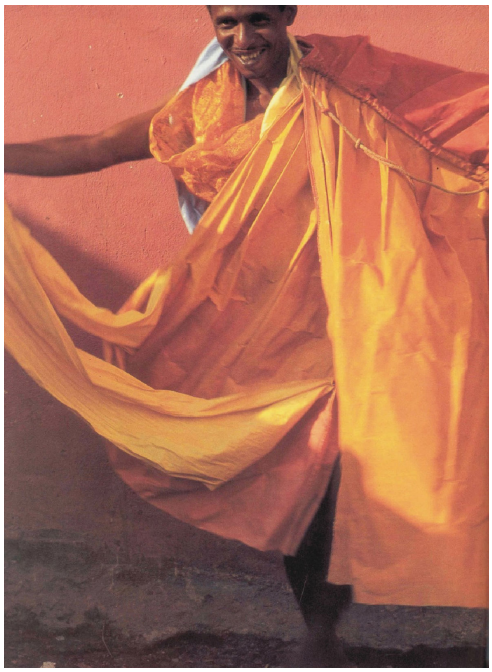
> arte como objeto de mercado e como objeto de contemplação. Dentro desse contexto, Frederico Morais declarou em 1970: "a obra acabou".[53]

Essa nova relação entre artista/obra/público é visível, por exemplo, nos *Parangolés* de Hélio Oiticica. O artista carioca mescla dança e artes visuais em um trabalho em que a presença corporal é parte integrante e fundamental para a sua concretização. O processo de desenvolvimento do trabalho, portanto, é o mais importante, em detrimento de um produto estético final, sendo o *Parangolé* resultado das experiências e vivências de Oiticica no Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro. Oiticica estava sempre buscando novas formas de participação do espectador na obra de arte, rompendo com sua contemplação meramente retiniana.



10. **Hélio Oiticica** *Parangolé P4* (1964)

De fato, pode-se destacar alguns movimentos vanguardistas, assim como ações de determinados grupos, como fortes referências para a performance no mundo. Segundo Paulo Bruscky[54], numa breve perspectiva histórica, pode-se registrar alguns exemplos internacionais na utilização do corpo como expressão artística desde o início do século XX até os dias atuais: o Futurismo (Milão/1910), com suas "noites futuristas", apresentação de recitais poéticos, performances musicais, entre outras práticas que culminou no manifesto de 1913; o Dadaísmo (Zurique/Nova Iorque 1915), com suas primeiras *dadá-performances*, que se iniciam em 1926 no Cabaré Voltaire. Em reuniões diárias, realizavam-se apresentações musicais e recitais. Os jovens artistas de Zurique, segundo a imprensa da época, estavam abertos a sugestões e contribuições, sem preocupações com orientações artísticas. Ainda dentro do dadaísmo, deve-se destacar as performances de Kurt Schwitters, Raul Hausmann, André Breton e trabalhos de *Body Art* de Marcel Duchamp, e, dentro do surrealismo, o "ser-objeto" de Salvador Dali.

---

[53] NUNES, 2004, p.74.
[54] *Ibid.* p. 8.

O *happening* surge por volta de 1950 em Nova Iorque, e, simultaneamente, na Europa. Allan Kaprow foi um dos criadores dessas ações, e o responsável pela utilização do termo *happening*, em 1959. A partir de 1970, então, a crítica incorpora definitivamente o termo *performance* ao vocabulário artístico. Essa palavra incomodou os artistas, agora *performers,* segundo Maria Angélica Melendi[55], para quem esse termo despolitizava o trabalho, aproximando-o do teatro e associando-o com a representação e o entretenimento. A busca dos artistas performáticos seria trabalhar com gestos reais, fugindo da teatralidade e estabelecendo uma relação "verdadeira" com o espectador. Essa relação, portanto, seria o diferencial entre a performance e o teatro. O formalismo e a ficção teatral darão lugar, portanto, à realidade e a ao "ato nu", em que o meio de expressão é o próprio corpo do artista.

Enquanto que nos EUA questões sociais relativas à raça e gênero (além do ativismo político em alguns casos) eram abordadas em alguns trabalhos, no Brasil predominaram questionamentos relativos à repressão política provocada pela ditadura militar nos anos 60 e 70 do século XX. Segundo Paulo Bruscky[56], a performance no Brasil só tem uma produção abrangente a partir do final dos anos 1960, com ações isoladas de Artur Barrio, Hélio Oiticica, Ligia Clark, Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Ligia Pape, além de outros, e ações coletivas realizadas no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, como o "Apocalipopótese". Apesar da aparição tardia no Brasil dos *happenings* e performances, o artista Flávio de Carvalho pode ser considerado um *performer* pioneiro no país. Em 1931, ele já realizava uma de suas experiências em São Paulo, em que, com um chapéu no rosto, com olhos cobertos, marchou em sentido contrário à uma procissão de Corpus Christi, separando a multidão de fiéis em duas partes, como relata Paulo Bruscky[57]. Segundo ele, no mesmo ano, Flávio de Carvalho publicou um livro analisando o acontecimento, e coloca a irônica dedicatória: "Á S. Santidade o Papa Pio XI e A S. Eminência D. Duarte Leopoldo". O jornal "O Estado de São Paulo" ,em 9 de junho de 1931, fez o seguinte relato:

---

[55] MELENDI, Maria Angélica. **Performances Clandestinas, Performances Públicas: regras, rituais, símbolos**. *In* ROLLA, Marco Paulo e HILL, Marcos(org.)MIP:Manifestação Internacional de Performance. Belo Horizonte: CEIA, 2005.
[56] BRUSCKY, 1996, p.7.
[57] *Idem.*

"Domingo, às 15 horas, quando desfilava pelas ruas do centro da cidade a procissão de Corpus Christi , um rapaz muito bem posto que se achava na esquina da rua Direita e praça do Patriarca , não se descobriu, conservando ostensivamente seu chapéu na cabeça. Os crentes, que acompanhavam o cortejo, revoltaram-se com essa atittude e exigiram em altos brados que elle se recobrisse. Elle, no entanto, sorrindo,para a turba, não tirou o chapéu, embora o clamor da multidão já tivesse se transformado em franca ameaça. Foi então que inúmeros populares tentaram lyncha-lo. Investindo contra elle. O rapaz poz-se em fuga, ocultando-se na leiteira Campo Bello, situada à rua de São Bento, até onde foi perseguido pelos mais exaltados. O sub-delegado de plantão na polícia Central compareceu ao local, onde deu garantias ao moço, protegendo-o contra a ira do povo. Na polícia Central, declarou a vítima da exaltação popular, ser o engenheiro Flávio de Carvalho, de 31 annos de edade, residente à praça Oswaldo Cruz 1. Nas suas declarações, disse que, há tempos, vem se dedicando a estudar sobre sobre a psychologia das multidões e tem mesmo alguns trabalhos inéditos sobre a matéria. Para melhor orientação dos seus estudos, resolvera fazer uma experiência sobre "a capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência da força das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito à vida humana".Com esse intuito se postou no ponto citado e quando passava a procissão de Corpus Christi não se descobriu,sendo quase lynchado pelos crentes revoltados com essa atitude. Terminou suas declarações dizendo que não visava ofender a religião do povo, pois esperava de facto que se verificasse tal reação."

Em 1956, Flávio de Carvalho desfilou de saiote, blusa folgada de mangas bufantes, um exótico chapéu de abas largas, meias de bailarina e sandálias – seu "vestuário de verão" – pelas ruas de São Paulo, em outra de suas experiências irreverentes no espaço público.

A performance, portanto, assim como outras linguagens contemporâneas, dá margem a uma série de interpretações e busca de novas definições. É preciso estar atento para a multiplicidade de possibilidades que caracteriza essa modalidade de expressão, para que não se caia em rotulações e conceitos superficiais que não abrangem a sua pluralidade. Um entendimento mais conciso é, de fato, necessário, mas não apenas através da construção de um conhecimento científico, como também da prática subjetiva, tão afeita às artes de uma forma geral.

Para que o entendimento das obras performáticas de Paulo Bruscky não fique na superficialidade, faz-se necessário considerar o diálogo que estabelecem com o Gutai e o Fluxus, principalmente por causa da posição contestatória de tais grupos

diante dos valores estabelecidos, e da mistura entre arte e cotidiano, além da busca constante de um experimentalismo estético.

O Grupo *Gutai*[58] foi um importante coletivo de jovens japoneses do período pós II Guerra, formado por Jiro Yoshihara em Osaka, no Japão, em 1954. O grupo atuou utilizando várias linguagens, como *happenings*, *performances*, Arte Conceitual, Arte Postal[59], entre outras, sendo sua característica fundamental a experimentação do corpo como matéria e a criação de eventos com ênfase no processo em detrimento do produto, além da introdução de materiais naturais e objetos ordinários no contexto artístico, como declara Kristine Stiles.[60]

O crítico Jorge Glusberg chama atenção para essa forte ligação entre arte e cotidiano presente nas ações do Gutai, afirmando que *o nome live art não vem só do fato de envolver participação. Esta forma de arte também foi chamada live porque tinha a intenção de ser tirada da vida, da existência cotidiana*.[61]

Vale ressaltar também o pioneirismo do *Gutai* na realização de eventos/exposições ao ar livre, em meados dos anos 1950, em uma busca de circuitos artísticos alternativos que fugissem dos centros tradicionais e promovessem uma interação ainda maior entre arte e cotidiano. Todas essas características, portanto, irão permear os trabalhos de Paulo Bruscky, tanto no que diz respeito à indissolúvel ligação entre arte e vida, quanto ao questionamento dos valores artísticos/culturais vigentes.

O *Fluxus* foi um grupo formado nos anos 1960 por artistas, poetas e músicos de vários lugares, como Japão, Estados Unidos, Alemanha, entre outros. As ações *Fluxus* procuravam interrogar as condições em que os indivíduos atuavam (e atuam) com os elementos do seu entorno, produzindo, assim, significados sociais, utilizando aleatoriedade, humor e reflexões a respeito da vida cotidiana e suas singularidades. É

---

[58] O nome oficial desse grupo japonês formado em 1954 é *Gutai Bijutsu Kyokay*, sendo sua tradução mais aproximada *Associação de Arte Concreta*. Entretanto, aparece na maioria das referências estudadas apenas como *Grupo Gutai*, ou seja, *Grupo Concreto* (entenda-se concreto como algo tangível, material.)
[59] Paulo Bruscky trocou trabalhos de Arte Postal com os integrantes do *Gutai* Shozo Shimamoto e Saburo Murakami durante vários anos, e o contato entre eles perdura até os dias atuais.
[60] STILES, 1996, p.680.
[61] GLUSBERG, 1987, p.32.

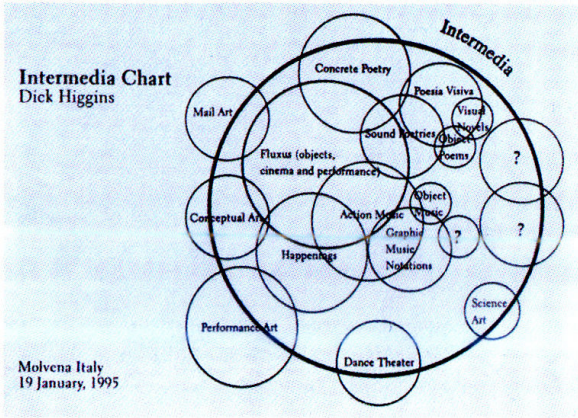
justamente quando questiona as convenções sociais através de práticas subversivas em sua essência que as ações *Fluxus* aproximam-se dos trabalhos de Bruscky.

Allan Kaprow, em *18 Happenings em 6 partes* , convidava os espectadores a interagir com o trabalho de diferentes formas, através de "instruções" que lhes foram entregues. As partituras *Fluxus* seguiam a lógica das instruções de Kaprow: a partir delas, qualquer pessoa poderia realizar as ações descritas. Segundo Stewart Home:

> Teoricamente, por essas instruções qualquer pessoa seria capaz de realizar trabalhos de Fluxus sem precisar de muita habilidade ou preparação. A peça "Música que desaparece para o rosto", de Cheiko Shiomi, é o mais conhecido e popular exemplo disso: *Mude gradualmente de sorriso para não-sorriso.* [62]

As partituras, a partir do momento em que permitem a repetição de uma determinada ação, atribuem ao espectador uma posição participativa, em detrimento de uma passividade meramente contemplativa. Além disso, questionam os critérios de originalidade e autoria da obra, tão valorizados pela tradição artística universal. Coloca-se em prática a teoria de Joseph Beuys de que *cada homem é um artista*. O processo e a experiência, para o *Fluxus* (assim como para Paulo Bruscky), são mais importantes do que um produto estético final.

O humor *Fluxus* e suas proposições baseadas na aleatoriedade e no absurdo agiam na interseção de diferentes mídias, termo definido por Dick Higgins como *Intermídia*. Isso significa dizer que não havia uma fusão entre essas mídias, mas uma relação complexa entre elas, ou como diria Higgins, uma *dialética entre as mídias*[63]. O artista estava preocupado em utilizar esses artifícios de um modo socialmente ativo:



Dick Higgins, gráfico da intermídia

11.**Dick Higgins** *Gráfico de Intermídia* (1995)

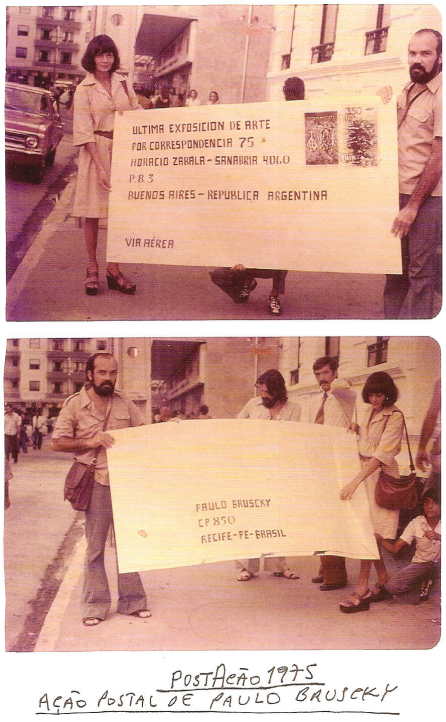
[62] HOME, 2004, p.84.
[63] HIGGINS, Dick.. **Declarações sobre a Intermídia**. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, C.Org. Escritos de Artistas: anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p.140.

> Temos que encontrar os modos de dizer o que tem de ser dito à luz de nossos novos meios de nos comunicarmos. Para isso vamos precisar de novas plataformas, organizações, critérios, fontes de informação[64]

Ainda sobre a incorporação por parte do *Fluxus* de múltiplas mídias, afirma Luciana P. C. de Macedo:

> A linguagem adotada pelo Fluxus incorpora diversos meios de expressão, artísticos e não-artísticos, revelando uma concepção multimídia. Objetos, música, movimentos, luzes, vídeo, película, poesia, quadros, fotografias, publicidade, diversos elementos se combinam e se fundem em busca não de um resultado puramente estético, mas em busca de uma idéia e de um conceito resultante da obra. As realizações do Fluxus buscavam então uma "anti-arte", uma "atitude", que desmistificaste a sacralidade da arte e da sociedade. [65]

O termo multimídia, portanto, caracteriza ações artísticas que utilizam diversos meios expressivos em sua concepção, meios estes que dialogam entre si, sem que um se sobreponha ao outro; realizam uma "dialética entre as mídias", como definiu Higgins. Muitas obras de Paulo Bruscky, não apenas suas proposições performáticas, integram diversas mídias, com o intuito de propor novas experiências sensoriais, como em *Con(c)(s)(?)erto Sensonial* de 1972, ação que será comentada no decorrer do texto.



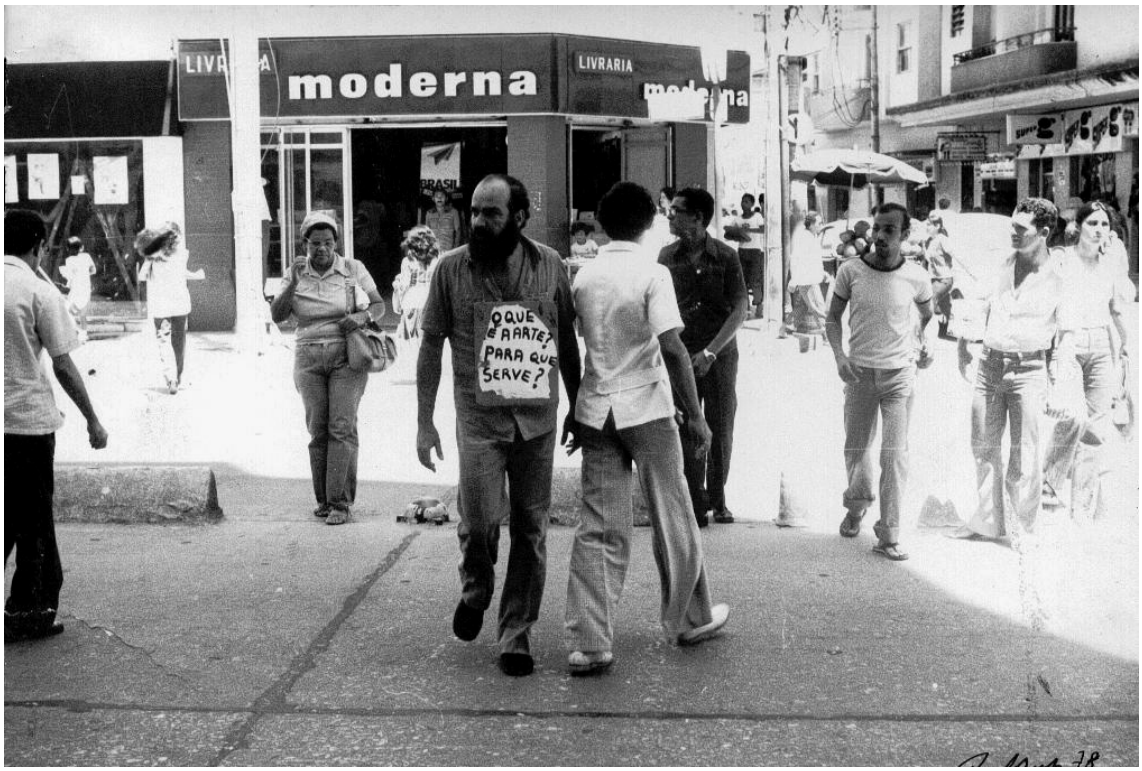
12. **Paulo Bruscky** *Post Ação* (1975)

A expansão da Arte Conceitual nos anos 1960 e sua negação do objeto artístico, como também do seu valor mercadológico, contribuíram, segundo Daisy Peccinini[66], para o abandono dos meios tradicionais. Essa negação da arte como um

---

[64] *Ibid*. p.141.
[65] MACEDO, 2005, p.18.
[66] *Idem*.

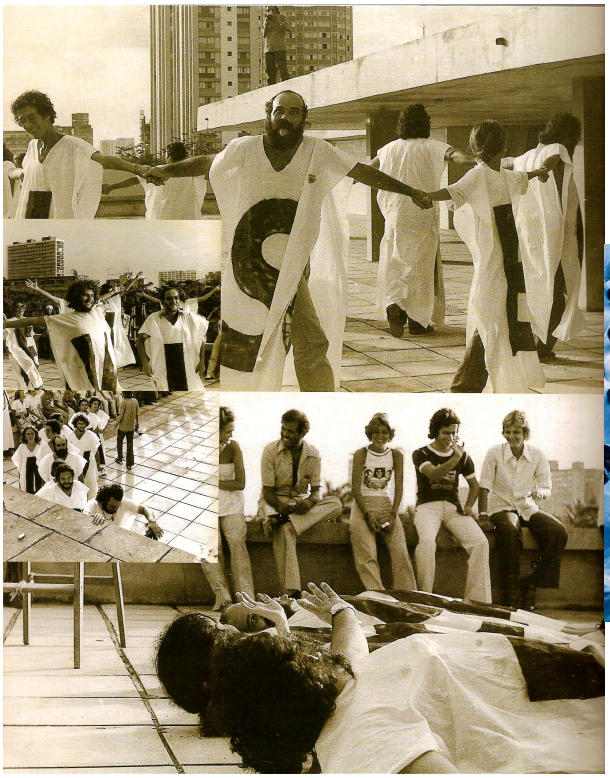
objeto estático finito que não se presta à prática mercadológica, proveniente do conceitualismo, faz-se presente na performance de Paulo Bruscky *O que é arte? Para que serve?* de 1978. A arte deixa de ser um mero artefato e torna-se uma atitude; a afirmação do artista inglês Joseph Kosuth de que *ser artista hoje significa questionar a natureza da arte* é colocada em prática por Paulo Bruscky, quando ele, vestindo uma placa com os questionamentos que dão título à performance, perambula por Recife e senta-se, em seguida, na vitrine de uma livraria da cidade , convidando os transeuntes a refletir sobre a questão.



13. **Paulo Bruscky** *O que é Arte? Para que serve?* (1978)

A *Ação Postal* de 1975 demonstra o experimentalismo do artista pernambucano, que realiza uma ação nas ruas do Recife como desdobramento da sua atuação na Arte Postal, e da ampla utilização de materiais baratos e circuitos alternativos para circulação de suas obras. *Ação Postal* é uma performance realizada nas ruas, e, dessa forma, também configura-se como intervenção urbana. Bruscky confeccionou um envelope de 1.80 x 0.90m contendo uma carta de 5m, que foi conduzido pelas ruas da cidade até chegar ao edifício central dos correios, onde foi enviada para uma galeria de Buenos Aires, juntamente com os registros da performance (como especifica o projeto). Cristina Freire chama atenção para como *os meios se*

articulam e se misturam dentro de uma mesma idéia[67] nesse trabalho, em que as fronteiras entre as linguagens são completamente expandidas.



14. **Paulo Bruscky** *Poesia Viva* (1978)

15. **Lygia Pape** *Divisor* (1968)

Dando continuidade a essa mescla das linguagens contemporâneas, em *Poesia Viva* de 1978, performance coletiva organizada juntamente com o artista paraibano Unhandeijara Lisboa, pessoas vestem letras formando uma espécie de "poesia visual viva". Vale lembrar que Bruscky realizou uma série de obras de poesia sonora, poema processo e poesia visual, e a respeito dessa última linguagem de expressão Unhandeijara Lisboa declara:

[67] FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia.** São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006 p.149.

> A preocupação do visual era muito mais importante do que a questão do verso, daquela coisa da poesia tradicional, então já começamos (eu e Paulo Bruscky) aí uma ruptura em relação à poesia tradicional.[68]

Nessa época, artistas do movimento Neoconcreto também engendraram algumas ações experimentais/participativas, criando obras que só adquiriam significado a partir da participação ativa das pessoas, como o *Divisor* de Lygia Pape e o *Parangolé* de Hélio Oiticica, como já foi comentado anteriormente.

Ainda utilizando o próprio corpo para um questionamento que se refere aos problemas sociais presentes nos países subdesenvolvidos, Paulo Bruscky realiza o ensaio fotográfico *Alimentação* de 1978. Novamente o registro fotográfico apresenta-se como documentação/testemunho de uma ação efêmera. A esse respeito Cristina Freire afirma:

> Nas performances as fotografias registram o ocorrido, ali, naquele momento. (...) Como obra do instante ou do desenrolar de um processo, performances podem, de certo modo, permanecer no tempo pela documentação fotográfica, pelos vídeos e pelos filmes que perenizam o gesto fugaz. Muitas performances, no entanto, perderam-se em razão da inexistência de registros.[69]

Ainda segundo a autora, práticas como essas – análogas à *Body Art* (Arte Corporal) –, através da efemeridade da ação e da utilização do próprio corpo como suporte, engendravam uma resistência e uma barreira à mercantilização da arte.

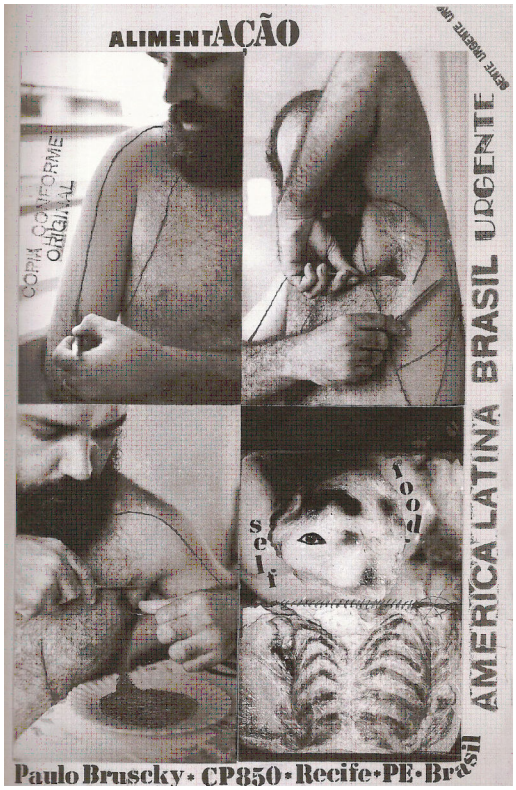
16. **Hélio Oiticica** *Parangolé P10* (1964)

[68] Declaração de Unhandeijara Lisboa. *In* PECCININI, 1985, p.273.

[69] FREIRE, 1999, p.103.

Bruscky secciona seu corpo em várias partes, e simula uma auto-mutilação. Essa autofagia, além de denunciar a fome como um grave problema social, sugere uma participação do artista em seu próprio trabalho levada às últimas conseqüências. Não havendo mais o que desmaterializar, o próprio corpo torna-se a obra.

A técnica fotográfica assume um papel de registro e extensão dos trabalhos contemporâneos, principalmente a partir das décadas de 60 e 70 do século XX, quando o conceitualismo, a arte ambiental, os *happenings*, as performances, entre outras linguagens, surgiram e se desenvolveram. A foto deixou de ser um produto acabado para tornar-se um instrumento de registro da atividade criadora e do ato artístico propriamente dito; passou a registrar o processo da obra, ao invés de documentar objetos de arte estáticos.



15. **Paulo Bruscky** *Alimentação* (1978)

Uma interação dinâmica com espectadores, em que todos se tornam ativos participantes ocorre em *Con(c)(s)(?)erto Sensonial* de 1972. A performance era (como sugere o título) em um verdadeiro "concerto" sensorial, em que quase todos os sentidos dos participantes (visão, audição, tato) são acionados no decorrer do trabalho – a ação, diga-se de passagem, é coletiva. *Con(c)(s)(?)erto Sensonial*, organizado em parceria com o artista Daniel Santiago[70], consistia, segundo Andréa P. Nunes, no seguinte:

> Ao entrar no auditório da Faculdade de Filosofia do Recife (FAFIRE), as pessoas receberam uma caixa de fósforos e um folheto com as instruções para a "Exposição de ruídos", que consistiu na percussão realizada pelas caixas de fósforos, regidas pela projeção das cores vermelho, amarelo, azul e verde, as quais estavam em etiquetas coladas sobre as caixas. Ao cessar a projeção de determinada cor, estancaria o som das caixas com a mesma cor. O pianista Marcos Caneca participou, de acordo com o folheto, "sem

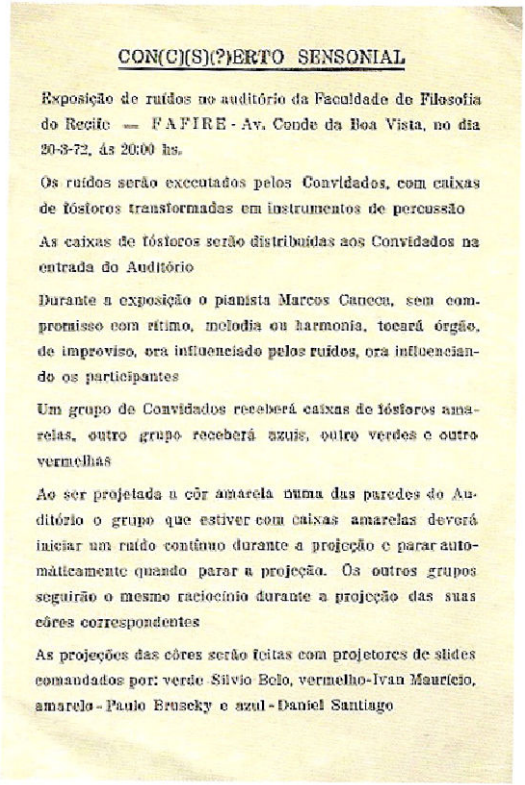
[70] O artista plástico pernambucano Daniel Santiago trabalhou junto com Paulo Bruscky em diversas situações a partir dos anos 1960. Vive e trabalha, atualmente, em Recife – PE.

> compromisso com ritmo, melodia ou harmonia (...) ora influenciado pelos ruídos, ora influenciando os participantes".[71]

A participação do público, mais uma vez, é fundamental para que a obra se complete plenamente. E, além disso, mais uma vez remete-nos às performances *Fluxus*, mais especificamente *4' 33"* – uma das peças mais conhecidas de John Cage[72] –, que renovou o conceito da partitura musical e da própria noção de música. Nessa peça, o músico deveria ficar 4 minutos e 33 segundos sem tocar uma única nota, apenas ameaçando fazê-lo durante esse tempo determinado. Muitos espectadores, obviamente, encaravam isso como uma mera brincadeira, ou até mesmo um insulto.

> A audiência, se estivesse preparada, poderia detectar o cantar longínquo dos pássaros, o barulho dos carros passando (...) o silêncio, surpreendentemente, era barulhento. Cage estava pedindo às pessoas que ouvissem os sons a sua volta o tempo todo. Nada poderia ser tudo (...) todos os sons eram potencialmente música.[73]

A "exposição de ruídos" – assim foi denominado por Bruscky o *Con(c)(s)(?)erto Sensonial* – também considerava, afinal, que qualquer som poderia ser música. Ao contrário da performance de Cage, porém, o músico ao piano tocava o instrumento e interagia com os sons feitos pelos participantes a partir das caixas de fósforos. Todos, portanto, tinham um papel fundamental na construção da performance.



CON(C)(S)(?)ERTO SENSONIAL

Exposição de ruídos no auditório da Faculdade de Filosofia do Recife — FAFIRE - Av. Conde da Boa Vista, no dia 20-3-72, às 20:00 hs.

Os ruídos serão executados pelos Convidados, com caixas de fósforos transformadas em instrumentos de percussão

As caixas de fósforos serão distribuídas aos Convidados na entrada do Auditório

Durante a exposição o pianista Marcos Caneca, sem compromisso com ritmo, melodia ou harmonia, tocará órgão, de improviso, ora influenciado pelos ruídos, ora influenciando os participantes

Um grupo de Convidados receberá caixas de fósforos amarelas, outro grupo receberá azuis, outro verdes e outro vermelhas

Ao ser projetada a côr amarela numa das paredes do Auditório o grupo que estiver com caixas amarelas deverá iniciar um ruído contínuo durante a projeção e parar automàticamente quando parar a projeção. Os outros grupos seguirão o mesmo raciocínio durante a projeção das suas côres correspondentes

As projeções das côres serão feitas com projetores de slides comandados por: verde Silvio Belo, vermelho-Ivan Maurício, amarelo - Paulo Bruscky e azul - Daniel Santiago

16. **Paulo Bruscky**
Convite para Com(c) (s) (?) erto Sensasonial
(1972)

---

[71] NUNES, 2004, p. 75.
[72] John Cage , músico experimental por excelência, contribuiu para o diálogo entre as diversas linguagens de expressão artística, como música, dança, artes plásticas e teatro. Nos anos 1950, ao lado dos artistas Robert Rauchenberg e Merce Cunnigham fundou o Black Mountain College, uma escola de Artes experimental, tendo uma participação fundamental no grupo Fluxus nos anos seguintes.
[73] GODFREY, 1998, p.61.

Xeroperformance de 1980 talvez seja um dos trabalhos mais emblemáticos da poética multimídia de Paulo Bruscky. Foi através dessa performance, em que o artista ganhou a bolsa da Fundação Guggenheim, indo para Nova York realizar suas pesquisas/experiências. Vale lembrar que outros artistas brasileiros, nessa mesma época, utilizaram a xerox como forma de expressão:

> É bom que se diga que no Brasil, quando o xerox é utilizado por artistas, como Mário Ishikawa, Ana Bella Geiger, Hudinilson Jr., Bené Fonteles, entre outros, os trabalhos inserem-se num circuito de distribuição marginal, incompreendidos por grande parte da crítica, diferente do que ocorria em outros países, especialmente nos Estados Unidos.[74]

A *Xeroperformance*, na verdade, deu origem a um filme experimental, um vídeo-arte, produzido originalmente em Super-8, intitulado *xerofilme*. Luciana P. C. de Macedo descreve a *Xeroperformance*:

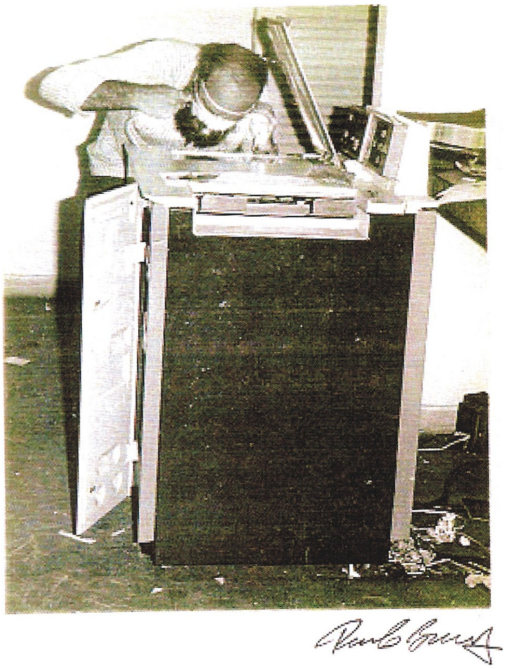
> Em *Xeroperformance*, Paulo Bruscky tirou cópias de seu próprio corpo e depois filmou essas cópias quadro a quadro, transformando-as em filme. O artista foi o criador do *xerofilme* e, nesse vídeo performance, utiliza sua invenção para registrar sua interação maquinal através desta nova linguagem criada por ele. O vídeo é usado como mais um elemento de uma colagem multimidiática.[75]

Nota-se, nesse trabalho, uma maior preocupação do artista com o processo da performance do que com um produto final em si; o registro (a produção do *xerofilme*) da interação corporal de Bruscky com a máquina, numa subversão da utilização comum desse aparato tecnológico, possui maior importância do que um produto estético finito – o objetivo não é estimular uma contemplação meramente visual da obra resultante, mas propor uma ampliação dos sentidos do espectador, que passa a *ser então "performer-vídeo-espectador", interagindo num tempo e espaço específicos, explorando assim a sua sensorialidade diante da obra apresentada.*[76]

---

[74] FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia.** São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006 p. 126.
[75] MACEDO, 2005, p.59.
[76] *Ibid*.p.61.

Em seu texto *Xerografia artística: Arte sem original (Da invenção da máquina ao processo xerográfico)*, Paulo Bruscky diz que *entre as mídias contemporâneas o que melhor concretiza o texto datado de 1925 do filósofo alemão Walter Benjamin "A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica" é o uso da xerografia artística. As razões vão desde a multiplicação imediata das obras, em sua maioria sem matrizes(...), principalmente através do circuito de arte correio...*[77] Nesse texto, o artista escreve sobre suas experiências com xerox, assim como sobre a invenção da técnica e seu funcionamento, além de pontuar a xerografia como um procedimento que expande as possibilidades do artista, que pode utilizá-la como fonte de experimentações/criações e difundi-la através de diversos meios. Essa afirmação parece bastante elucidativa quanto aos anseios e proposições estéticas de Bruscky, que viu em certos aparatos tecnológicos – como máquinas de xerox, eletroencefalógrafos – possibilidades de expandir as fronteiras das linguagens da arte contemporânea. Bruscky acreditava na difusão ilimitada das suas idéias/obras, assim como na diluição da autoria das mesmas, dando ênfase ao seu processo de distribuição/multiplicação como uma forma engajada de "democratização" de seus trabalhos, assim como os de outros artistas. A arte deveria estar em toda parte, em todas as esferas sociais, não apenas restrita aos centros tradicionais, como museus e galerias.



Paulo Bruscky ***Xeroperformance*** (1980)

Esse processo que questiona a autoria das obras, assim como sua multiplicação desenfreada, entretanto, já tinha sido fruto de reflexões por parte do filósofo alemão Walter Benjamin algumas décadas antes.

---

[77] BRUSCKY, Paulo. **Xerografia artística: Arte sem original (Da invenção da máquina ao processo xerográfico)**. *In:* PECCININI, Daisy.Org. Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985. p.132.

Ao se multiplicar infinitamente, o valor de originalidade da obra-de-arte se dilui, o que Benjamin também denominou de perda da "autenticidade". A possibilidade de reprodução das imagens também provoca mudanças perceptivas na sociedade, que tenta assimilar os novos conceitos artísticos: *Na época da sua reprodutibilidade técnica, o que é atingido na obra de arte é a sua aura.* [78] Benjamin referia-se mais precisamente à fotografia e ao cinema, novidades que abalavam as noções e os valores estéticos vigentes em sua época, pois tinham capacidade de reproduzir em série milhões de cópias do mesmo objeto. O filósofo alemão, portanto, visualizou em 1936 uma inevitável e contínua alteração do objeto de arte, diagnosticando a perda da sua "aura", que estaria ligada à "excepcionalidade" e "originalidade" do objeto; a partir reprodução desenfreada das imagens, propiciada pelas evoluções tecnológicas, elas tornam-se cada vez mais acessíveis e banalizadas. Sua "excepcionalidade" e "originalidade" se diluem, assim como seu valor de culto.

Paul Valéry, em 1934, na introdução do famoso ensaio de Benjamin, já demonstrou preocupação em relação à inserção das novas tecnologias no âmbito das artes ao afirmar que *É de se esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria invenção e chegando mesmo, talvez, a maravilhosamente alterar a própria noção de arte.* [79] Apesar do tempo decorrido, as reflexões de Valery e Benjamin permanecem extremamente contundentes e cabíveis em relação às questões da arte contemporânea, principalmente àquelas relacionadas à diluição da autoria do artista e multiplicação de suas obras, além da inserção de aparatos tecnológicos na esfera da arte, como no caso da vídeo-arte e da fotografia, que apenas são possíveis a partir da utilização de certos equipamentos. Até que ponto, portanto, a utilização de tais equipamentos, além de tantos outros, seriam determinantes para as experiências e proposições artísticas?

Registros de 1979 é outra vídeo-performance (filmada em tempo real, e sem edição, diga-se de passagem) em que Bruscky estabelece uma relação corporal com uma máquina, nesse caso o eletroencefalógrafo. Segundo o artista, os desenhos/traçados

---

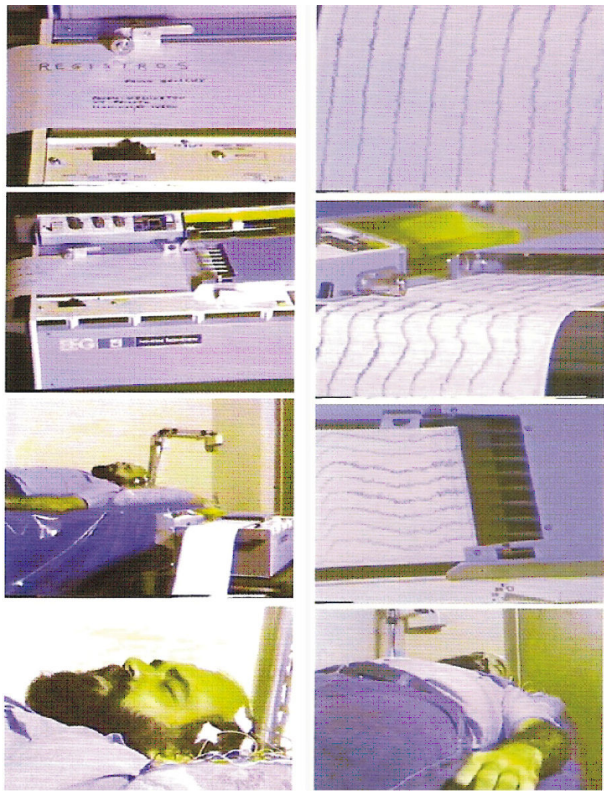
[78]BENJAMIN, Walter. **A obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica**. *In*: LIMA, Luiz Costa.Org. Teoria da Cultura de Massa. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.226.

[79] VALERY *apud* BENJAMIN, Walter. *op.cit*.p.221.

produzidos pela máquina, a partir dos sinais emitidos por seu cérebro, iriam variar a partir do seu estado psíquico. Assim, o artista *registra um pensamento próprio, revelando desenhos gráficos de seus sentimentos, utilizando a si próprio e à máquina.*[80]

Segundo Cristina Freire:

> A série de gráficos resultante do vídeo Registros (1974) foi concebida ainda como partituras musicais. No ano anterior, já havia publicado um anúncio nos classificados, no qual procurava patrocínio para a idéia de adaptar emissões sonoras na máquina eletroencefalográfica, relacionando o som dos traçados dos aparelhos. Para o artista, "cada paciente seria um compositor, e todas as composições seriam diferentes." Os médicos saberiam fazer "leituras" desses sons e, dessa maneira, poderia ser realizado um grande concerto de "música eletroencefalográfica."[81]



18. **Paulo Bruscky** *Registros (1979)*

[80] MACEDO, 2005, p.56.
[81] FREIRE, *op.cit.*,p.54.

Mais uma vez a intenção de Bruscky é levar a arte, de uma forma inusitada, ao cotidiano das pessoas. Vale ressaltar, também, que essa ação foi realizada no hospital Agamenon Magalhães, onde o artista trabalhou durante um tempo. A arte, portanto, poderia estar presente em qualquer lugar, não apenas nos centros convencionais, e essa idéia foi plenamente vivenciada pelo artista pernambucano.

A relação entre o homem e a máquina, questão tão discutida na era pós-industrial está presente, portanto, tanto na *Xeroperformance* quanto em *Registros*, ao lançar mão de aparatos tecnológicos – não apenas a máquina foto-copiadora e o eletroencefalógrafo, como também a filmadora, que registrou as performances, e os outros recursos utilizados para a edição e produção dos vídeos –, Bruscky evidencia uma contradição entre o gesto orgânico/visceral/performático e a maquinaria fria/funcional. Que papel a tecnologia exerce em nossas vidas? Até que ponto não estaríamos condicionados/alienados em relação às novas tecnologias? O situacionista[82] Constant já pontuou essa preocupação em 1958:

> A máquina é um mal indispensável para todo o mundo, até para os artistas, e a indústria é o único meio de prover às necessidades, mesmo estéticas, da humanidade na escala do mundo real.
> Já não são "problemas" para os artistas, é a realidade que eles não podem negar impunemente. [...] O trabalho maquinal e a produção em série oferecem possibilidades inéditas de criação, e quem souber colocar essas possibilidades a serviço de uma imaginação ousada será o criador de amanhã. Os artistas têm a tarefa de inventar novas técnicas e de utilizar a luz, o som, o movimento, e todas as invenções em geral que possam influir nas ambiências. Sem isso, a integração da arte na construção do habitat humano continua a ser uma quimera [...].[83]

Que caminhos a arte pode percorrer diante do surgimento (nos anos 1960/70, época desses trabalhos, no caso, façamos uma referência aos novos *meios e multimeios*) de tais recursos? De fato, talvez não encontremos facilmente uma resposta final para esses questionamentos, mas as performances de Bruscky, assim como tantas outras obras, estimulam e proliferam inúmeras reflexões.

---

[82] A Internacional Situacionista (IS) foi um grupo formado nos anos 1950, que teve entre seus protagonistas o francês Guy Debord. A idéia básica desse grupo era a construção de *situações*, com o intuito de revolucionar o cotidiano das pessoas, e enxergavam o espaço urbano como um meio propício para novas experimentaçãoes. A IS não pretendia ser vista como um grupo artístico propriamente dito, pois sua ligação com a política e o urbanismo era muito mais forte, mas desejava propor uma revolução cultural mais ampla a partir da abolição da alienação cotidiana.

[83] CONSTANT. **A Propósito de Nossos Meios de Ação e Perspectivas**. *In.* JACQUES, Paola B. Org. Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.p.92.

Intervenções Urbanas: A cidade como suporte para experiências artísticas

Precisamos ocupar espaços, mesmo que sejam temporários.
(Paulo Bruscky)

As possibilidades oferecidas a partir da junção entre arte e meio urbano, na tentativa de manifestar idéias e insatisfações frente aos problemas políticos e sociais e ao próprio mercado de arte, dão margem a inúmeras reflexões. Pode-se dizer que um dos objetivos das ações no espaço público, que se desenvolveram com maior força a partir dos anos 60 e 70 do séc. XX, foi negar o estatuto da obra de arte enquanto mercadoria, em favor de uma arte processual e, muitas vezes, efêmera. Essa efemeridade, que caracteriza, por exemplo, a performance (prática que se consolidou como linguagem artística independente também nos anos 1970), era uma tática contra o mercado de arte, que tentava, a todo custo, absorver as novas linguagens emergentes dessa época, que assim deixariam de ser subversivas e se adaptariam ao sistema vigente.

Paulo Bruscky encontrou no espaço urbano um terreno fértil para suas experimentações artísticas. Nele, realizou performances, vídeos e intervenções que chamavam a atenção dos transeuntes, rompendo com a "normalidade" cotidiana. Além de realizar trabalhos que *revelam o extraordinário no cotidiano*[84], Bruscky questionava a primazia do *Cubo Branco*[85] como espaço legitimador da arte, procurando locais onde pudesse atuar sem o aval institucional. É notório que muitas dessas ações foram barradas pela Polícia Federal na época da ditadura militar brasileira, que julgava subversiva a maioria das propostas artísticas realizadas pelo artista pernambucano no espaço público.

Em 1981, juntamente com Daniel Santiago, Bruscky organizou a exposição *Art Door,* uma mostra artística que tomou de assalto as ruas do Recife, ocupando os *out*

---

[84] FREIRE, 2006, p.77

[85] Em 1976, o artista norte-americano Brian O'Doherty publicou uma série de três artigos na revista ***Art Fórum*** em que referia-**se** ao espaço da galeria como "Cubo Branco", um ambiente asséptico que não poderia intervir na percepção das obras por parte dos observadores – característica que tomou força a partir do Minimalismo. O Cubo Branco seria um espaço neutro, sem influência do meio externo, e alheio aos fatores da vida cotidiana. O observador, portanto, ficaria isolado em um espaço atemporal onde o objeto arte poderia ser cultuado e sacralizado.

doors da cidade com obras de artistas de todo o mundo. Sobre a mostra, Bruscky declara:

> Na *Art Door*, a arte sai das requintadas galerias e dos arcaicos museus e toma forma em cartazes espalhados pela cidade, que é transformada num grande espaço artístico: 3942 m² de obras de arte em exposição. O artista, no juízo final, sendo julgado pela população (o que intimidou a participação de vários artistas, principalmente os pseudo muralistas, os Siqueiros da vida), numa exposição sem fins comerciais, onde a propaganda cede seu lugar para trabalhos das mais variadas técnicas, desde os mais tradicionais regionalistas até as propostas mais recentes da arte contemporânea (poemas visuais, carimbos, xerox, propostas, etc.), com a participação de 286 artistas de 25 países, dá oportunidade aos artistas e ao povo de presenciar o que está acontecendo em todo o mundo.[86]

Bruscky subverteu o uso comum dos veículos midiáticos – os *outdoors* – que passaram a não mais carregar anúncios comerciais, mas trabalhos de arte, propondo novas formas de apreensão do meio urbano, dessa vez ligadas à estética. Mais uma vez essas intervenções relacionam-se à *Culture Jamming*, já que interferem diretamente nos aparatos propagandísticos da cidade, mas também trazem à tona o desejo situacionista de intervir e revolucionar (mesmo que seja uma revolução pontual) o cotidiano dos cidadãos, propondo-lhes *situações* que os levassem a refletir sobre sua relação com o espaço público, investindo na ludicidade para este fim.

19. Paulo Bruscky e Daniel Santiago ***1ª Exposição Internacional de Art Door*** (1981)

Uma das influências mais importantes para a arte urbana foi, sem dúvida, a Internacional Situacionista (IS), grupo que contou com a participação de pessoas de

[86] BRUSCKY, Paulo *apud* FREIRE, 2006, p.99.

diferentes regiões do mundo, cujo participante mais conhecido foi o francês Guy Debord. A IS foi fundada em 1957 a partir da junção de três outros grupos: Internacional Letrista (IL), Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI) e *London Psychogeographical Association* (LPA – grupo de apenas um integrante, Ralph Rumney, formado na ocasião de encontro dos membros da IS). Os situacionistas desenvolveram alguns conceitos relativos ao espaço urbano, teorias que convidavam as pessoas a estabelecerem relações subjetivas e inusitadas com a cidade. Formularam uma *crítica urbana* em que o espaço público – a zona de ação situacionista por excelência – torna-se um terreno *de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência de paixão da vida cotidiana moderna*[87].

Ao desenvolver o conceito de *deriva*, a IS propunha aos habitantes das cidades apreender o entorno urbano de uma forma nova. Para tanto, o pedestre deveria andar sem uma direção pré-estabelecida, *descondicionado* dos seus hábitos e conceitos corriqueiros. Para a IS, *a deriva é uma técnica do andar sem rumo*[88]. A deriva colocava em prática aquilo que os membros da IS chamavam de *psicogeografia*, definida por Abdelhafid Khatib[89] como um *estudo das leis e efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos.*[90]

A idéia básica dos situacionistas, que se autodenominavam *revolucionários profissionais da cultura*[91], era a construção de *situações*, com o intuito de revolucionar o dia-a-dia das pessoas; a questão do cotidiano era muito importante para a IS, pois lá estaria a origem da alienação, e onde poderia crescer, também, a participação, que seria o primeiro passo para uma revolução cultural mais abrangente, contra a banalidade do dia-a-dia. *A Internacional Situacionista (IS) – grupo de artistas, pensadores e ativistas – lutava contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral*, *ou*

---

[87] JACQUES, 2003,p.13.
[88] DEBORD, Guy *apud* JACQUES, 2003, p.17.
[89] Abdelhafid Khatib foi, ao lado de Guy Debord, Constant Nieuwenhuys, Asger Jorn, Raoul Vaneigem, Christian Dotremont, entre outros, integrante da Internacional Situacionista, que contou com participantes de diferentes países como França, Alemanha, Bélgica, Holanda, Argélia, Itália, Inglaterra e Dinamarca.
[90] KHATIB, Abdelhafid. **Esboço de Descrição Psicogeográfica do Les Halles de Paris**. *In* JACQUES, 2003. p.80.
[91] DEBORD, Guy. **Teses sobre a Revolução Cultural**. *In* JACQUES, 2003.p.72.

seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade[92]. Paola Berenstein declara:

> Essas idéias se desenvolveram também no meio artístico após os situacionistas. Logo em seguida o grupo neodadaísta Fluxus propôs experiências semelhantes; foi a época dos *happenings* no espaço público. No Brasil, os tropicalistas também tiveram algumas idéias semelhantes, principalmente o "Delírio Ambulatorium" de Hélio Oiticica (outros artistas brasileiros já tinham proposto experiências no espaço urbano bem antes, como, por exemplo, Flávio de Carvalho). Dentro do contexto da arte contemporânea, vários artistas trabalharam no espaço público de uma forma crítica ou com um questionamento teórico, e, entre vários outros podemos citar: Krzysztof Wodiczko, Daniel Buren, Gordon Matta-Clark ou Dan Graham. O denominador comum entre esses artistas e suas ações urbanas seria o fato de eles verem a cidade como campo de investigações artísticas e novas possibilidades sensitivas; eles acabavam assim mostrando outras maneiras de se analisar e estudar o espaço urbano através de suas obras/experiências.[93]

A força crítica que emanava dos ideais situacionistas influenciou muitos grupos, em diferentes aspectos, pois as práticas da IS não pretendiam ser vistas como artísticas especificamente, já que suas preocupações eram bem mais amplas, abrangendo questões sociais, culturais e, sobretudo, políticas. Esses ideais eram disseminados através da publicação *Internacionale Situationniste*, em que membros do grupo (que se diluiu completamente em 1972) escreviam suas teorias e as expandiam pelo mundo. Vale ressaltar a importância que esse grupo teve para as barricadas do Maio de 68 francês, uma vez que seus escritos basearam teoricamente muitos estudantes envolvidos no conflito. A importância da IS dentro dos assuntos relacionados ao espaço público se deve, também, às suas críticas ao urbanismo tradicional, chegando a elaborar teorias sobre um *urbanismo revolucionário*, difundidas através de textos como *Formulário para um novo urbanismo* (1958), *Crítica ao Urbanismo* (1961), *Outra cidade para outra vida* (1959), entre tantos outros publicados nos exemplares da *Internacionale Situationniste* .

Outra prática estimulada pelo grupo foi o *détournement* (desvio em francês), que apoiava a apropriação de elementos midiáticos da cultura de massa, como histórias em quadrinhos e cartazes publicitários, para sua alteração estética e semântica com fins

---

[92] JACQUES, *Op cit.*
[93] *Ibidem.* p.35.

revolucionários. Sobre o método do *détournement*, André Mesquita faz as seguintes considerações:

> Embora fizessem uma crítica à representação e à estetização do mundo, os situacionistas acreditavam que a melhor forma de contrariar a sociedade do espetáculo seria usar a sua própria lógica interna para uma maior conscientização do problema. Nas imagens e nos textos da cultura de massa, como a publicidade e as histórias em quadrinhos, os situacionistas encontraram o material visual para a desvalorização de seus significados e a sua revalorização para fins críticos e subversivos. Desviavam os diálogos dos balões das tiras dos quadrinhos substituindo-os por análises políticas, grafitavam frases nas ruas ou se apropriavam de anúncios e dos textos dos jornais.[94]

Fica clara a relação entre o *détournement* e as ações de Bruscky no espaço urbano, principalmente os *desvios* feitos nos *outdoors* de Recife. Essas modificações estéticas, ao serem feitas em peças publicitárias – que, diga-se de passagem, tomam conta do espaço público, instaurando uma verdadeira ditadura da mídia e do consumo[95], além de poluir visualmente a paisagem –, subvertem seu uso comum e podem levar os habitantes das cidades a refletirem sobre sua relação com seu entorno, assim como os possíveis lugares para a arte.

Alguns coletivos artísticos, assim como artistas individuais, aproveitando a utilização do meio urbano, também criticavam as instituições culturais tradicionais, propondo circuitos artísticos alternativos, como Cildo Meireles, Artur Barrio, Antonio Manuel, Hélio Oiticica, Grupo Rex, Paulo Bruscky, Daniel Santiago e muitos outros. Pode-se tomar como exemplo também as ações do coletivo 3Nós3; este grupo atuou principalmente em São Paulo entre 1979 e 1982. No início de 1979 fizeram um "ataque" às estátuas da cidade: encapuzaram todas as estátuas que encontraram pela frente, seguindo um percurso marcado previamente em um mapa. A idéia, segundo o grupo, era a motivação plástica na paisagem, chamar a atenção das pessoas que passam todos os dias pelas estátuas, e sequer percebem sua existência. Em "X Galeria", vedaram as portas de galerias com um "X", deixando bilhetes em cada uma com a mensagem: "O que está dentro fica, o que está fora se expande", numa clara crítica à restrição das obras de arte dentro das instituições, ação que já foi comentada

---

[94] MESQUITA, 2008, p.80.

[95] Naomi Klein em seu livro **Sem Logo** chama atenção para o fato da concentração da propriedade de mídia ter conseguido desvalorizar o direito de livre expressão, separando-o do direito de ser ouvido. *In* KLEIN, Naomi. **Sem Logo: A Tirania das Marcas em um Planeta Vendido**.São Paulo: Record, 2001. p. 308.

anteriormente. Algumas ações de coletivos, assim como de artistas individuais, portanto, utilizam diferentes linguagens visuais, visando a colocar em prática questionamentos sociais e políticos. Sobre a questão da obra de Paulo Bruscky em relação ao sistema institucional, Lídice Matos afirma:

> Ao criar sistemas paralelos ao circuito (arte correio, ateliê arquivo, ações públicas), questiona as estratégias e modos dos sistemas vigentes, consciente de que os discursos e ações só são capazes de transformar qualquer sistema quando adquirem visibilidade nesse mesmo sistema. Com isso escapa das classificações institucionais e desestabiliza conceitos e critérios de julgamento de valor.[96]

O discurso de Lídice Matos é fundamental para a compreensão do *modus operandi* de Bruscky, que não apenas realizou críticas às instituições artísticas convencionais, mas também propôs novos modos de sentir e perceber o mundo através da arte, a partir do momento em que apresentou novos territórios para a fruição estética. Buscou (e busca) circuitos artísticos alternativos que aliassem a arte à prática cotidiana. Essa busca por novos espaços onde a arte pudesse atuar livre do aparo institucional emergiu em meados de 1960.

Os museus e as galerias tornaram-se ambientes limitados e demasiadamente direcionados aos interesses econômicos do mercado de arte. Muitos artistas de todo o mundo, incomodados com essa situação (e influenciados pelas mudanças sociais vigentes em seus países – a Guerra do Vietnã e o Feminismo nos Estados Unidos; o movimento estudantil e o Maio de 68 na França; a ditadura militar que predominava na América Latina, entre outros acontecimentos), começaram a explorar novos territórios para a execução de seus trabalhos. Michael Lailach argumenta:

> Quando em 1968 um grupo de artistas europeus e norte-americanos começaram a desenvolver uma série de desenhos, conceitos e projetos a partir de técnicas e materiais novos e pouco convencionais aplicados a entornos e dimensões novas, a paisagem como motivo artístico alcançou uma dimensão inesperada e antisimbólica.[97]

Inicialmente, as intervenções urbanas eram trabalhos – em sua maioria efêmeros – que negavam o valor mercadológico do objeto arte, mesmo que depois essa

---

[96] MATOS, 1997, p.121.
[97] LAILACH, 2007, p.7.

idéia utópica tenha sido corrompida pelo mercado de arte, e os artistas em questão absorvidos por esse sistema, através, principalmente, da exposição e venda dos registros (vídeos, fotografias, etc.) e projetos de seus trabalhos.

Os trabalhos de Arte Ambiental (ou *Land Art*) também procuraram intervir diretamente nas paisagens, que deixava de ser *um mero objeto de descrição literária e artística, se convertendo também em material plástico.*[98] A crítica americana Rosalind Krauss se referiu a essa nova linguagem como "escultura em um campo expandido", já que havia dúvidas entre os críticos de arte quanto à sua conceituação: seria arquitetura, escultura ou paisagismo? Artistas como Robert Smithson, Carl André, Javacheff Christo, Walter de Maria, entre outros, passaram a utilizar o entorno como suporte para seus trabalhos, escolhendo, muitas vezes, lugares distantes dos centros urbanos e de difícil acesso. Quando Robert Smithson realizou *Spiral Jetty* em um lago salgado no deserto de Utah nos Estados Unidos, o registro desse trabalho monumental foi parte fundamental no seu processo de desenvolvimento. Por ter sido feito em um local de difícil acesso, a maioria do público só tomou conhecimento da sua existência através de fotografias, esboços preliminares e do filme elaborado pelo próprio Smithson, exibido em 1972, na *Dwan Gallery*, em Nova York. Os registros documentais apresentam-se como extensão e testemunho dos trabalhos de Arte Ambiental, e esse fato é de suma importância para muitos trabalhos efêmeros contemporâneos, uma vez que garantem uma "perenidade" que seria impossível sem tais recursos. A obra se perderia no tempo e no espaço, ficando registrada apenas na memória do artista e da audiência presente no momento de execução da proposta artística.

As manifestações de *Land Art*, em sua maioria, aconteciam em paisagens afastadas dos grandes centros urbanos, sem intervir diretamente na dinâmica desses locais. A maioria do público apenas tem acesso a elas através de registros (geralmente expostos em galerias e ambientes culturais, ou publicados em revistas, livros, etc.), como fotografias e vídeos. Vale ressaltar ainda o alto custo desse tipo de ação, como as propostas do artista búlgaro Javacheff Christo, cujas execuções são muito dispendiosas monetariamente, devido, principalmente, às escalas grandiosas de tais ações. Já as ações de Paulo Bruscky (e de outros artistas brasileiros, como Artur Barrio) são elaboradas

[98] *Idem*. p.8.