UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE BELAS ARTES

MESTRADO EM ARTES VISUAIS

LUDMILA DA SILVA RIBEIRO DE BRITTO

A POÉTICA MULTIMÍDIA DE PAULO BRUSCKY

Salvador

2009

LUDMILA DA SILVA RIBEIRO DE BRITTO

A POÉTICA MULTIMÍDIA DE PAULO BRUSCKY

Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia para obtenção do título de mestre em Artes Visuais

Área de Concentração: História da Arte

Brasileira

Orientadora: Profa. Dra. Rosa Gabriella de

Castro Gonçalves

Salvador 2009

B 862 Britto, Ludmila da Silva Ribeiro de.

A poética multimídia de Paulo Bruscky / Ludmila da Silva Ribeiro de Britto. -2009.

220f.: il.

Orientadora: Prof.ª Drª Rosa Gabriella de Castro Gonçalves. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. 2009.

1. Bruscky, Paulo. 2. Arte contemporânea – Pernambuco. I. Gonçalves, Rosa Gabriella de Castro. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU – 929: 73 (813.4) CDD – 920.730

Para meus pais, João e Bárbara.

AGRADECIMENTOS

À Breno Souza Ramos, pelo amor, apoio, atenção e dedicação na revisão desta pesquisa.

À Celeste Wanner, pela atenção e carinho, que me ajudaram na construção desta pesquisa desde o seu projeto inicial.

À minha orientadora Rosa Gabriella, por acreditar no meu trabalho e torná-lo possível.

Aos professores Luis Freire, por me inserir no mundo da pesquisa científica e Ricardo Biriba, pelas inesquecíveis aulas sobre performance, cujas referências teóricas me ajudaram nesta pesquisa de forma decisiva.

Às professora Maria Ivone dos Santos e Maria do Carmo Nino, pela gentileza de me enviarem material bibliográfico pelos correios.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia.

A Paulo Bruscky e Daniel Santiago, pelas entrevistas, conversas, amizade e disponibilidade. Sem a ajuda deles, esta pesquisa certamente são se concretizaria.

A Jommard Muniz de Britto, pela sua ajuda e inspiração poética.

Ao GIA- Grupo de Interferência Ambiental e ao grupo Poro, pela inspiração diária, por me mostrarem como tornar possível unir arte e vida, pela amizade e carinho.

À Monalisa Lessa, que me acompanhou à Recife e fotografou minha trajetória investigativa em terras pernambucanas.

À André Mesquita, pela inspiração intelectual, amizade e ajuda na obtenção de fontes para esta pesquisa.

À Syra Tahin, Bianca Portugal, Neila Maciel, Bruna Pedrosa, Lucas Caio, Rodrigo Lourenço e Solange Maciel, pela amizade e ajuda em diferentes momentos.

Agradeço, finalmente, a todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho

RESUMO

A presente pesquisa está voltada para a poética multimídia do artista pernambucano Paulo Bruscky, cuja atuação, a partir dos anos 1960, reflete uma íntima relação entre arte e vida. O objetivo principal desta investigação teórica é refletir sobre a obra de Paulo Bruscky junto ao contexto sócio-histórico-cultural que influenciou o desenvolvimento da arte brasileira durante os períodos de atuação do artista pernambucano, que coincidiu com uma época de forte censura e repressão provenientes da ditadura militar que dominava o Brasil e outros países da América Latina. Além disso, também é analisada a constante busca de Paulo Bruscky por novos circuitos artísticos, nos quais o artista estabelece um posicionamento crítico e contestatório frente aos centros oficiais de arte, como museus e galerias. Também são consideradas obras de outros artistas cujos conceitos dialogam com as proposições estéticas de Bruscky, que realizou Livros de Artista, Intervenções Urbanas, Poesias Visuais, além de ser um dos pioneiros da Arte Postal na América Latina, utilizando em suas obras diferentes mídias que tomaram força no Brasil em meados de 1960, como xerox, off-set, vídeo, carimbos, entre outros, produzindo, dessa forma, trabalhos experimentais e multimidiáticos. Seu ateliê/arquivo, em Recife, guarda mais de setenta mil peças, entre documentos e trabalhos de arte, seus e de artistas com os quais Bruscky estabeleceu contato durante sua trajetória, como os grupos Gutai e Fluxus. Para viabilizar a realização desta pesquisa, foi utilizado como método de abordagem o analítico-sintético, e o método de procedimento bibliográfico e documental. Na documentação estão incluídos livros, documentos, obras, jornais, catálogos, revistas, páginas da internet e entrevistas. Este estudo se justifica, portanto, pela insuficiência de bibliografia sobre esse assunto, e pela importância desse artista no contexto contemporâneo da arte brasileira e internacional.

Palavras-chave: Paulo Bruscky – poética – multimídia – experimentalismo –Arte Contemporânea

ABSTRACT

This present research is about the multimedia poetry of the artist from Pernambuco Paulo Bruscky, whose action, covering the last 48 years, reflects an intimate relation between art and life. The main objective of this theoretical investigation is to reflect about Paulo Bruscky's work, which is close to the social, historical, and cultural context, that influenced the development of the Brazilian art during the period of this artist's action. This happened in a period of strong censorship and repression originating from the military dictatorship that dominated Brazil and others countries of the Latin America. Furthermore, it will be also analyzed Paulo Bruscky's constant search through new artistic circuits, where the artist establishes a critic and contentious positioning facing the official centers of art, as museums and galleries. Works of others artists, whose concepts talk to the Bruscky's esthetic propositions will be considered. He carried out Artists Books, Urban Interventions, Visual Poetry, beyond he is one of the pioneers of the Mail Art in the Latin America, using in his works different medias that took force in Brazil in middle of 1960s, as photocopy, offset printing, video, stamps, among others, producing, from this way, experimental and multimedia works. There are in his studio/file, in Recife, Pernambuco, seventy thousand pieces, between documents and works of art. These are his and from artists with whom Bruscky established contact during his path, as Gutai and Fluxus movements. To achieve this research, it was used as approach method the analytic-synthetic one, and as procedure method the documentary and bibliographical one. Books, documents, works, periodic, catalogues, magazines, pages of the internet and interviews are included as part of the documents. This study is justified, therefore, by the deficiency of bibliography about this subject, and by the importance of this artist in the contemporary context of the international and Brazilian art.

Keywords: Paulo Bruscky – poetry – multimedia – experimentalism – Contemporary Art

De trabalhar com essa possibilidade que as artes plásticas oferecem, de criar para cada nova idéia uma nova linguagem para expressá-la. Trabalhar sempre com essa possibilidade de transgressão ao nível do real. Quer dizer, fazer trabalhos que não existam simplesmente no espaço consentido, consagrado, sagrado. Que não aconteçam simplesmente ao nível de uma tela, de uma superficie, de uma representação. Não mais trabalhar com a metáfora da pólvora — trabalhar com a pólvora mesmo.

SUMÁRIO

Lista de Figuras	10
Introdução	15
Sobre os termos <i>Poética</i> e <i>Multimídia</i>	24
Parte I. Referências Históricas Preliminares	
O contexto brasileiro nos anos 1960 e 70: transgressões e rupturas da arte	29
Parte II. A Arte como Processo	
O viés performático de Paulo Bruscky	
Intervenções Urbanas: A cidade como suporte para experiências artísticas Vídeo Arte: Uma Linguagem Plural de Meios	
Parte III. Suportes Gráficos: Propostas Poéticas e Informativas	
De Mallarmé à Vicente do Rego Monteiro: A Poesia Visual e suas Reverberações	97
Arte Postal: A arte na contramão dos circuitos oficiais	114
Livro de Artista: a arte ao alcance das mãos.	
Parte IV. Ateliê/Arquivo: Memória e Devir	
O Ateliê/Arquivo de Paulo Bruscky: Um acervo vasto de quase tudo	
Referências	171
Anexos	
Entrevista com Daniel Santiago.	
Entrevista com Paulo Bruscky	
Jommard Muniz de Britto, <i>Paulo Bruscky, Bruxo Brusco</i> BRITTO,1982, p.87-89.	
Paulo Bruscky, <i>Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado</i> FERREIRA e COTRIM, 2006, p.374-379	
Paulo Bruscky, <i>Xerografia Artística: Arte sem Original</i>	
Bruscky e Santiago, <i>Carta à NASA</i>	219
Bruscky e Santiago, Curriculum Vitae	220

Lista de Figuras

1. Ludmila Britto, Relação entre Mídias/Meios

Acervo da autora

2. Antônio Manuel, *Exposição de 0 a 24 horas nas bancas de jornais* FUNARTE, 1984, p. 29-30.

3. Marcel Duchamp, Fonte

http://www.students.sbc.edu/evans06/presentation.htm

4. Rubens Gerchman, Lindonéia

http://blog.estadao.com.br/blog/media/lindoneia.JPG

5. Rubens Gerchman, Não Há Vagas

http://www.art-bonobo.com/artes/rubensgerchman/rubens01.htm

 Cildo Meireles, Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola ARTVIVA PRODUÇÃO CULTURAL, 2001. p.58

 Cildo Meireles, Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula FUNARTE, 1981, p.27

8. 3Nós3, XGaleria

FREIRE, 1999, p.126

9. Adrian Piper Eu sou a localização #2

ARCHER, 2001, p.134.

10. Hélio Oiticica, Parangolé P4

CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA, 1996, p.102

11. Dick Higgins, Gráfico de Intermídia

SILVEIRA, 2004, p.49

12. Paulo Bruscky, Post Ação

FREIRE, 2006, p. 148.

13. Paulo Bruscky, O que é Arte? Para que serve?

Arquivo do artista

14. Paulo Bruscky, Poesia Viva

FREIRE, 2006, p. 70.

15. Lygia Pape, Divisor

http://www.undo.net/Pressrelease/foto/1036145871b.jpg

16. Hélio Oiticica, Parangolé P10

CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA, 1996, p.75.

15. Paulo Bruscky, Alimentação

FREIRE, 2006, p.45

16. Paulo Bruscky, *Convite para Com(c) (s) (?) erto Sensasonial* FREIRE, 2006, p.44.

17. Paulo Bruscky, Xeroperformance

Arquivo do artista

18. Paulo Bruscky, Registros

FREIRE, 2006, p.54

19. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, I^a Exposição Internacional de Art Door

FREIRE, 2006, p.98

20. Artur Barrio, Situação T/T 1 (3ª parte)

CANONGIA, 2002, p.24

21. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, Composição Aurorial

Jornal do Brasil, 1976.

22. Walter de Maria, Campo Relampejante

ARCHER, 2001, p.81

23. Paulo Bruscky, Mala

FREIRE, 2006, p. 80

24. Paulo Bruscky, Mala

FREIRE, 2006, p. 80

25. Paulo Bruscky, De Homens, Máquinas e Sonhos.

BRUSCKY, 2007, p.4.

26. Paulo Bruscky, Intervenções Urbanas - Exercícios para a cidade nº 1 – Silhuetas

FREIRE, 2006

27. Artur Barrio, Trouxas Ensangüentadas (Situação T/T 1 -2ª parte)

CANONGIA, 2002, p. 22

28. Artur Barrio, Situação T/T 1 -2ª parte

CANONGIA, 2002, p. 23

29. Paulo Bruscky, Arte/Pare

FREIRE, 2006, p. 88.

30. Letícia Parente, Marca Registrada

http://blog.premiosergiomotta.org.br/category/videoarte/page/3/

31. Paulo Bruscky, Registros

FREIRE, 2006, p.54

32. Paulo Bruscky, Registros

FREIRE, 2006, p.52

33. Paulo Bruscky, Xeroperformance

MACEDO, 2005, p.58

34. Paulo Bruscky, Composições no fio: Partituras Mutantes

Acervo do artista

35. Paulo Bruscky, Estética do Camelô

Acervo do artista

36. Paulo Bruscky, Olinda

Acervo do artista

37. Paulo Bruscky em Nova York

FREIRE, 2006, p.191

38. Paulo Bruscky, Eu Comigo

FREIRE, 2006, p.113

39. Vicente do Rego Monteiro, Poema Tipográfico

BRUSCKY, 2005, p.34

40. Frei João do Rosário, Sem título

BRUSCKY, 2005, p.2

41. Daniel Santiago, Todos calçam 40

BRUSCKY, 2005, p.12

42. Jommard Muniz de Britto, Educação pela marreta

BRUSCKY, 2005, p.16

43. Vicente do Rego Monteiro, Caligrama

BRUSCKY, 2006, p.17

44. Ferreira Gullar, Poema Espacial

GULLAR, 2007, p. 15-16

45. Paulo Bruscky Poema Processo

FREIRE, 2006, p.32

46. Paulo Bruscky Poema Processo

FREIRE, 2006, p.152

47. Paulo Bruscky, Poazia

Arquivo da autora

48. Filippo Marinetti, Le soir couchée dans son lit, elle relisait La lettre de son artilleur au front

COLOM, 2000, p.47

49. Paulo Bruscky, Poema Lingüístico

FREIRE, 2006, p.116.

50. Paulo Bruscky, Poimã

Arquivo da autora

51. Paulo Bruscky, Poimã

Arquivo da autora

52. Paulo Bruscky, Homenagem a John Cage

FREIRE, 2006, p.102

53. Paulo Bruscky, John Cage

Arquivo do artista

54. Paulo Bruscky, Cartaz da performance de John Cage realizada em Nova York

Arquivo do artista

55. Paulo Bruscky, Sentimentos - um poema feito com o coração

Arquivo da autora

56. Paulo Bruscky, Poema Visual

Arquivo da autora

57. Raoul Hausmann (editor), O dadá

NUNES, 2004, p.50

58. Guillaume Apollinaire, La colombe poignardée et le jet d'eau.

COLOM, 2000, p.56

59. Paulo Bruscky, Sem Destino

FREIRE, 2006, p.141

60. Shozo Shimamoto, Postais

MACEDO, 2006, p.44

61. Projetos enviados pelo Gutai para Paulo Bruscky

MACEDO, 2006, p.41

62. Paulo Bruscky, Envelope dos anos 1970

FREIRE, 2006, p.60

63. Yves Klein, Selo Azul

http://www.artpool.hu/Artistamp/artist/Galantai/NudeOriginal.html#klein

64. Paulo Bruscky, selo (detalhe de Envelope dos anos 1970)

FREIRE, 2006, p.61

65. Paulo Bruscky, Envelope dos anos 1970

FREIRE, 2006, p. 61

66. Paulo Bruscky, Envelope

MACEDO, 2006, p. 17

67. Paulo Bruscky, Hoje, a Arte é este Comunicado

FREIRE, 2006, p.101

68. Paulo Bruscky, Fax Performance

FREIRE, 2006, p. 129

69. Paulo Bruscky, Fax Arte

 $http://bp1.blogger.com/_vXaQ_M_fzWk/Ruf0mQwHhXI/AAAAAAAAAAAAGo/gO80FW-o6Bs/s1600-h/brusc.gif$

70. Convite da exposição Fluxus: Acervo Paulo Brusky

Acervo da autora

71. Eugene Delacroix, Cadernos de viagem ao Marrocos

 $http://1.bp.blogspot.com/_SumNupDynRI/SVq83VdX2HI/AAAAAAAAAAR0/aTMzF8MV78Q/s1600-h/Delacroix1.jpg$

72. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, Economia Política

FREIRE, 2006, p.161

73. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, Volume Superior, Volume Inferior

SILVEIRA, 2001, p. 213

74. Paulo Bruscky, Time of book

SILVEIRA, 2001, p. 87

75. Paulo Bruscky, Alto Retrato

SILVEIRA, 2001, p. 105

76. Hudinilson Jr., Poesia Foto Xerox

SIVEIRA, 2001, p.69

77. André Malraux, Museu Imaginário

http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.referencias/banco imagens/photo album varios/malraux/

78. Marcel Duchamp, Caixa Verde

flickr.com/photos/miss acacia/2699752571/

79. Fluxus, Flux Year Box 2

GODFREY, 1998, p. 105

80. Lygia Pape, Livro da Criação

http://cadernosafetivos.blogspot.com/search?updated-max = 2009-01-02T15%3A20%3A00-08%3A00&max-results = 15

81. Paulo Bruscky, O meu cérebro desenha assim

FREIRE, 2006, p.54

82. Artur Barrio Livro Carne

CANONGIA, 2006, p.57

83. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, História Político-Administrativa do Brasil

FREIRE, 2006, p.163

84. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, História Político-Administrativa do Brasil

SILVEIRA, 2001, p.213

85. Daniel Santiago, Discurso Político

Acervo de Hélder Tavares (Diário de Pernambuco)

86. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Capa do catálogo da 1ª Exposição Nacional de Livro de Artista* SILVEIRA, 2001, p.56

87. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, Tipos Humanos

SILVEIRA, 2001, p.213

88. Ateliê de Paulo Bruscky (fragmento)

Acervo da autora

89. Ateliê de Paulo Bruscky

Acervo Centro Cultural Brasil-Alemanha

90. Kurt Schwitters, Merzbau

http://pataphysicalcollage.blogspot.com/2007/09/liebe-und-schwitters.html

91. Ateliê de Paulo Bruscky

Acervo Centro Cultural Brasil-Alemanha

92. Ateliê de Paulo Bruscky

Acervo Centro Cultural Brasil-Alemanha

Introdução

A presente pesquisa, intitulada *A Poética Multimídia de Paulo Bruscky*, está voltada para a obra de Paulo Bruscky, artista pernambucano que vem desde 1960 trabalhando com diversas linguagens visuais, como ações em espaços públicos, Arte Postal, performance, Poesia Visual, entre outras manifestações artísticas contemporâneas.

Paulo Bruscky foge de qualquer tentativa de conceituação que esteja dentro dos cânones artísticos tradicionais. Suas obras/ações demandam novas formas de pensar a arte, em que esta aparece como uma extensão da vida e dos acontecimentos cotidianos, e não como algo sagrado. A pluralidade da sua obra perpassa por diferentes linguagens expressivas, sempre buscando novos lugares para a arte. Filho de um fotógrafo russo e de uma pernambucana natural de Fernando de Noronha, apesar do seu apreço pelas mídias contemporâneas, Bruscky aprecia as linguagens artísticas tradicionais, reconhecendo seu valor:

Eu trabalho com todas as áreas, tenho uma formação de desenhista (...) Tenho pinturas, tenho gravuras (...) Eu acho que o desenho é a base de tudo. 1

É justamente essa multiplicidade de interesses que explica sua personalidade singular. A liberdade de Bruscky é tamanha que ele nunca trabalhou oficialmente como artista, ganhando a vida como funcionário público na cidade do Recife:

A realidade vivida pauta a poética de Paulo Bruscky e fornece os parâmetros sensíveis para toda sua experiência no mundo que não separa, por exemplo, a busca da ampliação da sensibilidade da rotina de trabalho como funcionário público. Ao deslocar arte e vida para o eixo das experiências cotidianas, desabitua os sentidos da cegueira do hábito.²

Essa liberdade possibilitou a Bruscky criar suas próprias leis de atuação, fora dos centros oficiais da arte, como museus e galerias. Através da Arte Postal, trocou informações e propostas estéticas com artistas de todo o mundo, sem estar atrelado a nenhum tipo de instituição. As exposições organizadas pelo artista pernambucano

¹ Depoimento cedido à autora em entrevista realizada em janeiro de 2008.

² FREIRE, 2006, p.27.

também escapavam do aval institucional, ao buscar espaços inusitados – como hospitais, livrarias, prostíbulos e as ruas – para a democratização do acesso à arte. Todas essas estratégias, finalmente, foram uma forma criativa e eficaz encontrada por Bruscky para fugir da censura do regime militar brasileiro, que lhe rendeu algumas prisões seguidas de torturas psicológicas. Até mesmo seu atelier/arquivo foge dos padrões convencionais, sendo criado *como uma resposta à falta de lugar para sua obra nas instituições*³. Lá ele guarda obras e projetos seus e de artistas de todo o mundo, principalmente daqueles com os quais estabeleceu contato através da rede de Arte Postal. Sua trajetória é tão rica e instigante que demanda uma investigação das possibilidades da Arte Contemporânea, suas origens e referências históricas.

Conheci Paulo Bruscky pessoalmente em 2004. Como integrante do GIA, ajudei na organização de um seminário no ICBA (Instituto Cultural Brasil-Alemanha), cujo tema era *Arte Urbana*, sendo Paulo Bruscky e Alejandra Muñoz (professora de Arte Contemporânea da EBA-UFBA) os convidados para falar sobre o assunto, mediados por Luis Parras, também integrante do GIA na ocasião. O seminário em questão fez parte da exposição *Registros e Resquícios*, que aglutinou registros em vídeo e fotografias de ações/intervenções realizadas em Salvador, em maio 2004, por conta do *Salão de Maio*, um salão de arte urbana organizado pelo GIA nas ruas de Salvador, que reuniu artistas de todo o Brasil.

Na sua vinda a Salvador, além de participar do seminário no ICBA, Paulo Bruscky trouxe consigo inúmeros vídeos de suas ações/performances, muitos deles dos anos 60 e 70 do século XX. Tais vídeos instigaram ainda mais minha curiosidade pela sua obra, que conhecia apenas por catálogos e escritos de Cristina Freire, reunidos principalmente em *Poéticas do Processo Arte Conceitual no Museu*, livro de 1999. Em *Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80*, catálogo organizado por Daisy Peccinini, também pude encontrar outros textos, dessa vez escritos pelo próprio Bruscky

Ao conhecer a figura irreverente de Paulo Bruscky e sua paixão pela arte contemporânea, decidi levar adiante uma pesquisa sobre a sua poética, desejo que se

³ MATOS, 2007, p.127.

consolidou em novembro de 2006, quando meu projeto foi aprovado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia.

Além de ser uma pesquisa sobre um artista contemporâneo, o objetivo principal é, através de sua obra, pesquisar o contexto sócio-histórico-cultural da arte brasileira no período em que Bruscky começou a atuar – década de 60 do século XX – caracterizado por grandes conflitos em um cenário político de repressão, proveniente da ditadura militar que dominava o Brasil, e, conseqüentemente de mudanças de várias ordens.

Sua obra foi pesquisada a partir das seguintes questões, a saber: A obra de Paulo Bruscky estava inserida no contexto político nacional da época? Mesmo transitando fora dos centros oficiais de arte, foi uma das principais influências na construção da arte contemporânea brasileira? Na sua obra estão presentes elementos que façam menção às questões políticas brasileiras desse período? Houve influência do artista dentro do cenário artístico nacional e internacional, uma vez que chegou a estabelecer contatos com importantes personalidades como Helio Oiticica, Cristina Freire e John Cage?

Também foram analisadas obras de outros artistas cujos conceitos dialogam com as proposições estéticas de Bruscky, com o intuito de avaliar sua contribuição para a construção da arte contemporânea brasileira e suas linguagens plurais. Para viabilizar a realização da pesquisa, foi utilizado como método de abordagem o analítico-sintético, e o método de procedimento bibliográfico e documental. Na documentação estão incluídos livros, documentos, obras, jornais, catálogos, revistas, páginas da internet e entrevistas. Entrevistei Paulo Bruscky em janeiro de 2008, ocasião em que pude conhecer e fotografar seu atelier, perambulando por uma imensidão de papéis, obras, livros e toda sorte de documentos e objetos. O artista gentilmente me acompanhou em uma visita ao MAMAM (Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães), onde estava exposto seu arquivo do grupo *Fluxus*. Também entrevistei em junho de 2007 o artista pernambucano Daniel Santiago, que durante muito tempo produziu trabalhos/ações em parceria com Bruscky.

A pesquisa foi dividida em quatro partes principais, cujos capítulos foram agrupados por afinidade temática: a primeira parte, constituída por um único capítulo, *O contexto brasileiro nos anos 1960 e 70: transgressões e rupturas da arte,* buscou contextualizar a obra de Paulo Bruscky no cenário artístico nacional e internacional a partir dos anos 1960, época em que o artista pernambucano começou a produzir seus trabalhos/ações. Foram estabelecidas relações/diálogos da obra de Bruscky com acontecimentos políticos e sociais da época, levando em consideração a proliferação da Arte Conceitual pelo mundo. As poéticas artísticas assumiram, a partir daí, um caráter plural, propondo novas questões e problematizações, como a inextrincável ligação entre arte e vida. Os *multimeios* surgiram no cenário artístico brasileiro, chamando atenção para o *processo* em detrimento de objetos estéticos finitos; novas possibilidades instigaram o espírito criativo de artistas como Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Artur Barrio, Daniel Santiago, Paulo Bruscky e tantos outros que levaram a aventura de experimentar diferentes linguagens às últimas conseqüências, expandindo e confundindo as fronteiras das linguagens expressivas contemporâneas.

Arte Contemporânea: Uma História Concisa, de Michael Archer, ajudou a compreender as origens da Arte Contemporânea a partir das contribuições do Minimalismo, da Arte Pop, do Expressionismo Abstrato e da Arte Conceitual, ressaltando novas tendências como a Land Art, happenings e performances. Archer cita conceitos fundamentais como a desmaterialização do objeto artístico da crítica americana Lucy Lippard e o campo expandido de Rosalind Krauss. O autor pontua, de forma sintética, porém contundente, artistas e exposições que tiveram papel fundamental no contexto artístico internacional a partir dos anos 1960 do século XX. O legado dos anos 60 e 70, de Ligia Canongia, foi fundamental para entender a produção de arte brasileira nos anos 60 e 70 do século XX, marcada por ideais escritos em textos emblemáticos, como a Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda (escrito por Antonio Dias junto com outros artistas, em janeiro de 1967) e Esquema Geral da Nova Objetividade, escrito por Hélio Oiticica no catálogo da exposição homônima realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, também em 1967. Era a época de explosão do movimento Neoconcreto, e da absorção das influências da Arte Pop americana, que foi devidamente digerida pelos artistas brasileiros, em um cenário marcado pela repressão da ditadura militar e por graves problemas sociais, eternizados

na Lindonéia, a Gioconda dos Subúrbios, de Rubens Gerchman. Arte Novos Meios / Multimeios — Brasil 70/80, de Daisy Peccinini, ajudou a elucidar o surgimento dos novos meios/multimeios no cenário artístico brasileiro. A criação de novos meios alternativos de comunicação e expressão a partir da utilização de novos aparatos tecnológicos, como off-set, carimbos, xerox, fax, mimeógrafo e Super-8, possibilitou o questionamento da legitimidade dos valores estéticos tradicionais, opondo-se, ao mesmo tempo, à mercantilização das "obras-de-arte" convencionais. Esses novos meios, finalmente, são fundamentais para um entendimento aprofundado da poética brusckyana.

A segunda parte divide-se em três capítulos: O viés performático de Paulo Bruscky; Intervenções Urbanas: A cidade como suporte para experiências artísticas e Video Arte: Uma Linguagem Plural de Meios. Esse bloco foi dedicado ao estudo das performances e das intervenções de Paulo Bruscky, além da sua produção videográfica e fotográfica, que, na maioria das vezes, pereniza, através de registros, suas ações e intervenções no espaço público. No capítulo intitulado O viés performático de Paulo Bruscky, a obra performática de Bruscky é analisada a partir da difusão da performance no contexto internacional na década de 70 do século XX. Essa década seguiu a onda de agitação e protestos da década anterior, marcado por movimentos sociais, ativismo político e pelos movimentos de contra-cultura, culminando no Maio de 68 francês. No Brasil, predominaram questionamentos relativos à repressão política provocada pela ditadura militar nos anos 60 e 70, e as ações performáticas de Hélio Oiticica, Artur Barrio e Paulo Bruscky (entre outros) trouxeram à tona essa problemática. As performances de Bruscky, por sua vez, foram consideradas a partir do diálogo que estabelecem com as ações do grupo japonês Gutai e pelo Fluxus, grupo formado por artistas de todas as partes do mundo, como Japão, Alemanha e Estados Unidos, ambos notabilizados a partir dos anos 1960. Bruscky manteve uma intensa troca de informações com esses grupos através da Rede de Arte Postal, e esse intercâmbio internacional influenciou toda a sua trajetória. Além de Arte Contemporânea: Uma História Concisa, de Michael Archer, os escritos de Cristina Freire em Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia, seu livro de 2006, foram a base teórica principal desse capítulo.

Em Intervenções Urbanas: A cidade como suporte para experiências artísticas, o meio urbano aparece como terreno experimental para as ações de Paulo Bruscky e de outros artistas no Brasil e no mundo, como Krzysztof Wodiczko, Daniel Buren, Daniel Santiago, Artur Barrio, os coletivos 3Nós3 e Viajou sem Passaporte, Fluxus, Gutai, entre muitos outros. Muitas das ações artísticas que procuravam novos territórios para arte nos anos 60 e 70 do século XX buscaram inspiração na força crítica que emanava dos ideais da Internacional Situacionista, grupo formado por intelectuais e artistas de várias partes do mundo, sendo o francês Guy Debord seu integrante mais conhecido. A arte urbana, além de tomar de assalto o espaço público, também negava o estatuto mercadológico das obras de arte, e sua restrição aos ambientes de museus e galerias. Esse viés anti-institucional permeou toda a trajetória de Bruscky, e um dos exemplos emblemáticos que se pode ressaltar é a 1ª Exposição Internacional Art Door, uma mostra organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago em 1981, que ocupou temporariamente os outdoors da cidade do Recife. Novamente os escritos de Cristina Freire em Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia e Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu nortearam a construção desse capítulo, além do importante ensaio de Lídice Matos Arte é este comunicado agora - Paulo Bruscky e a Crítica Institucional e Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade, livro organizado por Paola Berestein Jacques.

Vídeo Arte: Uma Linguagem Plural de Meios dedica-se ao estudo dos vídeos de Paulo Bruscky produzidos, em sua maioria, nos anos 70 e 80 do século XX. A partir de uma contextualização internacional (e posteriormente nacional) da realização de Vídeo Arte, pode-se perceber que o acesso aos equipamentos de vídeo por parte de artistas pioneiros, como Nam June Paik e Wolf Vostell, foi decisivo na expansão dessa linguagem, até o momento em que ela chega ao Brasil e influencia artistas como Rafael França, Letícia Parente e Hélio Oiticica (entre muitos outros), que desenvolveu seu famoso projeto Quasi Cinema. O espírito inquieto de Paulo Bruscky aliou o vídeo a novas possibilidades experimentais, fator comum na geração dos pioneiros da Vídeo Arte no Brasil. Os textos de Arlindo Machado (Uma Experiência Radical de Videoarte) e de Walter Zanini (Vídeo Arte: Uma Poética Aberta) foram as bases teóricas principais para o entendimento da expansão da Vídeo Arte no Brasil. O texto Vídeoperformance: Linguagem em mutação de Rosangella Leote elucidou a diferença entre documentar

uma performance e *criar* uma vídeoperformance, trazendo conceitos fundamentais para a análise da obra de Bruscky, que utilizou o vídeo com intenções diversas. Finalmente, questiona-se como a fotografia e o vídeo se inserem nas obras conceituais na contemporaneidade, funcionando como extensões dessas poéticas ou como registros documentais de ações efêmeras, e como essas *obras/registros* são absorvidas pelo mercado de arte.

A terceira parte também divide-se em três capítulos: De Mallarmé à Vicente do Rego Monteiro: A Poesia Visual e suas Reverberações, Arte Postal: A arte na contramão dos circuitos oficiais e Livro de artista: a arte ao alcance das mãos. A Poesia Visual, suas referências históricas e as contribuições de Bruscky para a produção brasileira dessa linguagem – que mescla poesia e Artes Visuais – foram abordadas em De Mallarmé à Vicente do Rego Monteiro: A Poesia Visual e suas Reverberações.

As considerações de Bartolomé Colom em *La Mirada Móvil: A favor de un arte intermédia* foram importantes para pontuar o Futurismo e o Dadaísmo, movimentos de vanguarda do início do século XX, como pioneiros na produção da Poesia Sonora e Visual, iniciando uma atitude de subversão da lógica e da linearidade gramatical das poesias literárias em prol de uma arte *intermídia*, conceito aprofundado por Dick Higgins em meados de 1960, quando o artista do Fluxus propõe trabalhos em que diferentes *mídias/meios* interagem simultaneamente. As palavras são vistas não apenas como vocábulos, sendo exploradas sua sonoridade e plasticidade. Igualmente importante foi o livro organizado por Paulo Bruscky, intitulado *Vicente do Rego Monteiro: Poeta, Tipógrafo, Pintor*, que apresenta Bruscky como um pesquisador apaixonado da Poesia Visual (e de toda obra artística) desenvolvida por Vicente do Rego Monteiro, artista/poeta que inspirou (e inspira) Bruscky nas suas criações.

O capítulo *Arte Postal: A arte na contramão dos circuitos oficiais* analisa a Arte Postal como linguagem que utiliza os correios como circuito alternativo aos centros oficiais de arte (museus, galerias, etc.) e sua lógica de funcionamento. Paulo Bruscky é considerado o pioneiro da arte por correspondência no Brasil, sempre buscando alternativas que burlasse o sistema de arte oficial e seu caráter mercadológico, calcado no conceito do objeto artístico estático dentro das instituições culturais

convencionais. Uma intensa troca de propostas estéticas e informações de conotação política e contestatória (que tentavam fugir da censura dos regimes militares, principalmente na América Latina) se desenvolve através da rede de Arte Postal, que interligou artistas de todo o mundo. Esse circuito de comunicação marginal é ricamente estudado por Andrea Paiva Nunes, na sua dissertação de mestrado intitulada *Todo Lugar é Possível: A Rede de Arte Postal anos 70 e 80,* embasamento teórico principal desse capítulo, junto com as análises de Fabiane Pianowski em *Arte Postal Arte.*

O capítulo *Livro de artista: a arte ao alcance das mãos* dedica-se à pesquisa do Livro de Artista como linguagem contemporânea que subverte o uso comum dos livros literários, em que artistas como Paulo Bruscky enxergam a condição matérica e escultórica desses objetos, transfigurando-os em obras de arte, recheadas de palavras, desenhos, carimbos, fotografías, colagens e tantos outros elementos possíveis. Os estudos de Paulo Silveira em A Página Violada: da Ternura à Injúria na Construção do Livro de Artista, dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e posteriormente publicada como livro em 2001, foram fundamentais para compreender a produção do Livro de Artista no Brasil e no mundo, como uma consequência da ânsia de diversos artistas em renovar os suportes artísticos tradicionais e propor novas experimentações estéticas. Também serviram de referência os ensaios de Bernadette Panek O Livro de Artista e o Espaço da Arte e Livro de Artista: Uma Integração entre Poetas e Artistas, publicados em 2005 e 2006, respectivamente, principalmente quando a autora aponta as contribuições pioneiras do belga Marcel Broodthaers, dos americanos Ed Ruscha e Seth Siegelaub, do polêmico artista francês Marcel Duchamp (sempre presente como referência da maioria das linguagens da Arte Contemporânea) e do igualmente francês André Malraux, que sonhava com a democratização da arte com seu *Museu Imaginário* de 1947.

A quarta e última parte dedica-se ao ateliê/arquivo de Paulo Bruscky, local onde todas as linguagens artísticas analisadas nos capítulos anteriores se encontram e interagem entre si, para construir aquilo que Cristina Freire denominou de *labirinto contemporâneo*⁴. O ateliê de Bruscky é apresentado como um local de estrutura *rizomática*, cujos elementos – que incluem quase setenta mil peças (entre obras e

⁴ FREIRE, 2006, p.169.

documentos seus e de artistas de todo o mundo) que perpassam por diferentes linguagens expressivas contemporâneas — dialogam entre si em um fluxo contínuo, produzindo uma arrumação de aparência caótica. O conceito de *rizoma*, desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari serviu como eixo de reflexão da estrutura plural do ateliê de Bruscky. *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana* de Jacques Derrida apresentou algumas interpretações acerca do conceito de arquivo, que foram utilizadas neste capítulo, além dos escritos de Cristina Freire em *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*, uma das principais bases teóricas desta dissertação.

Esta pesquisa, portanto, se justifica pela insuficiência de bibliografia sobre o assunto, assim como pela importância desse artista dentro do contexto contemporâneo da arte brasileira e internacional.

Sobre os termos Poética e Multimídia

Sejamos levados a considerar com mais complacência e até com maior paixão *a ação que faz* do que *a coisa feita*.⁵

Nesse trecho, o filósofo Paul Valéry se refere à atenção que se deve dar ao processo de criação das obras de arte, em detrimento do seu produto final. Esse processo, o *modus operandi* do artista, é justamente o ponto de interesse desse estudo: o processo de trabalho de Paulo Bruscky, sua poética. De fato, os objetos artísticos gerados a partir desse processo também são de grande interesse, como resultado da sua ação artística plural. Esses dois aspectos – o processo e a obra – serão analisados a partir de uma atitude interrogativa, transformando-se em um problema a ser decodificado.

Em 1937, Paul Valéry escreveu um artigo intitulado *Primeira Aula do Curso de Poética*, em que resgata o termo *poética* (ou *poiética*) – normalmente usado na literatura, referindo-se a poesias, versos, etc. – como o ato de "fazer". Sua etimologia vem do grego: *poïen*, que significa *ação*. O termo *poética* é utilizado por Valéry, deste modo, para se referir ao *fazer artístico* como processo a ser observado e potencializado.

Por se tratar de um termo cunhado em 1937, René Passeron propõe novos questionamentos a partir dele em *A Poiética em Questão*, escrito de 1989. O autor inicia afirmando:

A poiética não é criação. É o pensamento possível da criação. Ela trata de elucidar, tanto quanto é possível fazê-lo, o fenômeno da criação (...) com a certeza ambiciosa de se chegar a alguma verdade em um domínio reputado obscuro.⁶

Além de questionar se a *poiética*, tal como entendia Paul Valéry, seria possível na atualidade, Passeron tenta reivindicar sua autonomia como reflexão da conduta criadora independente da estética, considerado por muitos como único discurso *habilitado a falar de arte.*⁷ Assim, a estética ficaria com as reflexões acerca do *sentir*, enquanto que a poiética com aquelas referentes ao *fazer artístico*.

.

⁵ VALÉRY, 1991, p.189.

⁶ PASSERON, 2004, p.10.

⁷ Ihidem

As considerações feitas nesta dissertação não têm caráter filosófico, pois não se preocupam com as experiências estéticas surgidas a partir da obra *brusckyana*; não se trata de filosofar/indagar sobre essas experiências sensíveis, considerando a teoria de Luigi Pareyson, que afirma estar a estética no *plano especulativo, que conta com experiências e dados que críticos, historiadores e artistas oferecem.* Serão feitas leituras, avaliações e interpretações da trajetória artística de Paulo Bruscky a partir desses dados, levando-se em consideração, principalmente, a própria experiência operativa do artista pernambucano, perenizada por registros, textos, depoimentos, etc. Trata-se de uma produção teórica, uma análise crítica sobre a prática artística de Paulo Bruscky, *visto que a poética e a crítica tem, indubitavelmente, um caráter de uma reflexão sobre a arte 10*, levando em consideração as constantes transformações políticas e sociais em que sua obra se insere, assim como seu caráter processual. Vale ressaltar, ainda, as relações entre crítica e poética, como aponta Pareyson:

Poética e crítica, mesmo podendo ser traduzidas em termos de reflexão, nem se incluem na estética nem se identificam com ela, porque, de preferência, fazem parte de seu objeto, isto é, da experiência estética. A estética é filosofia, e, relativamente a ela, com as conexas crítica e poética, são experiência, isto é, objeto de reflexão. 11

A estética, como parte da filosofía, portanto, está voltada para especulações teóricas acerca da experiência estética. A poética e a crítica, por sua vez, relacionam-se à estética por fazer parte da experiência estética propriamente dita, considerando ainda que *a estética tem um caráter filosófico e especulativo enquanto que a poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo.* Esse caráter operativo, ao qual Pareyson se refere, também caracteriza, finalmente, a crítica. Estética, poética e crítica, portanto, estão inextricavelmente interligadas.

Ao fazer experimentações com diferentes mídias – como xerox, off-set, fax, entre muitos outros – o *fazer artístico* de Bruscky apresenta-se como *multimidiático*: novos meios de expressão dialogam entre si, produzindo significados artísticos plurais.

^{8 8} O homem, como ser sensível, vivencia *experiências estéticas* ao se relacionar com elementos de seu cotidiano (entre eles as "obras de arte"), manifestando diferentes sentimentos em relação a eles.

⁹PAREYSON, 1989, p. 18.

¹⁰ *Ibidem*. p. 21.

¹¹ Idem.

¹²*Ibidem*, p.24.

Algumas discussões acerca da utilização de novos meios por artistas brasileiros (como Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Hudinilson Jr., Regina Vater, entre muitos outros) foram desenvolvidas por Daisy Peccinini no catálogo da exposição homônima *Arte Novos Meios / Multimeios — Brasil 70/80*, no qual a autora faz uma importante compilação de escritos de artistas a partir dos anos 1960/70, que passaram a utilizar os novos meios tecnológicos surgidos nessa época. Esses meios, ou mídias — como o vídeo e a máquina fotocopiadora — proporcionaram inusitadas formas de criação e expressão a muitos artistas, e sua popularização a baixos custos foi fundamental para a construção de uma nova etapa dentro da arte contemporânea brasileira. Esse assunto foi mais detalhado e explicado no capítulo *O contexto brasileiro nos anos 1960 e 70: transgressões e rupturas da arte* desta dissertação.

Media é o plural da palavra *medium*, cujo significado em latim é *meio*. Este vocábulo foi incorporado à lingua portuguesa como *mídia* devido à sua pronúncia em inglês, que possui essa sonoridade. Logo, *multimídia* significa várias mídias, vários meios. O artista pernambucano Paulo Bruscky utiliza diversas mídias (ou meios) em seus trabalhos, desenvolvendo, dessa forma, uma *poética multimídia*.

O termo *multimídia*, porém, é conhecido como a utilização conjunta de mídias digitais de alta tecnologia, sendo também relacionados à transmissão de informações digitalizadas. Geralmente, esses aparatos tecnológicos estão relacionados com computadores e seus instrumentos afíns. Muitos artistas utilizam meios de alta complexidade tecnológica para produzir seus trabalhos, como, por exemplo, Stelarc. O artista australiano desenvolve performances em que cria *sistemas híbridos com instrumentos cirúrgicos, próteses e computadores que exploram interfaces diversas com o corpo.*¹³ Stelarc testa os limites do próprio corpo – que afirma ser obsoleto –, criando para ele apetrechos tecnológicos, propondo uma simbiose entre o ser humano e a máquina. Neste estudo, porém, o termo multimídia pretende indicar a utilização conjunta de vários *meios* para a produção de obras que são, muitas vezes, verdadeiros discursos políticos e ideológicos. Os *meios* em questão não são necessariamente complexos, muito menos digitais, e geram produtos finais cujo resultado estético é, em

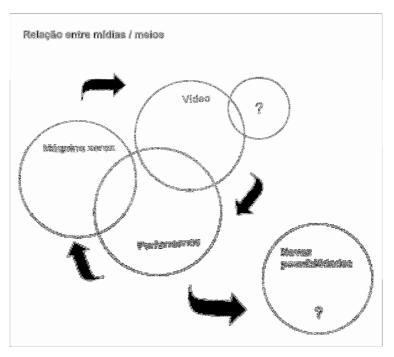
¹³ Como aponta Daniela Labra em seu texto **Stelarc: Próteses Robóticas e o Corpo Vazio**. *Disponível em:* http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.rede/numero/rev-numero6/seisdanilabra.

sua maioria, menos importante do que seu processo de desenvolvimento. A experimentação desses meios é de suma importância, e sua precariedade, muitas vezes, é o cerne do questionamento artístico produzido por Bruscky. Ele afirma:

Eu procuro dissecar a máquina, para ver como eu posso subvertê-la (...) E então eu passei vários dias (...) estudando a máquina (fotocopiadora) e afrouxando determinadas coisas, cilindros, para ver a experiência que dava. (...) Você tem que analisar, por exemplo, a idéia com relação ao suporte ou a mídia, e às vezes a pessoa perde muito por não saber adequar a idéia ao tipo de mídia, o suporte que ele vai usar; eu vejo muito isso... 14

De fato, nos anos 1970/80, quando Paulo Bruscky iniciou suas experimentações com a máquina fotocopiadora (também conhecida como xerox), ela era uma novidade tecnológica, assim como outros aparatos utilizados por artistas de sua geração, como o fax e o vídeo. Um exemplo claro da sua ação multimidiática é a série de experiências com a máquina xerox, que lhe renderam uma bolsa da Fundação Guggenheim, em 1981. Após fotocopiar seu corpo inteiro, Bruscky filmou essas cópias quadro a quadro, produzindo o *Xerofilme*, uma invenção sua. Nesse trabalho, pode-se observar a dialética das mídias apontada por Dick Higgins¹⁵, em 1966: máquina

fotocopiadora, vídeo performance se interrelacionam simultaneamente, 0 xerofilme, o resultado dessa relação, está longe de ser um produto final: é apenas início de novas experiências, questionamentos e possibilidades no campo da arte contemporânea.



1. Ludmila Britto Relação entre mídias/meios (2008)

¹⁴ Entrevista à autora em janeiro de 2008.

¹⁵No capítulo **O Viés Performático de Paulo Bruscky** desta dissertação, são feitas algumas considerações sobre o conceito de *Intermídia*, criado pelo artista integrante do Fluxus Dick Higgins.

O gráfico esboçado anteriormente tenta mostrar o processo multimidiático descrito antes.

Para falar da obra de Paulo Bruscky, sem pretensões de esgotar o assunto, faz-se necessário o entendimento dos conceitos esboçados nesse capítulo. Isto porque, em se tratando da *poética brusckyana*, é praticamente impossível separar seus trabalhos a partir de conceitos pré-definidos, como, por exemplo, por técnicas empregadas ou suportes utilizados, devido, justamente, ao seu caráter multimidiático. Nos capítulos subseqüentes, aparecerão incontáveis ações em que diferentes mídias/meios interagem simultaneamente. Elas foram desenvolvidas por Bruscky, muitas vezes, através de práticas colaborativas com artistas conhecidos seus, brasileiros e estrangeiros: Daniel Santiago, Ypiranga Filho, Unhandeijara Lisboa, Ken Friedman, Dick Higgins (o grupo *Fluxus* de uma forma geral), grupo *Gutai* – entre muitos outros – são alguns dos protagonistas da trajetória construída por Bruscky dentro da história da arte brasileira contemporânea.

O título desta dissertação – *A Poética Multimídia de Paulo Bruscky* – busca, portanto, pontuar a poética – o fazer artístico – de Paulo Bruscky como multimidiática, por utilizar e mesclar diferentes mídias que tomaram força a partir dos anos 1960, propondo um diálogo entre elas.

Parte I. Referências Históricas Preliminares

O contexto brasileiro nos anos 1960 e 70: transgressões e rupturas da arte

Eu sou tudo o que vem antes de mim.
(Paulo Bruscky)

Falar da obra de Paulo Bruscky, assim como contextualiza-la, constitui-se tarefa das mais difíceis, pois sua poética extrapola conceitos artísticos tradicionais, mesclando materiais, conceitos e linguagens. De fato, suas proposições mais emblemáticas e representativas ocorreram nos anos 1960, 1970 e 1980, e possibilitam relações/diálogos que vão desde as origens da poesia visual — com as transgressões poéticas de Stéphane Mallarmé — ou as rupturas de Marcel Duchamp em relação ao objeto artístico no início do século XX, até os experimentos multimidiáticos do Fluxus nos anos 1960. Assim, as considerações a seguir são uma tentativa de mostrar como as diversas linguagens expressivas se entrelaçam e extrapolam conceitos fechados e aparentemente definitivos, ratificando que proposições artísticas desenvolvidas em épocas e contextos diferentes podem romper com noções restritivas de tempo e espaço, e se perenizar em uma esfera que vai além do saber científico.

Ao analisar uma trajetória em que arte e vida estão indissoluvelmente ligadas, aspectos da repressão político-cultural que dominou o Brasil (e outros países latino-americanos) durante vários anos vêm à tona nos trabalhos de Bruscky, que muitas vezes criou obras que se configuravam como um posicionamento político subversivo e questionador. Com pitadas de ironia e sarcasmo, o artista pernambucano buscou circuitos artísticos alternativos para se expressar, tecendo inúmeras críticas a um sistema intolerante e repressivo. Não é objetivo deste estudo, porém, aprofundar as questões referentes à ditadura militar brasileira, suas implicações políticas e sociais mais complexas. Não se pode, porém, negligenciar as conseqüências que esse regime repressor teve sobre a produção artística nacional. O que nos interessa, portanto, é traçar, de uma forma geral, a situação política do país, especialmente nos anos 60 e 70

do século XX, e de que maneira ela influenciou os artistas atuantes no Brasil, principalmente Paulo Bruscky.

Sem dúvida, o principal acontecimento que marcou a sociedade brasileira nessa época foi a promulgação do Ato Institucional nº 5¹⁶, ou simplesmente AI-5, que decretou o fim das liberdades civis e de expressão em 5 de dezembro de 1968, reforçando os poderes do regime militar. Dessa forma, muitos artistas e intelectuais passaram a ser perseguidos, caso suas obras possuíssem algum conteúdo considerado "subversivo" pelo regime, e muitos foram não apenas presos, mas mortos e torturados. A censura, portanto, tornou-se a principal arma do governo, caso sua legitimidade fosse contestada. Paulo Bruscky foi vítima da intolerância da ditadura militar brasileira inúmeras vezes:

A perseguição dos militares a Bruscky aponta a obtusidade do regime que, sem poder assimilar o que o artista vinha fazendo, taxava-o de subversivo. Se subversão pode ser compreendida, num primeiro plano, como reação à ditadura militar, alude também, de maneira tão sutil quanto direta, ao sistema de arte instituído e suas instituições satélites: museus, galerias, crítica, publicações oficiais, mercado de arte, etc.¹⁷

Em 1976, a Exposição Internacional de Arte Correio, organizada por Bruscky juntamente com Daniel Santiago em Recife, foi invadida pelos policiais, que queriam fechar a exposição à força, como declara Bruscky:

Em 76 a gente foi preso por causa da arte correio, a exposição dos correios (...) A Polícia cercou os Correios e disseram: "Vocês vão ter que tirar os trabalhos porque a gente achou que não devem estar expostos". Aí a gente disse: "Não". Eu mesmo me virei (...) e disse: "No dia que eu tiver autocensura, eu dou um tiro na minha cabeça. Não tiro nenhuma obra". 18

Antônio Manuel, artista carioca também atuante nos anos de fogo da ditadura militar brasileira, foi igualmente vítima da censura oficial, precisando usar de sua criatividade para expor seu trabalho. Em 1972, uma exposição individual de

¹⁶ O governo militar brasileiro, tendo à frente o marechal Castello Branco, adotou medidas que abriram caminho para perseguições e prisões em massa, prometendo devolver o poder aos civis após "reequlibrar o país", fato que não se concretizou. O regime, portanto, endureceu com a edição do AI-5 pelo presidente Costa e Silva em 1968, que vigorou até 31 de dezembro de 1978, como aponta Alceu Luiz Pazzinato em PAZZINATO, Alceu Luiz e SENISE, Maria Helena V. História Moderna e Contemporânea. São Paulo: Ática, 1995.p.383.

¹⁷ FREIRE, 2006, p.140.

¹⁸ Entrevista à autora em janeiro de 2008.

Antônio Manuel, que seria realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi censurada. O artista carioca reuniu as obras censuradas e adaptou-as à estrutura de um jornal, com fotos e textos. Conseguiu, então, publicar o material, e essa exposição durou 24 horas, como relata:

Esse jornal saiu num domingo, uma exposição de 24 horas que você comprava nas bancas. Até o final eu duvidava da coisa sair mesmo, já que era uma proposta muito louca, muito ousada, num momento de crise política séria, mas acabou saindo e o trabalho se concretizou. (...) Mas o importante é que o trabalho se fez independente de museu, independente de ditadura, censura, etc.¹⁹



2. Antônio Manuel Exposição de 0 a 24 horas nas bancas de jornais (1973)

As pessoas, então, poderiam ter acesso a essa "exposição" nas bancas de jornal da cidade do Rio de Janeiro. Antônio Manuel conseguiu, portanto, fazer circular sua obra através de um circuito alternativo e independente; artistas como Paulo Bruscky

-

¹⁹ MANUEL, 1984, p.46.

e Antônio Manuel, entre outros, procuravam burlar a censura oficial de uma forma inusitada, em uma época que certas coisas necessitavam de ser ditas a qualquer custo.

Aliados a essa situação de forte repressão, os movimentos de contracultura são de fundamental importância para o entendimento do ar de insatisfação política e social que pairava entre os artistas brasileiros nos anos 60 e 70, os quais ansiavam por novas experimentações. Os movimentos de contracultura (como o punk dos anos 70 e os hippies dos anos 60, só para citar os mais conhecidos) começavam a postular idéias e a conduzir-se de modo totalmente oposto aos valores do sistema vigente, contestando uma visão do mundo racional e alienante que prevalecia na sociedade ocidental contemporânea. A contracultura se tornou a forma de expressão mais importante para pessoas que desejavam distanciar-se dos padrões estabelecidos por essa sociedade, para construir um mundo alternativo com uma cultura própria; por esse motivo, muitos desses movimentos foram considerados utópicos. O Maio de 68²⁰ na França talvez seja um episódio emblemático dentro desse contexto, em que milhares de jovens franceses acreditavam ser preciso que a imaginação tomasse o poder. Essas ideologias se refletiram também na realidade brasileira, e se adaptaram perfeitamente aos protestos locais contra a ditadura militar. Uma significativa parcela da produção artística brasileira, demonstrando que o artista não é apenas reflexo do contexto em que está inserido, mas também causa de suas transformações, passou a engendrar posicionamentos políticos e sociais através de novas experimentações, revolucionando conceitos artísticos convencionais.

Vale ressaltar ainda a expansão da arte conceitual nessa mesma época, que passou a questionar a legitimidade do objeto arte, levando adiante um processo que a crítica americana Lucy Lippard chamou de desmaterialização do objeto artístico²¹, além

Em maio de 1968, a contestação dos movimentos de contracultura acendeu a chama da rebelião estudantil. Tendo como epicentro a França, a agitação estudantil espalhou-se por várias universidades e ruas dos centros urbanos do mundo: EUA, Inglaterra, Brasil, Tchecoslováquia, Polônia, China, Japão, etc. O Maio de 68 francês tornou-se o centro desse movimento, não apenas pelo protesto dos estudantes, pela má adaptação do ensino universitário ao mercado de trabalho, mas por desencadear uma greve geral de 10 milhões de trabalhadores franceses, com ocupação de fábricas e a paralisação de toda a vida social, recolocando o tema "Como fazer uma revolução". (BRANDÃO, 1995, p.26)

²¹ Em seu livro **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972** (Seis Anos: A Desmaterialização do Objeto de Arte de 1966 a 1977), Lucy Lippard analisa como os *happenings*, *performances*, e a arte conceitual de uma forma geral foram movimentos que contribuíram para aquilo

de questionar a natureza da própria arte, como afirmou Joseph Kosuth: Ser um artista hoje significa um mejo de questionar a natureza da arte. ²² A arte conceitual, portanto. surge para romper com os cânones artísticos tradicionais: a arte deixa de ser caracterizada por objetos estáticos e finitos, tais como pinturas e esculturas, e torna-se uma atitude. O valor mercadológico da obra-de-arte, além da sua inserção nas instituições convencionais (como museus e galerias) é colocado em xeque; obras processuais e efêmeras aparecem para questionar o culto estético tradicional e meramente retiniano, como aponta Cristina Freire:

> As poéticas conceituais materializam, frequentemente, através da chamada desmaterialização da obra, uma crítica às instituições e sua lógica de operações excludentes. A crítica formalista, centrada nos princípios da hegemonia da pintura e do papel autônomo da arte que alicerçou os discursos de críticos importantes como Clement Greenberg, por exemplo, não se sustenta mais ante a Arte Pop, ante a Minimal Art ou a poéticas de artistas como Joseph Beuys e John Cage. [...] Nos anos 1960 e 1970 a circulações de informações artísticas é preponderante. Nessa medida, é necessário observar a tensão criada pela Arte Conceitual no bojo das instituições artísticas, isto é, a transitoriedade dos meios rejeita, pelo menos num primeiro momento, a perenidade museal, invoca o processo, mais do que a estaticidade do objeto artístico como modus operandi da arte, convoca antes à participação do que a passiva contemplação. Todo o sistema de arte que inclui artista e público, passando pelas instituições tradicionais como as galerias e museus, que legitimam a produção artística, é questionado através dessas poéticas.²³

Dessa forma, as poéticas artísticas passam a assumir um caráter plural, propondo novas questões e problematizações. Essa característica de "problematização" é fundamental na contemporaneidade, uma vez que é nesse momento que se dilui a noção modernista da arte, calcada em sucessivos movimentos de ruptura com os valores vigentes, as chamadas vanguardas. Elas contribuíram para a construção de uma história da arte feita de acontecimentos seguidos e lineares; nas palavras de Ronaldo Brito, a liberdade Moderna não era simplesmente a afirmação de novas possibilidades: era

que denominou "desmaterialização do objeto artístico", um processo que desmistifica a objeto arte, quebra seus padrões tradicionais. Esse processo foi o resultado da necessidade que os artistas estavam sentindo de interagir de formas inusitadas com seus trabalhos, a partir dos anos 1960, propondo novas relações entre o espectador e obra; a presença física do próprio artista – e, muitas vezes, do espectador torna-se parte primordial da "obra-de-arte", que deixa de ser um objeto estático e finito, expandindo seus limites e possibilidades

²² KOSUTH apud ARCHER, 2001, p.80.

²³ FREIRE, 1999, p.30.

sobretudo uma revolta. Um desejo crítico frente às coisas e aos valores instituídos²⁴; os artistas modernos estariam sempre em busca do "novo" e muitos autores – como o próprio Ronaldo Brito em *O Moderno e o Contemporâneo* e Ferreira Gullar em *Argumentação contra a Morte da Arte* – acreditam em um esgotamento dessa busca. A ruína do movimento modernista se dá quando todos os limites possíveis são rompidos, e quando o sistema absorve a modernidade como mais um de seus modelos:

Aquele material a princípio "inaceitável" foi enfim submetido ao mesmo processo sublimante e, tanto quanto as obras do passado, transformou-se em figuras ideais. Modelos, coisas. A Modernidade vencera. A Modernidade perdera.(...) Aceita, incorporada à tradição, a Modernidade foi automaticamente negada enquanto vanguarda.²⁵

A despeito de movimentos sucessivos, presos a estilos e manifestos próprios, a arte contemporânea é caracterizada por uma profusão de "estilos", em que cada artista traça o seu caminho - muitas vezes aliados a outros aparatos, como mercado, instituições e críticos – e seu estilo próprio. As fronteiras entre as linguagens fundem-se em novas possibilidades. Enquanto que o modernismo, guiado pelos seus manifestos e pela crítica greenberguiana, tinha uma crença na experiência visual como um meio exclusivo de experiência estética, como disse o próprio Clement Greenberg, que a arte visual se restrinja exclusivamente ao que é dado na experiência visual²⁶, os artistas contemporâneos ampliam os horizontes artísticos atuando em diferentes áreas da cultura, instaurando aquilo que Rosalind Krauss chamou de "campo expandido": diferentes experimentações que mesclavam gêneros habituais da arte, como pintura e escultura, com outras linguagens, como vídeo e fotografia, por exemplo, gerando verdadeiros emaranhados interdisciplinares. Esses emaranhados artísticos desafiavam (e desafiam) a crítica oficial, convidando as instituições a repensar certos critérios e valores anacrônicos sob pena de não suportar/absorver as linguagens artísticas emergentes.

Não há um consenso cronológico que defina onde termina a modernidade e inicia-se a época contemporânea: muito pelo contrário; há um enorme embate teórico a

²⁴ BRITO, Ronaldo. **O Moderno e o Contemporâneo: O novo e o outro novo**. *Disponível em*: http://www.oestrangeiro.net/index2.php?option=com content&do pdf=1&id=54

²⁶ GREENBERG apud CANONGIA, 2005, p.18.

respeito dessa questão. O que interessa nesse estudo, entretanto, não são definições restritivas dessas épocas, mas sim algumas avaliações de aspectos modernos e contemporâneos que ajudem a entender o cenário artístico em que floresceu a arte conceitual e seus desdobramentos, época fértil para a produção de Paulo Bruscky.

O artista francês Marcel Duchamp é a principal figura que contribuiu para uma nova noção de arte na primeira metade do século passado, subvertendo seus valores tradicionais. Ele é peça chave para o entendimento da transição da concepção artística moderna (baseada, principalmente, nas teorias do crítico Clement Greenberg) para uma concepção contemporânea, em que o papel do artista e do espectador é completamente renovado, assim como o conceito da obra de arte em si. Duchamp anunciou os novos rumos que a arte deveria tomar ao questionar a "aura" do objeto-arte; para ele, qualquer objeto do cotidiano poderia ser designado como uma obra de arte:

Duchamp inventara o termo *readymade* para descrever os objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava, e a seguir, designava como obras de arte. ²⁷

Assim, os *readymades* de Duchamp foram um marco para a história da arte ocidental, influenciando toda a contemporaneidade. Archer prossegue:

O primeiro foi "Roda de Bicicleta" (1913), uma roda de bicicleta montada sobre um banco, o mais escandaloso, "Fonte" (1917), era um urinol "R. masculino assinado Mutt" (Mutt: cão vira-lata ou pessoa simplória). Com os readymades, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto? Tais perguntas reverberaram por toda a arte dos anos 60 e além deles. 28



3. Marcel Duchamp Fonte (1914)

-

²⁷ ARCHER, 2001,p.3.

²⁸ Ihidem.

O artista deveria ser antes de tudo, um pensador. O espectador, por sua vez, também era convidado a refletir, abandonando uma contemplação meramente retiniana.

O contexto em que o objeto está inserido passa a ter suma importância: ele transmuta-se em obra de arte ao ser deslocado do seu contexto original; assume um caráter estético ao ser posicionado em um ambiente artístico, como uma galeria. O abandono da atividade manual (que dominou a prática artística durante séculos, e que ainda persiste nos dias atuais) em prol de uma atividade predominantemente intelectual, além de uma aproximação irreversível entre arte e cotidiano, foi a grande revolução das artes visuais no século XX. Ligia Canongia afirma:

Com o *readymade* dava-se o derradeiro golpe contra os modelos convencionais modernos. De certa forma, ele é a própria agonia da idéia de modernidade, pois desmantela os princípios e técnicas que regularam os programas modernos e nega o sistema de valores que edificou a própria noção de objeto artístico. O *readymade* impõe-se como uma arte de subversão, que se rebela contra o formalismo e as convenções burguesas. ²⁹

O legado duchampiano de ruptura com os valores artísticos conservadores foi amplamente retomado e explorado pelos artistas conceituais a partir dos anos 1960. Ainda nos anos 1950, Jackson Pollock, com sua *action painting*³⁰, prenunciou a aliança entre arte e ação. Para Pollock, o gesto era preponderante no ato artístico; ao se movimentar sobre a tela onde trabalhava, o artista acreditava que seus gestos eram parte fundamental do seu processo de criação, e se refletiam nas suas pinceladas e no modo como a tinta derramava-se sobre a superfície pictórica. Estavam alicerçadas, portanto, as premissas da *performance*, que veio a se desenvolver plenamente nos anos 1970, uma das inúmeras linguagens que levaram a diante o processo de desmaterialização do objeto artístico.

.

²⁹ CANONGIA, 2005, p.15-16.

³⁰ Action painting foi uma técnica e estilo de pintura batizado de pelo crítico norte-americano Harold Rosenberg, em 1952. Pollock estira a tela no solo e rompe com a pintura de cavalete. Sobre a tela, a tinta é gotejada e/ou atirada com "paus, trolhas ou facas", ao ritmo do gesto do artista. O pintor gira sobre o quadro, como se dançasse, subvertendo a imagem do artista contemplativo - ele é parte da pintura - e mesmo a do técnico ou desenhista industrial que realiza o trabalho de acordo com um projeto. O trabalho é concebido como fruto de uma relação corporal do artista com a pintura, resultado do encontro entre o gesto do autor e o material. Enciclopédia Itaú de Artes Visuais. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br(acesso em 21/01/008 às 12:00h.)

O Brasil (assim como os Estados Unidos, que passa a ser o principal pólo cultural pós II Guerra Mundial, lugar ocupado pela Europa durante séculos) ainda tentava assimilar o legado das vanguardas européias, permanecendo dentro dos cânones modernos até meados de 1950³¹. Foi justamente nessa época, quando Pollock engendrava uma posição romântica e subjetiva no cenário artístico ocidental com sua *action painting*, em meio à consolidação da *mass media* na sociedade norte-americana, que no Brasil o movimento construtivista tentava alcançar a tão sonhada modernidade. Seguindo a lógica de artistas como Kazimir Malevitch, Josef Albers, Piet Mondrian e Max Bill, os construtivistas acreditavam *na sociedade industrial como potência redentora da questão sócio cultural*³², como aponta Ligia Canongia:

O ponto é que, com o projeto construtivo brasileiro, o país dava o salto definitivo para sua conquista de modernidade, tão ensaiada e pouco equacionada nas décadas anteriores. O fato de o Brasil estar às voltas com um processo de industrialização crescente e expandindo seu circuito artístico institucional foi determinante para o surgimento de uma nova mentalidade, com ressonâncias simultâneas na própria produção da arte. Foi a época da construção de Brasília e da criação do Parque do Ibirapuera, consolidando o nome de Niemeyer; do mobiliário moderno de Joaquim Tenreiro e do urbanismo arrojado de Lucio Costa; da fundação dos museus de arte moderna, do surgimento do Teatro de Arena, dos primórdios do Cinema Novo e da poesia concreta, com sua ressonância mundial.³³

A estética construtivista seria, portanto, responsável por uma utópica transformação social. Essa utopia permaneceu dentro dos objetivos do grupo neoconcreto³⁴, que surgiu em 1959 a partir da junção de alguns artistas cariocas, inaugurando uma nova forma de experimentação através abstracionismo geométrico e suas possibilidades. O neoconcretismo desejava "humanizar" o concretismo, acusando tal movimento de ser extremamente metódico e racional, como aponta um trecho do Manifesto Neoconcreto de 1959:

2

³¹ Após a explosão modernista de 1922, a arte brasileira permaneceu buscando uma identidade nacional, uma arte que representasse a nação seguindo o lastro deixado por Oswald de Andrade em seu manifesto antropofágico: digerir as influências internacionais adaptando-as à realidade local.

³² CANONGIA, 2005, p.31.

³³ Ibidem.

³⁴ O Movimento Neoconcreto desenvolveu-se no Rio de Janeiro nos anos 1960, sendo, inicialmente, uma "resposta" ao mecanicismo e ao figurativismo geométrico do Concretismo paulista. Os artistas plásticos Lygia Pape, Lygia Clark, Amílcar de Castro, Hélio Oiticica, o poeta e crítico Ferreira Gullar, entre outros, desenvolveram obras que questionavam os limites da percepção habitual, propondo novos modelos de vivência estética, segundo as palavras de Ronaldo Brito em **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro** (São Paulo: Cosac & Naify, 1999).

A expressão neoconcreta indica uma tomada de posição em face da arte não-figurativa "geométrica" (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente uma face da arte concreta levada a uma perigosa exarcebação racionalista. 35

Esses movimentos apontam para o surgimento de vanguardas brasileiras que desejavam não apenas produzir uma arte que representasse a identidade nacional, mas que levantasse questões pertinentes ao contexto local. Esse desejo fica patente a partir de dois importantes escritos da época: Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda (escrito por Antonio Dias junto com outros artistas em janeiro de 1967) e Esquema Geral da Nova Objetividade, escrito por Hélio Oiticica no catálogo da exposição homônima realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro também em 1967. No primeiro texto, admite-se o surgimento de uma vanguarda brasileira disposta ao experimentalismo, que propunha a adoção de todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão. 36 Uma nova concepção de arte surge, portanto, calcada na utilização de novos materiais e na tomada de posicionamentos críticos perante o sistema político-cultural vigente. Nesse contexto, Hélio Oiticica chama atenção para o ressurgimento e novas formulações do conceito de anti-arte e a abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos que seriam algumas das características de uma "vontade construtiva geral" reinante no Brasil.

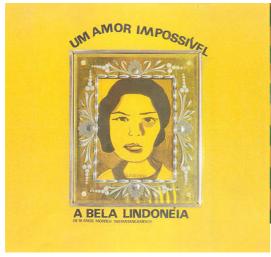
Para uma melhor compreensão do contexto brasileiro em meados dos anos 1960 e 70, faz-se necessário ressaltar que o Concretismo, Neoconcretismo e outras tendências artísticas nacionais conviveram, entre outros fatores, com as ressonâncias da Arte Pop³⁷ norte-americana, que refletia o espírito consumista americano e a efervescência de uma sociedade de massa cada vez mais sedenta por novidades. Artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, fazendo um contraponto ao

³⁵ **Manifesto Neoconcreto**. *In*. BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro.São Paulo: Cosac e Naify, 1999. p.10.

³⁶ DIAS, Antonio et al. **Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda**. *In* FERREIRA, Glória. Org. Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 149-150.

³⁷ A Arte Pop foi um movimento de grande destaque durante os anos 1960, principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra. Os artistas *pop* – entre eles Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Peter Blake, James Rosenquist e outros – desejavam trazer à tona, através da arte, elementos do cotidiano da sociedade de massa pós II Guerra, caracterizada pelo consumo desenfreado de objetos produzidos em larga escala.

subjetivismo do Expressionismo Abstrato de Pollock, traziam à tona aspectos da sociedade pós-industrial e do fenômeno da massificação. Imagens apareciam multiplicadas, como se essa repetição fizesse alusão ao esvaziamento da identidade do homem massificado e da própria arte. Enquanto que os artistas norte-americanos, com suas imagens repetidas e coloridas, cheias de estrelas de Hollywood, mostravam as facetas da American Way of Life, alguns artistas brasileiros, que viviam em uma realidade bem diferente, assimilaram a estética pop para denunciar as injustiças reinantes em solo nacional. Dessa forma, a Nova Figuração entra no cenário artístico brasileiro demonstrando uma clara preocupação política e social, atacando não apenas a ditadura militar, mas problemas ligados à violência urbana e outros aspectos da sociedade brasileira que permanecem atuais, como o desemprego e o futebol. O carioca Rubens Gerchman é um dos artistas que engendra uma forte crítica social em suas obras, que representam, muitas vezes de forma irônica, o cotidiano local com suas dificuldades e peculiaridades. Ao invés de estrelas hollywoodianas, típicos personagens locais: cidadãos em busca de emprego, como em "Não há Vagas" de 1965, ou uma simples moradora de subúrbio: a bela "Lindonéia" de 1966.





5. Rubens Gerchman Não há Vagas (1965)

4. **Rubens Gerchman**Lindonéia-a Gioconda dos subúrbios (1966)

Nota-se, portanto, um claro engajamento social e político de alguns artistas brasileiros atuantes nos anos 1960 e 1970. Além da vontade de transgredir os convencionalismos da arte, como fizeram os neoconcretos ao colocar o espectador como

centro das obras, havia um evidente comprometimento em trazer à tona as mazelas brasileiras. Mesmo quando Hélio Oiticica demonstrava suas preocupações estéticas ante os novos suportes e possibilidades do objeto-arte, com seus bólides e relevos espaciais, ele não abandonava um posicionamento político perante os valores vigentes, quando, por exemplo, participou do "Apocalipopótese", um dos primeiros eventos artísticos realizados na rua, em 1968, no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro. Nessa ocasião, Antonio Manuel apresentou suas "urnas quentes", caixas fechadas contendo poemas, fotos e textos; as pessoas recebiam martelos e pedras e eram convidadas a arrebentar as caixas com esses instrumentos, para ter acesso ao seu conteúdo. Manuel relata que era essa *a idéia original da Urna Quente. Uma idéia radical, de você ter de usar também de violência para descobrir a coisa em si.* Essa violência evocada por Antonio Manuel era, provavelmente, uma alusão à tensa realidade brasileira frente à repressão ditatorial.

A situação do Brasil era propícia para questionamentos por parte dos intelectuais, artistas e pessoas que não aceitavam o regime político cultural vigente nos anos 1960 e 70. Porém, a tendência para experimentalismos e a busca de novos campos de atuação artística fazem parte de um contexto global mais abrangente. Michael Archer faz importantes considerações a respeito das novas tendências da arte nessa época, que ajudam no entendimento do panorama internacional:

A conseqüência do afrouxamento das categorias e do desmantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 e meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, Arte Povera, Processo, Anti-forma, *Land*, Ambiental, *Body*, Performance e Política (...). Durante este período houve também uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som – com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação – e o vídeo, seguindo o aparecimento no mercado das primeiras câmaras padronizadas individuais (...).³⁹

É nesse contexto que os *multimeios* surgem no cenário artístico brasileiro, enfatizando ainda mais o *processo* em detrimento de um objeto estético, possibilitando novas experimentações que levaram os artistas a mesclar diferentes linguagens expressivas, expandindo e confundindo suas fronteiras. A ânsia pela criação de novos

³⁹ ARCHER, 2001, p.61.

³⁸MANUEL, Antônio. **Urnas Quentes**. *In*. FUNARTE, 1984, p.44.

meios alternativos de comunicação e expressão permeou a vida não apenas de Bruscky, mas de muitos artistas latino-americanos a partir dos anos 1960: era preciso contornar a censura repressiva da ditadura, não deixá-la reprimir a criatividade e a necessidade de circulação de idéias politicamente engajadas naquele momento. Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Waldemar Cordeiro, Hudinilson Jr., Regina Vater, J. Medeiros, Julio Plaza, entre muitos outros, passam a utilizar meios não convencionais para se expressar, engendrando uma ruptura com as categorias e linguagens tradicionais, operando com novos meios, precários, ou da mass media, ou tecnológicos – em coerência com a oposição e marginalidade assumida por vários artistas. 40 Pode-se citar alguns meios amplamente explorados a partir dos anos 1960: Super-8, off-set, carimbo, heliografía, xerox, fax, mimeógrafo, entre outros. Essas novas linguagens, que se difundiam a margem dos centros oficiais, além de formas de expressão artística, eram também fruto de um posicionamento político/cultural por parte de alguns artistas. Por questionarem a legitimidade dos valores estéticos tradicionais, os novos meios também negavam a mercantilização das "obras-de-arte", e mais do que isso: negavam a própria noção de autoria das mesmas. Segundo Daisy Peccinini:

No Brasil, o estudo das manifestações da arte relacionada aos novos multimeios possibilitou a visão de vários elementos atuantes na situação. Um deles foi a expansão do conceitualismo internacional, com ampla utilização de recursos *anartísticos* – entretanto não foi o único determinante no abandono dos meios tradicionais. Situações ligadas à conjuntura brasileira da arte e da política do fim da década de 60 ativaram a emergência e prática de novos meios no campo do fazer artístico. A arte objetual, por exemplo, já nos anos 60, estabeleceu a ruptura das categorias e linguagens tradicionais, trazendo em si as reduções da arte de ação. 41

A popularização dos meios tecnológicos a partir de meados dos anos 1960 proporcionou aos artistas brasileiros novas possibilidades de criação e expressão. Os novos meios, muitos deles desenvolvidos graças ao acesso a novos aparatos tecnológicos, como o vídeo e a máquina fotocopiadora, por exemplo, foram amplamente utilizados no fazer artístico de muitos artistas, que aproveitaram seus baixos custos e a efemeridade/precariedade de tais recursos a seu favor, realizando seus trabalhos de forma independente. As obras poderiam sofrer uma expansão quantitativa, chegando a

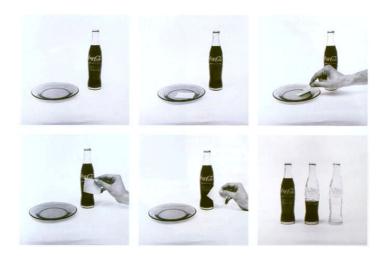
⁴⁰ PECCININI, 1985, p.14.

⁴¹ Ibidem.

um maior número de pessoas, e o próprio Bruscky declara que *sempre procurou uma* maneira de multiplicar seus trabalhos e atingir uma sociedade de massa. ⁴²

Ao utilizar diferentes recursos para manifestar suas inquietações culturais e políticas, artistas como Paulo Bruscky utilizaram circuitos informais para veicular seus trabalhos, mostrando que as instituições tradicionais não são fatores determinantes para a exposição de idéias inovadoras. Cildo Meireles foi um dos pioneiros na procura de circuitos alternativos para o desenvolvimento de proposições estéticas. O artista carioca propôs a difusão de idéias subversivas (para o contexto da época) através de aparatos comuns ao cotidiano de todos: cédulas de dinheiro e garrafas de refrigerante. A partir do momento em que carimba⁴³ uma mensagem nas cédulas⁴⁴ ou as imprime em garrafas de refrigerante, qualquer pessoa que tivesse acesso a esses elementos poderia refletir sobre a questão:

Tal como eu tinha pensado, as "Inserções" só existiriam na medida em que não fossem mais a obra de uma pessoa. Quer dizer, o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o pratiquem. Uma outra coisa que coloca, então, é a idéia da necessidade do anonimato.(...) E tentaria colocar outras coisas: primeiro, atingiria mais gente, na medida em que você não precisaria ir até a informação, pois a informação iria até você. 45



6. Cildo Meireles Inserções em Circuitos Ideológicos : Projeto Coca-Cola (1970)

⁴³ O carimbo surge nos anos 1960 e 70 como um meio alternativo de expressão/comunicação no contexto dos *multimeios*, sendo amplamente utilizado não apenas por Cildo Meireles, mas por muitos outros artistas, como Paulo Bruscky, Hudinilson Jr, J. Medeiros e Unhandeijara Lisboa(entre outros),que chamou atenção para a criação, nessa época, do "carimbo do artista".

⁴² BRUSCKY, Paulo apud PECCININI, 1985,p.169.

⁴⁴ Com a frase "Quem matou Herzog?" Cildo chama atenção para o assassinato do jornalista Vladimir Herzog nos porões da Ditadura

⁴⁵ MEIRELES, Cildo. **Inserções em Circuitos Ideológicos**. *In*. FUNARTE, 1981, p.24.

Gravar nas garrafas de refrigerantes (embalagens de retorno) informações e opiniões críticas, e devolvêlas à circulação. Utiliza-se o processo de decalque (silk-screen) com tinta branca vitrificada, que não aparece quando a garrafa está vazia e sim quando cheia, pois então fica visível a inscrição contra o fundo escuro do liquido Coca-Cola. (Cildo Meireles Projeto Coca-Cola -1970)



7. Cildo Meireles Projeto Cédula (1970)

Assim, qualquer pessoa poderia difundir suas próprias idéias, utilizando aparatos que circulam no seu dia-a-dia (como Hélio Oiticica dissera em 1966: Museu é o mundo; é a experiência cotidiana). O que está em jogo não é a autoria desses trabalhos, muito menos seu valor estético, mas os desdobramentos e possibilidades que ele leva adiante. Em seu texto de 1970 intitulado "Inserções em Circuitos Ideológicos", Cildo Meireles chama atenção para o desenvolvimento de trabalhos que não ressaltavam o culto ao objeto, pois as coisas deveriam existir em função do que poderiam provocar no corpo social, como foi o caso do "Projeto Coca-Cola" e do "Projeto Cédula".

Na verdade, as "Inserções em Circuitos Ideológicos" nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. 46

⁴⁶ Idem.

Além do desejo da democratização/expansão de suas idéias, Cildo critica os espaços de museus e galerias, defendendo a criação de trabalhos que não existam simplesmente no espaço consentido, consagrado, sagrado. ⁴⁷ A crítica institucional também permeou a trajetória de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Artur Barrio e Nelson Leirner, como aponta Lídice Matos em seu texto "Arte é este comunicado agora – Paulo Bruscky e a crítica institucional". Segundo ela, essa característica tangencia a obra e a vida desses artistas, porém não é fator determinante, sendo seus campos de atuação bem mais amplos. A autora faz as seguintes colocações sobre a obra de Bruscky, relacionando-a a crítica institucional:

Pode ser compreendida como uma forma singular de crítica institucional. Bruscky, desde os anos 60, enfrenta o paradoxo de levar adiante o legado das vanguardas modernas: a luta contra a lógica do objeto de arte retificado pelo sistema social; e a consciência duchampiana de que o artista é uma instituição – ele é simultaneamente produtor e produto e a arte é ação política e poética, criação e artifício.

O artista, ao reivindicar sua liberdade de expressão numa esfera maia ampla, nega as instituições artísticas oficiais como aparatos exclusivos de legitimação dos seus trabalhos. Essas instituições, como museus e galerias, eram, de certa forma, a corporificação do poder repressor, logo, a arte (que se transfigurava em atitude política) não poderia ficar restrita a tais espaços; deveria expandir seus campos de atuação, para poder atingir um número maior de pessoas, que não estivessem condicionadas aos ambientes culturais tradicionais.

A máxima do coletivo 3Nós3⁴⁹ ilustra essa vontade de alguns artistas de explorar novos espaços, que transbordassem os limites do cubo branco e possibilitassem diferentes experimentações: *o que está dentro fica, o que está fora se expande*.

No trabalho intitulado "XGaleria", os integrantes do grupo vedaram as portas de galerias em São Paulo com um "X", deixando bilhetes em cada uma com estes dizeres, numa crítica à restrição das obras de arte dentro de tais instituições.

⁴⁷*Ibidem.*. p.24.

⁴⁸ MATOS, 1997, p.119.

⁴⁹ O 3Nós3foi um grupo formado pelos artistas Mário Ramiro, Rafael França e Hudinilson Jr., atuando principalmente em São Paulo entre 1979 e 1982, sendo o espaço público o ambiente preferido para suas intervenções.

Bruscky reconhece, porém, a importância que as instituições culturais possuem na sociedade, como entidades legitimadoras da arte: *Ninguém se livra da museificação*. Além disso, valoriza ações pontuais de importantes pessoas que se encontraram à frente de algumas instituições, possibilitando uma maior abertura às linguagens contemporâneas plurais, como a atuação de Walter Zanini no MAC-Usp durante os anos de fogo da ditadura no Brasil. De fato, a crítica institucional é um fator que acompanha toda obra de Paulo Bruscky, portanto, tal assunto será desenvolvido com mais profundidade no capítulo a seguir.

O presente capítulo tentou esboçar um panorama histórico dos anos 60 e 70





do século XX no Brasil, ressaltando a influência da ditadura militar no país e as ressonâncias desse fato histórico na produção artística nacional. Alguns artistas brasileiros, contudo, adaptaram as influências internacionais à suas poéticas e à realidade local, engendrando atitudes artísticas e políticas que culminaram no surgimento de linguagens expressivas plurais e problematizadoras, como aquelas que fazem parte da obra do pernambucano Paulo Bruscky.

8. 3Nós3 XGaleria (1979)

⁵⁰ Entrevista à autora, em janeiro de 2008.

Parte II. A Arte como Processo

O Viés Performático de Paulo Bruscky

Quem examinar com atenção a arte dos dias atuais será confrontado com uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas. De início, parece que, quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como 'arte', pelo menos de um ponto de vista tradicional.

(Michael Archer)

Assim como a maioria das linguagens artísticas contemporâneas, a performance está longe de qualquer definição precisa e finita. Essa "desconcertante profusão" de possibilidades, portanto, é uma das principais características da performance, prática em que o próprio corpo do artista torna-se o suporte da obra.

A partir dos anos 60 do século XX, os artistas começaram a levar a arte a todos os lugares possíveis (não apenas lugares espaciais, como também comportamentais), libertando-se das restrições físicas dos museus e galerias, e passando a se expressar fora dos centros culturais oficiais. Não podemos esquecer que o surgimento do *happening* e da *performance* – movimentos de desmaterialização do objeto artístico por excelência – está intimamente ligado a uma tentativa de junção entre arte e vida, e, consequentemente, à negação das instituições artísticas tradicionais. Segundo Andréa Paiva Nunes:

Marcaram as décadas de 60 e 70 uma série de manifestações que procurava reverter situações relacionadas, tanto ao comportamento como às condições políticas, culturais e sociais, observando as especificidades de cada país. Havia inquietude e insatisfação social, ao mesmo tempo, acreditava-se na possibilidade de transformações. ⁵¹

No caso dos EUA, por exemplo, a guerra do Vietnã foi um dos catalisadores para essa inquietude e insatisfação social, servindo de subterfúgio para muitas manifestações performáticas. Questões relacionadas ao racismo e ao feminismo também

⁵¹ NUNES.2004, p.71.

foram muito abordadas pelos artistas americanos. Podemos tomar como exemplo o trabalho de Adrian Piper, intitulado "*Eu sou a localização #2*" (1975), em que a artista assume uma identidade andrógina, saindo pelas ruas com maquiagem branca no rosto, com um bigode pintado e cabelo estilo afro. Ela afirmava: "Sou um rapaz anônimo do Terceiro Mundo, vagando em meio à multidão, dizendo a mim mesmo, em voz alta, que sou a localização da consciência... Sou hostil à presença dos outros, e, ao mesmo tempo, dela me distancio". ⁵²



9. Adrian Piper Eu sou a localização #2 (1975)

A obra de arte deixa de ser um objeto estático, tornando-se uma atitude. Seu valor mercadológico é negado a partir do momento em que se torna um ato efêmero, que se dilui no tempo e no espaço (o mercado, porém, conseguirá, em parte, absorver essas manifestações "desmaterializadas" através dos registros documentais, mas este é outro ponto a ser discutido oportunamente). Assim sendo, a negação do objeto é, por conseqüência, a negação da arte como mercadoria.

Se uma nova relação entre o artista e a obra é estabelecida a partir do momento em que seu próprio corpo é o seu meio de comunicação e expressão, uma nova relação com o público também é firmada: o espectador passa a ser parte fundamental da obra de arte, deixando para trás seu papel de contemplador passivo:

Ao ser retirada a supremacia do sentido da visão, e por isso afastar-se da mera contemplação em direção à percepção, que necessitava dos demais sentidos, o espectador era levado à posição de atuador, de vivenciador. Enfatizava-se as práticas onde o processo e a idéia eram privilegiados em detrimento da obra, sua materialidade. Questionava-se a compreensão da

-

⁵² ARCHER, 2001, p.134.