántai, Robert Rehfeldt ou Pawel Petasz a liderar e alimentar um movimento que via na Mail Art uma oportunidade de comunicação livre do controlo estatal e de divulgação do seu trabalho para lá da Cortina de Ferro⁵⁵; a atividade denunciativa de Clemente Padín, Edgardo-Antonio Vigo, Graciela Gutiérrez Marx ou Paulo Bruscky, entre outros, na América Latina, com consequências como a prisão, a censura e cancelamento de exposições ou, no caso mais trágico, o desaparecimento do filho de Edgardo-Antonio Vigo⁵⁶; ou a participação na Rede Eterna

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ MCLUHAN, Marshall – *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. University of Toronto Press, 1962. p. 31.

⁵⁵ «Mail art itself probably had little effect in breaking down Communist oppression. In a larger sense, however, mail art helped to free Polish artists from a feeling of rejection by others in the world». PETASZ, Pawel – “Mailed Art in Poland”. In *Eternal Network: a Mail Art Anthology*. Calgary: University of Calgary Press, 1995. Pp. 89 – 92. p. 92.

⁵⁶ HELD, John – “Fifty Years of Latin American Mail Art”. In SFAQ 18, 2014. Consultado a 27 de outubro de 2021 em: <https://www.sfaq.us/2014/12/fifty-years-of-latin-american-mail-art/>

de artistas Japoneses como Ryosuke Cohen ou Shozo Shimamoto, que desenvolviam já projetos de trabalho artístico em rede em grupos como os Gutai ou o AU (Artists Union/Art Unidentified)⁵⁷. É também um momento em que se multiplicam as iniciativas dos próprios artistas de Mail Art de documentar as suas carreiras e a história do movimento, destacando-se, por exemplo, Vittore Baroni ou Chuck Welch (ou CrackerJack Kid, como também é conhecido e assina frequentemente). Ambos começaram a participar na rede de Mail Art na década de setenta, e permanecem até hoje como dois dos seus principais divulgadores e membros mais ativos, tendo o primeiro publicado e distribuído autonomamente com números da revista *Arte Postale!*⁵⁸, e o segundo organizado duas obras centrais ao estudo da Mail Art, *Networking Currents* (1986) e *Eternal Network: a Mail Art Anthology*.

Foi neste contexto de atividade e maior colaboração internacional que surgiu, na década de oitenta, o movimento de “Turismo” de Mail Art, que o artista de Mail Art Lon Spiegelman refere ao afirmar que os artistas haviam trocado o selo postal por bilhetes de avião⁵⁹. Esta analogia descreve o modo como a troca de comunicação na rede internacional de Mail Art ganhou uma nova dimensão ao dispensar a troca de objetos em prol da circulação dos próprios artistas, com o intuito de conviver e colaborar diretamente com outros participantes, materializando o cariz de festa e celebração inerentes ao conceito de «Rede Eterna» de Robert Filliou. Vários artistas descrevem em primeira mão as suas experiências de viagem e colaboração com outros artistas neste período, como é o caso de Ginny Lloyd, artista de Mail Art americana que documentou a sua viagem pela Europa entre 1980 e 1981. Ao narrar a sua viagem, comenta o modo como foi calorosamente acolhida – em Inglaterra, nos Países Baixos, na Alemanha, passando por Berlim, Kassel e Frankfurt, em França, Itália, Polónia, Bélgica – por artistas que conhecia e que não conhecia, com quem já se tinha correspondido ou não, aproveitando as suas estadias para desenvolver novos projetos e colaborações e dando testemunho do entusiasmo que permeava as ligações estabelecidas sob o signo da rede internacional de Mail Art:

«The mail art network does work. I was received by artists everywhere who had heard of my tour. Many times they would be in touch with another artist I

⁵⁷ HELD, John – “Japanese Mail Art, 1956 – 2014”. In *SFAQ* 17, 2014. Pp. 58 – 61.

⁵⁸ BARONI, Vittore – op. cit.

⁵⁹ Apud. WELCH, Chuck – *Networking Currents: Contemporary Mail Art, Subjects and Issues*. Boston: Sandbar Willow Press, 1986. p. 27.

planned to see, and would send invitations for visits via the mail. Some were artists I had corresponded with previously; some not. That made no difference, for each artist was eager to hear news about mail artists I knew in the U.S.A., about previous visits to artists in Europe, to meet and to show me their archives/projects. I completed many projects in collaboration with each artist»⁶⁰.

Nestes anos, a rede internacional de Mail Art consolida-se, pelo menos aos olhos dos artistas que nela participam, como uma comunidade global, com um nível de intimidade forjado pela comunicação através do correio e então materializado nos encontros em pessoa. Esta nova visão da rede internacional evoca o conceito de «comunidades imaginadas», desenvolvido pelo historiador Benedict Anderson. Uma «comunidade imaginada» é, segundo Anderson, caracterizada por um sentimento partilhado por todos os seus membros que faz com que sintam pertencer a uma comunidade íntima e unida, quando na realidade é impossível conhecerem-se diretamente⁶¹. Anderson desenvolve este conceito para estudar as origens, o crescimento e a consolidação do nacionalismo, e aplica-o para abordar o modo como os mitos que alimentam projetos nacionalistas incutem numa determinada população um sentimento de pertença e igualdade, que diminui a consciência das diferenças e desigualdades reais em prol da construção de uma imagem unitária. O conceito das «comunidades imaginadas» é aqui recuperado em relação à Mail Art unicamente para ilustrar o modo como a partilha de valores e projetos leva estes artistas a conceber que fazem parte de uma comunidade íntima, ainda que a sua escala e alcance global impossibilite, na prática, um conhecimento direto e íntimo entre todos os membros. Efetivamente, a «comunidade imaginada» que é a rede internacional de Mail Art corresponde ao oposto de um projeto nacionalista, uma vez que é concebida como uma comunidade transnacional, em que a intimidade suscitada pela comunicação é via para superar fronteiras geográficas e criar uma rede universal de artistas em fluxo, colaboração e diálogo constantes, numa visão utópica de união fraterna entre indivíduos de vários lugares no globo.

Um outro paradoxo que se poderá identificar na Mail Art encontra-se precisamente nesta questão de ser ou não uma comunidade global, e nomeadamente a

⁶⁰ LLOYD, Ginny – “The Mail Art Community in Europe”. *Umbrella Magazine*, vol. 5, 1, California, 1981.

⁶¹ ANDERSON, Benedict – *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso Books, 2006. p. 6.

escala dessa comunidade. O mais frequente na historiografia e nos relatos de artistas é encontrar uma descrição da Mail Art enquanto comunidade simultaneamente global e íntima, de livre acesso, com milhares de participantes por todo o mundo. No entanto, os relatos dos anos de Turismo de Mail Art revelam uma imagem diferente, em que os mesmos nomes surgem repetidamente, e em que os vários intervenientes se conhecem uns aos outros de alguma maneira, quer por já se terem correspondido, por terem conhecimento do seu trabalho, ou através de intermediários. Relatos como o de Ginny Lloyd revelam uma comunidade íntima, efetivamente, mas não uma comunidade transnacional com milhares de participantes espalhados pelo mundo. Vittore Baroni também evidencia esta questão num texto que escreve para o *website* do *Lomholt Mail Art Archive*. Baroni constata que, dos 183 artistas representados no arquivo (à data de escrita), se correspondeu com 122, o que o leva a considerar que o número de participantes na rede internacional de Mail Art possa ter sido sobrestimado:

«It might be interesting to point out that I have been in correspondence with 122 of the 183 artists listed in the Lomholt Mail Art Archive. Two thirds of correspondents in common roughly in the period 1979-1983, though we only exchanged a handful of mailings every year, probably means that the global number of mail artists has been often over-estimated. In their introduction to the anthology *Correspondence Art*, Crane and Stofflet speak of 10-20.000 active contacts, but an estimate of 1000-2000 is maybe closer to the truth»⁶².

Este apontamento de Baroni reforça a ideia de que aquilo que frequentemente se entende e estuda como a rede internacional de Mail Art corresponde ainda a uma visão limitada a um circuito específico que, mesmo ultrapassando a sua relação com o Fluxus – o seu elemento mais “canónico” –, não se expande o suficiente para incluir os participantes de regiões consideradas “periféricas” como, por exemplo, outras regiões na Ásia para além do Japão ou da Coreia do Sul, ou de África. Uma das poucas referências à atividade de Mail Art no continente africano identificadas nesta pesquisa surge num texto de 2020, da autoria de Hans Braumüller, Ruggero Maggi, Clemente Padín e Chuck Welch, com o título “UNITED in MAIL ART”, no qual apresentam uma

⁶² BARONI, Vittore – op. cit.

história resumida do movimento e enumeram as contribuições de artistas em diferentes partes do mundo⁶³.

O estudo do Turismo de Mail Art revela novamente as desigualdades e paradoxos que caracterizam a Mail Art, nomeadamente porque os principais destinos de viagem e encontros continuam a ser os “centros” artísticos tradicionais – os Estados Unidos da América ou a Europa Ocidental. É também importante considerar que a prática do Turismo é inerentemente mais exclusiva do que a prática de Mail Art, uma vez que a correspondência por correio comporta custos muito inferiores aos de uma viagem internacional.

Um evento emblemático destes anos nos circuitos de Mail Art surge em resposta ao cariz exclusivo e centralizado do Turismo na Mail Art. Os artistas suíços Gunther Ruch e H. R. Fricker foram responsáveis, em 1986, pela organização do *Decentralized Mail Art Congress*. Enquanto ávido participante nos encontros de Mail Art que vinham sendo realizados na década de oitenta, H. R. Fricker propôs originalmente a organização de um congresso tradicional, ao qual os artistas se deslocariam para se encontrar e trocar ideias em conjunto. Esta proposta foi alterada face à receção de *feedback* de mais de 160 artistas de Mail Art, que manifestaram o seu desagrado com o congresso “centralizado” e levaram os organizadores a decidir que, de acordo com a natureza descentralizada do *medium*, o congresso seria realizado em qualquer lugar «onde duas ou mais pessoas se encontrem e discutam experiências pessoais e problemas relacionados com a rede». Os congressos realizar-se-iam entre 1 de junho e 1 de outubro de 1986, e foi distribuído um formulário com itens para discussão, que deveria ser enviado de volta aos organizadores após a realização dos congressos para uma compilação final⁶⁴.

Para além dos vários paradoxos e desigualdades na prática de Mail Art que aqui têm sido referidos, é também importante referir que, apesar da sua posição alternativa

⁶³ «German mail artist, Klaus Groh made early efforts to reach South African artists by way of his mail art zine IAC-Info. Another German artist, Volker Hamann, established connections in Ghana and South Africa. Hamann also organized two of the earliest African Mail Art exhibitions in Accra, Ghana, and Lagos, Nigeria. But it was African mail artist and journalist, Ayah Okwabi, who played the leading role in bringing African citizens into the global network. Okwabi made progressive attempts to link Africa to the mail art network in 1987 with Africa Arise and Talk with the world, and in 1994, Women in Africa. In March 1992, Ayah Okwabi's African Mutant Congress was held at the Voluntary Workcamps Association of Ghana (VOLUME). In 1985, artists within South Africa circulated illegal anti-apartheid artist stamps created for distribution by Chuck Welch». – BRAUMÜLLER, Hans; MAGGI, Ruggero; PADÍN, Clemente; WELCH, Chuck – “UNITED in MAIL ART”, 2020. p. 11.

⁶⁴ HELD, John – “Impulses Toward the Congress Year”. In *Artpool - Mail Art Chronology*. Consultado a 27 de outubro de 2021 em: <https://artpool.hu/MailArt/chrono/1986/Held.html>

ao sistema tradicional das instituições de arte, a Mail Art é igualmente permeada pelas exclusões que têm construído um determinado cânone na História da Arte, nomeadamente no que diz respeito a diferenças de género ou à representação de artistas de minorias. Embora várias mulheres artistas tenham participado ativamente na rede de Mail Art, encabeçando múltiplos projetos e iniciativas, os seus nomes são evocados com muito menos frequência que os dos seus pares homens, sendo estes representados como um conjunto de artistas relativamente homogéneo de homens predominantemente brancos, europeus ou americanos e de classe média.

A formulação destas questões não pretende diagnosticar o falhanço da rede internacional de Mail Art. Em muitos aspetos, esta correspondeu a um sistema inovador de comunicação e experimentação entre artistas a uma escala global, utilizando a colaboração e uma mentalidade de comunidade para desenvolver projetos de cariz político e interventivo que constituem uma valiosa herança para outras manifestações de produção artística em rede que lhe sucederam. Ao evidenciar as discrepâncias e paradoxos da Mail Art em paralelo com o estudo dos vários momentos da sua história, pretende-se realçar a importância de uma análise crítica da literatura produzida dentro e sobre este contexto, assim como dos objetos que povoam os arquivos de Mail Art, no sentido de desenvolver uma abordagem que entende um movimento artístico como um processo em rede e não como uma sequência linear de eventos. Só uma proposta de historiografia concebida em rede permite incluir e representar adequadamente a multiplicidade de perspetivas que constitui a Mail Art, assim como a criação de um enquadramento que abre espaço às contradições inevitáveis em qualquer projeto humano, ao invés de propor uma definição estanque. É no recuperar das várias histórias que constituem esta rede de ligações que se pode encontrar ferramentas para uma conceção alternativa da história da arte e dos modos de produção historiográfica, como se tenta fazer ao analisar a relação de Ernesto de Sousa com a Mail Art.

Capítulo 2: Ernesto de Sousa e a Mail Art

2.1. Uma Vanguarda de Solidariedade

Em *Vanguarda & Outras Loas*, publicado em 2007, Mariana Pinto dos Santos analisou o percurso teórico de Ernesto de Sousa que o fez transitar do neorrealismo para a arte experimental e conceptual. A sua análise incidiu sobre o carácter heterodoxo do neorrealismo de Ernesto de Sousa, que permitiu ao próprio justificar essa transição e estabelecer continuidades entre diferentes momentos do seu percurso. Algumas das ideias-chave propostas nesse trabalho são particularmente relevantes para compreender a relação de Ernesto de Sousa com a Mail Art, desde logo as particularidades da crítica de arte que produz a partir de 1946.

A posição de Ernesto de Sousa diferencia-se da de outras figuras do neorrealismo ao propor uma abertura à experimentação formal, ao aplicar ao neorrealismo o conceito de *moderno*, libertando-o de uma delimitação histórica por considerar que a arte moderna é aquela que dialoga com a realidade e nela intervém, e ao valorizar o papel do crítico como central à construção de uma prática artística politicamente engajada⁶⁵. A mesma autora realça também que algum fundamento teórico do seu próprio percurso se explica no que Ernesto de Sousa aproveita das propostas *agitprop* de Bertolt Brecht, tomando-as como base para o apelo à recusa da especialização, à participação do público na arte, à mistura entre arte popular e arte erudita, à eliminação de fronteiras entre artes⁶⁶.

Entre 1966 e 1968, Ernesto de Sousa recebe uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian que possibilita o seu estudo da arte popular portuguesa ao fazer um levantamento de escultura românica, gótica e renascentista por todo o país, com o objetivo de «detetar, ao longo da diacronia, as sincronias de formas provenientes de várias épocas e culturas», sendo o seu objetivo não apenas registar «permanências e evoluções» na arte popular, mas principalmente «encontrar diretrizes para o conhecimento da arte de hoje»⁶⁷. Mariana Pinto dos Santos estuda a abordagem metodológica de Ernesto de Sousa, evidenciando o modo como, ao recorrer à

⁶⁵ SANTOS, Mariana Pinto dos – *Vanguarda & Outras Loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa*. Assírio & Alvim, 2007. p. 52 – 56.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 56.

⁶⁷ *Ibidem*, p 70.

fenomenologia e ao estruturalismo, desenvolve uma abordagem à história da arte baseada na constante reutilização e mobilização de imagens ou conceitos, que estabelece relações anacrônicas e que procura sempre o «olhar primeiro»⁶⁸. É através deste estudo que Ernesto de Sousa chega ao conceito de *ingenuidade voluntária* – expressão de Almada Negreiros da qual se apropria –, uma atitude que identifica em artistas populares como Rosa Ramalho ou Franklin Vilas Boas, no modo como o seu trabalho apresenta uma mistura entre tradição e inovação, sendo um olhar novo ou *primevo* sobre a tradição⁶⁹.

A adoção de uma atitude de *ingenuidade voluntária* será o que permite salvar a arte erudita e, simultaneamente, permite a Ernesto de Sousa desenvolver um percurso disperso em nome da busca constante de novas linguagens e novos meios de comunicação entre a arte e o público, mantendo no núcleo do seu trabalho os valores que advogava na crítica neorrealista⁷⁰. Partindo da leitura cruzada entre Susan Sontag, Joseph Kosuth e Hal Foster, Mariana Pinto dos Santos apresenta Ernesto de Sousa como exemplo de um paradigma de «artista-como-antropólogo-como-herói»⁷¹: embora se dedique a uma observação antropológica da arte popular, é na arte culta, o seu meio, que pretende intervir e recuperar, sendo esse um dos pontos centrais da prática artística que desenvolve nos anos seguintes, assim como um dos principais pontos de contacto com referências como o Fluxus e, gradualmente, a rede internacional de Mail Art.

A historiadora da arte aborda também o papel central que a comunicação passa a ocupar no percurso de Ernesto de Sousa a partir da década de sessenta, e destaca um texto que escreve em 1964, para o catálogo da exposição de Armando Alves na Escola Superior de Belas Artes do Porto, com o título «Artes Gráficas, Veículo de Intimidade»⁷². A linguagem das artes gráficas, ao reunir em si «todas as técnicas modernas visuais como instrumentos»⁷³, implica eliminar as divisões entre artes: «As suas características-base seriam, pois, a anti-especialização e a comunicação com o outro»⁷⁴. No mesmo texto, Ernesto de Sousa volta ao conceito de *moderno* e repete o

⁶⁸ Ibidem., p. 70 – 74.

⁶⁹ Ibidem., p. 91.

⁷⁰ Ibidem., p. 105.

⁷¹ PINTO DOS SANTOS, Mariana – op. cit., p. 98.

⁷² Idem, p. 154 – 160.

⁷³ Ernesto de Sousa apud. PINTO DOS SANTOS, Mariana – op. cit., p. 156.

⁷⁴ Ibidem, p. 158. Mariana Pinto dos Santos destaca também um texto posterior, «Oralidade, futuro da arte?», em que Ernesto de Sousa substitui o termo “artes gráficas” por *mass media*, explorando o modo como os novos meios de comunicação virão acrescentar uma nova dimensão à linguagem sincretista e à sua capacidade de criação de uma comunidade global. – Ibidem, p. 161.

que expressara nos anos quarenta: «não se trata, portanto, duma designação fixa ou que convenha só a determinados aspetos intrínsecos das formas ou da essência da arte»⁷⁵. Ao afirmar que a arte «é chamada “moderna” quando é do seu tempo, quando corresponde às necessidades, mais vivas, mais progressivas do seu tempo»⁷⁶, Ernesto de Sousa reitera a ideia de que a arte *moderna* será sempre a intenção de comunicar com a realidade, com a vida, com o público, e que essa comunicação só será eficaz através de uma linguagem que faça a síntese dos meios disponíveis, a síntese entre todas as artes, eliminando as fronteiras que as separam.

Ernesto de Sousa afirma que a linguagem sintética e coletiva das artes gráficas é veículo para um futuro onde «a *solidariedade* seria uma técnica»⁷⁷ com o potencial de transformar a humanidade. Nesta altura já teria lido Marshall McLuhan, cuja reflexão sobre os meios de comunicação constituiu uma importante referência para a Mail Art, e uma das referências que tomará para o seu percurso. Seguindo a proposta de que o *medium* é a mensagem, por conter em si o potencial de transformação da sociedade, McLuhan crê também que os novos meios de comunicação levarão à expansão da consciência do mundo, que equivale à tomada de conhecimento e identificação com novas realidades que, por sua vez, leva ao fim do isolamento: «We can now live, not just amphibiously in divided and distinguished worlds, but pluralistically in many worlds and cultures simultaneously. We are no more committed to one culture – to a single ratio among the human senses – any more than to one book or to one language or to one technology»⁷⁸.

A ideia de uma comunidade global e da recuperação do coletivo é uma das mais centrais à neo-vanguarda que se desenvolve nestes anos entre a Europa e a América do Norte, e certamente um dos valores centrais do Fluxus e da Mail Art. A proposta de McLuhan de uma «aldeia global» denota a presença de um ideário que vem ainda da tendência moderna – e nomeadamente eurocêntrica – de procura por uma nova maneira de estar no mundo, radicada na idealização de um tempo pré-civilizacional. Mark Antliff e Patricia Leighton descrevem este tipo de descontextualização temporal como uma das características do “primitivismo” enquanto conceito operatório na história da

⁷⁵ «Em defesa do moderno», *Seara Nova*, nº 1000, 26/10/1946. p. 1. Ernesto de Sousa, Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ «Artes gráficas, veículo de intimidade», catálogo de exposição de Armando Alves, Escola Superior de Belas Artes do Porto, janeiro de 1964. Não paginado. Itálico meu.

⁷⁸ MCLUHAN, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. University of Toronto Press, 1962. p. 31.

arte⁷⁹. Porém, a posição de McLuhan apresenta-se como mais paradoxal, uma vez que a sua proposta se baseia numa visão das novas tecnologias como meio possível para a criação de uma nova forma de vivência tribal, entendendo a comunicação como via para a intimidade e para a formação de uma comunidade transnacional. Embora seja excessivo atribuir a McLuhan o papel de referência para todos estes agentes, esta é uma das ideias nucleares partilhadas pelos artistas Fluxus, pela Mail Art, e por Ernesto de Sousa.

Ernesto de Sousa toma contacto com o Fluxus no final da década de sessenta⁸⁰, e irá identificar-se profundamente com o seu projeto de aproximação entre arte e vida, manifesto na sua prática «sociopoética» coletiva, e vê nestas propostas o caminho para o futuro absolutamente estético que já previa, caracterizado pela comunicação e a eliminação de fronteiras entre artes. A partir destes anos, Ernesto de Sousa começa a tomar maior contacto com as experiências conceptuais em desenvolvimento no estrangeiro e, simultaneamente, encontra nelas várias semelhanças com o seu próprio percurso e passa a formatar o seu discurso com o intuito de se inscrever nestes movimentos. Em 1969, participa nos *Undici Giorni di Arte Colletiva* em Pejo, com organização de Bruno Munari, evento que descreve como «a mais viva experiência coletiva de carácter estético em que participei»⁸¹. Já foi salientado o quanto o termo «operador estético», trazido da experiência em Itália, foi relevante para Ernesto de Sousa, e possivelmente um meio para justificar a sua dispersão⁸². É curioso o modo como, ao mesmo tempo que defende acesamente a recusa da especialização e o eliminar de fronteiras entre artes, Ernesto de Sousa se preocupa em justificar essa dispersão, quer por querer evitar ou responder a críticas que o condenem por isso, quer porque não deixa de ser vítima de uma mentalidade canónica que não abre espaço para a multidisciplinaridade, para a multiplicidade de interesses, para a não-especialização. A abordagem de Ernesto de Sousa dispensa essa mentalidade, mas o próprio não deixa de sentir o efeito de se afastar dela, por isso procurando justificar a sua dispersão ao

⁷⁹ «The condition of timelessness bestowed on the primitive also connotes the “primeval”, for by not changing, the “primitive” is necessarily in opposition to all that does change or develop, namely, the civilized». – ANTLIFF, Mark, LEIGHTEN, Patricia – “Primitive”. In *Critical Terms for Art History*, edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff, Chicago: The University of Chicago Press, 2003. p. 217 - 233. p. 217.

⁸⁰ PINTO DOS SANTOS, Mariana – op. cit., p. 164.

⁸¹ «Chegar depois de todos com Almada Negreiros», *Colóquio: revista de artes e de letras*, nº 60, outubro de 1970. In SOUSA, Ernesto de. *Ser Moderno... Em Portugal*. (2ª Edição) Edições do Saguão, 2021 (1ª Ed. Assírio & Alvim, 1998). p. 85.

⁸² PINTO DOS SANTOS, Mariana – op. cit., p. 206.

proclamar-se semelhante ou contemporâneo de outros artistas com percursos aparentemente dispersos, legitimando a sua dispersão ao legitimar a deles.

Para além de ser uma via de aproximação a artistas com os quais se identifica, Ernesto de Sousa entende a adoção deste novo termo como algo que possibilita a adaptação da prática artística às «necessidades coletivas mais profundas»⁸³, abandonar a ideia do artista que trabalha individualmente, e ainda «ser artista por via teórico-prática»⁸⁴. Ao pôr em prática a recusa da especialização inerente à «ingenuidade voluntária», Ernesto de Sousa desenvolve um percurso que também pode ser caracterizado como uma prática «sociopoética» – retomando a referência de Craig Saper –, marcada pela diluição das fronteiras entre artes e, na sua figura, da fronteira entre artista e crítico, por uma experimentação formal que abraça todos os *medium* do presente, pela estetização do quotidiano e pelo apelo à colaboração e à produção coletiva.

O início da década de 1970 foi, para Ernesto de Sousa, assinalado por uma série de momentos de interação com as experiências artísticas estrangeiras que toma como referências centrais no seu percurso. Em 1972 visita a *Documenta 5*, em Kassel, onde conhece Joseph Beuys e fica impressionado pelo ambiente de experimentação e comunhão entre os participantes, como relata num texto que escreve para a *Lorenti's* em 1973: «Centenas de indivíduos alheios uns aos outros, que, momentos antes, apenas se olhavam, e pouco, sentiam-se agora de repente, uns-com-os-outros»⁸⁵. Ernesto de Sousa constata com agrado que Paris já não é o centro geográfico da arte moderna, que esta agora se distribui por pontos distintos e, neste caso em particular, encontra na Alemanha Federal um terreno fértil, em que mesmo as instituições “oficiais” como os museus encorajam e abrem as suas portas à arte conceptual, abertura que é também refletida nos jornais, rádio e televisão⁸⁶.

Num texto para o catálogo da *Alternativa Zero*, esta reflexão ecoa na crítica que faz ao «persistente e absurdo francesismo português»⁸⁷, que domina o meio artístico “oficial”, e condena o modo como o acompanhamento acrítico do «que se faz lá fora»

⁸³ «Chegar depois de todos com Almada Negreiros», *Colóquio: revista de artes e de letras*, nº 60, outubro de 1970. In SOUSA, Ernesto de – op. cit., p. 85.

⁸⁴ PINTO DOS SANTOS, Mariana – op. cit., p. 98.

⁸⁵ «De 4 em 4 anos em Kassel», *Lorenti's* nº 11, fevereiro de 1973. In SOUSA, Ernesto de – op. cit., p. 57.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 61.

⁸⁷ «Alternativa Zero» in SOUSA, Ernesto de, op. cit., p. 69.

não se traduz numa abertura à experimentação, mas resulta numa «ignorância arrogante dos avanços positivos e gigantescos desenvolvidos no domínio estético, nesses meios tecnologicamente avançados: e um atraso na teoria e na prática que se vai tornando catastrófico e sem remissão»⁸⁸. Ernesto de Sousa retoma a sua atitude de «artista-como-antropólogo-como-herói»⁸⁹, e adota nas suas viagens ao estrangeiro uma atitude antropológica de observação, munindo-se de lições que traz para Portugal. Trá-las literalmente, por exemplo, nas sessões de divulgação dos diapositivos que reúne na sua visita a Kassel, e que apresenta em vários contextos⁹⁰ – prática que se insere numa tradição da vida sob ditadura, em que os artistas que tinham possibilidade de viajar traziam e divulgavam as novidades do estrangeiro.

João Fernandes reflete sobre o modo como as experiências conceptuais em desenvolvimento nas décadas de 1960 e 1970 se aliaram ao ambiente pós-25 de abril e dinamizaram o campo das artes plásticas em Portugal, com o surgimento de novos artistas, galerias, grupos de ação, como é o caso do Grupo Acre, ou iniciativas como os «Encontros Internacionais de Arte», organizados por Egídio Álvaro e Jaime Isidoro⁹¹. Não obstante a observação do mesmo autor de que «o contexto político e cultural pós-25 de abril [se] traduz efetivamente por uma libertação de energias, discursos e eventos que só a liberdade tornava possíveis»⁹², Ernesto de Sousa mostra-se algo desiludido com o suposto novo panorama cultural. Em 1975, num texto a propósito da criação do Grupo Acre, escreve sobre a desilusão que sente ao constatar que o campo artístico em Portugal, mesmo após a Revolução, continua a ser marcado por um individualismo que associa à “burguesia”, e considera que não existe um espírito ou vontade de trabalhar em coletivo⁹³. Neste sentido, as lições que Ernesto de Sousa traz do estrangeiro a partir do início da década de setenta têm como foco a comunicação entre «operadores estéticos», quer dentro de Portugal como de outros países. Do mesmo modo que havia proposto a ingenuidade voluntária como via para salvar a arte erudita portuguesa, a informação das novas experiências com que toma contacto levam-no a pensar a necessidade de uma *técnica de solidariedade*, que havia já evocado no texto de 1964 a

⁸⁸ Ibidem, p. 70.

⁸⁹ PINTO DOS SANTOS, Mariana – op. cit., p. 98.

⁹⁰ Ibidem, p. 182.

⁹¹ FERNANDES, João (coord.) – *Perspectiva: Alternativa Zero*. Fundação de Serralves. 1997. p. 24.

⁹² Ibidem, p. 23.

⁹³ SOUSA, Ernesto de – “O Grupo Acre”, *Vida Mundial*, nº 1843. Consultado no Espólio D6 – José Ernesto de Sousa, Biblioteca Nacional de Portugal.

respeito das artes gráficas, e que recupera num texto de 1972, “O Estado Zero – Encontro com Joseph Beuys”:

«[...] trata-se sempre de criar [...] um estado zero – para além do qual seja possível re-criar o mundo-à-volta sem fissuras, sem falências. Um mundo do Mesmo. Esta utopia [...] é hoje uma saída possível, a única talvez, e opera-se não pela via do sonho, ou da evasão, mas pela do trabalho prático, pela exaltação (estética) do conhecimento, por aquilo a que chamarei uma nova técnica de solidariedade»⁹⁴.

Ainda a partir da sua observação em Kassel, Ernesto de Sousa enumera alguns dos elementos que considera caracterizarem a nova vanguarda necessária⁹⁵: «fim dos exclusivismos: deixa de haver tabus formais»; «eliminação da distância entre o criador do espetáculo e o espectador» através do «estudo e aplicação de diversas técnicas de intimidade e participação», através da linguagem universal que advém do diluir de fronteiras entre artes e entre arte e vida, a concretização do potencial das artes gráficas de levarem a um futuro em que tudo é processo e estético; «a par da respetiva libertação formal, uma maior penetração na matéria do nosso quotidiano acontece», recuperando aqui a ideia de que só a experimentação formal possibilita a intervenção da arte na realidade; «um repensamento de tudo o que nos envolve, até à investigação sistemática das respetivas relações; arte de sistemas», a procura constante do diálogo e da recuperação do coletivo ocuparão cada vez mais destaque nos projetos de Ernesto de Sousa a partir desta década, e constituirão os valores principais da solidariedade enquanto técnica de vanguarda; e, reunindo todos estes pontos, a nova vanguarda será a reinvenção da Festa, o «reencontrar de uma função ritualista de participação», à qual é inerente um cariz pedagógico, e Ernesto verá nos artistas Fluxus o exemplo emblemático desta atitude.

É esta a *vanguarda de solidariedade*: a *Festa* que reúne em si a linguagem da fusão entre artes, que dialoga com a realidade e nela intervém, que usa os novos meios para encorajar à participação, e que recupera o coletivo, a relação entre «operadores estéticos» que operam numa rede de solidariedade, uma nova pedagogia. A *Festa* é também a partilha de conhecimento, de experiência, o abandono da especialização e do

⁹⁴ SOUSA, Ernesto de – “O Estado Zero – Encontro com Joseph Beuys”. In SOUSA, Ernesto de, op. cit., p. 32.

⁹⁵ «De 4 em 4 anos em Kassel», *Lorenti's* n° 11, fevereiro de 1973. In SOUSA, Ernesto de – op. cit., p. 62 a 64.

elitismo por modo a abraçar o quotidiano como processo estético, assinalando a morte da obra de arte e a sua desmaterialização em prol de uma arte coletiva: «a arte deve ser ilimitada em quantidade, acessível a todos e, se possível, fabricada por todos»⁹⁶. Ernesto de Sousa ressalva, no entanto, que esta vanguarda de liberdade comporta também uma liberdade de interpretação e que, por isso, a sua eficácia enquanto ferramenta de intervenção na sociedade dependerá do uso que lhe é dado, uma vez que «uma corrente estética é apenas um instrumento no conjunto sócio-económico e político-ético em que se verifica»⁹⁷. Conclui que é fácil e difícil abraçar esta vanguarda: fácil porque é regida pela solidariedade, difícil porque, para adotar essa solidariedade, é necessária uma atitude ingénua voluntária, um recomeçar:

«Aquela facilidade a que me refiro deve-se ao predomínio na vanguarda estética atual das técnicas de solidariedade... mas estas técnicas só funcionam quando há abertura de sentimentos e de cultura, verdadeira inocência. E isso sim, é difícil»⁹⁸.

A ideia desta nova técnica de solidariedade evoca, ainda, o modo como concebe a vanguarda global necessária a partir da mesma atitude que encontrara em alguns artistas populares e, ao mesmo tempo, em alguns artistas Fluxus. Escrevendo sobre o trabalho de Beuys, Vostell, Filliou ou Ben Vautier, a solidariedade que propõe corresponde, em primeiro lugar, a uma investigação atenta do mundo em redor, do quotidiano – uma investigação de cariz etnográfico –, para que a vanguarda possa ter a capacidade de se reinventar de modo a responder às necessidades do seu tempo. Trata-se, sempre, do apelo à aproximação da arte e da vida e da celebração do quotidiano, da recuperação da capacidade de estar em festa, associada a tradições antigas ou primevas, e que considera urgente recuperar para construir esta vanguarda:

«Ritualmente. É uma palavra a fixar. Estamos no centro da vanguarda artística contemporânea, e perante uma das suas preocupações mais nobres: criar novos ritos, de convívio, de festa, de FESTA, de FESTA. Nessa sociedade que perdeu, e ainda vai perdendo mais à medida que dessacraliza, todos os seus ritos antigos, toda a capacidade de estar-em-festa»⁹⁹.

⁹⁶ Ibidem, p. 64.

⁹⁷ Ibidem, p. 65.

⁹⁸ Ibidem, p. 67.

⁹⁹ “Os 100 dias da 5ª Documenta”. In SOUSA, Ernesto de – op. cit., p. 58.

É esta atitude de *vanguarda de solidariedade* e de busca pela Festa e pelo coletivo que coloca em prática ao organizar, com o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, a *Semana de Arte na Rua*, ou o *1.000.011º Aniversário da Arte*, em 1974, dando continuidade à ideia de Robert Filliou – exemplos de atividades que misturam *performance*, *happening*, formas de pintura, enfim, *mixed-media*. Ernesto de Sousa identifica no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra a fusão entre arte e vida que preconizava: «Não esteja à espera de ir ver uma exposição ou ouvir um concerto bem afinado - porque, enfim, tudo isso pode acontecer... ou talvez, simplesmente, você vá conversar um bocado, e à noite comer um petisco à casa da Túlia [Saldanha]. Ou talvez... quem sabe?»¹⁰⁰. A arte já não existe numa dimensão separada da realidade, mistura-se com o convívio, com a intimidade, com a vida quotidiana, com a amizade, com o diálogo. O processo artístico é inseparável de todas estas dimensões.

É este mesmo espírito que procura com a organização da *Alternativa Zero*, e quando crítica o «exílio» em que trabalham os artistas portugueses¹⁰¹, Ernesto de Sousa refere-se ao exílio que é o trabalho individual, a ausência de um coletivo. A *Alternativa Zero* é apresentada como uma resposta à necessidade de uma comunidade de artistas, de um trabalho coletivo de pesquisa que dialogue diretamente com o público, com a atualidade, com o local onde trabalham – não numa exaltação nacionalista, mas num apelo à descentralização da produção artística, à sua aproximação do público, a um engajamento político e social. A exposição propõe um recomeçar da arte contemporânea portuguesa, construindo de novo a sua história, não num percurso linear, mas escolhendo as suas próprias referências, antecessores e contemporâneos. Acima de tudo, enfatiza a importância da comunicação e das relações, da consolidação de uma comunidade de «operadores estéticos»: «[...] um dos aspetos mais salientes da atividade estética dos nossos dias, a importância crescente de um trabalho sobre a comunicação; não sobre as coisas, mas sobre as relações entre as coisas, não sobre os objetos, mas sobre os acontecimentos»¹⁰².

A transformação do processo artístico em momento de festa é uma das principais propostas conceptuais com que Ernesto de Sousa se irá identificar. O modo como fala da recuperação da Festa e dos rituais de convívio leva-nos à questão da identificação da comunidade e do coletivo com um valor “primitivo” ou “primevo”, marca de um modo

¹⁰⁰ “A Vanguarda Está em Coimbra. A Vanguarda Está em Ti”. In SOUSA, Ernesto de – op. cit., p. 241.

¹⁰¹ “Alternativa Zero”. In SOUSA, Ernesto de – op. cit., p. 69.

¹⁰² Ibidem, p. 77.

de vida “antigo” que se perdeu com o advento da sociedade capitalista e individualista. Lynne Cooke aborda este tema na antologia de Susan Hiller a respeito dos mitos do primitivismo, falando sobre o modo como, num contexto pós-Segunda Guerra Mundial, o estudo do primitivo se desloca do interesse pelos aspetos formais e sua apropriação para a arte ocidental, para um foco nos sistemas de crenças das sociedades consideradas primitivas e, nomeadamente, na celebração da coesão e unidade como algo endémico dessas sociedades distantes, perdidas ou utópicas¹⁰³. Para além disso, acrescenta que a explosão de novos meios de comunicação desempenhou um papel fulcral na divulgação das culturas materiais e crenças de praticamente todas as épocas e lugares, levando à ideia da erosão de culturas individuais e a sua substituição por uma pluralidade de culturas¹⁰⁴ que, como vimos, Marshall McLuhan descreverá como a «Aldeia Global». Lucy Lippard propõe como motivação por trás deste interesse na comunidade uma nostalgia por um período que, ainda que indefinido, simboliza uma vida em sociedade mais simples, e uma sociedade em que aquilo que as pessoas produziam – a arte – tinha um lugar fixo no seu quotidiano, não existindo a separação entre arte e vida¹⁰⁵ que Ernesto de Sousa e artistas Fluxus procuram desesperadamente remendar no século XX. Neste sentido, Lippard destaca a *performance*, a *body art*, os happenings como formas de arte que se desenvolveram, em parte, desse desejo, literalmente reaproximando os artistas à arte ao empenharem nela o seu próprio corpo, e acrescentando-lhe, por exemplo no caso dos *happenings* ou *events*, uma dimensão quase ritualista¹⁰⁶.

A Mail Art surge como uma das formas de arte que, tal como estes exemplos, integra a rede de experiências que constitui a arte conceptual, e também ela procura no regresso aos valores de comunidade uma forma de reaproximar arte e vida, para isso proclamando a comunicação como seu objetivo máximo. Ao ler sobre a rede internacional de Mail Art, e principalmente ao ler relatos dos próprios participantes, torna-se gradualmente perceptível que os discursos que colocam a tónica no coletivo, na comunidade e na comunicação como via para a criação de um sistema primevo em oposição ao mundo capitalista e individualista – marcas da “civilização” – partem de autores que têm já uma relação com esses circuitos, que frequentam e dialogam com o meio “erudito”. E nesse meio encontram falhas, injustiças, desigualdades que procuram

¹⁰³ COOKE, Lynne – “The Resurgence of the Night-Mind: primitivist revivals in recent art”. In HILLER, Susan, *The Myth of Primitivism*. Routledge, 1991. p. 113.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 116.

¹⁰⁵ LIPPARD, Lucy – *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*. Pantheon Books, 1983. p. 4

¹⁰⁶ Ibidem, p. 159.

corrigir, procurando essa solução numa ideia intemporal e descontextualizada do “coletivo”, tal como acontece com o imaginário “primitivista” que permeia a relação de Ernesto de Sousa com a arte popular. Por outro lado, outros participantes que se destacam na rede internacional de Mail Art, como Pawel Petasz ou Clemente Padín, trabalhando a partir da Polónia e do Uruguai, respetivamente, associam a Mail Art ao potencial de ativismo por via da comunicação, sendo esse ativismo a divulgação das lutas da sua realidade.

A Mail Art, enquanto sistema em rede cujo objetivo central é a comunicação como via de construção ou consolidação de uma comunidade transnacional de artistas, corresponde a praticamente todos os aspetos que Ernesto de Sousa enumera como características da nova vanguarda estética, à *vanguardia de solidariedade*¹⁰⁷. A síntese universalista de linguagens artísticas que Ernesto de Sousa identifica nas artes gráficas é, também, a linguagem da Mail Art. Os objetos enviados, que materializam a comunicação entre artistas, tomam como linguagem uma pictografia, a mistura entre escrita e imagem, a utilização de meios diferentes através das colagens, a absoluta experimentação formal que elimina barreiras entre artes ao serviço da comunicação. Ernesto de Sousa atribui a esta linguagem universalista, que é sempre um produto do coletivo, o potencial para «transformar a humanidade e criar um mundo novo»¹⁰⁸, o que, simultaneamente, engloba o intuito da Mail Art de criar um sistema global alternativo de divulgação e produção artística e o potencial de ativismo que mais tarde lhe é conferido.

Ao longo do percurso que desenvolve, Ernesto de Sousa mantém no centro da sua atividade as preocupações que levantara já nos anos do neorrealismo, que se prendem, no fundo, com a busca constante de novos meios de fazer a arte comunicar com a realidade, de aproximar a prática artística da sociedade e nela intervir. Nos anos quarenta, o estudo da arte popular portuguesa permite-lhe eleger como conceito operativo para uma neo-vanguarda a *ingenuidade voluntária*, que nasce da conjugação do seu estudo da arte popular portuguesa com a apropriação de Almada Negreiros como referência¹⁰⁹. Mariana Pinto dos Santos desenvolve o conceito de *sobrevivência de ingenuidade*, para o qual recorre ao estudo de Aby Warburg e do seu *Bilderatlas*,

¹⁰⁷ Cf. «De 4 em 4 anos em Kassel», *Lorenti's* n.º 11, fevereiro de 1973. In SOUSA, Ernesto, op. cit., pp. 57 – 67

¹⁰⁸ «Artes gráficas, veículo de intimidade», catálogo de exposição de Armando Alves, Escola Superior de Belas Artes do Porto, janeiro de 1964. Sem numeração de páginas.

¹⁰⁹ PINTO DOS SANTOS, Mariana – op. cit., p. 90.

aplicando-o ao modo como Ernesto de Sousa recorre às técnicas do cinema e à fotografia como instrumentos que permitem operar uma redução fenomenológica e, conseqüentemente, a polarização e reaproveitamento de imagens ou objetos em linhas anacrónicas¹¹⁰. É esta renovação que permite a sobrevivência da *ingenuidade voluntária*, que permite uma abordagem à história da arte que concebe as imagens e os seus vários momentos «com um potencial combinatório»¹¹¹. Conseqüentemente, é legítimo pensar que Ernesto de Sousa encontra na *vanguarda de solidariedade* uma outra forma de sobrevivência da ingenuidade, cuja abordagem de polarização de conceitos, cronologias, meios de comunicação, projetos, obras, imagens, textos, continua a levá-lo por novos caminhos de experimentação, aumentando a sua dispersão.

A partir dos anos sessenta, as observações que faz no estrangeiro e os novos contactos que estabelece levam-no a adaptar o seu discurso por modo a incluir a colaboração entre artistas – entre «operadores estéticos» – e a recuperação do coletivo. A *vanguarda de solidariedade* surge como a via para salvar o campo das artes em Portugal no contexto pós-25 de abril. A *solidariedade* como técnica acrescenta à prática «sociopoética» que Ernesto de Sousa já vinha desenvolvendo a colaboração com «operadores estéticos» – em Portugal e fora. Acima de tudo, a *solidariedade* é via para a descentralização e desierarquização da arte, e o seu valor central é a comunicação e a abertura à experimentação com novos meios de comunicação – valores nucleares da Mail Art.

2.2. A Mail Art de Ernesto de Sousa

A atividade de Mail Art de Ernesto de Sousa decorre ao longo das décadas de 1970 e 1980, numa época em que a rede internacional de Mail Art vivia um momento de grande intensidade. A vasta maioria da correspondência internacional de Ernesto de Sousa e dos objetos mais facilmente identificáveis como Mail Art encontram-se no espólio conservado por Isabel Alves, com alguns elementos patentes também na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e na Biblioteca Nacional de Portugal. Selos e livros de artista, convites para projetos e respetivas listas de participantes ou envelopes e peças identificados como tal podem inequivocamente ser

¹¹⁰ Ibidem, p. 105 – 119.

¹¹¹ Ibidem, p. 112.

classificados como Mail Art. Outro tipo de documentos, como periódicos internacionais, materiais de divulgação ou correspondência mais geral, por outro lado, estão sujeitos a uma interpretação mais livre. Não obstante, todo este conjunto de documentos e objetos constitui um importante testemunho das ramificações das redes de contacto que Ernesto de Sousa estabelece através da correspondência desde o início da década de setenta.

A análise da Mail Art enviada por Ernesto de Sousa corresponde a uma tarefa difícil, que exigiria uma busca por diversos arquivos de Mail Art espalhados pelo mundo. Os recursos que possibilitam alguma compreensão do tipo de material enviado por Ernesto de Sousa são, essencialmente, cópias de alguns envios tiradas por Isabel Alves, as submissões para projetos internacionais, e a correspondência de outros artistas que mencionam envios específicos. Sendo a economia de troca e a manutenção constante do diálogo dois dos princípios basilares da Mail Art, a vasta quantidade de cartas, envelopes, catálogos, livros de artista, selos, periódicos, publicações, convites para projetos ou exposições presentes neste arquivo indicam que Ernesto de Sousa não só interagiu com a rede internacional de Mail Art como manteve esse diálogo de forma consistente. No entanto, a evidência de uma participação ativa não descreve em pleno a sua relação com a Mail Art, nem diz muito sobre o papel que este movimento ocupou no âmbito geral da atividade artística que desenvolve nestes anos. Ao mapear, de modo geral, o arquivo de Mail Art de Ernesto de Sousa, procura-se encontrar hipóteses que respondam de algum modo a estas questões, e compreender de que modo e por que motivos a Mail Art foi importante para si.

Os eventos que, entre o final da década de sessenta e o início da década de setenta, proporcionaram a Ernesto de Sousa a oportunidade de contactar diretamente com as experiências artísticas em desenvolvimento no estrangeiro – a participação nos *Undici Giorni di Arte Collettiva*, a sua integração na Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA/SP) e a visita à *Documenta 5*, em Kassel – afetam profundamente o modo como pensa e escreve sobre arte, tanto no estrangeiro como em Portugal. É a partir desta interação que começa a formular aquela que será a nova vanguarda, a vanguarda necessária que dialoga com a realidade, que não só elimina as fronteiras entre artes como também as fronteiras entre arte e público.

Como já foi estudado, Ernesto de Sousa acolhe no seu trabalho o conceito de *obra aberta*, de Umberto Eco, associando-o a uma defesa da participação do público na

arte¹¹². Este conceito é título de um livro publicado pela primeira vez em 1962, que recorre a exemplos na literatura e na música para abordar a questão dos múltiplos significados possíveis quando uma obra se abre à interpretação e convida à interação do seu público. Por este motivo, o conceito da *obra aberta* foi adotado por uma série de artistas que, nestes anos, desenvolviam pesquisas em torno da participação do público como elemento que completa a obra, como é o caso de Ernesto de Sousa ou dos artistas Fluxus. Com o contacto com as experiências artísticas no estrangeiro e o desenvolvimento da sua proposta de uma *vanguarda de solidariedade*, Ernesto de Sousa regressa ao conceito da *obra aberta*, e considera que o uso que anteriormente lhe havia atribuído como defesa da participação do público na obra de arte se tornou insuficiente. O que procura nesta vanguarda necessária será a ideia da arte feita por todos: «Às ilusões da obra aberta opõe-se a não-obra. O ato estético não seria, pois, obra aberta, mas simplesmente abertura, não obra, não objeto, mas projeto, mas processo»¹¹³.

Não deixando de defender uma arte especificamente portuguesa, e criticando sempre a adoção cega de modelos estrangeiros, a *vanguarda de solidariedade* que Ernesto de Sousa advoga implica um diálogo transnacional, uma prática artística em rede que une «operadores estéticos» em todo o mundo, finalmente eliminando fronteiras geográficas, entre arte e público, entre artes. A Mail Art surge como uma via privilegiada para a manutenção e expansão dessa rede, mas no contexto do percurso de Ernesto de Sousa encontra-se a par, por exemplo, com os contactos que estabelece nas suas viagens, nomeadamente enquanto sócio da AICA, com exposições que organiza e em que participa ou com a correspondência que mantém com diferentes operadores. É por este motivo que se entende na presente investigação que todo este conjunto de fontes constitui o arquivo de Mail Art de Ernesto de Sousa, pois todo este *corpus* documenta uma das componentes centrais à vanguarda que procura pôr em prática nestes anos: a comunicação.

Em 1973, Ernesto de Sousa participa no 25º Congresso da AICA, na Jugoslávia, com passagem por Zagreb, Ljubljana, Belgrado e Dubrovnik. Ao escrever sobre esta

¹¹² «A ideia de obra aberta, de abertura, de inacabamento, de incompletude existe desde cedo, mais ou menos implícita e por vezes explícita, no discurso de Ernesto. A descoberta da expressão de Eco veio solidificar uma tendência, já presente na abordagem do objeto artístico que Ernesto vinha defendendo, para a valorização do papel conferido ao espectador, convidado – como o é no conceito de “obra aberta” – a completar a obra, ou a descobrir nela novas aberturas». – PINTO DOS SANTOS, Mariana – op. cit., p. 22.

¹¹³ SOUSA, Ernesto – op. cit., p. 115.

viagem¹¹⁴, destaca os «programas alternativos» ao calendário oficial da organização do congresso, que tornaram possível um contacto mais íntimo com alguns dos artistas e coletivos apresentados. Ernesto de Sousa elogia a «tendência para o trabalho de grupo, quer pela formação de grupos definidos [...], quer pela frequente reunião de esforços individuais em centros de trabalho coletivo»¹¹⁵ e impressiona-o o facto de os artistas envolvidos serem, na grande maioria, jovens reunidos em centros culturais estudantis, nomeadamente o Centro Cultural de Estudantes de Belgrado, encontrando-se no arquivo múltiplos exemplares de materiais de divulgação deste centro. Nesta viagem destaca-se o contacto com Nusa e Sreco Dragan, que até 1989 trabalharam como casal, e Raša Todosijević. Nusa e Sreco Dragan são considerados pioneiros da *video art* e da arte conceptual na então Jugoslávia, operando em 1973 em Ljubljana, e Ernesto de Sousa escreve sobre o seu trabalho – parte do programa do congresso – com um entusiasmo particular ao identificar neles a ingenuidade que leva à intimidade e à comunicação:

«O aparelho de projetar [...] do casal Nusa e Cerejo, teimava em organizar as imagens. [...] Os filmes sucediam-se assim, um conceito, uma alegria, uma profunda ingenuidade... Nós sorriamos no espanto de estarmos enfim juntos, porque o espanto precede... eu ia dizer a arte, a comunicação: que importa? [...] De cada vez, uma palavra (um conceito) arriscava destruir todos os discursos, toda a codificada linguagem entretecida ontem, outrora. Deste zero, podia surgir uma nova linguagem»¹¹⁶.

Esta afinidade resultou numa relação mantida por correspondência ao longo dos anos, como testemunha um postal datado de 1979, com dedicatória a Ernesto de Sousa e Isabel Alves¹¹⁷. Raša Todosijević é um dos principais protagonistas do grupo de artistas conceptuais que se reuniu em torno do Centro Cultural de Estudantes de Belgrado, associado principalmente à *performance*. Também com Raša Ernesto de Sousa mantém uma relação de correspondência que se estendeu, pelo menos, até ao fim da década de setenta. Em abril de 1977 Ernesto de Sousa recebeu um primeiro contacto de Al Souza – responsável pela facção *Fluxus West* –, que diz ter obtido o seu contacto através de

¹¹⁴ SOUSA, Ernesto de – “A 25ª Assembleia da AICA na Jugoslávia”, Colóquio Artes nr. 14, outubro 1973.

¹¹⁵ «Jugoslávia: vanguarda e contestação», *Vida Mundial* nº 1858, 24/04/1975.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Cf. Anexo 1.

Raša¹¹⁸. No fim de junho do mesmo ano surgiu um segundo postal de Al Souza, assinalando a recepção do catálogo da *Alternativa Zero*.

É na sequência da viagem de 1973 que Ernesto de Sousa conhece Robert Filliou, com quem constrói uma relação de amizade profunda, consistindo a correspondência entre os dois em cartas de amizade, saudades, discussão de projetos e planos para futuros encontros. Embora a relação com Filliou se destaque como uma amizade especial, é frequente no arquivo encontrar correspondência que mistura a colaboração artística com um cariz mais pessoal, com o estabelecimento de relações duradouras que tanto são produto da rede internacional de Mail Art como a ultrapassam. Embora a comunicação seja o objetivo e objeto da Mail Art, estas correspondências já não são – ou não são apenas – projetos artísticos, mas sim relações individuais. A mistura entre colaboração profissional e relações pessoais sempre foi característica do trabalho de Ernesto de Sousa, evidente nos seus esforços de criação de uma comunidade de artistas portugueses unidos não por características ou projetos formais, mas pela partilha de uma mesma atitude. Isto foi evidenciado, por exemplo, na exposição *Meu Amigo – Obras e Documentos da Coleção de Ernesto de Sousa (1921 – 1988)*, organizada por Isabel Alves no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado em 2021, com o objetivo de destacar «o caráter de colaboração que sempre norteou a sua ação como ‘operador estético’»¹¹⁹. A *solidariedade* que advoga como *slogan* a partir dos anos setenta sempre foi parte essencial do seu trabalho e da sua abordagem à prática artística, mas nestes anos Ernesto de Sousa reveste-a de nova importância para justificar o seu próprio desejo de aproximação a artistas e movimentos estrangeiros com os quais se identifica – e deseja ser identificado.

Em 1973 conheceu também Ben Vautier, artista Fluxus baseado em Nice, que reconhece como «um dos mais importantes artistas mundiais»¹²⁰. Para além de destacar a atividade de aparente dispersão de Ben, o que Ernesto de Sousa mais admira no seu trabalho prende-se com algo que acarinha no seu próprio percurso também, e que é o «ativo e atuante regionalismo»¹²¹, escrevendo sobre ele num artigo para a *Vida Mundial* com o título «Ben: ama e ataca». Este título é retirado de um dos carimbos frequentemente encontrados nos envelopes de Mail Art de Vautier, em que se lê «J’aime

¹¹⁸ Cf. Anexo 2.

¹¹⁹ “Meu Amigo. Obras e Documentos da Coleção Ernesto de Sousa (1921 – 1988)”. Consultado em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/Meu-Amigo>

¹²⁰ «Ben: ama e ataca», *Vida Mundial* n.º 1837, 28/11/1974. p. 1.

¹²¹ *Ibidem*, p. 3

et j'attaque». Tendo já, no contexto do relato da *Documenta 5*, celebrado o fim do estatuto de Paris como centro da arte moderna (ainda que em Portugal continuasse a ser vista como tal), identifica em Ben Vautier uma outra característica da modernidade, que será a descentralização da arte: «Recusando-se a ir-para-Paris, e obrigando Paris e o mundo a ir-a-Nice, a longa biografia de Ben traça uma das outras linhas de força da modernidade e da arte total: o fim do cosmopolitismo, e dos grandes centros, a afirmação de uma existência absolutamente sem centro»¹²².

Ben Vautier destaca-se como um dos artistas Fluxus mais ativos na Mail Art, produzindo uma série de peças que se tornaram célebres, como a já referida *Postman's Choice*, de 1965. No arquivo de Ernesto de Sousa encontram-se alguns postais de Mail Art datados entre 1973 e 1974, e um dos números da também célebre série *Letter from Berlin*, de 1978, uma espécie de *newsletter* escrita à máquina e adornada com desenhos e pequenas mensagens manuscritas, na qual dava notícias das suas atividades recentes, divulgava projetos ou exposições de Mail Art de que tinha tomado conhecimento, escrevia poemas experimentais ou pequenos textos humorísticos e incluía excertos de correspondência que havia recebido¹²³. Este número, especial de Natal e Ano Novo, inclui uma carta de boas festas de Lourdes Castro¹²⁴, possivelmente enviada pela artista para Ben e posteriormente incluída na *newsletter*.

Wolf Vostell surge nestes anos como um outro artista Fluxus que se torna uma importante referência para o percurso de Ernesto de Sousa. Os dois operadores conheceram-se na inauguração do Museu Vostell em Malpartida de Cáceres, em 1972, desenvolvendo a partir de então uma relação de amizade e colaboração. Aí terão lugar as Semanas de Arte Contemporânea de Malpartida (SACOM), nas quais Ernesto de Sousa participa entusiasticamente, sendo estes encontros sempre marcados pelo ambiente de experimentação, festa e convívio¹²⁵. Em Vostell, tal como em Ben Vautier, identifica e celebra a defesa do regionalismo, e a forçosa deslocação para a “periferia” do seu trabalho, e de todo um palco de experimentação e interação que será o museu em Malpartida de Cáceres. Ernesto de Sousa participou, sucessivamente, nas SACOM de 1978, 1979 e 1980, apresentando tanto projetos individuais como organizando, no caso da SACOM 2 de 1979, um programa de artistas portugueses que incluía Helena

¹²² Ibidem.

¹²³ Cf. Anexo 3.

¹²⁴ Cf. Anexo 4.

¹²⁵ PINTO DOS SANTOS, Mariana – op. cit., p. 192.

Almeida, Barrias, Irene Buarque, Fernando Calhau, Alberto Carneiro, Palolo, Julião Sarmiento, entre outros, na mesma edição em que Gino Di Maggio apresenta a sua coleção Fluxus¹²⁶. A correspondência com Vostell tem uma grande representação no arquivo de Ernesto de Sousa, misturando-se – tal como acontece com Filliou – a amizade com uma colaboração artística muito produtiva. Em 1979 Ernesto de Sousa organizou uma exposição retrospectiva de Vostell na Fundação Calouste Gulbenkian e na Galeria de Arte Moderna, em Lisboa, levando-a posteriormente para o Museu Soares dos Reis, no Porto. Em 1980 Ernesto de Sousa apresentou, por intervenção de Vostell, uma exposição individual na Galeria Ars Viva, em Berlim¹²⁷.

Em 1975, Ernesto de Sousa apresenta com Jorge Peixinho o *mixed media Luiz Vaz 73*, no 5º Festival Internacional de Mixed-Media de Gante, onde Ben Vautier foi responsável pela abertura do festival. No mesmo ano, viaja à Polónia no contexto do 27º Congresso da AICA, e destaca num texto para a *Colóquio Artes* o trabalho de Tadeusz Kantor e da dupla KwiekKulik, constituída por Zofia Kulik e Przemysław Kwiek, descrevendo a visita à sua «Oficina de Ações e Documentações» como um dos momentos mais importantes da viagem¹²⁸. O duo KwiekKulik é reconhecido como um dos agentes pioneiros na experimentação conceptual na Polónia, trabalhando com *performance*, *mixed-media* e *video-art* para produzir mensagens com forte cariz político. A criação da sua oficina faz parte deste projeto de oposição ao academismo tradicional, surgindo como um local alternativo onde promoviam a experimentação através da organização de debates e «Atividades» (termo utilizado pelos próprios), criando um «laboratório de participação social»¹²⁹. Ernesto de Sousa destaca – à semelhança do que escreve sobre a Jugoslávia – o empenho de jovens que criam coletivos alternativos e investem numa «vanguarda comprometida [...] voltada para o convívio e o confronto com o real social e até político»¹³⁰. Novamente, Ernesto de Sousa manteve contacto com esta dupla por via de correspondência, da qual é exemplo um postal enviado em 1979, em que o casal agradece o envio de catálogos – provavelmente seria o catálogo da *Alternativa Zero* – e a divulgação do seu trabalho na

¹²⁶ Cf. Anexo 5.

¹²⁷ WANDSCHNEIDER, Miguel – “Notas biográficas e fragmentos para uma autobiografia involuntária”. In *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*. Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998. p. 109.

¹²⁸ «Carta da Polónia», *Colóquio Artes* nº 24, 24/10/1975. p. 7

¹²⁹ Consultado em: <https://artmuseum.pl/en/publikacje/red-lukasz-ronduda-georg-schollhammer-kwiekulik>

¹³⁰ «Carta da Polónia», *Colóquio Artes* nº 24, 24/10/1975. p. 6

imprensa portuguesa¹³¹. Paralelamente à participação em eventos internacionais ao longo das décadas de setenta e oitenta, Ernesto de Sousa participa num número considerável de projetos de Mail Art. A participação nos projetos internacionais de Mail Art constitui a maneira mais eficaz de expandir a rede de contactos de cada participante, uma vez que os organizadores de cada projeto se comprometiam a enviar ou a incluir no projeto final uma lista de todos os participantes e respetivos contactos¹³².

Os primeiros projetos de Mail Art em que Ernesto de Sousa participou, segundo os registos encontrados no arquivo, foram organizados por Robin Crozier, artista inglês ligado à poesia visual e concreta, e agente muito ativo na rede de Mail Art¹³³. O primeiro, de 1977, com o título *Art A to Z (Part One)*, pedia aos participantes que enviassem uma página de algo autobiográfico e uma página com qualquer coisa com a letra do seu primeiro nome. A contribuição de Ernesto de Sousa corresponde a um desenho que joga com as letras do seu nome no alfabeto, fazendo círculos em torno de uma letra consoante as vezes que se repete, e jogando também com impressões digitais¹³⁴. Em 1978 Ernesto de Sousa participou no seu segundo projeto de Mail Art organizado por Crozier, *Views Completed and Edited by Robin Crozier*. Neste projeto, Robin Crozier pediu registos de vistas segundo instruções precisas. Os participantes na Europa deveriam enviar uma vista em qualquer tamanho ou *medium* de uma cidade perto da sua. Na América do Norte, as instruções eram sair da porta de casa e caminhar duzentos passos em qualquer direção; à chegada deveriam registar o que vissem à sua esquerda, e de novo caminhar duzentos passos em qualquer outra direção, registando o que vissem à sua direita. Na América do Sul, apenas a vista da janela de cada um. Em «outras partes do mundo» era pedido um registo da vista a Este e Oeste do local de trabalho do artista. As vistas seriam então editadas e completadas por Robin Crozier, que decidiria o seu aspeto final no livro ao alterar o tamanho ou mesmo ao recortar as imagens, como acontece no caso da entrada de Ernesto de Sousa, intitulada «View of Canecas», apresentada num tamanho muito reduzido e fragmentada¹³⁵.

¹³¹ Cf. Anexo 6.

¹³² BAZIN, Jérôme; GLATIGNY, Pascal Dubourg; PIOTROWSKI, Piotr – *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945 – 1989)*. Budapest, New York: Central European University Press, 2016. p. 255.

¹³³ «Index: Robin Crozier». Lomholt Mail Art Archive. Consultado a 14 de setembro de 2021. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/robin-crozier>

¹³⁴ Cf. Anexo 7.

¹³⁵ Cf. Anexo 8.

Este projeto é exemplo do modo como a Mail Art frequentemente procura intencionalmente criar uma obra que dilui fronteiras entre artes, misturando instruções como para um *happening*, a fotografia ou outros *mediums*, o envio postal e a manipulação e colagem final feitas por Crozier. O projeto é dedicado aos artistas Clemente Padín e Jorge Caraballo, cuja prisão pelo governo do Uruguai em 1977 causou uma grande onda de indignação na comunidade internacional de Mail Art, agravada com o passar do tempo pela ausência de informações a respeito do seu bem-estar. Na dedicação lê-se: «[...] and I dedicate this edition to our friends Clemente Padin and Jorge Caraballo who were imprisoned in September 1977 by the Uruguayan Government. Are they still there? What is the view from their window?». Embora seja progressivamente mais difícil mapear a expansão da rede de contactos de Mail Art de Ernesto de Sousa, a lista de participantes deste último projeto inclui alguns nomes com quem colabora de seguida, sugerindo a importância destes dois primeiros projetos para a grande atividade dos anos que se seguem.

No arquivo de Ernesto de Sousa encontra-se registo de quatro outros projetos de Mail Art nos quais participou no ano de 1978. David Drummond-Milne, também inglês e listado como participante no projeto *Views Edited and Completed by Robin Crozier*, surge como uma de várias figuras associadas a uma grande produtividade na Mail Art sobre as quais se encontra pouca informação. No início de 1978, Drummond-Milne organizou uma celebração internacional de Mail Art em homenagem a Marcel Duchamp, para a qual enviou um convite a Ernesto de Sousa, pedindo uma peça, ou peças, com «duchampian flavour»¹³⁶. Ernesto de Sousa enviou, sem grande surpresa, a reprodução da Gioconda à qual acrescentou uma barba e que usava como símbolo da *Alternativa Zero*, como explica na carta que enviou como resposta: «this is to certify that this is not the original ready made LHOOQ, Paris 1919, by Marcel Duchamp; nor that to which was added a moustache by Picabia and a beard by Marcel Duchamp. this rectified ready-made is a reproduction of the Mona Lisa to which was added a beard by ERNESTO DE SOUSA. it is the symbol of ALTERNATIVA ZERO, Lisbon 1977, and commemorate the participating of “Living Theatre” on this event»¹³⁷. Ernesto propôs ainda, para inclusão na exposição final, um exemplar do catálogo e um poster da *Alternativa Zero*.

¹³⁶ Carta de David Drummond-Milne para Ernesto de Sousa, 1978. Cf. Anexo 9.

¹³⁷ Carta de Ernesto de Sousa para David Drummond-Milne, 1978. Anexo 10.

Entre 1977 e 1978 Ernesto de Sousa recebeu os primeiros envios de Mail Art do artista italiano Guglielmo Achille Cavellini, que também tinha participado em *Views de Crozier*, reconhecido como um dos artistas de Mail Art mais produtivos¹³⁸. Na década de setenta, Cavellini deu início àquele que veio a chamar de «processo de auto-historização», com o propósito de evitar ser vítima da tradição de se valorizar o trabalho de um artista somente após o seu falecimento:

«Generally the gifted artist is recognized and appreciated as such only after his death. From that moment onward, the interest for his work and his personality becomes general. Researches are made among the papers and photographs of his existence. I don't want this to occur for me and my work; I am myself, therefore collecting and presenting all that concerns me»¹³⁹.

Neste sentido, Cavellini produziu uma grande quantidade de postais, autocolantes, selos, catálogos de exposições nunca realizadas, essencialmente promovendo a sua própria figura e utilizando a produção e envio excessivos de documentação sobre si mesmo como via para se consagrar como artista ou ícone. Por este motivo, encontra-se uma vasta documentação de Cavellini no arquivo de Ernesto de Sousa, destacando-se, por exemplo, os selos comemorativos do seu centenário, a celebrar-se em 2014¹⁴⁰, e cinco cópias do livro *Nemo Propheta in Patria*, publicado em 1978. Este livro consiste numa compilação de Mail Art e correspondência geral que lhe havia sido enviada por vários artistas e, segundo Bill Gaglione, em 1984 Cavellini havia já enviado dezasseis mil cópias a contactos por todo o mundo¹⁴¹. Vittore Baroni, natural de Forte dei Marmi, também enfatiza o papel central de Cavellini na consolidação e difusão do movimento de Mail Art em Itália, atribuindo-lhe a sua própria descoberta da Mail Art. Baroni afirmou-se desde o final da década de setenta não só como um dos artistas de Mail Art mais prolíficos, como também um dos seus principais agentes de divulgação, destacando-se a produção e distribuição independente de cem números da

¹³⁸ BAZZICHELLI, Tatiana – *Networking: The Net as Artwork*. Digital Aesthetics Research Center, 2008. p. 42

¹³⁹ Guglielmo Achille Cavellini apud. GAGLIONE, Bill – “Arte postale/mail art: Italian communication artists”. In *Correspondence Art. Source Book for Network of International Postal Art Activity*. Edited by Michael Crane and Mary Stofflet. Contemporary Art Press, San Francisco, 1984, pp. 375–384. Consultado em: <https://artpool.hu/MailArt/chrono/1984/Gaglione.html>

¹⁴⁰ Cf. Anexo 11.

¹⁴¹ Guglielmo Achille Cavellini apud. GAGLIONE - op. cit.

revista *Arte Postale!* entre 1979 e 2009, e a publicação do livro *Mail Art Guide: Arte Postale – Guida al Network della Corrispondenza Creative*, em 1997¹⁴².

A Mail Art em Itália foi notoriamente produtiva, verificando-se no arquivo de Ernesto de Sousa uma vasta coleção de Mail Art, correspondência e materiais de divulgação enviados por agentes italianos. No mesmo texto de Bill Gaglione é destacada uma citação de Robin Crozier que sumariamente evoca o grande volume de Mail Art produzida em Itália: «Everyone everyday is receiving Mail Art from Italy»¹⁴³. Para além de Cavellini, no arquivo de Ernesto de Sousa destaca-se a presença de um outro nome de relevo neste panorama, o artista napolitano Antonio Ferró. Em 1978, Ernesto de Sousa participa no seu projeto *La Post-Avanguardia*, uma exposição de Mail Art posteriormente compilada em livro, que propunha abordar «a arte marginal e a marginalidade da arte». Cada participação deveria simbolizar e contribuir para uma reflexão sobre a contradição vivida por aqueles que advogam a subversão e fuga aos mecanismos oficiais da arte e querem, simultaneamente, manter o seu estatuto e ser reconhecidos como artistas¹⁴⁴ – um tema que, de um modo geral, permeia toda a atividade de Mail Art. A participação de Ernesto de Sousa consiste numa colagem sobre a fotografia icónica e frequentemente reutilizada em que segura o cartaz com frases de Almada Negreiros, sobrepondo a este fotografias do ciclo *O Teu Corpo é o Meu Corpo* e as frases «your body is my body my body is your body» e «revolution my body». Significativamente, Ernesto de Sousa riscou a palavra «post» no título, restando apenas «La Avanguardia»¹⁴⁵. Ernesto de Sousa também enviou a Ferró o catálogo da *Alternativa Zero*, para figurar na exposição, e recebeu correspondência de Antonio Ferró até, pelo menos, 1987.

Ainda em 1978, Ernesto de Sousa contribuiu para *Mohammed*, projeto contínuo de Mail Art do artista genovês Plinio Mesculium, que decorreu entre 1976 e 1981, um dos projetos mais emblemáticos e misteriosos da rede de Mail Art. Cada unidade era o produto de um artista que de algum modo tinha obtido uma *letterhead* com a insígnia do *Mohammed Center for Restricted Communication*, e que nela tinha composto um trabalho, devendo acrescentar uma lista separada de doze pessoas a quem o participante gostaria que a unidade fosse enviada. Podia anunciar-se o artista como remetente ou

¹⁴² “Index: Vittore Baroni”, Lomholt Mail Art Archive. Consultado a 14 de setembro de 2021. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/vittore-baroni>

¹⁴³ Robin Crozier apud. GAGLIONE, Bill – op. cit.

¹⁴⁴ FERRÓ, Antonio, *La Post-Avanguardia*. 1978. Não paginado. Consultado no Espólio Isabel Alves.

¹⁴⁵ Cf. Anexo 12.

pedir a Mesculium que a sua identidade permanecesse anónima¹⁴⁶. Trata-se de um projeto contínuo porque o intuito era o de manter em constante circulação o material enviado pelos diferentes participantes, criando um «circuito de comunicação mundial» sob o signo *Mohammed*. Ernesto de Sousa participou, novamente, com fotografias e carimbos, em inglês, do ciclo *O Teu Corpo é o Meu Corpo*, acrescentando uma lista de nomes de mulheres associadas à arte e à divulgação, que admirava ou com quem colaborava, como Dulce d'Agro, Nicole Gravier, Marianne Filliou, Silvie Defraoui, Mercedes Vostell, entre outras¹⁴⁷.

A Mail Art vinda de Itália ocupa uma parte substancial do arquivo de Ernesto de Sousa a partir destes anos. Em 1981 colaborou em dois projetos organizados por Emilio Morandi através do coletivo *Artestudio*, em Bérghamo, um dos centros de Mail Art com maior atividade em Itália. O primeiro destes projetos tem o título *Azioni/Reazioni*, sendo também uma exposição de Mail Art posteriormente consolidada num catálogo enviado aos participantes. Também aqui a entrada de Ernesto de Sousa consistiu no envio de um postal da série «A revolução como obra de arte», endereçado a Morandi¹⁴⁸. Este projeto contou também com participações de Helena Almeida e António Sena, dois artistas portugueses que faziam parte do círculo acarinhado por Ernesto de Sousa e que surgem frequentemente nas listas de participantes de projetos internacionais de Mail Art¹⁴⁹.

Ernesto de Sousa, Helena Almeida, António Sena e Ana Hatherly participam num segundo projeto do *Artestudio* que teve início em 1981, *Pelo+ Pelo -*, sobre o qual se encontra substancialmente menos informação. A presença de dois números distintos no arquivo de Ernesto sugere que terão sido organizadas várias edições subordinadas ao mesmo tema, o cabelo: no *call for artists* impresso num destes números, lê-se que o projeto pretende ser um espaço de total liberdade criativa no envio de peças de algum modo relacionadas com cabelo¹⁵⁰. Nestes dois números, Ernesto de Sousa participou, respetivamente, com um postal *A revolução como obra de arte*¹⁵¹ e um carimbo de *O Teu Corpo é o Meu Corpo*, e com um postal de fotografias com o título *revolution my*

¹⁴⁶ John Held Jr. 2010. “Networking Chance: A Global Situation Involving the Possibility of People Everywhere and Anywhere”. Consultado a 28 de outubro de 2021 em: <http://georgemaciunas.com/essays-2/john-held-jr-black-mountain-college-museum-networking-chance/>

¹⁴⁷ Cf. Anexo 13.

¹⁴⁸ Cf. Anexo 14.

¹⁴⁹ Cf. Anexo 15.

¹⁵⁰ Catálogo *Pelo +/Pelo -*. Consultado no espólio conservado por Isabel Alves.

¹⁵¹ Cf. Anexo 16.

*body nr. 1*¹⁵². Ernesto de Sousa continuou a receber correspondência e Mail Art individuais de Emilio Morandi ao longo da década de oitenta, assim como materiais de divulgação das atividades de Mail Art do *Artestudio*, como o convite para o projeto de *United for Peace*, organizado em 1982 por Ruggero Maggi, artista ligado à poesia visual¹⁵³.

Em 1977, Ernesto de Sousa organizou uma viagem em torno da sua participação na 29ª assembleia e congresso da AICA, em Kassel, onde também assistiu à *Documenta 6*¹⁵⁴. Aproveitando esta deslocação, planeou uma viagem de trabalho que o levou a passar algum tempo em Itália em setembro desse ano, e na qual pretendia, entre outros projetos, encontrar-se com Giancarlo Politi, fundador da revista de arte contemporânea *Flash Art*, baseada em Milão¹⁵⁵. A partir de 1973, Giancarlo Politi foi também responsável pela organização e publicação do *Art Diary*, um diretório organizado por países que listava os contactos de artistas, críticos, galerias, museus, feiras de arte, revistas e publicações, centros de música e de teatro, espaços alternativos, livrarias, arquivos, lugares de aluguer de equipamentos, lojas de material fotográfico, empresas de transporte de arte, hotéis, restaurantes, bares, contactos de emergência, entre outros – em suma, toda o tipo de informação relevante para um artista interessado em viajar e trabalhar noutros países¹⁵⁶. A correspondência entre Ernesto de Sousa e Politi teve início entre 1975 e 1976, data dos primeiros exemplares do diretório presentes no arquivo, assim como de um conjunto de postais de Nicole Gravier editados pela *Flash Art*, e sugere que a partir de 1977 Ernesto de Sousa começou a enviar recomendações de referências portuguesas para o diretório. Para além das recomendações para o diretório, são frequentes as cartas de Politi a pedir a Ernesto de Sousa que divulgue em Portugal o seu trabalho, enviando-lhe em troca números do *Art Diary* livres de custo, encontrando-se no arquivo os números correspondentes aos anos de 1975, 1976, 1977, 1978, 1980, 1981, 1982 e 1992 – nos quais é notória a evolução da quantidade e diversidade de referências em Portugal.

Regressando a 1978, o quarto projeto de Mail Art com que Ernesto de Sousa colaborou nesse ano é organizado por Bernard Besson, em Quioto. Com o título *Project*

¹⁵² Cf. Anexo 17.

¹⁵³ Cf. Anexo 18.

¹⁵⁴ WANDSCHNEIDER, Miguel, op. cit., p. 102.

¹⁵⁵ Segundo correspondência de Ernesto de Sousa para Giancarlo Politi a 25 de agosto de 1977, consultada no espólio IA.

¹⁵⁶ Giancarlo Politi, lista de categorias a incluir no *Art Diary*. Correspondência enviada a Ernesto de Sousa, consultada no espólio conservado por Isabel Alves.

1978, o mote do projeto é «monthly views on a natural landscape»¹⁵⁷, no qual era pedido aos participantes que escolhessem uma paisagem que representasse não um local famoso, mas sim uma amostra do ordinário no quotidiano. As instruções ditavam que essa paisagem fosse fotografada no fim de cada mês entre janeiro e dezembro de 1978, exatamente na mesma posição e, se possível, exatamente à mesma hora. Em troca, Besson comprometeu-se a enviar a cada participante uma série de doze fotografias que o próprio tirara no Japão ao longo do ano. Ernesto de Sousa respondeu afirmativamente quase de imediato, ainda no mês de janeiro, pedindo também informação sobre a atividade de Besson e sobre o Japão no geral; em janeiro de 1979 Ernesto de Sousa notificou o envio dos seus negativos, tirados no último dia de cada mês «algures junto ao rio Tejo»¹⁵⁸. Besson agradeceu a contribuição e mencionou enviar o projeto completo assim que reunisse os materiais de todos os participantes, mas este não foi encontrado no arquivo.

O contacto de Ernesto de Sousa com o Japão via Mail Art estende-se para além deste projeto, surgindo no seu arquivo Mail Art de artistas como Kazunori Murakami, Mukata Tamura¹⁵⁹ e, com grande representação, Ryosuke Cohen. Autor do célebre projeto *Brain-Cell*, que começou em 1985, Cohen é um dos nomes automaticamente associados à Mail Art, mantendo uma atividade de comunicação fecunda desde a década de setenta até à atualidade. No arquivo de Ernesto de Sousa constam onze exemplares de *braincells*, que correspondem a colagens, em tamanho A3, de carimbos de outros artistas de Mail Art, fragmentos de fotografias, pequenos desenhos ou outros materiais¹⁶⁰. Embora Ryosuke Cohen tenha desenvolvido outros projetos ao longo dos anos, nunca abandonou a produção das *braincells*, tendo o décimo primeiro exemplar chegado ao endereço de Ernesto de Sousa em setembro de 2021¹⁶¹. Esta continuidade surge como um símbolo ideal de alguns dos propósitos centrais da Mail Art – frequentemente mais utópicos do que concretizados –, criando a sensação de um ciclo de comunicação que atravessa o espaço e o tempo.

Ryosuke Cohen colaborou frequentemente com o grupo Gutai e, em particular, com Shozo Shimamoto. Tendo tomado contacto com o potencial da utilização dos

¹⁵⁷ Carta de Bernard Besson para Ernesto de Sousa, janeiro de 1978. Consultada no espólio conservado por Isabel Alves. Cf. Anexo 19.

¹⁵⁸ Cf. Anexo 20.

¹⁵⁹ Cf. Anexo 21 e 22.

¹⁶⁰ Cf. Anexo 23.

¹⁶¹ Cf. Anexo 24.

serviços postais enquanto veículo de comunicação e ação artística através do contacto com Ray Johnson, Ken Friedman e as atividades do Fluxus na década de sessenta, o grupo Gutai incorporou rapidamente alguns destes mecanismos nas suas atividades, como um empenho renovado na internacionalização da sua revista, *Gutai*, mas associou-os mais às atividades de *performance*, por exemplo utilizando envelopes como adereços e como símbolo dessa comunicação¹⁶². Após o fim oficial da atividade do grupo *Gutai*, em 1972, Shozo Shimamoto acabou por assumir a direção do grupo UA – Unidentified Art, baseado em Osaka. Este grupo começou como um coletivo que pretendia promover artistas emergentes no panorama da arte conceptual no Japão, mas dedicou-se gradualmente à Mail Art, recorrendo ao sistema de correios como via para a distribuição de peças e de comunicação internacional, e organizando várias exposições e projetos: «Projects of this type proliferated in mail art over the following years. Some would result in exhibitions, others in publications, some solely documented for contributors. All were based on the premise that a communication network could be used as an artistic tool to aid in the completion of an undertaking possessing contemporary currency on an international scale»¹⁶³. Ryosuke Cohen foi um dos seus membros mais ativos, e terá sido ele que enviou a Ernesto de Sousa o anúncio da *AU International Mail Art Exhibition in Osaka*, a realizar-se em 1984¹⁶⁴. Ernesto de Sousa não participou nesta exposição, mas nela figurou uma representação portuguesa substancial, com a participação de: Albuquerque Mendes, Emerenciano, António Olaio, Abílio José Santos, Isabel Cabral, José Manuel Lopes, António Manuel, Manuel Almeida e Sousa e Mandrágora.

De volta à Europa, em 1979 Ernesto de Sousa participou na exposição de Mail Art *Artists Report*, organizada por Angelika Schmidt, que trabalhava a partir de Estugarda. Aos participantes era pedido apenas que enviassem «your artists report», e no catálogo final, enviado a Ernesto de Sousa, Angelika Schmidt afirma ter recebido Mail Art de 35 países diferentes, e de mais de 360 artistas, não tendo sido feita qualquer seleção – todo o material enviado foi exposto. Ernesto de Sousa, o único participante de

¹⁶² «Gutai's use of the postal system began with the distribution of *Gutai* magazine, built upon the model of Ray Johnson mailings and incorporated into their participatory exhibition activities. It indicated that the postal system was not only a distribution system for international information, but could be used for the direct transfer of artistic energy from one individual to another, both directly through the mail and by using the postal system as a model representing information transfer in exhibitions». HELD, John – “Japanese Mail Art, 1956 – 2014”. In SFAQ 17, 2014. Pp. 58 – 61.P. 59.

¹⁶³ Ibidem, p. 60

¹⁶⁴ Cf. Anexo 25.

Portugal, enviou um cartaz da célebre frase «a alegria é a coisa mais séria da vida», no qual escreve repetidamente «my body is your body» e «my body is my artistic report», acrescentando uma série de carimbos¹⁶⁵ e, ainda, colando no centro da letra «a» um fragmento das fotografias do ciclo *O Teu Corpo é o Meu Corpo*. Para além das contribuições de artistas, o catálogo contém no início um texto de Raša Todosijević, com o título «Stuttgart Declaration», que corresponde a uma espécie de ode a «todos os que lucram com a arte, e todos os que fazem dinheiro com arte honestamente» enumerando uma lista que inclui essencialmente todo o tipo de figuras com que um artista interage no quotidiano, desde equipas administrativas de galerias a funcionários de bancos, críticos, editores, funcionários de limpeza, entre vários outros. Outros dois textos no início do catálogo correspondem a reflexões mais teóricas sobre a Mail Art. «Mail-Art as an Alternative», um pequeno texto de Ricardo Cristobal, aborda o modo como movimentos de «rotura» e subversão das instituições de arte oficiais foram, ao invés, absorvidos pelo próprio sistema que pretendiam subverter, afirmando o autor que este sistema havia já absorvido também os *happenings*, a *body art* e o vídeo. Neste contexto, a Mail Art surge como a única forma artística que resiste à integração no sistema oficial, mantendo o seu carácter alternativo:

«At present, the only thing which appears to have not been affected by the integrating powers of the system is the active communication among artists: mail-art, which brings together various aspects of the avant-garde [...] The peculiarities of mail-art make it a truly alternative art form, where there is no risk of manipulation, since the work itself may be a simple letter»¹⁶⁶.

Em 1981, Ernesto de Sousa participou num segundo projeto a convite de Angelika Schmidt, o número 46 da revista *Commonpress*. O artista polaco Pawel Petasz foi um dos responsáveis pela criação da revista *Commonpress* em 1977, dedicada exclusivamente a Mail Art, sendo cada número organizado por um artista diferente em qualquer parte do mundo. Este método não só enfatiza o carácter transnacional da rede de Mail Art, como também permite que a revista seja divulgada com frequência – em apenas sete anos foram publicados quarenta números –, com ampla divulgação

¹⁶⁵ Cf. Anexo 26.

¹⁶⁶ Angelika Schmidt, catálogo Artists Report – Ricardo Cristobal “Mail Art as alternative”. p.23. Consultado no Espólio conservado por Isabel Alves.

internacional, deste modo ultrapassando as dificuldades de produção e distribuição sob a censura e vigilância constantes do Estado e da polícia política na Polónia¹⁶⁷:

«*Commonpress* isn't just an alternative magazine of art, but a kind of an ongoing international performance. A performance in which each participant is encouraged to edit and publish an edition of the magazine with his own theme in his own format. It is a collective performance; created, produced, and shared by its many contributors»¹⁶⁸.

No arquivo de Ernesto de Sousa estão presentes os números 6, 19, 46, 53 e 56, constando a sua participação apenas nos números 46 e 53. O primeiro, organizado por Angelika Schmidt, tinha como tema «Photobooth Pictures», pelo que Ernesto de Sousa enviou, novamente, uma colagem de negativos do ciclo *O Teu Corpo é o Meu Corpo* arranjados por forma a parecerem tiras de fotografias de uma cabine fotográfica¹⁶⁹. O número 53 foi organizado pelo artista alemão Klaus Peter Furstenau, em 1983, com o tema e título «The Dictionary»: as instruções ditavam que cada participante seleccionasse uma letra do alfabeto e com ela criasse uma palavra relacionada com a *Commonpress*, devendo ilustrar essa relação figurativamente. Ernesto de Sousa participa com uma sobreposição de vários dos seus carimbos, e cria um efeito como de «sopa de letras»¹⁷⁰. Embora não se encontrem no arquivo os números finais, Ernesto de Sousa recebeu convites para participar no número 23, organizado por Vittore Baroni em 1979¹⁷¹, e no número 37, com organização de Mario Lara em 1980. O número 56, publicado em 1984 com organização de Guy Bleus, é o único que não consiste num projeto de Mail Art, mas sim numa retrospectiva extensiva da atividade da revista, onde foram incluídos também alguns dos seus próprios textos sobre Mail Art. Em 1981 Guy Bleus organizou o projeto *World Art Atlas*, no qual Ernesto de Sousa também participou. O convite pedia apenas que cada artista utilizasse um mapa do seu país como base para a sua participação, pelo que a contribuição de Ernesto de Sousa corresponde a uma colagem sobre o mapa de Portugal, integrando elementos como carimbos, a imagem da Gioconda que havia enviado a Drummond-Milne, e a frase de Frantz Fanon, «todo o espectador é

¹⁶⁷ PETASZ, Pawel. 1995. "Mailed Art in Poland". In *Eternal Network: a Mail Art Anthology*, edited by Chuck Welch, 89-92. Calgary: University of Calgary Press. p. 92.

¹⁶⁸ *Commonpress* nr 56, p. 115. Consultado no Espólio Isabel Alves.

¹⁶⁹ Cf. Anexo 27.

¹⁷⁰ Cf. Anexo 28.

¹⁷¹ Cf. Anexo 29.

um cobarde e um traidor»¹⁷². Neste projeto participaram também António Cerveira Pinto, Emerenciano, Helena Guimarães, Álvaro Lapa, Abílio José Santos e Alberto-José.

Ao longo da década de oitenta Ernesto de Sousa participou noutros projetos de Mail Art. Em 1984 contribuiu para *A Town of Living In*, projeto organizado pelos polacos Dieter Treck e Stefan Paap que, à semelhança do *Atlas* de Guy Bleus, pediam aos artistas que utilizassem como base um mapa da cidade onde viviam. Em 1985 é listado como um dos participantes no célebre *Pocket Museum* do artista dinamarquês Mogens Otto Nielsen, que pedia aos artistas que enviassem lixo encontrado no fundo dos seus bolsos¹⁷³. Participa também em projetos do centro cultural Metronom, em Barcelona. Para além da colaboração em projetos, ao longo das décadas de setenta e oitenta Ernesto de Sousa recebe Mail Art de artistas reconhecidos como os franceses Henri Gifreu¹⁷⁴ ou Jean-Claude Moineau; artistas que se destacam no quadro da Mail Art na Europa de Leste, como o alemão Graf Haufen¹⁷⁵ ou o artista húngaro Giörgy Galántai¹⁷⁶, fundador do Artpool Art Research Center em Budapeste, e um dos principais agentes do movimento artístico alternativo na Hungria durante o período comunista.

Pietro Turco, Janos Abkarovits, Peppe Rosamillia, Alberto Galligani, Giacinto Formentini, Stan Nitak, Tom Pack, Jean-Marc Rastorfer e Betty Danon são apenas alguns exemplos de artistas associados à Mail Art e presentes no arquivo de Ernesto de Sousa, mas o arquivo é igualmente povoado por nomes sobre os quais dificilmente se encontra qualquer informação. Isto é relativamente comum em qualquer arquivo de Mail Art, e é uma consequência natural do regime de “livre acesso” que norteia esta prática: a vasta quantidade de participantes na rede internacional de Mail Art e a sua natureza algo caótica, regida pelo acaso, faz com que seja impossível manter um registo de todos os artistas que com ela interagiram.

¹⁷² Cf. Anexo 30.

¹⁷³ Cf. Anexo 31.

¹⁷⁴ Cf. Anexo 32.

¹⁷⁵ Cf. Anexo 33.

¹⁷⁶ Cf. Anexo 34.

2.3. Reflexões sobre o Arquivo

A quantidade de Mail Art recebida por Ernesto de Sousa evidencia, em suma, um grande empenho da sua parte em participar nestas redes de comunicação, estabelecendo e mantendo contactos de maneira estável ao longo destas duas décadas. No entanto, a prática de Mail Art de Ernesto de Sousa apresenta algumas particularidades que devem ser observadas com maior cuidado. Conquanto tenha participado entusiasticamente em projetos de Mail Art, as suas submissões eram, na vasta maioria, reciclagens de materiais seus que havia já feito, como é o caso dos carimbos, dos postais *A Revolução como Obra de Arte* ou das fotografias da série *O Teu Corpo é o Meu Corpo*. Embora cada participação seja diferente, com diferentes técnicas de manipulação destes elementos, não se observa na Mail Art enviada por Ernesto de Sousa a mesma experimentação artística de outros artistas. O único exemplo – com base na análise dos catálogos de projetos presentes no arquivo – em que Ernesto de Sousa criou algo de novo para um projeto de Mail Art são as fotografias que tira para o *Project 78*, de Bernard Besson. Naturalmente, esta não é uma prática incomum na Mail Art. Não só os carimbos e postais de artista são tradicionalmente considerados peças de Mail Art, como a sua produção e envio em grandes quantidades é o que possibilita a manutenção de uma comunicação rápida e frequente.

Não obstante, no início da década de oitenta Ernesto de Sousa começou a experimentar com *graffiti*, passando a enviá-los aos seus contactos de Mail Art, frequentemente sobrepostos a colagens ou carimbos, em postais antigos¹⁷⁷. Esta prática não corresponde propriamente a uma inovação da sua autoria, destacando-se o exemplo de António Sena, que já na década de setenta apresentava trabalhos que consistiam em correspondência “grafitada” – sendo aliás esse o tipo de peças com que contribuiu para a *Alternativa Zero*¹⁷⁸ –, e Guy Bleus menciona «graffiti M-A» como um dos tipos de Mail art frequentes no seu famoso texto «Mail-Art Initiation»¹⁷⁹. Segundo informação cedida por Isabel Alves, Ernesto de Sousa começou a experimentar com este meio após uma viagem a Nova Iorque em junho de 1983, onde apresentou o multimédia *Ultimatum* na Experimental Media Foundation, tendo sido impressionado e inspirado pelos *graffiti* que encontrou. Com efeito, alguns dos *graffiti* preservados no arquivo por Isabel Alves são identificados como pertencentes à serie «H. to N.Y. G.» - Hommage to

¹⁷⁷ Cf. Anexo 35 a 37.

¹⁷⁸ PINTO DOS SANTOS, Mariana – op. cit., p. 187.

¹⁷⁹ BLEUS, Guy, «Mail Art Initiation». In *Commonpress* 56, 1986. Não paginado.

New York Graffitis¹⁸⁰. De resto, os *graffiti* passarão a ser incorporados nas suas atividades, apresentando em junho de 1984 a instalação *Profanação*, que inclui um *graffiti* coletivo, e em 1986 apresentou na Galeria Diferença «Antes Desse Ouro», exposição que incluiu também uma série de *graffiti*¹⁸¹.

Não obstante, mantém-se o facto de que Ernesto de Sousa parece não ter visto na Mail Art um pretexto para grande inovação ou experimentação artística, consistindo a maioria dos seus envios na reciclagem e adaptação de obras suas previamente elaboradas, o que é também o *modus operandi* que adota nos seus *mixed-media*. Com efeito, o reaproveitamento de imagens, as colagens, a utilização de carimbos com o seu nome e títulos de alguns dos seus projetos, constituem elementos recorrentes nos seus projetos, alinhando-se com a prática de constante renovação e polarização de imagens e conceitos que desenvolve ao longo de todo o seu percurso.

Paralelamente, é também significativo que, ao longo de duas décadas em que Ernesto de Sousa contribuiu com regularidade para várias publicações em Portugal – a *Lorenti's*, a *Colóquio-Artes*, o *Século Ilustrado*, a *Vida Mundial* e a *Opção* –, nas quais escreveu sobre a vanguarda, nunca tenha escrito sobre a Mail Art, quer a nível internacional como nacional. Ernesto de Sousa dispunha de múltiplos textos, artigos e reflexões sobre o movimento e a sua história, que foi recebendo ao longo dos anos, mas nunca publicou uma reflexão sua sobre o tema. Embora tenha participado em projetos de Mail Art em que também colaboraram outros artistas portugueses, mais associados ao campo da poesia experimental, Ernesto de Sousa não parece ter feito um esforço no sentido de se aproximar deles. Entre 1985 e 1986, participa no projeto *Images from South Africa*, coordenado por Stephen Perkins, Bill Washburn e N. G. Yrizarry, em São Francisco (E.U.A)¹⁸². Embora a sua contribuição não figure no catálogo do projeto que recebeu, Ernesto de Sousa surge na lista de participantes portugueses juntamente com António Aragão, Fernando Aguiar, António Jorge Vieira, António Dantas e Emerenciano. Ora, António Aragão, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques e Salette Tavares são considerados o núcleo central responsável pelo «estabelecimento das bases da poesia experimental portuguesa»¹⁸³, à qual se irão associar outros artistas como Fernando Aguiar, Alberto Carneiro, César Figueiredo ou

¹⁸⁰ Cf. Anexo 38 e 39.

¹⁸¹ WANDSCHNEIDER, Miguel – op. cit., p. 119.

¹⁸² Cf. Anexo 40.

¹⁸³ MINISTRO, Bruno – “Mergulhar e quase desaparecer: António Aragão e a poesia experimental portuguesa”. In *Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 202, Set. 2019, pp. 149-159. p. 150.

Abílio Santos¹⁸⁴, que interagem também com a rede internacional de Mail Art de forma muito empenhada – como é ilustrado pela sua participação em vários dos projetos anteriormente mencionados. O facto de Ernesto de Sousa não ter interagido publicamente com as atividades de Mail Art destes artistas afigura-se como um paradoxo ainda maior tendo em conta não só as relações pessoais entre si, mas nomeadamente a proximidade das suas abordagens.

Rui Torres é autor de um artigo em que reflete sobre a relação entre Ernesto de Sousa e a Poesia Experimental portuguesa, no qual destaca, ao analisar o trabalho de artistas como E. M. de Melo e Castro, António Aragão, Ana Hatherly ou Salette Tavares, entre outros, que este movimento partilha com Ernesto de Sousa uma «poeprática e poelítica»¹⁸⁵, que se assemelha também à definição da prática «sociopoética» de Craig Saper anteriormente referida, por tomar o diálogo com a sociedade e a intervenção na mesma como valores centrais: «A problemática do diálogo e da abertura que aqui pretendemos usar como modo operatório do diálogo entre a PO.EX e Ernesto de Sousa é indissociável de um certo nível da interferência no real»¹⁸⁶. O mesmo autor analisa o modo como as atividades dos poetas experimentais operavam a partir de um questionar das estruturas do próprio *meio*, alterando necessariamente o modo como o leitor interage com o texto ao exigir o abandono de uma atitude passiva de receção, e destaca o carácter disruptivo e transgressivo da poesia experimental portuguesa no contexto pré e pós 25 de abril, que «dissolve os códigos, promovendo diálogos», recorrendo à tradição como fonte para a criação de novas linguagens no presente e para o futuro¹⁸⁷. Ao estudar o percurso de Ernesto de Sousa, e alguns textos da sua autoria a respeito do trabalho de alguns destes artistas, como Ana Hatherly ou E. M. de Melo e Castro, Rui Torres conclui que a «poeprática» da poesia experimental dialoga profundamente com a prática – que aqui temos descrito como «sociopoética» – de Ernesto de Sousa, identificando em ambas um projeto de intervenção na sociedade através da recusa da especialização e das categorias de artes, e da procura do diálogo em todas as suas atividades:

¹⁸⁴ “Arquivo Digital da Po.Ex. Poesia Experimental Portuguesa”. Consultado a 25 de setembro de 2021. <https://po-ex.net/>

¹⁸⁵ TORRES, Rui – “Diálogos entre Ernesto de Sousa e a Poesia Experimental Portuguesa”. Revista do CESP, Belo Horizonte, v. 40, n. 63, p. 107-126, 2020. p. 107

¹⁸⁶ Ibidem, p. 109.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 122.

«Poesia experimental, portanto, como diálogo e como liberdade. Liberdade para abrir o texto à participação do leitor; liberdade para desconstruir/desmontar/revelar o(s) código(s) da própria escrita; liberdade para apropriar materiais, recontextualizando-os; liberdade para misturar géneros e integrar distintas configurações materiais; liberdade, enfim, para dialogar com o passado»¹⁸⁸.

Esta proximidade entre práticas é, também, evidenciada pela adesão de vários poetas experimentais à Mail Art – em Portugal e não só, sendo exemplo o poeta italiano Sarenco, com quem Ernesto de Sousa se corresponde ao longo da década de setenta e sobre quem escreve num texto para a *Vida Mundial* em 1974¹⁸⁹. Embora, na teoria, o projeto da Mail Art pareça corresponder às características que Ernesto de Sousa preconiza para uma vanguarda necessária, uma *vanguarda de solidariedade* em que «operadores estéticos» trabalham em coletivo, o estudo do arquivo de Mail Art de Ernesto de Sousa sugere que, na prática, a sua relação com a Mail Art possa não ter seguido essa via. Enquanto artistas como, por exemplo, Ryosuke Cohen ou Pawel Petasz concebem a rede internacional de Mail Art como via para a construção e consolidação de uma comunidade global de artistas, enfatizando a comunicação como via para uma intimidade que ultrapassa fronteiras geográficas, Ernesto de Sousa parece encarar a Mail Art mais como via de divulgação de projetos e de criação de novas oportunidades de trabalho – quase como na definição atual de *networking*, a troca de informação ou serviços entre indivíduos, grupos ou instituições; o cultivo de relações produtivas para emprego ou negócios¹⁹⁰.

Não se trata, claro, de conceber a Mail Art apenas como via para a colaboração profissional. Ernesto de Sousa tomou contacto com a Mail Art num período de descoberta de artistas e experiências estrangeiras com as quais se identificou profundamente, e das quais se desejava aproximar. A Mail Art permitiu-lhe estabelecer essas relações, mas a comunicação só pela comunicação preconizada por muitos destes artistas não será o que mais o atrai. Ernesto de Sousa busca constantemente estabelecer relações produtivas, oportunidades para colaborar diretamente com os artistas com quem se corresponde. Miguel Wandschneider vê na defesa do conceptualismo nos anos

¹⁸⁸ Ibidem, p. 123.

¹⁸⁹ «Poesia visual», *Vida Mundial* nr. 1838, 05/12/1974.

¹⁹⁰ “Networking”, disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/networking>. Consultado a 15 de outubro de 2021.

setenta uma «inversão de perspetiva e de atitude» face à postura de Ernesto de Sousa nos anos do neorrealismo, quando defendia «a necessidade do conhecimento das tradições culturais do país». Segundo Wandschneider, Ernesto de Sousa abandonou este projeto em prol de aproximar a arte portuguesa das «expressões mais recentes da arte internacional»¹⁹¹. Sendo verdade que Ernesto de Sousa procurou aproximar a vanguarda portuguesa de experiências estrangeiras, esta aproximação não é feita às custas do sacrifício da arte especificamente portuguesa que sempre defendeu, da vanguarda que dialoga com a realidade social. O que Ernesto de Sousa procura é a comunicação entre realidades, entre «operadores estéticos», a divulgação das vanguardas estrangeiras em Portugal e da vanguarda portuguesa no estrangeiro, projeto para o qual a rede de Mail Art se revelou uma ferramenta essencial.

A exposição *Alternativa Zero* fora originalmente planeada para setembro de 1976, por modo a coincidir com a 28ª Assembleia Geral da AICA, em Lisboa, mas a Secretaria de Estado da Cultura levou ao seu adiamento¹⁹². Realizando-se apenas em fevereiro de 1977, a exposição acabou por não beneficiar do vasto número de visitantes estrangeiros que a coincidência com a Assembleia Geral da AICA teria proporcionado. Talvez para compensar este facto, Ernesto de Sousa enviou exemplares do catálogo e pósteres da exposição aos seus contactos de Mail Art, como foi referido, sendo estes frequentemente incluídos em exposições ou catálogos de projetos de Mail Art ou, pelo menos, passando a integrar os arquivos de vários artistas. O próprio catálogo da *Alternativa Zero* sugere alguma influência do tipo de catálogos e livros de artista que circulavam na rede de Mail Art. Mariana Pinto dos Santos estabelece a relação entre este catálogo e o da *Documenta 5*¹⁹³, e destaca as instruções de Ernesto de Sousa para que fosse encarado como uma obra de arte em si mesmo, que para além de retratar a exposição poderia também incluir contribuições especificamente concebidas para o catálogo. É notória a semelhança aos catálogos de exposições e projetos de Mail Art, que constituem uma obra por si só, também pelo seu formato físico, sendo o catálogo reproduzido em «cadernos soltos e folhas dedicadas aos artistas» que «vinham dentro de

¹⁹¹ WANDSCHNEIDER, Miguel – “Descontinuidade biográfica e invenção do autor”. In FREITAS, Maria Helena de, WANDSCHNEIDER, Miguel (comissários), *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*. Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998. p. 22.

¹⁹² PINTO DOS SANTOS, Mariana – op. cit., p. 126.

¹⁹³ «Na *Documenta 5*, o catálogo também seguia a linha traçada no final dos anos 60 pelos artistas conceptuais, mas tinha a peculiaridade de ser composto por folhas soltas, que o leitor/espectador poderia ordenar da forma que quisesse. Era, como se pode calcular, esta hipótese de participação do público que mais interessava a Ernesto de Sousa, e o catálogo da AZ será também ele composto de folhas a serem ordenadas ao gosto de cada um». – SANTOS, Mariana – op. cit., p. 186.

uma caixa/envelope em cartão»¹⁹⁴, como se o seu principal propósito fosse o envio pelo correio. Este formato evoca também uma técnica comum nas publicações de Mail Art – como a *Commonpress* – a que alguns autores se referem como *assembling*, e que consiste precisamente na compilação de peças enviadas por vários artistas num “volume” pronto a enviar¹⁹⁵.

Após a exposição, Ernesto de Sousa fundou com Fernando Curado Matos e Isabel Alves o Coletivo AZ, e uma das suas primeiras iniciativas seria «um encontro internacional de artistas subordinado ao tema “Comunicação e tendências polémicas na arte dos anos 70”, previsto para o Verão de 1978»¹⁹⁶. Embora o projeto nunca se chegue a concretizar, Ernesto de Sousa entrou em contacto com artistas e coletivos associados à divulgação e organização de eventos de Mail Art, como: o Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC), liderado pelo artista Jorge Glusberg; o Centre for Experimental Art and Communication em Toronto, trocando vasta correspondência com Americo Marras; New Reform, o centro de arte de vanguarda de Roger d’Hondt na Bélgica; ou a galeria Richard Demarco, em Edimburgo, cujo contacto havia obtido a partir de Nusa e Sreco Dragan, que aí participaram numa exposição de artistas jugoslavos com o título «Eight Yugoslav Artists – Edinburgh arts 73».

Ao longo das décadas de setenta e oitenta Ernesto de Sousa recorreu à rede de Mail Art como uma das vias através das quais procurou constantemente novas oportunidades de colaboração, equilibrando sempre as viagens ao estrangeiro com atividades de divulgação em Portugal, e levando consigo ao estrangeiro artistas portugueses que acarinhava. É importante ainda ter em mente que este papel de agente da vanguarda é algo de que Ernesto de Sousa não quer abdicar. Ernesto de Sousa partilha com a grande maioria dos artistas de Mail Art o paradoxo de, simultaneamente, querer subverter os sistemas oficiais e ver o seu trabalho reconhecido a nível oficial. Por muito que Ernesto de Sousa opere com uma abordagem diferente em relação à história da arte e à própria produção artística, não deixa de querer cimentar o seu lugar enquanto um dos principais agentes de divulgação da vanguarda em Portugal e no estrangeiro.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 187.

¹⁹⁵ John Held Jr. 2010. "Networking Chance: A Global Situation Involving the Possibility of People Everywhere and Anywhere". Consultado a 28 de outubro de 2021 em: <http://georgemaciunas.com/essays-2/john-held-jr-black-mountain-college-museum-networking-chance/>

¹⁹⁶ Wandschneider, Miguel – op. cit., p. 99.

Em 1988 Ernesto de Sousa preparou um projeto que não chegou a concretizar, ao qual deu o título de «Aldeia Global», em homenagem a McLuhan¹⁹⁷, e que ilustra o modo como, no final da década de oitenta, a sua prática artística foi marcada pela interação com a rede internacional de Mail Art. Este esboço de projeto parece fazer a síntese de absolutamente todos os pontos do seu percurso até aqui identificados: a arte especificamente portuguesa concebida em rede com outras realidades, outros coletivos, a produção artística em rede, a solidariedade entre «operadores estéticos» e a pedagogia no projeto de os formar na utilização dos novos meios de comunicação que, tal como as artes gráficas o foram na década de sessenta, serão veículo para a expansão do conhecimento do mundo e estímulo à ação. O que propõe é a criação de uma rede de «operadores estéticos» que trabalhará «com o material informático necessário» por modo a estabelecer contacto com «redes existentes de radio-amadores e estações marginais», e oferecendo a essa rede a experiência específica que se traduz na «criatividade espontânea (popular) ou erudita, histórica, artes visuais, informação e comunicação clássicas, arte dos países com quem temos contactos linguísticos e históricos específicos (Brasil e ex-colónias portuguesas), contactos inter-linguísticos (vasta documentação arquivada)». Ao associar o modo de operar da Mail Art aos seus outros projetos e, principalmente, às ferramentas e propostas teóricas que usou para legitimar o seu percurso, Ernesto de Sousa fará, no seu trabalho, a ponte entre Mail Art e os novos meios tecnológicos, procurando sempre novos veículos para o diálogo entre arte e vida, veículos para a solidariedade.

¹⁹⁷ Cf. Anexo 41.

Capítulo 3: Propostas de Descentralização

À primeira vista, o potencial do estudo da Mail Art para uma abordagem à história da arte que questione as suas narrativas dominantes parece evidente. A promessa de uma rede global, descentralizada e desierarquizada afigura-se como resposta a várias das propostas que, nas últimas décadas, têm reivindicado a necessidade de questionar o cânone de desigualdades construído por uma historiografia da arte produzida entre a Europa e a América do Norte, que narra a história da arte como um processo linear e evolutivo, conduzido por artistas a quem é atribuído o estatuto de “génio”, que trabalham nos “centros” e cuja influência posteriormente chega às “periferias”, assim colocadas numa posição de constante inferioridade na evolução da arte. A crítica feminista, os estudos pós-coloniais e, mais recentemente, propostas de uma história da arte global ou transnacional, entre outros, têm vindo a reclamar a necessidade de descentralizar e desconstruir o cânone, questionando os fatores sociais, económicos e políticos que governaram a sua produção e consolidação, e ao desenvolver propostas como o estudo das ditas “periferias” e dos agentes que foram excluídos desta narrativa. Porém, como se tem procurado ilustrar até aqui, a Mail Art corresponde a um sistema muito mais complexo do que o *slogan* comumente repetido de “rede transnacional descentralizada e desierarquizada” sugere, e a riqueza da sua contribuição para abordagens historiográficas diferentes encontra-se, precisamente, no estudo dos seus paradoxos e inconsistências, e das múltiplas perspetivas e histórias que a complicam.

Theis Vallo Madsen propõe que as tentativas de estudar a Mail Art com as ferramentas teóricas “institucionais” da história da arte têm sido limitadas pelo facto de a primeira se ter colocado, desde o início, fora dos circuitos da segunda¹⁹⁸, sugerindo que a posição que a Mail Art reclamou enquanto sistema alternativo a coloca na periferia da história da arte “tradicional”. Não só a Mail Art é vista como um movimento periférico na História da Arte contemporânea, como também é entendida como uma atividade periférica nas carreiras dos artistas mais reconhecidos a ela associados. As dificuldades suscitadas pela posição da Mail Art não se prendem apenas com o facto de esta se colocar “fora” do cânone, mas também porque a Mail Art se

¹⁹⁸ MADSEN, Theis Vallo – op. cit., p. 5

encontra na intersecção entre múltiplos pontos, exigindo uma análise crítica que esteja disposta a trabalhar com um tempo impuro, e exige também um reequacionar da própria historiografia ao desafiar conceitos como o de autoria, materialidade/imaterialidade, centro/periferia, produção em rede, e ao questionar o papel do próprio ato de escrever sobre História da Arte, como sugere Ken Friedman: «Any discussion of the Eternal Network, of correspondence art or mail art, must be a discussion of art to some degree»¹⁹⁹.

Mark Bloch, um dos artistas mais ativos na defesa e preservação da rede internacional de Mail Art a partir da década de oitenta, publicou e divulgou por correspondência uma entrevista que fez a John Held Jr. em 1990, na sequência de uma palestra sobre Mail Art dada por este último. Bloch mostra-se cético em relação às vantagens do projeto de documentar e divulgar informações sobre a história e atividade de Mail Art, pois entende qualquer tentativa de “historização” como inerentemente limitativa da sua essência. Evoca o livro editado por Michael Crane em 1984²⁰⁰ – um dos primeiros a tentar apresentar uma história e caracterização da Mail Art – como exemplo de uma tentativa de incluir a Mail Art na história da arte “normal”, da qual vários artistas e iniciativas foram excluídos, não correspondendo a uma representação fidedigna da dimensão e complexidade da rede internacional de Mail Art. Bloch faz a mesma crítica ao trabalho de John Held, e questiona-se se o movimento poderá sobreviver à sua “historização”:

«I think it’s good that we are writing the history of mail art and not some third person; and I applaud your efforts in that way but it’s when you start to give talks directly to those people then you are starting to become a kind of critic in the sense that any critique or any art history is a lie. You can’t tell everything. So this is these people’s only way of getting information and they get it from you. It is based on your experience but they might not understand that. Then you might end up with a situation like what happened to Cracker in Calgary – “you’re not in Crane’s book so you’re not a mail artist”. In the future could that sort of thing calcify mail art and say “OK, this is the gospel on mail art”? [...] That’s really my only concern: in the future, can mail art continue to exist if it becomes part

¹⁹⁹ FRIEDMAN, Ken – “The Eternal Network”, in WELSH, Chuck (ed.) – *Eternal Network: a Mail Art Anthology*. University of Calgary, Alberta, 1995. Pp. xv – xvii, p. xv.

²⁰⁰ CRANE, Michael (ed.), STOFFLET, Mary (ed.) – *Correspondence Art. Source Book for Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Art Press, 1984.

of art history? When it becomes part of art history will the network end somehow?»²⁰¹.

John Held entende que a Mail Art será inevitavelmente absorvida pela História da Arte *mainstream*, e defende o seu projeto de documentar a Mail Art por, no seu entender, usufruir de uma posição privilegiada para contar a sua história enquanto membro da rede e escritor, e toma para si a tarefa de traduzir a Mail Art para outros críticos, historiadores ou para o público em geral:

«[...] most mainstream critics will say that... well, the general lie on mail art seems to be that mail art was important in the late sixties and early seventies and had some relevance to the art world then but now it's passé. That back then it had this connection to Conceptual Art and was reflecting the concepts of the time. But I think that's so wrong. But they would never know. It's not really their fault because they don't do it. To criticize and get a perspective on mail art you have to know what's going on in mail art and keep up on almost a daily basis because it changes so fast»²⁰².

Embora John Held atribua a si mesmo a responsabilidade de fazer justiça à realidade da rede de Mail Art e de impedir que esta seja mal compreendida ao ser incluída na história da arte “tradicional”, diz também não ter uma estratégia particular para o modo como o faz, nem se preocupar com quem é ou não excluído, pois toma como certa a impossibilidade de qualquer relato representar por completo todas as dimensões e perspetivas que constituem a Mail Art. Mark Bloch mostra-se particularmente preocupado com esta falta de estratégia, e apela a que Held adote uma posição quase militante no seu projeto de divulgação da Mail Art para que a sua essência e valores centrais sejam preservados e devidamente divulgados:

«You say you don't have a strategy for it. In a way, I'm asking you to have a strategy. I think it is a big responsibility and it could have positive implications and it could have negative implications and I think that if you're clever it can have only positive implications. [...] If you do it in a clever way, you can make sure that mail art will go into art history the way that we want it to. All I'm saying is that when you are showing all this stuff you have to stress – you have

²⁰¹ BLOCH, Mark – “The Responsibility of the Mail Art “Critic”. An Interview with John Held, Jr. by Mark Bloch, self published and circulated in the Network, 1990”. In *Artpool Mail Art Chronology*, consultado a 28 de outubro de 2021 em: <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1990/Bloch.html>

²⁰² Ibidem.

to really, really stress – that this isn't everything. This isn't what mail art's about. Focus on the fact that that this is something special: that a kid can write a letter to Carl Andre or Christo or John Held or Mark Bloch or anyone. It's like you almost have to overdo it so they really understand that it's open and that you're not just replacing the old superstar system with a new superstar system, that's all. [...] That's why mail art is open. It's an alternative to that system where everything has to be calcified into The Great Lie. It's like it all just exists and whatever comes to your mailbox you hear about. So by starting to talk about it to the outside world, you're sort of joining in exactly what it is mail art is supposed to be opposed to»²⁰³.

A ideia da rede internacional de Mail Art que Mark Bloch defende de forma tão intensa neste exemplo corresponde, como se tem visto até aqui, a uma concepção mais idealista do que real do modo como esta se desenvolveu e operou. A Mail Art não se tornou num sistema de exclusões apenas a partir do momento em que se começou a documentar a sua atividade, isso sempre fez parte da sua identidade. Exemplo disso são os paradoxos enumerados por Lars Elleström, ou as desigualdades que a permeiam e que já foram aqui realçadas. Às tensões «democracia/timocracia» e «infinitude transnacional/fronteiras nacionais», Elleström acrescenta dois outros paradoxos que se relacionam com o modo como o sistema alternativo da Mail Art não conseguiu escapar a algumas das lógicas hierarquizantes que também permeiam a história da arte *mainstream*.

Um desses paradoxos reside na ideia de uma estética específica associada à Mail Art. O paradoxo «estética multiforme/uniforme» é empregue por Elleström para descrever o modo como, por um lado, alguns artistas proclamam que tudo o que possa ser enviado pelo correio constitui uma peça de Mail Art e, por outro, se verifica uma preferência por uma estética vanguardista «que desafie as normas»²⁰⁴, que na sua heterogeneidade partilhe de abordagens que misturem uma série de técnicas e referentes. Um outro paradoxo encontra-se na dicotomia «rede/exposições», que representa a tensão entre a Mail Art ser frequentemente definida pelo próprio processo de criar, enviar e receber objetos que estão sujeitos a mudança, reaproveitamento e circulação constantes e, simultaneamente, ser pautada pela organização de exposições

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ ELLESTRÖM, Lars – op. cit., p. 115.

ou catálogos coletivos que «congelam» esse processo²⁰⁵. Em suma, não será errado sugerir que o principal paradoxo da Mail Art se encontra precisamente no projeto de ser um sistema alternativo aos circuitos oficiais e institucionais de produção e distribuição de arte e, simultaneamente, procurar criar dentro do movimento mecanismos de legitimação semelhantes aos da história da arte a que se pretende opor. Lars Elleström conclui, também, que estes paradoxos seriam sempre inevitáveis, na lógica de que nada vem do nada, nem um movimento artístico pode existir sem se relacionar com o mundo à sua volta, especialmente com aquilo a que pretende fugir:

«Clearly, the whole point of marking something off is to state a difference, and it may be impossible to mark something off that is supposed to include everything, even if communication via the postal system is postulated as a non-negotiable condition for Mail Art. At any rate, Mail Art cannot completely escape mechanisms of exclusions, whether these are based on aesthetic ideals of style or on aesthetic valuations of quality. Mail Art is both inclusive and exclusive [...]»²⁰⁶.

No entanto, é essencial para uma reflexão crítica sobre a Mail Art manter em mente a noção de que este movimento é composto por uma multiplicidade de histórias, abordagens e relações, e que teses como a de Elleström não se aplicam à generalidade deste conjunto. Trata-se de uma análise dos paradoxos que não só governam alguma atividade de Mail Art e, conseqüentemente, afetam a historiografia produzida sobre o tema, como também são produto dessa mesma historiografia. A dificuldade em aceitar a convivência de posições e abordagens diferentes – ou paradoxais – não deixa de ser sintoma de uma vontade de categorizar ou catalogar movimentos, e de identificar o seu lugar concreto numa narrativa. Embora a Mail Art não seja um exemplo prático da concretização de uma produção artística absolutamente descentralizada, corresponde a uma experiência singular no campo da História da Arte, na qual o acesso à produção e distribuição de arte se tornou mais democrático, o que facilitou a participação de agentes de vários pontos do mundo, nomeadamente de regiões tradicionalmente consideradas “periféricas” face aos grandes “centros” artísticos. O estudo da Mail Art levanta uma série de questões que podem contribuir para uma descentralização da historiografia da arte, nomeadamente através de uma análise atenta aos relatos de

²⁰⁵ Ibidem, p. 111.

²⁰⁶ Ibidem, p. 116.

artistas e às narrativas publicadas em monografias ou investigações académicas, comparando os nomes e locais de origem que surgem nesses relatos e nos arquivos com aqueles que têm sido, de algum modo, inscritos num “cânone” da Mail Art – que, por exemplo, destaca repetidamente os artistas Fluxus acima de quaisquer outros.

Com todas as suas idiossincrasias, a Mail Art funcionou como um sistema alternativo às instituições artísticas dominantes, e estudá-la implica também reequacionar vários dos princípios hierarquizantes que têm orientado a historiografia da arte. O estudo da Mail Art evoca, necessariamente, questões como: Como abordar uma prática que dispensa quase completamente o estatuto privilegiado de artista, ao aceitar como válidas obras enviadas por qualquer pessoa no mundo com acesso aos correios? Como abordar peças que não são destinadas a um museu, à conservação num arquivo, a uma posição estagnada, mas sim a uma circulação constante, quebrando o seu valor de mercado e promovendo a sua instabilidade enquanto objetos ao incentivar o reaproveitamento e manipulação das próprias peças? O trabalho de arquivo afigura-se como o primeiro passo essencial não só para o projeto de recuperar as várias histórias e perspectivas que constituem a rede internacional de Mail Art, mas também para o desenvolvimento de novas abordagens de análise que representem de modo mais inclusivo as diferentes camadas de relações entre participantes, entre os objetos, entre os vários momentos da sua história.

3.1. Lições do estudo de arquivos

Theis Vallo Madsen termina o seu estudo com a conclusão de que os meios tradicionais de arquivar e catalogar não são adequados para dar resposta a um arquivo de Mail Art devido à dispersão que lhe é inerente, à posição «*intermedia*» - recuperando o conceito de Dick Higgins – das peças, e ao facto de que um arquivo de Mail Art é igualmente composto por objetos físicos e por uma rede de relações interpessoais que se complementam:

«Mail art archive’s dual nature as material as well as performance is both problematic and relieving. It is problematic because our categories and methods of archiving are hinged on the preservation of fixed and autonomous material. Museums are accustomed to preserving matter, not networks, meshworks, or movements. Yet, the duality of mail art is also relieving because it reveals the

restrictions of our theories, especially those that establish dichotomies and pure categories. Mail art archives are difficult to contain within their borders between art and non-art, gift-exchanges and sharing, archives and repertoires, nodes and lines, material and movements, modernity and mess»²⁰⁷.

Neste sentido, Madsen conclui que a catalogação de um arquivo de Mail Art tem de dar conta e focar-se nas relações e estruturas em rede, e reativar as peças e o próprio arquivo, numa tentativa de recuperar a dinâmica para a qual foram concebidas, de recuperar a circulação e o diálogo. A questão de como reativar os arquivos de Mail Art tem já sido considerada por algumas iniciativas, entre as quais se destaca o projeto *M.Y.A. – Move Your Archives*, organizado por Vittore Baroni em 2016. Os *Decentralized Worldwide Mail Art Congress*, organizados por H. R. Fricker e Günther Ruch, deram o mote para uma série de projetos organizados a cada seis anos, com características semelhantes ao original, num esforço de manter a rede de Mail Art “viva” e atualizada²⁰⁸. *Move Your Archives*, organizado no trigésimo aniversário do congresso original, adota praticamente o seu *slogan*: «[...] 2016 has been declared a year of open artistic archives with the launch of *M.Y.A.*, a collective project that takes place where two or more creative archives meet during the course of 2016»²⁰⁹. O projeto tem como objetivo incentivar artistas ou colecionadores cujos arquivos de Mail Art – construídos ao longo de décadas de correspondência e colaboração – têm estado estagnados, a desenvolver qualquer tipo de iniciativa que envolva a colaboração com outros arquivos.

Madsen propõe, na conclusão do seu estudo, que a melhor opção para a catalogação e reativação dos arquivos se encontra na catalogação e mapeamento digitais, e sugere que esta abordagem necessariamente multidisciplinar pode ser uma das vias para reativar o espírito colaborativo da rede de Mail Art. No entanto, realça que é necessária a criação de uma base de dados que catalogue não só as peças individuais, mas também grupos de peças, as relações entre si e a história dessas relações²¹⁰. Miriam

²⁰⁷ MADSEN, Theis Vallo – op. cit., p. 210.

²⁰⁸ O primeiro destes projetos, *Decentralized Worldwide Networker Congress*, foi ainda organizado por Fricker com a colaboração de Peter Kaufman, em 1991. *Incongruous Meetings*, de 1998, foi organizado por Vittore Baroni, assim como as iniciativas de 2004, 2010 e 2016, respetivamente: *Obscure Actions*; *Art Detox*; e *Move Your Archives*. – John Held Jr. 2016. “Move Your Archives”. In *SFAQ*, consultado a 28 de outubro de 2021 em: <https://www.sfaq.us/2016/06/move-your-archives/>

²⁰⁹ Baroni, Vittore. 2015. “Decentralized World Congress”. In *Artpool Mail Art Chronology*, consultado a 28 de outubro de 2021 em: <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/2015/Baroni.html>

²¹⁰ MADSEN, Theis Vallo – op. cit., p. 207-208.

Kienle foi convidada a editar um volume do *Artl@as Bulletin* em 2017, com o tema *Visualizing Networks: Approaches to Network Analysis in Art History*, para o qual escreveu um artigo sobre os limites e possibilidades da análise de redes para a História da Arte. Kienle desenvolve uma defesa da inclusão dos dados humanistas, para além dos dados quantitativos, nos projetos de mapeamento das redes de transferências culturais, pois uma abordagem meramente focada nos dados quantitativos acaba por suprimir uma série de questões importantes e reforça narrativas que deveriam ser questionadas. Como exemplo, é destacado o projeto *Charting Culture*, de Maximillian Schich, que propõe uma história de transferências culturais ao mapear as deslocções de «pessoas notáveis» recorrendo apenas a dados quantitativos que, sem mais análise, apenas corrobora a ideia de que a história é alterada por figuras individuais e exclui a importância de desigualdades estruturais como género, classe, religião ou etnia²¹¹.

Como se tem procurado mostrar ao longo desta investigação, é impossível interpretar a correspondência que constitui a Mail Art sem o acompanhamento de um estudo do contexto e das estruturas relacionais que a governam. Um projeto de mapeamento digital da rede internacional de Mail Art tem o potencial não só de revelar os vários agentes marginalizados pelas narrativas dominantes sobre a sua história, como também de ilustrar o modo como estas relações de correspondência foram veículo de transferências culturais entre vários pontos do mundo e as repercussões da participação na rede de Mail Art no restante percurso destes artistas, como temos visto com o caso de Ernesto de Sousa.

Este tipo de visualização pode formular uma solução que responderia às preocupações de Mark Bloch e John Held, ao constituir uma forma de divulgar e estudar a Mail Art e a rede internacional num enquadramento que dá conta da sua diversidade, ao invés de criar e reproduzir uma história do movimento que destaca apenas alguns nomes e sucessivamente exclui inúmeros outros. Porém, este potencial depende não só do trabalho de arquivo – que é absolutamente essencial – e da catalogação e mapeamento de objetos trocados em correspondência, mas igualmente das perguntas subjacentes a esse mapeamento. O próprio sistema de mapeamento digital por si só não traz novas abordagens e metodologias à historiografia da arte enquanto colocar as mesmas questões que a têm dominado. Miriam Kienle enfatiza esta ideia ao realçar que

²¹¹ KIENLE, Miriam. “Between Nodes and Edges: Possibilities and Limits of Network Analysis in Art History”. In *Artl@s Bulletin* 6, no. 3 (2017): Article 1. p. 5.

nenhuma informação ou sistema de dados é neutro, mas sim fruto do conjunto de circunstâncias em que é produzido: «[...] we must examine the assumptions that structure the network diagram, as neither the map nor the data that shapes it are neutral, and often they serve and reflect the interests of dominant groups. [...] we must understand network visualizations of historical phenomenon as “artifacts of contemporary visual culture, laden with the biases and limits of both past and present knowledge systems”»²¹².

Uma das principais conclusões da tese de Theis Vallo Madsen, cujo tema é a procura de sistemas de catalogação que possam lidar de forma eficaz com um arquivo de Mail Art tão vasto como é o de Mogens Otto Nielsen, prende-se com a necessidade de uma abordagem multidisciplinar para a criação desse sistema²¹³. Pela sua natureza enquanto estrutura relacional, um mapeamento e estudo completo da Mail Art necessita de uma perspetiva sociológica, antropológica, de ferramentas do estudo da cultura visual, da história da arte, da história. Para além de sugerir que esta multidisciplinaridade possa ser via de uma reativação dos projetos colaborativos de Mail Art, Madsen aponta também para um potencial mais amplo desta abordagem. Ao falar sempre na perspetiva da criação de um sistema de catalogação de Mail Art, o autor evoca a teoria de *meshworks*, do antropólogo Tim Ingold, inicialmente apresentada na obra *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, de 2011.

Ingold propõe a imagem de uma *meshwork* – fazendo referência ao padrão fortemente entrelaçado de um tecido de malha – em alternativa à de *network*. O autor considera as *networks* como um modo de pensar que se foca não nos elementos, mas nas ligações entre eles, e que adota uma perspetiva relacional que permite supor que, em cada par de elementos ligados, cada um deles pode interferir na formação do outro, e assim serem mutuamente constitutivos²¹⁴. A característica das *networks* que Ingold coloca em causa prende-se com a ilação de que estes elementos se distinguem um do outro e das linhas que os ligam, e de que o estabelecimento de relações entre estes elementos requiere que estes existam em separado *a priori*. A *meshwork* de Tim Ingold radica-se na recusa desta separação entre as coisas e as suas relações, e na defesa de que as coisas são as suas relações, numa perspetiva fenomenológica que entende estas

²¹² Ibidem, p. 11.

²¹³ MADSEN, Theis Vallo – op. cit., p. 208.

²¹⁴ INGOLD, Tim – *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. Routledge, New York, 2011. P. 70.

relações como um processo em constante renovação²¹⁵. O autor apropria-se do termo do filósofo francês Gilles Deleuze, «lines of becoming»²¹⁶, para ilustrar o modo como as relações entre elementos da vida humana não são eventos de transferência isolados, mas sim processos de renovação e transformação sempre deixados em aberto: «In the meshwork, each constituent line, as it bodies forth, lays its own trail from within the interstices of its binding with others. [...] The knots formed in the process are not inclusive or encompassing, not wrapped up in themselves, but *always in the midst of things*, while their ends are on the loose, rooting for other lines to join with»²¹⁷.

Madsen evoca as *meshworks* de Tim Ingold para sugerir que este tipo de teoria fenomenológica pode facilitar um melhor entendimento das peças de Mail Art como «peças abertas», inseparáveis de outros materiais dentro e fora do arquivo. Embora Madsen não desenvolva até que medida esta teoria se pode aplicar às peças de Mail Art, a sua conclusão indica que é à aceitação do estado «*always in the midst of things*» destas peças que se refere, reforçando a ideia de que os objetos em circulação na rede internacional de Mail Art estão sempre a meio de um processo de transformação e reaproveitamento:

«Mail art archives’ dual nature as material as well as performance is both problematic and relieving. It is problematic because our categories and methods of archiving are hinged on the preservation of fixed and autonomous material. Museums are accustomed to preserving matter, not networks, meshworks, or movements. Yet, the duality of mail art is also relieving because it reveals the restrictions of our theories, especially those that establish dichotomies and pure categories. Mail art archives are difficult to contain within their borders between art and non-art, gift-exchanges and sharing, archives and repertoires, nodes and lines, material and movements, modernity and mess»²¹⁸.

Theis Vallo Madsen recorre ao conceito de *meshwork* para advogar a necessidade de um sistema de catalogação que trabalhe não só com categorias de peças, mas também com o que fica *entre* categorias. A aplicação da *meshwork* enquanto

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Ibidem, p. 83.

²¹⁷ Itálico meu. INGOLD, Tim – “On human correspondence”. In *Journal of the Royal Anthropological Institute* 23, 2016. pp. 9–27. p. 11.

²¹⁸ MADSEN, Theis Vallo – op. cit., p. 210.

ferramenta teórica poderá ser estendida para além da catalogação dos arquivos de Mail Art, chegando à sua própria historiografia.

No primeiro capítulo procurou-se apresentar uma visão da história da Mail Art enquanto uma série de processos relacionais cuja expansão gradual foi levando a novas versões, novas dinâmicas, novas iniciativas, assim como se tem explorado, ao longo da investigação, o modo como a representação deste processo é frequentemente limitada pela tentativa de o incluir numa narrativa linear ou evolutiva dos movimentos artísticos. A visualização da história da Mail Art – ou da própria História da Arte – como uma *meshwork*, uma malha de processos cujas interligações abrem a oportunidade para novas redefinições e reaproveitamentos, pode ser uma via para a descentralização da historiografia e para a formulação de novas questões que, continuamente, contribuem para a redescoberta de novos processos e ligações. Aliada, por exemplo, ao mapeamento ou visualização digital e a um estudo multidisciplinar, a aplicação do conceito de *meshwork* enquanto ferramenta teórica implica trabalhar com um tempo impuro, não linear, estabelecendo ligações entre passado e presente ou entre múltiplos pontos geográficos, assim como implica necessariamente questionar as narrativas hierarquizantes que têm dominado a história da arte.

Nas várias fontes consultadas e citadas ao longo desta investigação, observa-se um consenso geral de que a década de noventa assinala um período de desvanecimento da intensidade que marcou a rede internacional de Mail Art nas décadas anteriores, coincidindo com o advento da internet. Participantes como Mark Bloch ou Vittore Baroni referem que, nestes anos, a espontaneidade e renovação constantes que até então tinham caracterizado a Mail Art deram lugar a uma espécie de fórmula em torno dos projetos internacionais, com a busca por novos meios de comunicação e de colaboração substituída por um ciclo repetitivo de envio de convites, envio de contribuições, publicações ou exposições finais, desprovido de qualquer atitude subversiva²¹⁹. Vários artistas migraram então para espaços *online*, onde a organização e divulgação destes projetos se tornaram mais rápidas, e o seu alcance maior. Naturalmente, vários participantes da rede internacional de Mail Art enquanto sistema baseado na utilização do sistema de correios têm expressado o seu descontentamento face a esta nova versão, questionando se a deslocação das redes de comunicação para a internet pode constituir

²¹⁹ Baroni, Vittore. “Memo from a Networker”. In Lomholt Mail Art Archive, consultado a 27 de outubro de 2021 em: <https://www.lomholtmailartarchive.dk/texts/vittore-baroni-memo-from-a-networker>

um movimento distinto à Mail Art “original”²²⁰. Um dos paradoxos apontados por Lars Elleström prende-se com a aceitação enquanto formas de Mail Art nas últimas décadas tanto o *snail mail* – termo frequentemente utilizado para referir a Mail Art partilhada por correio – como o *email*. Elleström considera que isto constitui uma contradição pois o *email* e a comunicação eletrónica não oferecem um contacto físico com o material enviado, um elemento considerado indispensável nas primeiras formulações da Mail Art enquanto prática²²¹. Aplicando a teoria proposta por Tim Ingold, como sugere Theis Vallo Madsen, uma perspetiva que parta do conceito de *meshwork* permite enquadrar a migração da rede de Mail Art para a internet não como um corte radical ou como algo necessariamente distinto, mas sim como uma nova versão possibilitada pela interseção da história da Mail Art até então com fatores como o advento de novos meios de comunicação.

Vittore Baroni considera que a transição da Mail Art para a internet suscitou propostas de análise que a representam não como movimento artístico distinto, mas como precursor para experiências de projetos em rede e de ativismo na internet, evocando como exemplo a obra anteriormente citada *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*, organizada por Annmarie Chandler e Norie Neumark, publicada em 2006²²². No entanto, este livro alinha-se mais com a proposta de análise historiográfica que se tem vindo a desenvolver aqui, ao sugerir analisar a relação entre a Mail Art e a internet através do trabalho de arquivo, que recupera histórias e relações, e da adoção de uma perspetiva que equaciona essas relações como processos constantes de transferência e transformação, descrita por Norie Neumark na introdução:

«In the chapters that follow, there is no single approach. In certain ways the book’s project is Foucauldian: an attempt to work with archives and to understand the discourses that shaped and were shaped by artistic and activist practices. In other ways it is Deleuzian: a multiplicity of engagements, which open up lines of flight, to the rich potentiality of the virtual»²²³.

Partindo da sugestão de Theis Vallo Madsen em relação ao potencial da aplicação de uma teoria como a de *meshworks* enquanto ferramenta para processar e

²²⁰ Ibidem.

²²¹ ELLESTRÖM, Lars – op. cit., p. 112.

²²² Baroni, Vittore. “Memo from a Networker”. In Lomholt Mail Art Archive, consultado a 27 de outubro de 2021 em: <https://www.lomholtmailartarchive.dk/texts/vittore-baroni-memo-from-a-networker>

²²³ CHANDLER, Annmarie; NEUMARK, Norie (ed.) – *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*. The MIT Press, 2006. P. 13.

catalogar um arquivo de Mail Art, a presente investigação pretende sugerir o potencial desta perspectiva não só no que respeita aos arquivos, mas também ao estudo da Mail Art e da história da arte em geral. No artigo “The Uses and Abuses of Peripheries in Art History”, Béatrice Joyeux-Prunel explora potenciais vias de descentralização do cânone da História da Arte, focando-se particularmente em abordagens que questionam e desconstróem a lógica “centro-periferia”. Neste sentido, destaca a importância e urgência dos projetos de arquivo, essenciais para a tarefa de «registar histórias esquecidas»²²⁴, e assim contribuir para a construção de uma história da arte com uma diversidade muito maior do que aquela que tem sido registada no cânone dos “centros”. Destaca também o foco nas circulações entre “periferias” e “centros” como via para uma abordagem que incite ao abandono de noções hierarquizantes que governam as narrativas dominantes de “evolução” e “influência”, aproximando-se da proposta de Piotr Piotrowski de uma história da arte horizontal²²⁵. A autora conclui que um dos principais contributos do estudo das “periferias” para a história da arte reside no apelo à «complicação das nossas narrativas»:

«It [o estudo das periferias] also incites to complicate our art historical narratives with pragmatic research on what happened, who met whom, where artworks circulated, what was written about them, before giving in to the temptation to demonstrate the superiority of one’s subject via simplistic (and often naïve) analyses of artworks and discourses»²²⁶.

A análise da Mail Art do ponto de vista da sua relação com experiências posteriores no domínio da internet não implica uma desvalorização da primeira, apenas uma perspectiva que observa ambos os elementos enquanto fruto da intersecção entre vários processos que ocorrem em simultâneo, e não numa linha evolutiva. Para além de recuperar histórias e relações, o estudo da Mail Art pode contribuir para a descentralização da historiografia da arte não só ao desconstruir a ideia de “centro” e “periferia”, mas também ao oferecer ferramentas que permitem descentralizar as questões que colocamos. Ao longo da presente dissertação tem-se procurado ilustrar como a história da Mail Art, os objetos enviados, os artistas que participam na rede internacional, os projetos e exposições colaborativos existem num estado constante

²²⁴ Joyeux-Prunel, Béatrice. “The Uses and Abuses of Peripheries in Art History”. *Artl@s Bulletin* 3, no. 1 (2014): Article 1. P. 5.

²²⁵ *Ibidem*, p. 7.

²²⁶ *Ibidem*.

“entre categorias”, recuperando a expressão de Madsen. A tentativa de estudar a Mail Art e os seus arquivos urge a uma conceção aberta do processo que é a sua história, dos limites entre categorias, o que evoca de novo o termo *intermedia*, utilizado por Dick Higgins e recuperado por outros autores na tentativa de lidar com a indefinição inerente à Mail Art²²⁷. O potencial da aplicação de uma teoria como a de *meshworks* possibilita o abandono da categorização e a linearidade enquanto princípios orientadores e, ao invés, focar o estudo no que existe entre categorias, que coloca questões por modo a compreender relações e não a estabelecer uma ordem de eventos ou qualquer ideia de superioridade – no estudo da Mail Art e não só. Trata-se, em suma, de uma abordagem que em muito se aproxima das ferramentas teóricas que Ernesto de Sousa começa a desenvolver quando estuda a arte popular portuguesa, e às quais vai acrescentando novos conceitos e significados.

A adoção desta abordagem historiográfica permite ainda abrir espaço para os paradoxos, contradições e dispersões ao abandonar a necessidade de uma visão coesa dos movimentos artísticos. No caso do estudo da Mail Art, possibilita uma análise que simultaneamente a entende como um momento significativo de experimentação e democratização global do acesso à produção e distribuição de arte, e que compreende as limitações que levaram à reprodução, na rede internacional de Mail Art e na historiografia sobre ela produzida, de uma série de dinâmicas de hierarquização e desigualdade, como se tem procurado fazer ao longo desta investigação. Aplicada ao estudo do percurso de Ernesto de Sousa, esta abordagem fenomenológica dispensa a necessidade de juízos de valor sobre a dispersão que lhe é característica, permite alinhar o estudo do seu trabalho com a prática que o próprio constrói, e potencia o desenvolvimento de uma análise mais rica como consequência da observação dos processos relacionais que orientam as várias fases do seu trajeto.

²²⁷ Cf. p. 16. HIGGINS, Dick. “Intermedia”. In FRIEDMAN, Ken (ed.), CLAY, Steven (ed.) – *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press – Selected Writings by Dick Higgins*. Sigilo Press, 2018. p. 26.

3.2. O caso de Ernesto de Sousa

A descentralização afigura-se como um dos valores centrais que permeiam a atividade de Ernesto de Sousa, manifesta nas ferramentas teóricas que desenvolve e nos vários projetos da sua prática artística. A colaboração e o trabalho em rede constituem um dos elementos da sua prática «sociopoética», intensificados a partir da década de sessenta e do contacto com as experiências conceptuais no estrangeiro. Enquanto o seu percurso parece sugerir uma miríade de pontos em comum com os valores da Mail Art e a sua participação na rede aparenta ser uma sucessão natural das propostas que vem desenvolvendo, a participação de Ernesto de Sousa na rede internacional de Mail Art é marcada por um investimento menor do que aquele que se verifica, por exemplo, noutros artistas com quem troca correspondência. A pesquisa de arquivo sugere que, embora a sua correspondência tenha sido constante, Ernesto de Sousa não via a Mail Art tanto como um espaço para a experimentação, mas mais como veículo para o estabelecimento de contactos e para a criação de novas oportunidades de colaboração.

Ernesto de Sousa não se vira para o estrangeiro num abandono do projeto de intervir no panorama da arte em Portugal, mas sim porque entende que o futuro da arte é a comunicação por via da *solidariedade*, o estabelecimento de redes entre «operadores estéticos», a readaptação constante da arte aos novos meios de comunicação. Nesta linha, desenvolve uma prática artística que, na recusa da especialização e das fronteiras entre artes ou entre papéis (artista, crítico, comissário de exposições), recusa também a lógica hierárquica dos “centros” e “periferias” ao recorrer à colaboração internacional para divulgar a arte estrangeira em Portugal e a arte portuguesa no estrangeiro. Ernesto de Sousa promove a descentralização ao recusar Paris como centro da vanguarda, ao elogiar artistas como Ben Vautier ou Wolf Vostell, que recusam esta desigualdade ao trabalhar assumidamente em “periferias” e assumindo-as como o centro da sua prática artística e, significativamente, ao estabelecer contactos com operadores não dos grandes “centros” canónicos, mas de vários pontos no mundo, nomeadamente a partir da sua atividade de Mail Art.

Para além dos projetos evocados no capítulo anterior, como o projeto do Coletivo AZ de organizar um encontro internacional de artistas em 1977, ou a organização da participação portuguesa na SACOM 2, em 1979, destacam-se outros momentos que testemunham a intenção de Ernesto de Sousa de fomentar a interação entre a vanguarda portuguesa e as estrangeiras através da divulgação e colaboração. Em

1975, no Clube-Encontro Opinião, organizou três exposições subordinadas ao tema «novas linguagens artísticas», a primeira de Da Rocha, a segunda de Pires Vieira e a terceira uma «exposição documental sobre artistas conceptuais jugoslavos»²²⁸. Em 1976, em outubro e novembro, participou numa exposição em Lublin, na Polónia, juntamente com Fernando Calhau e Julião Sarmento²²⁹. Em 1978, organizou a exposição *Onze Artistas Portugueses em Milão* com Leonel Moura, no espaço alternativo Laboratório – Teoria e Prática da Comunicação, em Milão, com obras de Alberto Carneiro, Ana Vieira, Fernando Calhau, Helena Almeida, Irene Buarque, José Conduto, Julião Sarmento, Mário Varela, Ernesto de Sousa e Leonel Moura²³⁰. No mesmo ano, introduziu um ciclo de atividades com artistas estrangeiros (Gina Pane, Silvie e Chérif Defraoui, Dany Bloch e Ulrike Rosenbach), e na Quadrum foi apresentada uma exposição de Fernando de Filippi, artista italiano e um dos responsáveis pelo espaço em Milão onde foi organizada a exposição dos onze artistas portugueses²³¹. Também em 1978, participou no projeto *Un Espace Parlé*, em Genebra, «um ciclo de exposições individuais imaginárias – cada uma delas gravada e difundida durante oito dias através de um atendedor automático de chamadas telefónicas»²³², que entre 1977 e 1979 contou com a participação de Alberto Carneiro, Ben Vautier, Julião Sarmento, Robert Filliou e Ulisses Carrión, entre outros²³³. Em 1981, Ernesto de Sousa participou com um projeto de vídeo na *Portuguese Video Art*, mostra organizada por José Manuel Vasconcelos na Universidade de Iowa, e foi convidado por Irene Buarque a participar na exposição *25 Artistas Portugueses Hoje*, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo²³⁴. Em 1985 formou o grupo Triplo V, com Fernando Camelha e Maria Estela Guedes, que lançou a caixa de arte *Pipxou* com duas edições,

²²⁸ WANDSCHNEIDER, Miguel – “Notas biográficas e fragmentos para uma autobiografia involuntária”. In *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*. Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998. p. 89.

²²⁹ *Ibidem*, p. 93.

²³⁰ *Ibidem*, p. 103.

²³¹ *Ibidem*, p. 104.

²³² *Ibidem*, p. 106.

²³³ A artista de Mail Art Anna Banana relata ter visitado esta exposição numa das suas viagens pela Europa que, à semelhança da viagem relatada por Ginny Lloyd no testemunho anteriormente citado, foi orientada pelos seus contactos da rede de Mail Art: «We took some group photos outside Ecart, then off to Gallery Malankorda to meet Marika, then on to Gallerie Gaetan to see Patricia Plattner at her headquarters; a very small space with only four works on the walls. [...] Besides the wall space, they had “Spoken Space,” with an ongoing show of audio tapes that anyone phoning the gallery gets to hear. Of the ones we heard, I only recognized Ulisses Carrion, Al Souza and Art Metropole». – Banana, Anna. 2014. “Excerpts from a Mail Artists' Diary”. In Lomholt Mail Art Archive, consultado a 27 de outubro em: <https://www.lomholtmailartarchive.dk/texts/anna-banana-excerpts-from-a-mail-artists-diary>

²³⁴ WANDSCHNEIDER, Miguel – op. cit., p. 112.

em 1985 e 1987²³⁵. As caixas, de produção limitada, continham um conteúdo verdadeiramente multimédia, com contribuições de vários autores, incluindo serigrafias, objetos, fotografias, textos, entre outros²³⁶. Este registo colaborativo e multimédia evoca algumas semelhanças com a experimentação associada à Mail Art, e com as técnicas de *assembling* frequentemente utilizadas por publicações dentro da rede.

Os projetos aqui enunciados não cobrem a totalidade da atividade de Ernesto de Sousa ao longo das décadas de setenta e oitenta – nem se relacionam diretamente com a sua participação na rede internacional de Mail Art – mas ilustram o modo como este período foi pautado pela colaboração internacional a par da divulgação da arte portuguesa e do conjunto de artistas que acarinhava e promovia. Sugerem também que, embora Ernesto de Sousa não tenha atribuído um papel de destaque à Mail Art nos textos que produziu ao longo destes anos, o seu contacto com o movimento informou de alguma maneira as experiências que desenvolveu, e permitiu acrescentar novos conceitos e princípios à sua prática «sociopoética» em constante desenvolvimento.

A abordagem à história da arte desenvolvida por Ernesto de Sousa desde os seus estudos sobre a arte popular portuguesa alinha-se, em grande medida, com a sugestão da adoção de uma visão fenomenológica como prática historiográfica, como é a proposta das *meshworks*. A exposição *Alternativa Zero* é talvez o exemplo mais emblemático – certamente o mais reconhecido – da materialização desta prática no trabalho de Ernesto de Sousa. Ao estabelecer relações diretas entre a arte contemporânea portuguesa com os primeiros modernistas portugueses, reforçando o papel de Almada Negreiros enquanto seu «contemporâneo», e com as experiências estrangeiras com as quais havia tomado contacto nesses anos, Ernesto de Sousa construiu uma exposição que tornou manifesta a visão de todos estes elementos unidos por uma série de processos relacionais, dialogando entre si sem constrangimentos temporais ou geográficos. Em resposta às críticas que acusam a exposição de copiar a arte estrangeira, Ernesto de Sousa reitera esta visão, como é apontado por Mariana Pinto dos Santos:

«Trata-se do que tem vindo a ser aqui sucessivamente identificado como uma das ideias-base do pensamento de Ernesto de Sousa desde os anos 60, pelo menos desde o início da sua investigação sobre arte popular, que assenta na

²³⁵ Ibidem, p. 119.

²³⁶ GUEDES, Maria Estela. “O TriploV, Ernesto de Sousa e as Caixas Pipxou”, consultado a 16 de dezembro de 2021 em: <https://www.triplov.com/ernesto/pipxou/index.html>

premissa de que todo o objeto, toda a imagem, todo o texto, toda a palavra, tem a capacidade de ser polarizada por cada novo artista ou leitor ou espectador e adquirir novos significados. Esse processo de reciclagem, de encontrar o novo no velho, é naturalmente aberto e potenciador de uma liberdade que nenhuma corrente artística fechada nos seus conceitos pode conceder. A absorção de qualquer nova leitura ou qualquer novo artista ou qualquer nova exposição, alargava os seus horizontes artísticos. E Ernesto praticou sempre uma reciclagem dos seus projetos artísticos, reintegrando-os em obras posteriores»²³⁷.

A correspondência entre esta atitude, radicada na adoção da *ingenuidade voluntária*, e a abordagem com base no conceito de *meshworks*, desenvolvida a partir do estudo das várias dinâmicas que orientaram o desenvolvimento da rede internacional de Mail Art e das estruturas relacionais que permeiam os seus arquivos, afigura-se como o aspeto mais curioso na conexão com Ernesto de Sousa e sugere o principal motivo que leva a essa interação. Desde os anos quarenta, em que desenvolve uma crítica de arte em torno das suas preocupações com a inadequação das experiências formais do neorrealismo face ao seu projeto social, um dos princípios norteantes das pesquisas de Ernesto de Sousa consiste na procura constante de novas formas de comunicar. O potencial da arte enquanto veículo de intervenção na sociedade reside, no seu entendimento, na adaptação das suas linguagens artísticas às necessidades do coletivo, na comunicação com a realidade. No sentido em que a realidade da sociedade está em constante mudança, também a prática artística deve procurar atualizar-se, renovar-se, adotar novos conceitos e dispositivos. A defesa da comunicação e do coletivo são, naturalmente, vias de resistência não só à estagnação cultural que diagnostica em Portugal, mas também de resistência política e de subversão.

É este o projeto comum central que, segundo Rui Torres, une as pesquisas de Ernesto de Sousa com as dos artistas associados ao movimento da poesia experimental portuguesa. Trata-se de um projeto de reflexão sobre o papel da arte e das suas instituições oficiais no contexto de um regime ditatorial e colonial, que encontra na comunicação e na colaboração os meios para uma atitude política subversiva. A exploração dos limites e categorias do próprio meio afigura-se, também, como veículo para o despertar de consciência e para a intervenção social, uma vez que «a abertura das

²³⁷ PINTO DOS SANTOS, Mariana – op. cit., p. 196.

formas transforma a percepção em cocriação»²³⁸. Esta conceção dialoga diretamente com a expansão do conceito de *obra aberta* na formulação do futuro da arte, já citada no capítulo anterior: «O ato estético não seria, pois, obra aberta, mas simplesmente abertura, não obra, não objeto, mas projeto, mas processo»²³⁹. A experimentação com os limites das categorias artísticas é uma marca desta prática «sociopoética», que Craig Saper identifica nos projetos Fluxus, que permeia os valores da Mail Art, que Rui Torres analisa no contexto da poesia experimental portuguesa, e que se observa também no caso de Ernesto de Sousa, cujas obras se situam também entre categorias, entre materialidade e imaterialidade e que, especialmente a partir do final da década de sessenta, são concebidas como projetos coletivos, quer entre artista e público como entre vários artistas.

Embora a Mail Art conheça várias versões, e seja constituída por uma vasta multiplicidade de abordagens e práticas, a reflexão sobre o papel da arte e das suas instituições na sociedade e a exploração da comunicação como resistência aos discursos dominantes permanecem como os seus valores centrais. Simultaneamente, a procura da Mail Art por um sistema alternativo ao capitalismo das galerias e mercados de arte leva a uma idealização da rede internacional que é permeada por um imaginário “primitivista”, manifesto na intenção de recuperar para a prática artística a tradição e o ritual – um dos valores centrais da *vanguarda de solidariedade* defendidos por Ernesto de Sousa. O contacto com a Mail Art surge num período em que a convivência com as experiências artísticas estrangeiras contribuem para a expansão da sua prática «sociopoética» e para a construção dessa vanguarda, à qual é essencial a colaboração internacional entre «operadores estéticos». Embora a interação de Ernesto de Sousa com a Mail Art se afigure como idiossincrática no contexto dos artistas com quem se correspondeu, e no período de maior ativismo e atividade na rede internacional, a correspondência entre os valores nucleares de ambos resulta, também, numa correspondência das abordagens à história da arte por eles legadas.

Tanto no caso de Ernesto de Sousa como no da Mail Art, este projeto desenvolve-se numa prática que dilui os limites entre categorias artísticas, que privilegia a produção em rede e a colaboração como via para a intervenção social, que procura constantemente a sua própria renovação e a adaptação aos novos meios de

²³⁸ Salette Tavares apud. Rui Torres, op. cit., p. 118.

²³⁹ “José Rodrigues. Vanguarda e Com-Sentimento”. In SOUSA, Ernesto, op. cit., p. 115.

comunicação. Como se tem apontado repetidamente, esta prática simultaneamente propõe e exige uma abordagem historiográfica que abandone a categorização e a estrutura piramidal em prol de um foco nas estruturas relacionais e nos processos de polarização que resultam em cada nova versão da Mail Art, em cada novo projeto no percurso de Ernesto de Sousa. Esta abordagem – a adoção de uma atitude de *ingenuidade voluntária*, a aplicação da teoria de *meshworks* – corresponde, em suma, a uma visão fenomenológica da historiografia, que possibilita a descentralização das narrativas dominantes ao contribuir para a relativização da historiografia ocidental, na linha do projeto de história horizontal avançado por Piotr Piotrowski.

O conceito de história horizontal é proposto por Piotrowski como alternativa à tradição historiográfica que designa como história vertical, que estabelece hierarquias ao definir “centros” de vanguarda, como Paris ou Nova Iorque, cujos modelos radiam para as “periferias” e são adotados por elas. O “centro” produz o cânone, e às “periferias” cabe tentar acompanhar os seus valores e reproduzi-los, o que constitui a única via para um artista periférico ser reconhecido pelo centro e, conseqüentemente, consagrado pela historiografia. Piotrowski salienta que estes conceitos são construções da historiografia da arte ocidental, que se projetou como a historiografia dominante, sendo as suas divisões difundidas e internalizadas pelas supostas “periferias”²⁴⁰. A ideia de uma história da arte horizontal radica-se na desconstrução destas estruturas de desigualdade, na descentralização da análise historiográfica. A «relativização da história da arte ocidental» apresenta-se como o primeiro passo necessário para a descentralização, uma vez que a historiografia ocidental se estabeleceu como o paradigma segundo o qual toda a história da arte é entendida. A recuperação das histórias das “periferias” deve ser acompanhada pela recuperação das historiografias aí produzidas, sendo a multiplicação de abordagens historiográficas a via para desafiar a hegemonia da historiografia ocidental²⁴¹ e «complicar as nossas narrativas», como apela Béatrice Joyeux-Prunel.

A tradição da historiografia portuguesa constitui um exemplo da internalização da hierarquia de “centros” e “periferias”. Noutro lugar, Mariana Pinto dos Santos explora também o modo como o cânone da história da arte portuguesa foi moldado pelo

²⁴⁰ PIOTROWSKI, Piotr – “Toward a Horizontal Art History of the European Avant-Garde”. In *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, edited by Sascha Bru et al. De Gruyter, 2009. p. 50 – 51.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 54.

desejo de acompanhar o ideal de modernidade europeia²⁴². Isto é manifesto no exemplo de José-Augusto França, cuja crítica de arte centrada na glorificação de Paris como centro artístico por excelência foi instrumental para a consolidação e difusão de um diagnóstico de “atraso” da arte portuguesa face à arte estrangeira. A multiplicação de abordagens historiográficas surge como uma tarefa necessária também em Portugal, para uma relativização do discurso do “atraso” face ao estrangeiro, que se consolidou como a narrativa dominante a respeito da arte portuguesa.

Embora o estudo do percurso de Ernesto de Sousa contribua para o projeto de descentralização da historiografia em Portugal por várias vias, é importante ter em mente alguns dos riscos evocados por Béatrice Joyeux-Prunel em relação ao desenvolvimento de uma defesa da “periferia” que perpetue uma lógica de competição com o “centro”²⁴³. No projeto de descentralização da historiografia através da recuperação de histórias da “periferia”, é possível recorrer a um discurso que mantém as relações desiguais inerentes a estes conceitos ao tentar provar que a “periferia” é tão ou mais produtiva que o “centro”, ou mesmo que é “superior” aos modelos canónicos. Por exemplo, na intenção de contrariar o predomínio da narrativa do “atraso” da arte portuguesa, a interação de Ernesto de Sousa com a rede internacional de Mail Art pode ser tomada como “prova” de que Portugal se alinhou, afinal, com as experiências conceptuais estrangeiras. Paralelamente, verifica-se também o risco de um discurso que, na perpetuação da lógica de superioridade dos modelos estrangeiros, atribui a Ernesto de Sousa o estatuto de artista excecional, que ultrapassou os constrangimentos do contexto nacional e conseguiu acompanhar as vanguardas estrangeiras. Na prática, o que leva Ernesto de Sousa a integrar a rede internacional de Mail Art e a privilegiar, a partir do final da década de sessenta, o diálogo entre a vanguarda portuguesa e as vanguardas estrangeiras, é a sua identificação com uma série de tendências e outros artistas que, no estrangeiro e em Portugal, procuram neste período novos meios para adaptar a produção artística aos desenvolvimentos tecnológicos e sociais, o que desencadeia uma série de experiências em torno da comunicação e da reflexão sobre o papel da arte na sociedade, entre elas a Mail Art.

O estudo do percurso desenvolvido por Ernesto de Sousa proporciona um conjunto de vias alternativas que permitem equacionar diferentes abordagens à história

²⁴² PINTO DOS SANTOS, Mariana – “On Belatedness. The Shaping of Portuguese Art History in Modern Times”. *Artium Quaestiones* 30, 2019. Pp. 37 – 64. p. 61

²⁴³ Béatrice Joyeux-Prunel, op. cit., p. 4.

da arte, e contribuir para a descentralização da historiografia da arte portuguesa. Em primeiro lugar, Ernesto de Sousa coloca em prática uma defesa consciente da necessidade de descentralização ao criticar a aceitação cega de Paris como modelo cuja arte portuguesa devia seguir, e o modo como esta se manifesta num fechamento das instituições de arte em Portugal aos desenvolvimentos e experiências estrangeiros – com outros pontos de origem que não Paris. Esta atitude está presente, também, nos elogios ao regionalismo de Ben Vautier ou Wolf Vostell, e no argumento, apresentado desde a década de quarenta, de que a arte moderna é aquela que dialoga com a realidade e as necessidades do coletivo a que pertence. É este o princípio-chave que leva Ernesto de Sousa a identificar-se com algumas experiências estrangeiras, por exemplo a atividade dos coletivos de estudantes na ex-Jugoslávia ou na Polónia, pois entende partilhar com elas uma mesma intencionalidade. A descentralização na sua prática passa a estar presente, então, na correspondência e colaboração com artistas, grupos ou espaços de exposição não dos “centros” canónicos, mas de outras “periferias”. Esta colaboração torna-se via para a divulgação da arte portuguesa no estrangeiro e da arte estrangeira em Portugal, sendo um dos pontos que enumera como constituintes da vanguarda necessária – o futuro em que a *solidariedade* é técnica – a pedagogia e a colaboração pedagógica entre «operadores estéticos».

O seu percurso teórico surge, também, como uma proposta de prática historiográfica que não só contribui para a descentralização da historiografia por via da multiplicação de abordagens, como também é veículo para a descentralização ao abandonar a estrutura piramidal das categorias e de uma narrativa da história da arte enquanto processo linear e evolutivo, em que determinados movimentos artísticos “influenciam” o surgimento de outros. Ernesto de Sousa desenvolve um conjunto de ferramentas teóricas que lhe permitem abordar a História da Arte com maleabilidade, polarizando e re-polarizando conceitos e projetos numa busca constante pela adaptação da prática artística aos meios de comunicação mais adequados ao diálogo com a realidade e à intervenção na sociedade. O percurso teórico que Ernesto de Sousa desenvolve para abordar a criação artística, e para justificar a sua própria dispersão, consiste numa perspetiva fenomenológica que se foca na observação das estruturas relacionais e dos processos de renovação e polarização. Esta perspetiva fenomenológica é, também, proposta pelo legado da Mail Art, pela sua indefinição, pelo cariz *intermedia* dos seus objetos, que se inserem numa categoria algures entre a materialidade e a

imaterialidade, pelos paradoxos e contradições que a permeiam, pela multiplicidade de perspectivas e contributos que impulsionam a sua constante renovação.

Considerações Finais

O processo de investigação que resultou na presente dissertação correspondeu a um percurso de constante redescoberta e reavaliação. O estudo do arquivo de Mail Art de Ernesto de Sousa afigurou-se como um comprovativo empírico da conclusão de Theis Vallo Madsen, de que as estruturas relacionais e os dados humanistas são tão essenciais à análise de uma rede de Mail Art como os dados quantitativos. O primeiro momento no plano de investigação consistiu, como já foi referido, numa pesquisa exclusiva neste arquivo, que permitiu a criação de uma base de dados unicamente quantitativa a respeito da correspondência internacional de Ernesto de Sousa. A essa base de dados faltava, naturalmente, um entendimento do que tinha sido a rede internacional de Mail Art no período em que Ernesto de Sousa nela participou, o conhecimento sobre os nomes em cada envelope, e um estudo atento do percurso do próprio Ernesto de Sousa.

A compilação deste conhecimento essencial à interpretação do arquivo traduziu-se num processo de avanços e recuos, de formulação e desmantelamento de novas reflexões, nomeadamente no que diz respeito à compreensão da Mail Art e do seu funcionamento. Isto deve-se, principalmente, à notória escassez de investigações académicas e reflexões críticas dedicadas ao tema. As principais monografias foram publicadas entre as décadas de oitenta e noventa, por artistas diretamente envolvidos com a prática. Algumas das investigações académicas aqui mencionadas abordam a Mail Art entre um conjunto de outros temas. E a grande maioria da bibliografia a que se recorreu para uma compreensão deste movimento corresponde a textos de vários artistas, disponibilizados em arquivos digitais. Isto faz com que a tarefa de estudar a Mail Art seja como a montagem de um *puzzle*, reunindo peças de diferentes fontes para estabelecer um mapa de relações e referências, mas tem também implicações mais graves. A ausência de estudos completos, dedicados a uma representação da Mail Art que inclua a vasta multiplicidade de abordagens e propostas que a constituem, assim como de investigações e reflexões críticas, facilita o predomínio de narrativas simplificadas, na sua maioria reproduzidas a partir de referências sobre a atividade do Fluxus.

Isto levou a que, num primeiro momento, se concluísse precipitadamente que a abordagem de Ernesto de Sousa à Mail Art não se equiparava à de artistas Fluxus que muito investiram nesta prática, e que isso seria indício de que desvalorizava a Mail Art, apesar de ter permanecido um participante ativo nesta rede de correspondências até ao fim da sua vida, o que naturalmente constituiria outro paradoxo. Sendo verdade que Ernesto de Sousa não parece tomar a Mail Art como espaço de experimentação formal, e que ao longo de um período de grande atividade enquanto divulgador de arte portuguesa e estrangeira em várias publicações nacionais não dedicou um único artigo ao tema, não será adequado diagnosticar uma falta de interesse ou investimento da sua parte. O aprofundamento gradual do estudo sobre a Mail Art possibilitou uma visão mais ampla sobre a diversidade de abordagens ao movimento em vários pontos do mundo, e permitiu pensar a relação de Ernesto de Sousa com a Mail Art fora de uma lógica comparativa.

Como se procurou ilustrar com os exemplos evocados no segundo capítulo, a abordagem de Ernesto de Sousa à Mail Art é dotada do mesmo investimento que a sua restante prática artística, para além de constituir uma via importante para a expansão das suas redes de contactos e das suas reflexões a respeito do papel da arte e das características da *vanguarda necessária*. No início do segundo capítulo pretendeu-se expor um fundamento teórico para a afinidade entre Ernesto de Sousa e a rede internacional de Mail Art ao propor uma relação de proximidade entre os valores nucleares da Mail Art e aqueles que norteavam o seu percurso, mas é igualmente importante salientar o modo como a sua prática artística no contexto de Mail Art se alinha com o *modus operandi* com que abordava os seus outros projetos. A linguagem que aplica na correspondência é a das colagens, a do reaproveitamento (ou polarização) de imagens, a da reprodução de fotografias, a da manipulação e repetição de texto, a da colaboração, a da utilização dos carimbos personalizados para divulgar o seu nome e trabalho. Esta é a linguagem que emprega nos seus *mixed-media*, por exemplo, e é a linguagem da sua prática enquanto «operador estético» e da sua abordagem à história da arte. Simultaneamente, a interação com a rede internacional de Mail Art e com vários agentes internacionais permitiu a Ernesto de Sousa alargar o seu campo de ação enquanto artista e divulgador de arte, acrescentando a colaboração internacional aos elementos que constituem a vanguarda necessária e usufruindo de uma série de oportunidades privilegiadas para a divulgação do seu trabalho e da sua pessoa.

A investigação da relação de Ernesto de Sousa com a rede internacional de Mail Art revelou o potencial e a necessidade de outras reflexões que, devido aos moldes desta dissertação e ao cariz introdutório desta pesquisa, tiveram de ficar de fora por agora. A presente investigação propôs-se a apresentar uma primeira reflexão sobre esta relação, sobre a afinidade das suas propostas teóricas, a abordagem de Ernesto de Sousa à Mail Art e as possíveis abordagens à história da arte sugeridas pelas particularidades desta relação. Não obstante, o cruzamento desta observação com a proposta de Madsen de um sistema multidisciplinar para a catalogação e interpretação de arquivos de Mail Art, explanada no capítulo anterior, aponta para o vasto potencial de linhas de investigação que reside no arquivo de Ernesto de Sousa. A aplicação a este arquivo de um sistema multidisciplinar semelhante permitiria não só revelar e reconsiderar ideias a respeito da arte portuguesa em diálogo com o estrangeiro nas últimas décadas do século XX, mas também desenvolver um projeto de investigação compreensivo sobre a história, o papel e o legado da Mail Art em Portugal que, como se apontou no segundo capítulo, engloba muitos outros artistas para além de Ernesto de Sousa. Esta investigação permitiria ainda a multiplicação de narrativas sobre a história da arte em Portugal, ao reclamar um novo foco nas estruturas relacionais e nas linhas de transformação que a moldaram.

Foi já referido o modo como a tensão entre a procura por um sistema alternativo aos circuitos de arte “oficiais” e o desejo de reconhecimento ou legitimação por esses mesmos circuitos corresponde a um elemento que permeia a atividade de vários artistas de Mail Art, entre os quais Ernesto de Sousa. A insistência numa posição “alternativa” para a Mail Art corresponde também a um ato de resistência, quer face às estruturas mercantis, institucionais e elitistas do mundo “oficial” da arte, quer em situações em que essa resistência era também uma resistência política, com riscos e consequências muito mais pesados na vida desses artistas. Neste sentido, é facilmente compreensível que vários artistas de Mail Art, como Mark Bloch ou Vittore Baroni, se mostrem reticentes ao projeto de documentar a sua história e, ao fazê-lo, inseri-la de volta no universo “institucional” a que se pretendiam opor, consequentemente diluindo aqueles que consideram os valores centrais do movimento. A resposta não estará, também, na ausência de agenda em que insiste John Held na entrevista previamente citada.

Com efeito, a única via para dismantelar as estruturas exclusivistas que permeiam a historiografia da arte canónica reside na adoção de uma posição militante nas nossas investigações, ao investir na recuperação de histórias que foram excluídas

das narrativas dominantes, e ao procurar constantemente novos modos e termos para as contar. Trata-se do projeto de multiplicar as narrativas sobre a história da arte, de abraçar investigações multidisciplinares, de pôr em prática uma análise focada nas redes de relações, linhas de transformação e processos, que permite a formulação de novas questões e, conseqüentemente, a renovação das múltiplas linhas de investigação e análise possíveis.

Bibliografia

ALBERRO, Alexander (ed.), STIMSON, Blake (ed.) – *Conceptual Art: a Critical Anthology*. MIT Press, 2000.

ANDERSON, Benedict – *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Books, 2006.

ANTLIFF, Mark, LEIGHTEN, Patricia – “Primitive”. In *Critical Terms for Art History*, edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff, Chicago: The University of Chicago Press, 2003. p. 217 - 233.

BARONI, Vittore – “Decentralized World Congress”, 2015. In *Artpool Mail Art Chronology*, consultado a 28 de outubro de 2021 em: <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/2015/Baroni.html>

BARONI, Vittore – “Memo from a Networker”. In *Lomholt Mail Art Archive*, consultado a 27 de outubro de 2021 em: <https://www.lomholtmailartarchive.dk/texts/vittore-baroni-memo-from-a-networker>

BANANA, Anna – “Excerpts from a Mail Artists' Diary”, 2014. In *Lomholt Mail Art Archive*, consultado a 27 de outubro em: <https://www.lomholtmailartarchive.dk/texts/anna-banana-excerpts-from-a-mail-artists-diary>

BAZZICHELLI, Tatiana – *Networking: The Net as Artwork*. Digital Aesthetics Research Center, 2008.

BAZIN, Jérôme; GLATIGNY, Pascal Dubourg; PIOTROWSKI, Piotr – *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945 – 1989)*. Budapest, New York: Central European University Press, 2016.

BLEUS, Guy (ed.) – *World Art Atlas. MAIL eARTh PROJECT*. Turnhout, 1983.

BLEUS, Guy – “Exploring Mail Art”. In *Commonpress 56*. Belgium: Administration Center, Wellen, 1984.

BLOCH, Mark. “The Responsibility of the Mail Art “Critic”. An Interview with John Held, Jr. by Mark Bloch, self published and circulated in the Network, 1990. In *Artpool Mail Art Chronology*, consultado a 28 de outubro de 2021 em: <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1990/Bloch.html>

BRAUMÜLLER, Hans; MAGGI, Ruggero; PADÍN, Clemente; WELCH, Chuck – “UNITED in MAIL ART”, 2020.

CHANDLER, Annmarie; NEUMARK, Norie (ed.) – *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*. The MIT Press, 2006.

COOKE, Lynne – “The Resurgence of the Night-Mind: primitivist revivals in recent art”. in *The Myth of Primitivism*, edited by Susan Hiller. Routledge, 1991. Pp. 112 – 131.

CRANE, Michael – “Excerpts from A Brief History of Correspondence Art”, 1979. In *Artpool Mail Art Chronology*, consultado a 28 de outubro de 2021 em: <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1979/Crane.html>

CRANE, Michael (ed.), STOFFLET, Mary (ed.) – *Correspondence Art. Source Book for Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Art Press, 1984.

ECO, Umberto – *Obra Aberta*. Traduzido por João Rodrigo Narciso Furtado. Lisboa: Difel, 1989.

ELLESTRÖM, Lars. “The Paradoxes of Mail Art – How to Build an Artistic Media Type”. In *Cultura International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, vol. 9, 2, 2012. Pp. 103-122.

FERNANDES, João (coord.) – *Perspectiva: Alternativa Zero*. Fundação de Serralves. 1997.

FERRANTO, Matt – “(Mis)reading Mail Art”. Consultado a 20 de outubro em: http://www.spareroom.org/mailart/mis_2.html

FILLIOU, Robert – *Teaching and Learning as Performing Arts*. Cologne: Verlag Gebr., 1970.

FREITAS, Maria Helena de, WANDSCHNEIDER, Miguel (comissários), *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*. Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998.

FRIEDMAN, Ken (ed.) – *The Fluxus Reader*. New York: Academy Editions, 1998.

FRIEDMAN, Ken (ed.), CLAY, Steven (ed.) – *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press – Selected Writings by Dick Higgins*. Sigilo Press, 2018.

GAGLIONE, Bill, «Arte postale/mail art: Italian communication artists». In *Correspondence Art. Source Book for Network of International Postal Art Activity*. Edited by Michael Crane and Mary Stofflet. Contemporary Art Press, San Francisco, 1984, pp. 375–384. Consultado a 29 de novembro de 2021 em: <https://artpool.hu/MailArt/chrono/1984/Gaglione.html>

GREENBERG, Clement – “Towards a Newer Laocoon”. In *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Volume 1: Perceptions and Judgments, 1939 – 1944*, edited by John O’Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

GUEDES, Maria Estela. “O TriploV, Ernesto de Sousa e as Caixas Pipxou”, consultado a 16 de dezembro de 2021 em: <https://www.triplov.com/ernesto/pipxou/index.html>

HELD, John – “Networking Chance: A Global Situation Involving the Possibility of People Everywhere and Anywhere”, 2010. Consultado a 28 de outubro de 2021 em: <http://georgemaciunas.com/essays-2/john-held-jr-black-mountain-college-museum-networking-chance/>

HELD, John – *Small Scale Subversion: Mail Art & Artistamps*. Lulu.com, 2015.

HELD, John – “Japanese Mail Art, 1956 – 2014”. In *SFAQ* 17, 2014. Pp. 58 – 61.

HELD, John – “Fifty Years of Latin American Mail Art”. In *SFAQ* 18, 2014. Consultado a 27 de outubro de 2021 em: <https://www.sfaq.us/2014/12/fifty-years-of-latin-american-mail-art/>

HELD, John – “Move Your Archives”. In *SFAQ* 24, 2016. Consultado a 28 de outubro de 2021 em: <https://www.sfaq.us/2016/06/move-your-archives/>

HELD, John – “Impulses Toward the Congress Year”. In *Artpool - Mail Art Chronology*. Consultado a 27 de outubro de 2021 em: <https://artpool.hu/MailArt/chrono/1986/Held.html>

HIGGINS, Hannah – *The Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press, 2002.

INGOLD, Tim – *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. Routledge, New York, 2011.

INGOLD, Tim – “On human correspondence”. In *Journal of the Royal Anthropological Institute* 23, 2016. pp. 9–27.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice – “The Uses and Abuses of Peripheries in Art History”. In *Artl@s Bulletin* 3, N. 1, 2014.

KIENLE, Miriam. “Between Nodes and Edges: Possibilities and Limits of Network Analysis in Art History”. *Artl@s Bulletin* 6, N. 3, 2017.

LEAL, Joana Cunha, PINTO DOS SANTOS, Mariana – “As ‘sete cabeças’ do Modernismo” In CRESPO, Nuno (org.), *Arte. Crítica. Política*. Lisboa: Tinta da China, 2016. Pp. 93 - 111

LIPPARD, Lucy – *Overlay: contemporary art and the art of prehistory*. Pantheon Books, 1983.

LIPPARD, Lucy – *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972....* University of California Press, 1997.

LLOYD, Ginny – “The Mail Art Community in Europe”. In *Umbrella Magazine*, vol. 5, 1, California, 1981.

MADSEN, Theis Vallo – *Ants in the Archive. Cataloguing Mogens Otto Nielsen’s Mail Art Archive*. KUNSTEN Museum of Modern Art Aalborg, 2015.

MCLUHAN, Marshall – *The Guttenberg Galaxy*. University of Toronto Press, 1962.

MCLUHAN, Marshall – *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964.

MINISTRO, Bruno – “Mergulhar e quase desaparecer: António Aragão e a poesia experimental portuguesa”. In *Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 202, Set. 2019, pp. 149-159.

PINTO DOS SANTOS, Mariana – *Vanguarda & Outras Loas. Percorso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

PINTO DOS SANTOS, Mariana – “On Belatedness. The Shaping of Portuguese Art History in Modern Times”. In *Artium Quaestiones* 30, 2019. Pp. 37 – 64.

PIOTROWSKI, Piotr. “Toward a Horizontal Art History of the European Avant-Garde”. In *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, edited by Sascha Bru et al. De Gruyter, 2009.

PLUNKETT, Ed – “The New York Correspondence School”. Consultado a 28 de outubro de 2021 em: <https://artpool.hu/Ray/Publications/Plunkett.html>

SAPER, Craig J. – *Networked Art*. University of Minnesota Press, 2001.

SOUSA, Ernesto de – *Ser Moderno... Em Portugal*. 2ª Edição. Organizado por Isabel Alves e José Miranda Justo. Edições do Saguão, 2021 (1ª Ed. Assírio & Alvim, 1998).

TORRES, Rui – “Diálogos entre Ernesto de Sousa e a Poesia Experimental Portuguesa”. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 40, n. 63, p. 107-126, 2020.

WELSH, Chuck (ed.) – *Eternal Network: a Mail Art Anthology*. Calgary: University of Calgary Press, 1995.

WELSH, Chuck – *Networking Currents: Contemporary Mail Art, Subjects and Issues*. Sandbar Willow Press, Boston, 1986.

Textos de Ernesto de Sousa

«A arte e o público», *Seara Nova*, nº 998, 28/09/1946.

«Em defesa do moderno», *Seara Nova*, nº 1000, 26/10/1946.

«Do abstracto ao concreto», *Seara Nova*, n.º 1359, janeiro de 1959.

«SNBA: 3º Salão de arte moderna e exposição do grupo KWY», *Seara Nova*, nº 1381-82, novembro – dezembro de 1960.

«Artes gráficas, veículo de intimidade», catálogo de exposição de Armando Alves, Escola Superior de Belas Artes do Porto, janeiro de 1964. Consultado em <http://www.ernestodesousa.com/bibliografia/artes-graficas-veiculo-de-intimidade>

«Chegar depois de todos com Almada Negreiros», *Colóquio: revista de artes e de letras*, nº 60, outubro de 1970. In *Ser Moderno... Em Portugal*. Edições do Saguão, 2021. Pp. 83 – 92.

«Um escultor ingénuo», *Colóquio: revista de artes e de letras*, nº 61, dezembro de 1970. In *Ser Moderno... Em Portugal*. Edições do Saguão, 2021. Pp. 101 – 109.

«O estado zero: encontro com Joseph Beuys», *República*, 28/12/1972. In *Ser Moderno... Em Portugal*. Edições do Saguão, 2021. Pp. 29 – 39.

«De 4 em 4 anos em Kassel», *Lorenti's* nº 11, fevereiro de 1973. In *Ser Moderno... Em Portugal*. Edições do Saguão, 2021. Pp. 57 – 67 (com o título «Os 100 dias da 5ª Documenta»).

«A 25ª Assembleia da AICA na Jugoslávia», *Colóquio Artes* nr. 14, outubro 1973.

«Filliou faz bem o mal feito», *Vida Mundial* nº 1835, 07/11/1974. In *Ser Moderno... Em Portugal*. Edições do Saguão, 2021. Pp. 41 – 43.

«Ben: ama e ataca», *Vida Mundial* nº 1837, 28/11/1974.

«Poesia visual», *Vida Mundial* nr. 1838, 05/12/1974.

«Joseph Beuys: fazer uma escultura social», *Vida Mundial* nº 1841, 26/12/1974.

«O Grupo Acre», *Vida Mundial*, nº 1843. Consultado no Espólio D6 – José Ernesto de Sousa, Biblioteca Nacional de Portugal.

«Jugoslávia: vanguarda e contestação», *Vida Mundial* nº 1858, 24/04/1975.

«Carta da Polónia», *Colóquio Artes* nº 24, 24/10/1975.

«Alternativa Zero» - Publicado no catálogo da exposição *Alternativa Zero – Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea*, Lisboa, 1977. In *Ser Moderno... Em Portugal*. Edições do Saguão, 2021. Pp. 69 – 79.

Fontes Digitais/Websites

Artpool Art Research Center, disponível em: <https://www.artpool.hu/en>

Lomholt Mail Art Archive, disponível em: <https://www.lomholtmailartarchive.dk/>

Merriam-Webster, disponível em: <https://www.merriam-webster.com/>. Consultado a 15 de outubro de 2021.

Museum of Modern Art in Warsaw, disponível em: <https://artmuseum.pl>.

Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/>.

Lista de Anexos

Anexo 1: Postal de Nusa e Sreco Dragan, de 1979.

Anexo 2: Postal de Al Souza, de 1977.

Anexo 3: Capa de um exemplar da série *Letter from Berlin*, de Ben Vautier, datado de 1978.

Anexo 4: Página de *Letter from Berlin*, com reprodução de uma carta de boas festas de Lourdes Castro.

Anexo 5: Programa da SACOM 2, DE 1979.

Anexo 6: Postal de Zofia Kulik e Przemysław Kwiek, de 1979.

Anexo 7: Participação de Ernesto de Sousa no projeto *Art A to Z (Part One)*, de Robin Crozier, em 1977.

Anexo 8: Participação de Ernesto de Sousa no projeto *Views Completed and Edited by Robin Crozier*, de 1978.

Anexo 9: Convite de David Drummond-Milne para um projeto internacional de Mail Art em homenagem a Marcel Duchamp, de 1978.

Anexo 10: Carta de Ernesto de Sousa em resposta a David Drummond-Milne, de 1978.

Anexo 11: Selos comemorativos do centenário de Guglielmo Achille Cavellini.

Anexo 12: Participação de Ernesto de Sousa no projeto *La Post-Avanguardia*, em 1978.

Anexo 13: Participação de Ernesto de Sousa no projeto *Mohammed*, em 1978.

Anexo 14: Participação de Ernesto de Sousa no projeto *Azioni/Reazioni*, organizado pelo *Artestudio*, em 1981.

Anexo 15: Capa do projeto *Azioni/Reazioni*, organizado pelo *Artestudio*, em 1981.

Anexo 16 e 17: Participação de Ernesto de Sousa no projeto *Pelo+ Pelo-*, organizado pelo *Artestudio*, com início em 1981.

Anexo 18: Convite para o projeto *United for Peace*, de Ruggero Maggi, através do *Artestudio* em 1982.

Anexo 19: Carta de Bernard Besson para Ernesto de Sousa, de janeiro de 1978.

Anexo 20: Fotos enviadas por Ernesto de Sousa para projeto de Bernard Besson, 1979.

Anexo 21: Envelope de Kazunori Murakami enviado a Ernesto de Sousa.

Anexo 22: Envelope de Mukata Tamura enviado a Ernesto de Sousa.

Anexo 23: Um dos exemplares do projeto *Brain-Cell* enviados a Ernesto de Sousa por Ryosuke Cohen.

Anexo 24: *Brain-Cell* enviada a Ernesto de Sousa por Ryosuke Cohen em 2021.

Anexo 25: Notícia de *AU International Mail Art Exhibition* em Tóquio e convite para *AU International Mail Exhibition* em Osaka, a realizar-se em 1984.

Anexo 26: Participação de Ernesto de Sousa no projeto *Artists Report*, organizado por Angelika Schmidt, em 1979.

Anexo 27: Participação de Ernesto de Sousa no número 46 da revista *Commonpress*, organizado por Angelika Schmidt em 1981.

Anexo 28: Participação de Ernesto de Sousa no número 53 da revista *Commonpress*, organizado por Klaus Peter Furstenau, em 1983.

Anexo 29: Convite para participação no número 23 da revista *Commonpress*, organizado por Vittore Baroni em 1979.

Anexo 30: Participação de Ernesto de Sousa no projeto *World Art Atlas*, organizado por Guy Bleus em 1981.

Anexo 31: Convite de Mogens Otto Nielsen para o projeto *Pocket Museum*, de 1985.

Anexo 32: Envelope de Henri Gifreu enviado a Ernesto de Sousa.

Anexo 33: Envelope de Graf Haufen enviado a Ernesto de Sousa.

Anexo 34: Convite para projeto de Mail Art enviado por Giörgy Galantai a Ernesto de Sousa.

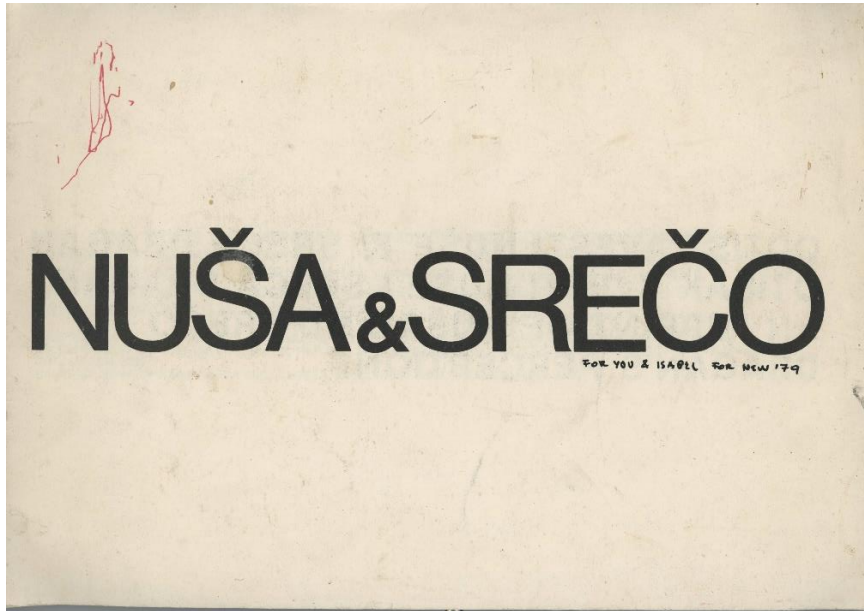
Anexo 35 a 37: *Graffiti* enviados por Ernesto de Sousa.

Anexo 38 e 39: *Graffiti* enviados por Ernesto de Sousa com identificação da série «H. to N.Y.G.».

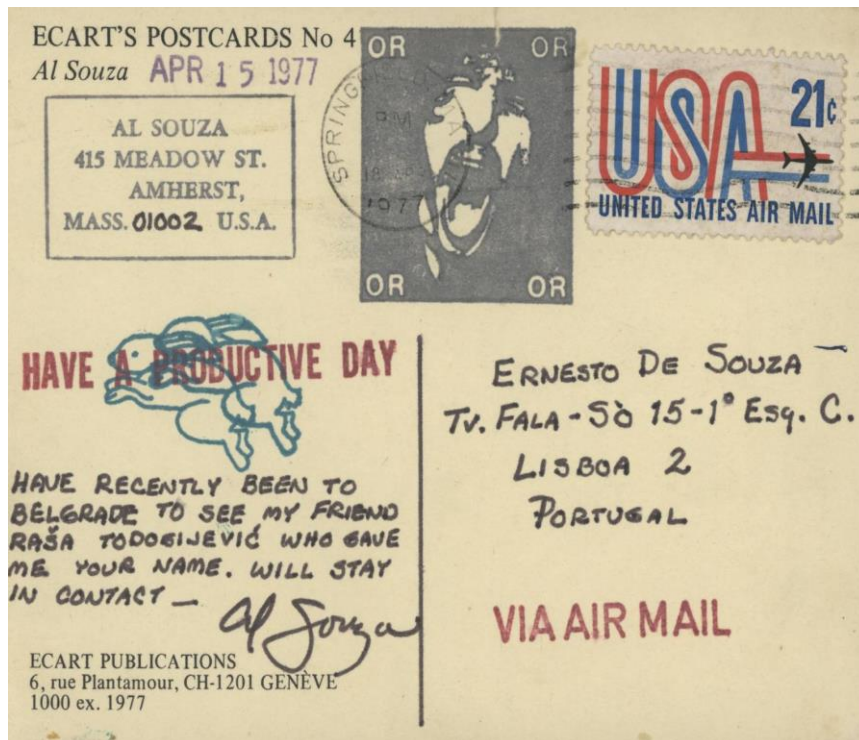
Anexo 40: Convite para o projeto de Mail Art *Images from South Africa*, coordenado por Stephen Perkins, Bill Washburn e N. G. Yrizarry entre 1985 e 1986.

Anexo 41: Projeto *Aldeia Global*, organizado por Ernesto de Sousa em 1988.

Anexos



Anexo 1: Postal de Nusa e Sreco Dragan, de 1979.



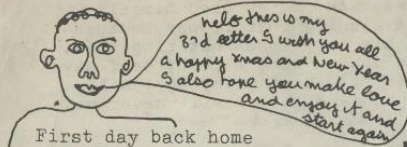
Anexo 2: Postal de Al Souza, de 1977.

A LETTER FROM BERLIN

christmas and New Years letter

page ①

BEN VAUTIER 3, KALCKREUTHSTRASSE BERLIN 30/1000



First day back home
the flat is clean
lots of mail waiting for me
went through it
pleased to see my letters got
reaction. here is for what I did in 15 days

- A fluxus concert in frankfurt
good atmosphere strong feeling
6/10

- A one man show in AK gallery
I slept during the opening 5/10

- A drop in Basel (quinn draw)
the factory was empty
Hanshin was ill
Lots of unsold catalogues
yet I think the factory was
positive 8/10

- stopped by Zürich
had dinner with Madeleine,
Bruno and "Du" nice evening
Swiss quality art revue

- In Milan decided on a record
of Fluxus Music
with Gino Di Maggio
Gino had a wall in a corridor
I wrote on it a love story
just for fun,
but Gino insisted on filling a
suit case full of clothes for
françois and eva

- In Genova I met Mohamet
woke up at his place with the
sun rising over Genova

- In Nice, Annie at the station
looking beautiful happy (why
so happy?)
I said: wait till we get home
I have lots of presents for
everybody
a car radio-commanded for françois
plates with Spaghetti written on
them for Marie
a Jacket for you
clothes for eva
a broom for mummy

From Nice I went to Angers
Art School and gave a
Course on Duchamp
Believe it or not
No art school that gets my visit
is the same after.

P.S. in Nice I gave a Poetry
reading with a Poem on Berlin.

- Next stop on my way back
was Paris.
Rue St. Denis for the sex shops
and Porno films and a talk
with Catherine Millet
for an Issue on cultural minutys
in a following issue of art Press

- IN Aachen - Neue Galerie -
I was invited for the Symposium
on performances -
lots of people absent - *- Beuys*
Gina Pane but some New heads like
Mike Hentz - Titus from
Paris (non invited) proposed as a
performance to open the windows
going on to the street and play
the International very very loud -
waving red flags from the windows
Baker said No .. General Impres-
sion of the Symposium 80 % of all
performances are formally only
easy. Duchamp Cage Variations of
everything is art
the interesting part is that they
are getting us quick to a limit
(maybe) well I left Aachen before
the end because I had promised
myself to be in Berlin for the
Einstein opening.

Journey impressions
Ludwig collection wherever - you
go in Germany it crops up - in
Köln in Aachen, it never stops -
if I had to criticize it I would
say too much quality not enough
history and attitude.
Such a collection and not a good
Duchamp! and too much bad work
mixed with good work.

scene
Berlin seen from outside much too
many complimentary publicities -
why all those posters. "I love
Berlin "do you need them so much"

Anexo 3: Capa de um exemplar da série *Letter from Berlin*, de Ben Vautier, datado de 1978.

A LETTER FROM BERLIN page 5

This summer Dorothy was visiting Marianne with a friend Merino and Bernard, Robert was just back in Paris from Africa when he had gone to visit the DOGONS a tribe in Deep Africa Marianne was saying that the journey had been very tiring and long, 10 days walking uphill Merino said. I know the Dogons there in the Phone Book they live in Monaco

Clement Greenberg was lecturing in Berlin After, starting a journalist from Tagesspiegel asked him to precise and give names Clement Greenberg said: please no names.

I am interested in pizzerias you find them everywhere even in Tokio and Siberia each one has five or six italian clients I think pizzerias are Italian cultural sanctuaries - with music and cooking

A LETTER FROM

Lourdes Castro

Bern's "Sammelbrief" n° 1

we spend much of the time looking out of the window. It's snowing. Perhaps today the trees of Mariannenplatz will look like Kaspar Friedrich's winter landscape.
A part ça les lentilles ont bien germé et c'est le moment d'envoyer nos vœux.
So, frohe Weihnachten und ein, sehr gutes neues Jahr!

boas festas



I&M

Hello Berlin when people ask me what is Berlin like (if I want to look interesting I say:) artificially culturally injected with Marks (if I want them to feel jealous I say:)

Fantastic organisation - these Germans are really so efficient you get all you want and quick infact the only trouble is they are always asking and - What Next Mister Ben. (if I want them to know that Nice is beautiful I say:) the roads are too wide - too many cars. No sea, the girls are pretty but only say - bitte? and they put too much vinegar in their salads. (if it is a parisien who asks me (I don't like them too much) I say when you think that a town with only 1 1/2 million inhabitants has such a cultural profession in Music - Cinema - and such a free liberal atmosphere - you just wonder ... (But if Annie asked me I'd say:) C'est comme partout

alleurs

a question I ask myself this morning -

Are we in Berlin the DAAD's cultural turks?

- I am looking for a boy-girl who would like to help me on a Video film around Berlin tel: 030 600
- In other and all my letters - spelling mistakes are NOT important if the meaning gets through
- I would like information on Plattdeutsch if possible recent linguistic maps - next issue 1 page in Plattdeutsch (maybe)
- Anybody who has a quite good record, has always the right to answer - with exactly the same quantity of space that concerned him -
- If you want to receive the past two letters and the next to come - send me something in exchange - (keeps me happy)
- Anybody who can give me a tip for telephoning (a system, not charity) cheap to Nice to my wife will get a work of art.

Anexo 4: Página de Letter from Berlin, com reprodução de uma carta de boas festas de Lourdes Castro.

SACOM 2

7.4.79 - 11.4.79

SEMANA DE ARTE CONTEMPORANEO MALPARTIDA DE CACERES MUSEO VOSTELL MALPARTIDA - ESPAÑA

ORGANIZADORES: MERCEDES Y WOLF VOSTELL
COORDINADOR: J. J. LANCHO MORENO
INFORMACION: 927/50 27 10
SERIAS: SACOM 2 / MYM - MALPARTIDA DE CACERES - EL LAVADERO

**EL LAVADERO
MYM
Día 7. 4. 1979**

INAUGURACION
5 tarde

**Duración:
exposición
permanente**

HORAS DE VISITA:
DÍAS LABORABLES:
DE 10 A 2 Y DE 5 A 8.
DÍAS FESTIVOS:
DE 10 A 2 Y DE 5 A 8.

FLUXUS

Colección presentada por Gino Di MAGGIO

BRECHT, BEN, CHIARI, FILLIOU, HIGGINS,
J. JONES, KAPROW, KNIZAK, KNOWLES, KOEPCKE,
KOSUGI, LA MONTE YOUNG, MACIUNAS, N. J. PAIK,
PATTERSON, SIMONETTI, SCHYMIT, SPOERRI,
VOSTELL, WATTS, E. WILLIAMS, YOKO ONO, ZAJ.

**Los Barruecos
EL LAVADERO
MYM**

Día 9 . 4. 1979

**10 mañana
hasta
20 tarde**

PORTUGAL

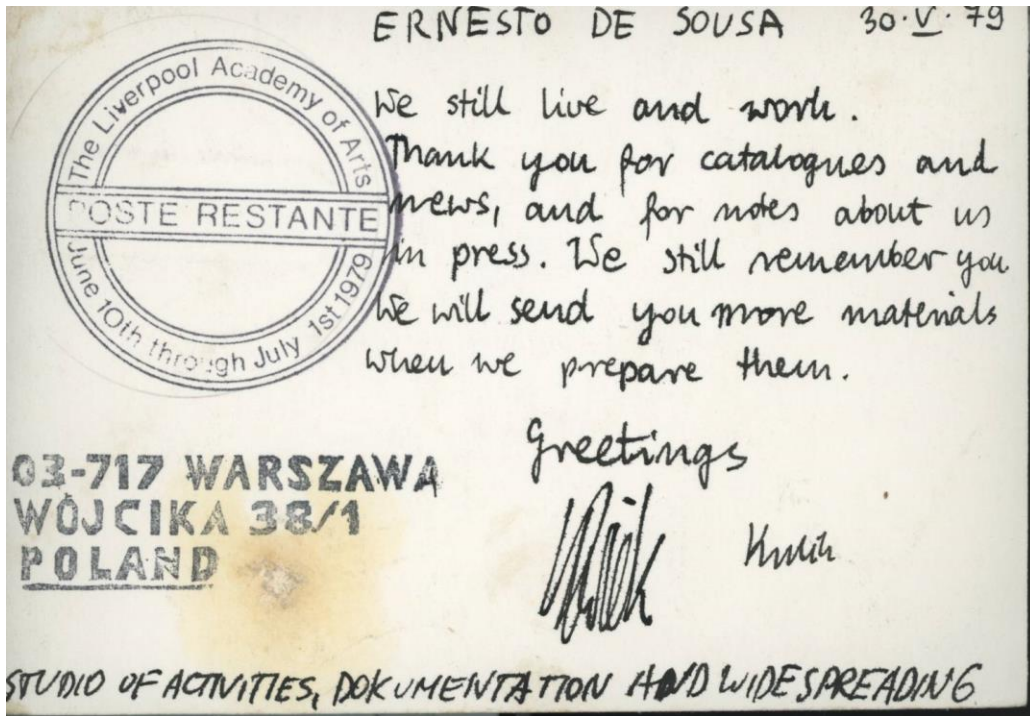
Acciones

Comidas portuguesas olvidadas

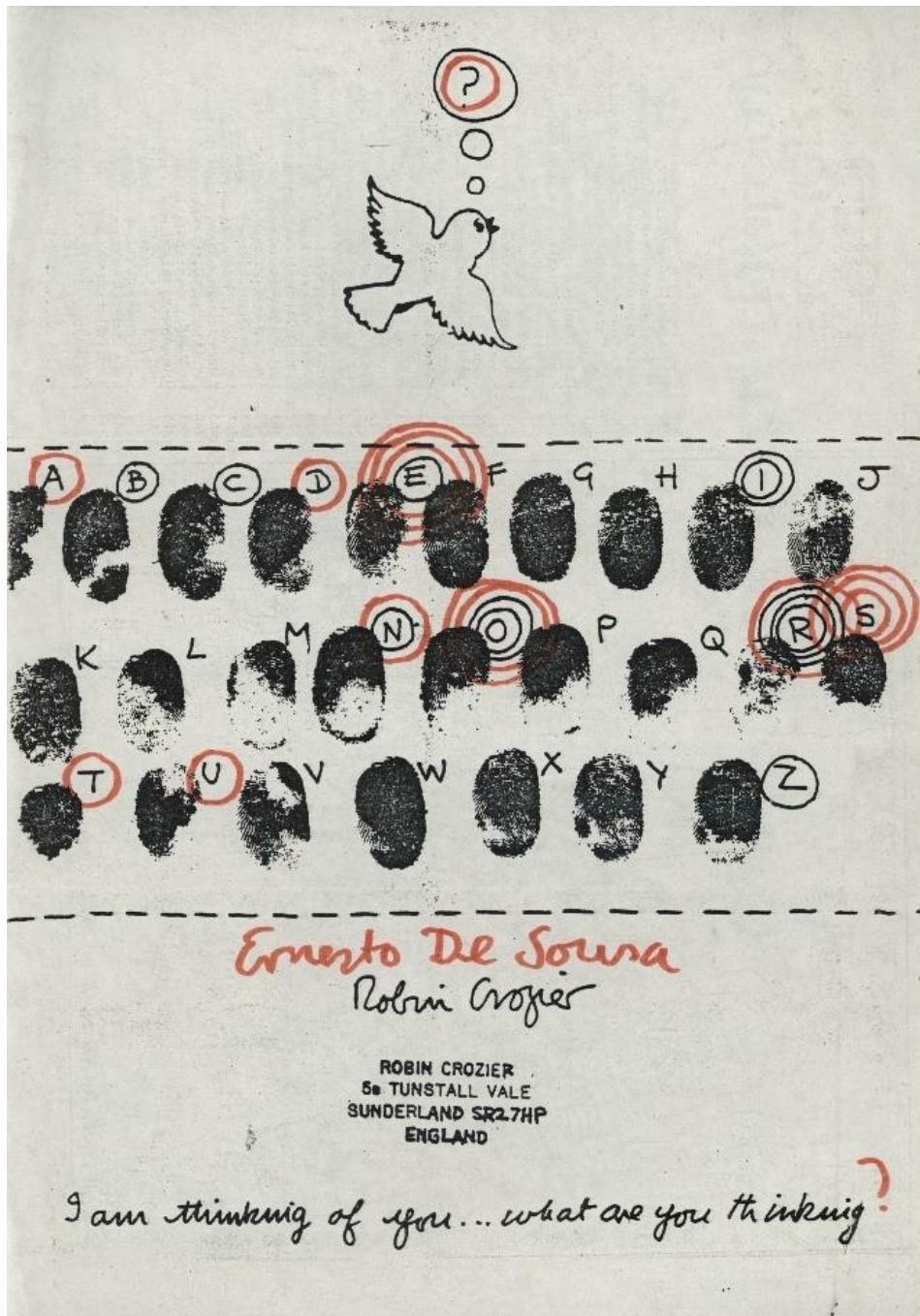
Performances

ALMEIDA, BARRIAS, BUARQUE, CALHAU, CARNEIRO,
CARVALHO, CONDUTO, FALLORCA, GIL, PALOLO,
ROSA, SARMENTO, E. DE SOUSA, A. DE SOUSA
VIEIRA, VARELA.

Anexo 5: Programa da SACOM 2, de 1979.



Anexo 6: Postal de Zofia Kulik e Przemysław Kwiek, de 1979.



Anexo 7: Participação de Ernesto de Sousa no projeto *Art A to Z* (*Part One*), de Robin Crozier, em 1977.

29



view of canecas Ernesto de Sousa

Anexo 8: Participação de Ernesto de Sousa no projeto *Views*
Completed and Edited by Robin Crozier, de 1978.

8, MELROSE AVE,
MONKSEATON,
WHITLEY BAY,
TYNE & WEAR,
ENGLAND

SALUTATIONS.

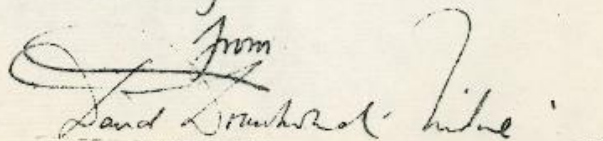
As the summation of a three year personal homage to Marcel Duchamp via the mail, I am inviting artists throughout the world to participate in a final book & exhibition event.

You are invited to send a piece (or pieces) of work to me which has some Duchampian flavour about it, no matter how obscure. You may use any media, such as objects, photos, collages, drawings etc.

All participants will receive a copy of the book, which will be the outcome of this mailing encounter and all works will be exhibited at The Gallery, School of Art, Newcastle 16pm Tyne.

I look forward to hearing from you in the very near future. Works should arrive to the above address no later than the 16th May 1978.

Best regards & wishes

from


DAVID DRUMMOND-MILNE.

Anexo 9: Convite de David Drummond-Milne para um projeto internacional de Mail Art em homenagem a Marcel Duchamp, de 1978.



this is to certify that this is not the original
ready made LH000, Paris 1919, by Marcel Duchamp;
nor that to which was added a mustache by Picabia
and a beard by Marcel Duchamp;
this rectified ready-made is a reproduction of the
Mona Lisa to which was added a beard by ERNESTO DE SOUSA

Ernesto

it is the symbol of ALTERNATIVA ZERO, Lisboa 1977, and
commemorate the participating of "Living Theatre" on
this event

if you think that this material can arrive yet
on time I send the great catalogue of ALTERNATIVA
ZERO AND the poster related to this event and "The
Living Theatre"
I am sorry for the delay but I have not receive
directly your message

14/4/78
LISBOA



**ALTERNATIVA
ZERO**
GALERIA NACIONAL DE ARTES MODERNAS - LISBOA

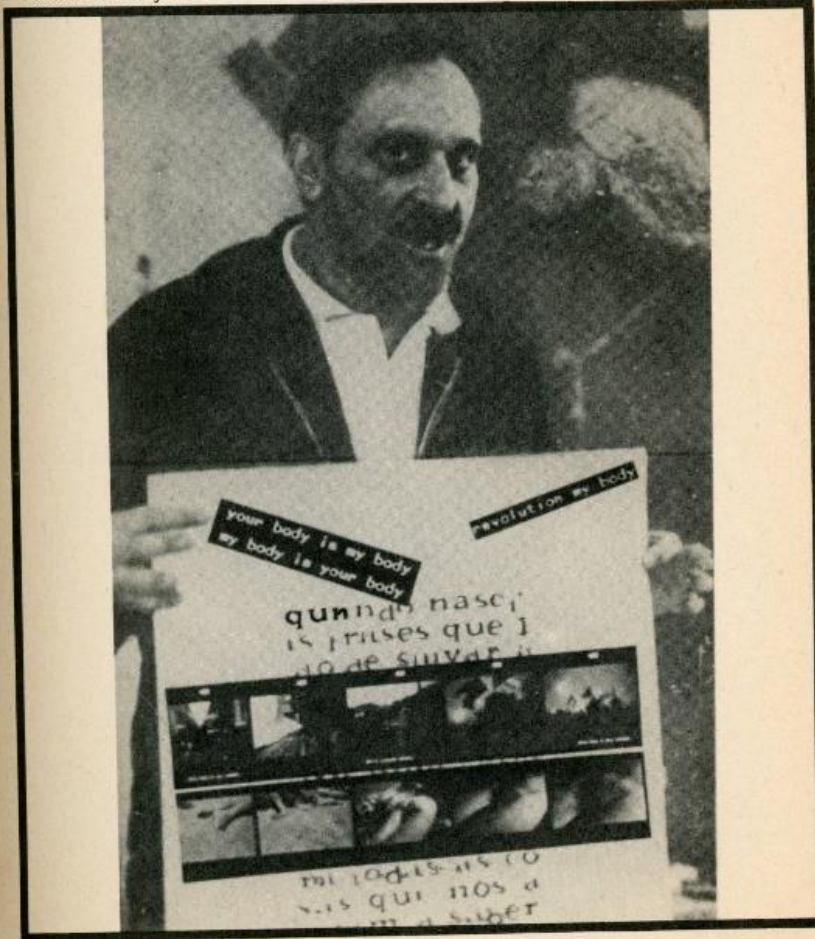
Anexo 10: Carta de Ernesto de Sousa em resposta a David Drummond-Milne, de 1978.



Anexo 11: Selos comemorativos do centenário de Guglielmo Achille Cavellini.

arte marginale e marginalità dell'arte N.

"LA ~~POST~~ AVANGUARDIA,"
reserved for your creation



country Portugallo...

signature Ernesto De Sousa...

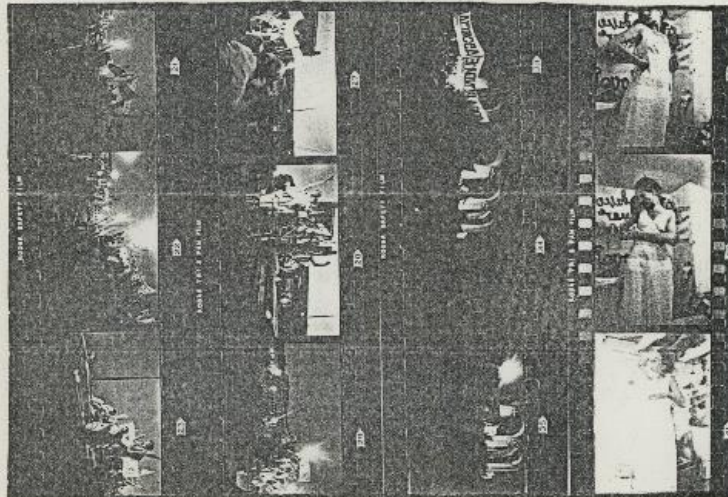
Anexo 12: Participação de Ernesto de Sousa no projeto *La Post-Avanguardia*, em 1978.

MOHAMMED

Centro di comunicazione ristretta
Corso Montegrappa 23/I3 I6I37 Genova
Tel. 010 814372

Xiane Germain
Judith Malina
Nicole Gravier
Marianne Filliou
Silvie Defraoui
Isabel Tous
Nuria Nebreda
Catherine-Dominique Bieler
Ulrike Rosebach
Mercedes Vostell.
Helena Kontova
Dulce d'Agro

REVOLUTION IS MY BODY
REVOLUTION IS YOUR BODY
YOUR BODY IS MY REVOLUTION
MY BODY IS YOUR BODY
MY BODY IS MY REVOLUTION
YOUR BODY IS REVOLUTION MY BODY
YOUR REVOLUTION IS MY BODY
YOUR REVOLUTION IS YOUR BODY
MY BODY IS REVOLUTION YOUR BODY
MY REVOLUTION IS YOUR BODY
MY REVOLUTION IS MY BODY
YOUR BODY IS REVOLUTION
MY BODY IS REVOLUTION



Unità I45
Comunicazione di Ernesto De Sousa *

Anexo 13: Participação de Ernesto de Sousa no projeto
Mohammed, em 1978.

artestudio

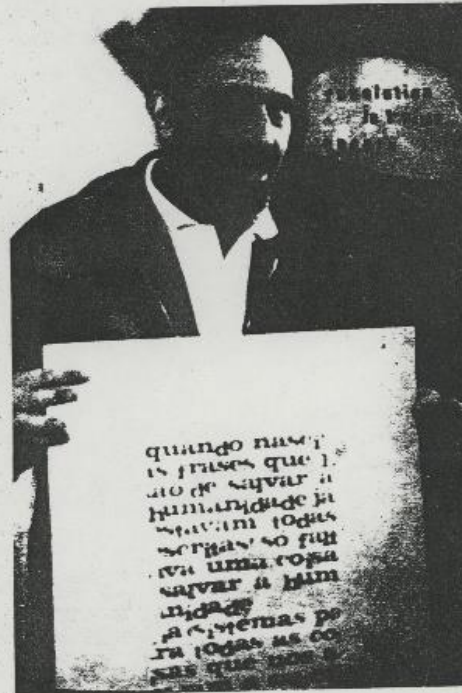
ponte nossa - bergamo
via s.bernardino 88

HILBERT FORTAL

ERNESTO DE SOUSA
«A revolução como obra de arte»
Curios Quadrans, 1977
Nada é mais fácil do que dizer que
a revolução é necessária, mas
é difícil dizer que ela é necessária
no passado, no futuro, atualmente,
em qualquer momento. A revolução
é um ato de vontade, e a vontade
é um ato de poder. A revolução
é um ato de poder que se realiza
no momento em que o poder
é exercido.



Giulio
a nova fotografia, 1978
Quadrans
o passado como avventurarsi, 1978



ernesto de sousa

Anexo 14: Participação de Ernesto de Sousa no projeto *Azioni/Reazioni*, organizado pelo *Artestudio*, em 1981.

artestudio

ponte nozza - bergamo
via s.bernardino 88

azioni/reazioni

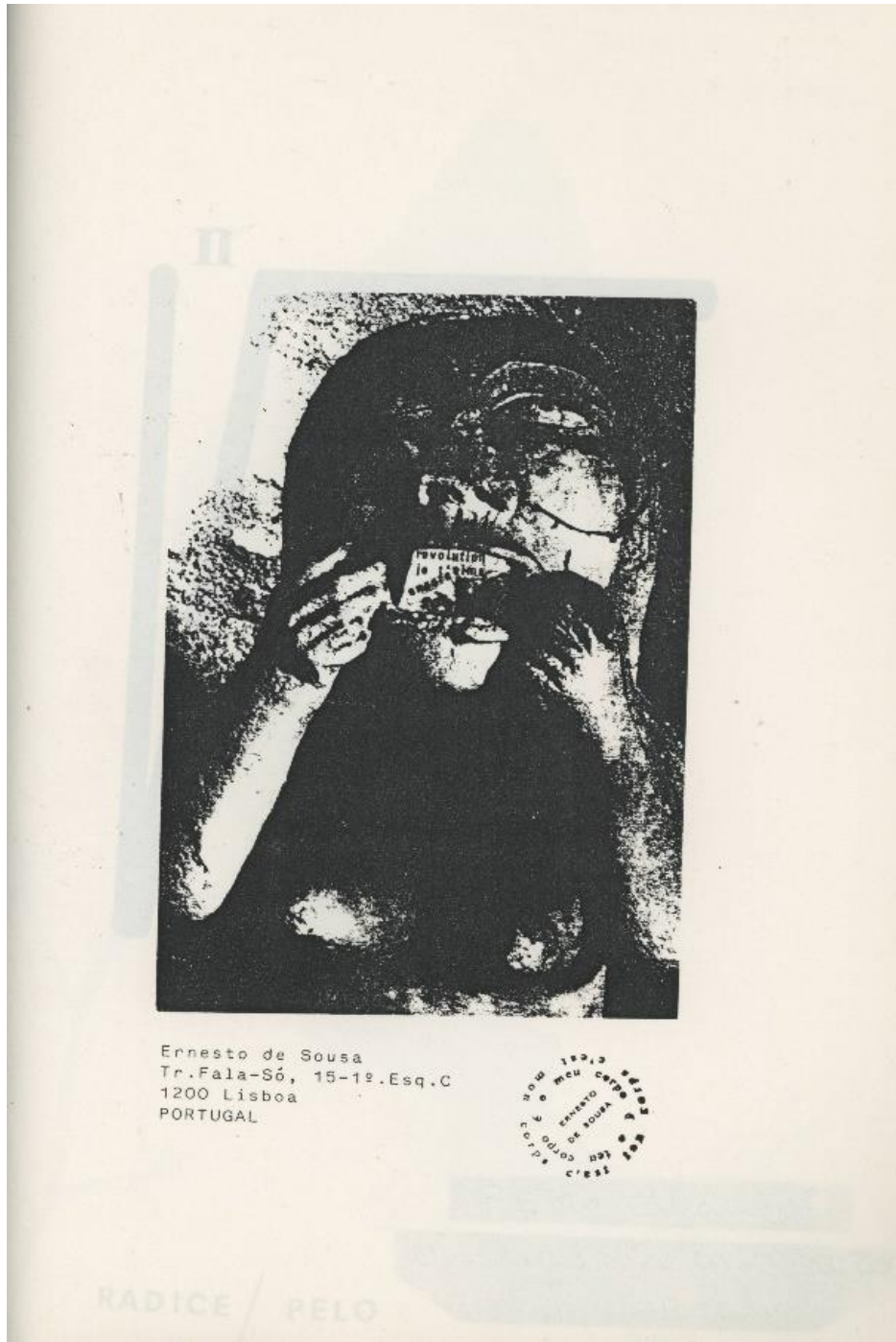
**helena almeida
esther alvino
patrizia guerresi
ana haterly
vanna nicolotti
franco di pede
andreina robotti
antonio sena
ernesto de sousa**

dal 25 aprile al 15 maggio 81

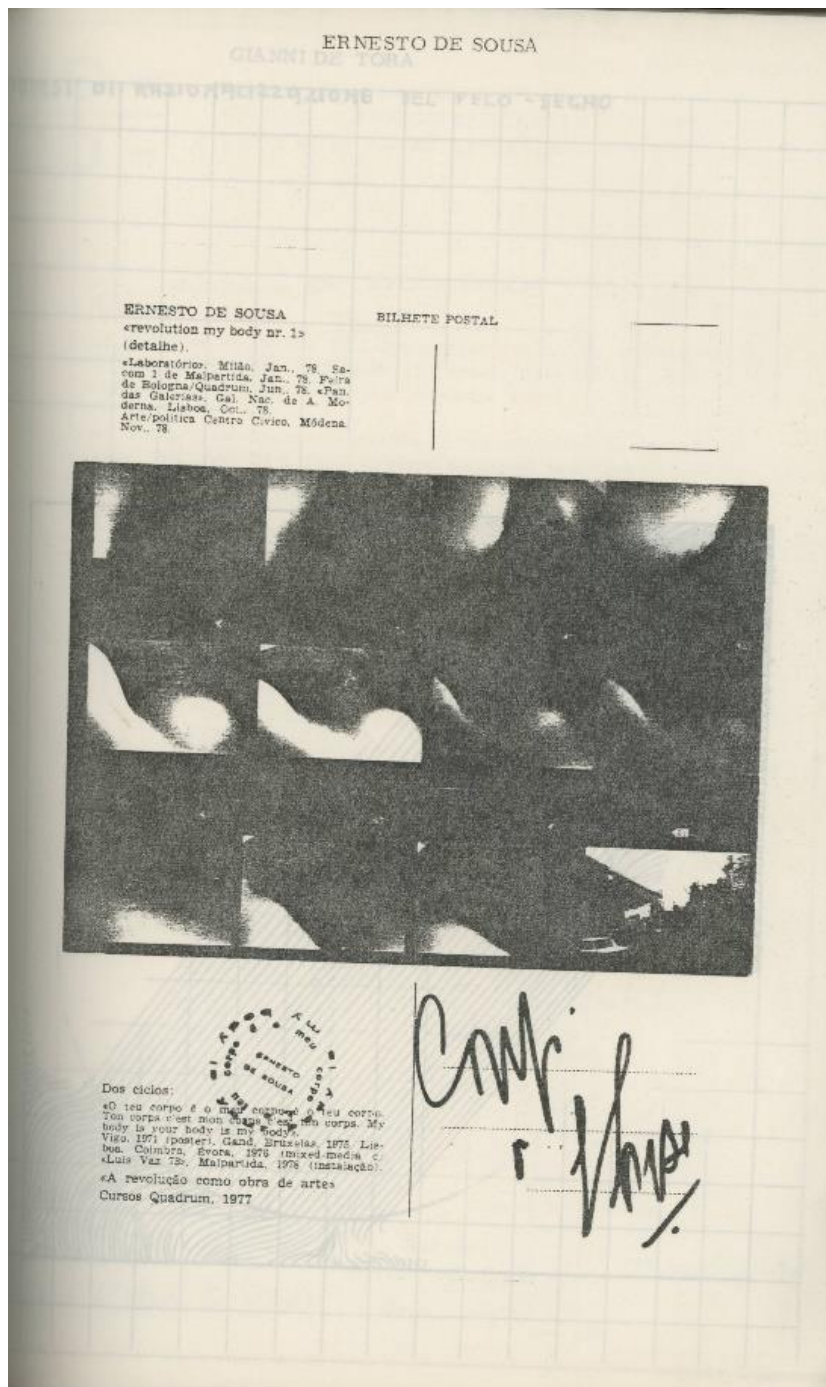
inaugurazione: sabato 25 aprile 1981 ore 17
apertura: mercoledì giovedì venerdì sabato ore 20/23
sabato/domenica di pomeriggio- scuole su appuntamento

helena almeida

Anexo 15: Capa do projeto *Azioni/Reazioni*, organizado pelo *Artestudio*, em 1981.



Anexo 16: Participação de Ernesto de Sousa no projeto *Pelo+* *Pelo-*, organizado pelo *Artestudio*, com início em 1981.



Anexo 17: Participação de Ernesto de Sousa no projeto *Pelo+ Pelo-*, organizado pelo *Artestudio*, com início em 1981.

PROJECT 1978

MONTHLY VIEWS ON A NATURAL LANDSCAPE,
PLEASE CHOOSE A LANDSCAPE WHICH IS REPRESENTATIVE OF YOUR ENVIRONMENT. IT SHOULD BE CHOSEN NOT FOR BEING A TOURISTIC NOR FAMOUS VIEW BUT JUST A GOOD SAMPLE OF THE ORDINARY.

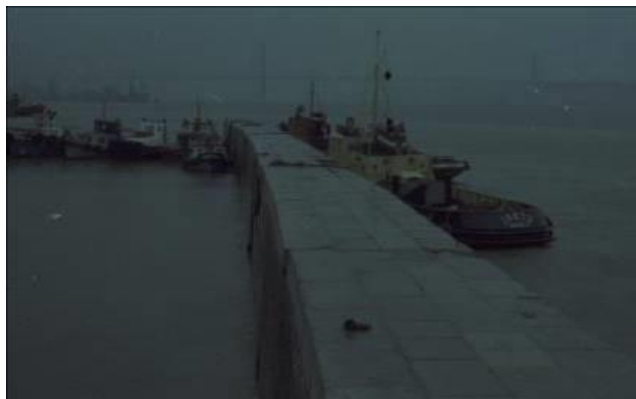
YOU SHOULD TAKE AT EVERY END OF MONTH FROM JANUARY TILL DECEMBER 1978 ONE PICTURE STANDING ON THE SAME SPOT, AND FACING THE SAME DIRECTION.

THE PICTURES ARE TO BE TAKEN AT THE SAME HOUR OF THE DAY IF POSSIBLE NOON. YOU WILL THUS RECORD THE CHANGES OF THE SAME VIEW FROM MONTH TO MONTH. IF YOU WISH YOU CAN MAKE MORE THAN ONE SERIE.

PLEASE SEND ME THE (IF POSSIBLE COLOUR) NEGATIVES. THE BEST FOR ME WOULD BE TO GET THEM MONTH BY MONTH, BUT YOU CAN DO AS IS THE MOST EASY FOR YOU. PLEASE NOTIFY ME OF YOUR PARTICIPATION. AT THE END OF THE YEAR I WILL SEND YOU PRINTS OF A WHOLE SERIE OF TWELVE PICTURES I MAKE THIS YEAR IN JAPAN.

KYOTO, JAN. 78 BESSON

Anexo 19: Carta de Bernard Besson para Ernesto de Sousa, de janeiro de 1978.



Anexo 20: Fotos enviadas por Ernesto de Sousa para projeto de Bernard Besson, 1979.



Anexo 21: Envelope de Kazunori Murakami enviado a Ernesto de Sousa.



Anexo 22: Envelope de Mukata Tamura enviado a Ernesto de Sousa.



Anexo 23: Um dos exemplares do projeto *Brain-Cell* enviados a Ernesto de Sousa por Ryosuke Cohen.



Anexo 24: *Brain-Cell* enviada a Ernesto de Sousa por Ryosuke Cohen em 2021.

AU INTERNATIONAL MAIL ART EXHIBITION IN TOKYO



We held AU International Mail Art Exhibition at the Tokyo Metropolitan Museum on the 6th~24th Jan '84.

On the occasion, 1500 odd works gathered from 30 and more foreign countries.

The attendance was more than 5000 persons and got favourable comment.

Many thanks, We owe this success to you.

Annually, AU hold a show for campaign of mail art at every part of Japan.

We hope you favour as ever.

Best wishes,



MISAO
KUSUMOTO

RYOSUKE
COHEN
SHOZO
SHIMAMOTO

BYRON
BLACK

● AU INTERNATIONAL MAIL ART EXHIBITION IN OSAKA

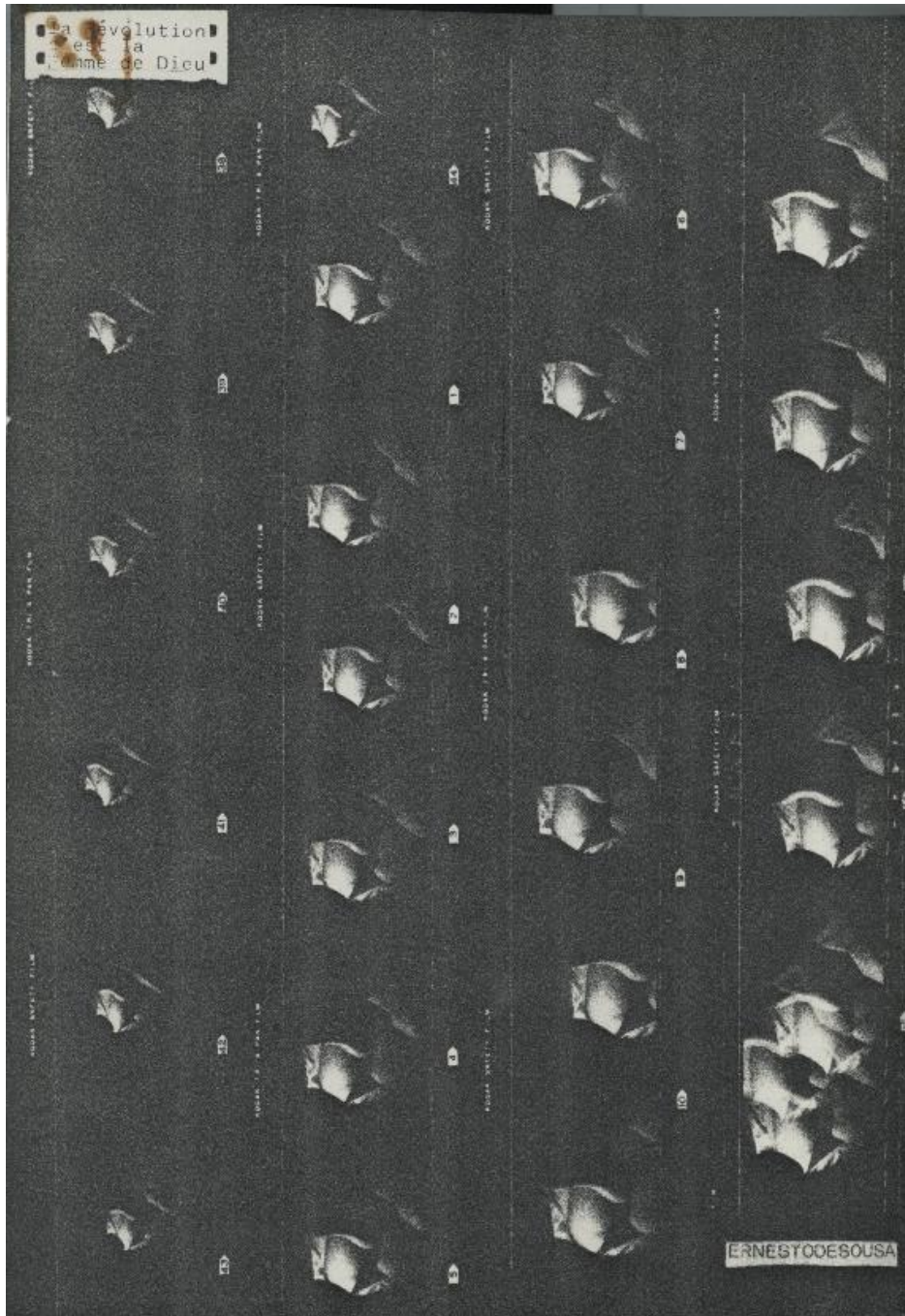
- Size and material free
- DEADLINE Aug. 1st, '84
- SEND TO RYOSUKE COHEN
1-6 Hiyoshicho Moriguchi city
OSAKA 570 JAPAN.

● HAND MADE BOOKS

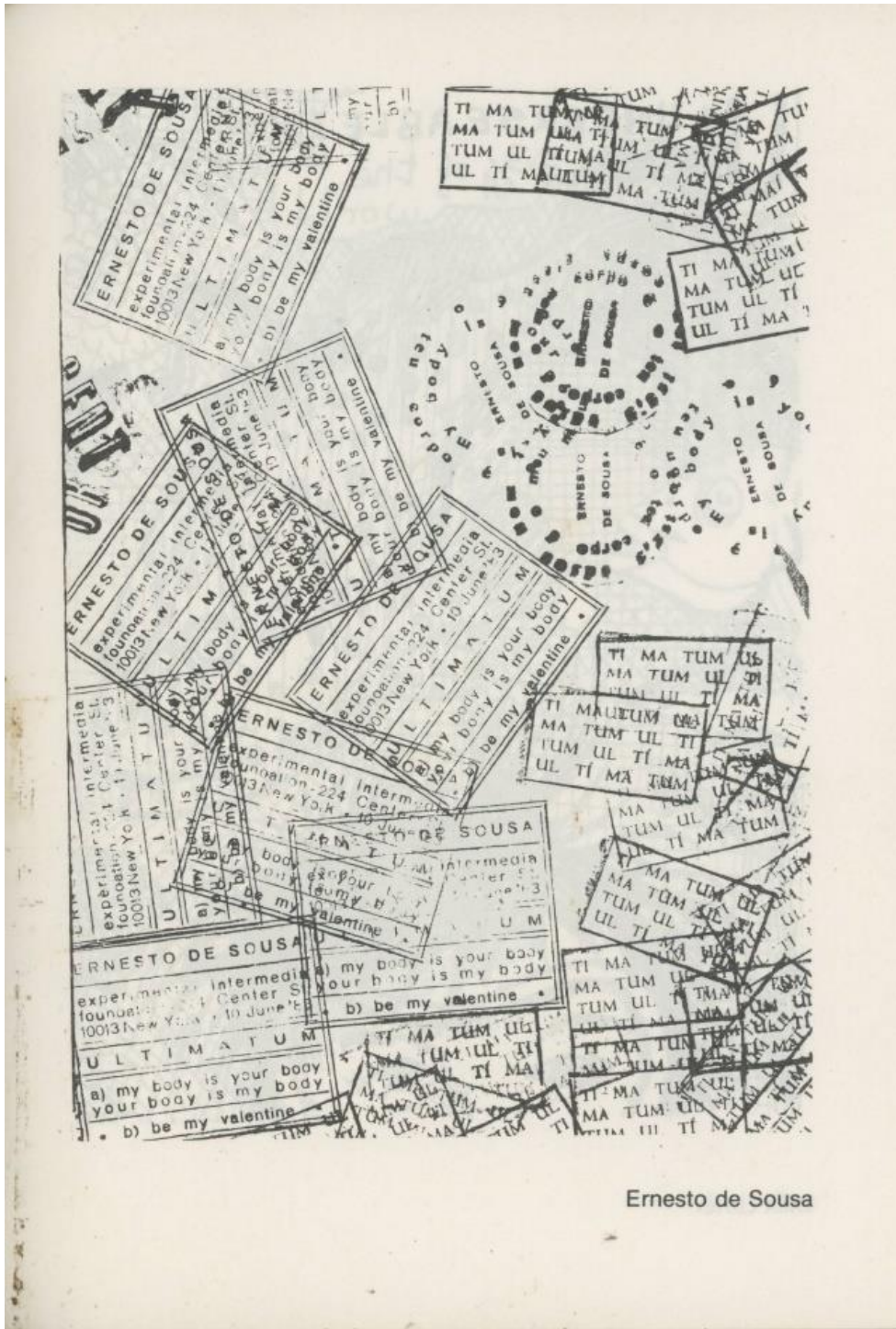
- DEADLINE Aug. 1st, '84
- SEND TO SHOZO SHIMAMOTO
AU.1-1-10 Koshienguchi
Nishinomiya Hyogo-ken JAPAN.



Anexo 25: Notícia de *AU International Mail Art Exhibition* em Tóquio e convite para *AU International Mail Exhibition* em Osaka, a realizar-se em 1984.



Anexo 27: Participação de Ernesto de Sousa no número 46 da revista *Commonpress*, organizado por Angelika Schmidt em 1981.



Ernesto de Sousa

Anexo 28: Participação de Ernesto de Sousa no número 53 da revista *Commonpress*, organizado por Klaus Peter Furstenu, em 1983.

dear friend,

f.d.m. - may 1979

vittore baroni and the 7th annual 'satira politica/forte dei marmi' exhibition invite you to participate in a international 'mail-art' show:

POLITICAL SATIRE

'hurry up please its time!'

THEME = POLITICAL SATIRE

SIZE (in preference) = 14 X 19 cm.



ADDRESS = 'political satire : post scriptum'
c/o vittore baroni
via raffaelli n.2
55042 forte dei marmi (lucca)
italy

DEADLINE = 31 JULY 1979
(works which arrive after this date
will not be excluded)

DATE OF THE EXHIBITION = 1-16 september 1979

no selection

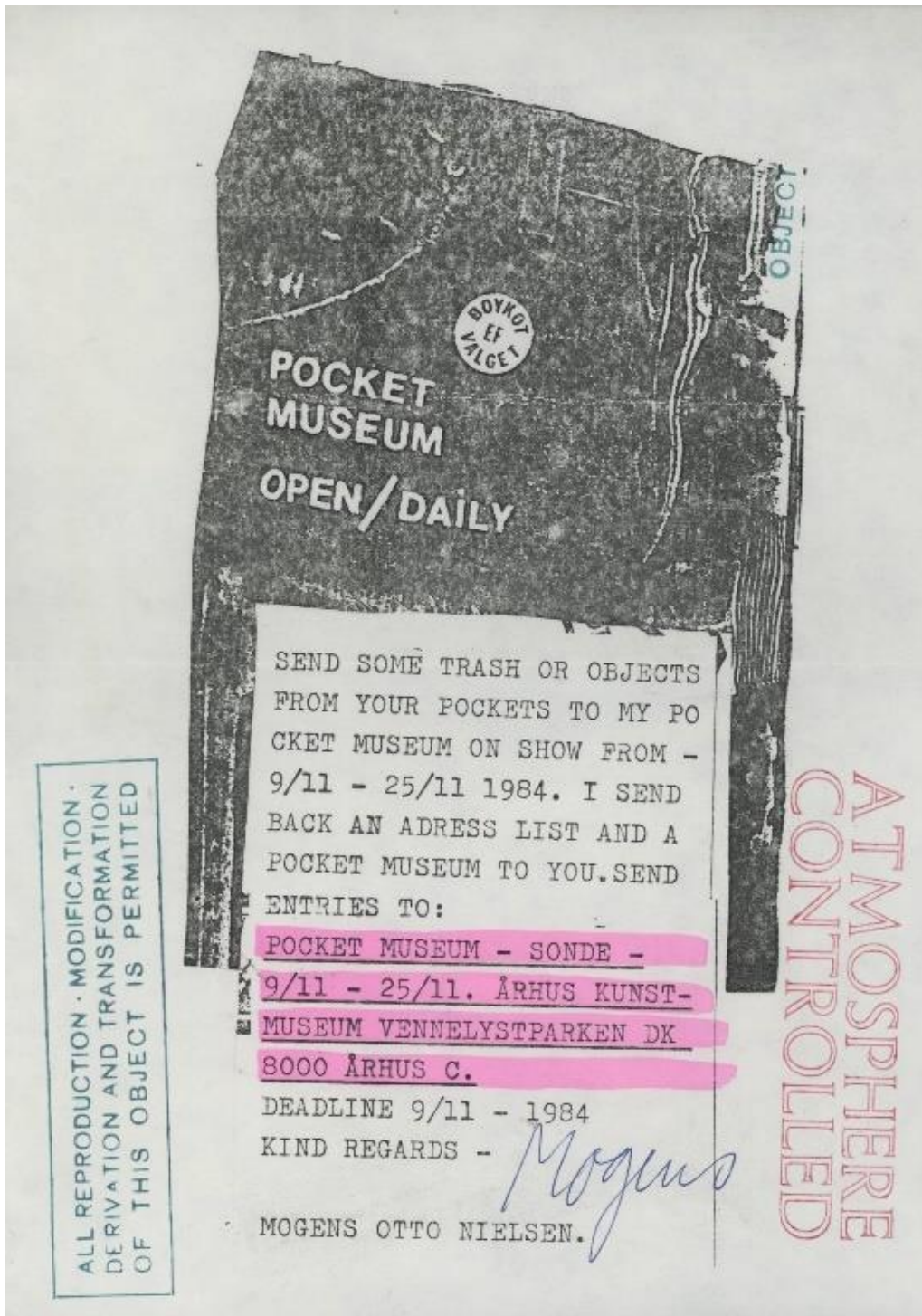
A CATALOGUE (COMMONPRESS 23 1) WILL BE
PRODUCED AND MAILED ON TO ALL PARTICIPANTS

in the preceding six editions of
'satira politica/forte dei marmi' (1973-78)
works were showed by
scalarini/bonzagni/meidner/dix/böhringer/grosz/
brockmann/hubbuch/schlichter/scholz/weinhold/
sironi/maccari/bartoli/birolli/zancanaro/
francese/ruffini/caruso/guerreschi/tübke/
vaglieri/gualerzi/fersini/ghillani/
fremura/forattini/angese/zac/marantonio/
il male/pericoli e pirella/etc.

best wishes

p.s.

Anexo 29: Convite para participação no número 23 da revista
Commonpress, organizado por Vittore Baroni em 1979.



Anexo 31: Convite de Mogens Otto Nielsen para o projeto *Pocket Museum*, de 1985.



Anexo 32: Envelope de Henri Gifreu enviado a Ernesto de Sousa.



Anexo 33: Envelope de Graf Haufen enviado a Ernesto de Sousa.



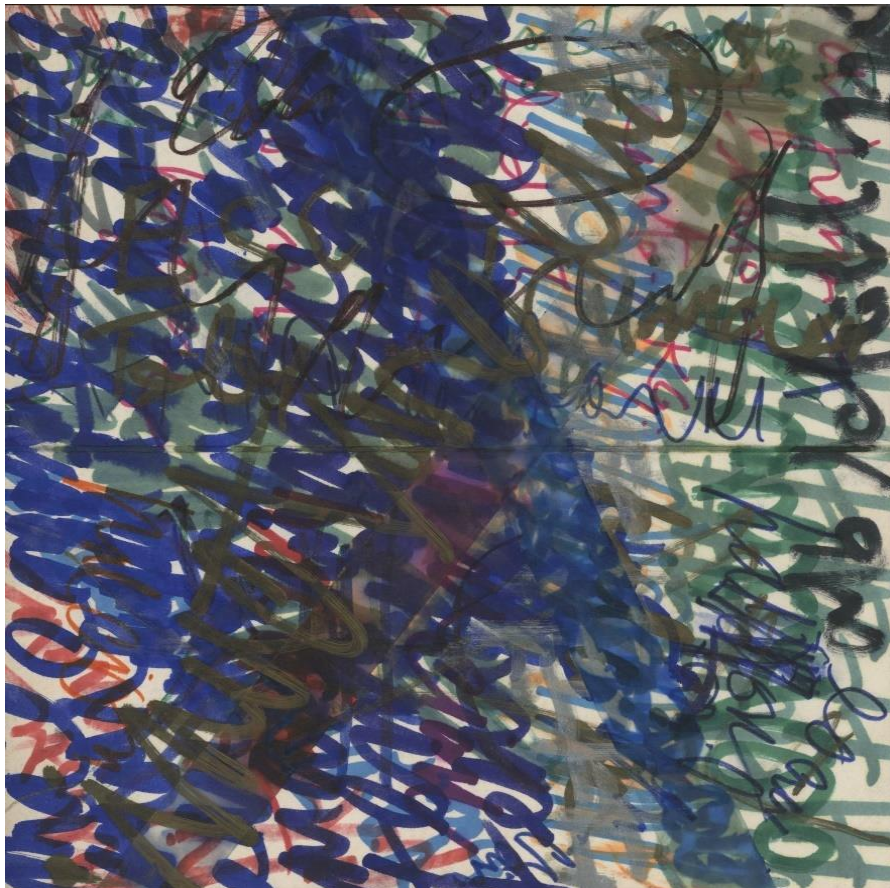
Anexo 34: Convite para projeto de Mail Art enviado por György Galantai a Ernesto de Sousa.



Anexo 35: *Graffiti* enviado por Ernesto de Sousa.



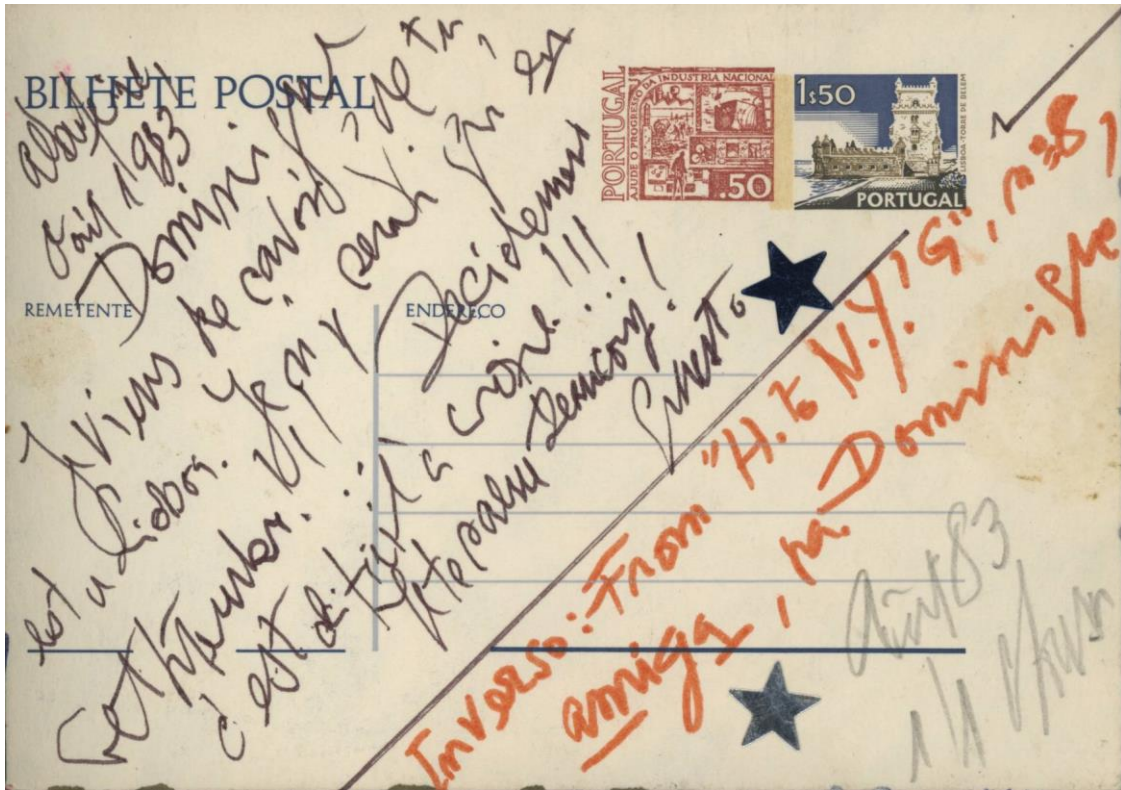
Anexo 36: *Graffiti* enviado por Ernesto de Sousa.



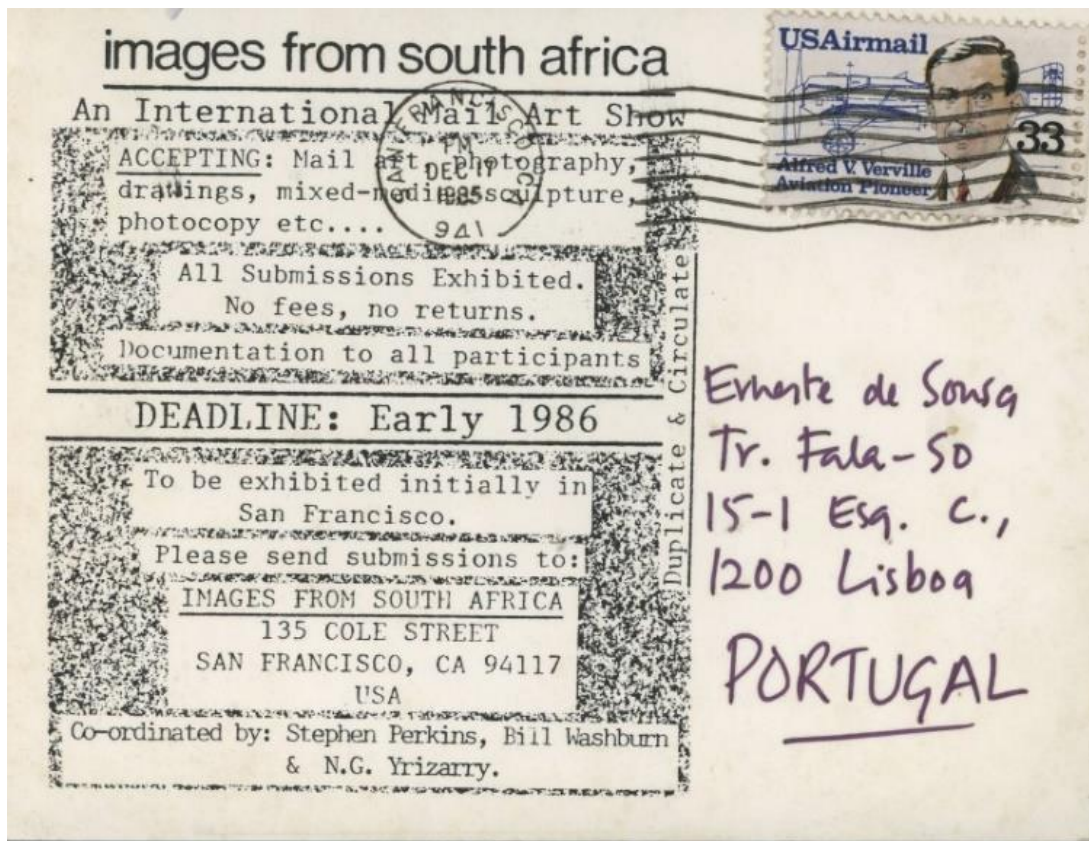
Anexo 37: *Graffiti* enviado por Ernesto de Sousa.



Anexo 38: Graffiti enviado por Ernesto de Sousa com identificação da série «H. to N.Y.G.».



Anexo 39: Graffiti enviado por Ernesto de Sousa com identificação da série «H. to N.Y.G.».



Anexo 40: Convite para o projeto de Mail Art *Images from South Africa*, coordenado por Stephen Perkins, Bill Washburn e N. G. Yrizarry entre 1985 e 1986.

Ernesto de Sousa
R. Paulo Dias de Novais,
Lote 18, r/c Dt
1900 Lisboa

tel. 859 67 55

"ALDEIA GLOBAL"*

Este projecto consiste na intervenção individual (supondo que o operador tem dificuldade em se deslocar) de uma rede de troca de informações que se revista de uma utilidade teórica (científica) e prática (utilização imediata).

De acordo com este Projecto procuraremos equipar-nos com o material informático necessário. Entre outras coisas tentar-se-á o contacto estreito com as diferentes redes existentes de radio-amadores e estações marginais, quer para incentivar os respectivos utentes a informatizarem os seus circuitos, quer para os orientar no sentido de informação prática, útil e urgente nos vários domínios de protecção do ambiente, património, defesa de língua e saúde. A nossa contribuição principal decorrerá daquilo a que corresponde uma maior experiência nossa adquirida ao longo de muitos anos pelos meios tradicionais: criatividade espontânea (popular) ou erudita, história, artes visuais, informação e comunicação clássicas, arte dos países com quem temos contactos linguísticos e históricos específicos (Brasil e ex-colónias portuguesas) contactos inter-linguísticos (vasta documentação arquivada), etc.

Para a concretização dos itens acima descritos entraremos em contacto com as empresas fabricantes de material, com as Fundações que apoiam a arte e a investigação, Institutos nacionais e internacionais, com as entidades locais, com os centros de especialização informática, certos organismos oficiais (Biblioteca Nacional) e particulares.

Neste projecto dar-se-á especial relevo à tecnologia dos inquéritos, em especial o nosso último inquérito baseado na problemática do Livro de Job (Culpado ou Inocente) que está em curso.

* homenagem a McLuhan

Obs.:

A proposta de implementação deste projecto é distribuído a quem estiver interessado no Stand da Coop. Diferença durante o Forum de Arte Contemporânea. (1988)

Anexo 41: Projeto *Aldeia Global*, organizado por Ernesto de Sousa em 1988.