

FABIANE PIANOWSKI

fabiane.pianovski@gmail.com

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE (FURG), BRASIL

ARTE PELO CORREIO: A PRESENÇA DO CARTÃO-POSTAL NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS DO SÉCULO XX

A necessidade de comunicação do homem criou o correio. A data exata deste facto é desconhecida, sabe-se, porém, que a arte de escrever cartas tem uma história bastante antiga, na qual para alguns historiadores os sumérios assumiriam o protagonismo das primeiras correspondências, realizadas em escrita cuneiforme e que datam aproximadamente de 3500 a.C.. Os egípcios estabeleceram o sistema postal através de mensageiros no século XII a.C.. Porém, foram a invenção do papiro e posteriormente do papel, mais leves e de fácil manejo, fundamentais para o desenvolvimento do correio tal como o conhecemos.

Inicialmente, os envios constituíam-se quase que exclusivamente em mensagens oficiais. A popularização deste serviço dar-se-ia somente no século XV, quando passou a ser permitido o transporte de envios privados num âmbito mais amplo.

O primeiro monopólio de correios, Thurn und Taxis, surgiu em 1520 e até 1867 controlava todos os correios europeus, apesar de sofrer intervenção do Estado. Este monopólio estabelecido em Bruxelas conectava praticamente toda a Europa central, com o uso de cavalos para efetuar as entregas. As regiões que não estavam sob este monopólio tinham sistemas de envio distintos que funcionavam conforme as regras específicas de cada país.

O alto custo e a morosidade da burocracia levavam a muitas insatisfações por parte dos usuários, resultando no surgimento de organizações clandestinas que ofereciam o serviço postal de forma mais económica e com menos formalidades. Na tentativa de unificar o seu sistema, a Inglaterra, através do projeto idealizado por um de seus funcionários, Rowland Hill, revolucionou o envio de correspondências, através de uma proposta que estabelecia que as tarifas pagas pelos usuários fossem confirmadas por meio de um comprovativo fixado na correspondência. Deste modo, em

1840, foram vendidos os primeiros selos postais. O novo sistema resultou num salto nos envios que passaram dos 78 milhões em 1839 para os 170 milhões em 1840. O primeiro selo emitido no mundo foi o famoso *Penny Black* de Inglaterra. O Brasil, com a criação da série *Olho-de-boi*, em 1843, foi o segundo país do mundo a emitir selos (Figura 1).



Figura 1: Selo da série *Olho-de-boi*, Brasil, 1843

Em 1867, acabava o monopólio Thurn und Taxis. E, na esteira destes acontecimentos, vieram os acordos internacionais e as melhorias dos meios de transporte – principalmente com o desenvolvimento do sistema ferroviário – que permitiram um serviço postal mais rápido e eficiente. Em 1869, aproveitando o fim do monopólio dos correios na Europa Central, o Barão Adolfo Maly, diretor dos correios austríacos, assinou um decreto em que se admitia a circulação de cartões-postais de franquia reduzida (Figura 2).



Figura 2: *Correspondenz-Karte*, primeiro cartão-postal, Áustria, 1869

Porém, seria somente em 1902 – provavelmente porque passaram das gráficas governamentais às privadas – que os cartões-postais passaram a ser impressos como os conhecemos atualmente: um lado com a ilustração e o outro lado dividido em duas partes idênticas (*divided back*), com o espaço da esquerda para a mensagem e o da direita para o endereço do destinatário e os selos.

Desde então, abundam os postais de paisagens, flora e fauna, de fotografias de artistas famosos, de temas satíricos ou políticos, de reprodução de obras de arte, assim como os eróticos, que aguçaram a libido de uma época. Uma particularidade fundamental e revolucionária do novo meio, destacada por Vittore Baroni (2005, pp. 19-21), é o fato de que as mensagens e imagens começaram a viajar “destapados”, sem qualquer preocupação com a privacidade dos correspondentes.

Durante este século o cartão-postal converteu-se no “meio de comunicação mais utilizado para a transmissão de mensagens curtas pelo correio”¹. Sob essa premissa, muitos artistas vão fazer uso do cartão-postal como suporte artístico, de maneira que é possível traçar um pequeno histórico do uso do cartão-postal nas práticas artísticas do século XX.

FUTURISMO

Este movimento artístico nasceu de um manifesto literário, feito em 1909, por Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944). Como uma ode ao moderno, o Futurismo surgiu opondo-se à tradição, aos valores e às instituições consagradas pelo tempo. A sua razão de ser era a velocidade, a energia mecânica, a tecnologia e a metrópole. Como primeiro movimento de vanguarda, o Futurismo instaurou um novo ritmo nas artes. Abriu as portas para a intelectualização da arte, em que as teorias e as ideias passaram a ter maior importância que o próprio objeto artístico. A partir dele, a ideia passou a antepor-se ao estilo.

Segundo Vittorio Bacelli², os artistas futuristas foram os primeiros a usar o meio postal sob uma ótica estetizante. Nesse sentido, Giacomo Balla (1871-1958) realizou pinturas em cartões postais (Figura 3) e Ivo Panagi (1901-1981), na década de 20, criou as “colagens postais” (Figura 4) que consistiam em combinar a direção do destinatário com fotografias, elementos gráficos, selos, papéis policromados etc., que depois os correios completavam, pondo ao azar selos e etiquetas oficiais (Bernard, 2005).

¹ Mail, Merz (Sousa, Pere). *Introducción a la tarjeta postal*. Retirado de <http://boek861.com>

² Bacelli, Vittorio. *Futurismo postal*. Retirado de <http://www.vorticeargentina.com.ar>



Figura 3: Giacomo Balla, desenho sobre cartão-postal do Movimento futurista enviada a F.T. Marinetti, s.d.



Figura 4 - Ivo Pannaggi, "Collage postal",
endereçada a Katherine Dreier (16/10/1926)

DADAÍSMO

Contra os ideais burgueses, o Dadaísmo fez-se “antiarte”, destruindo-se para sobreviver, seguindo o lema anarquista: “a destruição é também criação”, de Mikhail Bakunin (Bakunin citado em Corredor-Matheos & Miracle, 1979, p. 102). O próprio nome “Dadá” nasceu da contestação. Uma das versões do surgimento do nome é que o mesmo se deu com a ajuda do acaso: palavra surgida no folhear de um dicionário de Alemão-Francês, que se refere ao primeiro som emitido por uma criança.

O movimento surgiu, em 1916, num “centro de entretenimento” denominado Cabaré Voltaire, situado em Zurique, onde artistas e poetas se manifestavam sob o incentivo do filósofo e poeta Hugo Ball (1886-1927), seu fundador. Porém, foi Tristan Tzara (1896-1963) – ao criar, organizar, editar e distribuir a revista *Dada* – que deu continuidade e ênfase ao movimento.

O descontentamento com a situação em que viviam fez do Dadaísmo muito mais um modo de vida, uma atitude mental, do que um movimento artístico, pois “ridicularizava a confiança irrestrita do Ocidente na razão, e denunciava a divisão e a especialização mediante as quais se pretendia neutralizar as complexidades da vida moderna e torná-la mais segura” (Bradley, 1999, p. 12).

Na opinião de Ades (1991, p. 82), o Dadaísmo “foi um movimento essencialmente internacional”. Muito provavelmente por este caráter, o meio postal, em especial o cartão-postal, foi utilizado de forma significativa pelos dadaístas, sendo Duchamp e Schwitters os que possuem registros mais evidentes desta prática.

Marcel Duchamp (1887-1968) é um marco na história das novas práticas artísticas, porque foi ele o instaurador de um novo pensar/agir sobre arte. Como afirma Argan (1998, p. 661):

talvez a obra de Duchamp, alquímica por excelência, seja toda a sua vida, que serve de modelo para todas as novas vanguardas do segundo pós-guerra, do neodadá às experiências de recuperação do corpo como expressão artística na intenção de fazer coincidir arte e vida.

Duchamp acreditava na ideia da não-superioridade do artista como criador e, ao transformar a escolha como o elemento determinante da intervenção pessoal na criação artística, desvinculou a arte da habilidade manual. Sob esta postura, Duchamp criou os *readymades*, objetos artísticos feitos de objetos quotidianos que, a partir da escolha do artista de transformá-los em arte, passavam a ter “a exclusiva função de desorientar

o observador” (Ades, 1991, p. 87), em relação ao que era ou não era arte. Desse modo, Duchamp instaura um novo paradigma, de caráter mais epistemológico, no qual o pensar e agir artístico não estão mais focados no objeto *de* arte, mas sim no objeto *da* arte.

A partir de então a arte passa a estar contextualizada, rompendo com a autonomia formalista, desvinculando-se das linguagens tradicionais, como a pintura e a escultura, para se realizar através dos mais diferentes meios e materiais. Essa nova práxis artística resultará alguns anos depois no experimentalismo da arte conceitual.

A atenção de Duchamp a todas as possibilidades oferecidas pelo cotidiano para a produção artística fez dele, juntamente com os futuristas citados anteriormente, um dos precursores do uso do correio e do cartão-postal como suporte artístico. A sua obra “Rendez-vous dimanche 6 fevrier 1916 á 1h $\frac{3}{4}$ de 1'm après-midi” (Figura 5) é um marco nesse sentido, podendo ser considerada a primeira obra conceitual ligada ao cartão-postal.

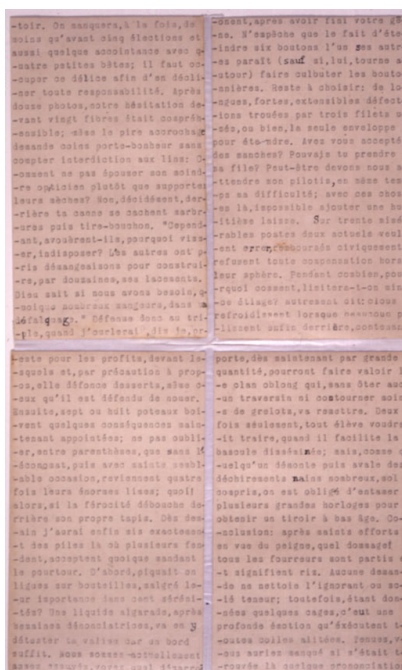


Figura 5: Marcel Duchamp — “Rendez-vous dimanche 6 fevrier 1916 á 1h $\frac{3}{4}$ de 1'm après-midi”, 1916, texto datilografado sobre 4 cartões-postais

Duchamp datilografa sobre quatro cartões-postais um texto sem início nem fim e sem respeitar as regras de separação silábica, de modo que o mesmo é praticamente ilegível, depois une os cartões com fita adesiva e envia-os ao Sr. e Sra. Arenberg.

Outro artista importante no uso de elementos postais é Kurt Schwitters (1889-1948). Esse artista foi um excêntrico de seu tempo. A sua atitude de recusa aos materiais tradicionais em favor de materiais “menos nobres”, como bilhetes usados de ônibus, selos, rolhas, trapos, botões, pedaços de cartas, recortes de jornais etc., aproximava-o da prática dadaísta. Porém, ele não aceitava a negação estética dos dadaístas e por isto não foi acolhido no Clube Dadá, criando, portanto, o seu próprio movimento. Assim, criou o Merz, palavra que, segundo o próprio artista, adquiria significado na medida em que era utilizada por ele, sendo muito provavelmente, resultado da desconstrução de *Kommerz*, para indicar a impossibilidade comercial de sua obra.

Para Schwitters, conforme Argan (1998, p. 359), “a obra é apenas o lugar onde terminam e se incrustam as coisas mais heterogêneas”. Sob este enfoque constrói as suas colagens e *assemblages*. Ele recolhe tudo o que não serve mais para a sociedade de consumo e junta, sem lógica aparente, pedaços de diferentes realidades já vivenciadas, reconstruindo a intrincada trama da existência. Assim, constrói o seu trabalho mais importante, o *Mezbau*, escultura-arquitetura de gesso, que escondia nas suas cavidades lembranças de amigos.

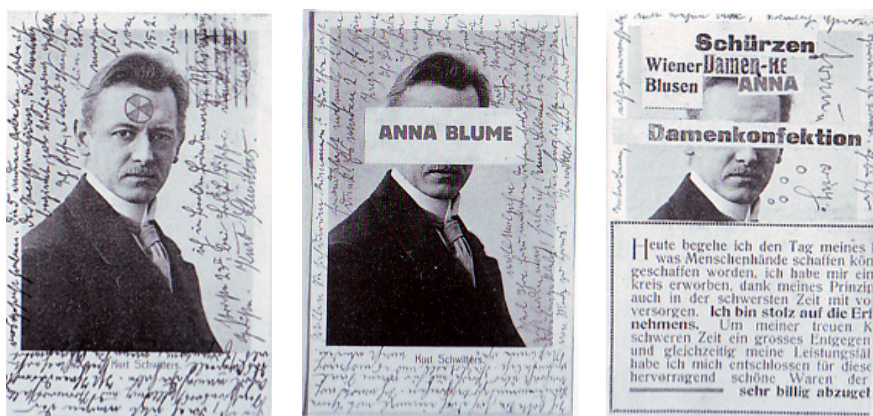


Figura 6: Kurt Schwitters, cartões-postais enviados a Walter Dexel em 5/03/1921, 27/05/1921 e 4/11/1921, respetivamente

Em relação ao uso do cartão-postal, Schwitters também realiza obras de referência. Entre elas estão: a manipulação e interferência em 11 postais editados por Paul Steegmann, que continham obras suas destruídas pela guerra no intuito de preservá-las; os cartões-postais que envia a Walter Dexel (Figura 6), nos quais manipula a sua própria imagem e as colagens feitas a partir de cartões postais como, por exemplo, “Collage Merz 133” (Figura 7).



Figura 7: Kurt Schwitters, “Collage Merz 133”, 1922. Colagem feita com cartões-postais

NOVO REALISMO

O idealizador do movimento foi Pierre Restany (1930-2003), a quem coube unir em 1950 o ineditismo de artistas de estilos e meios tão diversos através da publicação de um manifesto, o objetivo comum era a ampliação das ideias e dos atos de Duchamp.

Restany elaborou a “estética sociológica”, a partir da produção de artistas como Yves Klein (1928-1962), Armand Fernandez (1928-2005), Jean Tinguely (1925-1991), Daniel Spoerri (1930) e Raymond Hains (1926), os quais se apropriavam de maneira direta do real, do cotidiano e do banal.

Ao utilizarem materiais comuns e corriqueiros para produzir as suas obras, esses artistas também reviviam a tendência iniciada pelos dadaístas, criando uma arte feita da apropriação direta da realidade. Estes artistas fizeram importantes contribuições para a arte contemporânea, apesar da sua curta duração enquanto movimento formal.

Em relação ao uso de elementos do sistema postal, Yves Klein iniciou em 1957 o movimento de selos de artista com o seu “Selo azul” (Figura

8). O artista cobriu com tinta “azul Klein” uma série de selos oficiais do governo francês, utilizando-as posteriormente para despachar os convites em formato de cartão-postal da sua exposição. Como o Correio se negou a despachar a correspondência, acredita-se que Klein teve que subornar os carteiros para efetivar os envios.

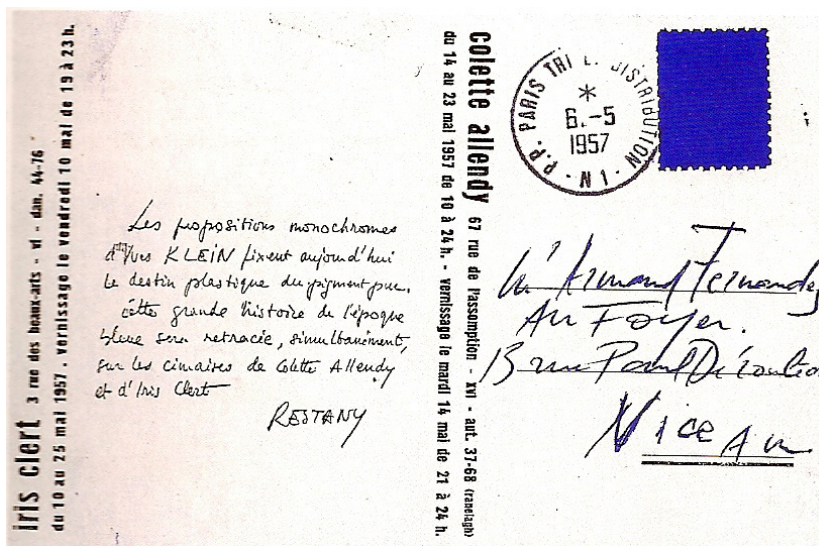


Figura 8: Yves Klein, “Selo azul”, 1957, selo sobre cartão-postal

ARTE CONCEPTUAL

Após o período de estagnação das vanguardas devido à repressão e ao conservadorismo do pós-guerra na Europa e ao estabelecimento do modernismo nos Estados Unidos, os artistas conceituais recuperaram, do mesmo modo que os neo-realistas, as ideias vanguardistas de Marcel Duchamp, focando-se novamente na questão dos limites entre o que é e o que não é arte.

Os conceptualistas, ao apropriarem-se das ideias de Duchamp, rompem com os preceitos formalistas, renunciando a autonomia da arte e a estética vinculada ao objeto e passam a entender a arte como um processo criativo inserido num contexto histórico-cultural. Além disso, “ao extrapolar a visão retiniana, a experiência da arte torna-se múltipla, envolvendo todos os sentidos” (Freire, 2006, p. 29), de modo que o espectador passa a fazer parte desse processo.

O primeiro a usar a expressão “arte de conceito” foi o artista *Fluxus* Henry Flynt (1940), em 1961, no seu ensaio *Concept Art*. Porém, o termo “arte conceitual” – usado para designar uma multiplicidade de atividades com base na linguagem, fotografia e processos – seria cunhado posteriormente por Sol Le Witt (1928-2007) com a publicação de seus *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) e *Sentences on Conceptual Art* (1969). Posteriormente, a etiqueta “conceptualismo” seria empregada de forma mais recorrente para designar as propostas artísticas que rompem com a preocupação centrada exclusivamente na aparência e na materialidade da arte, abarcando um amplo leque de práticas artísticas que surgem do encontro da arte com a realidade social, política e econômica nas suas múltiplas (re)significações (Camnitzer, Farver & Weiss, 1999).

Destituindo “aura” da obra de arte e a “genialidade” do artista e valorizando a ideia, acima de tudo, a arte conceitual, estimulada pelo contexto histórico do período em que pululavam os movimentos de contracultura, “implicava reconsiderar o objetivo da arte – ou seja, implicava levantar questões com respeito aos ‘produtos’ da atividade artística e ao ‘propósito’ da arte em relação a mais ampla história da modernidade” (Wood, 200, p. 29). Neste sentido, foi uma questionadora da posição elitista da arte e do artista.

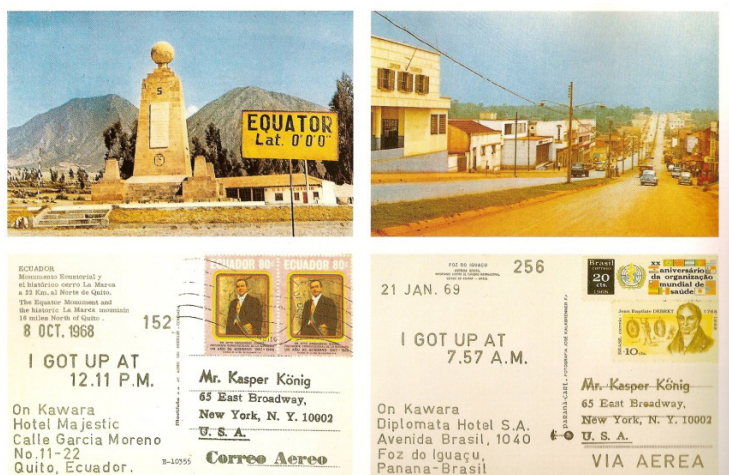


Figura 9: On Kawara, “I got up at” (1968-1979), carimbo sobre cartões-postais turísticos

As estratégias utilizadas pelas propostas conceituais como a preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios, a precariedade dos

materiais, a crítica institucional, a participação do espectador e o uso de formas alternativas de circulação, imbuíram-nas de extrema diversidade e liberdade de modo a permitir que proposições artísticas subversivas emergissem.

Desse modo, os artistas conceptuais irão apropriar-se dos sistemas de comunicação como o telefone, o fax e, especialmente, o correio. Em relação a este último, o cartão-postal terá destaque em algumas proposições artísticas como é o caso do projeto conceptual “I got up at” (Figura 9) de On Kawara (1933). Neste projeto, o artista envia diariamente por correio, de 1968 a 1979, cartões-postais com a indicação da hora e do local exatos do momento em que se levantou. O trabalho só se concretiza quando a mensagem chega ao destinatário.

ARTE POSTAL

Arte postal (*mail art*) é a circulação, através do sistema postal, das mais diferentes propostas estéticas. Funciona através de uma rede de artistas na qual o principal objetivo é muito mais a comunicação e o intercâmbio de ideias do que a mera exibição da produção artística. De maneira que o enfoque da arte postal não está centrado no objeto artístico, e sim no processo, ou seja, nas relações que se estabelecem nessa rede.

Foram as atividades postais do americano Raymond Edward Johnson (1927-1995) que deram origem à chamada arte postal. Até então, as práticas artísticas que envolviam o uso do sistema postal eram incidentais e não levavam uma denominação específica. Foi somente a partir da criação da New York Correspondance School (NYCS), em 1962-63, por Ray Johnson que esta maneira de produzir arte se sistematizou e passou a ser conhecida como *mail-art*. A partir da criação da NYCS, muitos outros artistas se envolveram e criaram seus próprios projetos, de maneira que a rede de artistas postais se ampliou de maneira rizomática, configurando-se como uma grande rede constituída por várias sub-redes (rizomas³) (Deleuze & Guatarri, 1997, p. 25), conectadas por múltiplos pontos (artistas postais) sem a existência de um núcleo central.

Essa forma de funcionamento da rede de arte postal encontra no conceito de *Eternal Network*, criado em 1963 pelo artista *Fluxus* Robert Filliou (1926-1987), o elemento inspirador da sua continuidade. De maneira

³ “[...] o rizoma conecta um ponto com outro ponto qualquer [...]. Não é feito de unidade, mas de dimensões, ou melhor de direções em constante mutação. Não tem começo nem fim, tem sempre um meio pelo qual cresce e se transborda [...]”.

que nessa rede qualquer um pode, com a maior liberdade, entrar ou sair a qualquer momento, sendo este fluxo contínuo seu movimento vital. A rede não é formada, portanto, por um circuito único, mas sim por inúmeros circuitos que se entrecruzam e se interrelacionam.

Apesar de a arte postal não se resumir aos cartões-postais – uma vez que são múltiplas e diversas as proposições que circulam na rede como os selos, carimbos e envelopes de artistas, colagens, projetos, objetos, *zines*, etc. – a sua presença é bastante frequente nos envios que circulam pela rede.

O chamado cartão-postal de artista – também denominado *post-cards*, por Vittore Baroni (2005, p. 41), ou *mail-artcards*, conforme Guy Bleus (2005, p. 93) – apesar da sua larga utilização pelos artistas postais, não concentrou à sua volta nenhum grupo específico de artistas como ocorreu com os selos ou carimbos de artista. De acordo com Baroni, nunca se publicou nenhum tipo de manifesto dos cartões-postais de artista, do mesmo modo que são praticamente inexistentes as publicações dedicadas exclusivamente a este meio no âmbito da arte postal. Para este autor, é provável que isto ocorra porque o cartão-postal não permite de forma direta, ao contrário do selo ou do carimbo, a apropriação e a paródia dos símbolos burocráticos do sistema postal. Além disso, o autor também destaca que o cartão-postal “reproduz” em miniatura, seja em retrato ou paisagem, o formato tradicional da pintura, forma/conceito da qual os artistas postais normalmente desejam se afastar. Entretanto, Michael Lumb (1997, p. 36) defende que o cartão-postal é a arte postal por excelência, devido ao seu conteúdo aberto, o que possibilita a interação/leitura por várias pessoas, relacionadas direta ou indiretamente com o sistema postal, até chegar no recetor.

Em relação ao formato, os artistas postais muitas vezes apropriam-se do cartão-postal na tentativa de redefinir os seus limites e regras, como por exemplo quando utilizam elementos tridimensionais (objetos), enviando-os descobertos, como a sola de sapato enviada com selo e carimbo (Figura 10); ou quando rompem com o tamanho padrão criando micro ou macro cartões; ou ainda quando criam cartões-postais em formatos especiais, com partes removíveis, elementos em relevo ou produzidas em materiais diversos como madeira, borracha, alumínio, plástico, lixa, etc. (Figuras 11 e 12). Também existem vários artistas postais que utilizam o formato padrão do cartão-postal criando peças únicas ou séries limitadas nas quais recorrem às mais variadas técnicas como a colagem, fotocópia, fotografia, etc.



Figura 10: George in Georgia, More leather – the walkin' kind, n.d., sola de couro



Figura 11: Cabaret Voltaire, sem título, n.d., bolacha plastificada



Figura 12: Paulo Bruscky, "Arte", 1975, grafismo sobre lixa

Segundo Bleus, o importante nos *mail-artcards* não é a forma, as medidas nem o tema, mas sim a intenção e a expectativa do artista (Bleus, 2005, p. 93). No entanto, este autor classifica os temas mais recorrentes na rede de arte postal como os de autopromoção ou autopublicidade e os de mensagens antimilitaristas, ecológicas e de crítica sociopolítica – como os envios criados pelo artista uruguaio Clemente Padín (1939) ou Paulo Bruscky (1949), que denunciavam a ditadura que assolava seus países na década de 70 (Figuras 13 e 14).

É interessante destacar o papel ideológico que a arte postal teve no contexto das ditaduras latino-americanas, servindo para os artistas como um meio subversivo de contestação e denúncia do sistema opressor em que se encontravam, de maneira que muitas vezes conseguiam burlar a censura para fazer chegar a sua mensagem aos mais diversos destinos.

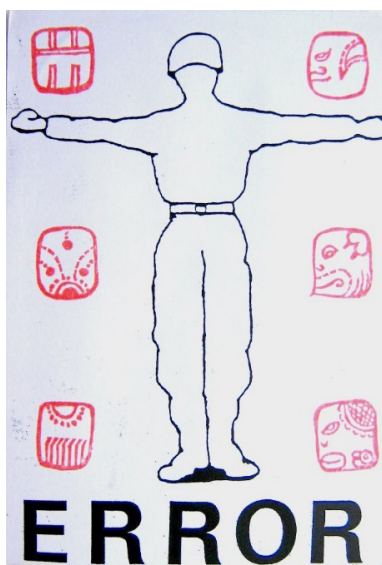


Figura 13: Clemente Padín, "Error", s.d.

Outros usos interessantes de cartões-postais na arte postal são os "postais conceituais", nos quais se coloca em evidência a própria rede de arte postal ou as convenções burocráticas do sistema postal. Um bom exemplo nesse sentido é "The Postman's Choice" (Figura 15), de Ben Vautier (1965). Nessa proposta, o artista, ao enviar um cartão-postal com as duas faces iguais, mas com endereços diferentes, deixa para o carteiro a escolha do destinatário, fazendo-o participar ativamente.

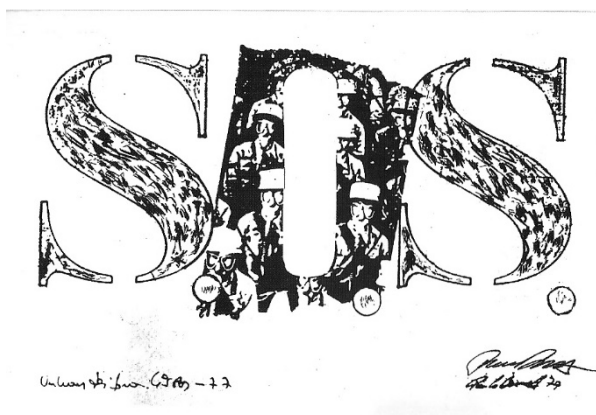


Figura 14: Paulo Bruscky, “S.O.S.”, 1977



Figura 15: Ben Vautier, “The postman’s choice”, 1965

POSTA RESTANTE

Através deste breve recorrido histórico do uso do cartão-postal pelos artistas do século XX, foi possível visualizar como este objeto, apesar da singela aparência que possui, serviu, e continua a servir, inúmeras propostas artísticas que lhe dão novos significados, que ultrapassam o exclusivo sentido epistolar para o qual inicialmente foi criado.

As propostas artísticas mencionadas não só evidenciam o cartão-postal, no seu formato clássico ou no rompimento deste, como um suporte

propício a diferentes experimentações estéticas, mas acima de tudo como um conceito, no qual o objetivo final é a interação entre emissor (artista) e recetor (público), através da circulação alternativa da produção artística em que a galeria passa a ser a caixa postal.

Os criativos e instigantes usos do cartão-postal pelos diferentes artistas – que tanto podem servir como denúncia de injustiças, evidência de questões conceptuais, jogo com a burocracia dos sistemas que nos rodeiam, ou mesmo uma simples exposição de arte ou autopromoção – rompem com o elitismo, que normalmente rodeia a arte e que a encerra nos museus e galerias, dando-lhe um novo significado, tornando-a como algo quotidiano, doméstico, factível e, portanto, ao alcance de qualquer um.

Nesse sentido, o cartão-postal, como suporte e/ou conceito artístico, extrapola o seu uso convencional de recordação e memória, associado às viagens turísticas, ou de demonstração de afeto, relacionado às datas comemorativas, para passar a ser comunicação e expressão criativa de desejos, sentimentos, ideologias, ideias e conceitos⁴.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ades, D. (1991). *Dadá e Surrealismo*. In N. Stangos (Ed.), *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Argan, G. C. (1998). *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Baroni, V. (2005). *Postcards: Cartoline d'artista*. Roma: Coniglio Editore.
- Bernard, H. (2005). Au coeur de la communication. *Correspondance & art postal*, 5, 16.
- Bleus, G. (2005). Mail-artcards for Netland. In V. Baroni (Ed.), *Postcards: Cartoline d'artista*. Roma: Coniglio Editore.
- Bradley, F. (1999). *Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify.

⁴ Sobre todos estes aspetos, consulte-se o alargado estudo sobre postais ilustrados, desenvolvido no âmbito do projeto de investigação “Postais Ilustrados. Para uma sócio-semiótica da imagem e do imaginário”, levado a cabo por uma equipa da Universidade do Minho, coordenada por Moisés de Lemos Martins (retirado de <http://postaisilustrados.blogspot.pt/>). Entre as muitas publicações realizadas pela equipa deste projeto, gostaríamos de assinalar o estudo de Martins, Pires & Oliveira (2008). Gostaríamos de assinalar, também, os livros Martins & Correia (Eds.) (2014), *Do Post ao Postal*; e Martins & Oliveira (Eds.) (2011), *Portugal Ilustrado em Postais – Viana do Castelo, Braga, Bragança, Viseu e Portalegre*.

- Camnitzer, L., Farver, J. & Weiss, R. (1999). Global Conceptualism: Points of Origin, 1950-1980. In AA.VV, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950-1980*. Nova Iorque: The Queens Museum of Art.
- Corredor-Matheos, J. & Miracle, D. G. (1979). *A pintura no século XX*. Rio de Janeiro: Salvat.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1997). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valência: Pré-textos.
- Freire, C. (2006). *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lumb, M. (1997). *Mailart 1955 to 1995: Democratic Art as Social Sculpture*. Tesina, Master of Philosophy, University of East Anglia, Norwich, Inglaterra.
- Martins, M. L. & Correia, M. L. (Eds.) (2014). *Do Post ao Postal*. Famalicão: Húmus. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/35295>
- Martins, M. L. & Oliveira, M. (Eds.) (2011). *Portugal Ilustrado em Postais – Viana do Castelo, Braga, Bragança, Viseu e Portalegre*. Braga: CECS. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/36492>
- Martins, M. L., Pires, H. & Oliveira, M. (2008). Dos postais ilustrados aos posts nos weblogues: para uma sócio-semiótica da imagem e do imaginário. In M. L. Martins & M. Pinto (Eds.), *Comunicação e Cidadania. Actas do 5º Congresso da SOPCOM* (pp. 2959-2969). Braga: CECS. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/9611>
- Wood, P. (2002). *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

- Blogue do Projeto “Postais Ilustrados. Para uma sócio-semiótica da imagem e do imaginário”. Retirado de <http://postaisilustrados.blogspot.pt/>
- Postal a Postal, repositório de postais ilustrados, por região abrangida pelo Projeto “Postais Ilustrados. Para uma sócio-semiótica da imagem e do imaginário” (Braga, Viana do Castelo, Viseu, Bragança e Portalegre). Retirado de <http://www.postaisilustrados.uminho.pt/>

Citação:

Pianowski, F. (2017). Arte pelo correio: a presença do cartão-postal nas práticas artísticas do século XX. In M. L. Martins (Ed.), *Os postais ilustrados na vida da comunidade* (pp. 113-129). Braga: CECS.