



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

NAYMME TATYANE ALMEIDA MORAES

**“HOJE, A ARTE É ESTE ACONTECIMENTO”:
conceitualismo e prática social em Paulo Bruscky**

RECIFE

2023

NAYMME TATYANE ALMEIDA MORAES

**“HOJE, A ARTE É ESTE ACONTECIMENTO”:
conceitualismo e prática social em Paulo Bruscky**

Tese apresentada pela aluna Naymme Tatyane Almeida Moraes para a avaliação por banca qualificada como requisito para aquisição do título de doutora em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco, no programa de Pós-graduação em Sociologia, na área de concentração mudança social.

Orientador: Paulo Marcondes Ferreira Soares

RECIFE

2023

Catálogo na Fonte
Bibliotecário: Rodrigo Leopoldino Cavalcanti I, CRB4-1855

M828h Moraes, Nayme Tatyane Almeida.
“Hoje, a arte é este acontecimento” : conceitualismo e prática social em Paulo Bruscky / Nayme Tatyane Almeida Moraes. – 2023.
205 f. : il. ; 30 cm.

Orientador : Paulo Marcondes Ferreira Soares.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Recife, 2023.

Inclui referências.

1. Sociologia da arte. 2. Bruscky, Paulo, 1949-. 3. Sociologia pragmática. 4. Relações sociais. I. Soares, Paulo Marcondes Ferreira (Orientador). II. Título.

301 CDD (22.ed.)

UFPE (BCFCH2023-167)

NAYMME TATYANE ALMEIDA MORAES

**“HOJE, A ARTE É ESTE ACONTECIMENTO”:
conceitualismo e prática social em Paulo Bruscky**

Tese apresentada pela aluna Naymme Tatyane Almeida Moraes para a avaliação por banca qualificada como requisito para aquisição do título de doutora em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco, no programa de Pós-graduação em Sociologia, na área de concentração mudança social.

Aprovada em: 01/08/2023.

BANCA EXAMINADORA

Participação via videoconferência

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Presidente/Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via videoconferência

Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via videoconferência

Prof. Dr. Jonatas Ferreira (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via videoconferência

Prof. Dr. Moacir Tavares Rodrigues dos Anjos Júnior (Examinador Externo)
Fundação Joaquim Nabuco

Participação via videoconferência

Prof. Dr. Artur Correia de Freitas (Examinador Externo)
Universidade Estadual do Paraná

AGRADECIMENTOS

Quando entrei no doutorado em 2017 a realidade era outra. Por mais longe que minhas conjecturas pudessem ir não alcançariam o mundo quase distópico que vivemos nos últimos anos. Golpes contra a democracia, um governo fascista e uma pandemia. Uma trajetória pensada e sonhada para ser vivida em quatro anos se prolongou por mais dois. Foram seis anos de intensos sentimentos, separações, mudanças, doenças, reencontros, o maior de todos, comigo mesma.

O ano de 2023 começou com esperança em um país melhor e com uma tese escrita, tese esta, que esteve comigo em dias cinzas, mas que me salvou das abstrações mais profundas da minha própria mente. Foi um trabalho árduo que só foi possível graças a ajuda e a companhia permanente dos meus pais, Marizete e Efrem e meus irmãos Carlos e Rafael, que não me deixaram cair quando tropecei.

Agradeço a André, por tudo, e apesar de tudo, por todos os anos e por ainda continuar sendo meu companheiro. A Danyelle Marina pela companhia implacável, pela escuta e pelo ombro amigo. A Carol Biondi, pela fortaleza, por dizer que eu conseguiria, por acreditar tanto em mim. A Carla Vanessa pelas angústias compartilhadas no PPGS e pelas risadas, claro.

A Ariane da Mota e Mariana Nepomuceno pelo incentivo, por serem referência e escuta nos momentos de desânimo. A Gabriel Peters pelo incentivo e pela generosidade do conhecimento compartilhado.

A Clávio Valença pelo carinho, pela presença, pelo incentivo e pela amizade.

A meu orientador Paulo Marcondes, sociólogo, poeta e amigo. Que me acolheu, orientou e incentivou sempre atento às minhas aflições, dúvidas e questionamentos. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, no qual fui muito bem recebida.

À CAPES, pela bolsa de pesquisa que me ajudou a empreender essa jornada.

RESUMO

A presente pesquisa busca analisar sociologicamente o experimentalismo do trabalho conceitual do artista pernambucano Paulo Bruscky e as relações sociais dele resultantes, que constituíram a base de uma nova forma artística fundamentada em novas preocupações estéticas e inquietações sociais contemporâneas. Interessa-nos com esse estudo aliar às críticas social e política, o questionamento da natureza do objeto artístico, a exploração de materiais e objetos inusitados, além da subversão do suporte. A investigação centra-se na aproximação entre arte e sociedade, desviando o olhar para um novo questionamento do social que encontra, na sociologia da arte, seu método de análise, já que as preocupações dessa disciplina envolvem os artistas, as obras de arte, o público e as suas inter-relações. Para alcançar tal objetivo, apoiamo-nos nas pesquisas de Nathalie Heinich sobre Sociologia Pragmática. Nelas, a ideia de autonomia artística está centrada nas relações entre contexto histórico e condições sociais de regulamento para as normas do meio artístico funcionarem.

Palavras-chave: sociologia da arte; paulo Bruscky; sociologia pragmática; relações sociais

ABSTRACT

The aim of this research is to provide a sociological analysis of experimentalism found on the the conceptual work of Paulo Bruscky, an artist from Pernambuco, Brazil, and the resulting social relations which formed the basis of a new artistic form based on novel aesthetic concerns and contemporary social anxieties. Our interest in this study is to combine social and political criticism with the questioning of the nature of the artistic object, the exploration of unusual materials and objects, and the subversion of the medium. The investigation focuses on the approximation between art and society, shifting the perspective to a new social inquiry that finds, in the sociology of art, its method of analysis, as this discipline's concerns encompass artists, artworks, the public, and their interrelations. To achieve this goal, we rely on Nathalie Heinich's research on Pragmatic Sociology. In them, the idea of artistic autonomy is centered on the relationships between historical context and social conditions of regulation for the norms of the artistic medium to function.

Keywords: sociology of art; paulo Bruscky; pragmatic sociology; social relations.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	REFERÊNCIAS SOCIOLÓGICAS PRELIMINARES	16
2.1	PROBLEMA	16
2.2	UMA SOCIOLOGIA DA ARTE	23
2.2.1	<i>Marxismo contemporâneo na sociologia da arte</i>	26
2.2.2	<i>A Escola de Frankfurt</i>	28
2.2.3	<i>A sociologia de Pierre Francastel</i>	29
2.2.4	<i>Raymond Williams</i>	30
2.2.5	<i>Pierre Bourdieu</i>	32
2.2.6	<i>A arte e o interacionismo simbólico</i>	36
2.2.7	<i>Howard Becker</i>	38
2.3	SOCIOLOGIA PRAGMÁTICA	42
2.3.1	<i>A sociologia pragmática e a arte contemporânea</i>	47
3	A SITUAÇÃO DA ARTE NOS ANOS DE 1970	56
3.1	ARTE CONCEITUAL E CONCEITUALISMO	56
3.2	O CONCEITUALISMO NO BRASIL	66
3.2.1	<i>Vanguarda brasileira</i>	66
3.2.2	<i>O Manifesto e o Ato Institucional n. 5</i>	69
3.2.3	<i>Os anos de 1970</i>	74
3.3	CONCEITUALISMO EM PAULO BRUSCKY, ARTE COMO PRÁTICA SOCIAL	80
3.3.1	<i>Recife, Pernambuco</i>	80
3.3.2	<i>Paulo Bruscky, arte como processo</i>	86
4	CIRCUITOS: CRÍTICA INSTITUCIONAL E EXERCÍCIO DE LIBERDADE	94
4.1	A ARTE DA PERFORMANCE: FUTURISMO E DADÁ	94
4.1.1	<i>Surrealismo</i>	95
4.1.2	<i>BAUHAUS</i>	97
4.1.3	<i>Black Mountain College, Carolina do Norte e New York, e Fluxus</i>	99
4.1.4	<i>Europa nos anos de 1960</i>	101

4.1.5	<i>A década de 1970</i>	102
4.1.6	<i>A Performance no Brasil</i>	105
4.2	A PERFORMANCE, A LINGUAGEM ARTÍSTICA E NOVAS SOCIABILIDADES	110
4.3	AS AÇÕES PERFORMÁTICAS DE PAULO BRUSCKY NO ESPAÇO PÚBLICO: A PAISAGEM URBANA E A ARTE	114
4.3.1	<i>Performances/Ações</i>	116
5	ARTE POSTAL	145
5.1	SOBRE A ARTE POSTAL	145
5.2	ARTE POSTAL NA AMÉRICA LATINA E NO BRASIL	158
5.3	CIRCUITOS, MECANISMOS E FUNCIONAMENTOS: PAULO BRUSCKY E A ARTE CORREIO	169
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	191
	REFERÊNCIAS	201

1 INTRODUÇÃO

A nós pesquisadores cabe um ofício infinito em relação à história: traí-la, mas no sentido de ir além, de desobedecer-lhe a suposta finalidade, de voltar aos seus eventos consagrados e adormecidos e de recuperar-lhe os afetos emancipatórios, os componentes subversivos, perturbando-lhe as garantias no presente. Nesta tese, examinamos e propomos a análise da produção de determinado espaço artístico em Pernambuco, durante a década de 1970 e início da de 1980, com base em projeto conceitualista voltado a um artista central: Paulo Bruscky.

Na intenção de pesquisa sociológica que localize contextos além de mudanças nas artes visuais, enfatizamos a análise de uma arte experimental desenvolvida em Recife, Pernambuco. Ela permitiu discutir a reinvenção da própria prática; produzir, de modo articulado, obras e debates diversos; afirmar posições; estabelecer estratégias sociais e sugerir nova linguagem. Nosso objetivo: especificar a existência do lugar de sua produção. A ideia foi contextualizar as mudanças nas artes visuais com base na arte experimental realizada em Recife, Pernambuco, discutindo sua prática articulada às obras e aos diversos debates capazes de gerar estratégias sociais.

O experimentalismo do trabalho conceitual de Paulo Bruscky e as relações sociais dele resultantes constituíram a base da construção de nova forma artística baseada na ideia de introduzir as preocupações estéticas nas inquietações sociais contemporâneas. Isso aproximou arte e sociedade, desviando o olhar para novo questionamento do social que encontrou, na sociologia da arte, o método de análise, já que as preocupações dessa disciplina envolvem os artistas, as obras de arte, o público e as suas inter-relações.

Paulo Bruscky, artista multimídia pernambucano, com atuação marcante na arte conceitual brasileira, desenvolveu seus trabalhos nas décadas de 1960 e 1970, predominantemente, na cidade de Recife. Suas obras escaparam a categorizações limitantes e a conceituações usuais da arte. Experimental, ele se apropriou das mais variadas linguagens e meios: desenho, pintura e gravura (os tradicionais); ações em espaços públicos, arte postal, *performance*, poesia visual, instalações, fax, *outdoor*, máquina Xerox, cartão-postal etc. Até pouco tempo, convém destacar, Bruscky não se dedicara exclusivamente à arte, pois era funcionário público municipal, o que talvez lhe tenha possibilitado atuar fora dos circuitos institucionais.

Suas ações performáticas das décadas investigadas tiveram por cenário a rua ou locais inusitados (hospitais, livrarias, prostíbulos). A arte postal brusckyana subverteu as propostas estéticas em circulação. As suas, além de aproximar da arte a população, eram uma estratégia para fugir da censura naqueles anos, quando foi preso algumas vezes. Os inusitados meios permitiram vasta e múltipla produção que contribuiu, de forma significativa, para a arte contemporânea brasileira. Bruscky buscou, especialmente, captar as relações entre a cidade, o social e as propostas artísticas produzidas nas décadas de 1970 e 1980. Com suas apropriações urbanas e subversões dos meios de circulação a refletir nas funções habituais do espaço público, ele ressignificou o fazer artístico, permitindo analisar os principais aspectos socioculturais e históricos que cercavam a produção dessas intervenções.

Percebemos, desde seus primeiros projetos (início da década de 1960), o questionamento das ideias em torno da natureza da arte, do sistema de circulação e das relações dela com os contextos social e político. Sua arte conceitual, atrelada ao projeto conceitualista no qual estavam inseridos artistas brasileiros e de outros países da América Latina, apresentava fortes acentos político e de crítica social. Bruscky aliou o questionamento da natureza do objeto artístico, a exploração de materiais e objetos inusitados, a subversão do suporte às críticas social e política. Para tanto, recorreu aos circuitos alternativos e às estruturas e meios de comunicação de massa.

Quando a teoria social toma a arte como objeto de estudo, aquela leva em consideração, na pesquisa, particularidades analisáveis em conjunto com as relações estabelecidas entre artistas e sociedade: influências de cada um no outro; análises do contexto em determinada sociedade e em determinados espaço e período. Privilegiando a vivência artística, ou a condição social de produção, a sociologia da arte mostra-se mais atenta às interferências sociais nas ideias artísticas, deixando as particularidades formais para outros métodos de pesquisa.

Em um primeiro momento nas **"Referências sociológicas preliminares"**, buscamos estabelecer breve teoria sociológica da arte, baseando-nos nas especificidades desta, ou seja, nas suas condições de possibilidade voltadas ao objeto, o social. Assim, pretendemos determinar o lugar do político e da cultura na arte mediante o reposicionamento das categorias vulgarizadas de base e superestrutura. Isso levaria a arte ao seu lugar de prática social.

Para alcançar tal objetivo, apoiamo-nos nas pesquisas de Nathalie Heinich sobre sociologia pragmática. Nelas a ideia de autonomia artística está centrada nas relações entre contexto histórico e condições sociais de regulamento para as normas do meio artístico funcionarem. Conforme a citada autora, além do significado simbólico, o contexto e as condições materiais é que definem a circunstância em que a arte acontece. O objeto de estudo da sociologia da arte não pode ser a obra em si; ele é o processo de circulação social em que seus significados se constituem e variam. Sendo assim, a arte está em posição de engajamento na mudança como qualquer outra atividade. Além de ser resultado das interações sociais cotidianas, ela implica um processo ativo e dinâmico de mudança de relações sociais. Enfim, a sociologia pragmática ultrapassa a perspectiva essencialista, da explicação dos objetos e dos fatos, envolve exame cuidadoso das representações; compreende os objetos artísticos com base no relato, na circulação e nos efeitos resultantes da relação dialética entre acontecimentos sociais e a própria linguagem formal da arte. Ao mesmo tempo, a sociologia da arte continua na condição de subcampo marginalizado da sociologia. Nathalie Heinich cita, em sua pesquisa de 1998, que apenas 0,5% da produção sociológica podia ser considerada procedente da sociologia da arte. Segundo a autora, o problema talvez estivesse na delimitação dos próprios critérios da disciplina:

[...] suas fronteiras são particularmente flutuantes, de modo que é difícil estar de acordo quanto ao que lhe é concernente ou não; de outro lado, sua importância não pode, de modo algum, ser medida pelo seu peso quantitativo, pois ela envolve possibilidades fundamentais para a sociologia em geral, cujos limites ela não cessa de questionar. (HEINICH, 2008, p. 09).

A pesquisa em artes visuais constitui-se de modalidade específica com características próprias a seu campo; pressupõe abordagem particular do objeto artístico e das condições de surgimento. Além disso, aponta revisões sociológicas acerca das mudanças das formas e funções ao longo do processo de formação da história da arte em determinada sociedade.

A arte contemporânea tem lógica própria: desloca-se das questões intrínsecas para a forma de os problemas discursivos se apresentarem nas práticas históricas e sociais. Esse “retorno ao real” não excluiu a metodologia própria quando analisamos a arte aos olhos da sociologia. O pragmatismo permitiu novo olhar, ao acatar as contribuições de diversas áreas – antropologia, interacionismo e etnometodologia, por

exemplo –, para descrever e entender as ações artísticas e o procedimento dos atores em contextos específicos. Ele levou em consideração, sobretudo, as rupturas epistemológicas e seus efeitos sociais. A propósito, conforme Heinrich, a arte contemporânea é mais que um gênero artístico (com seus princípios ontológicos, axiológicos e sociais), é um paradigma. Trata-se de novo modelo incompatível com o anterior; a criação é o lugar da prática artística, assim como o regime de comunidade, que privilegia o social, o geral, o coletivo, o impessoal, o público.

Na concepção pragmatista, a arte contemporânea inseriu-se nas interações. Ao se investigarem suas possibilidades de surgimento, o exercício metodológico do pragmatismo mostrou-se factível ao determinar possíveis discursos e significados sociais para os indivíduos e o engajamento na mudança social. Segundo Heinrich, trata-se de processo dinâmico de mudança social por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas de artificação. Esse processo acontece nas interações cotidianas por intermédio das relações. Assim a sociologia pragmática de Heinrich esquematiza os processos pelos quais os objetos, as formas e as relações são definidas como arte.

Em “**A Situação da arte nos anos de 1970**”, para pensar na arte desenvolvida em Pernambuco, no Brasil e na América Latina, nas décadas de 1960 e 1970, decidimos definir o conceitualismo e suas questões complexas que envolvessem o contexto histórico e as inovações com a linguagem. Defini-lo como uma das maiores mudanças na arte é de suma importância para se entender o que Heinrich expõe sobre o questionamento e o cancelamento do regime e do valor do objeto e autonomia artísticos. O surgimento da arte conceitual, dentro do novo paradigma, abriu caminho a formas de arte radicalmente novas, razão por que não se pode considerá-la apenas um estilo ou movimento.

A arte conceitual e o conceitualismo daquele período têm sido bastante revisitados pela história, pela crítica e pela sociologia de arte nos últimos anos. Porém o grande interesse neles não revela uniformidade em relação às perspectivas teóricas, tampouco busca ou reflete as mesmas experiências. Reavaliar, com outros instrumentos metodológicos atuais por meio de investigações documentais, as obras e artistas importantes daqueles anos tão significativos, sugere repensar o próprio termo – aplicado aqui às experimentações artísticas ocorridas na década de 1970.

No Brasil, o conceitualismo está ligado a um período de restrições e perdas gradativas de liberdades cujo auge foi a promulgação do Ato Institucional n. 5 (o AI-5), de dezembro de 1968. Arte e questões sociais, culturais e políticas estão entrelaçados na poética do artista Paulo Bruscky, refletindo a relação entre arte e contexto histórico, entre arte e vida.

Partindo da relação de mútua implicação arte-práticas sociais, olhamos, nesta tese, para o trabalho de Paulo Bruscky como forma peculiar de pensar as relações sociais. Desde os anos de 1960, ele levou adiante o legado das vanguardas modernas, de luta contra a lógica do objeto de arte reificado pelo sistema social, enquanto recuperava a arte como ação política e poética, criação e resistência. Assim, o seu trabalho questiona a ideia da arte como criação autônoma, visto que o artista está imerso em uma sociedade e sofre as mudanças que nela acontecem.

A ideia da participação e das interdependências entre artista e sociedade na criação da obra tem lógica própria no Brasil, a partir da década de 1960. Com um mercado ainda embrionário e poucas instituições voltadas para a arte conceitual, o meio artístico brasileiro, pressionado pelo acirramento da repressão política, organizou-se em sucessivas exposições coletivas e individuais nas quais a violência, o capitalismo, a cultura de massa, o subdesenvolvimento, a resistência e o clamor pela liberdade tornaram-se tema central, e objetos artísticos, em alegorias e metáforas.

Nas ações de artistas como Paulo Bruscky, o social, o político e o subjetivo se configuraram em múltiplos sentidos e direções. A cidade, então, tornou-se espaço privilegiado de intervenção. Livros, revistas e publicações diversas de grandes tiragens (por exemplo, os próprios catálogos de arte), além da fotografia e do vídeo, serviram de fonte primária de divulgação e de estratégia para se disseminarem os projetos conceitualistas.

Em “**Circuitos: crítica institucional e exercício de liberdade**”, fizemos o retrospecto histórico da origem da *performance* desde o início das vanguardas modernistas – futurismo, dadaísmo e surrealismo – até as linguagens mais autônomas da década de 70 do século XX. Dentro da perspectiva da arte conceitual, a *performance* no Brasil estava diretamente associada às ações anárquicas e libertárias de uma arte condicionada pelas tensões políticas em fins dos anos de 1960 e durante toda a década subsequente.

As produções de Paulo Bruscky – especialmente as ocorridas durante os anos de chumbo até a redemocratização – entrelaçaram-se à sombria conjuntura nacional, às atividades da cultura de massa e à autonomia simbólica e discursiva de sua linguagem. As obras foram uma resposta tanto artística (conceitualismo internacional) quanto social (ações contraculturais nacionais). Isso transformou a trajetória dele em alternativa ao tradicionalismo do fazer artístico e da circulação de obras. De outra parte, o conceito de desmaterialização da obra observado em suas ações performáticas atendeu à lógica do mercado de arte e do valor de distinção social.

Em **Arte Postal**, discutimos a ideia de comunicação e de rompimento com o tradicional formato de circulação artística, destacando novos circuitos sociais de distribuição e troca, fusão entre criador e receptor, solução de uma arte coletiva, experiência estética da comunicação. Sem dúvida, ela ultrapassou seu lugar habitual; passou a ocupar todos os lugares. A propósito, Paulo Bruscky é considerado o pioneiro na arte postal brasileira em cuja rede se engajou no início da década de 1970. A atuação dele refletiu sua posição como artista no processo produtivo, repensando o papel da arte e do artista por meio do desenvolvimento das técnicas de produção com o foco no conceito, e não no objeto. Para ele, a arte correio surgiu destinada a unir pessoas do mundo todo que trabalhavam no mesmo segmento.

Na nossa pesquisa, não tivemos a intenção de conceituar o artista nem sua obra dentro de cânone tradicional. A ideia foi, dentro da proposta conceitualista, estabelecer, além do marco temporal já mencionado, as linguagens que dialogaram com o que procuramos defender: *performances* e intervenções e arte postal estavam em associação direta com a mudança do *status* de “obras de arte” para “obras de ação”, em extensão da vida e do cotidiano, o que remodelou as práticas sociais e criou as próprias leis de atuação fora dos centros oficiais da arte. Tais transformações foram eficazes e criativas para driblar a censura do regime militar brasileiro.

A arte de Paulo Bruscky permitiu que o excluído desafiasse o consenso e retomasse o combate não resolvido. Ampliou os conceitos tanto de arte quanto de relação social, atentando para o fato de que, nas formas de ruptura radical, podem ser encontradas estratégias de distanciamento. Assim, só traindo os fatos sociais aparentes da historiografia realista, implantar-se-ão outras formas de pertença e não domesticadas de nomear, interagir, mostrar e contar, incorporando à realidade social modos diferentes de sociabilidades e reconhecimentos.

Compreender as condições do conceitualismo nas artes plásticas em Pernambuco, especificamente, em dois eixos centrais do trabalho de Paulo Bruscky – o experimentalismo da arte conceitual e as relações sociais disso resultantes –, foi a base de nossa pesquisa. Com tal apoio, pretendemos trazer para o mundo social as especificidades locais, relacionando o gesto estético geral dos anos de 1970 com a renovação da sensibilidade baseada na construção de uma “reserva de uma potência poética” (Frederico Moraes). Em outras palavras, trata--se de introduzir na forma artística as preocupações sociais com as exigências da linguagem da época, gerando a possibilidade de se reelaborar, de modo radical, o problema social no presente, sem se abdicar da investigação da linguagem.

Ao usar as estratégias de subversão da época, como as ações negativas (rejeição de regras), a ideia de transformação por ruptura e a recusa permanente de aspectos do formalismo, o artista Paulo Bruscky aproximou arte e sociedade. Sendo assim, foi possível, dentro da estrutura conceitualista, redirecionar o olhar sobre base em nova abordagem – a sociologia das práticas sociais –, a qual só ganhou evidência respaldada em novo paradigma nascido com a própria arte contemporânea. Noções, como espaço público, representação social e intervenção na linguagem, e procedimentos próprios da arte pós-duchampiana e suas relações com os espaços sociais, com as instituições, com a política e a identidade ajudaram-na a se tornar, por si mesma, em prática social.

2 REFERÊNCIAS SOCIOLÓGICAS PRELIMINARES

2.1 PROBLEMA

A concepção de arte, há algum tempo, vem sendo problematizada na sociologia, que tem operado com ideias e conceitos, como produção, mediação, recepção, circulação e crítica em contextos gerais e específicos. Segundo afirma Nathalie Heinich, a arte tem um significado simbólico, mas, ao mesmo tempo e sobretudo, contextual e material, ou seja, não se questiona sobre o que é arte, questiona-se, sim, sob quais circunstâncias ela acontece: “[...] ao tomar essa posição também enfocamos como a arte está engajada na mudança social, em pé de igualdade, com muitas outras atividades sociais.” (SHAPIRO e HEINICH, 2013, p.15). Ela perpassa o tempo, somando suas atividades institucionais, interações sociais cotidianas, inovações técnicas e significados dados pela sociedade. A ratificação disso reside no processo ativo e dinâmico de mudança durante o qual vão surgindo novos objetos e práticas e por meio do qual as relações se transformam.

Entretanto, ao mesmo tempo, evidencia-se ainda dificuldade na demarcação dos limites da sociologia da arte com disciplinas outras – de um lado, história da arte, crítica e estética; de outro, história, antropologia, por exemplo. Isso porque a arte na sociologia foi, durante muito tempo, estudada por historiadores sociais ou da arte. Ela só ganhou autonomia após as profundas mudanças com o advento da modernidade ocidental no século XX e o estabelecimento de bases independentes para sociologia, história e respectivas bases metodológicas. (TANNER, 2010).

Dizer que a arte tem condição de autodeterminação artística – juízo estético, linguagem artística e condição social de produção –, ou seja, carrega um processo de desenvolvimento autônomo não significa dizer que o processo artístico pode ser estudado isoladamente baseado nas próprias leis. Se ela é condição de produção, como já afirmou Heinich, sua autonomia está na capacidade de o meio artístico, de os produtores, de agentes, instituições, público e valores regularem seu funcionamento por meio de normas e do próprio meio, tudo isso aliado ao contexto histórico.

Dentre os fundadores da sociologia, Georg Simmel, de fato, foi um dos que se dedicou a temas artísticos, ao estudar Rodin, Rembrandt, Goethe e o expressionismo. Sempre em posição periférica na sociologia acadêmica, muitos o colocam próximo à

história cultural. Conforme Heinrich,

[...] quanto mais nos aproximamos da arte, mais nos distanciamos da sociologia para caminhar em direção à história da arte, disciplina há muito mais tempo devotada a esse assunto. (HEINICH, 2008, p.18).

Weber, ao escrever as bases racionais e sociais da música (1958), dedicou uma publicação à arte. Nela a estética é assim interpretada: “[...] uma estrutura cultural paralela à religião, e em competição com ela e com suas preocupações morais.” (ZOLBERG, 2006, p.74). Um dos primeiros teóricos da sociologia, Weber via na arte seu reconhecimento como forma objetiva da cultura, guiada por lógica interna, com métodos específicos seguidos por Riegl, Wölfflin e Panofsky, que continuaram a busca pela elaboração de conceitos que identificassem a irredutibilidade artística dos trabalhos em arte.

Aos poucos, a sociologia da arte se foi impondo como disciplina particularista e orientada para um objeto, porém não deixou de apresentar alguns conflitos de base teórico-metodológica, por exemplo, o debate sobre a autonomia estética. A teoria marxista, apesar da ausência de reflexões sobre a área em questão em seus teóricos originais, influenciou trabalhos em representantes da história social da arte: Arnold Hauser, Meyer Shapiro e Fredericck Antal e Pierre Francastel (este herdou os estudos de Durkheim sobre a representação da arte como efeito específico de determinada sociedade).

A autonomia da arte considera a especificidade da própria linguagem e da dimensão artística, porém, vale ressaltar, uma e outra são historicamente construídas segundo o modelo de um conjunto de significados resultantes de processo de reflexão e de atribuição de sentidos e valores. Cabe à sociologia investigar os elementos operadores dos processos que configuram o campo da arte. Cabe-lhe ainda assumir o seguinte: esta tem um caráter também contingente, diacrônico e relativista; logo, a sociologia não pode ser reducionista, ver a arte como reflexo de condicionamentos sociais.

Segundo Heinrich, está em curso a geração de pesquisadores do campo da sociologia da arte para além da perspectiva essencialista. Ela se considera antropológica e pragmática; não se prende apenas à explicação dos objetos e fatos, também envolve o exame atento das representações – estudo da arte como sociedade. Assim, a sociologia vai atingindo sua autonomia apesar de diferentes

pontos de vista.

[...] bastante distanciados da geração de fundadores, saídos de uma tradição especulativa em que a 'sociologia' era, antes de mais nada, assunto de comentário erudito e dependia da história da arte ou da estética, até mesmo da filosofia, como na tradição germânica, em que a 'sociologia' designa menos uma disciplina particular, com seus métodos próprios, do que certa orientação dada aos conteúdos temáticos filosóficos. (HEINICH, 2008, p. 62).

A aceitação da imagem artística ainda não eliminou, mesmo na atualidade, a busca equivocada e estéril de correlações entre o artístico e o social tais como reflexo, causalidade linear (ou multilinear) e homologias. Isso já induz, em escala variada, excluir do social e do histórico a arte. A propósito, alguns estudos demonstram como os fatos sociais conduzem, pela experiência do cotidiano, as pessoas ao desenvolvimento de certos hábitos e mecanismos visuais que se convertem em elementos identificáveis na produção e no consumo da arte, inserindo, por exemplo, o "estilo" ou o "gosto" na área nuclear do social e do histórico. Compreender a imagem artística depende não somente do relato mas também da circulação e dos efeitos dele, sobretudo da integração dialética entre os acontecimentos sociais e as propriedades (basicamente visuais) de cada imagem, como um circuito de relações entre forma e conteúdo cultural.

O objeto artístico não existe na essência ou substância; ele resulta do processo social instaurador das diferenças entre o que é arte e o que não é – identidade processual. Logo, o olhar sociológico se dá baseado na reconstrução dos percursos, na análise dos contextos, na relação entre artistas, público, críticos, instituições e nas definições sociais de arte. Daí, o objeto de estudo da sociologia da arte são as práticas sociais que se instauram, constituem e legitimam esses objetos.

A obra de arte estende-se no sentido de fazer preponderar a ideia da negação da obra como fenômeno exclusivamente visual, do questionamento e combate às instituições. Além disso, expande o limite da subjetividade a ações que a situam em campos mais amplos: o social e o político. Convém aqui lembrar a existência de um conjunto de princípios metodológicos básicos adequados ao uso sociológico da arte pelo fato de esta envolver três grandes dimensões de análise: a formal, a semântica e a social.

Para a sociologia, a arte é resultado de um trabalho cuja circulação entre instâncias e instituições (galerias, museus, coleções, exposições públicas ou privadas,

acervos etc.) bem como recepção pelo público constituem seu circuito de relações (de troca, de reprodutibilidade e com outras obras visuais e ou textuais etc.). Assim, a imagem artística se torna o centro do sistema cultural que, por sua vez, é, em parte, autônomo e, em parte, determinado pelos poderes econômico e político. Por conseguinte, a obra artística também cria e faz circular valor nos espaços sociais onde aparece, circula e se oferece a um público.

O caráter qualitativo e humanístico da arte, em face da necessidade de a sociologia formar-se como ciência, marginalizou essa disciplina. Porém, ao assumir a defesa da análise da produção da cultura e enfrentar o problema de definir o escopo da referida disciplina, ela opôs sociologia e estética e sugeriu a busca por espaço para análises qualitativas. É importante analisar os diferentes casos de abordagem da produção de arte; os limites de análise exclusivamente estética, centrada na forma; os estudos centrados exclusivamente no conteúdo e voltados à arte como reflexo da vida social. Para ela tornar-se objeto da sociologia, forma e conteúdo social precisam dialogar; deve-se considerar a relação entre arte e público, ressaltando-se o lugar da vida social no momento de recepção e o lugar como propiciador de mudança na produção de cultura.

A arte é um campo discursivo quanto qualquer outro na sociologia, mas as preocupações da sociologia da arte envolvem correlações entre os artistas, as obras e o público, buscando explorar e compreender os contextos de concepção das obras. À análise sociológica cabe concentrar atenção na ação, ou seja, na vivência artística – sociologia das vivências artísticas. Deve, portanto, deixar as particularidades para outros métodos.

A arte contemporânea nesse contexto entre forma e conteúdo social é marcada pela recorrência da arte urbana na relação com o público. Os diversos movimentos de vanguarda, como dadaístas e surrealistas, passando pelos situacionistas e pelo grupo Fluxus, de forma inovadora, deram início à prática de ocupar e transformar o ambiente social das cidades modernas e contemporâneas. Sob tal ótica, Bruscky abordou a cidade por meio de ações e propostas artísticas. Empregando linguagem experimental sobre a cidade de Recife e valendo-se das experiências conceituais da arte contemporânea, Bruscky fez investigações não exclusivas da natureza artística, como foram as reflexões dos primeiros artistas conceituais, a exemplo de Joseph

Kosuth. No entanto, irão corresponder à experiência quase antropológica, à desconstrução cultural, menos teórica, mais histórica e social.

Boa parte das ações de Bruscky ocorreu na cidade de Recife, o que tornou sua genealogia artística profundamente regional. Isso está evidente no seu interesse pela tradição pernambucana. A história local guiava o trabalho dele, por exemplo, quando criava projetos voltados a aspectos específicos da cidade – a geografia, a história de Recife a interagirem com a linguagem, criando verdadeiras redes sociais. Vale lembrar aqui o seguinte: ele optou por operar às margens, na tradição de ruptura – tendência e estratégia na arte brasileira desde, pelo menos, Oswald de Andrade e sua antropofagia, mas acentuada na década de 1950, com os neoconcretos e, depois, com Hélio Oiticica.

Por meio de diversos suportes – vídeos, filmes, *xerofilmes*, *performances*, poesias visuais, projetos de arte postal, fotografias, colagens, pinturas, desenhos, livros de artistas, apropriações diversas, instruções e intervenções urbanas –, a obra de Paulo Bruscky, entre as décadas de 1970 e 1980, interferiu, mediante inúmeras ações performáticas e interventivas, na cidade de Recife, Pernambuco. Decorrente de ações destinadas a aprofundar as relações entre arte e cotidiano, urbano e público, indivíduo e meio social onde está inserido, a paisagem citadina converteu-se em museu e galeria de exposição abertos ao público e interativos, pois o público também fazia parte da obra. Entretanto, a maioria dessas ações não resistiu, porque, conforme Lucy Lippard, a obra de arte desmaterializada transgredia o conceito de obra durável.

Ainda em 1972, em colaboração com amigos da faculdade, encenou a inauguração de uma ponte no centro da cidade – ação denominada de Arte/Pare. Ele deslocou a passagem de motoristas e pedestres, o que os obrigou a ficar parados à espera da cerimônia de corte de uma fita rosa que ligava os dois lados da ponte. Nos registros em filme, é possível observar o transtorno causado até a polícia chegar e dispersar a multidão. A ação artística anárquica sugeria claramente um ato de desobediência civil e, ao mesmo tempo, remetia ao contexto histórico (regime militar) naquele momento. Evidenciava também um modo de rejeitar a ordem cuja participação do espectador fosse a principal contribuição artística. Isso ocorreu adiante em forma de mobilização social.

Em 1974, representou, na Livraria Livro 7, em Recife, a *performance ComoLer*. A ação resumia-se ao ato de comer um pão, em formato de livro, servido com

manteiga e café. Era uma crítica ao MOBRAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização)¹, mais precisamente, ao caráter funcional do aprendizado sem perspectivas de conscientização, mas com o controle político--ideológico da educação escolar – concebida como fator de produção e de consumo. Em razão de o título da obra gerar ambiguidade (como/ler), uma interpretação aceitável é “de que maneira ler”, como um ato de nutrição.

A ironia sempre esteve presente em seus trabalhos, sobretudo os produzidos na década de 1970. As ações dele pronunciaram-se em simultaneidade com o clima de inquietação e incertezas no Brasil, durante os anos de chumbo. Artistas como Bruscky, considerados marginais, utilizaram a arte para protestar ou inserir a população comum e a cidade em eventos criativos que gerassem inquietação social. Nesse ambiente de caos, ele executou propostas, a exemplo de *Arte Cemiterial*, em que celebrou o próprio velório. A celebração metafórica da morte também está presente no trabalho *Enterro Aquático I E II*: ele lança um caixão ao rio Capibaribe e deixa-o flutuar sobre as águas e percorrer a cidade. Tratava-se de referência à morte da arte, mas, também, de alusão à situação do país.

Dentro da ótica da arte contemporânea e das investigações possíveis por meio da sociologia da arte, a obra artística de Paulo Bruscky possibilitou reinventar-se um conjunto diário de atividades, reformulando conteúdos artístico e social. A esfera pública acabou por ganhar faces múltiplas. As intervenções dele têm demonstrado ser possível despertar, diante do fluxo urbano, o questionamento e a transformação. Os indivíduos, ao tomar conhecimento da possibilidade de abertura para o imprevisto, colocam-se acessíveis a novas experiências.

As ações pelas ruas da cidade, recorrentes em diversos trabalhos do artista em tela, foram o ponto de partida para novas maneiras de vivenciar a cidade, de experimentar o social. Ele retomou elementos perdidos do cotidiano, fazendo do espanto um jogo de subversão, outro modo de ver, forma de recriar caminhos. Bem ao estilo dos situacionistas franceses, o artista usou o ambiente urbano, provocando a participação transformadora dos passantes outrora alienados e passivos da “sociedade do espetáculo” (principal teoria de Debord). Também propôs uma das ideias da arte contemporânea: emprego do conjunto das artes como meios de ação.

¹ Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL): órgão do governo brasileiro criado em 22 de março de 1968, durante o governo de Costa e Silva, na ditadura militar (iniciada em 1964). O MOBRAL substituiu o método de alfabetização de adultos preconizado pelo educador Paulo Freire.

As ações artísticas de Paulo Bruscky em que ele propunha intervenções nos sistemas de comunicação oficiais, como o jornal impresso e os correios, incluíam a arte alternativa inserida, de forma velada, nos sistemas de comunicação. Chamada Arte Classificada pelo próprio artista, já em 1974, a proposta *Arteaeronimbo* foi veiculada pelo jornal *Diário de Pernambuco*. Tratava-se de pequena caixa impressa na capa do jornal, ao lado do cabeçalho da publicação. Aí se lia um resumo das previsões do tempo. A versão de Bruscky foi veiculada sem autor: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos” – clara referência ao ambiente político brasileiro.

Além dos jornais, a comunicação por cartas também foi um meio para o artista difundir sua produção de Arte Classificada, chamada também de Arte Correio (Mail Art), Arte por Correspondência, Arte Postal, Arte a Domicílio. Por princípio, era antiburguesia e antissistema: devia transgredir o sistema de comunicação, de forma a mostrar a arte fora do tradicional (galerias, museus), construindo uma rede geradora de trocas com artistas do mundo todo. Durante toda a década de 1970, intensa relação de trocas e de ações ligadas à transmissão de ideias conectadas com a vida, com a arte e com a sociedade foi estabelecida.

Nos trabalhos *PostAção*, realizado em 1975 e *Sem Destino*, este iniciado em 1975 e encerrado em 1983, Bruscky recorreu à comunicação por cartas via correios. Em *PostAção*, o artista confeccionou um envelope de tamanho 1,80m por 0,90m, o qual continha uma carta com 5m de comprimento. Bruscky saiu carregando o grande envelope pelas ruas do centro da cidade de Recife, até a sede dos Correios, de onde foi enviado para Buenos Aires, Argentina. Em *Sem Destino*, a ação, que durou oito anos, tratava do envio de diversas correspondências a vários artistas brasileiros e estrangeiros da rede postal da qual ele fazia parte, porém, dentro de cada uma, havia outra. Nesta, em vez do endereço de destino, estavam carimbadas as palavras *unknown destination*.

Em ações performáticas, como *Avenida Guararapes à noite*, *O rio Capibaribe visto do 5º andar do Edifício Teresa Cristina* e *A madrugada na Avenida Conde da Boa Vista*, “realidade e representação se confundem, a arte se realiza num tempo-espaço real, no campo da experiência da perambulação cidadina.” (FREIRE, 1997, p. 60). O elemento urbano é dinâmico e afetivo. Bruscky seguiu, quase à risca, o modelo situacionista, planejando o efeito do meio geográfico sobre o comportamento afetivo

dos indivíduos, a construção de situações ambivalentes, a ideia de deriva, um modo de comportamento experimental na sociedade urbana. O artista buscou, assim, combater, por meio das ações, a alienação da sociedade como público espectador do mundo e inseri-la na condição de participante. Nos capítulos dois, três e quatro desta nossa tese, retomaremos e analisaremos, mais detalhadamente, as ações citadas acima.

2.2 UMA SOCIOLOGIA DA ARTE

Parece incontestável a seguinte afirmação: as condições de vida produzem a obra de arte e os fatos artísticos são, ao mesmo tempo, fenômeno permanente e completo, porque exercem influência sobre a sociedade e esta se deixa influenciar por aqueles. As imagens/arte, desde a Antiguidade, tinham função de produzir sintoma, pois possuíam um corpo atravessado de potencialidades reconfiguradas constantemente pela história da arte. Não cabe aqui tecer um tratado de atribuições do cientista social disposto a pesquisar a criação artística; cabe apenas especificar o objeto pesquisado, porque ele vai colaborar, de maneira privilegiada, com a elaboração de questões filosóficas, materiais e sociais.

De toda forma, nenhuma das questões de qualquer complexo cultural pode ser reduzida às demais, pois cada qual é dotada de região cognitiva específica. O mundo visual, além de ter sua lógica própria, funda um modelo particular de atividade produtiva: existe um pensamento plástico (ou figurativo), como existe um pensamento verbal ou pensamento matemático. Apesar disso, por meio de enlaçamento polifônico de apoio teórico, a sociologia da arte deve acolher e aproximar de seu trabalho ideias de diferentes autores – críticos de arte, pesquisadores independentes, filósofos e historiadores – como fontes de pesquisa, mas também basear-se neles a fim de ampliar a investigação sociológica.

As implicações afetivas do objeto artístico em nossas vidas – romance, filme, ópera, pintura – nos levam a atribuir à arte e a seus produtores a mais alta relevância e distinção nos espaços por onde circulamos. Atribuimos a ela valor e ideia completamente distintos dos de nossa existência social e experiências ordinária e cotidiana. Tal concepção foi tomando corpo ao longo da história e por meio da construção de discursos intrincados e contínuos que culminaram na ideia de

autonomia e genialidade da arte e do artista no século XIX. Isso inspirou Kant a formular a experiência transcendental.

Segundo o citado filósofo, a experiência estética é um espaço entre dois territórios – a razão prática e a razão pura. Está ligada a ambos, mas livre quanto a seu princípio interno: espécie de terceira dimensão onde os julgamentos estéticos ocorrem de acordo com sua qualidade, quantidade, finalidade e modalidade. Em outras palavras, tem-se um imperativo categórico: a experiência estética é não utilitária, desinteressada, não submetida a conceitos, mas exemplar, universalmente reconhecida por sentimento, ao mesmo tempo, individual e coletivo, diretamente comunicável; faz a ligação entre a finalidade da natureza, que quer seu desenvolvimento, e os fins mais particulares, os dos humanos. A obra de gênio mostra o infinito da natureza dentro do finito da obra.

Esse pensamento atravessou o século XIX e, ainda hoje, diversas pesquisas nas áreas da estética, filosofia ou história da arte veem o campo da criação artística protegido, maculado das alienantes e desumanas condições do trabalho. De fato, é diferente o sentido da autonomia criativa no contexto profissional normativo, porém estamos falando do contexto de trabalho moderno – nasceu em fins do século XIX e alcançou o auge no século XX, mediante a racionalização do trabalho, da produção em massa e da padronização dos bens de consumo. Esse mesmo contexto proporcionou a criação de lógica própria da arte moderna, cuja autonomia se deu pela perspectiva crítica da sociedade.

A ideia de crítica, de autonomia e de constituição de uma habilidade isolada levou a arte moderna a separar-se das atividades sociais, cuja luta pela autonomia expressiva obrigou essa arte a se constituir em espaço de práticas individuais. Assim, tais práticas começaram a expressar disposições éticas por meio de criação artística, de ética criativa, examinando os próprios fundamentos da sociedade ocidental e intensificando tendência autocrítica iniciada no iluminismo e difundida em diversos campos do século XIX.

Em relação às questões teórico-metodológicas, algumas abordagens se denominam sociologias da arte, por exemplo, quando se evidencia o interesse de antropólogos e sociólogos pela criação, circulação e consumo de produção artística. Quanto aos sociólogos, eles divergem entre si, na maneira de ver a sociedade, os atores e os processos sociais, porque estão ligados a paradigmas e escolas de

pensamentos diferentes. Podemos identificar, de forma geral, três abordagens que regem as pesquisas sobre a relação entre arte e sociedade: a internalista, a externalista e a síntese de ambas. A primeira analisa os elementos internos do objeto artístico; a segunda se ocupa com o que é externo aos objetos artísticos analisáveis; a terceira correlaciona, na análise, os elementos internos e externos.

Para Vera Zolberg, anteriormente, a natureza das disputas na arte girava em torno da qualidade estética, da ética ou da moral da obra, ou seja, interpretava-se pela visão internalista – análise dos elementos formais, técnicas, meios utilizados, conteúdos da linguagem, influências estéticas etc. Como a arte era associada à singularidade, os sociólogos necessitavam explicar a imagem do criador solitário, a despeito de a obra constituir processo que envolve a colaboração de mais de um autor e diversas instituições sociais. Ao lado disso, conforme a mesma autora, convém mostrar a distinção que os antropólogos fazem entre arte e cultura. Eles veem a cultura como um todo constituída de significados simbólicos, de estruturas de pensamentos, de ideias e modos de pensar, de crenças religiosas, de valores éticos e sistemas simbólicos, o que inclui a língua, a estética e as artes. Ora, se não há consenso sobre arte, o melhor é buscar a pluralidade de concepções desses sistemas simbólicos e concepções partilhadas. Valor e qualidade estética passam por certas mudanças incontestáveis: mudam sob diferentes condições sociais. Logo, fica claro, a arte tem funções sociais que variam em diferentes tipos de sociedade. Os traços mais evidentes daquela nas sociedades modernas são a variedade e a coexistência das perspectivas antagônicas a seu respeito. (ZOLBERG, 2008).

A reputação das artes na sociedade (e as fontes materiais de apoio) contribuiu para uma mudança na sociologia: os sociólogos têm dado mais importância a abordagens humanísticas, como à história, à etnografia, à linguística e às metodologias qualitativas. Reconheceram-se novos campos de estudo e acolheram-se melhor diferentes pensamentos. E, a partir dos anos de 1960, a arte contemporânea, ao se romper em definitivo, absorvendo belas artes, arte popular, cultura de massas e arte *pop*, pôs em xeque categorias tradicionais – críticos, artistas, historiadores e sociólogos – e seus estudos revelaram a natureza socialmente construída de suas categorias. (ZOLBERG, 2008). Daí, o objeto da arte passou a ser visto da perspectiva externalista e contextual, isto é, sociólogos começaram a estudar como as criações ou produções artísticas se difundiam nos contextos social, político

e econômico mais amplos. Entretanto, ao restringir a arte, o pesquisador, por exemplo, marxista acaba por vê-la como reflexo das relações sociais de produção. Mesmo assim, a visão externalista trouxe, segundo Zolberg, avanços para a sociologia da arte.

Esses estudiosos tentaram vencer as limitações da visão que o esteta convencional tem da arte por meio de uma ou mais das seguintes estratégias: contextualização da forma de arte para que se reduza sua aura oriunda da estética; escolha de formas de arte marginais como ponto de interesse, conquistando assim um novo campo para si próprio, sem ameaçar o paradigma estético existente; importação e emprego de métodos ou técnicas geralmente associadas a outra disciplina. (ZOLBERG, 2008, p. 103).

Para Nathalie Heinich (2008), a sociologia recrutou os especialistas da estética e da história da arte preocupados em romper o binômio artistas-obras e introduzir em seus estudos um terceiro termo, a sociedade. Assim, distinguiram-se três principais tendências: a estética sociológica, subdivida em tradição marxista, Escola de Frankfurt e a sociologia de Pierre Francastel; a história social; a sociologia da pesquisa. Dentro dessas abordagens, visões marxistas da arte (com Francastel, Raymond Williams, Pierre Bourdieu, Howard Becker), as teorias do interacionismo simbólico e a visão do pragmatismo francês têm ajudado a investigação sociológica que busca compreender as condições histórico-sociais que explicam a criação-circulação-recepção das obras artísticas.

2.2.1 Marxismo contemporâneo na sociologia da arte

A tradição marxista tornou a questão da arte sociológica possibilidade de pôr em prática suas teses materialistas. O russo Georges Plekhanov lançou as bases da arte como elemento da superestrutura determinada pelo Estado e das infraestruturas material e econômica da sociedade. Georges Lukacs, por sua vez, considerou ser o estilo de vida de uma época responsável por unir as condições econômicas às produções artísticas. Em duas obras fundamentais – *Teoria do romance* (1920) e *Literatura, filosofia e marxismo* (1922-1923) –, Lukacs fez releitura da literatura sob a luz do proletariado e analisou o estilo literário como reflexo das relações sociedade-trabalho. Na década de 1950, Arnold Hauser propôs uma explicação de toda a história da arte, baseando-se no materialismo histórico. Dessa forma, a interpretação das

obras de arte refletia as condições socioeconômicas – relação muito mais ideológica do que científica com seu objeto. (HEINICH, 2008)

A propósito, há uma metodologia denominada teoria do reflexo ancorada no marxismo ortodoxo. Aqui podemos situar o trabalho clássico de Janet Wolff. Em *A produção social da arte* (1982), um de seus primeiros trabalhos e publicado originalmente em 1981, a citada autora, na perspectiva marxista de orientação althusseriana e com forte base estruturalista, abordou as especificidades formais dos objetos artísticos, no sentido de investigar os reflexos das condições sociais do autor e do ambiente (político, econômico) de produção.

Wolff não traçou separação entre as condições econômicas – segundo ela, determinantes – e a autonomia estética da obra de arte, que seria produto social. Desse ponto de vista, uma sociologia da arte deveria focar as questões de produção, de distribuição e de recepção. Todo o seu trabalho girou em torno da busca por validar que a arte seria, na essência, produto social e toda a atividade do mundo artístico seria explicável pelas condições sociais, desconsiderando as atribuições criativas e individuais dos artistas. Para ela, não há tensão entre estrutura e criatividade, e sim mútua dependência entre aqueles. Ainda de acordo com a mesma autora, as estruturas são também determinantes e permitem aos artistas a execução das obras, mas eles não são meros autômatos a agir conforme a estrutura determina. No entanto, ela não conseguiu demonstrar como operariam os artistas nessas estruturas sociais; também não distinguiu a atividade criativa dos outros tipos de atividade prática. Sendo assim, cabe ao cientista social analisar as instituições, observando os processos e condições que tornaram possível a produção artística: recrutamento e treinamento dos artistas, sistemas de patronagem, papel dos mediadores (editores, críticos, donos e diretores de galerias etc.).

A teoria do reflexo resultou de um movimento de simplificação que não considerava a própria complexidade da teoria marxista à compreensão sobre cultura e sua interferência no mundo da arte. No entendimento de Zolberg,

Muitos estetas e humanistas apontam o reducionismo externalista da sociologia em relação ao estético como fruto da influência marxista, que, segundo pensam, é a mais poderosa entre as tradições sociológicas inimigas à ideia da natureza sagrada da arte. Nesses termos, a arte é meramente um reflexo, ou epifenômeno, das relações de produção, um produto como outro qualquer da economia capitalista. (ZOLBERG, 2006, p. 46).

A relação de causalidade entre obras de arte e classe social e entidades em geral acaba por ser demonstração dogmática, não conhecimento da realidade. A tradição marxista e a teoria do reflexo, parece-nos, têm buscado demonstrar a validade de seus princípios de análise, sem aprofundar a compreensão dos objetos.

2.2.2 A Escola de Frankfurt

Na mesma época do desenvolvimento do pensamento marxista, surgiu, entre filósofos alemães (mais tarde agrupados), um conjunto de ensaios sobre arte denominado Escola de Frankfurt. O pensamento dos frankfurtianos – herdado de Kant, Hegel e Marx – estabeleceu distanciamento crítico da pretensão cientificista do materialismo. Quanto ao debate sobre estética e cultura, Adorno, Marcuse e Benjamin representam, na referida escola, os principais teóricos do programa global da teoria crítica. De modo geral, essa corrente destacou as relações entre arte e vida social quando se evidenciassem reflexões sobre a dimensão heteronômica da arte em que ela obedecia a determinações não exclusivamente artísticas. Tais determinações, ao se distanciarem da tradição marxista e dos fundamentos da sociologia da arte, aproximaram-se da exaltação da cultura do indivíduo e da estigmatização do social e das massas. (HEINICH, 2008).

Para Adorno, a arte e a literatura são instrumentos de crítica da sociedade. A autonomia da arte deve ser apreendida por sua condição de liberação da função de culto, da metafísica e da teologia; exerce “força de negatividade” pelo simples fato de existir. Ele defendia, além disso, a autonomia do indivíduo contra a massificação. E mais: a arte e a cultura eram meio de emancipação das massas diante da emancipação imposta pela sociedade.

Walter Benjamin, em um de seus textos mais conhecidos sobre estética e cultura de massa, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1936), propôs mudança nas inovações técnicas e no estatuto das artes, sobretudo, na fotografia, agora, submetida ao processo de reprodução. Enquanto as massas ganhavam acesso a ela, produzia-se a perda da aura, a perda do caráter de autenticidade e a *desritualização* da relação com a obra, transformando o “valor cultural” em “valor de exposição”.

Benjamin apontou a fotografia e o cinema como exemplos do declínio da aura no processo de reprodução técnica. Segundo ele, a mudança de comportamento da massa diante da arte depende das técnicas de reprodução aplicáveis à obra de arte. Ao se referir ao caráter coletivo do cinema, que exerce determinação sobre as reações individuais, entendia que o público não separa a crítica de fruição. Já, ao comparar cinema e pintura, afirmou que esta não tem caráter coletivo; daí a diminuição da significação social, pois é de sua essência não se oferecer à receptividade coletiva. Sob efeito da reprodução, a obra tem seu testemunho histórico abalado, perde o elo original, o que liquida a tradição.

Esse conjunto de argumentos corre o risco, entretanto de ocultar o fato de que essas técnicas de reprodução são justamente a condição de existência dessa aura: é porque a fotografia multiplica as imagens que os originais ganham um status privilegiado. Em vez de ressaltar o caráter socialmente construído do conceito de autenticidade, Benjamin o transforma numa característica substancial das obras, restringindo o que teria podido construir um raciocínio sociológico sobre uma temática normativa e reativa, diante dos efeitos de uma democratização cultural que só pode prejudicar um esteta progressista. (HEINICH, 2008, p. 35).

2.2.3 A sociologia de Pierre Francastel

Ainda dentro da corrente contemporânea de pensadores influenciados pelo marxismo, Pierre Francastel elaborou a história da arte *sociologizante*, quando identificou, por meio da análise internista, o estudo das influências e tentou relacioná-las com as sociedades de sua época. Ademais, produziu conceitos, técnicas e material de investigação suficientes para orientar as pesquisas teóricas de formas e empíricas, indicando programa de sistematização do campo da sociologia da arte. Em crítica a certos estudos sociológicos da arte, ele expôs:

[...] grosseiramente as regras de uma interpretação sociológica sumária a uma matéria artística abordada sem preparação suficiente, enquanto outras, mais numerosas ainda, recorreram a exemplos rapidamente escolhidos tendo em vista ilustrar e justificar teses elaboradas a partir de outras fontes de informação. (FRANCASTEL, 1967 p. 17).

Francastel baseou-se nas grandes obras de arte, a fim de elaborar uma história das mentalidades; torná-la não um reflexo das condições de produção, mas fundadora de visões de mundo – inversão da lógica das teorias do reflexo. Esse esquema

interpretativo mostrou abordagem estrutural de comparação entre obra e estrutura social: a arte é a expressão que reproduz a complexidade social.

De acordo com o mesmo autor, para se pensar sobre questões sociais mais gerais, deve-se basear na arte como problemática. Esta é, ao mesmo tempo, modo de compreensão e modo de ação na totalidade de experiência; é atividade material e também simbólica. Há diálogo entre a obra e a experiência humana – ponto em que Francastel apresentou homologia entre a estrutura da obra de arte e a estrutura social. Assim, a arte tem duplo caráter: criação humana subordinada a um contexto social e criação do domínio subordinante. Em outras palavras, atua como coesão ou dissociação social. E ainda afirmou: a arte não é um reflexo, mas construção ordenadora; ela elabora as estruturas sociais. O artista se submete às influências da sociedade em que vive, mas age também sobre esta. Por fim, a arte tem valor de informação e é documento para conhecer a sociedade. Essas formulações possuem um alto grau de generalidade e do ponto de vista da sociologia não aborda a metodologia e as referências conceituais próprias da disciplina, remetendo a arte muito mais ao campo do cultural do que ao social.

A crítica cultural marxista ainda tem muito a nos dizer sobre o valor estético e as implicações de orientação materialista que envolvem as relações entre cultura, arte e sociedade, como algumas contribuições de pensadores entre os quais Raymond Williams.

2.2.4 Raymond Williams

Entre os teóricos marxistas dos estudos culturais, Raymond Williams foi um dos mais importantes. Seu materialismo histórico-cultural associa-se à teoria das produções cultural e literária, elaborando a sociologia que reconhece a necessidade de envolver a antropologia nos sistemas da atividade social, conforme ele mesmo afirmou:

A nova sociologia da cultura pode ser vista como a convergência e, até certo ponto, a transformação de duas nítidas tendências: uma dentro do pensamento social geral e, portanto, especificamente da sociologia; outra, dentro da história e da análise culturais. (WILLIAMS, 1992, p.14).

Um ponto importante de suas teorias reside na ênfase às condições sociais da arte. Sem negligenciar o debate estético, Williams enfatizou o conteúdo de uma sociologia da cultura, ressaltando o debate marxista da relação infraestrutura e superestrutura. Outro ponto interessante é o conceito de ideologia baseado em dois sentidos: crença formal de um grupo social (princípios e dogmas) e visão de mundo (hábitos e sentimentos menos conscientes) – esse segundo sentido seria o caminho válido para a análise cultural.

Raymond Williams elaborou e desenvolveu o conceito de “estrutura do sentimento” na sociologia da literatura e da arte, do qual procurou articular a experiência intelectual com a prática concreta. Tal conceito tenta traduzir a ideia de consciência prática adquirida pelos agentes sociais baseados em processo particular de socialização. Essa consciência seria formada no interior de grupos culturais e diria respeito ao conjunto de valores compartilhados que aproximassem e afastassem, de forma dialética, os referidos agentes uns dos outros, criando solidariedade e rivalidades. Nas obras de arte, a citada estrutura e suas mudanças apresentam uma espécie de antena que capta antecipadamente as transformações na sociedade ainda não percebidas pelas demais instâncias sociais. Por fim, a estrutura de sentimento seria uma espécie de manifestações emergentes de resistência e de oposição às ideologias hegemônicas e dominantes de ordem social. E mais: segundo Williams, a cultura – mais especificamente, arte e a literatura – formaliza novas estruturas de sentimento e tem papel ativo nos processos sociais de incorporação de novos valores e de percepções sociais.

Quanto ao projeto metodológico de Williams, ele rompeu com a antiga dicotomia base e superestrutura: propôs a abordagem que tentasse abarcar a totalidade social em que houvesse interação das esferas socioeconômicas com as práticas culturais.

O autor em tela procurou enfatizar em suas teorias o processo de mudança social, no sentido de entender o processo de reprodução da dominação de classe no campo das artes, pois, para ele, a cultura se converte num espaço e instância de dominação. De outra parte, Williams questionou a tradição – processo de selecionar a conservação de obras e autores – a fim de desmontar a hierarquia dos gostos estéticos. Propôs também a análise dos produtos da cultura como práticas sociais, o estudo das instituições, a análise das formações sociais, dos grupos artísticos e

movimentos intelectuais, porque os artistas são produto do processo de socialização e das relações sociais.

2.2.5 Pierre Bourdieu

Ao contrário de Raymond Williams, Pierre Bourdieu é comumente visto como sociólogo ligado aos processos de reprodução de ordem cultural dominante. Sua sociologia da arte parece ser tentativa de superar a dicotomia estrutura e agência ou as abordagens objetivistas (estruturalistas) e subjetivistas (fenomenológica e construtivista), procurando estabelecer mediação entre estrutura e agência. Isso gerou a sociologia do conhecimento praxiológico. Por sua vez, a investigação empírica caracterizou o ponto comum da terceira geração da sociologia da arte – a pesquisa aplicada à história social da arte da época presente, e não mais aos documentos do passado.

Ele construiu um projeto epistemológico de sociologia da arte (com abordagens estrutural e macrossociológica) escrito em algumas obras: *Ofício de sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia* (2004), *As regras da arte* (2005), *A economia das trocas simbólicas* (2009), *O senso prático* (2009). Ao expor noções conceituais de campo, *habitus*, práticas, capital, estruturas estruturantes, estruturas estruturadas etc., apresentou discussões capazes de apontar o surgimento da socioestética relacional e construtivista e do diálogo com a tradição da sociologia moderna. Interessado pelo funcionamento do meio em que se dá a arte – autores, interações e estrutura interna –, Bourdieu inauguraria o estudo da arte: a recepção, a morfologia dos públicos, o gosto, as práticas culturais, a mediação, as instituições e a produção.

A visão de Bourdieu sobre cultura e sua percepção de ideologia como componente estruturador da cultura puseram em revista a teoria do reflexo. Assim, a nova abordagem passou a ocupar-se de superar a dicotomia agência e estrutura. Mesmo havendo tendência de análise estrutural do tipo homológico, distinguiu-se das formas estruturalistas do marxismo e da fenomenologia e escapou do ímpeto de reduzir a sociologia da cultura ao estudo das representações. Ele redefiniu as noções de arte e suas relações com a linguagem enquanto sistemas simbólicos e de comunicação compreendidos por ele como um projeto de produção de signos capazes de dar significados ao mundo.

A teoria da sociedade de Bourdieu busca interpretar os processos de integração social e das representações sociais. A compreensão da dimensão simbólica soma-se às determinações culturais das condições econômicas e políticas, contribuindo para a compreensão dos sistemas das estruturas sociais e seus bens simbólicos. O autor estava interessado, sobretudo, nas estruturas dos sistemas simbólicos e na diferenciação social que legitima uma ordem social e define as relações de reprodução social e cultural. Tais sistemas estruturam a vida social, ou seja, as interações entre autores no campo resultam de processos socialmente estruturados, mediados entre estruturas objetivas, relações de poder e disposições sociais (os *habitus*).

A noção de *habitus* é vista como fundamento da prática social; resulta da inculcação de estruturas objetivas,

[...] *habitus*, como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um haver, um capital – ainda que de um sujeito transcendental na tradição idealista – o *habitus*, a *hexis*, indica a disposição incorporada, quase postural [...]. (BOURDIEU, 2000, p. 61).

Habitus são

sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias para alcançá-los, objetivamente ‘reguladas’ e ‘regulares’ sem em nada ser o produto da obediência a algumas regras e, sendo tudo isso, coletivamente orquestradas sem ser produto da ação organizadora de um maestro. (BOURDIEU, 2009, p. 87).

Assim, Bourdieu orientou seu método relacional segundo análise das posições sociais em relação ao *habitus* com as escolhas (tomadas de posição dos agentes), as quais se dão de acordo com a diferenciação do capital (econômico e cultural) dos grupos e agentes. As diferenças na posição ocupada no espaço social estão relacionadas com o *habitus*, que, por sua vez, se vincula às estruturas anteriores às representações sociais de distribuição dos bens simbólicos. A desigualdade apresentada por essa estrutura é responsável pela hierarquia.

O campo, para Bourdieu, é o espaço social das relações de poder e é formado “a partir da distribuição desigual” do capital social (econômico ou simbólico)

determinado pela posição estratégica que o agente ali ocupa. Dotado de certa autonomia, esse microcosmo social tem leis e regras próprias apesar de ser influenciado por estrutura mais ampla; em seu interior, os agentes buscam manter ou alcançar determinadas posições mediante disputa de capitais, de acordo com a característica do próprio campo. Ao lado disso, quanto ao campo cultural, convém considerar a produção cultural simbólica: ele é constituído em função de regras internas que envolvem disposições e deslocamentos e estabelecem configuração proposta pelo próprio campo. Além das disputas pela legitimação e controle dos bens produzidos, ocorrem diferentes relações entre os agentes, como de contestação ou de aceitação das regras.

De outra parte, o conceito de capital é fundamental para se compreenderem melhor os movimentos no interior dos campos definidos por Bourdieu. A interação entre atores (sua proposta de pensamento relacional) resulta de processos socialmente estruturados; está ligada à mediação entre as estruturas objetivas, os *habitus* e as relações de poder – preocupação maior para com os aspectos da análise estrutural. Para o autor, as posições sociais se dão em homologia ao conjunto de atividades ou de bens que os agentes possuem ou pelos quais se definem. Essa é a proposição central do método relacional em Bourdieu. O elemento de diferenciação é um princípio básico da noção de espaço e diferenças na posição ocupada no espaço social devem ser relacionadas com as diferenças de capital (econômico ou cultural).

Um dos primeiros pesquisadores a fazer vasta pesquisa estatística a respeito da constituição do gosto do público para o mundo da cultura, ele respondeu à demanda institucional dos museus europeus, sobretudo, na França. Uma de suas conclusões: não mais se podia falar de público em geral; era necessário raciocinar em termos de públicos socialmente diferentes segundo os meios sociais aos quais aqueles pertenciam. Em outra conclusão, conforme Heinich, ele tentou explicar o fenômeno a seguir.

O recurso ao parâmetro de origem social permite colocar em evidência a sua influência, enquanto que, por desconhecimento ou contestação, o “amor à arte” era tradicionalmente atribuído às disposições pessoais. Bourdieu faz uma crítica sobre a crença no caráter inato das disposições cultivadas para pôr em evidência o caráter o papel primordial da inculcação familiar. A ilusão do gosto puro e desinteressado, que não depende senão de uma subjetividade e que não tem por finalidade senão o deleite, é reveladora pela correlação, de práticas estéticas com a pertença social e os hábitos sociais do gosto, a distinção pela posse de bens simbólicos, educação, competência linguística ou estética. (HEINICH, 2008, p. 73).

Além de juntar a noção marxista de capital econômico com capital cultural, Bourdieu afirmou que o acesso a bens simbólicos se relaciona às disposições incorporadas pelo *habitus* e não apenas condicionado pelos meios financeiros. O capital econômico e o capital cultural tornam-se fatores explicativos para a construção da pirâmide das posições sociais. Ele considerou o espaço social como campo de lutas onde indivíduos e grupos criam estratégias, a fim de manter ou melhorar sua posição social, as quais estão relacionadas com os diferentes tipos de capital. Já em relação à análise das obras culturais, o conceito de campo o ajudou a definir seu método como possibilidade, superando as abordagens externalistas, que reduzem as obras artísticas ao contexto e às interpretações internas e formais. Assim, ao relacionar a obra com o contexto social, ele tentou fazer uma síntese.

Contra o senso comum, Bourdieu formulou verdadeira sociologia do gosto ao se basear na seguinte ideia: o sistema de disposições incorporadas pelos autores, o *habitus*, permite julgar boa ou não a qualidade da obra artística. Segundo ele mesmo entendia, trata-se de um sistema de disposições duráveis, marcador corporal, que forma o indivíduo e o leva a uma distinção, à realização do conjunto de práticas simbólicas em que se exerce o capital cultural.

O modelo sociológico de Bourdieu se baseia no conceito ou na ideia de campo: espaço social de produção, microcosmo social onde se produzem “obras culturais”. O campo artístico, por sua vez, é o espaço de relações sociais objetivas entre posições, no interior do qual se pode situar o conjunto das relações objetivas entre os agentes e as instituições. Essas relações sociais (de força) decorrem de embates que tendem a conservá-lo ou a transformá-lo; logo, elas não podem ficar restritas ao reducionismo marxista como reflexo de interesse de classes. O campo, convém lembrar, não se reduz ao contexto da atividade artística, pois sua configuração complexa é determinada por uma série de fatores: posições hierárquicas dos agentes, tipos de capital etc.

Isso nos permite considerar que nenhum campo seja totalmente autônomo, porquanto as atividades são mediadas por rede estruturada de posições, o que possibilita autonomia relativa. Para Heinich, a própria mediação faz parte da proposição artística, “[...] fazendo da arte um jogo a três, entre produtores, mediadores e receptores [...]”. (HEINICH, 2008, p. 98). Entretanto, outras abordagens sociológicas

dão conta de modelo mais abrangente (não exposto por Pierre Bourdieu) do sistema de relações entre pessoas, instituições, objetos artísticos e as mudanças contínuas entre as múltiplas dimensões do universo artístico. Da mesma forma, a ideia de representação artística – como a análise dos discursos e das imagens e a mediação (por exemplo, tradução das obras) não se destina a separar o universo das obras do universo social, mas a estabelecer um ponto causal que os une.

Na ideia de arte como prática social e formação de redes de comunicação, a arte contemporânea estabelece novo paradigma teórico em que encontramos Pierre Bourdieu a perseguir explicitamente um projeto de "praxeologia". Ao integrar aspectos objetivistas a outros modos de conhecimento, ele fez a leitura do mundo social, baseando-se no conceito de *habitus* e gosto (elementos geradores de práticas) e propondo também as ideias de campo, violência simbólica e capital, para compor um código comum de ações e atividades humanas às práticas observáveis produzidas pelos agentes em seus diversos lugares e situações sociais. Porém, considerando-se a arte contemporânea, tais conceitos necessitam ser ampliados.

A sociologia da dominação de Bourdieu não é suficiente para se compreenderem as conexões em rede entre os agentes e as instituições. Segundo Heinich, convém se mudar o paradigma sociológico, observando-se as relações de interdependência, para "[...] compreender que na arte o reconhecimento recíproco é um requisito fundamental na vida em sociedade [...]". (HEINICH, 2008, p. 106). Relações de força ou violência simbólica não necessariamente reduzem ou condenam o reconhecimento da arte. Não interessa ao sociólogo pensar as hierarquias estéticas ou se arte tem valor subjetivo; compete-lhe, sim, descrevê-la de modo objetivo, permitindo a observação de seus procedimentos de objetificação de propriedades de valor e conservação.

2.2.6 A arte e o interacionismo simbólico

Podemos observar, na abordagem da experiência artística feita, de modo geral, pela sociologia, algumas considerações sobre a arte e seu papel social de constituir-se fator de adaptação do indivíduo à sociedade. Porém, conforme certas teorias sociológicas, a ideia de arte é coletiva e coordenada, submetida a pressões materiais e sociais exteriores, embora, também, a problemas especificamente estéticos.

Na sociologia interacionista, a experiência artística opera a desconstrução das concepções tradicionais de superioridade intrínseca das artes e dos gêneros maiores, como a individualidade do trabalho criador, a originalidade ou a singularidade do artista. Essa sociologia consiste em destacar as lógicas próprias à formação e à estabilização das representações: ela busca analisar os discursos e as imagens – ação importante na pesquisa sobre arte contemporânea, porque fornece a base metodológica de análises. Para além de uma explicação das posições sociais, a sociologia dos produtores de arte pode consistir em compreender a lógica das diferentes representações dos atores. Do gosto às práticas culturais, voltamos às origens da arte que nos leva aos produtores. De acordo com Pierre Bourdieu, o produtor

é um membro de uma classe social, como na tradição marxista, mas alguém que ocupa certa posição no campo da produção restrita a que pertence sua criação. A esse parâmetro coletivo que é o 'campo' corresponde de modo equivalente o parâmetro individual que é 'habitus' resultante de condições sociais, pelo ajustamento entre estruturas da atividade e disposições incorporadas. (HEINICH, 2008, p. 103).

É necessário, entretanto, analisar, com maior abrangência, as representações que os autores fazem de si mesmos, o processo de criação e as condições de êxito. Isso pode abrir espaço para modelos alternativos de análise sociológica voltada aos produtores de arte (não apenas à estrutura de campo, à mediação ou à recepção). O interacionismo, por sua vez, apoia-se na ideia de articular metodologias distintas, mas, ao final, podem ser coordenadas no sentido de amenizar o fosso teórico entre a estrutura social e a interação, gerando a possibilidade de se entenderem as identidades individuais observada a atividade coletiva.

Anselm Strauss elaborou o conceito de identidade dinâmica associado aos papéis desempenhados nos mundos sociais pelos indivíduos. Ele pretendia estabelecer ligação entre as trajetórias individuais e a estrutura social na perspectiva histórica. Segundo o referido autor, a identidade se manifesta por meio da representação de papéis em conjuntura mais ampla. Como instrumento de análise, a ideia de mundo social de Strauss enfatiza os mecanismos de relações da interação ou troca, focando em atividades coletivas que ligam as pessoas em relações diretas e significativas para elas.

Quanto à interação, o mesmo autor afirmou ser ela um ponto de análise central. Entre indivíduos, chamou-a “face a face” (e, por consequência, suas identidades). Ela é fluida e móvel; processa-se entre pessoas que desempenham um papel ou ocupam um *status*. Strauss recorreu a múltiplos modelos para analisar tal interação: as fantasias, as interações intencionais ou não intencionais e o *status* individual, no qual o contexto e suas regras são imprescindíveis. A estrutura social e a interação (concepção temporal) estão atreladas e afetam-se reciprocamente.

Aqui arte está ligada à produção de sentido e às práticas sociais vividas. A interpretação que emerge da linguagem e da ordem do discurso – derivada de interações em que as pessoas definem as situações vividas – atribui-lhe nome e sentido. Isso não significa que as “variáveis estruturais” (por exemplo, classe, *status* e poder) estejam sendo negligenciadas por essa perspectiva da realidade social. Elas nada significam em si mesmas, já que, como categorias explicativas do social, carecem de significados universalmente válidos. Por seu caráter abstrato, trata-se apenas de representações derivadas de um tipo de ordenamento do mundo.

Para o interacionismo, um modelo sociológico que torna as aludidas categorias em dado objetivo da realidade – atividades e produções culturais consideradas expressões de “posições” de classe, *status* ou poder, gênero ou raça – revela-se determinista. Essas variáveis interagem em campos de experiências sociais e culturais, linguísticas e históricas ligadas à “ideia de estrutura”, e não à “objetiva” estrutura social determinada.

2.2.7 Howard Becker

Também orientada pela abordagem externalista, a teoria de Howard Becker pensa a arte como ação coletiva configuradora de mundos artísticos e atividades complexas em rede de cooperação a qual envolve condições sociais variadas. A arte, então, constitui-se na atividade em cadeia social, na qual pessoas interagem em determinadas circunstâncias, em redes de cooperação. Tal sistema, o autor o denominou “mundos da arte”, onde se questiona sobre a identificação dos artistas com base nas descrições das ações e interações de que as obras resultam.

Becker tem problematizado e desenvolvido sistematicamente as questões da sociologia da ação coletiva e das relações entre indivíduos e, sobretudo, buscado os

significados contingentes dos atores a interagir uns com os outros, na tentativa de compreender a dimensão simbólica da ação humana. A dimensão simbólica atribuída, por exemplo, aos objetos artísticos constitui processos de definição e redefinição de ação coletiva consensual, a qual pressupõe linguagem compartilhada e interações mútuas.

Já a arte, na concepção do interacionismo de Becker, consiste em redes de relações de troca e de cooperação concretas entre pessoas e atividades. A ideia de mundo como esfera relativamente autônoma produz e mantém as condições sociais de possibilidade das práticas e das atividades artísticas, evitando, assim, a redução da arte às condições socioeconômicas e históricas. "Toda obra de arte é o produto coletivo de todos os que tiveram alguma função, qualquer que seja na sua realização [...]" (BECKER, 2010, p. 15). Daí o conceito de cultura: compartilhamento de entendimentos. Portanto,

o processo cultural consiste em pessoas fazendo alguma coisa alinhada com seus entendimentos sobre o que é melhor fazer naquelas circunstâncias [...] se todas têm as mesmas ideias gerais na cabeça e fazem coisas congruentes com essa imagem ou coleção de ideias, o que elas fazem se ajustará. (BECKER, 2010, p. 16).

Toda obra de arte, convém observar, guarda intencionalidade por tratar--se de evento simbólico: processo por meio do qual o artista internaliza e subjetiva as condições de seu ambiente (mundos da arte) e se estabelecem correlações entre as características, temas e linguagens. Por outro lado, os artistas são integrados ao ambiente social pelas redes de apoio de que participam. Logo, o foco do interacionismo está na ação coletiva, nas redes de comunicação e na troca, que tornam possível a ocorrência dos eventos artísticos, procurando o que está antes e ao redor das interpretações. (BECKER, 1997).

Todo o trabalho artístico, tal como toda a atividade humana, envolve a atividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas. É devido a cooperação entre essas pessoas, que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra. As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas na maioria dos casos, transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de atividade coletiva aos quais podemos chamar de mundos da arte. A existência de mundos de arte, bem como o fato de afetarem tanto a produção como o consumo das obras de arte, sugere uma abordagem sociológica das artes. Não se trata de uma abordagem cuja finalidade seja a de produzir juízos estéticos, embora muitos

sociólogos da arte se tenham entregue a essa tarefa. Pelo contrário, ela possibilita uma melhor apreensão da complexidade das redes cooperativas que geram a arte. (BECKER, 2010, p. 27).

Outra diferença em relação à metodologia de Bourdieu: na sociologia interacionista, a análise dos discursos e das imagens fornece a própria base metodológica, mais do que a estatística e a observação direta das condutas. Por sua vez, a sociologia da arte baseada na explicação das posições sociais pretende compreender as representações dos atores e buscar a compreensão lógica dessas diferentes representações.

Para Becker, o mundo da arte é um processo de interdependência das interações efetivas, enquanto, para Bourdieu, o campo ressalta as estruturas subjacentes, as hierarquias internas, os conflitos e as posições em relação a outros campos dentre os quais o da arte é interdependente. A originalidade de Becker está em evidenciar a característica do universo múltiplo do mundo da arte: concepção, execução e recepção. Essa multiplicidade torna coletiva a experiência artística, o que reduz as representações simbólicas da individualidade e coloca a arte no centro da discussão sociológica.

A noção geral de campo, segundo Bourdieu, não se resume ao espaço estruturado de posições e tomadas de posições, mas se amplia para um lugar de forças onde existe competição interna pelo monopólio artístico – ora pela manutenção (ortodoxia) ora pela subversão (heterodoxia). A luta no interior é o seu “princípio generativo e unificador”. Nisso, a metodologia de Bourdieu propõe localizar o microcosmo artístico e traçar a topologia desse campo, a fim de desvendar as relações entre agentes e instituições, bem como observar as trajetórias sociais dos indivíduos, no sentido de tornar visível o *habitus* (as disposições socialmente construídas).

O conceito de campo, porém, se opõe às análises internalistas propostas pelos neokantianos e pelos estruturalistas. Na concepção de Bourdieu, não existe, por exemplo, separação estética entre as instituições e as posições objetivas que os artistas ocupam no interior do campo e nas lutas pelo poder que o atravessa. Essa noção difere da ideia de mundo da arte quanto à observação das interações entre os diversos agentes produtores e avaliadores das obras de arte. Enquanto Becker (com seu interacionismo simbólico) põe foco nas interações, Bourdieu centrou-se na estrutura das posições e relações invisíveis de poder. Para aquele, a vida artística (ou

o mundo da arte) é feita de cooperação; para este, de competição e imposição simbólica.

Segundo Becker (2010), o conceito de mundos da arte é próprio da sociologia interacionista e ressalta a interdependência das interações efetivas dentro desses microcosmos da arte contemporânea. Já a noção de campo, própria da sociologia da dominação de Bourdieu, ressalta as estruturas, as hierarquias internas das posições em relação a outros campos e os conflitos próprios da arte moderna. Tanto Bourdieu quanto Becker levam em consideração as posições dos atores – a pluralidade em seus contextos. Percebe-se, então, certo equilíbrio metodológico entre os dois autores quanto à contribuição para o fim chamado pelo senso comum de artista e público.

Becker analisa os fatores externos à obra de arte, porém leva em consideração os processos de criação e de composição artísticas: “[...] abstrações a serem utilizadas para transmitir ideias ou experiências particulares [...]” ou a “[...]forma na qual materiais e abstrações serão combinados [...]” (BECKER, 1997). Convém observar que um ponto fundamental em sua tese é a quebra de convenções: o artista, ao quebrar as convenções do campo artístico, enfrenta consequências da ordem da baixa circulação da própria obra, mas passa a ter maior liberdade de escolha de opções não convencionais. Assim, ele mesmo afirma:

[...] podemos entender qualquer obra como o produto de uma escolha entre a facilidade do convencional e o sucesso ou o problema do não convencional e a falta de reconhecimento, procurando as experiências e elementos situacionais e estruturais que dispõem o artista numa ou noutra direção. (BECKER, 1997, p. 217).

A sociologia de Becker procura reconciliar a arte com a vida ao identificar a ação social cotidiana com aquilo que produz e mantém a arte. Para ele, as ações coletivas e os acontecimentos que estas produzem são as unidades básicas de investigação sociológica. Já na abordagem alternativa, na sociologia da ação coletiva, o funcionamento da arte derivaria de convenções compartilhadas, viabilizando interações entre os atores participantes do mundo da arte contemporânea. Isso examinaria a ideologia artística que dá a esse mundo sua feição distintiva. Bourdieu, por sua vez, ao definir o objeto de arte como a objetivação de uma relação de distinção, reduziu a arte, a sua função, porque marginalizou as propriedades qualitativas dela.

Baseada nas observações empíricas, na investigação de sua constituição histórica e nos esquemas de raciocínio e de formas de ação compartilhada, a pesquisa em sociologia da arte congloba, além da explicitação das ações dos indivíduos envolvidos, o esforço reflexivo de captar a totalidade dos pontos de vista envolvidos nas práticas, no processo estudado e nos desdobramentos sociais.

2.3 SOCIOLOGIA PRAGMÁTICA

As pesquisas em artes visuais constituem um campo multidisciplinar de estudos, mas pertencem também a uma modalidade específica com características próprias ao aludido campo. Isso pressupõe tratamento específico do objeto artístico e das condições de sua emergência, bem como aponta revisões sociológicas acerca das mudanças, das formas e funções ao longo do processo de formação da história da arte em determinada sociedade. A concepção de arte, convém lembrar, vem sendo problematizada na sociologia há algum tempo, operando com certas ideias e conceitos: produção, mediação, recepção, circulação e crítica em contextos gerais e específicos.

A obra de arte contemporânea estende-se no sentido de preponderar a ideia da negação dela mesma como fenômeno exclusivamente visual, o questionamento e o combate às instituições. Ademais, expande seu limite de subjetividade às ações que a situam em campos mais amplos: o social e o político. Entretanto – merece destaque –, existe um conjunto de princípios metodológicos básicos indispensáveis ao uso sociológico da arte contemporânea, porque esta envolve três grandes dimensões de análise: a formal, a semântica e a social.

Ao lado disso, devemos admitir, a aceitação da imagem artística ainda não eliminou, mesmo nos dias atuais, a busca equivocada e estéril de correlações entre a esfera artística e a social, por exemplo, reflexo, causalidade linear, ou multilinear, e homologias, o que já induz, em escala variada, excluir a arte do social e do histórico. São significativos alguns dos estudos que demonstram o modo de os fatos sociais estimularem, pela experiência do cotidiano, o desenvolvimento de certos hábitos e mecanismos visuais, os quais se convertem em elementos identificáveis na produção e no consumo da arte. Isso insere o "estilo" ou o "gosto" na área nuclear do social e do histórico. Compreender a imagem artística depende não somente do relato, mas

também da circulação e efeitos e, sobretudo, da integração dialética entre essa rede de acontecimentos sociais e as propriedades, basicamente, visuais, como um circuito de relações entre forma e conteúdo cultural.

Para a sociologia, a arte também resulta do trabalho cuja circulação entre instâncias e instituições (galerias, museus, coleções, exposições públicas ou privadas, acervos etc.) e recepção pelo público constituem seu circuito de relações (de troca, de reprodutibilidade de outras obras visuais e ou textuais etc.). Eventualmente, ela engendra certos valores. Dessa forma, a imagem artística se torna o centro do sistema cultural, que, por sua vez, é, em parte, autônomo e, em parte, determinado pelos poderes econômico e político. Sendo assim, a obra artística também cria e faz circular valor nos espaços sociais onde aparece, circula e se oferece a um público.

A especificidade da arte contemporânea abre um espaço privilegiado de pesquisa em razão dos possíveis projetos cultural, político e teórico específico. Essa arte relacional toma perspectiva teórica no universo das interações humanas em detrimento do espaço simbólico privado. A obra, agora, se apresenta como experiência, discurso, práticas sociais intersubjetivas e se dispõe para elaboração conjunta de sentidos: produzir sociabilidade específica; representar, muitas vezes, interstício social; sugerir outras possibilidades de trocas dentro do sistema capitalista; criar espaços livres e complexificar a esfera das relações. O redirecionamento do olhar sobre a arte contemporânea mediante nova abordagem só foi possível graças a novo paradigma nascido na mesma época.

Noções de espaço público, representação social e intervenção na linguagem – procedimentos próprios da arte pós-duchampiana e suas relações com os espaços sociais, as instituições, a economia, a política, o gênero, a raça e a identidade – contribuíram para a arte, que, nos dias atuais, se torna, por si mesma, uma prática social. Essa mudança de paradigma encontrou aportes conceitual e metodológico na nova vertente da sociologia surgida na França, no final dos anos de 1980, a sociologia pragmática.

Formada por contribuições diversas – do pragmatismo filosófico americano, do interacionismo, da etnometodologia e das teorias da ação situada –, ela possibilitou que instituições religiosas, fábrica, escola, vida social, os mundos da arte fossem revisitados sob novo olhar. Assim, ela tem ajudado a descrever e a entender as características específicas e as ações em seus contextos espacial, temporal,

institucional, cognitivo e emocional, relevantes, sobretudo, no caso da arte contemporânea. Essa visão pragmática abriu portas aos objetos “clássicos”, enquanto outros, ignorados ou menos importantes, passaram a ser vistos como objetos legítimos para o estudo.

O pragmatismo – importa destacar – não adota o estilo único de pesquisa (pois admite fortes convergências), tanto que se constata certo grau de variabilidade entre seus teóricos. Ao lado disso, a sociologia pragmática recorre a certos procedimentos e instrumentos que permitem aos atores avaliarem os fenômenos sociais apoiados em base comum e aberta a reorientações. Por exemplo, como une os níveis macro e micro? Ela não apresenta a abordagem em que o nível macrosociológico seja exposto em oposição ao microsociológico; apresenta, sim, a visão de que o plano macro se concretiza com base nas práticas microsociológicas.

Ao entender a sociedade como fenômeno total que assim deve ser captado, a sociologia pragmática não recusa a análise estrutural nem descarta os fatos macrosociológicos, mas se distancia dos outros métodos em que as situações são determinadas e propõem análise alternativa da articulação entre as realidades situacionais e estruturais e entre os níveis acima referidos. Essa concepção alternativa se dá quando as realidades macrosociológicas são levadas em consideração na medida em que se objetificam na realidade social, resultado de *performances* sujeitas a observações empíricas, realizações práticas.

Se a sociologia pragmática pretende captar concretamente os fenômenos observáveis, é verdade que a questão da temporalidade histórica dos fenômenos também constitui material de base para suas investigações. As ações (presentes ou passadas) são estudadas em seu presente, aproximando--se da metodologia dos historiadores, que buscam restituir as ações do passado sem projetar sobre os fatos o nosso conhecimento daquilo que lhes sucedeu. A sociologia busca, assim, numa espécie de presenteísmo, explicar a indeterminação das ações passadas. Esse método reivindica que os fenômenos do passado sejam examinados com a mesma metodologia, respeitando a indeterminação relativa e o dinamismo interno.

Outro importante ponto sobre a metodologia da sociologia pragmática é a questão do discurso dos atores e seus efeitos sociais. É necessário compreender a motivação das críticas geradas em certas práticas sociais, investigando-as e reconstituindo as lógicas contraditórias das práticas que originaram as atividades

críticas dos atores. Também lhe cabe investigar os efeitos sociais das críticas nos mundos sociais onde os atores habitam e operam. As críticas emitidas das práticas sociais têm o poder de transformar o estado das relações sociais: a remodelação dos coletivos, a transformação dos dispositivos sociotécnicos e a reforma das instituições. Porém o método adotado pela sociologia pragmática difere do utilizado pela sociologia crítica da dominação em relação ao discurso dos atores: há ruptura epistemológica na medida em que essa crítica é assumida pelos próprios atores. O sociólogo pragmático examina como os atores o fazem, captando seus pontos de vista e investigando os fundamentos práticos das operações de crítica e os efeitos sociais.

A análise dos processos de socialização tem passado por renovação nos últimos anos, principalmente, com Luc Boltanski e Laurent Thévenot e com a defesa de que os agentes sociais não têm coerência em si mesmos. Por isso, deve-se analisá-los sob o ângulo da pluralidade das lógicas, às vezes contraditórias, nas quais eles se inserem. Tal visão afasta-se das abordagens de identidade e de socialização de Bourdieu, do *habitus*, e de Nobeit Elias, do ego. Para a sociologia pragmática, a socialização nasce na abordagem pluralista do ego, o qual está sob tensões de contradições internas: distúrbios, hesitações, incoerências e dilemas morais, por exemplo. Isso pode gerar um caráter plural, até contraditório, às ações e disposições dos agentes. Logo, estabelece-se o reconhecimento dos agentes a contextos sociais dinâmicos, renovando o entendimento do termo socialização e da maneira de os indivíduos se comportarem em determinadas circunstâncias.

A sociologia pragmática tem-se voltado não mais às formas de reprodução da estrutura, mas à competência crítica dos atores sociais para a resolução de situações cotidianas. Esse estilo aprofunda temas antigos e explora novas questões, sobretudo, em meados dos anos 1990, com os trabalhos de Francis Chateauraynaud, antigo aluno de Boltanski. Este apontou a direção da expansão da sociologia analítica por meio de críticas a alguns de seus principais suportes. (MELLO, 2019).

Chateauraynaud oferece uma articulação entre os aspectos perceptivo e comunicativo da ação, ajudando a reposicionar os papéis do discurso e da argumentação na sociologia. Seu projeto se destina a construir uma sociologia cognitiva e perceptiva presente nas experiências cotidianas das pessoas em sociedade, abrindo o programa da sociologia da crítica para formas interativas que abordam o tema dos objetos na ação. Essas formas interativas dizem respeito às

representações de realidade a que recorrem os atores em processos de interação em experiências das relações sociais. Tal partilha da experiência perceptiva é de suma importância para o entendimento no curso da interação. A intenção dele é mostrar como os atores organizam suas experiências do tecido ontológico da vida social. Agora, o conflito e a incerteza são mais importantes que o senso partilhado sobre a natureza das coisas.

A maneira de os autores discorrerem a respeito da dimensão simbólica da ação, por meio da ideia de representações, não só repousa nos dispositivos formais, mas também, em grande medida, se nutre dos âmbitos prático e intuitivo das experiências. Aqui, o pragmatismo de Chateauraynaud distingue-se da formulação de Bourdieu, do *habitus* como elemento que articula as práticas classificatórias da experiência pelo fato de esse se manter fiel às sensações aos julgamentos. (MELLO, 2019).

Antes de entrarmos, efetivamente, nas contribuições da sociologia pragmática para a arte contemporânea, um último ponto precisa ser levantado: a relação dessa corrente sociológica com a crítica do mundo social. Partindo-se dos limites e impasses da sociologia crítica, os sociólogos pragmáticos se dizem contrários à falta de posicionamento consistente, ou seja, não mais se apresenta um ponto de vista analítico diferente dos próprios atores estudados.

A sociologia pragmática se propõe a fazer críticas sociológicas de investigação que descreva o discurso e as ações dos atores, a fim de explicitá-los e acompanhar o desenvolvimento objetivo. Trata-se de mostrar o trabalho da crítica tal como já opera nos atores, descrevendo os processos e “compreendendo-o [o trabalho]” no sentido sociológico do termo. Ela pretende ainda analisar o modo de as habilidades deles serem estimuladas ou obstruídas pelos mecanismos em que operam e investigar as assimetrias entre os atores e sua capacidade de agir. Assim, o trabalho crítico encontra limite neles próprios, pois os dispositivos em que operam não lhes permitem desenvolver completamente suas competências críticas. Essa investigação sociológica pode ampliar a capacidade crítica dos atores e seu acesso a certos apoios materiais e organizacionais.

2.3.1 A sociologia pragmática e a arte contemporânea

A controvérsia sobre os limites da arte contemporânea mobilizada pelos próprios questionamentos e pelas incertezas entre o que é e o que não é arte é intrínseca à sua dinâmica. Diante disso, arte requer novos parâmetros de análise filosóficos e estéticos com base nos quais se possa descrevê-la ou julgá-la. Segundo Natalie Heinich, é necessário, além disso, que haja espaço para compreendê-la também de novo ponto de vista sociológico. Ao recusar, de forma explícita, a teoria crítica e se inspirar no pragmatismo de Luc Boltanski, na teoria do ator-rede de Bruno Latour e na filosofia analítica da arte, Nathalie Heinich propõe, em *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique* (2014), que concebamos a arte contemporânea como um “paradigma”.

Heinich desenvolve várias linhas de investigação que tratam sobre temas, como sociologia histórica da arte, estatuto social dos artistas, lógicas de reconhecimento no campo artístico, processos de artificação e características e dinâmicas da arte contemporânea. Segundo interpretação da autora, a arte contemporânea é um “gênero” que se deve ocupar com a desconstrução de princípios antes canônicos, transgredindo as mais variadas fronteiras: materiais, institucionais, éticas, morais etc. Ela deve transgredir tanto os próprios limites quanto os do senso comum sobre si mesma. Daí ser necessário, para compreender o processo de “revolução paradigmática”, analisar seus princípios ontológicos, axiológicos e sociais.

Conforme já dissemos, Heinich propõe que a arte contemporânea é mais que um gênero artístico, ela é um “paradigma” inspirado nos termos de Thomas Kuhn. De acordo com a referida autora, paradigma é como uma estrutura cognitiva compartilhada por todos. A condição para haver revolução paradigmática é a existência de um coletivo a tomar a forma de grupo restrito, gerando a ocorrência de conflito capaz de levantar mudança, desacordo em relação à resolução de um problema e ao próprio modo de propô-lo. Uma vez surgido o novo modelo, este torna-se incompatível com o anterior, mas pode haver a coexistência em razão da característica de fragmentação da arte na atualidade.

Para entender melhor as diferenças de paradigma entre a arte clássica, a moderna e a contemporânea, Heinich designa um eixo ontológico da obra: a forma de ser produzida ou expressa e a axiologia e o valor de julgamento, que pode ser

estabelecido tanto pela beleza quanto pela singularidade. Apoiada nesses dois eixos, a autora indica os três paradigmas. A arte clássica julga as obras por representação figurativa e beleza; por sua vez, a moderna considera a singularidade da obra por meio da expressão individual do artista; já a contemporânea rompe a própria concepção de arte e está ausente na distinção entre as belas artes e as artes figurativas, por exemplo.

A singularidade da obra de arte contemporânea é dada não mais pela expressão da interioridade do artista nem pela materialidade original e da obra, mas, sim, por outro lugar. Para Heinich, certos requisitos – sinceridade do artista, desinteresse na criação, bom gosto do belo, expressividade, ideia de criação artística, forma da obra, ideia de autoria ou propriedade artística – fazem cada vez menos sentido. É o caso da arte conceitual, da *performance* e das instalações, por exemplo, dos processos de desmaterialização da arte. Desde os *ready-mades*, de Marcel Duchamp, aquela se constitui por sua conceitualização e por discurso artístico (mediação) que lhe dá suporte.

Outra particularidade dentro do novo paradigma é a mudança do estatuto da imagem do artista. A singularidade deste exigida está ligada às transformações da representação e de seu *status* e valor. Essa artista era visto como profissional na Idade Média; artista acadêmico na Idade Clássica; regime vocacional no período romântico; na atualidade, está em regime de singularidade. Tal singularidade evoca, para Heinich, no imaginário do senso comum, a possibilidade de o artista inventar procedimento fora da norma, isto é, seu caráter e capacidade de inovação serem únicos e insólitos – a anormalidade é a regra. É o triunfo da originalidade, vista como transgressão dos cânones, aceitação e valorização da anormalidade.

A reconfiguração dessa identidade foi possível por meio da renovação dos modos de expressão, do deslocamento do trabalho de criação da obra para a pessoa do criador e do estabelecimento de fronteiras que diferenciassem as categorias de atividades entre profissionais e amadores no interior da mesma atividade artística. (HEINICH, 2005).

O estatuto de singularidade do artista contemporâneo contribuiu para definir sua própria ideia de sucesso. A venda de obras, o crescimento de reputação, por exemplo, não são mais os únicos critérios de reconhecimento como artista. Fracassar também não significa ser mal artista; o verdadeiro descrédito, na atualidade, se dá

mais pelo silêncio sobre seu trabalho que pela depreciação. Hoje, uma carreira bem-sucedida passa não só pela imposição de soluções estéticas irrefutáveis a seus pares mas também pela proposição de um modelo artístico para gerações futuras. Pode-se medir a excelência tanto no presente quanto no futuro; tanto com grande quanto com pequeno público; tanto na pequena circulação quanto na fetichização da obra.

Sucesso e carreira são duas acepções diferentes para o artista contemporâneo. Desde o momento em que ele comporta a exigência de singularidade, o reconhecimento implica a invenção de novos caminhos ante a tradição e a criação de objetos que criem valores duradouros reconhecidos para além da figura do artista. O reconhecimento está atrelado a criação de itinerário estético próprio. Segundo Heinich,

A criação se torna o lugar da prática profissional dos valores da singularidade. Elas possibilitam também uma opção para a observação da tensão entre dois princípios de grandeza, duas maneiras de construir valor: o regime de comunidade, que repousa sobre um regime de equidade, privilegia o social, o geral, o coletivo, o impessoal, o público; e o regime da singularidade que repousa sobre um imperativo de autenticidade, privilegia o sujeito, o particular, o individual, o pessoal, o privado. (HEINICH, 2005, p. 143).

Heinich expõe as particularidades do mundo da criação na contemporaneidade por constituir um terreno ao mesmo tempo “singularizante” – espontaneamente praticada pelos adeptos dos valores artísticos – e “dessingularizante”, própria dos adeptos do social. Para a citada autora, essa oposição designa sistema de representações: o que os atores valorizam e privilegiam em suas representações e avaliações. Assim, ela pretende fazer uma sociologia descritiva dos “[...] valores que subtendem os julgamentos e as representações e as ações aos quais o comportamento do indivíduo não são redutíveis nem a puras interações nem a impuros interesses [...]”. (HEINICH, 2005, p. 143).

As artes plásticas na contemporaneidade têm desconstruído, de modo sistemático, os quadros mentais que delimitavam tradicionalmente as fronteiras da arte. As situações de conflito sobre a natureza dos objetos artísticos deixam claros os desentendimentos e a diversidade de avaliação dos juízos a respeito do valor da arte submetida à apreciação dos atores.

O ponto central sai da beleza do objeto e passa à natureza dele, artística ou não. O “estético”, até então próprio para qualificar o valor objetivo de uma criação quanto à beleza, à harmonia, ao gosto, agora é conjugado com outros valores ou

mesmo a estes submetido, como os efeitos subjetivos produzidos sobre os sentidos, prazer ou desprazer visual. Houve deslocamento do objetivo ao subjetivo. Logo, a arte contemporânea desloca a questão estética para a questão do sentido.

Agora, se o objeto é ou não arte não mais incide no seu valor, e sim na sua natureza. O conflito migra da natureza axiológica para o estatuto ontológico por meio de diferentes registros de valor – econômico, ético, funcional, doméstico, hermenêutico, estético –, que são mobilizados pelos atores para aceitar ou rejeitar a arte contemporânea. Conforme Heinich, é a capacidade diferenciada dos atores de mobilizá-los segundo sua posição no campo, sua origem social, seu habitus; de manipulá-los com competência, segundo a proximidade em relação ao senso comum ou a um saber especializado; suas modalidades de persuasão mais ou menos associadas a esses registros, no eixo expressão/ argumentação que os detratores e defensores da arte contemporânea se veem, muitas vezes, em situação de acordo ou desacordo.

Trata-se de saber se o que vemos agora é ou não arte; não mais interessa se é bonito ou feio; se o artista tem ou não talento; se pinta bem ou não. Importa se o autor é artista ou não e quais os critérios pertinentes nessa matéria. A beleza cede lugar à autenticidade. A arte contemporânea explora as fronteiras da própria arte e os valores que devemos defender quando a obra põe em jogo a transgressão.

Para a obra de arte contemporânea adquirir sentido e ser assimilada, é necessário haver determinadas circunstâncias internas e ou externas a ela. A propósito, Natalie Heinich chama de processo de “integração do contexto” onde vemos dois movimentos centrais: a integração do mundo ordinário num contexto artístico e a externalização em relação ao museu. Isso significa dizer que as obras (antes simples objetos) são híbridas, artes conceituais, *performances*, *happenings*, instalações. Tal situação impõe ao próprio artista ter conhecimento diverso para criação e exige trabalho de diversos profissionais.

Uma das transformações da obra contemporânea – percebe a citada autora – é a “alografização” (HEINICH, 2014, p. 104): a distinção entre original e cópia é, em alguns casos, quase indiferenciável, o que faz a questão da “autenticidade da obra” ser menos importante. Agora, a singularidade das obras está presente, segundo a mesma autora, na concepção e no projeto, não mais na execução e na materialidade. O artista transforma-se em produtor de experiências, suas atitudes tornam-se a

própria arte A desmaterialização da obra é proporcional à ascensão da objetividade de suas condições de existência.

A compreensão das mediações na arte passa a ser questão central dos discursos no paradigma contemporâneo, muito mais necessária que no clássico e no moderno. Na arte contemporânea, as fronteiras e os limites são problemáticos: o discurso hermenêutico estabelece o significado da obra; o pragmático lhe atribui significação. Essa mediação ou discurso interpretativo provém do discurso do próprio artista antes mesmo da atuação do crítico – tendência que, de acordo com Heinich, reforça a autorreferência artística e de intelectualização da arte. A autora chama tal postura de “hermenêutica interrogativa” (HEINICH, 2014, p. 188), ou seja, a própria arte está, a todo o momento, se perguntando a respeito do que ela é e criticando a si mesma.

Outra questão importante levantada por Heinich é o impasse para instituições, como museus e galerias, causado por obras efêmeras e desmaterializadas. Como conservá-las? Quais suas garantias de legitimidade? O paradigma contemporâneo exige reinterpretação constante das aludidas obras baseada no sentido dado pelos próprios artistas. Isso implica também novo modo de colecionar arte – outra característica do novo paradigma. Algumas obras conceituais existem apenas em forma virtual, como fotografias, vídeos, catálogos, mapas e projetos.

O conceito de paradigma – entende Heinich –, apesar de ter sido aplicado primeiro à história das ciências por Thomas Kuhn, é aplicável também à história da arte. Tal conceito permite compreender o que aconteceu da arte clássica para a moderna; da moderna para a contemporânea na década de 1960, quando a primeira mudança ainda não havia sido completamente assimilada pela cultura. Daí a intensidade da crise artística com a qual nos deparamos e a nossa dificuldade de não só resolvê-la, mas até de percebê-la e entendê-la.

O sistema de arte contemporânea, segundo autores como Nathalie Heinich, compreende sujeitos e organizações envolvidos na produção, na divulgação, na circulação e na comercialização das artes. Integram-no os artistas individuais, os coletivos de artistas, as galerias do mercado, as residências artísticas, os museus de arte, as bienais, as publicações, os críticos, os curadores e as instituições. A arte contemporânea está inserida numa rede de interações a qual ultrapassa fronteiras regionais e dialoga com tendências e movimentos que têm a colaboração das

instâncias de produção de conhecimento e informação, como mídias e universidades, por exemplo. A imagem do artista reconhecido e considerado por seus pares e pelas demais instâncias de legitimação, como críticos, outros artistas, curadores e pelo mercado de arte, também é fundamental.

Ao investigar a arte contemporânea, estabelecendo por base a tese de sua relativa autonomia, indicamos a posição sob a qual aquela acontece. Isso torna possível o exercício metodológico de determinar uma tipologia das formas de ratificação – suas fontes, influências, interações, normas, regras ou discursos –, colocando a arte diante das questões sociológicas fundamentais, como a mediação de valores e de significados sociais para os indivíduos e o engajamento na mudança social. A arte contemporânea – convém lembrar – reside no sistema de relações do qual ela participa (a perspectiva múltipla) em oposição à arte convencional monocular. Nesta, o observador é o indivíduo isolado e reverenciador, que atribui uma simbologia coletiva, partilhada, proveniente do produto de negociação.

De acordo com Nathalie Heinrich, artificação é o processo segundo o qual a arte surge no decorrer do tempo, resultante da soma total de atividades institucionais, de interações cotidianas, de implementações técnicas e de atribuições de significado. Em outras palavras, trata-se de um processo dinâmico de mudança social por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas e as relações e instituições são transformadas. Nesse caso, o pesquisador social busca como e sob quais circunstâncias a arte ocorre. Logo, não há essência nela, que se define por meio da referência a contextos e estilos; a ação está em primeiro lugar

por seu próprio mérito e também como um medidor dos valores e significados que são relevantes para os atores. Ao tomar essa posição, também enfocamos como a arte está engajada na mudança social, em pé de igualdade com muitas outras atividades sociais. (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p. 20).

O processo de artificação – interligado em muitos níveis – é simbólico, material e contextual ao mesmo tempo; ademais, é dinâmico de mudança social realizável no tempo, mediante a soma de atividades e interações cotidianas, institucionais, de inovações técnicas e atribuições de novos significados por intermédio das quais as relações são transformadas. Por causa disso, a sociologia pragmática, em vez de definir arte, busca o modo e as circunstâncias em que ela ocorre, mapeando os

processos por meio dos quais os objetos, as formas e as práticas são construídos e definidos como obras de arte.

A realidade da obra de arte contemporânea é a pura prática social; ela resulta do intercâmbio entre os integrantes do mundo artístico e seu público, agora integrante fundamental e indissociável na produção de sentido, o qual não mais decorre de fato autoritário. A arte contemporânea, portanto, produz e se reproduz mediante o sistema de relações do qual ela participa – sua rede e práticas coletivas, a abordagem relacional da exposição –, ou seja, a obra nasce desse movimento.

A arte constrói novos territórios com base nesses movimentos de interstícios, quebrando a homogeneização e a padronização das relações sociais fundadoras das subjetividades, das estruturas sociais e dos dispositivos de produção. Ela sugere, assim, outras possibilidades de trocas dentro do sistema capitalista, criando espaços livres e complexificando a esfera das relações. Por mais que seja subjugada pelo mercado; por mais que haja comutação do cultural pelo econômico, de modo que o capital atinja novas formas, cooptando e mercantilizando a produção simbólica, as relações construídas “no entre” a obra de arte e o espectador geram novas formas de subjetividade no sentido de práticas sociais. Segundo Hall Foster, a arte contemporânea se transforma em conceito político por reposicionar seu lugar – da transgressão para a resistência.

[...] ver na formação social não um sistema total mas um conjunto de práticas, muitas antagônicas, onde o cultural é uma arena na qual a contestação ativa é possível. Pois se essa análise estiver correta, é apenas nesses termos – como uma prática de resistência ou de interferência- que o político na arte ocidental pode ser apreendido. (FOSTER, 1996, p. 17).

Por deslocar o artista do lugar de puro criador para condutor de sentido, a arte possibilita um sistema de trocas e permite repensar o lugar da cultura nas categorias de estrutura e superestrutura, integrando-a ao lugar de prática social. Na condição de modalidade de produção de subjetividade coletiva, ela passa a ser um processo de semiotização não verbal, e não mais categoria separada da produção global. Ela é um empreendimento no corpo da produção de sentido.

Agora, podemos observar, a arte contemporânea não é uma categoria cronológica na história das artes visuais, mas estabelece novo “paradigma” como afirma Heinich. Nem a “sociologia da dominação” de Bourdieu, tampouco a natureza

coletiva das atividades artísticas de Howard Becker dá conta de sua análise. Do ponto de vista da sociologia pragmática, esta se propõe a descrever o enlaçamento íntimo entre objetos e ações humanas, a fim de entender todo o conjunto de estruturas e simbologias o qual compele e organiza as relações com a arte. Essa perspectiva não nos obriga a refutar a crença comum na natureza individual da arte, como o faz Becker, mas a entendê-la por meio do esclarecimento de seus fundamentos.

Convém considerar diversas categorias envolvidas nas situações propostas pela arte, pois, por trás disso, existem regras do jogo que fornecem as condições a atores e ações. A ideia da sociologia pragmática é descrever, analisar e esclarecer relações e estruturas quanto a essas regras invisíveis. Contudo, a arte contemporânea – cujos estudos disponíveis tendem a fixá-la na década de 1960, sobretudo com o advento da *pop art* e do *minimalismo* – se dá com base em critérios diferentes e, em muitos sentidos, opostos à moderna.

Na arte contemporânea, um sistema permite a apreensão e a compreensão da arte, estabelecendo distinções que isolam o conjunto dito “contemporâneo” da totalidade das produções artísticas. Ela é o produto de alterações da estrutura de uma ordem que considera critérios diversos (por exemplo, o retorno da arte ao mundo do trabalho) e a prática artística (fundamental à existência do social). Tais fatores têm despertado grande interesse, nas últimas décadas, das pesquisas na crítica, na filosofia e na sociologia da arte, estas indissociáveis no que diz respeito às artes visuais, as quais constituem modalidade específica: têm características próprias ao seu campo, pressupõem abordagem específica do objeto artístico e das condições de sua emergência.

O pragmatismo – método sociológico que dá atenção aos processos sociais não convencionais que emergem da experiência prática – revisa as ideias de duração (análise do jogo social), ampliando o alcance para além da fenomenologia. Isso prolonga o movimento na direção das interações contínuas entre meios e dispositivos de expressão. Sua orientação pela ação, em vez da representação, acaba por produzir verdadeira ontologia do social. Suas pesquisas têm-se ampliado por meio de abertura à ideia de experiência, conectando as expressões públicas, as narrativas, os argumentos às atividades práticas e às interações mais cotidianas.

Procurando compreender o alcance das rupturas e das transformações com base nas práticas e repercussões sobre as formas de vida dos atores, bem como

entender o impacto coletivo, a abordagem pragmatista prefere dá atenção ao que os atores dizem, ou não dizem, das próprias atividades, das formas de expressão e da representação sobre o campo de ação. A sociologia pragmática pretende descrever as formas de vida existentes em interação; assumir uma abordagem realista centrada nas aderências realizadas nas atividades situadas. Tal procedimento possibilita a adaptação, a invenção e o deslocamento. Trata-se de contribuir para a produção de conceitos e de ferramentas com as quais os próprios atores elaboram, pouco a pouco, a variação e o senso prático.

3 A SITUAÇÃO DA ARTE NOS ANOS DE 1970

3.1 ARTE CONCEITUAL E CONCEITUALISMO

Duchamp afirmou, na década de 1940, ao criar os *readymades*, que desejava ver a arte se voltar ao pensamento, pois estava entediado por ela envolver apenas os sentidos (WOOD, p. 19). A partir da segunda metade do século XX, o que o senso comum entendia por arte mediante premissas construídas desde o Renascimento na pintura, no desenho e na escultura, realizadas por um artista genial – é substituído por nova forma de vê-la baseada na destruição das próprias características e na contestação de seus sistemas legitimadores, operando, agora, também com ideias e conceitos. Em certa medida, o uso do objeto artístico como veículo ou portador de ideias foi usado durante quase todo o curso da história da arte. Somente no século XIX é que esta se libertou do meramente descritivo e representacional, e uma alternativa estritamente retiniana foi oferecida em seu lugar.

A dificuldade que o termo conceitual impôs à arte produzida no final da década de 1960 e durante toda a década de 1970 já antecipava questões complexas que envolveriam a ideia de ela, apesar de fazer referência a uma infinidade de atividades – trabalhos com a linguagem fotográfica, *performances*, *happenings* ou instalações – abranger produção com duração definida. Mas, em sua estratégia poética, houve tendência à crítica ao objeto, à instituição e às dimensões sociais, políticas e subjetivas que envolviam produção, recepção e circulação – eis o denominado conceitualismo. Sendo assim, a arte conceitual é um movimento artístico internacional que teve duração na história da arte; o conceitualismo, por sua vez, tem sentido expandido com tendência crítica. Aqui uma das tarefas iniciais é enfatizar a recusa em estabelecer distinção (quando não, dicotomia) entre os dois sentidos dos termos.

No século XX, o conceitualismo foi a segunda maior mudança no estatuto da arte – a primeira ocorreu com as vanguardas modernistas na Europa. Com o questionamento e o cancelamento do regime e do valor do objeto artístico e da autonomia artística, ele abriu caminho a formas de arte radicalmente novas, razão por que não se pode considerá-lo estilo ou movimento, historicizado e geograficamente localizado. Trata-se apenas de estratégia de discursos, ou melhor, antidiscursos direcionados aos sistemas de produção e de distribuição de arte nas sociedades do

capitalismo tardio. Ele pode viabilizar-se pela pluralidade de “linguagens”, formais ou informais, em que a ênfase se dê no contexto, ou seja, nos processos “estruturais” que acompanham as questões formais.

Já em 1961, o escritor e músico, Henry Flynt, associado ao grupo Fluxos, de New York, foi um dos primeiros a empregar o termo arte conceitual. Temas que envolviam percepção e representação, crítica formalista e ideia de encontrar o sentido da obra em si mesma (Clement Greenberg) adquiriram papel central em produções surgidas entre a arte *pop* e o *minimalismo*. “As verdadeiras obras de arte são as ideias”, escreveu Joseph Kosuth nas notas que acompanharam a exposição *Não mórficamórfica*. Isso deixa claro um fato: o processo criativo do artista e a recepção da obra começavam a ascender ao primeiro plano.

Nos últimos anos da década de 1960, a denominação arte conceitual começou a aparecer em publicações de revistas especializadas. O artista Sol Le Witt publicou, em 1967, na Artforum, *Parágrafos sobre arte conceitual*. Ali, ele fez afirmações importantes de abordagem conceitualista universal: além da do próprio Kosuth já mencionada acima, disse que a ideia, o conceito são os elementos mais importantes da obra; a execução é algo superficial. Ele tentou, no mesmo artigo, desviar a arte conceitual da ideia de complexidade, pois, segundo ele, a maioria das boas ideias é simples (LE WITT, 1967). Na verdade, porém, pairava certa desconfiança, perante o racional, na referida arte.

As indagações por parte de alguns artistas – o que é uma exposição? O que é crítica institucional? O que faz o artista ser artista? O que é realmente uma obra de arte? – encontraram suporte na tese de Lucy Lippard e Jhon Chandler *A desmaterialização da arte*, escrita em 1968. De maneira geral, os autores investigaram uma arte surgida no final dos anos 1960, com a proposta de enfatizar, quase exclusivamente, o processo de pensamento em que o objeto se transforma puramente em produto. Segundo os mesmos autores, uma arte “altamente conceitual perturbaria por não haver o suficiente para olhar”, ao contrário das pinturas (para eles, odes “monótonas”), que demandam mais participação do espectador “apesar da sua aparente hostilidade (que não é tanto hostilidade, mas indiferença e autossuficiência)”.

[...] pinturas monótonas ou de aparência extremamente simples e objetos totalmente ‘estúpidos’ existem no tempo assim como no espaço devido a dois aspectos da experiência do ver. Primeiro eles demandam mais participação do espectador, apesar de sua aparente hostilidade (que não é tanto

hostilidade, mas indiferença e autossuficiência). Mais tempo tem que ser gasto na experiência imediata de um trabalho menos detalhado, pois o espectador está acostumado a focalizar os detalhes e absorver uma impressão da peça com a ajuda desses detalhes. Em segundo lugar, o tempo gasto olhando um trabalho 'vazio' ou com um mínimo de ação, parece infinitamente mais longo do que o tempo preenchido-com-ação-e-detelhe. Esse elemento temporal é, certamente, psicológico, mas permite ao artista uma alternativa ou uma extensão do método serial. (LIPPARD; CHANDLER, 2013, p. 158).

A arte conceitual vista pelos aludidos autores corresponde ao período transitório durante o qual o artista toma consciência do processo que cria diretamente “a partir de princípios sem a intersecção com a realidade produtiva”. É a fase “pós-estética” comprometida com “a abertura em vez de estreitamento” (LIPPARD e CHANDLER, 2013). Vemos, assim, mudança de ênfase: a imagem do artista na condição de pensador, não de artífice; a arte como ideia, e não produto. Ao contrário da arte moderna, a conceitual vê a arte como uma linguagem, alcançando seu sentido no contexto em que ela é pronunciada.

Algumas características dessas práticas culturais radicais desenvolvidas desde o fim da década de 1960, além da desmistificação da arte e da consciência do seu papel no sistema social, foram a reação contra o mercado, a tendência de formas mais democráticas da mídia e dos meios de comunicação e o trabalho coletivo. Nos anos de 1970, a arte conceitual inclinou-se para a crítica e a política e ainda para um campo mais amplo de representação – linguagem, corpo, identidades, gênero e raça, principalmente fora do EUA. De acordo com Wood,

[...] o que significava ser um artista e o que um artista supostamente fazia tornaram-se questões que não se poderiam mais evitar, o modernismo havia reprimido a dimensão cognitiva da arte. Agora nas ruínas do Modernismo, a linguagem retornava, vingativamente. (WOOD, 2002, p. 43).

Um exemplo de tal retorno foi a criação do grupo Arte & Linguagem. Estabelecido na Inglaterra, ele buscava trabalhar nova prática crítica, procurando suscitar questões sobre a ontologia da arte, o papel do artista e do observador. Ao mesmo tempo, a arte recebia impacto dos estudos culturais, da teoria francesa e da teoria linguística de Ferdinand Saussure e Roland Barthes. Assim, o processo de mudança do objeto para o contexto mostrava o intrincamento nas relações sociais e culturais mais amplas. A arte conceitual, por sua vez, não refletia essas mudanças; ocupava-se, sim, com um tipo de reflexão e reivindicação sobre elas: a

autoconsciência crítica da realidade, da qual a arte é seu objeto por excelência. Isso significava projetá-la à condição de prática social que possibilitasse a autoconsciência crítica do mundo.

A crescente politização foi a característica principal do conceitualismo no decorrer da década de 1970, exceto nos países de língua inglesa. Essa mudança significativa da arte, antecipava seu fim; mas, significava mudança de concepção de vida em que o artista seria menos produtor de objetos, mais manipulador de signos engajado e crítico. O real ao qual a arte contemporânea retornava era o assunto principal, que também abarcava outros campos de conhecimento. Ocorreu, então, uma virada etnográfica da arte: o debate se reorientou – de elaborações específicas para projetos e questões singulares.

Esse movimento não apenas repetia os avanços e as rupturas com o passado, mas, sim, tratava-se de recepção com resistência de algo reprimido historicamente, nas primeiras vanguardas. Enquanto os artistas modernistas foram responsáveis por fundar novos princípios estéticos, os contemporâneos redundavam na própria noção de arte, incluindo assuntos antes alheios ao campo. A arte contemporânea surgia não como reintegração da arte na ordem social, mas como tentativa de organizar-se com base nela mesma. Fluxos comportamentais, intercâmbios sociais passavam a ser arte. A questão reside em compreendermos os diferentes modos de a arte se relacionar com os sentidos estruturados e codificados da cultura.

Sendo assim, conteúdos do real – o social, o político, o institucional e o antropológico – tensionavam a arte em seu contexto e suas dimensões. A proeminência da ideia, a atitude crítica, a fragilidade dos meios e a precariedade dos materiais e as formas alternativas de circulação passaram a ser as principais estratégias de proposições artísticas, sobretudo, na década de 1970. Fora dos EUA e da Europa (na América Latina), o conceitualismo coincidiu com um contexto político bastante específico: presença de ditaduras de caráter civil-militar. Nesse período de maior relevância, a arte surgia mais intimamente ligada às relações arte-vida.

Parece impropriedade priorizar artistas norte-americanos e ingleses no sentido de terem constituído o grupo gerador das propostas conceituais do final da década de 1960. Entretanto, o termo conceitualismo aplicado à arte na América Latina do final dos anos de 1960 e decorrer da década de 1970 levanta questões inerentes às especificidades nas versões regionais e autônomas de cada país. Algumas perguntas

ainda são feitas mais de cinco décadas depois das primeiras manifestações na Argentina, no México ou no Brasil. Por exemplo: que aspectos determinavam as especificidades da arte latino-americana, tão heterogêneas e, muitas vezes, contraditórias entre si? Resposta como o fato de o conceitualismo ter emergido no contexto de caráter político em países colonizados e em plena ditadura civil-militar, impossibilitando certa autonomia política, pode, a princípio, estereotipar e restringir o caráter conceitual da autonomia artística e sua capacidade de intervenção.

A exposição *Global conceptualism: points of origin, 1950s-1980s*, de 1999 em New York, organizada por Luis Camnitzer, Jane Farver e Rachel Weiss, trouxe à tona uma interpretação da arte conceitual em nível internacional. As propostas estéticas reunidas pelos curadores foram ampliadas e definidas pela sua capacidade para intervenção, não pela “estética conceitualista da imaterialidade”. De acordo com Miguel López, essa abordagem mudou as próprias regras com que a história da arte conceitual fora escrita, ampliou-lhe o mapa e questionou a identidade da própria arte. Ainda, segundo López, a exposição permitiu reconsiderar o conceitualismo como consequência de um discurso que promovia uma série de rupturas e questionamentos de memórias locais.

Partindo de uma distinção de uma “arte conceitual” –norte-americana e ocidental, de desenvolvimento estético europeu associado a uma redução formalista herdada da abstração e do Minimalismo – o ‘Conceitualismo’, é um termo que denota um retorno crítico a uma “ordenação de prioridades” que tornava visíveis certos processos estéticos em nível transnacional, permitindo que diversas narrativas históricas, culturais e políticas sejam estabelecidas (LÓPEZ, 2010).

Mari Carmem Ramires dividiu as atividades conceituais na América Latina em três momentos. O primeiro, entre 1960 e 1974: os protagonistas foram Brasil, Argentina e artistas sul-americanos residentes em New York, núcleos (vanguardas radicais) que se diferenciavam, ideológica e teoricamente, na luta contra os regimes ditatoriais. O segundo, entre 1975 e 1980, coincidiu com a disseminação mundial do conceitualismo – na América Latina, foi associado à apropriação de espaços urbanos. O terceiro momento, entre as décadas de 1980 e 1990, fez emergir práticas neoconceituais e a institucionalização como produto de consumo dos circuitos artísticos globais. (RAMÍREZ, 1989).

Aqui, retornamos à pergunta antes feita sobre as especificidades da arte latino-americana sem incorrer no lugar-comum da adversidade e das precariedades locais nem tampouco vincular, exclusivamente, o conceitualismo de Tucuman Arde, Hélio Oiticica, Artur Barrio e Los Grupos a seu contexto político-ideológico. É necessário, em primeiro lugar, estabelecer que toda arte, é orientada pela dinâmica interna do contexto local. Assim como a arte conceitual norte-americana surgiu da assimilação e da conversão de princípios do modernismo tardio, na América latina também não fugiu de seu contexto. Aqui emergiu ao mesmo tempo do desenvolvimento conceitualista no resto do mundo, mas é possível estabelecer alguns pontos de convergência.

Figura 1 – Campanha publicitária nas ruas de Rosário, 1968



Fonte: <http://argentina-es-argentina.blogspot.com/2012/10/decada-de-60-en-argentina.html>. Acesso em 04 de setembro de 2023.

O conceitualismo direciona seu objeto artístico às estruturas sociais e políticas à procura de estratégias a fim de criar arte coletiva com ampla participação do público. Não se trata apenas de uma obra ideológica em sentido estrito; a própria ideologia passa a ser a proposta fundamental. Os “problemas formais” são perpassados pelas relações sociais, que constituem a própria materialidade da arte, como veremos, mais especificamente, na obra de Paulo Bruscky mais adiante neste capítulo.

Conforme já expomos, os conteúdos do “real” explicitados no conceitualismo é outro aspecto da sua singularidade o qual o coloca lado a lado com a estratégia da “desmaterialização” do objeto. Na maioria das propostas artísticas latino-americanas, essa estratégia é acompanhada de materialização linguística; em uma operação

dialética, os artistas/produtores procuram estabelecer relação participante com o público. Tal estratégia permite que, por meio da arte, o participante recrie o próprio lugar na estrutura social e política. Essa redefinição do observador dá ao conceitualismo latino-americano a noção de uma arte de alcance comunicativo, ao mesmo tempo participante.

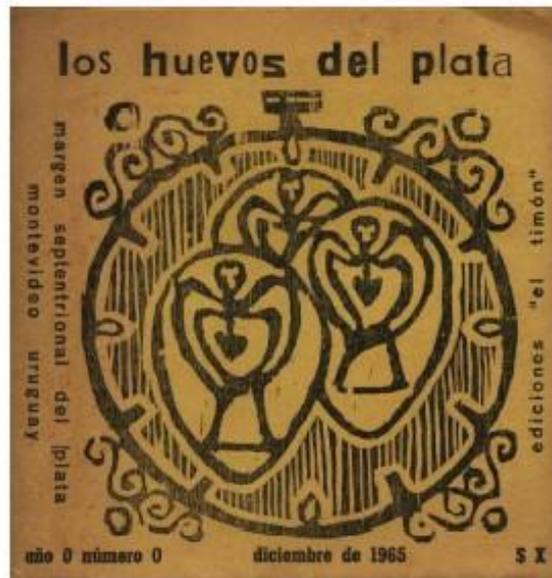
Um exemplo de estratégias coletivas de enorme alcance na América Latina foi a arte postal: atividade fundamental para a divulgação e circulação de trabalhos que mesclavam poesia visual e publicação de artistas e grupos de artistas nos anos de 1960. Ela representava um processo de descentralização artística, ou seja, podia circular por todos os lugares do mundo em contraste com a arte de galeria controlada por críticos, museólogos e pelo Estado. A arte postal, cujos grandes expoentes são Clemente Padim, Edgardo-Antonio Vigo e Paulo Bruscky, surgiu destinada a possibilitar a criação de novos processos de significação artística num processo ideológico resumível a novos objetos para novos sujeitos. (PADIM, 1969).

Figura 2 – Expo / Internacional de Novíssima Poesía / 69



Fonte: arquivo do Centro de Arte Experimental Vigo.

Figura 3 – Los Huevos del Plata, 1965



Los Huevos del Plata, n. 0, dez. 1965.
 Fonte: arquivo de Clemente Padín.

Figura 4 – Envelope de Paulo Bruscky, 1975



PAULO BRUSCKY, *Sem título*, 1975.
 Fonte: acervo MAC USP.

Com o acirramento político no Brasil, no Chile e na Argentina, nos últimos anos da década de 1960, intensificado pelo autoritarismo, a arte conceitualista na América Latina começou a se caracterizar pela radicalização da junção de elementos

inovadores formais com aspectos políticos – projeto de emancipação social e formalista nas palavras de Oiticica:

No Brasil, hoje, (nisto também se assemelharia ao Dadá), para se ter uma posição cultural atualmente, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente, contra tudo que seria, em suma, o conformismo cultural, político, ético, social... DA ADVERSIDADE VIVEMOS! (OITICICA, 1967, 101).

Dizer que a característica política foi uma especificidade do conceitualismo latino-americano não é correto. A Europa, mais especificamente França e Itália, passava por convulsões sociais – por exemplo, o conhecido Maio de 68 e Outono Quente em 1969, respectivamente. Tais movimentos propunham mudança na orientação artística daqueles países. Na União Soviética, artistas opositores do regime stalinista ficaram conhecidos como “os conceitualistas de Moscou”. Eles desenvolveram uma forma de pintura com o intuito de investigar as convenções de representação utilizadas pela ideologia soviética. Mesmo nos EUA, a arte radicalizou-se nos anos de 1970, com os movimentos contrários à Guerra do Vietnã, com a crítica ao racismo e com o movimento feminista. Na Inglaterra, o grupo Arte & Linguagem desempenhou importante papel na politização da arte conceitual.

Para muitos, a politização da arte conceitualista e suas práticas culturais engajadas a fizeram transitória. O rompimento com o exercício puramente artístico, no sentido greemberguiano, tornou o seu envolvimento cada vez mais prático. O artista Ian Burn, um dos integrantes do grupo Arte & Linguagem de New York, em *Memórias de um artista conceitual*, elenca cinco características da arte: reação contra o mercado; tendência ao uso de formas democráticas de mídia e comunicação; atenção à subjetividade; ênfase na coletividade e interesse na educação. O próprio valor da arte conceitual, conclui Burn, não era seu estilo, mas seu caráter transitório.

Politização, transitoriedade, transformação social, essas características presentes, de forma mais explícita, no conceitualismo também faziam parte de todos os outros movimentos artísticos anteriores? Toda arte é política. Não podemos manter isoladas duas categorias da experiência humana. Estamos sempre reagindo ao panorama político-social, o que repercute na arte. É impensável uma obra sem estar inserida no contexto de produção; do contrário, ela seria interpretável de qualquer maneira, pois a ideia de se atentar apenas para o discurso internalista da obra é tentativa de silenciar o contexto de anúncio. Os atos de subjetivação política da

arte lhe definem a capacidade de rupturas independentemente, muitas vezes, dos artistas – operações, segundo Ranciere, que reconfiguram a experiência comum.

A arte é política, entende Ranciere, sem ser ação política necessariamente. Ela é o entrelaçamento de lógicas heterogêneas, como observamos, em especial, no conceitualismo. Esse entrelaçamento já acontece na formação de experiências estéticas no próprio campo político, no sentido de se estruturar a experiência sensível. Também se dá por estratégia de artistas quando resolvem mudar o que é visível, realizando dissensos, mostrando, correlacionando, produzindo rupturas em seus trabalhos. Por fim, a junção dos dois processos acima: o uso de estratégias metapolíticas entre as formas de experiência política e os modos de ficção. Cria-se, então, uma paisagem do visível, formas de individualidades e conexões, constituindo um tecido social dissensual, criando possibilidades de ação e elaboração de nova coletividade. (RANCIÈRE, 2009, p. 56-65).

O conceitualismo deve ser visto como fusão de linguagens artísticas distintas. Mas, quando o contextualizamos na América Latina, restringindo-o a uma arte ideológica, incorremos em postura redutiva e generalizadora. Aqui ele transpõe a autorrefletividade e a passividade da arte conceitual norte-americana; é um produto de estratégias de negociação artística. Terry Smith discute a natureza paradoxal do conceitualismo por não se encaixar, por exemplo, na genealogia de seu próprio tempo. Afirma, também, tratar-se de arte precursora e ainda contemporânea. “Uma arte que embora seja definida por suas especificidades históricas e por seu contexto geopolítico, é também celebrada como proposta de um possível futuro”.

É um paradoxo interessante que o termo ‘conceitualismo’ adentre o mundo da arte após o advento da arte conceitual nos grandes centros como Nova Iorque e Londres - proeminente e programaticamente na exposição *Global Conceptualisms: Points of Origin, 1950s–1980s*, realizada no Museu de Queens, em Nova Iorque em 1999 - sobretudo para destacar o fato de que práticas inovadoras de arte experimental ocorreram na União Soviética, Japão, América do Sul e em outros lugares antes, ao mesmo tempo, e depois das iniciativas europeias e norte-americanas que pareciam tão paradigmáticas, alegando que o conceitualismo era mais engajado social e politicamente - e, portanto, mais relevante para o presente, representando melhores modelos para a arte de hoje e, nesse sentido, simplesmente melhor - do que os conhecidos exemplares euro-americanos. (SMITH, 2011, s/p).

As práticas conceituais na América Latina – em especial no Brasil –, à medida que se associavam a um projeto sociopolítico, aproximavam-se da antropologia, da sociologia e da prática cultural, oferecendo à arte espaço para que esta alterasse a

estrutura na qual estivesse inserida. A própria práxis do conceitualismo é um processo de tradução de diversas mídias. Tal processo é uma operação durante a qual o objeto artístico se estabelece no cruzamento das fronteiras disciplinares, resultando em linguagem própria. Se aqui, as primeiras práticas surgiram como instrumento de oposição aos governos repressivos, o modo de essas experiências serem elaboradas percorreu uma trajetória singular, respondendo, de forma original, às questões próprias de seu contexto. Vejamos o caso brasileiro.

3.2 O CONCEITUALISMO NO BRASIL

Esperamos ter ficado claro, até agora, que o conceitualismo materializou, no plano estético, aspectos formais e questões ideológicas diante das contradições culturais do contexto conturbado ao final da década de 1960 e começo da de 1970. No entanto, ainda se faz necessário destacar um pequeno percurso da arte brasileira de vanguarda (sua reação estética e ideológica), a fim de chegarmos ao ponto desta tese. No Brasil, o surgimento da produção artística conceitualista, voltada para a problematização das relações arte-vida, trouxe caracterização das principais intenções sobre os problemas do mundo social, mas, ao mesmo tempo, não negligenciando as questões formais. De um modo geral, tal noção, histórica e sociologicamente, será menos importante que o rigor conceitual, como veremos.

3.2.1 *Vanguarda brasileira*

De forma geral, a vanguarda brasileira viveu fases distintas. Podemos estabelecer três momentos: a modernidade dos anos 1920 e 1930; o concretismo e o neoconcretismo dos anos 1950; a produção dos anos 1960. Nesse cenário, muitas vezes nomeada de neovanguarda (por exemplo, pelo crítico Hal Foster), ela constituiu as manifestações artísticas do final dos anos 1950 e início dos anos 1960.

O conceito de vanguarda, no Brasil, abrangia um programa experimental de renovação da linguagem artística, largamente utilizado por críticos e artistas: Hélio Oiticica, Frederico Moraes, Roberto Schwarz e Ferreira Gullar. Dos pressupostos da vanguarda brasileira, destacavam-se a crítica institucional, o questionamento da própria arte e a experimentação artística, além da ideia de revisão da cultura nacional.

Uma visão mais tolerante em relação à renovação da linguagem artística experimental, mas comprometida política e socialmente, delineou a trajetória das artes visuais brasileiras. A propósito, o crítico Mário Pedrosa considerou o Brasil precursor da pós-modernidade de uma arte que se reconfigurava como reflexiva do momento cultural da produção artística. Assim, a vanguarda brasileira abria a possibilidade de novas pesquisas artísticas dentro de um contexto social e político conturbado. De outra parte, Frederico Morais via, no surgimento dela, um movimento de recuperação e de apropriação da história cultural do país desde o nosso barroco, passando pela antropofagia, até a vocação construtiva.

O artista Hélio Oiticica justificou a arte experimental nacional no texto *Situação da vanguarda no Brasil*. Aí ele afirmou que a vanguarda brasileira se fundamentava na participação do espectador na obra, na presença do objeto e no estatuto de nova objetividade – três pilares que, mais tarde, com o apoio de Pedrosa e Frederico Morais, sustentariam o conceitualismo brasileiro. No início da década de 1960, estabeleceu-se divergência entre os artistas figurativos e os abstracionistas, porém, após a exposição de *Opinião 65* – primeira manifestação artística após o golpe militar – no Museu de Arte Moderna do Rio De Janeiro, em 1965, as discussões em torno das novas linguagens figurativas tomaram corpo. Participaram daquele evento Rubens Gerchman, Antônio Dias, artistas de São Paulo, Wesley Duke Lee, além de outros artistas fundamentais, como Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica, os quais apresentaram, pela primeira vez, seus parangolés, assim descritos:

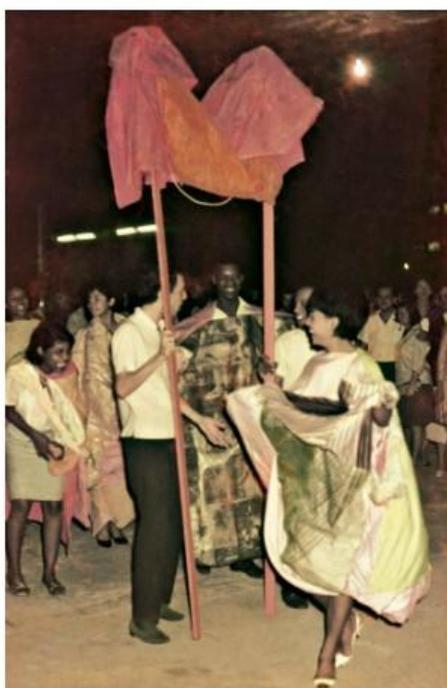
[...] capas, estandartes, bandeiras para serem vestidas ou carregadas pelo participante de um happening... A cor ganha um dinamismo no espaço através da associação com a dança e a música. A obra só existe plenamente, portanto, quando da participação corporal: a estrutura depende da ação...O participante vira obra ao vesti-lo, ultrapassando a distância entre eles, superando o próprio conceito de arte. (CAVALCANTI, 2005, s/p).

Figura 5 – *P 08 Parangolé capa 05 Mangueira*, César Oiticica, Hélio Oiticica e Reinaldo Jardim, 1965.



Fonte: Museu de Arte Moderna, 1965

Figura 6 – Hélio Oiticica e integrantes da escola de samba Estação Primeira de Mangueira com *Parangolés*, na área externa do MAM Rio, durante a abertura da exposição *Opinião 65*.



Fonte: Museu de Arte Moderna, 1965

3.2.2 O Manifesto e o Ato Institucional n. 5

Em 1967, enquanto o artista americano Sol LeWitt publicava seus *Parágrafos sobre arte conceitual*, no Brasil, um grupo de críticos e artistas realizou, no MAM RJ, a mostra *Nova objetividade brasileira*, com a intenção de fazer um levantamento dos grupos de vanguarda pós-64. Hélio Oiticica divulgou um manifesto composto por seis itens: 1 – vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte daquele momento (tendência englobável no conceito de “arte pós-moderna”, de Mário Pedrosa); 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

O item 4 se destaca por convocar os artistas à tomada de posição quanto às questões políticas e sociais do país. Havia uma “necessidade que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes ditas plásticas, literaturas, etc.”. (OITICICA, 1967, p. 165). Porém, no entendimento de Oiticica, o fundamental no esquema era “tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete” – todos os outros artistas deveriam posicionar--se a favor desse item. Para Oiticica, a obra de arte seria qualificada pela participação do espectador, e não pela contemplação. O espectador sairia da passividade em relação aos acontecimentos.

Na mesma exposição, Hélio Oiticica apresentou *Tropicália, um ambiente instalação*. Tropicália é labirinto formado de dois *penetráveis*: PN2 (1966) - *Pureza é um mito* e PN3 (1966-1967) - *Imagético*, ligados a plantas, areia, araras, poemas-objetos, a capas de *Parangolé* e a um aparelho de televisão. Ele mesmo descreveu assim:

[...] o ambiente criado era obviamente tropical, como num fundo de chácara e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo pisando na terra. Esta sensação sentira eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar pelas 'quebradas' de tropicália, lembra muito as caminhadas pelo morro. (DUARTE, 2003,78).

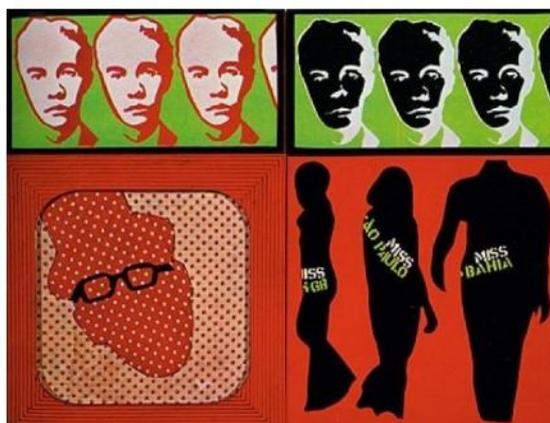
Figura 7 – Hélio Oiticica. PN2 – *Pureza é um mito* e PN3 – *Imagético*



Fonte: Collection de Cesar e Cláudio Oiticica, 1967.

A instalação de Oiticica destaca o aparelho de TV, que, nos anos de 1960, era um valorizado bem de consumo e meio eficaz de comunicação do Estado com as massas. O jornalismo serviu como eficiente comunicador do regime militar, promovendo propagandas a favor deste. Ao lado disso, a TV foi tema na produção artística de Rubens Gerchman no díptico *La television* – reflexão sobre o papel da TV na formação da opinião dos brasileiros. Ao mesmo tempo, surgiram produções artísticas mais explícitas politicamente, como as de Antonio Henrique Amaral com a série de xilogravuras *O meu e o seu* e *Realidades, culpas* e Carlos Zílio com a obra-marmita *Lute*.

Figura 8 – Rubens Gerchman. *La television*, 1967



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9599/la-television-diptico>. Acesso em: 22 de agosto de 2023.

Figura 11 – Carlos Zilio. *Lute*, 1967



Fonte: Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1967

Em 1968, às vésperas do carnaval no Rio de Janeiro, foi realizado o *happening* *Bandeiras* na praça General Osório, organizado pelos artistas plásticos Carlos Scliar, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Nelson Leirner, Antônio Dias entre outros. Nesse evento, criou-se a bandeira “seja marginal, seja herói”, de Oiticica. Cláudio Tozzi apresentou *Che Guevara, vivo ou morto*.

Figura 12 – Hélio Oiticica. *Seja marginal, seja herói*, 1968



Fonte: Acervo de Hélio Oiticica, 1968

Figura – 13 Claudio Tozzi. *Guevara, vivo ou morto*, 1967.



Fonte: Acervo de Claudio Tozzi, 1967

Em 13 de dezembro de 1968, foi promulgado o Ato Institucional n.º 5 (AI-5) no governo do general Costa e Silva. Acusado de uma infinidade de ações arbitrárias de efeitos duradouros e permanentes na vida de muitos cidadãos brasileiros, essa medida estabeleceu o momento mais duro do regime. Daí se instaurou uma série de práticas mais repressivas, sistemáticas e violentas sobre toda a área cultural. Diante de tal cenário, as esquerdas, esmagadas pela ditadura, assistiam, simultaneamente, ao famoso “milagre econômico”. De fato, entre os anos 1968 e 1973, o Brasil experimentou significativa expansão industrial mediante política intervencionista que abriu a economia brasileira às relações internacionais. Também substituiu o combate à inflação pela aceleração do desenvolvimento, estimulando-se o crescimento das empresas, que detinham a maior parcela do mercado, sobretudo, de bens de consumo duráveis – incentivo à expansão capitalista privada.

O famoso “milagre”, sem dúvida, consolidou a modernização conservadora no Brasil, em especial, na segunda metade da década de 1970. A sociedade se modernizava e se urbanizava, convivendo, porém, com a ditadura e a censura a punirem duramente os opositores considerados mais ameaçadores, como artistas e intelectuais. Nesse período, instituições governamentais de incentivo à cultura ganharam destaque. Listemos, por exemplo, Embrafilme, Serviço Nacional de Teatro, Funarte, Instituto Nacional do Livro e Conselho Federal de Cultura. Os investimentos em telecomunicações, a criação do Ministério das Comunicações e da Embratel estimularam o surgimento de grandes redes de televisão nacionais, como a Rede Globo, que, com sua programação, ajudou a legitimar a narrativa do governo ditatorial.

De acordo com Sérgio Paulo Rouanet, a “indústria cultural era conformista e apolítica”, pois havia “afinidades estruturais importantes entre a autolegitimação nacionalista e populista da indústria cultural brasileira e as antigas bandeiras nacionalistas e populares”. Essa era

a ideia de autenticidade que a mídia interpreta como defesa do mercado brasileiro contra os enlatados americanos e a preocupação com a identidade cultural, que a televisão procura resgatar, reservando um espaço para programações regionais, intercaladas entre programas de âmbito nacional. É dele, enfim, que vem seu traço mais típico, o antielitismo, concebido como repúdio à cultura ‘erudita’. (ROUANET, 1988, p. 3).

Com apoio estatal durante a ditadura, criou-se verdadeira indústria cultural televisiva e editorial – publicação de livros, revistas, fascículos, incremento de produtos fonográficos, incentivo a agências de publicidade entre outras. O Estado era o anunciante fundamental para os meios de comunicação de massa (ARRUDA, 1985), porém, nos circuitos restritos de distribuição artístico-cultural, a situação era diferente da cultura de massa. Oficialmente no campo da produção cultural, a ação da censura foi catastrófica: dezenas de programas de rádio, 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, 100 revistas, 500 letras de músicas, 12 capítulos e sinopses de telenovela, todos, total ou parcialmente, vetados² – graves prejuízos à cultura artística brasileira. Ainda em 1969 sob a vigência do AI-5, o fechamento da exposição no MAM-RJ das obras escolhidas para representarem o Brasil na VI Bienal repercutiu fora do Brasil. Foi organizado, então, no exterior, o boicote à Bienal de São Paulo, o qual durou até 1983, quando o país retomou a democracia.

3.2.3 Os anos de 1970

Em 1970, o MoMa – Museu de Arte Moderna de New York – iniciou a exposição de arte conceitual *Information*, que incluía trabalhos de artistas latino-americanos, em especial, de brasileiros, como Hélio Oiticica, Cildo Meireles e Artur Barrio, que enviara fotografias e um filme de Situações TE, *Trouxas ensanguentadas*. Trata-se de duas “situações” criadas por Barrio entre os anos de 1969 e 1970. A segunda ação,

² D'ARAÚJO, Maria Celina e SOARES, Gláucio (orgs). 21 anos de regime militar: balanços e perspectivas. Rio de Janeiro: FGV, 1994; SKIDMORE, Thomas. Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990; e VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Situação T/T,I, aconteceu em Belo Horizonte, em abril de 1970, como parte do evento Do Corpo à Terra, organizado pelo crítico Frederico Morais.

Barrio organizou um total de quatorze trouxas e as jogou no riacho do parque da cidade. Isso gerou a atenção de uma multidão, atraiu a atenção da polícia e do corpo de bombeiros. Para Artur Freitas, elas foram “vistas como gestos exemplares daquilo a que Frederico Morais nomeou por ‘arte de guerrilha’. As situações-trouxa tinham um evidente traço comum: a aproximação radical entre a dimensão da forma (sintática) e a da ação (pragmática)”. Ainda segundo Freitas, o dilema conceitualista se expressava, com vigor, em Barrio, pois, apesar da imponderabilidade de seus trabalhos, notamos a existência de um "projeto poético" que ainda fundamentava a totalidade de cada obra--ação. E se esse projeto não dava conta da experiência estética como fato do momento, perceptivo, corporal, permite-nos hoje pensar sobre aquele punhado de fragmentos sensíveis como totalidade estética nomeável, uma "obra", enfim. Assim, em função da obra ou do corpo – ou do corpo da obra, melhor dizendo, a instantaneidade do presente, com sua atualização permanente da percepção, não deixava de remontar, em Barrio, à certa base de intenções, controle e finalidade ou, dito mais simplesmente, a uma "ideia". (FREITAS, 2013, p. 117-123).

Figura 14 – Artur Barrio. *Trouxas ensanguentadas*, 1970. Objetos-trouxa na Situação T/T,1, abril de 1970, Belo Horizonte.



Fonte: Coleção Instituto Inhotim, Brumadinho.

Figura 15 – Artur Barrio. *Trouxas ensanguentadas*, 1970. Objetos-trouxa na Situação T/T,1, abril de 1970, Belo Horizonte.



Fonte: Coleção Instituto Inhotim, Brumadinho.

No mesmo período, Cildo Meireles apresentou suas obras de inserções em circuitos ideológicos. Durante toda a década de 1970, o artista usou um dos princípios do conceitualismo: tomar as redes de comunicação na condição de meio, operando como sistemas cotidianos de troca – estratégia usada pelo artista Paulo Bruscky, associada à ideia "circuitos", conforme veremos nos capítulos subsequentes. Inserções, O Projeto Coca-Cola, estratégia e proposta de ação, trata de um processo simples: garrafas de vidro de Coca-Cola com mensagens de teor crítico e ideológico impressas (*yankes, go home!*, por exemplo); devolução delas ao seu meio, o comércio.

O projeto integrava uma série maior das Inserções, na qual o artista recolocava em circulação os diversos objetos, ou anúncios de jornais, sempre com alguma mediação crítica a interferir na comunicação. Vejamos, por exemplo, a obra *Quem matou Herzog?*, de 1975: frase carimbada em cédulas de cruzeiros que não seriam destruídas e voltariam à circulação, o que driblava a censura. Em um texto redigido para a exposição norte-americana, Cildo escreveu:

Não estou aqui nesta exposição para defender uma carreira e nem uma nacionalidade, ou antes, eu gostaria sim, de falar sobre uma região que não consta nos mapas oficiais, e que se chama Cruzeiro do Sul. Seus primitivos habitantes jamais a dividiram. Porém, vieram outros e a dividiram com uma finalidade. A divisão continua até hoje. Acredito que cada região tenha sua linha divisória, imaginária ou não. Essa a que me refiro chama-se Tordesilhas. A parte leste, vocês mais ou menos conhecem; por postais, fotos, descrições e livros. Mas eu gostaria de falar do outro lado desta fronteira, com a cabeça

sob a linha do Equador, quente e enterrada na terra, o contrário dos arranha-céus, as raízes, dentro da terra, de todas as constelações. O lado selvagem. A selva na cabeça, sem o brilho da inteligência ou do raciocínio. (MEIRELES, 1970, p. 19).

Cildo aludia ao Brasil da resistência política e artística, problematizando as dicotomias entre a arte conceitual norte-americana e o exotismo da arte estrangeira brasileira e latino-americana: selvagem e subdesenvolvida. O Projeto Coca-Cola, por sua ideia de afirmação da arte contestadora de valor cotidiano, questionava também a modernidade e o mercado como valor e fim em si mesmo.

Figura 16 – Cildo Meireles. Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola. 1970.



Fonte: Coleção Instituto Inhotim, Brumadinho.

Figura – 17 Cildo Meireles. Carimbo com frase sobre nota de dinheiro. Ano: 1975.



Fonte: Coleção Instituto Inhotim, Brumadinho

A ideia de desmaterialização da obra de arte, discutida anteriormente, e sua noção de autonomia à procura do lugar da arte, ou seja, na vida cotidiana, em espaços

e tempos nunca explorados, foram ganhando, cada vez, mais fôlego com os trabalhos dos já mencionados Artur Barrio, Cildo Meireles, artistas cujo trabalho Frederico Moraes definiu com o termo “arte de guerrilha”. As ações artísticas configuravam-se, então, como um processo com a possibilidade de confronto, com a colaboração e participação permanente das pessoas, elemento fundamental da obra em pleno regime de restrição da democracia pelo regime militar. A arte tornava-se “exercício experimental de liberdade”, nas palavras de Mário Pedrosa.

Em 1973, a proposta artística denominada *De 0 às 24 horas* e assinada por Antonio Manuel estampava a primeira página de *O Jornal*, um periódico do Rio de Janeiro: a semelhança entre os projetos de Cildo e Antonio Manuel era nítida. Tratava-se de inserir ideias/atos nos circuitos, no circuito ideológico, como o da Coca-Cola. A ideia foi apresentada da seguinte forma:

Está esgotado o ciclo das artes plásticas em galerias, em museus; se a arte, essencialmente, deve estar voltada para o público, para a massa, só terá sentido se feita através de um veículo de massa, de comunicação de massa. A partir dessa premissa, resolveu ele [Antonio Manuel] cancelar a exposição que deveria ter sido aberta anteontem no Museu de Arte Moderna do Rio, para que um jornal - O JORNAL, no caso - fosse a exposição. Um jornal-exposição. Uma exposição que só dura 24 horas, o tempo que dura um jornal nas bancas. É essa a proposta de Antonio Manuel. Que O JORNAL transmita ao público. Para que ele decida. (O JORNAL, 1973).

Figura 18 – Antonio Manuel, Três folhas de papel jornal impresso, 1973



Fonte: Acervo do artista, retiradas do livro *I want to act, not to represent!* (2011).

Segundo Artur Freitas, a proposta de ação problematizou os objetos artísticos e sua dinâmica no mercado, aproximando-os à obra de inserções em circuitos

ideológicos, de Cildo Meireles: “a diferença, era que ela operava diretamente no percurso institucional das ideias, em seus circuitos públicos e massivos, em sua dinâmica social” (FREITAS, 2013, p. 172). A questão da circulação pública, conforme veremos também nos trabalhos de Paulo Bruscky, é parte do processo de desalienação do espectador do processo da experiência criativa. A relação com o contexto social e ideológico promove a abertura para o espectador participar dos discursos interpretativos e tornar-se agente constituinte do trabalho. Invertia-se o comportamento padrão de contemplação esperado até então pela arte no ambiente institucional.

Porém museus e universidades também abrigaram pesquisas e garantiram espaços de criação artística abertos ao público durante o regime militar. O Museu de Arte Contemporânea da USP, sob a direção do curador, o historiador Walter Zanini, organizou exposições, projetos, palestras cursos e debates junto com artistas no Brasil e no mundo, a exemplo da exposição Jovem Arte Contemporânea (JAC) desenvolvida durante todo o período da ditadura militar. Para Cristina Freire, um espaço operacional seria o elemento que melhor expressaria uma museologia revolucionária quanto à ênfase experimental das tendências conceituais. O museu, nessa concepção, deixa de entrar em cena depois da obra, tornando-se concomitante a ela. Assume, assim, uma posição ativa.

Em 1970, em Belo Horizonte, Frederico Moraes organizou a mostra Do Corpo a Terra no parque municipal. O evento era parte da mostra do Palácio das Artes, intitulado Objeto e Participação. Foram realizados projetos artísticos efêmeros com materiais precários e com a participação direta do público. Em 1971, o artista Waldemar Cordeiro organizou na Faap – Fundação Armando Álvares Penteado – a exposição *Arteônica*, experimento de arte eletrônica que passou a dominar seus experimentos artísticos. O MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – também desempenhou papel fundamental: nas manifestações abertas ao público, em Domingos de Criação – eventos organizados por Frederico Moraes –, a ideia central era valorizar a criatividade, a participação do público e o espaço aberto e democrático.

Por outro lado e para além da desmaterialização da arte, a ideia do retorno *readymades* duchampiano também foi atravessada pelo conceitualismo brasileiro da década de 1970. O objeto inserido no “real” ganhou conotação política e social. A estratégia crítica observada nas garrafas de Coca-Cola, nas cédulas ou nas trouxas,

de Cildo e Barrio, respectivamente, e, como veremos adiante, no circuito de arte postal, de Paulo Bruscky, resultou na dissolução do artista, ou seja, possibilitou perspectiva mais ampla dos sistemas convencionais de arte, ampliando a dimensão crítica dos objetos duchampianos.

Não existe consenso no sentido ou na definição de arte conceitual ou conceitualismo. Mas, pensando nas definições da arte conceitual alargadas pelas ideias de Lucy Lippard, acredita-se que a arte, naquele momento, era um produto do "fermento político" dos novos tempos. Logo, podemos admitir a ocorrência de um conceitualismo não exclusivamente norte-americano ou europeu, porque, ao mesmo tempo, se realizavam circuitos de arte latino--americano e brasileiro. O circuito no Brasil correspondeu ao momento da arte cujas especificidades estéticas, históricas e sociais eram parte constitutiva de fenômeno cultural muito mais amplo, ativista, libertário, dentro do período de restrição democrática imposta pela ditadura civil-militar no país.

Em uma leitura apressada, o conceitualismo, em suas diversas frentes, tendia a conviver com inúmeras produções que antecipavam, muitas vezes, os conteúdos em detrimento da forma. Assim, tais produções acabavam por desviar o interesse maior para as causas e reivindicações, desfavorecendo a potência da linguagem artística. A arte conceitual, ao incorporar o social, a política ou a identidade – sem resolvê-los no ativismo, mas desdobrando suas ideias –, operava análise crítica das condições sociais, além da prática visual e das dinâmicas dos circuitos ideológicos. Só assim, a arte podia ser também prática social, conforme veremos a seguir.

3.3 CONCEITUALISMO EM PAULO BRUSCKY, ARTE COMO PRÁTICA SOCIAL

3.3.1 Recife, Pernambuco

A passagem século XIX-XX, em Recife, trouxe modificações políticas, econômicas e urbanas mais intensas e irreversíveis. A elite açucareira, cedendo lugar às práticas e às ideologias liberais, transformava o modo de vida da capital. As alterações da paisagem urbana trazidas pelas mudanças geradas pela estrada de ferro Olinda-Recife-Beberibe (1870), pela instalação dos serviços telegráficos (1873), pelos bondes elétricos (1914), pela chegada do Graf Zeppelin (1930), pela

inauguração da Rádio Clube (1924), por exemplo, impactaram a estética, os hábitos cotidianos dos habitantes e seu modo de viver.

A industrialização dos engenhos de açúcar, que passaram a se transformar em grandes usinas na última década do século XIX, forçou grande parte da população – por exemplo, ex-escravos – a migrar para a capital e se estabelecer às margens dos rios, construindo mocambos. Esse tipo de moradia foi alvo de várias medidas no sentido de eliminá-lo, como as tomadas pelo governador Agamenon Magalhães ao final da década de 1930. Embora consideradas bastante eficazes, provocaram grandes revoltas das camadas populares, o que incitou o fortalecimento do Partido Comunista quanto à mobilização mais ampla de sua base eleitoral.

Nos campos artístico e intelectual, a modernização sofria fortes mudanças, sobretudo, a partir da década de 1920. Nos jornais e revistas da cidade – *Diário de Pernambuco*, *Jornal do Commercio*, *A Província*, *Jornal do Recife*, *A Pilhéria*, *Revista do Norte*, entre outros, principais meios de divulgação de diferentes opiniões –, debates acalorados eram divulgados entre modernistas, regionalistas e tradicionalistas. Segundo Teixeira,

[...] durante os anos de 1920 a cidade do Recife oferecia condições bastante propícias para o desenrolar deste debate cultural. De fato, ao mesmo tempo em que vivenciava a secular corrosão da produção açucareira, não deixava de se apresentar como um mercado urbano ainda promissor, sobretudo em função de uma relativa industrialização, mas principalmente porque, como visto, continuava mantendo seu papel enquanto centro comercial de dimensão regional. (TEIXEIRA, 2007, p. 20).

Em julho de 1924, o jornalista Joaquim Inojosa publicou a carta *A arte moderna*, espécie de manifesto a convocar o engajamento dos artistas e intelectuais à “Era Nova”, que talvez tivesse surgido no Brasil, na Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922. Inojosa levantava sua voz a favor de nova expressão artística e de construção de uma modernidade relacionada à história da formação ética e social do país. Entretanto, as críticas ao projeto do aludido jornalista não foram todas positivas: “[...] a campanha é vista como uma verdadeira guerra, um esforço gigante, com lutas sem tréguas em que a vitória é encarada como vingança.” (TEIXEIRA, 2007). Na verdade, estava em disputa a legitimidade da ala tradicionalista dos intelectuais aliada a certo desconhecimento do projeto modernista, que ocasionou, ao final da década de 1920, a retomada do regionalismo nos campos da política e da cultura em Pernambuco.

Ao longo do século XX, a produção cultural de Pernambuco constituiu um fértil terreno: da produção modernista ao experimentalismo contemporâneo. Cícero Dias, por exemplo, teve sua trajetória artística envolta em contradições estéticas, políticas e sociais, ao tentar equilibrar o experimentalismo modernista e um certo conservadorismo afetivo. A modernização pernambucana talvez tenha tido a colaboração de figuras como o sociólogo Gilberto Freyre, o qual organizou as duas exposições (1928 e 1929) de Cícero Dias, no engenho Jundiá, sobre o universo do açúcar. As afinidades estéticas e literárias entre Freire e o pintor eram notórias.

Para ambos, o universo plástico e temático da obra de Dias era mais uma continuidade face ao imaginário pernambucano do que uma ruptura com a mesma hipótese pela qual o painel *Eu Vi o Mundo... E Ele Começava no Recife* (1926-1929) teria provocado uma suposta polêmica apenas quando exibido fora de seu contexto de referência. (DINIZ, 2014, p. 16).

De seu diálogo com Freire, resultou ainda a lustração do livro *Casa grande & senzala*, marco do pensamento social no Brasil. Gilberto Freire colocou Pernambuco na rota das interpretações do passado colonial brasileiro por meio da investigação cultural – contribuições africanas, europeias e indígenas. Escrito de forma coloquial, fiel ao estilo modernista de tradição de linguagem oral, a citada obra também se destaca pela abordagem de assuntos (sexualidade, alimentação, relações domésticas) não discutidos, de maneira mais habitual, pelas ciências sociais daquele período.

Figura 19 – Cícero Dias. Eu Vi o Mundo... E Ele Começada no Recife (1926-1929)



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2689/eu-vi-o-mundo-ele-comecava-no-recife>. Acesso em: 22 de agosto de 2023.

Sobre a pintura em Pernambuco, Freyre havia lançado, já em 1925, o texto *Algumas notas sobre a pintura no Nordeste do Brasil*, no qual ele discorre sobre a renovação artística aliada a assuntos regionais sem se perder a identidade, o sentido brasileiro, tema desenvolvido mais tarde com o artista Lula Cardoso Ayres. Pensava Freyre: “[...] até que ponto a arte independe das condições regionais de meio físico e de meio sociocultural em que se desenvolve ou em que se desenvolve o artista?” (FREYRE, 1926, p.108).

Enquanto Freyre e Cícero Dias imaginavam o Nordeste por meio dos seus canaviais e uma pintura que trouxesse à tona essa memória, Lula Cardoso Ayres foi encontrar na antropologia a metodologia para produzir seus trabalhos. Após visitar terreiros, mangues, periferias e canaviais de Recife, Ayres – pintor, desenhista, fotógrafo e artista gráfico – se engajou artisticamente no projeto modernista pernambucano, enunciando, inclusive, sua preocupação política e social, ao reposicionar, por exemplo, cenas da aristocracia açucareira representada com base na visão popular, como na obra *Partindo o bolo* (1943). (DINIZ, 2014).

Figura – 20 Lula Cardoso Ayres. *Partindo o bolo* (1943)



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5833/bolo-de-noiva>. Acesso em: 22 de agosto de 2023

A essa altura, Pernambuco já havia entrado no modernismo artístico. Uma figura importante nesse sentido foi Vicente do Rego Monteiro. Já na década de 1920, tal artista desenvolveu trabalho em que o diálogo entre a planaridade aérea, de aspecto geográfico, e o contraste entre culturas mexicanas, chinesas, marajoaras, egípcias, ocorrem, de forma eloquente e esquematizada, em torno do primitivismo modernista. A cerâmica amazônica, o barro nordestino, os artefatos indígenas, articulados com o cubismo francês de figuras como Fernad Leger, deram a Vicente do Rego Monteiro ares de artista singular ainda pouco explorados.

Em 1930, o artista em tela trouxe para o Brasil, proveniente da Europa, a primeira grande exposição de arte moderna: obras de Pablo Picasso, Georges Braque, Joan Miró, entre outros, foram expostas no salão nobre do Teatro Santa Izabel:

[...] a presença de obras de artistas das principais correntes vanguardistas da época, como o cubismo, o fauvismo e o surrealismo, provocou, mesmo que transitoriamente, o deslocamento de um acervo importantíssimo para o Recife, inserindo-o no circuito nacional das artes, pensamento respaldado por intelectuais como Ferreira Gullar (2005) ao afirmar que a cidade do Recife 'se distingue no contexto nacional, como núcleo de vida cultural e artística'. Essa vocação explica a relevante participação de artistas pernambucanos nos movimentos artísticos nacionais, como o Modernismo, e pelo surgimento de críticos de arte como Mário Pedrosa e Mário Schenberg. (SILVA, 2014, p. 43-44).

Na década de 1940, os problemas regionais ainda marcavam profundamente artistas e intelectuais. A propósito disso, em 1946, Josué de Castro publicou *Geografia da fome*, obra resultante de pesquisas que ele vinha desenvolvendo na década de 1930, sobre o pensamento social da fome no Brasil. Artísticas como Abelardo da Hora, José Claudio, Paulo Bruscky e Daniel Santiago, no rastro dos desafios sociais levantados por Josué de Castro, passaram, a partir dos anos de 1950, a abordar em seus trabalhos a questão social da fome. Ao mesmo tempo, Recife via o aparecimento de coletivos de arte, por exemplo, Atelier Coletivo em 1952, destinado a organizar exposições e a democratizar o ensino das artes. Foram encerradas suas atividades, porém, apenas cinco anos depois. Enquanto isso, em 1954, surgia o movimento Gráfico Amador, gráfica fundada por Aluísio Magalhães, com a finalidade de abrir espaços para jovens autores e de publicar obras literárias artesanais. Permaneceu ativo até 1961.

No começo dos anos 1960, organizou-se o Movimento de Cultura Popular (MCP), apoiado pelo então prefeito de Recife Miguel Arraes. O MCP dedicava-se a elevar o nível cultural dos instruídos para melhorar sua capacidade aquisitiva de ideias sociais e políticas, ampliando a politização das massas, despertando-as para a luta social. Intelectuais e artistas contribuía com oficinas, cursos, edições de livros, dentre os quais ganhou destaque o trabalho de alfabetização de Paulo Freire. Instalado o regime militar em 1964, o MCP foi fechado, porque o governo o considerava célula político-cultural de esquerda. Mas, apesar da repressão política, muitos artistas de Recife continuaram posicionando-se ideologicamente. Assim, a educação tornou-se questão importante nos trabalhos de vários artistas: Abelardo da Hora, Aluísio Magalhães, Jomard Muniz de Britto e Montez Magno. Esses, juntos a poetas, escritores e políticos, reuniam-se na livraria Livro 7, próxima à Faculdade de Direito do Recife, para debater os mais diversos temas.

Fundada em 1970, a Livro 7, livraria do Recife, transformou-se em pouco tempo não só no ponto de reunião de jovens artistas e intelectuais pernambucanos como também na sede de um movimento – Mediarte – que visa a divulgar poetas, escritores, artistas plásticos, músicos, homens do teatro e cineastas nordestinos de vanguarda. (OLIVEIRA, 1972, p. 5).

Em meio a esse contexto conturbado por uma situação política de censura e restrição, emergiu rico território de experimentação ao final da década de 1960: da pintura e do desenho, como o carimbo, ao vídeo, à fotografia e à *performance*.

3.3.2 Paulo Bruscky, arte como processo

Pensar em uma arte desenvolvida em Pernambuco nos anos de 1960 e 1970, assim como em todo Brasil e na América Latina, exige base de pressupostos políticos bem delimitados pela historiografia oficial. Estamos falando de um período de restrições e perdas gradativas de liberdades até o auge com a promulgação do Ato Institucional n. 5 (o AI-5) de dezembro de 1968. Contornos sociais, culturais e políticos estão entrelaçados a tal ponto, que faz o exercício de compreensão dessas linguagens constituir um processo de reajuste de posicionamentos das artes plásticas na arte contemporânea. A poética do artista multimídia Paulo Bruscky reflete a relação entre arte e contexto histórico, entre arte e vida.

Bruscky transitou à margem dos centros oficiais de arte até recentemente. Seu experimentalismo, o viés performático, as intervenções urbanas, o uso da cidade como suporte para experiências artísticas, além de recurso à videoarte e à arte postal, compuseram a base de seu conceitualismo dentro da arte contemporânea. Nesse contexto, o espaço público e as relações sociais e o viés anti-institucional apareceram como processo artístico fundamental. As tentativas em fugir da censura instalada pelo regime militar possibilitaram a criação de obras cuja linguagem alternativa burlou o sistema de arte oficial e seu caráter mercadológico, criando intensa troca de propostas estéticas e políticas com grupos ao redor do mundo.

Influências diversas marcaram a produção da qual o artista Paulo Bruscky emergiu com forte diálogo com a geração dos anos 1950, época em que intelectuais (Paulo Freire, Abelardo da Hora etc.) se reuniam, a fim de se criarem os Movimentos de Cultura Popular, os conhecidos MCPs.³ Desde essa multiplicidade de produções e forte influência das artes gráficas – por exemplo, a editora O Gráfico Amador, coordenada por Aluísio Magalhães e Gastão de Holanda –, Bruscky aliou-se a vários artistas (Daniel Santiago, Paulo Bruscky, Ypiranga Filho, Jomard Muniz de Brito, Sílvio Hansen), realizando na cidade ações de importante movimento de poesia visual, gerando trabalhos em diferentes suportes.

³ Os Movimentos de Cultura Popular – inspirados nos Centros de Cultura Popular (CPC) existentes no resto do Brasil – marcaram a história do engajamento social em Pernambuco mediante a disseminação da cultura. Os MCPs e seus integrantes realizavam oficinas, cursos, exposições e edições de cartilhas para a educação e emancipação política da sociedade. A arte apresentava uma função claramente pedagógica. Os núcleos foram completamente desarticulados pelo regime militar.

Conforme já expomos, Natalie Heinrich inseriu a arte contemporânea na categoria estética, em sentido mais amplo do que o de costume em relação a gênero. Ela não demonstra, segundo Heinrich, apenas vínculo entre a obra de arte e a interioridade do artista. Nela, a transgressão mais importante aos critérios comuns usados na definição de arte é que a obra artística já não consiste exclusivamente na própria arte, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição. (HEINRICH, 2014). Nesse sentido, a atenção ao processo criativo, contrariamente ao seu produto, é o ponto de interesse da arte conceitual e do experimentalismo de Paulo Bruscky.

Ao marcar um posicionamento político subversivo e questionador, Bruscky abandonou a obra de arte como objeto produzido pelo artista, para concentrar-se nas ações. Daí a importância do contexto na arte contemporânea: impossível contar a história do objeto, sem mencionar nem explicar as circunstâncias nela envolvidas. A arte de Paulo Bruscky foi encontrada, portanto, no contexto em que suas ações eram propostas. Tratava-se de nova regra do jogo da arte contemporânea. A extensão da obra para além da materialidade do objeto produzido ou apresentado pelo artista contornou a censura das décadas de 1960 e 1970. A necessidade de as ideias circularem sem a criatividade ficar em segundo plano fez que surgissem os *multimeios*. Assim, sobressaiu, ainda mais, o processo artístico no lugar da obra acabada, misturando-se diferentes linguagens. No Brasil, segundo Peccinini,

[...] o estudo das manifestações da arte relacionada aos novos multimeios possibilitou a visão de vários elementos atuante na situação. Um deles foi a expansão do conceitualismo internacional, com ampla utilização de conceitos *anartísticos* – entretanto não foi o único determinante no abandono dos meios tradicionais. Situações ligadas à conjuntura brasileira da arte e da política no 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. (PECCININI, 1985, p. 14).

Diversos artistas passaram a utilizar meios não convencionais, com o intuito de driblar a censura e se expressarem artisticamente. Linguagens, como vídeo Super-8, *offset*, carimbo, heliografia, mimeógrafo, xerox, fax, questionavam valores estéticos, negando a mercantilização das obras de arte tradicionais e fugindo dos seus circuitos oficiais. Além do baixo custo, podiam ser realizadas de forma independente e alcançar grande número de pessoas em todo o mundo por meio dos circuitos informais, à

semelhança do que fizera Cildo Meireles em *Inserções em circuitos ideológicos*. Podemos aí incluir a arte correio, conforme veremos mais adiante.

A novas relações estabelecidas na arte contemporânea também criaram nova relação com espaço público – desde então, parte fundamental da ação e do processo artístico. As ações performáticas e interventivas na cidade de Recife, nas quais a rua se convertia em galeria de exposição acessível a todos, induziram as relações entre arte e vida, urbano e público. A cidade e o público passaram a constituir espaço de experimentação e a arte começou a ser ponto de ruptura e a deslocar o sentido. A relação de Bruscky com a cidade de Recife, onde ele nasceu e vive, está bastante evidenciada em suas próprias falas. Em entrevista a Marília Andrés Ribeiro, o artista afirmou:

Recife sempre foi tradicionalista, açucareira, de famílias tradicionais. Mas é Recife e eu amo a minha cidade! É uma cidade que geograficamente, inclusive, pode ser trabalhada como suporte; ela tem uma geografia fantástica para intervenções urbanas como os rios, as pontes, as praias, os arrecifes. A geografia de Recife sempre me impressionou. (RIBEIRO, 2011, p. 17).

Ele recorreu à cidade muitas vezes, em ações variadas – individuais ou em dupla com Daniel Santiago, em *performances* e *happenings*. O espaço público foi usado como a própria matéria de criação, enquanto as ações absorviam o urbano a constituírem estética. O jogo subversivo provocado pelo desvio do imprevisto gerado pelas ações experimentais reconectou o espectador a lugares e a detalhes que lhe eram afetivos. Nesse sentido, Bruscky propôs também investigar a arte no meio urbano, arte e política, longe do esgotamento, em razão da necessidade de se apropriarem, de se ocuparem, de se ativarem os espaços públicos. Isso veremos no capítulo seguinte.

A ideia central das ações experimentais era a criatividade e a participação do público e a liberdade de expressão próxima à arte. Sem preocupação com o produto, o conceitualismo, que tinha por premissa o fazer artístico contínuo, ia tomando forma de projetos conceituais diversos (diagramas, mapas, textos ou lista de instruções). De acordo com Freire,

Como obras do instante ou do desenrolar de um processo, performances e ações podem, de certo modo, perdurar no tempo pela documentação fotográfica, por vídeos e filmes que perenizam o gesto fugaz. Muitas performances, no entanto, perderam-se pela inexistência de registros. Para o espectador, a performance é sempre essa visualização da consciência do tempo. As percepções tátil, corporal e manipulatória, assim como quaisquer

outras sensações que suscitem, são limitadas pelas imagens fotográficas ou pelos vídeos. (FREIRE, 2006 p. 43).

Para melhor compreender as experimentações de Paulo Bruscky, é imprescindível considerar o diálogo constante que o artista mantinha com o Gutai e o grupo Fluxus. Esses grupos ganharam ampla visibilidade internacional nos anos de 1960, pelas atitudes contestatórias e foram, por exemplo, essenciais ao desenvolvimento da arte correio. O Gutai – grupo japonês que atuou entre 1954 e 1972 e recorreu às mais diversas linguagens – foi pioneiro em pinturas gestuais, *happenings*, *performances*, *bory art*, *sites specific*s, instalações, *land art*, pesquisas minimalistas etc. É impossível analisar e criticar os trabalhos de Paulo Bruscky, sem se levar em consideração a influência deste grupo.

O Fluxus – também formado, nos anos de 1960, por músicos e poetas do Japão, dos EUA e da Alemanha com fontes entre o futurismo italiano, o Dada de Marcel Duchamp, o surrealismo, o construtivismo soviético e os artistas Erik Satie e John Cage na filosofia zen – caracterizava-se por constituir comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários à arte tradicional. Segundo Zanini, a ideia do grupo “era uma arte feita de simplicidade, antiintelectual, que desfizesse a distância entre artista e não-artista, uma arte em estrita conexão com a normalidade da vida e segundo princípios coletivos e finalidades visceralmente sociais”. (ZANINI, 2004, p. 10-21). O Fluxus rejeitava o

[...] objeto de arte [...] como um bem não-funcional a ser vendido e meio de vida para um artista’ e em favor de uma produção antiindividualizada. Ao assumir a posição contrária ao sistema artístico imperante, incluía os próprios meios de expressão de Fluxus (concertos, publicações etc.) que, ‘na melhor das hipóteses, considerava transitórios (uns poucos anos) & temporários até o momento em que as belas artes pudessem ser totalmente banidas (ao menos em suas formas institucionais) e os artistas encontrarem outra ocupação. (HIGGINS, 1966, p. 1-4).

A ideia do grupo era abandonar a distinção entre arte e não arte, mas estabelecer relação da arte com as condições em que os indivíduos atuassem e com o seu entorno, a fim de se produzirem significados sociais por meio da ironia, da reflexão e do questionamento das convenções sociais mediante prática subversiva. Para tanto, a linguagem adotada pelo grupo se concretizou por meio de música, filme, poesia, fotografia, publicidade. Muitas obras de Paulo Bruscky seguiram caminhos convergentes, integrando não só os princípios subversivos do grupo, como também

empregando as diversas mídias adotadas pelo Fluxos. Isso veremos no próximo capítulo.

A paisagem urbana transformável em circuito alternativo e em reelaboração histórica, social e simbólica foi proposta por Bruscky como registro do trabalho em processo que não mais se reduz às características formais, ao objeto. O processo, desde então, começou a tratar do efêmero, do acontecimento: o transitório é o que vale para registro. Ao substituir as paredes das galerias e museus pelo espaço urbano, ele questionou a neutralidade da paisagem. Assim, a apreensão da experiência social do espaço urbano pelo público coloca este na condição de participante da obra; logo, há intervenção direta nos aspectos físicos da paisagem e nos afetivos.

A ideia de arte constituir um processo, um acontecimento é afastar-se da própria ideia e conceito de obra de arte, ou seja, ressignificá-la, adotando concepção estética estendida ao ambiente da vida cotidiana, conforme Lucy Lippard chamou, desmaterialização da arte. A noção de lugar em Paulo Bruscky é essencial: é tomado de sentidos simbólicos, históricos e políticos; o espaço transforma-se em lugar, com a multiplicidade de sentidos em contraposição ao museu e às galerias com suas limitações criativas e institucionais.

Uma das características da arte contemporânea foi atacar o museu, “Queimar o museu do Louvre” – palavras de ordem dos estudantes de Maio de 1968 em Paris e tema levantado também pelos integrantes da Internacional Situacionista. Este movimento apareceu na França e, desde 1957, atuava em todas as linguagens poéticas e artísticas, promovendo *situações* com a intenção de transgredir o cotidiano dos cidadãos, razão por que o espaço urbano era o meio ideal para suas experimentações. A ligação dos situacionistas com a política e com o urbanismo era intensa, a ponto de desejarem revolução cultural ampla mediante a supressão da alienação social cotidiana.

Sem dúvida, os situacionistas influenciaram profundamente a arte urbana e, assim, alcançaram a década de 1970 sob a liderança do pensador Guy Debord, que publicara, em 1967, *A sociedade do espetáculo*, espécie de síntese poética do grupo. Cabia à arte e à cultura tomar as ruas, estabelecendo relações simbólicas e subjetivas com a cidade. Para eles, o espaço urbano era um terreno de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia ou a ausência de paixão da vida cotidiana moderna. (JACQUES, 2003. p. 13).

Assim como as ações propostas por Bruscky quanto ao cotidiano e à participação, um passo importante dos situacionistas era a democratização cultural, o desenvolvimento de amplo debate sobre arte. Segundo Jacques,

Essas ideias 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 ideias semelhantes, principalmente o 'Delírio Ambulatorium' de Hélio Oiticica (outros artistas brasileiros já tinham proposto experiências no espaço urbano bem antes, como Flávio de Carvalho). Dentro do contexto da arte contemporânea, vários artistas trabalham no espaço público de uma forma crítica ou com 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 acabam assim mostrando outras maneiras de se analisar e estudar o espaço urbano através de suas obras/experiências. (JACQUES, 2003, p. 15).

A *deriva*, espécie de apropriação de objetos e lugares da cidade onde o olhar é ressignificado, junto à ideia do *détournement*⁴, ambos elementos do programa situacionista constituíram crítica contundente à forma de o mundo ser representado esteticamente pela sociedade do espetáculo. O movimento acreditava que a melhor maneira de intervir na lógica de funcionamento do sistema era usar o mesmo raciocínio interno da mídia, da publicidade, por exemplo. Isso Paulo Bruscky fez em diversos trabalhos, como em *Art door*, de 1981. Outros artistas brasileiros também o fizeram: Daniel Santiago, Cildo Meirels, Hélio Oiticica etc.

Fred Forest (Argélia, 1933), artista francês que criara o Collectif d'Art Sociologique, utilizava diversas mídias na produção artística: o telefone, o vídeo, o rádio, a televisão e o computador. Ficou conhecido, no Brasil, pelas ações realizadas na Bienal de São Paulo de 1973. Forest foi um dos primeiros artistas a realizar trabalhos em que se utilizaram os meios de comunicação de massa de forma crítica e exploratória, como novas formas de criação que escapavam aos critérios tradicionais da arte. A propósito, em 1972, ele publicou uma ação chamada *Space media* – era um espaço em branco na seção de artes do *Le Monde*, com o seguinte texto escrito por baixo do espaço: “Isto é uma experiência. Uma tentativa de comunicação. Esta superfície branca é oferecida a você pelo pintor FRED FOREST. Faça-o seu. Por

⁴ “Inversão de elementos estéticos preexistentes; a integração de produções artísticas presentes e passadas numa construção superior de um meio”. Ver Carlos Andrade. Introdução aos situacionistas, Campinas Faupucamp, *Oculum*, n. 4, 1993, pp. 16-19.

escrito ou desenho. Expresse-se! A página inteira deste jornal se tornará uma obra. Seu trabalho. Se quiser, você pode emoldurar. Mas FRED FOREST convida você a enviá-lo para ele (4, résidence Acacias, L'Hay-les-Roses-94). Ele vai usá-lo para conceber uma «obra de arte midiática» e apresentá-la em uma exposição a ser realizada em breve no Grand Palais.”

As séries *Space media* são obras abertas. A ideia era romper a separação entre produtor e o destinatário da mídia, entre artista e público. O público, desde então, participante, foi puxado para um acontecimento comum e passou a fazer parte do processo artístico alimentado pelas respostas do próprio participante. O artista começou a utilizar a mídia como ferramenta para reflexão crítica sobre ela e sobre a própria arte e o fazer artístico. A fórmula da arte mudava: incitar a criação, ou seja, não impor. As novas mídias se transformaram em lugar ideal e pertinente para a criação na arte contemporânea.

Ainda em relação ao *détournement* e seu olhar sobre os circuitos ideológicos oficiais – os meios de comunicação em massa (revistas e jornais) –, o trabalho de arte postal de Paulo Bruscky tem operado também no âmbito da paisagem como texto urbano, ou seja, veículo de comunicação. Ao criar sistemas paralelos aos circuitos oficiais – por exemplo, a arte correio –, o artista questiona o discurso vigente, desestabilizando, causando estranhamento e ressignificando experiências cotidianas por meio de situações insólitas.

No Brasil, na década de 1970, a arte não escapava ao contexto de oposição ao regime militar. Em 1976, Bruscky, com o artista Daniel Santiago, publicou, no *Jornal do Brasil*, o anúncio de uma exposição chamada “*Uma aurora tropical artificial colorida provocada pela excitação dos átomos dos componentes atmosféricos a 100 km de altitude*”. Seu texto publicitário prosseguia assim: “Os átomos voltarão espontaneamente ao estado natural depois da exposição. A exposição não polui o espaço, não altera o tempo, nem influencia a astrologia, é um acontecimento de arte contemporânea”. O artista, com forte teor crítico, satirizava o sistema com enfrentamento político. Mediante o gesto artístico da ironia, desviava o significado comum, possibilitando múltiplos possíveis significados.

A paisagem sempre foi tema presente na arte, mas, na contemporânea, tem surgido ressignificada e intensificada por meio de ações que incorporam o inusitado, a ironia, a crítica, o espanto, a surpresa, nunca a contemplação desinteressada. A

cidade e seu entorno são parte da ação e da obra; são matéria orgânica, viva. Por meio da arte é que as forças do espaço, lugar simbólico, são reativadas na memória social. Por meio das ações propostas pela arte como processo de representação da realidade, a cidade é interligada pelas lembranças, tempo e espaço. O trabalho artístico, por ser desmaterializado, fica documentado em vídeos, fotografias, textos, mapas, projetos, vestígios, testemunhos.

4 CIRCUITOS: CRÍTICA INSTITUCIONAL E EXERCÍCIO DE LIBERDADE

4.1 A ARTE DA PERFORMANCE: FUTURISMO E DADÁ

Qualquer retrospecto histórico sobre as origens da *performance* deve, forçosamente, voltar-se para o início das vanguardas modernistas. As intrincadas relações do futurismo na Itália, na França e na Rússia com o surrealismo, o dadaísmo e a Bauhaus, seus articuladores, colaboradores, dissidentes e principais herdeiros estéticos, foram os primeiros pontos de contato com os quais a *performance* se transformaria em linguagem artística autônoma na década de 70 do século XX. Do esforço para romper com o tradicionalismo das artes à tentativa de integrar o público na atividade artística, as *performances* dos futuristas e dadaístas nasceram de suas improvisações e da espontaneidade inicial dos dois movimentos. Segundo Roselee Goldberg, eram mais manifestos que prática, mais propaganda do que produção efetiva. (GOLDBERG, 2006, p. 5).

De poetas, como Marinetti e Maikóvski, a pintores, como Boccioni, Carrá e Balla, na primeira década do século XX, o futurismo já era conhecido na Itália e na Rússia por manifestações que, muitas vezes, terminavam em brigas e prisões. O início do movimento – restrito a salas de cafés e teatros – logo tomou as ruas. Os artistas andavam pelas cidades com rostos pintados, brincos nas orelhas, cartolas de veludos e afirmações mal definidas sobre a atividade. A arte encontrava seus componentes naquilo que a rodeava. Os pintores futuristas, então, voltaram-se para a *performance* – o meio mais direto de forçar o público a tomar conhecimento de suas ideias. (GOLDBERG, 2006, p.10).

Em 1918, ocorreu o *Manifesto dadaísta* de Tzara, o Dadá, na França, já catalisado pelos poetas André Breton e Paul Éluar. Em seguida, chegou a Berlim, causando tumultos e confusões por questões políticas. Na verdade, o Dadá berlinense tornou-se mais agressivo. No auge da fama, espalhou-se por cidades holandesas, romenas e tchecas.

O Dadá, porém, estava decidido a conquistar Berlim, a banir o expressionismo da cidade e a estabelecer-se como adversário da arte abstrata. Os dadaístas berlinenses inundaram a cidade com seus slogans: 'o dadá chuta suas bundas e vocês gostam'. Usavam figurinos teatrais, excêntricos - Grozs andava pela Kurfürstendamm vestido como a morte - e adotavam nomes revolucionários. (GOLDBERG, 2006, p. 59).

Figura 20 – George Gros vestido como *A Morte Dadá*, Berlim, em 1918.



Fonte: A arte da performance do Futurismo ao presente. 2023.

4.1.1 Surrealismo

Com a exaustão do dadaísmo em Berlim, no início da década de 1920, Paris voltava a ser o centro das atenções. O público parisiense não ignorava, de todo, os escândalos performáticos: a peça teatral *Ubu rei*, de Alfred Jarry, a música de Erick Satie e a comédia de um ato *La piége de Méduse* continham muitas antecipações de performances dadaístas. Porém o *Balé Parade*, de 1917, obra de quatro artistas (Erik Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau e Léonide Massine), deu o tom do que seria adotado nos anos do pós-guerra. No entendimento de Apollinaire, que registrou no prefácio da citada obra, havia “uma espécie de surrealismo em que eu vejo o ponto de partida para uma série de manifestações do Novo Espírito”. (GOLDBERG, 2006, p. 68).

É importante destacar ainda a estreia do balé *Relâche* em 1924. Embora com características e elementos dadaístas, já se aproximava de conceitos e elementos surrealistas, apesar de não ter o apoio do grupo. O responsável pelo roteiro foi Frans Picábria, auxiliado por Marcel Duchamp e Man Ray. A música foi composta por Satie. No intervalo entre um ato e outro, o público era surpreendido por um filme de René

Clair, que já apresentava o embrião do estilo revolucionário de filmes, como os de Buñuel, Dulac e Man Ray. Nessa mesma época, três bailarinos do departamento de dança e teatro da Bauhaus alemã, fundada em 1919 e dirigida por Walter Gropius, dançaram o *Balé triádico*, de Oskar Schlemmer, utilizando 18 figurinos diferentes de Paul Hindemith. Schlemmer buscava integrar em uma só linguagem a música, o figurino e a dança, enquanto Bauhaus buscava a fusão das artes e dos artesanatos. Assim, podemos considerá-los precursores da chamada arte da *performance* nos anos de 1970.

Figura – 21 Figurino de Picasso para o primeiro empresário em *Parade*, 1917.



Fonte: A arte da performance do Futurismo ao presente. 2023.

Entretanto, profundas divergências foram acirrando-se aos poucos, entre Tzara e Breton, Picabia e os dadaístas: enquanto o primeiro permanecia firme na tentativa de resgate e preservação do Dadá, o segundo anunciava a morte do movimento. Enfim, a separação de Breton do grupo dadaísta marcou os anos de 1920 em Paris e estabeleceu nova fase da vanguarda, esta iniciada por ele mesmo no *Manifesto surrealista* em 1924. Ali o poeta expôs os fundamentos de nova arte: mais consistente; menos provocativa, nihilista e anárquica.

No final da década de 1930, o surrealismo havia dominado a vida política, artística e filosófica na França, porém a Segunda Guerra mundial pôs fim às atividades grupais e às *performances*. Antes de partir para os EUA, Breton e outros surrealistas organizaram, em 1938, uma exposição na Galerie des Beaux-Arts, Paris, intitulada Exposição Internacional do Surrealismo. Artistas (60) de 14 países apresentaram

obras em salas onde estava escrito o seguinte: “teto coberto com 1.200 sacos de carvão, portas giratórias, lâmpadas Mazda, ecos, odores do Brasil, e o resto em manutenção”. Foram expostas obras de Salvador Dalí; Helen Vanel apresentou uma dança intitulada *O ato não consumado* ao redor de uma piscina em que flutuavam nenúfares. Apesar dessa exposição e de mostras posteriores em Londres e New York, a *performance* surrealista já havia marcado o fim de uma era. Mas eles passaram a concentrar seu trabalho na difusão da poesia, da escultura e do cinema. Os conceitos estéticos definidos por Breton podiam ser aplicados à *performance* do pós-guerra – o abandono da lógica e o automatismo psíquico do processo criativo, por exemplo –, embora a arte surrealista tenha afetado bem mais o teatro que a arte performática.

4.1.2 Bauhaus

A contribuição da Bauhaus para o desenvolvimento da arte performática foi fundamental entre as décadas de 1920 e 1930 na Alemanha. Tal instituição – inaugurada em 1919 após o manifesto elaborado por Gropius – idealizava a unificação de todas as artes em uma “catedral do socialismo” e expressava o otimismo da recuperação da Alemanha do pós-guerra. Artistas se deslocaram de toda parte da Alemanha para a cidade de Weimar, a fim de ficarem responsáveis pelas diversas oficinas (de tecelagem a mercearia, de vitrais a teatro e *design*). O primeiro curso de *performance* a ser oferecido numa escola de arte fora discutido já nos primeiros meses de elaboração do currículo interdisciplinar.

A visão inovadora de Gropius e de seu manifesto mantinha unida a comunidade da Bauhaus em torno de dois objetivos: a escola ensinar todas as artes e transformar Weimar em grande centro cultural. As festas promovidas pela instituição logo ficaram conhecidas e começaram a atrair artistas e curiosos das regiões próximas a Berlim. Os eventos lhes davam oportunidade de experimentar novas ideias para as *performances*, às quais Schlemmer atribuiu o espírito original da Bauhaus. “Foi provavelmente um legado dos dadaístas ridicularizar automaticamente tudo que cheirasse a solenidade ou preceitos éticos, o grotesco floresceu novamente.” (GOLDBERG, 2006, p. 92).

A obra pioneira de Oskar Schlemmer na Bauhaus foi desenvolver uma teoria mais específica da *performance*, distinguindo a teoria da prática. Para tanto, ele

recorreu à clássica oposição mitológica entre Apolo e Dionísio: a teoria pertence a Apolo, o deus do intelecto; a prática é simbolizada pelas selvagens festas de Dionísio. (GOLDBERG, 2006, p. 93). Seus balés, como o *Balé triádico*, deram-lhe renome internacional, superando, incomparavelmente, quaisquer outras *performances*. Ajustando-se bem aos interesses particulares da Bauhaus por arte e tecnologia, seus figurinos eram projetados de modo que a figura humana se metamorfoseasse em objetos mecânicos. Isso refletia o abandono à tendência expressionista das oficinas de teatro da instituição, razão por que diziam: os estudantes iam a Bauhaus “para curar-se do expressionismo”. Assim,

[...] a performance fora uma maneira de expandir o princípio germinado na Bauhaus de ‘obra de arte total’ resultando em produções cuidadosamente concebidas e coreografadas. Traduzia diretamente as preocupações estéticas e artísticas em forma de arte viva e ‘espaço real’. A exemplo destes a Bauhaus reforça a importância da performance como meio de expressão independente e com a aproximação da segunda guerra mundial houve um acentuado decréscimo das atividades performáticas tanto na Alemanha quanto em muitos outros centros europeus. (GOLDBERG, 2006, p.100).

Figura – 22 Schlemmer como Turco em *Balé triádico*, 1922



Fonte: A arte da performance do Futurismo ao presente. 2023.

4.1.3 *Black Mountain College, Carolina do Norte e New York, e Fluxus*

A Segunda Guerra mundial pôs fim a atividades grupais e a novas *performances* na Europa, assim como, já em 1933, a Bauhaus sofrera suspensão de funcionamento determinada pelos nazistas. No outono desse mesmo ano, vinte e dois artistas e nove membros do corpo docente mudaram-se para as proximidades da cidade de Black Mountain, Carolina do Norte, EUA. Ali, começava a história da *performance* nos Estados Unidos, com os exilados europeus de guerra. Além da fama experimental da Black Mountain College, dois jovens artistas – o músico John Cage e o dançarino Merce Cunningham – começaram a expor suas ideias em New York e na costa Oeste. Enquanto Cage observava que “cada unidade mínima de uma composição mais ampla reflete, como um microcosmo, as características do todo”, Cunningham enfatizava “cada elemento do espetáculo.” (GOLDBERG, 2006, p.104).

Em 1952, Cage traduziu seus experimentos, entre os quais destacamos o ruído na famosa obra performática silenciosa *4'33"*. Seus estudos com o som – desenvolvidos ainda quando aluno de composição de Schoenberg em 1937 – foram executados no Pomona College, Califórnia, onde lançou o manifesto intitulado *O futuro da música*, baseado na ideia de que “onde quer que estejamos, o que ouvimos é basicamente ruído... quer se trate de o som de um caminhão a 80 km/h, da chuva ou da estática entre estações de rádio, achamos o ruído fascinante.” A obra acima citada consiste numa peça em três movimentos durante os quais nenhum som é produzido intencionalmente. David Tudor, seu primeiro intérprete, ficou sentado ao piano, diante de uma plateia atônita, durante 04 minutos e 33 segundos, movendo os braços de forma silenciosa, por três vezes. Os espectadores deviam compreender que tudo o que ouviam era música.

Ainda em 1952, Cage e Cunningham realizaram o famoso evento *Sem Título* no Black Mountain College. Uma das noites de *performance* ocorreu no refeitório, durante o curso de verão – isso se tornaria referência para as *performances* da década de 1960. Cage fez uma leitura da *Doutrina da mente universal de Huang Po* sobre o zen.

No Zen-Budismo nada é bom ou mau. Ou feio ou belo... a arte não deve ser diferente da vida, mas uma ação dentro da vida. Como tudo na vida, com seus acidentes e acasos e diversidades e desordens e belezas não mais que fugazes. (GOLDBERG, 2006, p.108).

Cunningham e outros, nos corredores, dançavam seguidos por um cachorro alvoroçado; Rouschenberg projetava *slides* “abstratos” e filmes projetados no teto. Cage proclamou o sucesso da noite: “um evento anárquico no sentido de que não sabíamos o que ia acontecer.” (GOLDBERG, 2006, p.117).

No início dos anos de 1960, New York tornava-se, cada vez mais, o centro irradiador da arte performática com concertos no Carnegie Recital Hall, onde ocorreu o primeiro Festival de Vanguarda, em agosto de 1963, que incluiu *performances* de Kaprow, Nam June Paik entre outros. Grupos semelhantes surgiram por toda cidade. Oldenburg assim começou suas reflexões a respeito do lugar como elemento da *performance*: O lugar em que a obra acontece, esse grande objeto, é parte do efeito, e em geral, pode-se vê-lo como o primeiro e mais importante fator a determinar os acontecimentos. As obras dele começaram a acontecer em estacionamentos, cinemas, piscinas, fazendas e em outros lugares.

Ainda nessa mesma década, o grupo Fluxus – baseado na Galeria AG de New York, especializada em arte abstrata – converteu-se também, por breve tempo, em núcleo de conferências e *performances* musicais. Seu nascimento oficial está ligado ao Festival Internacional de Música Nova em Wiesbaden, Alemanha, em 1962, e a George Maciunas (1931-1978), artista lituano radicado nos Estados Unidos. As *performances* do grupo tinham base na “música” ou na “antimúsica” que haviam criado mediante revolucionário caráter teatral, visual e sonoro e por influência do já citado John Cage e dos “rumores” de Luigi Russolo. Elas conheceram inflexões distintas, adquirindo ora tons mais minimalistas, ora acentos mais teatrais e provocadores, inclusive, no incipiente movimento feminista. No entendimento de Walter Zanini,

[...] os propósitos socioculturais de Fluxus têm um de seus exemplos maiores no exame da condição da mulher na sociedade moderna. Os movimentos feministas desencadeados alguns anos mais tarde, no final dos anos 60, foram precedidos por apreciável série de *performances* de Alison Knowles, Yoko Ono, Shigeko Kubota, Mieko (Chieko) Shiomi, Takako Saito, sendo também de notar as realizadas por Carolee Schneemann, colaboradora de Fluxus. Atuações desassombradas foram, por exemplo, as de Ono em ‘Cut piece’ e de Kubota em ‘Vagina Painting’. Um nome a trazer junto, desde o fim da década, é o de Charlotte Moorman, a violoncelista que colaborou com Paik na introdução do erotismo na música em peças que pertencem igualmente à história videográfica. (ZANINI, 2004, p. 15).

O grupo Fluxus colocou-se como própria e radical alternativa experimental na década de 1960. Posicionava-se na esfera de criação coletiva de arte com fins socialmente construtivos, ou seja, espécie de arte que se opunha à intelectualização. A ideia central era amenizar a distância entre o artista e o não artista: “[...] uma arte em estrita conexão com a normalidade da vida e segundo princípios coletivos e finalidades visceralmente sociais.” (ZANINI, 2004, p. 20).

4.1.4 Europa nos anos de 1960

Com o esgotamento do expressionismo abstrato, principalmente, por sua postura individualista e apolítica, ao final da década de 1950, a *performance* passou a ser aceita como a linguagem artística que melhor manifestava o estado de espírito tomado pela consciência política que os eventos do final da década prenunciavam. Na Europa, três artistas ilustraram uma espécie de retorno dadaísta por meio de *performances* para atacar os valores da arte estabelecida: o francês Yves Klein, o italiano Piero Manzoni e o alemão Joseph Beuys.

Klein, durante boa parte da vida, buscou libertar sua arte das grades, das linhas e dos contornos das pinturas. Por meio das imagens monocromáticas iniciadas em 1955 e do inconfundível azul é que seu trabalho começou a expressar o que ele definiria mais tarde: espaço pictórico espiritual. Para Klein, a arte era uma concepção de vida; logo, todas as ações dele transformavam-se em protesto contra a imagem limitante do artista, o qual devia abandonar o pincel, a paleta e o modelo. Daí ele tirou as obras do ateliê e pintou os corpos das modelos com seu azul, pedindo que pressionassem aqueles corpos encharcados de tinta contra as telas, como se fossem pincéis vivos. Criava, assim, obras com base na experiência imediata, as quais, segundo ele mesmo, eram uma declaração do espírito universal da arte e marcas espirituais de momentos apreendidos.

As ações realizadas por Pietro Manzoni se direcionavam à arte em que o corpo era o próprio material das *performances*. Para ele, tal processo devia ser revelado como parte essencial da desmistificação da ideia de sensibilidade oculta da imagem, impedindo a sacralização da própria obra em galerias ou museus. Ao contrário de Klein, as ações de Manzoni concentravam-se no próprio corpo (funções e formas) a

expressar sua personalidade, criando obras que eliminavam a tela completamente, declarando o mundo ser objeto de arte, aproximando esta e a vida cada vez mais.

A ideia de junção arte-vida foi adotada, de forma mais radical, por Joseph Beuys. O artista alemão acreditava que a função da arte era a de transformar a vida cotidiana das pessoas por meio da alteração da consciência. Ações dramáticas, conferências, peças sacras e de simbologias complexas foram metáforas de suas performances: a intenção era revolucionar o pensamento humano e o próprio tempo. Em uma das performances mais icônicas – *Como explicar quadros a uma lebre morta* – realizada em 26 de novembro de 1965, em Dusseldorf, Beuys tomou uma lebre morta em seus braços e, caminhando lentamente entre desenhos e pinturas expostas na galeria, deixava as patas do animal tocarem as obras ritualisticamente. Logo em seguida, sentou-se em um banco e explicou ao animal morto o sentido daquelas obras: “Mesmo morta uma lebre tem mais sensibilidade e compreensão instintiva do que alguns homens com sua obstinada racionalidade”.

Figura 23 – Fragmento da ação *Como explicar quadros a uma lebre morta*, de Joseph Beuys, Schelma Gallery, Dusseldorf, 26 Novembro de 1965



Fonte: A arte da performance do Futurismo ao presente. 2023.

4.1.5 A década de 1970

Em 1968, a vida social e a cultural da Europa e dos EUA foram abaladas por eventos que marcavam antecipadamente o fim da década de 1960. De um lado, jovens protestavam contra o sistema em Paris e em cidades de vários países; de

outro, artistas colocavam em xeque as instituições artísticas, as premissas sobre a arte, seu sentido e funções. Por meio de teorizações sobre o próprio fazer artístico, todo o sistema era atacado – a galeria, a crítica, o mercado –; reavaliavam-se novas formas de comunicar as ideias à sociedade. A primeira ideia eliminável seria o “objeto de arte”, considerado supérfluo pela relação com mercadoria. Ao mesmo tempo, a *performance* tornou-se a linguagem e a extensão da concepção de arte conceitual.

[...] apesar de visível, era intangível, não deixava rastros nem podia ser comparada e vendida. Finalmente a performance foi vista como um redutor do elemento de alienação entre o performer e o espectador – algo que se ajustava bem a inspiração frequentemente esquerdista da investigação das funções da arte –, uma vez que tanto o público quanto o artista vivenciavam a obra simultaneamente. (GOLDBERG, 2006, p. 142).

Na década de 1970, formularam-se experiências mais sofisticadas e conceituais a respeito da performance. As discussões se davam no sentido de esta se tornar linguagem de experimentação artística. A ideia era resgatar a liberdade de criação, força motriz da arte. Assim, o artista se libertaria das amarras condicionantes impostas pelo sistema. A performance passou, então, a ser arte de intervenção modificadora, a fim de transformar o receptor. Por conseguinte, muitas surgiram nesse período que recorreram a materiais, intenções e fronteiras disciplinares diversas: discurso do corpo, trabalho de natureza mais emotiva, sátira, autobiografia, críticas política e social, questões identitárias entre outras.

As ações da artista Yoko Ono, durante a exposição Informação, no Museu de Arte Moderna de New York, em 1970, eram baseadas na ideia de instruções com um conjunto de propostas para o público: instruir o leitor a desenhar um mapa imaginário e, por meio deste, percorrer uma rua da cidade. A ideia do corpo como suporte para as *performances* foi adotada por Vito Acconci. O artista encenou as primeiras em galpão deserto, às margens do rio Hudson, *Revelar segredos*, em que sussurrava segredos aos visitantes. Esse envolvimento das pessoas inspirou a ideia de “campo de força”, local onde, para ele, toda a interação seria possível entre pessoas e objetos.

Dennis Oppenheim, por sua vez, mostrava sua arte corporal performática fundamentado na experiência contra o objeto. Com o próprio corpo suspenso em paredes ou deitado na praia, até o sol queimar a área exposta – o que provocava mudança de cor em posição de leitura e queimadura de sol de segundo grau –, ele acreditava ser o corpo, além de instrumento didático, um condutor de experiências

para explicar a criação artística. Também o artista Bruce Nauman desenvolveu *performances*, utilizando o próprio corpo, de forma mais estruturada, como elemento no espaço. Caminhando ao redor de um quadrado em *Andando de maneira exagerada ao redor do perímetro de um quadrado*, de 1967, o artista vivenciava fisicamente o volume e o espaço escultóricos.

Além dos trabalhos que abordavam o corpo e suas propriedades mais formais, os de natureza mais expressiva – por exemplo, os de Marina Abramovic – procuravam entender a ritualização da dor levadas ao limite. Em 1974, em *Ritmo 0*, em certa galeria napolitana, a artista colocou-se à disposição do público no sentido de permitir--lhe fazer o que bem entendesse com os instrumentos disponíveis em uma mesa, para infligir a ela dor ou prazer. Durante seis horas, Abramovic teve a roupa arrancada, o corpo navalhado; além disso, um revólver carregado era apontado para sua cabeça. Nos anos subsequentes, ela, com seu parceiro Ulay, continuou a explorar os limites e as agressões entre indivíduos.

Outros artistas recriaram episódios das próprias vidas em *performances* autobiográficas famosas, no decorrer dos anos de 1970. Foi o caso de Laurie Anderson. Em *Por instantes*, de 1976, no Museu Whitney, enquanto explicava as intenções originais da obra, apresentava os resultados. A ideia estava centrada na sobreposição de tempos, “tornando opaca a distinção entre performance e realidade”. (GOLDBERG, 2006, p. 162). A artista Adrian Piper, da mesma forma, trabalhou a ideia de tornar o espectador consciente das manipulações do processo artístico. Em *Algumas superfícies refletidas*, Piper dançava vestida de preto, rosto pintado de branco e bigode falso ao som de *Respect*. Enquanto narrava a história de ter sido dançarina profissional em um bar, no centro da cidade, uma voz masculina criticava seus movimentos, que iam, aos poucos, adequando-se às instruções dela mesma.

Em fins da década de 1970, a arte performática começava a abandonar as características primordiais: o idealismo *antiestablishment*, a ideia da antiarte e a primazia do conceito sobre o conteúdo. Na década de 1980, percebia-se a solidificação de ambiente caracterizado pelo excessivo pragmatismo e profissionalismo, o que se distanciava, mais rapidamente, dos elementos de vanguarda. Assim, a pintura se transformava em elemento de linguagem artística viável para os novos tempos. Ao lado disso, com a figuração de conteúdo expressionista e midiático, a *performance* nos EUA voltava-se para o teatro e para a

dança, os quais permitiam alcançar público mais amplo. Isso afastava as bases intelectualizadas dos anos de 1970 e possibilitava produzir obras tradicionais ligadas ao entretenimento. De outra parte, com o fim da Guerra Fria, a América Latina viu reacender, nas ações artísticas, intenso debate pós-colonial e político a respeito da arte conceitual, por exemplo, os trabalhos de Ana Mandieta em Cuba e os de Lygia Clarck e Hélio Oiticica no Brasil.

4.1.6 A Performance no Brasil

As ações do modernista Flávio de Carvalho no início dos anos de 1930 tornaram-se consenso nos estudos sobre *performance* no Brasil como marco do surgimento da linguagem artística. Em *Experiência n. 2* – parte da experiência sobre a “psicologia das massas” –, o citado artista realizou um ato contundente contra a falsa moral católica, andando, provocativamente, na contramão de uma procissão de Corpus Christi. Ele, com a cabeça coberta por uma boina, foi quase linchado pela população. Precisou esconder-se e prestar declarações à polícia. Tal projeto resultou em narrativa minuciosa relatada em livro. Vinte e cinco anos depois, em *Experiência n. 3*, com o intuito de tencionar a moral patriarcal, decidiu desfilar pelas ruas da cidade de São Paulo, usando o *New Look* – traje por ele desenvolvido e ideal para os homens, que trocariam o tradicional terno com gravata pelo conjunto saia plissada, blusa de tecido leve e meia arrastão.

Figura 24 – Flávio de Carvalho na rua com traje *New Look*



Fonte: Arquivo Manchete Press, 1956.

As atitudes de Flávio de Carvalho apontavam para questões da chamada “antropofagia cultural”, proposta por Oswald de Andrade e metáfora que significava considerar a influência estrangeira inimiga virtuosa a produzir arte de exportação. Agora, Flávio a retomava pelo viés das relações entre os indivíduos e o urbanismo e a lógica da sociedade atravessada por um Brasil tropical. Para tanto, ele antecipou discussões relacionadas a propostas das vertentes pós-coloniais, tencionando os debates relacionados ao olhar estrangeiro sobre as “culturas exóticas”.

No começo dos anos de 1960, a *performance* avançava como linguagem artística com o desenvolvimento do construtivismo, com a influência do grupo Fluxus e com o surgimento dos primeiros trabalhos de Hélio Oiticica da série *Parangolés*. Oiticica iniciou uma série por ele denominada de *Proposições*, a qual ficou conhecida por “arte ambiental”, segundo Mário Pedrosa. Parangolés eram capas ou roupas irregulares, esculturas vestíveis – de acordo com o próprio artista, “totalidade-obra”. Foi o ponto culminante de toda a experiência que Oiticica havia realizado com a cor e o espaço. Camadas de panos sobrepostos, coloridos compunham a ação na dança e no movimento.

Figura 25 – Hélio Oiticica. Parangolé P4 Capa. Nildo da Escola de Samba da Mangueira veste o Parangolé P4 Capa.



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Na mesma época, a fundação do grupo REX, apesar de breve existência (de junho de 1966 a maio de 1967), criado pelos artistas Nelson Leirner, Geraldo de Barros e Wesley Duke Lee, marcou a história da *performance* no Brasil, pela irreverência, humor e crítica ao sistema de arte. No final de 1967, a *Exposição-Não-Exposição*, um *happening*, demarcou o fim do grupo quando se anunciou que obras de Nelson Leirner poderiam ser levadas da mostra. Em poucos minutos, a galeria ficou vazia. Nas palavras de Wesley, "Foi um dos happenings mais perfeitos que fizemos. A exposição durou exatamente oito minutos. A galeria foi toda depredada e os quadros arrancados brutalmente e vendidos na porta pelas pessoas que os tiraram de lá". (ZANINI, 1983, p. 57).

A *performance* no Brasil está diretamente associada às ações anárquicas e libertárias das experimentações da arte conceitual, as quais eram condicionadas pelas tensões políticas presentes no meio artístico em fins dos anos de 1960 e durante toda a década de 1970. O Ato Institucional no. 5 endureceu as atividades artísticas mediante a constância de ações repressoras contra artistas, intelectuais, críticos, que, com frequência, eram vigiados e presos.

[...] a despeito da repressão, São Paulo foi um dos polos de experimentação cênica, principalmente o Teatro Oficina em que, em 1970, propôs uma parceria com o Living Theatre. O grupo chegava ao Brasil nesse momento, de modo que ambos iniciaram o trabalho conjuntamente mas logo decidiram abandonar o teatro e executar suas propostas nas ruas da cidade para não estarem totalmente submetidos a censura militar e poderem atingir um público maior. (DARRIBA, 2005, p. 68).

O início dos anos de 1970 com a repressão estabelecida pelo AI-5 refletiu na relação *performances* e questões sociais. Assim, artistas faziam uso explícito da linguagem performática a fim de abordar situações ligadas aos direitos civis e às reações contra o regime imposto. Em tal cenário, corpo e sexualidade tornaram-se centrais nos debates. O artista Antônio Manuel inscreveu, em 1970, *O corpo é a obra* no 19º Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Na ficha de inscrição do evento, seu corpo estava exposto como obra de arte – as medidas corporais definiam as dimensões daquela produção. Antônio Manuel foi rejeitado pelo júri, mas, no dia da abertura do salão, apresentou-se nu na escadaria do museu (na sala de exposição), em poses de escultura. Esse gesto efêmero originou uma obra de arte tangível chamada "Corpobra". Sobre aquela atitude, o artista relatou:

Comecei a perceber a temática do corpo. Afinal era ele que estava na rua, sujeito a levar um tiro, receber uma pedrada, uma cacetada na cabeça, então imaginei usar o meu próprio corpo como obra. Decidi inscrevê-lo no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970. Na ficha de inscrição escrevi como título da obra meu nome, as dimensões eram as do meu corpo etc. Fui cortado. [...] Eu me dirigi ao Museu de Arte Moderna e lá cheguei uma hora antes da inauguração. Aí, me veio a ideia de ficar nu. Nada foi programado, a ideia surgiu ali como fruto de um sentimento de asco e de repulsa. As pessoas no vernissage ficaram atônitas, mas naquela meia hora eu me senti com uma força muito grande. (MANUEL, 1986, p.76).

Figura 26 – Cartaz da exposição cancelada de Antonio Manuel



Fonte: Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro.

Ainda dentro da perspectiva da arte conceitual, os trabalhos criados pela artista Lygia Clark durante suas pesquisas que buscavam aproximar psicanálise, arte e corpo produziram experiência particular com base na ideia corpo-casa. Isso levava o espectador a participar da gestualidade performática mediante a manipulação dos objetos. Os trabalhos *Canibalismo* e *Baba Antropofágica* (1973) fazem referência a rituais antigos de canibalismo, compreendidos como processo de absorção e de ressignificação do outro. Enquanto, no primeiro, o corpo de uma pessoa deitada é coberto de frutas, que, em seguida, são devoradas por outras de olhos vendados; no segundo, os componentes da obra desenrolam da boca carretéis de linha de várias cores e, com as mãos, recobrem o corpo de uma pessoa deitada no chão. Lygia Clark

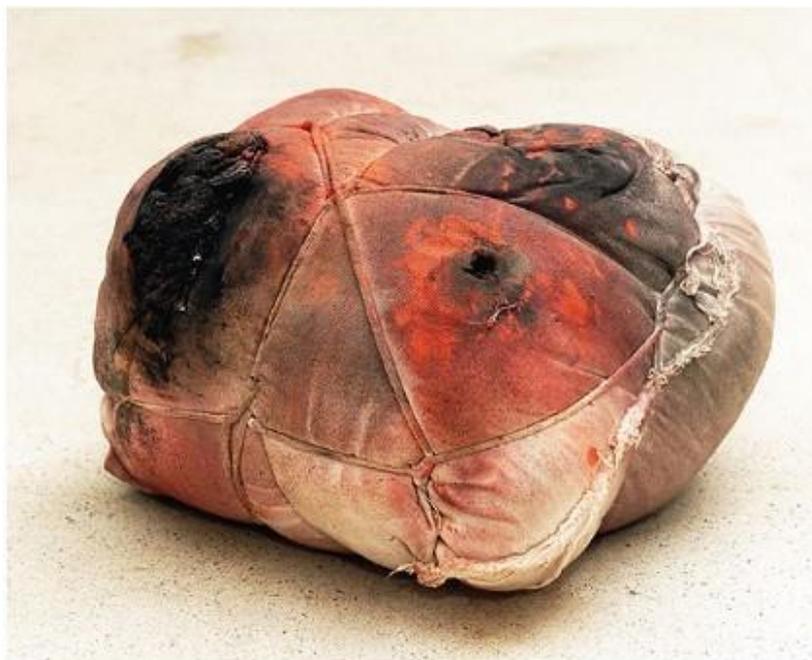
propunha a desmistificação da arte e do artista e a desalienação do espectador, que compartilhavam a criação e a fruição da obra.

Nos anos de 1970, o artista Artur Barrio esteve envolvido em uma série de eventos – ou “situações”, conforme ele mesmo as definia em diversos cenários urbanos – nos quais ele manifestava explícita postura político--ideológica contra a repressão e a violência impostas pelo Estado. Em seu trabalho *Trouxas ensanguentadas*, Barrio inseriu pedaços de carne de onde saía sangue em trouxas de pano, preenchidas com material orgânico e dejetos, cortadas a golpes de faca – pareciam corpos ensanguentados. Essas trouxas foram jogadas em terrenos baldios e no principal rio que atravessa Belo Horizonte, o Ribeirão das Arrudas. Para Freitas, as trouxas

[...] trabalham no registro da pura vertigem semântica, e não apenas porque despertam múltiplos significados – o que é óbvio, uma vez que todo fenômeno tem, na interpretação, essa faculdade –, mas porque nelas, agora, a própria inteireza da obra como fenômeno é que é, por definição, múltipla e inconstante. Difícil definir com firmeza, por exemplo, se ‘*Trouxas Ensanguentadas*’ são uma única obra ou várias, se um grupo de eventos ou de objetos, se um projeto conceitual ou um único, intervalado e extenso happening. (FREITAS, 2003, p. 115).

Ainda segundo Freitas, “diante da intensidade experimental da obra de Artur Barrio e de seu desapego frente às formas convencionais de arte, a historiografia vem tendendo a ver nas propostas desse artista um marco, um ponto de virada, uma ruptura daquelas que, na captura da tradição, a reinventa ou a destrói”. (FREITAS, 2003 p.117). As experiências de artistas, a exemplo de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antônio Manoel e Artur Barrio, abriram espaço para a ressignificação da arte que se radicalizava no sentido de obra participativa. A informalidade, a provocação, a abordagem das questões de gênero e, sobretudo, as estratégias de subversão política afirmavam que, na *performance*, a participação do espectador é propriedade estrutural e não receptiva do trabalho. Há, entre intenção e ação, projeto e matéria, uma fusão de linguagens. Por conseguinte, a *performance* no Brasil proporia o radicalismo semântico somado à condição do contexto histórico pelo qual passava a sociedade. O movimento dessa relação estaria nas atividades do artista Paulo Bruscky, o qual recorreria a vários meios, mas sempre sob influência acentuada pela proposta performática.

Figura 27 – Artur Barrio. *Trouxas ensanguentadas*. Abril de 1970, Belo Horizonte.



Artur Barrio. *Trouxas ensanguentadas*. Abril de 1970, Belo Horizonte.
Fonte: Coleção Instituto Inhotim, Brumadinho.

4.2 A PERFORMANCE, A LINGUAGEM ARTÍSTICA E NOVAS SOCIABILIDADES

Marcel Duchamp, em relação ao ato criador, já evidenciando o papel do público na recepção da obra, nos forneceu, com a invenção do ready-made, o gesto e a mudança de redefinição do objeto artístico:

[...] na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Essa falha que representa a inability do artista em expressar integralmente sua intenção; essa diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o 'coeficiente artístico' pessoal contido na sua obra de arte. (DUCHAMP, 1975, p. 72).

Modificaram-se, pois, os princípios que fundamentaram a arte e seus princípios de produção até aquele momento, provocando novo fazer artístico a ser determinado e experimentado.

A dificuldade em classificar termos que definem linguagens artísticas já existentes há mais de meio século, mostra o desafio de identificar as ampliações de sentidos que essas poéticas vêm sofrendo nos últimos anos. Podemos observar, segundo Cristina Freire, “[...] a amplitude semântica e os múltiplos sentidos atribuídos ao termo performance [...]”. Para a pesquisadora,

[...] os saraus futuristas e os eventos dadaístas e surrealistas são sua proto-história. O que viria a ser nomeado na década de 1960 como performance – incluindo os happenings, ações e body art – indaga diretamente o público sobre o estatuto da arte e, no limite, sobre a natureza da criação. (FREIRE, 2006, p. 27).

O fascínio exercido pela linguagem performática mora na liberdade de possibilidades de ação e na autonomia quanto a uma conceituação teórica da arte. Sob tal ponto de vista, a *performance* desenvolve programa coletivo nos aspectos cultural e social por excelência. Ela é um processo de trabalho cujos fatores constituintes da sua relação com os produtos artísticos (produtor e público) se fundem em sequência de ações e comportamentos a culminar na manifestação final.

O discurso da linguagem performática deriva da multiplicidade dos complexos sistemas sociais. Vejamos, por exemplo, que comportamentos específicos de grupos e indivíduos agregam ou ressignificam a dinâmica dela. Aqui reside a novidade e o ato transformador da linguagem performática: a desnaturalização dos estereotípicos tradicionais da arte incorporados à cultura social e o reposicionamento dos elementos no espaço cultural. A *performance* não é apenas proposta artística que contesta uma estética natural; ela coloca em crise comportamentos sociais mediante o valor da denúncia, da ironia e de manifestações sarcásticas. É um efeito complexo da codificação social das relações de recepção, de interação e de percepção em virtude do contato direto entre emissor e receptor. Ela é um enfrentamento.

Toda arte é um processo de comunicação, porém o receptor da *performance* é colocado diante de processo inédito, com o qual ele não está familiarizado. Isso gera choque e estranhamento. Logo, a ruptura é a marca da ação performática. Cabe ao público, assim como em outros exemplos de arte experimental, interpretar seu poder transgressivo. De outra parte, o *performer* estabelece uma via de acesso destinada ao contato entre a obra e o espaço circundante nas diversas condições, possibilitando novas relações de sociabilidades.

Aqui, a *performance*, no sentido de ato de criação, passa a ter dupla tarefa: artística e social. Ela é o sintoma da mudança da reconfiguração da cena artística na rearticulação produção do autor-prática artística – resultado do novo jogo social artístico. Quando Paulo Bruscky, por exemplo, nos apresenta sua *performance O que é arte?*, está envolvendo os participantes, uma vez que eles decidem o rumo do experimento. Confundem-se, portanto, as fronteiras do individual e do coletivo. Assim, redefine-se a prática artística, produzindo nova coesão interna, incorporando novas

dimensões conceituais e discursivas, como a ideia de obra aberta, configurada com base no outro (o público), agora mediador ativo de novas estratégias de circulação social, sistema característico da arte conceitualista.

Figura 28 – *O que é arte? Para que ela serve?* Paulo Bruscky (1978).



Fonte: Paulo Bruscky: *Arte, arquivo e utopia*, 2007

O jogo social da arte performática oferece ao público a prática interativa que envolve os participantes no coletivo, pois aquele, com o artista, decide o rumo que a atividade irá tomar. Essa experimentação libertária cria ressonâncias produtivas nas ações do trabalho artístico, intervém nas circularidades do cotidiano e redefine os contornos das estruturas sociais. Ademais, ela desempenha, dentro do processo de produção, as inversões de identidade. Aqui entra um questionamento fundamental para arte contemporânea: se a proposta agora é ter por base a experiência de compartilhamento, de quem será a autoria? O conceito de autor provocou divergências e polêmicas entre os principais pensadores da linguagem do século XX e ainda tem gerado reflexões muito atuais.

Na conferência de 1969 intitulada *O que é um autor*, Foucault, ao perguntar “Qual a importância do autor?”, deu um passo importante no sentido de pensar a escrita e seus desdobramentos em direção ao desaparecimento do sujeito. “[...] O sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular”. (FOUCAULT, 2015, p. 269). O próprio Foucault afirma limitar seu tema, mas assegura ser necessário “[...] falar também do que é a função-autor na pintura, na música e nas técnicas”. Ao conceituar a noção de função do autor, ele diz não ser apenas aquele

que elabora um texto. A propósito, existem os autores transdiscursivos: os criadores de teorias, tradições, disciplinas acadêmicas. Freud e Marx, por exemplo, após criarem seus discursos, possibilitaram o surgimento de novos discursos, ou seja, foram “instauradores de discursividade”. (FOUCAULT, 2011, p. 269).

Atenhamo-nos aqui ao possível nos indícios fornecidos por Foucault em relação à função-autor na *performance*. Toda obra é texto e a relação função--autor e obra na arte conceitual aponta para essa exterioridade. Tal princípio caracteriza-a de ser prática, e não resultado. Assim como Foucault diz que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão, a obra também se identifica com sua “própria exterioridade desdobrada”. Segundo ele, “[...] trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer”. (FOUCAULT, 2011, p. 272). A função-autor na arte conceitual é característica no modo de existência, de circulação e de funcionamento dos discursos no interior da sociedade contemporânea.

A prática da *performance* não é irredutível a outras formas de ação artística. Isolar suas particularidades estruturais internas refreia-lhe o campo de ação. Ela não é modalidade artística autônoma, porque se relaciona a um circuito de processamento de obras rumo à manutenção de possibilidades em aberto, onde o artista, na função-autor, possibilita abertura de flexibilidade de impulsão e deslocamentos sociais. A vida social, seus eventos extraordinários e padrões comportamentais são as fontes da *performance*. Contudo esta não consiste meramente em crítica de situações da vida. Em cada ato, as ressignificações artística e social nascem para dar significado uma à outra. Relações estabelecem-se entre ambas, e, diferente de outras práticas artísticas cuja intensidade de confronto é menor, a da *performance*, com todos os elementos nela envolvidos, não pode ser isolada das condições culturais e do contexto onde ela atua.

Não obstante o desenvolvimento dessa dinâmica, que faz, na maioria das vezes, potencializar a liberdade artística, não estão isentas as normas sociais. Esse comprometimento entre público e artista se dá na *performance* por meio da atividade de criação e do envolvimento nos signos, na linguagem, para proporcionar campo aberto de novas sociabilidades. A participação efetiva só existirá, de fato, quando todos os signos forem comunicados – a *performance* é experiência de grupo.

4.3 AS AÇÕES PERFORMÁTICAS DE PAULO BRUSCKY NO ESPAÇO PÚBLICO: A PAISAGEM URBANA E A ARTE

Desde meados do século XIX, a paisagem urbana tem-se tornado proposta artística recorrente em trabalhos de artistas e intelectuais românticos e pré-modernistas. Charles Baudelaire criou um gênero artístico: a ‘paisagem das grandes cidades’. Segundo o criador do termo, a paisagem urbana é “[...] a coleção das grandezas e belezas que resultam de uma poderosa aglomeração de homens e de monumentos, o encanto profundo e complicado de uma capital idosa e envelhecida nas glórias e nas atribulações da vida.” (BAUDELAIRE, 1988, p. 136). O alicerce dos novos valores de observação da paisagem urbana está sintetizado no personagem criado pelo escritor: o ‘flâneur’. De acordo com Baudelaire,

[...] A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura à [a] óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia [apóia] o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. (BENJAMIM, 1994, p. 35).

Em *O campo e a cidade*, Raymond Williams mostra que o homem moderno está sujeito à regressão infinita; quase todas as inovações estéticas do século XX se lançam sobre o tema do “regresso às origens”. O isolamento e a perda da conexão foram as condições de percepção nova, de novo tipo de prazer, de nova identidade. Para Williams, “[...] o mundo moderno é mediado pela referência a uma situação perdida que é melhor que ambos e que pode situar ambos: uma situação imaginada a partir de uma paisagem, de uma observação a uma memória seletiva.” (WILLIAMS, 2001, p. 301).

A arte desenvolvida no Brasil, no século XX, com a proposta de ser genuinamente brasileira, acabou por proporcionar debate sobre a cidade, muitas vezes, vista em oposição ao campo, mas, também, integrada a ele por meio de associações, como vida simples *versus* centro de realizações. Segundo Williams, em torno de comunidades existentes, “[...] generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, de luz.” (WILLIAMS, 2001, p. 200).

A paisagem na cidade contemporânea repousa sobre as causas e consequências do fenômeno urbano: o comércio, a industrialização, o êxodo rural, a explosão demográfica, a pobreza. Nas imagens das cidades estão as representações que modelam o cotidiano, caracterizando o cenário cultural da nossa rotina. Não pensamos o urbano senão pelos seus signos. Não podemos considerar a morfologia da paisagem como se fosse realidade autônoma; precisamos ir além do visual seja na organização do espaço, seja na identificação de elementos pontuais. Para Ulpiano Meneses, “[...] a grande dificuldade está em juntar sob uma designação unitária a cidade como um conceito, já que ela é um complexo de fenômenos diversos e articulações multiformes. Convém assim historicizar a cidade como ser social.” (MENESES, 1996. p. 147).

Separando e unindo é que determinamos a existência das formas. A forma urbana, a cidade, decorre da distinção de espaço. Esse “ver o conjunto”, ao qual Certeau se refere: ao mesmo tempo, une, distingue, separa. As redes que compõem a paisagem urbana avançam e entrecruzam-se, “[...] compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços. Com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente outra.” (CERTEAU, 2003, p. 171). Dessa forma, a paisagem da cidade sob os olhos nada mais é do que a própria representação, a projeção outrora colocada a distância na construção das paisagens naturais, idílicas. A cidade – sua forma de paisagem – nada mais é que simulacro visual, um quadro que tem como condições de possibilidade a memória e o esquecimento.

A cidade é artefato, de cidade artefato; logo, pode ser entendida como histórica e socialmente produzida. Isso significa que nos apropriamos socialmente de um segmento, produzindo campo de forças econômicas, territoriais, políticas, sociais e culturais. Na arte contemporânea, interessa-nos a dimensão representativa da cidade. O conceito de representação social nos serve para entender a complexidade da imagem (imagem da cidade), sua morfologia urbana, como se comporta na condição de cenário e como aqui a vemos no imaginário artístico das ações e *performances* de Paulo Bruscky.

4.3.1 Performances/Ações

Os primeiros desenhos de Paulo Bruscky foram veiculados no jornal *Diário de Pernambuco*, da cidade de Recife, na década de 1960. Em 1966, Bruscky ilustrou o livro *Agenda poética do Recife*, idealizado pelo poeta Cyl Gallindo, que reunia os poetas e artistas da nova geração. Um ano depois, já participava do XXVI Salão de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco. Em 1969, após participar do Salão do Museu do Estado de Pernambuco com a obra *Guerrilheiro I*, recebeu o 1º prêmio na categoria “desenho”, porém ela foi censurada pelo regime militar, que obrigou o museu a substituir o desenho premiado por outro do mesmo autor.

Em 1970, Paulo Bruscky e Daniel Santiago começaram a trabalhar juntos. Desde aquele ano, a produção do primeiro começou a passar por mudança (do desenho e da pintura) e foi tornando-se, cada vez, mais experimental. Suas propostas artísticas distanciavam-se do objetual, das instituições e do mercado. A cidade era arte; as ruas, o corpo do artista; além da presença do imaterial, da “paisagem invisível”. Tudo isso, para os habitantes do lugar, já se destacava, no início dos anos de 1970, em seus projetos de intervenção, revelando o inusitado em, por exemplo, *O rio Capiberibe visto do 5 andar do Edifício Teresa Cristina*; *A Avenida Guararapes à noite* e *A Madrugada na Avenida Conde da Boa Vista*.

Figura 29 – *Guerrilheiro I*. Paulo Bruscky, 1969. Acervo Paulo Bruscky



Fonte: Paulo Bruscky: Arte, arquivo e utopia, 2007

Em 1973, mais uma vez, Bruscky foi alvo da censura: preso para interrogatório depois da mostra de arte coletiva no Chanteclair, no baixo meretrício, no cais do porto de Recife. Com a exposição Nadaísmo, o artista respondeu às ameaças e perseguições da polícia. Sobre a exposição, conforme ele mesmo comenta, tratava-se de uma denúncia e

[...] a exposição só teria um banquinho que usaria para fazer a denúncia e eu tinha certeza que aqueles dois estariam lá. Então, no dia da inauguração subi no banco e fiz a denúncia: 'Inclusive dois canalhas estão aqui dentro, eu não sou dedo-duro, mas quero que vocês digam lá no Exército que podem me matar que vou continuar fazendo arte, e quero dizer a todos vocês e à imprensa que esses dois me ameaçaram de acidente e que se eu for acidentado foi o Exército que me matou. Agora vão canalhas, vão lá e digam!' (BRUSCKY, 2011, p. 26).

Bruscky foi preso outra vez, em 1976, na ocasião, com Daniel Santiago, por causa da II Exposição Internacional de Arte Correio realizada no prédio- -sede dos Correios de Recife, da qual participavam artistas de 21 países. A mostra foi considerada subversiva e fechada pelos militares minutos depois da abertura. Apesar de tudo, Paulo Bruscky seguiu realizando diversas ações pela cidade de Recife. Segundo o próprio artista,

Me preocupo com a efemeridade: nós somos efêmeros, por que a arte não pode ser efêmera? Preocupo-me com a ideia e não com o acabamento assim perfeito das coisas. Desde muito cedo fiz um exercício para tirar a questão do belo e do feio, do útil e do inútil na minha obra; gosto de olhar para objetos inúteis; apanho coisas inúteis e coloco no meu ateliê. A questão da estética mesmo consegui quebrar na minha cabeça. (BRUSCKY, 2011, p. 16).

Nas ações performáticas, as questões de desmaterialização do objeto – uma das premissas da arte conceitual –, a efemeridade da obra e suas proposições conceituais (muitas vezes, tomam formas textuais e de ações em espaços comuns nas cidades, que se transformam no suporte da arte) são os fios condutores das relações de produção do sistema discursivo que envolve a relação artística com os códigos sociais. As ações propostas pelo artista Paulo Bruscky apropriaram-se de espaços comuns das cidades que, mediante proposições transitórias, se transformavam em lugares para a arte. No entendimento do artista, arte e vida não se separam. Seu trabalho dirigia-se ao entorno, apropriando-se deste para construir a cartografia do seu percurso criativo, enquanto coletava evidências desse processo.

Realidade e imaginação fundiam-se no sentido de construir a obra. Articulando as questões do espaço público às de cunho político-social ao realizar suas *performances*, Bruscky buscava provocar alterações nos códigos sociais e nas políticas de governo restritas da época, colocando em conflito o sistema artístico e a ordem vigente das autoridades brasileiras.

Da profusão de possibilidades que as ações performáticas do artista em tela apresentavam, o próprio corpo seria usado como suporte da maioria de suas obras, estabelecendo nova relação estética e trato social com o público. Novo meio de expressão e de comunicação era firmado: “[...] o espectador era levado a posição de atuator, de vivenciador... Questionava-se a compreensão da arte como objeto de mercado e como objeto de contemplação. Dentro desse contexto, Frederico Moraes declarou em 1970: ‘a obra acabou’”. (NUNES, 2004, p. 74).

As *performances* de Paulo Bruscky podem ser observadas após contato, no início dos anos de 1970, com o grupo japonês Gutai (Saburo Murakami e Shozo Shimamoto) e com integrantes do grupo Fluxus (por exemplo, Ken Friedman, Dick Higgins, Robin Crozier e John Cage). Do Fluxus, ele mantém, em seu ateliê e ou arquivo, cerca de 1.500 obras, correspondências, publicações e documentos. Da posição contestatória desses grupos, da busca constante pelo experimentalismo e das reflexões a respeito das relações entre arte e vida cotidiana e os questionamentos das convenções sociais, Bruscky colocou em prática, nas *performances* na cidade de Recife, a ideia de que o processo e a experiência são mais importantes que o produto estético final. A negação da arte objetual, a adoção de diversos meios de expressão – música, poesia, vídeo, publicidade, fotografia – e a concepção multimídia (não apenas as proposições performáticas) foram referências importantes do contato e troca constantes com os grupos Fluxus e Gutai.

Dentro dos princípios da arte conceitual, comentada anteriormente, as *performances* de Paulo Bruscky buscavam expor as ideias dele por meio das ações efêmeras que se apropriassem de elementos cotidianos. Isso destinava--se a interferir e a alterar as relações com a cidade, na intenção de ele comunicar-se com a sociedade por meio de propostas de arte com posturas críticas ao próprio sistema da arte e às questões políticas daquele momento. Em muitas dessas propostas, havia a intenção de subverter os códigos sociais sobre o espaço público ou social da cidade.

Tal alteração pelas ações performáticas se deu na medida em que o espaço social, para Bourdieu,

[...] é o espaço abstrato constituído pelo conjunto dos subespaços ou dos campos (campo econômico, campo intelectual etc.), dos quais cada um deve sua estrutura à distribuição desigual de uma espécie particular de capital, pode ser apreendido sob a forma da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que funcionam, simultaneamente, como instrumentos e objetos de lutas no conjunto dos campos (o que, em *A Distinção*, é designado como volume global e estrutura do capital. O espaço social fisicamente realizado (ou objetivado) se apresenta como distribuição, no espaço físico, de diferentes espécies de bens e serviços e também de agentes individuais e grupos fisicamente localizados (enquanto corpos ligados a um lugar permanente: domicílio fixo ou residência principal) e dotados de oportunidades de apropriação desses bens e serviços mais ou menos importantes (em função de seu capital, e também da distância física em relação a esses bens, a qual também depende de seu capital). É essa dupla distribuição no espaço dos agentes enquanto indivíduos biológicos, e dos bens, que define o valor diferencial das diversas regiões do espaço social realizado. (BOURDIEU, 2013, p. 133-144).

Nas ações propostas por Paulo Bruscky, a rua não mais seria lugar de passagem, e sim de produção e permanência. Nela, o artista e ou produtor colocaria ferramentas à disposição do público; a arte se transformaria em espaço de convívio – palco aberto a interações sociais efetivas. Nenhum signo ficaria inerte; nenhuma imagem, intocável. Essas intervenções denotam a importância do espaço social e como todos os seus elementos são utilizáveis. A cidade tornar-se-ia espaço narrativo aberto e a arte, forma de uso do mundo materializado das relações sociais com o tempo e espaço. Vejamos algumas ações propostas pelo artista as quais envolveram a cidade na luta pelo espaço artístico, que, por causa da *performance*, realizou-se, também, em escala coletiva, por meio não só do ato artístico mas notadamente das lutas políticas.

Arte Cemiterial 1971

Território, corpo e meios de produção são temas importantes na obra de Paulo Bruscky. Em 1970, na primeira exposição/ação/*performance Arte cemiterial*, composta em três momentos, ele envolveu pinturas, ações e *performances*, dentre as quais a organização do próprio enterro. Em 06 de agosto de 1970, o *Diário de Pernambuco* noticiou, na primeira página, por intermédio do crítico Valdi Colinho, em sua coluna *Flagrantes*, a exposição de Paulo Bruscky, aberta ao público no dia seguinte, na

galeria de arte da EMPETUR, Empresa de Turismo de Pernambuco. Na nota estava escrito:

Quem a partir de amanhã entrar na galeria da EMPETUR, não precisa se assustar com o caixão mortuário que lá estará exposto. Será um toque de originalidade na exposição do desenhista Paulo Bruscky. Ele estará expondo 20 dos seus trabalhos que pintou recentemente, abordando temas populares e explorando uma nova característica no desenho, que ele chama de arte cemiterial. Desenho no Caixão. Dentro dessa perspectiva, estará sendo exposto um desenho dentro de uma urna mortuária que poderá ser velada pelo público, sem que seja preciso levar velas nem lenço para enxugar as lágrimas. Não será, também, proibido entrar de vermelho. (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1970, p. 3.).

O jornal ainda, em referência à mesma exposição, destacou duas obras: *Vende-se ou aluga-se* – um desenho de Cristo crucificado carimbado – e outra com temáticas de aspectos políticos, fantásticos e afro-brasileiros. Ademais, não escapou a atuação marcante na arte conceitual pernambucana, conforme analisamos no capítulo anterior. Já nesse evento, Bruscky e sua obra escapavam às limitações impostas pelas categorizações usuais, por propostas e suportes de linguagens artísticas utilizados comumente.

Alguns meses depois, em outubro de 1970, o mesmo jornal informou uma segunda exposição intitulada Exponautica e Expogente. A ação seria em conjunto com o artista Daniel Santiago. Vejamos a matéria sobre essa exposição:

Os pintores Paulo Bruscky e Daniel Santiago realizarão, hoje, a partir das 8 horas, no posto 4 de Boa Viagem, duas mostras – a Exponautica e a Expogente – quando será promovido o sepultamento da arte nas areias da praia. ‘Sua participação é importantíssima porque você será considerado objeto da exposição’, assinalam os programadores das mostras. Paulo Bruscky e Daniel Santiago lhe darão oportunidades de, pela primeira vez numa exposição de arte, ordenar tudo dentro do seu próprio desejo. Em outras palavras: se você não gostar de um defunto a arte que estará exposto na praia, você o enterra; se não gostar da composição de um quadro cinético, modificará as cores ao seu gosto ou, se não gostar, pode quebrá-lo e atirá-lo no lixo. [...] ‘queremos que o povo fique totalmente liberto de qualquer inibição numa exposição de arte. Livre para se movimentar, para sentir’. [...] os convites são igualmente estranhos: são saquinhos de refrescos. Pretendem ser práticos e ao mesmo tempo mostrarem suas qualidades de homens integrados na sociedade de consumo: sua participação começa quando devora o convite. (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1970).

O conjunto de ações proposto por Bruscky em Exponautica e Expogente trabalhou com o que o próprio artista definira em sua obra de multiplicidade. A

intertextualidade, o uso da poesia, o discurso da intervenção urbana e a relação artístico-social com a cidade de Recife – segundo ele, “[...] uma cidade que geograficamente pode ser trabalhada como suporte; ela tem uma geografia fantástica para intervenções urbanas [...]” (BRUSCKY, 2011) – fizeram-na aparecer como possibilidade de ação, de representação simbólica usada em sua primeira intervenção pública e, diversas vezes, em outras *performances* e *happenings*.

Um ano depois, em 07 de outubro de 1971, a nova exposição na EMPETUR seguiu a mesma temática das duas anteriores. De acordo com o colunista João Alberto, do *Diário de Pernambuco*, “[...] a morte é uma constante nos seus quadros e ele leva tão a sério a coisa que mandou fazer os convites em forma de caixão de defunto, fato inédito e interessante que resolvi reproduzi-lo para vocês”. (ALBERTO, 1971, p. 03). Os elementos da ação final de *Arte cemiterial* – o féretro, a rua, o público – remetiam ao contexto social da ditadura militar e ao agravamento da repressão após a promulgação do Ato Institucional n. 5.

Figura 30 – *Arte cemiterial*. Paulo Bruscky, 1971.

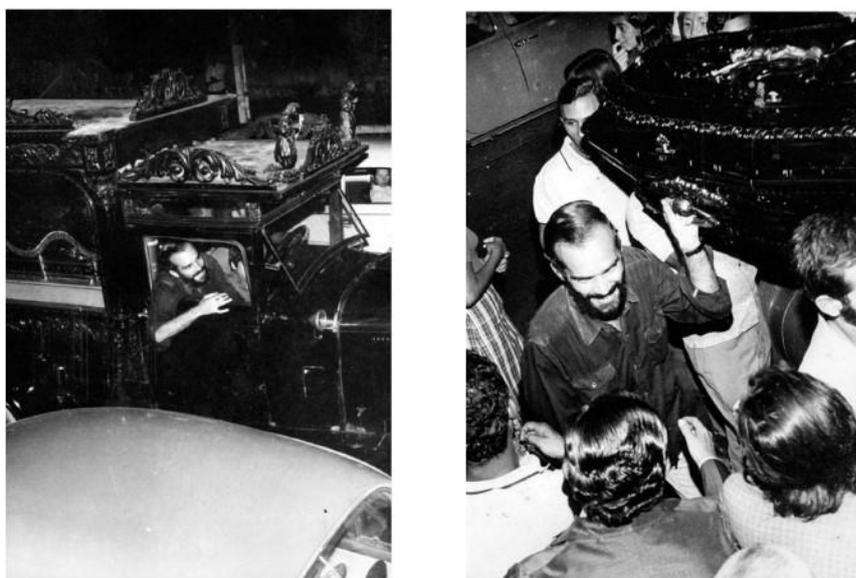


Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

O artista chegou à galeria em carro funerário, trazendo consigo um caixão. Cercado pelo público que o esperava, ele entrou carregando o ataúde sob olhares

enviesados de muitos, o que sinalizava a insatisfação com a *performance*. Uma matéria do *Diário de Pernambuco*, em 17 de outubro, trouxe detalhes sobre a exposição. O jornalista, que não assinara a matéria, detalhava os comentários sobre o coquetel à base de “batida de sangue de vampiro”, uma mesa com pires cheios de capim e um cartaz logo acima: “sirvam-se”, o que desagradou muitos dos presentes. A matéria deixou claro que “nenhum quadro foi vendido” e o caixão que jazia no canto, retirado, assim como os que foram até ali só para olhar iam-se “retirando de mansinho”. Sobre o artista, a matéria comentou: “[...] já fora do local da exposição ele comentava agitado: ‘Retiro a mostra Segunda-feira’, para o alívio do jornalista. O que foi feito para a felicidade de todos que desejam pensar mais na vida do que na morte” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1971. P. 15). A exposição foi fechada no mesmo dia da abertura, em 08 de outubro de 1971, na antiga Galeria de Arte da EMPETUR.

Figura 31 – Paulo Bruscky. *Arte cemiterial*, 1971.



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

Figura 32 – Paulo Bruscky. *Arte cemiterial*, 1971



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

Oito dias após o fechamento da exposição na EMPETUR, o artista tomou a decisão de fazer o enterro dela. Aqui a decisão de enterrar a arte “[...] remete simbolicamente ao luto de uma população sem direitos civis numa sociedade ditatorial.” (FREIRE, 2006, p. 93). Em depoimento, Paulo Bruscky, 50 anos depois, reforçou a ideia de combate da ação:

Foi uma exposição muito ampla. Contava com poema-processo, colagem, desenho, performance. Era uma retrospectiva de tudo o que eu tinha feito até então. Fiz um cortejo fúnebre, saindo dentro de um caixão em um carro funerário, da rua da Conceição até a Conde da Boa Vista. Pouco sobrou dessa exposição porque perdi muita coisa na grande cheia de 1975. Algumas obras eu refiz, a partir dos anos 2000, e guardo comigo no meu ateliê. (BRUSCKY, 2011 s/p).

Arte cemeterial, a princípio, foi pensada como exposição, mas, na primeira ação, em 1970, também na galeria da EMPETUR, já reforçava o combate político mediante o discurso subversivo de suas obras. No segundo momento, no mesmo ano, em outubro, com a ação *Exponautica e expogente*, promoveu um sepultamento coletivo da arte nas areias da praia, onde a participação do público passou a ser parte essencial: “[...] queremos que o povo fique totalmente liberto de qualquer inibição numa exposição de arte. Livre para se movimentar, para sentir.” Culminou no terceiro

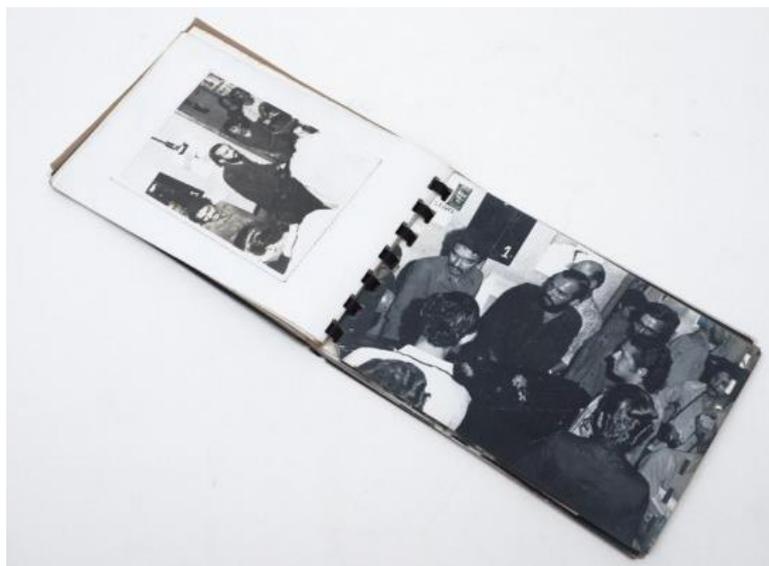
e último ato a exposição um ano depois, 07 de outubro de 1971, fechada pela Polícia do Exército na noite de abertura. Tal ação do Estado gerou um protesto de intervenção urbana numa *performance* contestatória. Isso expandiu o alcance para o espaço da cidade.

A *performance* seguiu pelas ruas do centro da cidade de Recife – da sede da EMPETUR para a rua da Aurora e terminou na ponte Princesa Isabel. A ação, ao provocar e desestabilizar as normas sociais e políticas, desafiava não só os limites artísticos mas também os da ação no espaço urbano. Em contexto repressivo, a *performance* provocava reação no espaço público, também, porque ia de encontro às proibições de agrupamentos em locais públicos pela ditadura. Para Cristina Freire,

[...] a rua se destaca nos projetos de Bruscky, em todas as suas dimensões e funções pelas ruas de Recife: informativa, simbólica e lúdica. Essas funções misturam-se sobretudo na década de 1970, que se inicia com a exposição/*performance* Arte Cemiterial. Nesse projeto, o artista organiza seu próprio enterro, e o trajeto do féretro pelas ruas de Recife termina na Galeria da Empetur. A ideia do enterro remete simbolicamente ao luto em que vivia a população brasileira com a restrição de seus direitos civis numa sociedade ditatorial. Os convites, na forma dos populares santinhos de oração, provocavam o moralismo vigente. Não por acaso, a exposição foi fechada pela Polícia Federal, no mesmo dia de sua abertura, e o artista, levado a prestar esclarecimentos. (FREIRE, 2006, p. 93).

Na proposta artística de Arte *cemiterial*, há o rompimento de funções e das dimensões institucionais da arte: da simbólica para social; da instituição para a rua. Bruscky se apropriou do espaço público em um gesto crítico de denúncia social. O artista desobedeceu ao estabelecido por meio da ação artística, provocando desordem e definindo novas ordens, construindo novos espaços, redesenhando um mapa artístico que seria retomado, mais a frente, em outras intervenções urbanas com a cidade de Recife como campo da arte, local onde a obra se realiza como esfera pública privilegiada para o embate de dissensos e conflitos.

Figura 33 – Paulo Bruscky, Arte Cemiterial, 1971.



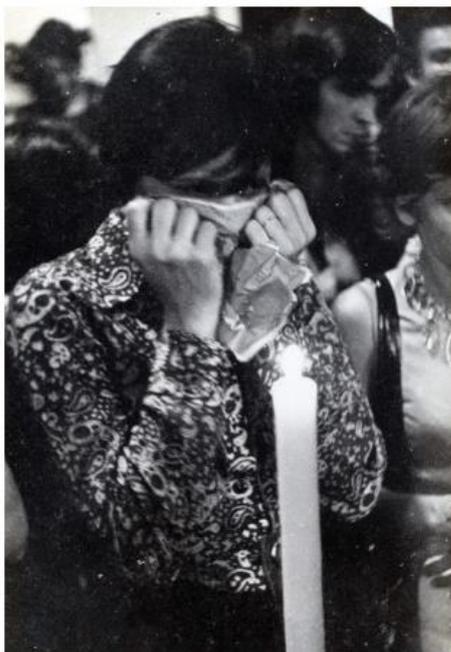
Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

Figura 34 – Paulo Bruscky. *Arte cemiterial*, 1971.



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

Figura 35 – Paulo Bruscky. *Arte cemiterial*, 1971.



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

Enterro Aquático I (1972)

Na proposta *Enterro aquático I* (1972), Bruscky realizou mais uma *performance* urbana, com a abordagem em que trazia para o cotidiano da cidade a presença da morte, desafiando a ordem daquela paisagem. Dessa vez, o rio Capibaribe serviu de espaço para a ação que chamou a atenção de muitos curiosos como também, e mais uma vez, das autoridades. O artista largou, nas águas do rio, um caixão com a palavra “arte” escrita no tampo. Várias pessoas se amontoaram nas pontes e nas margens do rio, a fim de observar a “embarcação”. Assim, ele provocava ali interposição na correnteza cotidiana; ampliava o sentido da paisagem. Um caixão a flutuar, seguindo a jusante de um rio, não passaria despercebido nem seria irrelevante. Aqui a mudança da forma e da condição de interpretação da cidade transformou seu próprio sentido de representação. No modo de ver e de se ver no mundo é que a visão da paisagem encontra o meio e a riqueza da atividade artística e a base de novo tipo de experiência, novo sentido de mundo para o sujeito.

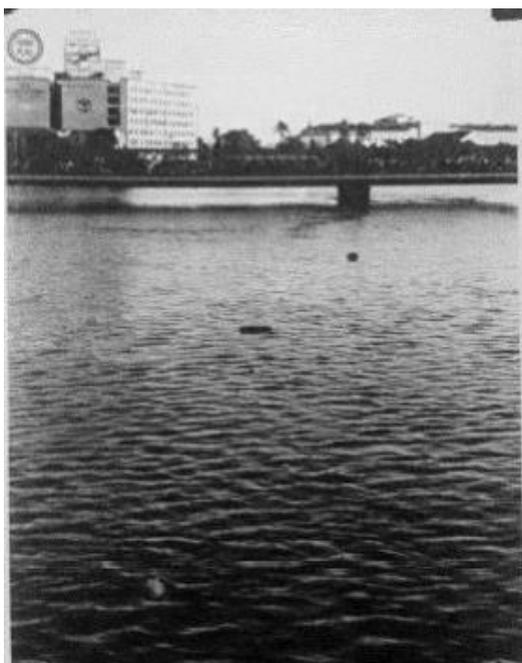
Figura – Paulo Bruscky. *Enterro aquático*, 1972.



Fonte: Paulo Bruscky: *Poesis*, 2013

Na imagem do caixão flutuante, está também a representação que modela o cotidiano, construindo novo cenário sobre o existente. Pensamos o urbano pelos seus signos. Não podemos considerar a morfologia da paisagem como se fosse realidade autônoma; precisamos ir além do visual, seja na organização do espaço, seja na identificação de elementos pontuais. Segundo Michel de Certeau, as redes é que compõem a paisagem urbana; elas avançam e entrecruzam-se, “compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços. Com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente outra.” (CERTEAU, 1998, p. 171).

Figura 37 – Paulo Bruscky. *Enterro aquático*, 1972.



Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

Bruscky elegeu Recife para suas intervenções e *performances*. Sua lógica se assemelhava à dos Situacionistas europeus, grupo liderado por Guy Debord, que criara uma série de intervenções, distribuindo panfletos declarações, enviando telegramas, mapeando a cidade de Paris, a fim de transformá-la em território de liberdade. Ademais, tinha por objetivo deixar claras suas posições sociais, culturais e políticas. Outros trabalhos, conforme o já mencionado do artista Artur Barrio, também atuaram, de forma profunda, no que Artur Freitas chama de “lógica da censura”. Por exemplo, em *Trouxas ensanguentadas*, Barrio provocara impacto imediato sobre a vida da cidade.

Enterro aquático seguiu a mesma lógica artística de *Arte cemiterial*: a temática sugeria que a arte fosse enterrada. O caixão foi o instrumento para a ação proposta pelo artista; a rua foi transformada em espaço de exposição e protesto, já que o caixão poderia relacionar-se ao contexto político brasileiro, de violência e repressão.

Artemcágado (1972)

Na ação baudelairiana *Artemcágado*, Paulo Bruscky e Daniel Santiago propuseram uma exposição e ou concurso de cágado no entorno do edifício do jornal *Diário de Pernambuco*, localizado no centro do bairro de Santo Antônio, Recife. Ele e

Daniel Santiago convidavam os “passantes”, por meio da distribuição de convites, a comparecerem a uma exposição e ou concurso de cágado. No convite estava indicado:

[...] Para o seu cágado participar, basta ornamentá-lo do jeito que você quiser. Tenha cuidado para não usar materiais que danifiquem o casco do bichinho. Se o seu cágado for julgado o mais interessante, você ganhará uma coleção de Dicionários de Belas Artes, prêmio do Livro 7. A comissão julgadora é composta por pessoas que tem formação artística suficiente para valorizar os trabalhos apresentados [...]. (FREIRE, 2006b, p. 72).

A ironia do concurso e ou exposição era evidente na proposta, pois se ocupava a paisagem pública com a intenção de se discutir a contraposição do tempo e sua oposição na contemporaneidade. Como lembra Cristina Freire, em meados do século XIX, era moda entre os *flâneurs* levar cágados para passear sob as arcadas em Paris, em referência ao *flâneur* de Baudelaire, que costumava passear com suas tartarugas na transição para a moderna Paris daquele século.

Figura 38 – Bruscky & Santiago. *Artemcágado*, 1972.

Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

O evento cômico do desfile de cágados refletia a coexistência entre dois momentos históricos distintos com suas relações ambíguas aparentemente desconexas e opostas. Assim, ao mesmo tempo, percebia-se uma Recife alegórica e bucólica com reminiscências coloniais bem como a modernização frenética, a constante presença humana, os espaços objetivos, a circulação de pessoas, o crescimento urbano e o desenvolvimento, que cediam lugar ao processo perceptivo da paisagem. Conforme Freire, “[...] em Recife ou qualquer outro lugar do mundo onde ele esteve, a cidade, como um texto, é relida por Bruscky, e o resultado é poesia urbana concreta”. (FREIRE, 2007, p. 82)

Artexpocorponte (1972)

O artista, valendo-se do posicionamento geográfico das pontes Boa Vista e Duarte Coelho e apoiando-se na metáfora da falta de comunicação e na ideia de ligação, propôs uma ação performática para a qual ele convidava, mediante cartazes coloridos, pessoas que passavam por esses espaços a trocarem mensagens entre si. Vale lembrar que as citadas pontes são paralelas, próximas uma da outra e ligam o bairro de Santo Antônio ao da Boa Vista no centro da cidade de Recife. Quanto ao trabalho, tinha profunda ressonância na atmosfera política. A ação aborda que pode ser dito e o interdito, simbolizados pela separação entre as duas pontes e a insistência da comunicação. A necessidade da troca, que supera a dificuldade mais uma vez experimentada pelo artista “Na ditadura, havia um silêncio muito grande na rua, não era permitido dizer, não era permitido aglomeração.” (BRUSCKY, 2010, s/p)

Figura 39 – Paulo Bruscky. *Artexpocorponte*, 1972.



Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

Artexpocorponte foi uma *performance* coletiva, ou mesmo, um *happening*. Ela aconteceu pela força do coletivo; o artista não sabia como se desenvolveria; todos os participantes eram coautores. A arte era a própria comunicação estabelecida entre o público e o artista. Nesta perspectiva, ele se preocupou em produzir a situação

(ocasional, inusitada, incomum), a fim de incentivar a reação do coletivo, gerando novas formas de sociabilidades em espaços inabituais para a arte tradicional. Podemos concluir que as ações, como *happenings* e *performances* urbanas, acabam por desenvolver cultura interativa entre as diferentes formas de intervenção que se podem estabelecer entre artista e público, com distintos graus de experiência, de motivação e de objetivo, enfim, com novas formas de relacionamento mediadas por novas estruturas em variadas linguagens e códigos.

Arte/Pare (1973)

Em 1973, Paulo Bruscky propôs a reinauguração da ponte da Boa Vista já mencionada. Com uma fita vermelha amarrada de um lado a outro, o artista a interditou (para carros e pedestres) durante cerca de quarenta minutos, com a intenção de reinaugar a obra construída por Maurício de Nassau em 1633. Mais uma vez, ele considerou a dimensão coletiva de sua arte. Debruçado na ideia de comunidade, Bruscky inseriu o público naquela intervenção. Em outras palavras, trouxe o espaço público como referencial determinante da atividade artística. O evento tomou grande proporção: foi noticiado nos grandes jornais da época, como o jornal *O Globo*, de abril de 1973, que dizia: “[...] um pintor inaugura ponte construída há 340 anos.” (FREIRE, 2007, p. 88); a revista *Veja*, de 11 de abril de 1973, publicou:

A vanguarda, onde está a vanguarda? Na quinta-feira passada ela foi localizada no Recife, quando o pintor Paulo Bruscky, 24 anos, interrompeu o tráfego da ponte da Boa Vista, no centro da cidade, com uma fita cor-de-rosa estendida entre as duas calçadas. A obra, que se chama ‘Arte/Pare’, foi gravada, filmada e fotografada a cores pela equipe de Bruscky, que recolheu um copioso material de palavrões e gestos indignados. (VEJA, p. 17).

A ponte original da Boa Vista foi construída sobre o rio Capibaribe, no século XVII, durante o governo de Maurício de Nassau, período do domínio holandês em Pernambuco. No século XVIII, ela foi destruída e, em seu lugar, construiu-se uma de madeira, esta reconstruída em 1815. Mas, em 1874, iniciaram-se novas obras, executando um projeto moderno inspirado na Ponte Nova, de Paris, em ferro batido fabricado na Inglaterra. Assim ela foi reinaugada no dia 07 de setembro de 1876. Em suas pilastras de entrada, existem inscrições que registram datas e fatos históricos de Pernambuco: Invasão Holandesa (1630); as Batalhas das Tabocas, de Casa Forte

(1645) e dos Guararapes (1648-1649); a Guerra dos Mascates (1710); a Revolução de 1817; a Confederação do Equador (1824). As cheias de 1955 e 1956 lhe causaram importantes estragos. Por conseguinte, em 1967, sofreu mais uma restauração que a descaracterizou completamente. Em 1973, Bruscky tomou-a para si e a reinaugurou outra vez.

Figura 40 – Paulo Bruscky *Arte/Pare*, 1973.



Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

Figura 41 – Paulo Bruscky *Arte/Pare*, 1973.



Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

Em *Arte/Pare*, a proposta de Paulo Bruscky foi do divertido à ideia de boicotar a ordem do cotidiano da cidade. O público (pedestres e motoristas) não sabia o que fazer. Isso causou extenso congestionamento nas redondezas da ponte. Os pedestres curiosos que paravam diante da situação talvez esperassem por algo ainda a acontecer: um evento solene, oficial. A ação – o gesto executado pelo artista, o ato simbólico de desconsertar o público que passava pelo local – propunha, além da reinauguração de algo já inaugurado há 340 anos, chamar a atenção para o fluxo ininterrupto da cidade.

Figura 42 – Paulo Bruscky *Arte/Pare*, 1973.



Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

Mala 1974

Mala foi um projeto concebido para o I Salão de Arte Global de Pernambuco (1974) e repetido em 2001. Uma mala foi abandonada ao acaso, na rua, “espaço expositivo”. À deriva, ela era deixada em diferentes locais da cidade. Em cada local, conforme as instruções fixadas nela, convidava-se o transeunte a transportá-la, aleatoriamente, de um lugar para outro. A errância, o deslocamento, o movimento pela cidade, presentes em muitos trabalhos do artista em estudo, mostram forte influência do movimento internacional Situacionista, ao se incitar a curiosidade e, sobretudo, ao se interferir no cotidiano irrefletido dos transeuntes.

Mas aqui o lúdico/poético uniu-se ao errático/subversivo e político. Durante o regime militar no Brasil, sobretudo após o AI-5 (Ato Institucional número 5), que restringiu explicitamente os direitos fundamentais dos cidadãos, o clima de medo e insegurança e a rivalidade entre a esquerda revolucionária e as ações militares aumentaram a tensão, principalmente, em locais públicos de grande movimento. Muitos grupos de esquerda lançaram-se à guerrilha e a ações armadas que incluíam sequestros, roubo de armas e assaltos a bancos. Por outro lado, os militares

montaram um esquema de repressão com serviço de monitoramento e uso de torturas para obter informações.

Em Recife, um atentado ocorrido no Aeroporto de Guararapes, no dia 25 de julho de 1966, fez duas vítimas fatais – o jornalista Edson Régis de Carvalho e o almirante reformado Nelson Gomes Fernandes – e deixou feridas outras 12 pessoas. O alvo do atentado era o então presidente do Brasil, general Arthur da Costa e Silva, aguardado para um evento da Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE). Uma mala com uma bomba-relógio fora deixada no saguão do aeroporto, instantes antes de o presidente aportar.

Figura 43 – Paulo Bruscky. *Mala*, 1974.



Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

Mais uma vez, a importância da participação do público para a realização da ação foi fundamental, uma vez que a *performance* só se completou com essa interação. Ao convidar as pessoas a fazer parte da ação, o artista assumiu o risco de perder o controle da dinâmica; os desdobramentos da proposta artística ficariam entre

o planejamento e a recepção/participação do público, então coautores da obra. Ali, o acaso foi utilizado a favor da arte.

A arte não pode ser presa. Atitude do artista/Atitude do museu (1978)

Figura 44 – Paulo Bruscky. A arte não pode ser presa. Atitude do artista/Atitude do museu (1978)



Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

Figura 45 – Paulo Bruscky. A arte não pode ser presa. Atitude do artista/Atitude do museu (1978).



Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

Figura 46 – Paulo Bruscky Atitude do artista/Atitude do museu (1978). Imagem do catálogo da exposição.



Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

Na abertura do Salão de Arte de Pernambuco de 1978, Paulo Bruscky, em atitude claramente anti-institucional e posicionamento político claro acerca da censura imposta pelo regime militar, grafitou, no muro do Museu do Estado, a frase: “A arte não pode ser presa”. A ação aconteceu antes da chegada do governador Marco Maciel, recém-nomeado pelos militares. Os funcionários da instituição, apressados para apagar a mensagem indesejada, utilizavam objetos cortantes, que cavavam, ainda mais, a frase, tornando-a mais viva. Bruscky fez uma série de fotos publicadas, mais tarde, no livro intitulado “Atitude do Artista/Atitude do Museu”.

A ação integrava a proposta artística do próprio Salão de Arte de Pernambuco, que abriria no dia seguinte. Sua obra foi desclassificada sob o argumento de que o artista desrespeitara o critério de ineditismo, e não por não ter sido entendida como arte. Bruscky, imediatamente, reformulou a ação e reenviou nova proposta: a

exposição das fotografias tiradas por ele mesmo enquanto pintava o muro (Atitude do Artista) e as fotografias onde o muro foi apagado (Atitude do Museu). Mais uma vez, a proposta e ou ação foi recusada.

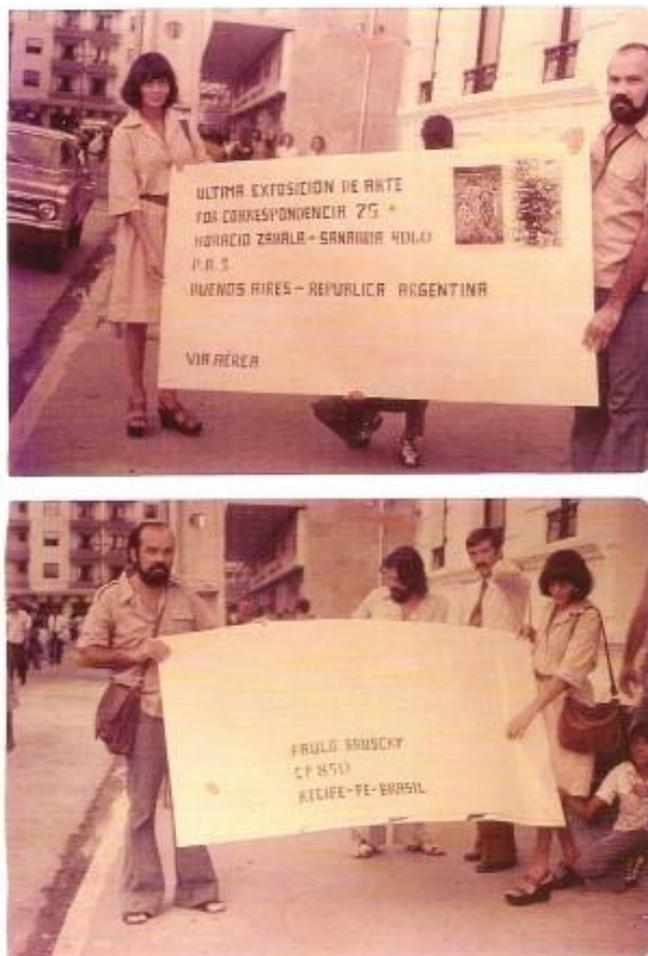
A ideia de nomear a ação – o grafite, no muro do museu, por meio de duas atitudes, a do artista de escrever e a da instituição de inscrever –, demonstra o testemunho do embate na construção da obra de arte e seu caráter político, o resultado final. O confronto, a *performance*, chamou muito mais atenção que a ação principal, a da instituição por intermédio de seu aparato repressivo. Quando Paulo Bruscky pichou o muro – “não se pode prender a arte” –, ele se referia às prisões conhecidas: os museus e seus círculos legitimadores, como a crítica e a censura da ditadura militar no Brasil.

Igual às prisões, o museu cerceia e nega as formas menos tradicionais de arte ao obedecer a uma ordem de seleção, muitas vezes, pouco democrática. A arte, presa entre as paredes do museu pela mediação crítica das instituições, faz uma parcela significativa da população não ter acesso às obras artísticas. Quanto à cultura, a divisão social entre aqueles que têm e os que não têm esse acesso reflete hierarquização cultural, em que aqueles com condições de consumir e preservar seu repertório cultural terão mais possibilidades de construir o repertório simbólico.

PostAção (1975)

Essas três *performances/ações* compõem uma mistura de linguagens cuja influência dos grupos Gutai e Fluxus foi fundamental para o trabalho de Paulo Bruscky. A concepção multimídia sempre esteve presente no trabalho do artista em tela: o vídeo, a poesia, a publicidade, a fotografia se combinam em busca de um conceito a fim de dessacralizar a obra de arte. As proposições performáticas de Bruscky, muitas vezes, recorrem a diversos meios expressivos na concepção, como a *performance PostAção*, de 1975.

Figura 47 – Paulo Bruscky. Post Ação. 1975



POSTAÇÃO 1975
AÇÃO POSTAL DE PAULO BRUSCKY

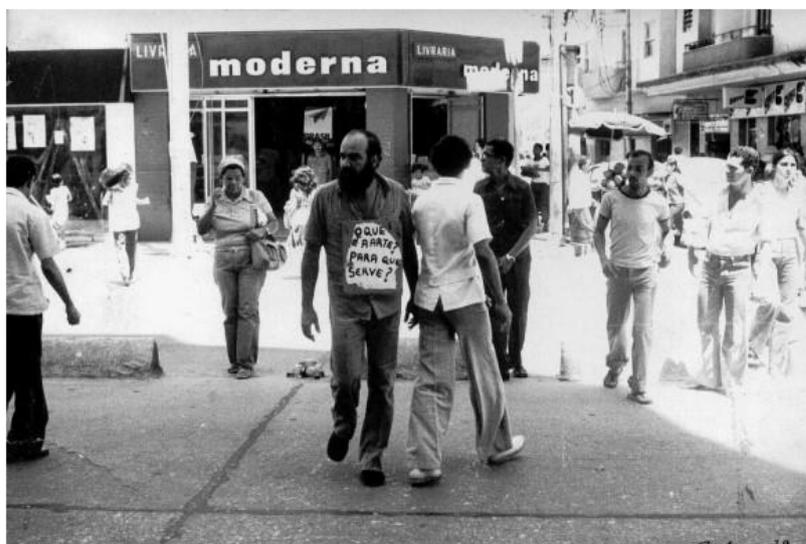
Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

Realizada nas ruas da cidade de Recife, a *performance/intervenção* urbana foi um desdobramento de suas ações dentro da arte postal. Constava de um envelope (1,80m x 1,90m), confeccionado pelo próprio Bruscky, que continha uma carta com cinco metros de extensão. Ele o conduziu pela cidade, em cortejo, desde a livraria Livro 7, na rua 7 de Setembro, até o edifício central dos Correios, onde seria postado para Buenos Aires, Argentina. A fotografia acima registra parte da ação. Quanto ao envelope, foi rejeitado. Entretanto, isso sugere que todos os aspectos da obra são importantes para compreendê-la: o envio pelos correios, a confecção, o formato e o transporte. Tal *performance* de ação postal, portanto, foi uma tentativa de burlar a burocracia da instituição Correios.

O que é arte? Para que serve (1978)

Em “O que é arte? Para que ela serve?” (1978), Bruscky caminhou pelas ruas de Recife, com uma placa pendurada no pescoço na qual estava escrito: “O que é arte? Para que serve?” A arte saíra do museu e ali emprestava o corpo do artista para um anúncio comercial, mas, ao mesmo tempo, para o questionamento dele pelas ruas. O artista parou na vitrine de uma livraria, colocando-se como objeto daquela pergunta e convidando os transeuntes a refletir sobre ela. Assim, ele punha a dúvida em lugar privilegiado da arte contemporânea.

Figura 48 – Paulo Bruscky *O que é arte? Para que ela serve?* (1978).



Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

O questionamento da própria arte foi um dos principais pontos de convergência da arte conceitual contemporânea. Diversos artistas consideraram isso em suas obras, o que reacendeu os debates dos *ready--mades*, de Marcel Duchamp. Questionar a natureza da arte ganhou, na *performance* de Bruscky, a ideia de que a participação coletiva é parte da ação, ao jogar a pergunta para o público nas ruas. As possibilidades de reflexão oferecidas com base na junção arte-meio urbano-público, são muitas, entre as quais a negação do estatuto dela como mercadoria, ao questionar a hegemonia do “cubo branco”, o famoso espaço legitimador do museu de Brien O’Dorothy. Bruscky estabeleceu relação com o social e com o cotidiano, a qual também validou o fazer artístico. Nas palavras dele mesmo,

Eu sempre realizei muito trabalho na rua. A rua é o lugar no qual se leva a arte realmente para todo mundo. Também participo dos lugares fechados, das instituições, galerias, mas sei que pouca gente tem acesso. Trabalhar na rua me custou prisões na ditadura, por agir diretamente com intervenções urbanas e ações participativas, a exemplo de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Antigamente, existia o happening, que era uma forma na qual você provocava o início de uma ação, mas não sabia o meio nem o final da sua provocação artística. Isso dependeria, totalmente, da participação do público. (BRUSCKY, *apud* MACAU, 2016, s.p.).

Art Door (1981)

Em 1981, com a participação do artista Daniel Santiago, a mostra Art Door tomou as ruas de Recife por meio de *outdoors* espalhados pela cidade, com várias obras. Mais uma vez, a arte saía dos museus e das galerias para ocupar o espaço público, então, por meio de um veículo publicitário que perdia sua função primordial, pois o artista atribuía-lhe novo significado. Para Bruscky,

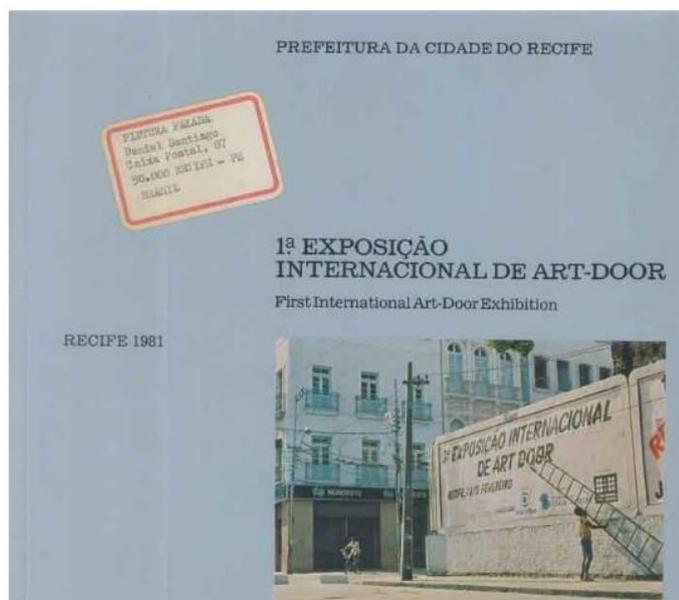
A arte sai das requintadas galerias e dos arcaicos museus e toma forma em cartazes espalhados pela cidade, que é transformada num grande espaço artístico: 3942m² de obras de arte em exposição. O artista, no juízo final, sendo julgado pela população (o que intimidou a participação de vários artistas, 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 de 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. (BRUSCKY, 2006, p. 99).

Figura 49 – Paulo Bruscky e Daniel Santiago. 1ª Exposição Internacional Art Door (1981).



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

Figura 50 – Capa do catálogo da 1ª Mostra de Art-Door no Recife organizada por Daniel Santiago e Paulo Bruscky.



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

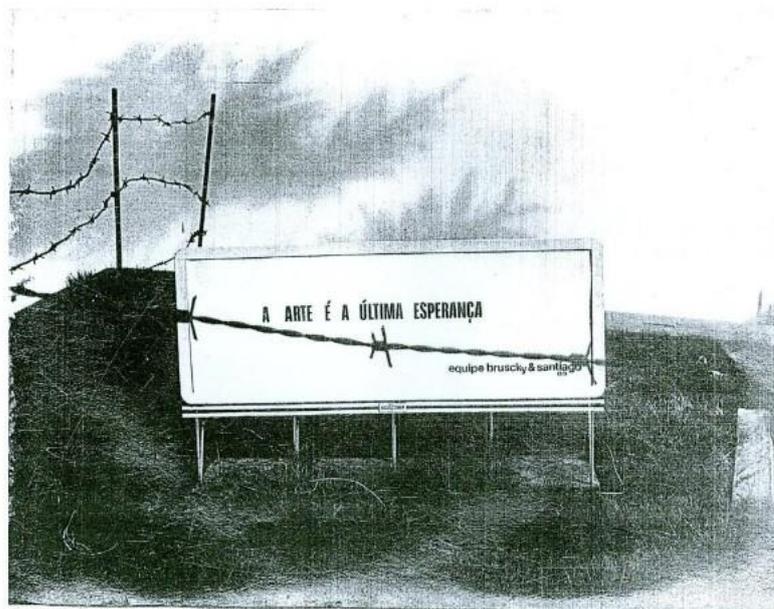
As obras foram montadas em suporte totalmente inovador, o *outdoor* (espalhado pela cidade), o qual se transformou em espaço aberto, expositivo. Qualquer artista inscrito na mostra poderia participar; bastava preencher uma ficha; não existia comissão de seleção nem corte. Ao mesmo tempo, houve também um ciclo de debates sobre arte contemporânea na Universidade Católica de Pernambuco, com críticos locais, do Rio de Janeiro e de São Paulo. O deslocamento estético do trabalho redirecionou-o para o aspecto coletivo da arte, então, em grande dimensão e na rua; da mesma forma, houve o deslocamento do público: de transeuntes para espectadores e participantes atentos. Aqui se percebe um discurso claro de democratização e de liberdade de expressão. Os referidos deslocamentos estabeleceram novo desafio e confronto com uma linguagem provocativa a desafiar a atitude de abertura para nova experiência criativa.

A construção de situações com o intuito de levar a arte às ruas e incitar a participação do público trouxe questões bem mais amplas que apenas artísticas. As *performances/ações* de Paulo Bruscky alteraram o cotidiano das pessoas no espaço urbano – a arte poderia estar presente em todo lugar. Porém a ideia de alterar a relação dela com seus espaços e público também configurava um ato, sobretudo, político. Daí a importância das ações de Bruscky na década de 1970, ao ocupar as ruas e questionar a crítica que envolvia a arte. Esse questionamento se concretizou

não só nas *performances* e intervenções mas também no uso de aparatos tecnológicos que rompiam com os circuitos, até então, existentes de circulação da arte, como veremos mais adiante na arte postal.

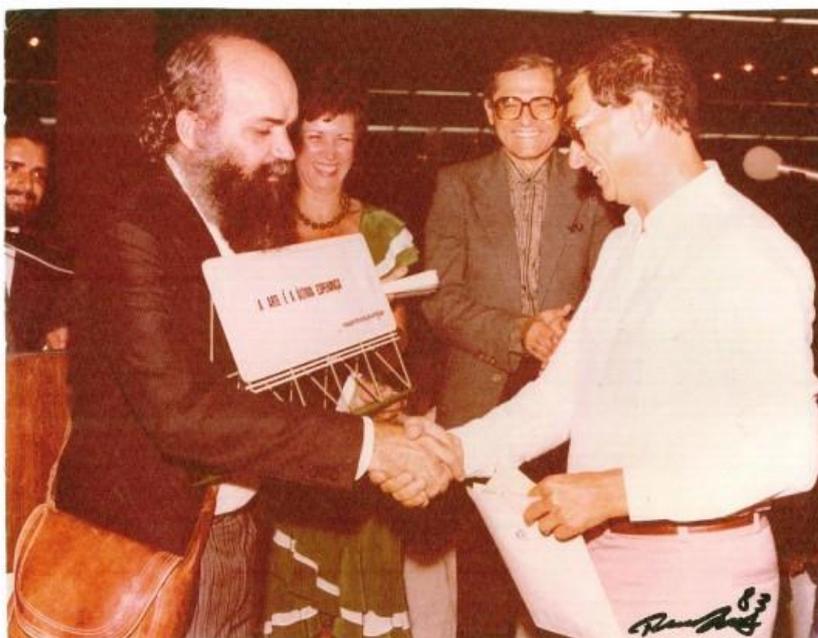
Em 1983, para o XXXVI Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, a Equipe Bruscky e Santiago inscreveu um projeto que propunha “retirar a arte dos ambientes fechados e colocá-las nas ruas”. O projeto “Artdoor/ Arte na rua” consistia em transformar Recife em grande espaço artístico onde todos poderiam ter acesso às obras. Vinte *outdoors* seriam espalhados por pontos diferentes da cidade e ficariam expostos durante o período do evento. No dia da abertura, Paulo Bruscky apareceu com a maquete do *outdoor* recusado no museu.

Figura 51 – Paulo Bruscky. *A arte é a última esperança*, fotografias de maquete, projeto, 1983.



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

Figura 52 – Paulo Bruscky. Fotografias tiradas durante a entrega do prêmio do Salão do Estado, 1983.



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

As dimensões social e política têm estado presentes em todas as ações artísticas de Bruscky. Nestas percebemos a potência de interrogar, a maneira de a arte poder contribuir para se configurarem novas formas sociais, principalmente, quanto à noção de esfera pública. Pensando a arte como gesto radical, mesmo que ela não se destine a mudar as estruturas, o pensamento utópico já impulsiona as transformações, por isso constitui uma forma de resistência cultural. As *performances* do artista em tela têm-se colocado como espaço de autonomia possível de experiência coletiva, um mecanismo de transformação social.

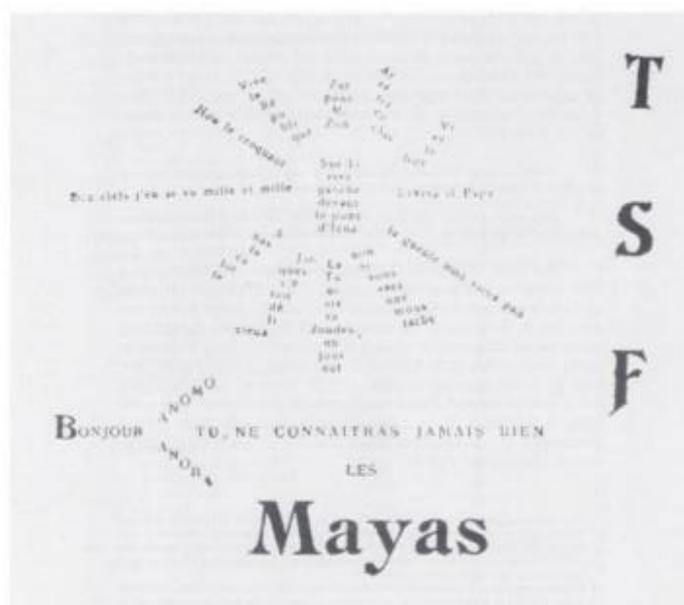
O espaço da arte de Paulo Bruscky sempre esteve ligado à abertura do possível. As ações artísticas buscavam inventar novos mundos possíveis, deslocar o cotidiano, expandi-lo, questionar o universalismo das narrativas sociais. Ao se construir no coletivo, aberta, a arte recusa o condicionamento histórico-social e a aniquilação das forças do desejo e sugere outro tipo de narrativa dentro dos sistemas hegemônicos. O ato de criar é, por si só, ato político quando se tem direito à liberdade de escolha. Bruscky escolheu sua criação para manifestar a expressão crítica, irônica, efêmera, inconclusa e aberta.

5 ARTE POSTAL

5.1 SOBRE A ARTE POSTAL

O futurismo e o dadaísmo, por meio de experimentações tipográficas, da poesia visual e sonora e de suas obras gráficas, foram, na segunda metade do século XX, precursores da arte postal. O primeiro, ao opor-se à tradição, aos valores e às instituições consagradas pelo tempo, instaurou novo ritmo nas artes. Suas teorias e ideias passaram a ter maior importância que o próprio objeto artístico. Já o segundo instituiu a “antiarte”, destruindo a arte para sobreviver: “A destruição é também criação” (BAKUNIN). O descontentamento com a situação europeia fez do dadaísmo um modo de vida, uma atitude mental, mais que movimento artístico. Ele “ridicularizava a confiança irrestrita do Ocidente na razão, e denunciava a divisão e a especialização mediante as quais se pretendia neutralizar as complexidades da vida moderna e torná-la mais segura”. (BRADLEY, 1999, p. 12).

Figura 53 – Guillaume Apollinaire. *Lettre-Océan*, 1918. Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre.



Fonte: arquivo Centro de Arte Experimental Vigo

Figura 54 – Man Ray. *Violon d'Ingres* (Kiki), 1924. Fotografia, 30x24cm.



Fonte: Paul Gerry Museum, Los Angeles, EUA

O dadaísmo e o futurismo – movimentos essencialmente internacionais – utilizavam amplamente os cartões postais. A propósito, os futuristas trocavam correspondências com fins artísticos, por exemplo, Duchamp e Schwitters foram os mais frequentes nessa prática. Ivo Pannagi – pintor e arquiteto italiano que atuou no movimento futurista e, mais tarde, associou-se à Bauhaus –, em 1920, criou as “colagens postais”: combinava-se a direção do destinatário com fotografias, elementos gráficos e selos; depois, os correios completavam, pondo, ao acaso, selos e etiquetas oficiais. A arte postal era praticada de forma inconsciente, ou seja, não apresentava as características hoje a ela atribuídas. Para Nunes,

Desde os *Calligramme* de Apollinaire, 1918 até *Violon d'Ingres*, 1924, contaminada pelo espírito livre dadá, a arte postal retomou alguns procedimentos utilizados pelas vanguardas históricas, adaptando-as ao contexto, mídias e técnicas de produção dos 60 e 70 – quando se iniciou a prática da arte por correspondência, com o uso do correio para veiculação da arte. (NUNES, 2004, p.48).

Conforme Nunes, as fronteiras geográficas reduziram-se no dadá, pois o movimento, ao difundir-se por diversos países, possibilitou intensa troca. A arte não poderia ficar restrita ao museu em torno de objetos; deveria avançar até os lugares

mais comuns. A verdade é que o legado do dadaísmo certamente serviu de modelo para Marcel Duchamp na correspondência, nas inscrições e em outros escritos. Este – precursor muito importante na arte postal –, com o seu novo dadá e experiências corporais como expressão artística, acreditava na ideia de que a arte fosse superior ao artista criador; a escolha seria como o elemento determinante da intervenção pessoal na criação. Assim, qualquer um seria capaz de fazer arte.

Os futuristas, ao fazer as rupturas formais, refletiam suas expectativas em romper com as estruturas sociais, políticas e econômicas existentes, transcendendo as barreiras nacionais. Já os dadaístas levavam às últimas consequências esse desejo de demover fronteiras com a antiarte, fundindo gêneros, técnicas e categorias em busca de aproximar arte e vida. Vejamos a afirmação de Peter Burger:

[...] o que envolvia nestas manifestações, mais do que a liquidação da categoria 'obra', é a liquidação da arte como uma atividade que separa-se da práxis da vida, essa era a intenção. Deve ser observado que, mesmo nessas manifestações mais extremas, os movimentos de vanguarda referem-se à categoria 'obra' pela negação. É apenas em referência à categoria 'obra-de-arte', por exemplo, que os Ready-Mades de Duchamp fazem sentido. (BÜRGER, 1999, p. 56).

Ao deslocar objetos de uso cotidiano, envolver e enredar o público em suas obras e transformar a atitude do deleite estético em atitude perceptiva e reflexiva, Duchamp relevou sua obra mediante um processo contínuo. Por intermédio de fragmentos de objetos, papéis, imagens, ele elaborava processos de construção artística, induzindo a percepção do público para o ordinário. O trabalho que talvez tenha sido um dos primeiros no mundo da arte no qual se utilizou o formato e as características da arte postal foi a produção de 14 postais – *Rendez-vous dimanche 6 fevrier 1916 á 1h ¾ de 1'm après-midi* – os quais Duchamp enviou a seus mecenas Mr. e Mrs. Walter C. Arenberg. Esse meio, vale lembrar, era utilizado amplamente pelos dadaístas, mas Duchamp foi o precursor dentro do movimento.

Figura 54 – Marcel Duchamp. *Rendez-vous of Sunday*, February 6, 1916 (Rendez-vous du Dimanche 6 Février.



Fonte: <https://philamuseum.org/collection/object/51726>. Acesso em: 04 de setembro de 2023

Nos anos 1960, nos EUA, com o advento da *pop art*, aceitou-se, em definitivo, no meio artístico, o objeto comum como arte. Alguns procedimentos eram semelhantes à arte postal: influência da mídia e da cultura de massas nas produções, apropriação de revistas e jornais (colagens e técnicas de reprodução), ironia, uso de metáforas. Aquela levou o cotidiano para campo artístico, numa relação inversa de arte e vida pretendida tanto pelas vanguardas quanto pela arte conceitual. Apesar de não se alterarem as estruturas artísticas, operou-se a mensagem de que a arte é mercadoria que pode ser crítica ao sistema capitalista.

No Brasil, certas características – aproximação da arte com a vida cotidiana, utilização de cores intensas e vibrantes, reproduções de peças publicitárias, inspiração na cultura de massa, uso da serigrafia, imitação da estética industrial e reproduções em série do mesmo tema – foram apropriadas por Paulo Bruscky para fins políticos, por exemplo, em *Pelos nossos desaparecidos* (1985) ou, antes, no postal *É a arte reversível ?* (1977), que lança uma pergunta irônica sobre a arte.

Figura 55 – Paulo Bruscky. *Pelos nossos desaparecidos* (1985). Cartão-postal-convite, 10,5x15cm.



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

Figura – 56 Paulo Bruscky. *É a arte reversível?* (1977). Cartão-postal.



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

Seguindo os movimentos que exerceram influência para a arte postal, o grupo Fluxus, que incluiu, entre outros, John Cage (1912-1992), Yoko Ono (1933) e Joseph Beuys (1921-1986), desempenhou papel forte também na divulgação da videoarte, nos livros de artista e nos *happenings*. O nome Fluxus foi idealizado por George Maciunas para a publicação de uma revista em 1961, porém suas atividades começaram apenas em 1962, em Wiesbaden. Entretanto, desde o ano anterior, ações performáticas eram desenvolvidas por Yoko Ono em seu estúdio, em Nova Iorque.

Em 1963, Maciunas redigiu o manifesto Fluxus em que ressaltava as implicações sociais e políticas do grupo:

Livrem o mundo da doença burguesa, da cultura intelectual, profissional e comercializada. Livrem o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, da arte abstrata. Promovam uma arte viva, uma antiarte, uma realidade não artísticas, para ser compreendida por todos, não apenas pelos críticos, diletantes e profissionais...Aproximem e amalgamem os revolucionários culturais, sociais e políticos em uma frente unida de ação. (WOOD, 2002, p. 23).

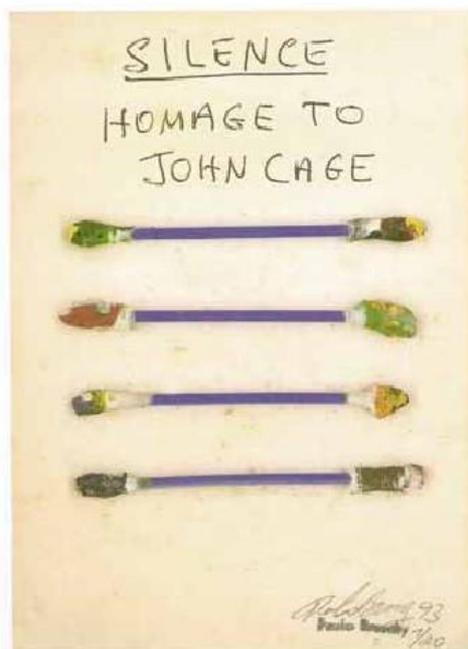
Fluxus desenvolveu práticas artísticas multimídias que envolviam ações cotidianas à margem do mercado da arte, formando um coletivo internacional de artistas. O grupo deslocava-se com seus eventos por diversas partes do mundo, rompendo barreiras geográficas e aproximando pessoas em lugares distantes. Seus artistas rejeitavam a natureza material da arte; assim, o exercício imaterial e sua efemeridade serviam para romper as barreiras entre a arte e a vida. Para George Maciunas, os objetivos do Fluxus eram sociais, e não, estéticos; o artista deveria engajar-se no trabalho artístico e ser participante ativo. Outros artistas e grupos, convém lembrar, já vinham utilizando a comunicação via correio em suas propostas desde o futurismo, mas o grupo em tela é que subverteu o uso do referido sistema em busca de uma arte que transgredisse os próprios limites. A obra do Fluxus incorporou nas propostas elementos da crítica sociopolítica, buscando, porém, arte simples e anti-intelectual, a fim de alcançar diretamente o público.

O conceito de multimídia ou *intermídia*, como defendido pelo poeta Dick Higgins, artista do grupo Fluxus, envolve uma categoria para definir a inter-relação de diferentes formas de representação fundidas em nova linguagem ou meio. No livro *Horizons. The poetics and theory of the intermedia*, Dick Higgins diz a respeito do termo: “Quando dois ou mais meios discretos se fundem conceitualmente, eles se tornam intermedia.” Higgins se inspirou no advento do *happening*, no final dos anos de 1950 e começo dos de 1960, para desenvolver o conceito de *intermídia*. O *happening*, segundo o mesmo autor, configurava-se como *intermeio* – uma linguagem entre música, colagem e teatro. Ele viu paralelos do *happening* na música, por exemplo, no trabalho de John Cage.

O Fluxus chegou a artistas de nacionalidades diversas. No Brasil, o representante foi o artista Paulo Bruscky, que desenvolveu muitos trabalhos, utilizando o fax, a televisão, mecanismos de vídeo etc., como veremos mais adiante.

Paulo Bruscky utilizou os objetos do cotidiano em sua poética, na aproximação das ideias da arte conceitual, no sentido de interligar a arte à vida cotidiana, evidenciando a ideia em detrimento de sua execução. Um exemplo foi sua releitura, em postal, do trabalho de John Cage, integrante do Fluxus: na obra *4'33"*, Bruscky recorreu a cotonetes em alusão à limpeza dos ouvidos.

Figura 57 – Paulo Bruscky. Postal feito em homenagem ao artista John Cage.



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

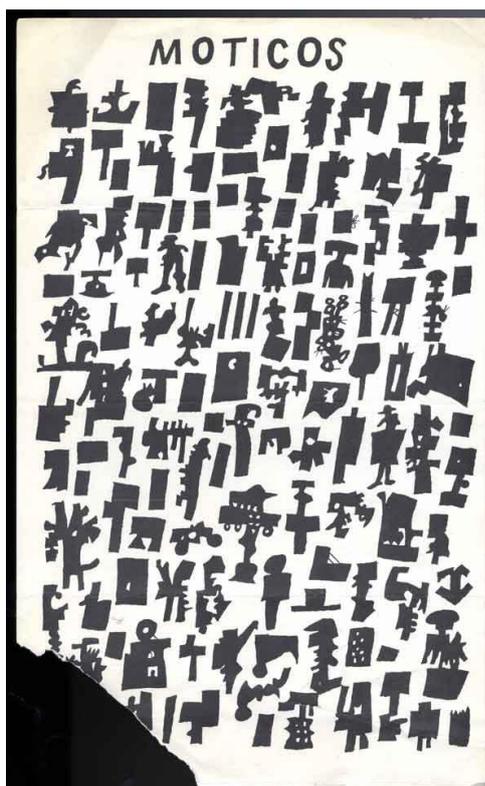
O grupo Gutai, no Japão, desde a metade dos anos de 1950, já desenvolvia, em suas ações performáticas, entrelaçamentos arte-sociedade, misturando teatro, artes plásticas, música e meio ambiente. De acordo com um dos componentes, Yoshihara, a obra do grupo se destacou pelo resultado das possibilidades investigadas da vocação do material para vida, ou seja, recuperação da arte integral. Com ele, também a rede de arte postal possibilitou a troca de informação e experiências, por exemplo, o contato entre os artistas Paulo Bruscky e Shozo Shimamoto.

Após a criação do New York Correspondance School pelo americano Raymond Edward Johnson, a forma de produzir arte por correspondência tomou corpo – até 1962-63, não havia menção específica para arte correio. Assim, desde a ideia da aludida escola, estabeleceu-se a prática da arte postal: distribuição livre, informação e comunicação interpessoal como a essência dela. Dentro da arte postal, a criação

artística é comunicação, e não, mercadoria; cria-se, pois, uma linguagem própria. Isso se contrapõe ao mercado, cujas características de destaque são a rapidez de difusão, a facilidade de produção e armazenamento e o alcance de qualquer um. O fato é que diferentes nacionalidades se uniram via postal por meio daquela instituição. As correspondências não se restringiam aos artistas conhecidos nem às experiências pessoais; estendiam-se às mais diferentes pessoas de qualquer lugar.

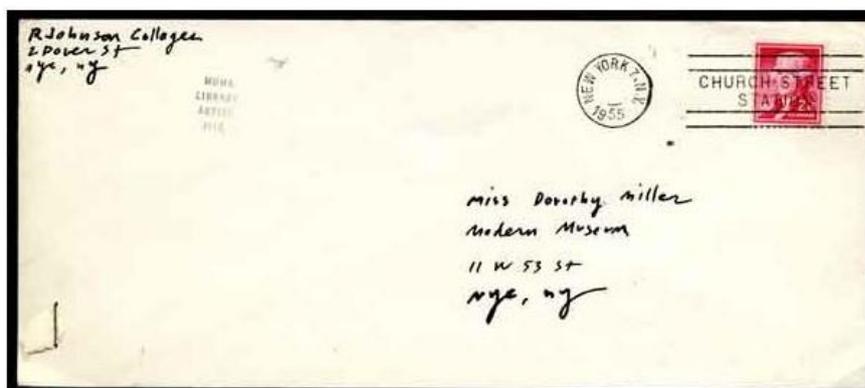
A ideia de Ray Johnson surgira do descontentamento com a política de arte e com as galerias e da necessidade de ampliar a função do artista. Ele é chamado “pai” da mail art”. Transformou o sistema de postagens em galeria, museu e distribuidora de obras, mas manteve-se artista independente em grande parte da vida. Suas principais obras foram as *collages*, que chamou “*Moticos*”. Aí se veem colagens bem-humoradas que incluem comentários sobre arte e relações sociais, utilizando-se símbolos marcantes para a sociedade, os quais eram distorcidos e subvertidos por ele. Por meio de cópias enviadas pela sua rede postal, os “*Moticos*” foram distribuídos para toda uma rede de artistas.

Figura 58 – Ray Johnson. *Moticos* (1956). MoMa.



Fonte: Acervo do Moma, 2014

Figura 59 – Ray Johnson. Envelope for the 36 *Collages* flyer, sent by Ray Johnson to Dorothy Miller, 1955. MoMa.



Fonte: Acevo do Moma 2014

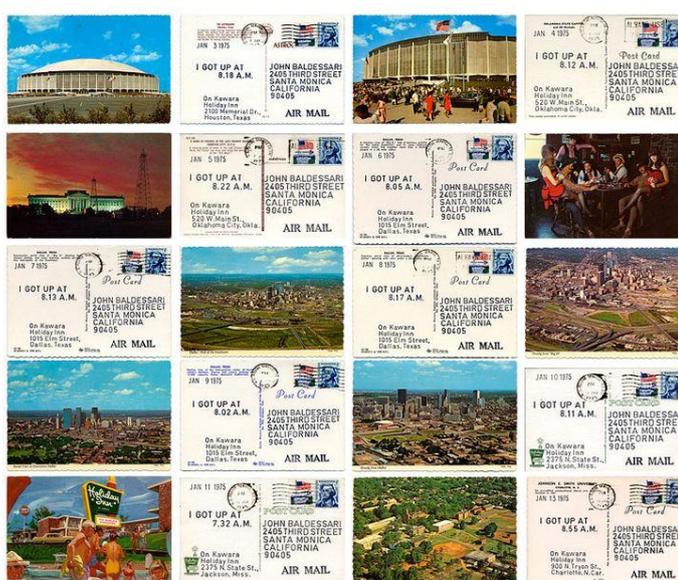
Em seu texto *O que é um moticos?*, Ray Johnson explica que “moticos” é um anagrama baseado na palavra “osmotic”. Ele fala sobre o “valor” do “moticos”, ao criticar a autonomia da arte, o seu valor de culto e fetichização, sugerindo ora guardá-los, ora exibi-los. Não é necessário ver o “motico” ou saber exatamente onde ele está. Johnson entendia a arte como processo em fluxo contínuo no qual todos são artistas, mas com a necessidade de ampliar seu lugar e levá-la para o cotidiano, deslocando-a do objeto para o imaterial. A propósito disso, ele enviou, durante a década de 1950, cartas desenhos e colagens com instruções para artistas específicos e outras a fim de serem repassadas adiante, em cadeia. Não havia preocupação com, por exemplo, originalidade ou mercado. O sistema funcionava de forma circular e por meio de trocas; a proposta acontecia em torno do correio, criando seu próprio circuito e público.

Os artistas conceituais da década de 1960 também utilizaram o sistema postal em suas propostas, apesar de estas girarem em torno da linguagem da arte, como, por exemplo, On Kawara, que realizou a proposta *I got up at*. A ação (durou quatro anos) consistia em, todos os dias, enviar postais com o carimbo do horário em que acordava a amigos e conhecidos. Os postais mostravam pontos turísticos da cidade de New York por onde o artista passeava. Kawara ia mapeando a cidade, estabelecendo uma rede de comunicação entre seus postais e o envio pelo correio, criando uma conexão, por meio de seu gesto repetitivo, entre tempo e memória. De acordo com Cauquelin,

O suporte postal é utilizado como rede de atores. Os envios são feitos entre artistas ou entre artistas e destinatários anônimos e constroem uma trama de acontecimentos. Matéria-prima da comunicação, essa troca permite construir

uma obra de diversas vozes, abalando assim a noção de autor único; o tempo da produção é posto em evidência, e a referência é questionada. Ligada à transmissão, a mail art destaca a importância contemporânea da informação e da necessidade de construir redes. Nisso reside seu aspecto sociológico. Na vertente propriamente artística, a atividade textual da mail art está frequentemente próxima da arte conceitual. Dentro da mesma linha, a copy art utiliza sistemas mais sofisticados – fotocopiadores, telecopiadores e geradores de imagem vídeo-gráficas e infográficas. São instrumentos de composição de imagens e de transmissão que provocam um curto-circuito – até certo ponto – no sistema tradicional de exposição. O museu se torna então uma ‘tela de exibição virtual, o ponto de emergência do organismo difuso e reticular da criação’. (CAUQUELIN, 2005, p. 151-152).

Figura 60 – On Kawara. *I got up at* (1968).



Fonte: micheledidier.com. Acesso em: 04 de setembro de 2023

Artistas como Ray Johnson, integrantes da Fluxus, além de Beuys, Kaprow e Shimamoto, este do grupo Gutai, foram precursores da rede de arte postal direcionada a um processo de fluxo contínuo no qual todos os envolvidos eram artistas. As trocas de informações, por meio da rede, influenciavam artistas do mundo inteiro e reforçavam a necessidade de levar a arte ao cotidiano, deslocando-a para a imaterialidade. A arte postal surgiu como alternativa ao sistema oficial de cultura e à lógica de propriedade e comercialização artísticas. A rede nasceu articulada por afinidades em se criar espaço para a troca de ideias e informações, ou seja, um canal que possibilitasse a disseminação de trabalhos em variados formatos.

No Brasil, a arte postal começou em Recife, em 1975, com os artistas Paulo Bruscky e Ypiranga Filho (conforme veremos mais à frente) na 1ª Exposição

Internacional de Arte Correio, que contava com a participação de 21 países e mais de 3.000 trabalhos. Na segunda edição, no ano seguinte, no *hall* do edifício sede dos Correios do Recife, ela foi fechada pela censura política da época: os organizadores presos pela polícia e vários trabalhos apreendidos. Como podemos perceber, aqui tal arte nasceu em cenário de conflitos ideológicos e culturais, entre os anos de 1960 e 1970. Mesmo assim, o movimento artístico teve rápida e ampla difusão, por causa de sua forma interativa e de comunicação largamente social.

O termo “arte postal” (ou “arte-correio,” ou “mail art”) é utilizado, comumente, no Brasil, para referência às publicações por correspondência. Após a XVI Bienal de São Paulo, em 1981, na qual a arte postal ganhou destaque, a terminologia foi reforçada por Walter Zanini (curador geral) e Julio Plaza (curador da Exposição de Arte Postal). Ademais, tal termo também é encontrado em publicações, como *Arte novos meios/multimeios, Brasil 70/80*, de 1985, – livro que apresenta textos de Daisy Peccinini, Walter Zanini, Julio Plaza e depoimentos sobre ele de diversos artistas, entre os quais Paulo Bruscky, – e *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*, de Cristina Freire, de 1999. Paulo Bruscky, Joaquim Branco e Hudinilson Jr, por exemplo, utilizaram outras nomenclaturas: “mail art”, “arte por correspondência”, “arte a domicílio” ou, até, “poesia postal”. No entanto, entre os artistas, a expressão “arte postal” é a que aparece com maior frequência.

A criação artística, a partir dos anos de 1960, não mais se identificou com um ofício. Para ser artista não mais seria necessária a especialização técnica em instituições de ensino e pesquisa. A condição se daria à medida que fossem desenvolvidos trabalhos nos quais ideias e processos estivessem relacionados de forma coerente. Isso porque movimentos, por exemplo, ligados à arte postal foram capazes de conectar o contexto compartilhado dos artistas com os novos conceitos formais que conduziam a arte contemporânea à necessidade de se discutirem aspectos do cotidiano. Esses aspectos encontraram no correio a troca e a propagação de mensagens a baixo custo e de fácil acesso e uma alternativa aos circuitos oficiais, museus e galerias, desvinculando-se dos sistemas oficiais de produção e distribuição de arte existentes até então.

Desde o surgimento da arte conceitual no começo dos anos de 1960, o caráter de mercadoria conferido à obra de arte foi questionado em razão de se colocar em segundo plano a experimentação, o contexto e o caráter contemplativo. Ao se

questionar o caráter dela própria, significa que ela se deva reconectar com a vida, ocupando os lugares do cotidiano, aliando-se ao contexto social e à crença na transformação. A arte postal, então, se ampliou até a vida ordinária, retirando seu caráter mercadológico. Isso ficou evidenciado nas características de desmaterialização, ou seja, efemeridade e impermanência das obras. De outra parte, ao afastar-se da contemplação e da fruição, ela se aproximou da ideia da arte como processo transitório de vivência.

Arte postal se caracterizou, enfim, por constituir um movimento que reuniu diversas linguagens e técnicas e o contexto sociocultural de cada um desses aspectos. Porém, imbricada com relações interpessoais, estreitou a relação entre o artista e o espectador. Assim, as experimentações da arte contemporânea uniram o processo de criação ao de interpretação, essencial para o significado da obra. O sistema artístico, por consequência, tornou-se aberto e, a fim de se manter vivo, necessitaria de trocas constantes; por meio da interação, criar-se-iam processos artísticos caracterizados por trocas complexas e dinâmicas em que os espectadores participassem da elaboração da obra, interpretando-a, transformando-a, desenvolvendo-a.

No contexto da arte postal, esse percurso criou imagens de uma trajetória, arte processual: a trama de relações estabelecidas por ela fez a obra estar em constante movimentação dentro de uma rede, contribuindo para o seu fluxo e crescimento. A arte postal gerou campos de interação que se caracterizaram mediante envios e recebimentos de material artístico. A comunicação entre os artistas iniciava uma estrutura em cadeia, estimulando outros campos de interação, fazendo do artista público e, ao mesmo tempo, do público artista. Em outras palavras, a arte postal consolidou-se como sistema conectado que compartilha uma linguagem comum e no qual seus autores estão sempre mudando de posição (emissor-receptor). Segundo Couchot,

Alguns trabalharão principalmente sobre a emissão, isto é, sobre a maneira pela qual a obra advém, pela qual ela se faz, e se pensa. Eles trarão à luz os fenômenos da criação, desmistificando-os e negando seguidamente toda expressão subjetiva. Outros se interessarão sobretudo pela transmissão e pela maneira como as obras são dadas a ver, socializadas (memorizadas, difundidas, destruídas, esquecidas etc.). Eles buscarão dominar os processos de transmissão; tentarão assim se inscrever fora dos circuitos artísticos tradicionais ou inventar novos, imaginar outras relações com o público. Enfim, estes últimos insistirão sobre a recepção, sobre a maneira pela qual as obras, produtos tangíveis ou intenções puras, operam sobre o

observador, sobre sua sustentabilidade, sobre os mecanismos de percepção. (COUCHOT, 2003, p.10).

Por fim, com ela se propunha a fazer crítica à arte então produzida, e não opor-se a ela mesma. A ideia era criar maneiras de aproximá-la do público; renovar-se artisticamente com simplicidade em ambiente alternativo; veicular qualquer tipo de informação ou objeto no campo da comunicação e da arte, encurtando distâncias entre o artista e o público. A arte postal não se destinava a integrar o circuito oficial e tradicional; talvez, por isso, tenha sido considerada arte marginal, de baixo valor artístico, antiarte. Para Freire,

A facilidade para a circulação de informações artísticas, a virtual possibilidade de acesso a um público mais amplo, a fuga do mercado e, especialmente para os latino-americanos, a oportunidade de subverter a repressão política e participar do debate internacional asseguram até aos correios o papel de difusor de operações artísticas. Na Arte Postal, as instituições privilegiadas para a troca de informações deixam de ser galerias e museus. Não por acaso, foi corrente entre os artistas conceituais dos anos 60 e 70 o questionamento dessas instituições. (FREIRE, 1999, p. 35).

Ela reuniu artistas de muitos países em torno do mesmo objetivo: fazer experimentação artística e intercâmbio de trabalhos em paralelo com o circuito tradicional da arte. Sua principal característica: o produto era a comunicação, parte da produção social. Convertia em arte o processo de comunicação. Os artistas, ao mesmo tempo, eram emissores e receptores; todo o material tinha função comunicativa. Por outro lado, a linguagem rompeu com a estética tradicional, voltando-se para novas formas interessadas, muito mais, nas interações sociais do que nos objetos. Ao lado disso a arte postal negava a hierarquia e o controle das estruturas do circuito artístico, porém algumas regras surgiram. As principais foram: o correio seria o meio de preferência para envio dos trabalhos; as obras não seriam comercializadas; não existiriam mecanismos de seleção para os membros da rede. Conforme Clemente Padín,

[...] algumas questões táticas aceitas por toda a rede e seus diversos circuitos: as obras devem ser enviadas via correio, todas as obras recebidas a partir de qualquer convocatória, seja qual for o tema, serão exibidas na sua totalidade, sem escolha e sem seu júri impor restrições no que se refere a tamanho, técnica, disciplina ou corrente artística e os destinatários estão obrigados a acusar o recebimento enviando uma lista de participantes ou catálogo com os endereços. Outro requisito é a não- devolução e a não-

comercialização das obras, podendo ser doadas às instituições patrocinadoras para suas próprias mobilizações. (PADÍN, 1998, s.p)

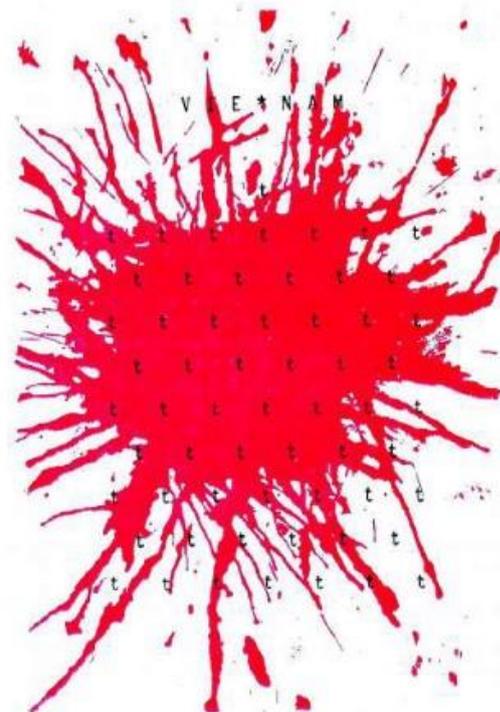
A negação da comercialização dos trabalhos era a essência da arte postal; a rede não se fundamentava na mercantilização das obras de arte, no estímulo financeiro, mas na cooperação mútua. No entendimento de Padín, o importante era que “trocássemos produtos não dinheiro”, “A Arte correio e o dinheiro não se misturam” (PADÍN, 1998). O caráter cooperativo também permitia que a rede estivesse sempre aberta. Como esta não apresentava estrutura hierárquica, possibilitava a integração constante de novos membros. Na medida em que valoriza a comunicação, a arte postal é o primeiro movimento da história da arte a ser verdadeiramente transnacional.

5.2 ARTE POSTAL NA AMÉRICA LATINA E NO BRASIL

A rede de arte postal consolidou-se na década de 1970. Mas, na América Latina, as primeiras manifestações tinham ocorrido nos últimos anos da década de 1960. As relações sólidas entre seus integrantes, no caso latino-americano, eram resultantes das situações em contexto político de países tomados por ditaduras militares. A geração de Clemente Padín, Julio Plaza, Guillermo Deisler, Edgardo-Antônio Vigo e Paulo Bruscky legitimou, por meio de uma formulação teórica, a prática da arte postal na América Latina e no Brasil; além disso, criou trabalhos de forma individual e participou da rede coletiva de arte.

Artistas postais latino-americanos já estavam ligados às redes de circulação da chamada **nova poesia**, as quais antecederam às práticas de arte postal. Os movimentos Nova Poesia apareceram na América Latina na década de 1960. Difundida por meio de publicações e exposições, tinha representantes no Chile (Guillermo Deisler), no Brasil (o grupo paulista Noigandres), em Cuba (*OVUM 10*, de Clemente Padín) e na Argentina (*WC*, *Diagonal Cero* e *Hexágono 70*, todas dirigidas por Edgardo Antonio Vigo).

Figura 62 – Pedro Lyra Vie(t)nam 1969



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

Primeiro poema-postal

Tanto a arte conceitual quanto o movimento de arte postal na América Latina intensificaram as questões políticas, em razão do contexto de ditadura militar: repressão, exílios, prisões e mortes na referida região. Por conseguinte, os artistas se apropriaram da mídia e de sua estrutura de massa e outros meios tecnológicos de comunicação, no sentido de produzir um trabalho que despertasse a atenção das pessoas para aquela mensagem. Conforme Cristina Freire,

Não por acaso é relevante o lugar da América Latina e dos países do leste europeu nesse circuito aberto, sobretudo nesse momento neste circuito aberto, sobretudo nesse momento. A abertura da rede de Arte Postal, pela sua capacidade inerente de furar bloqueios, é inversamente proporcional ao fechamento político e ideológico desses países. (FREIRE, 2006 p. 137).

Na América Latina, os artistas postais identificaram-se pelas ideias semelhantes e pela censura do governo às produções artísticas. A clara posição política entre eles, na década de 1970, encontrou no correio a função também de propagar e trocar mensagens que veiculariam tal posicionamento, formando uma rede

global de solidariedade. Por intermédio de tal rede, os relatos poderiam testemunhar o contexto histórico. Enquanto isso, mobilizações de solidariedade foram organizadas diversas vezes, na tentativa de repudiar e modificar os sistemas que regulavam a vida diária naquelas circunstâncias. Um exemplo foi a denúncia da prisão política dos artistas Clemente Padin e Jorge Caraballo – um caso de repressão ligado à arte postal. Eles foram acusados de “escárnio e vitupério às forças morais das Forças Armadas” e condenados a quatro anos de prisão. Entretanto, a ampla repercussão na rede postal, articulada internacionalmente para denunciar o ocorrido e exigir a libertação dos artistas, obteve resultado concreto: a libertação deles apesar de algumas restrições.

Figura 63 – Cartão-postal de Guillermo Deisler.



Fonte: Arquivo do centro de Arte experimental Vigo

Na Argentina, os pioneiros da arte postal foram Liliana Porter, Luis Camnitzer e Edgardo-Antonio Vigo com a circulação e as publicações do grupo Diagonal Cero na década de 1960. De 1971 a 1975, Vigo foi editor da revista *Hexágono '71*, criada com a contribuição de diversos artistas. Mas, pouco tempo antes, 1970, Horacio Zabala começara produtiva parceria com Edgardo-Antonio Vigo, a qual daria fruto: a primeira exposição de arte postal da Argentina, em 1975, chamada Última Exposición Internacional de Artecóreo '75 na galería Arte Nuevo, Buenos Aires, com 199 participantes. Um ano depois, Zabala partiu para o exílio na Europa, onde iniciou um

projeto de arte postal denominado *Today art is a prison* (Hoje a arte é uma prisão). Os trabalhos, que projetavam celas de prisão, eram enviados pelo correio com o título do evento como tema.

Figura 64 – Convite para a exposição Today Art is a Prison, 1978, na Numerosette d'Arte Attuale, Nápoles, Itália.



Fonte: acervo MAC USP.

Especificamente em Buenos Aires, do Centro de Arte y Comunicación (CAYC), criado, em 1968, no sentido de promover a arte conceitual, formou-se, em 1971, um grupo de artistas chamado Grupo de Los Trece, que, depois, recebeu o nome Grupo CAYC. Este participou com intensidade da rede de arte postal e destacou-se pela exposição Década de 70.

No Chile, sobressaíram os artistas Dámaso Ogaz e Guillermo Deisler, ambos exilados na década de 1970: Ogaz na Venezuela em 1967 e Deisler expulso do país em 1973, ano do golpe que depôs o presidente Salvador Allende. A participação de Deisler na rede de arte postal remonta às revistas *Ediciones Mimbres* (1963-1973) e *Tebaida* (1968-1973). Na Colômbia, o artista postal de maior relevância foi Jonier Marin, que contribuiu com o grupo CAYC e com o MAC USP, organizando duas mostras: a Papel e Lápis (1976) e a Videopost (1977). Em El Salvador, Jesús Romeo

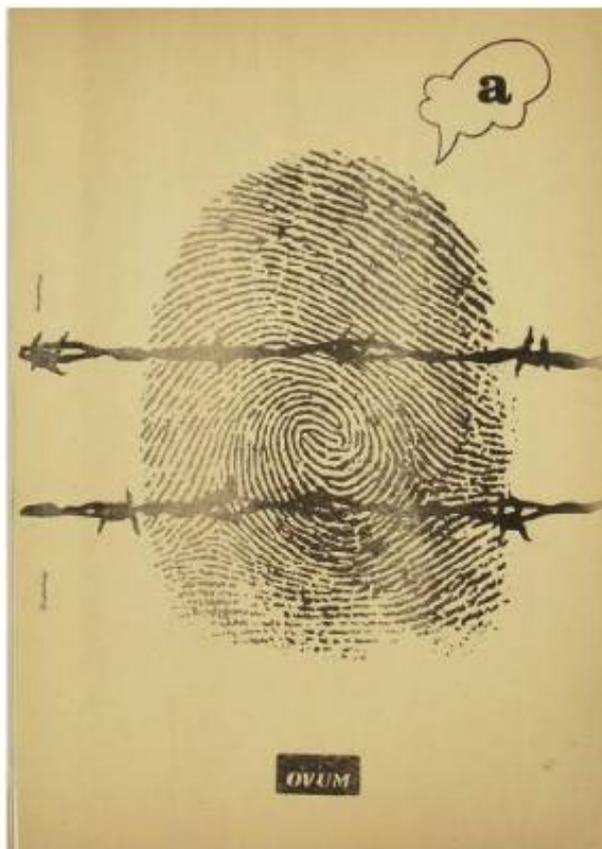
Galdámez Escobar destacou-se na mesma arte. Veio ao Brasil na década de 1970, período em que estudou no Instituto de Artes da UFRGS e entrou em contato com Paulo Bruscky. Fez parte também do grupo Nervo Óptico.

No México, sobressaíram os artistas Felipe Ehrenberg, Ulises Carrión e Mauricio Guerrero Alarcon. Em 1968, Ehrenberg, com a carreira já consolidada, exilou-se, por causa do contexto político mexicano, em Londres. De lá, criou a editora Beau Geste Press, que o colocou em contato com diversos artistas Fluxus. Isso resultou em, aproximadamente, 150 publicações estruturadas por meio do trabalho colaborativo. Durante esse período, ele conheceu o também mexicano Ulises Carrión, com quem desenvolveu parcerias na edição de livros. Em 1974, quando retornou ao México manteve ativa a Beau Geste Press e realizou outras iniciativas editoriais.

Ulises Carrión exilou-se, no início da década de 1970, em Amsterdã, onde deu os primeiros passos na poesia experimental. Em 1977, criou o projeto Rede Internacional de Correio Artístico Imprevisível (RICAI) – um sistema de envios de obras o qual transmitiria mensagens gratuitamente. Nesse projeto, a arte postal era independente do sistema do correio, pois fundamentava-se apenas na solidariedade, o que fortalecia o círculo de comunidade artística internacional.

Clemente Padín foi o mais relevante artista postal uruguaio: além de ativo integrante do movimento, era um formulador teórico dessa dinâmica artística. Já no início da década de 1970, atuou como editor da revista *OVUM 10* – extinta em 1972 e substituída pela *OVUM*, publicada entre 1973 e 1977. Tal periódico destinava-se a difundir as tendências poéticas concretistas. Seus números foram publicados durante a ditadura, com o apoio de um projeto colaborativo: solicitava-se a artistas do exterior o envio das impressões em tamanho ofício; no Uruguai, ele era confeccionada. Em 1974, Padín organizou o Festival de La Postal Creativa na galeria U, Montevideu, o qual contou com a participação de 370 artistas.

Figura 65 – CLEMENTE PADÍN. *OVUM*, n. 1, 1973; *OVUM*, n. 7, 1977.



Fonte: FONDAZIONE BONOTTO - Fluxus and Experimental Poetry Collection. Acesso em: 04 de setembro de 2023

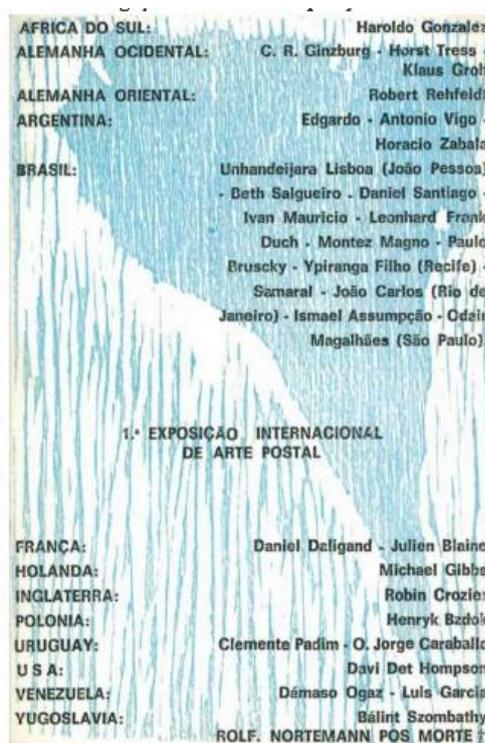
Na Venezuela, dois artistas mantiveram atividades na rede de arte postal: Dámaso Ogaz e Diego Barboza. Ogaz, em meados da década de 1970, criou o selo Cisoría Arte nas suas publicações; Diego Barboza, em 1973, iniciou sua produção, veiculando na rede seus poemas de ação. Esse artista contribuiu também com o periódico *Buzón de Arte*, que foi uma importante sistematização das atividades da rede postal e difundiu muitos trabalhos artísticos e textos de referência, como *Arte-Correio: uma nova forma de expressão*, de Edgardo-Antonio Vigo e Horacio Zabala, *Arte-Correio: uma nova etapa no processo revolucionário da criação*, também de Vigo, e *Higiene das obras de arte*, de Hervé Fischer.

No início da década de 1970, no Brasil, alguns núcleos descentralizados se consolidaram em torno do movimento de arte postal: no Nordeste (Recife, Natal e o estado da Paraíba); no Leste (São Paulo) e no Sul (Porto Alegre). Ademais, certos artistas se conectaram individualmente à rede. Paulo Bruscky, por sua vez, já vinha, desde o final dos anos de 1960, fazendo exposições em *outdoor*, experiências em pequenos formatos com xerografia, em fax arte e em livros de artista por meio do

correio, junto com Ypiranga Filho, Daniel Santiago e Leonhard Frank Duch. A verdade é que, em 1975, Bruscky e Ypiranga Filho organizaram a I Exposição Internacional de Arte Postal, apresentando trabalhos de 31 artistas. Tal evento foi realizado em um hospital, em Recife. Para Cristina Freire,

O détournement (desvio) das máquinas utilizadas no trabalho cotidiano foi uma das estratégias preferidas de Paulo Bruscky, sobretudo em sua rotina como funcionário no Hospital Agamenon Magalhães. O entorno foi tomado como fonte de experimentação, pois, afinal, a arte não está necessariamente onde se espera que ela esteja. Mesas hospitalares do hospital, em Recife, foram tomadas por Bruscky e Ypiranga Filho para a realização de exposição de arte postal. (FREIRE, 2006, p. 51).

Figura 66 – Postal de divulgação da Primeira Exposição Internacional de Arte Postal.

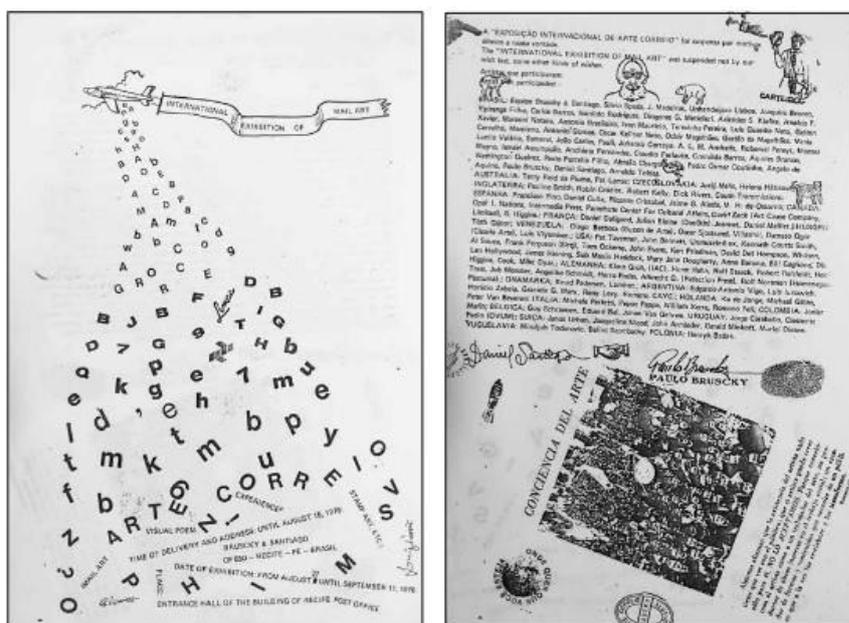


Fonte: arquivo Centro de Arte Experimental Vigo.

Um ano depois, então ao lado do seu parceiro Daniel Santiago, com quem já vinha trabalhando em projetos artísticos, desde os anos 1970, Bruscky realizou a II Exposição Internacional de Arte Postal na sede dos Correios em Recife, com 132 participantes. Com o número de participantes quatro vezes maior que a primeira, logo após a abertura ela foi censurada e fechada; os organizadores, presos; as obras, apreendidas. Essa exposição não tinha sido a primeira a ser fechada no Brasil, desde 1967, pois o livre exercício da criatividade artística passava por agressiva censura. Ao mesmo tempo, não se percebiam estímulos à arte experimental por parte dos museus

e galerias. Boa parte da produção dos melhores artistas, em razão das ameaças, ficava tolhida pelo medo de retaliação. Algo parecido acontecia em outros países da América Latina, conforme relatamos anteriormente: exílio de Guillermo Deisler após o golpe de Pinochet contra Allende; desaparecimento de Palomo Vigo, filho do artista postal argentino Edgardo A. Vigo; tortura e prisão, por longos anos, dos uruguaios Jorge Caraballo e Clemente Padín; perseguição, prisão e exílio no México do salvadorenho Jesús Romeo Galdámez.

Figura 67 – PAULO BRUSCKY E DANIEL SANTIAGO. Comunicado de suspensão da 2ª Exposição Internacional de Arte Correio (1976).



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

A intensificação da presença dos governos militares implicou no monitoramento dos correios, ou seja as correspondências passaram a ser controladas e violadas pelos Serviços de Inteligência. Ao lado disso, a censura e a perseguição influenciavam diretamente as temáticas abordadas pelos artistas que confundiam a arte com a vida. Paulo Bruscky relata o episódio:

[...] afora os problemas causados pela burocracia ultrapassada dos Correios, existem, quase que exclusivamente na América Latina, dificuldades com a censura, que fechou, minutos após a sua abertura, a 'II Exposição Internacional de Arte Correio', realizada no dia 27 de agosto de 1976, no hall do edifício sede dos Correios do Recife (Brasil) que patrocinou a mostra. Esta exposição, que contou com a participação de 21 países e três mil trabalhos, só chegou a ser vista por algumas dezenas de pessoas e, além da exposição, os artistas-correio brasileiros Paulo Bruscky e Daniel Santiago, organizadores

do evento, foram arrastados para a prisão (incomunicáveis) da Polícia Federal, enquanto os trabalhos só foram liberados depois de um mês e, afora os danos, várias peças de artistas brasileiros e estrangeiros ficaram retidas e anexadas ao processo, até a presente data [1981]. (BRUSCKY, 2009, p. 375-376).

Em 1978, Bruscky realizou a III Exposição Internacional de Arte Correio na Biblioteca Pública Estadual Castelo Branco, Recife, a qual homenageava os artistas Clemente Padín e Jorge Caraballo. Na Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), Recife, aconteceu a exposição Arte Correio: Brasil durante o I Festival de Inverno da UNICAP, em 1978. Nesse evento, reuniram-se trabalhos de artistas atuantes neste país. No mesmo ano, Bruscky organizou a mostra 3x4 Show na Livraria Livro 7, também em Recife: artistas foram convidados a enviar trabalhos em fotos de 3 x 4cm, tamanho padrão utilizado em documentos burocráticos. Em 1979, no II Festival de Inverno da UNICAP, ele organizou uma exposição internacional de arte postal. A partir de Recife, núcleos de arte postal em Natal e João Pessoa foram desenvolvidos por artistas, como Falves Silva, um dos fundadores do poema-processo, e Ubirajara Lisboa, responsável pela criação da revista chamada *Karimbada*.

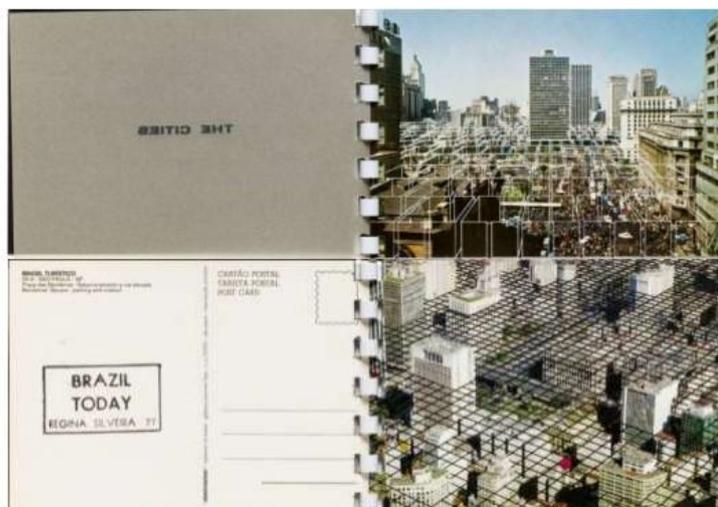
Em São Paulo, o núcleo de arte postal era ligado ao MAC USP. Ângelo de Aquino, Júlio Plaza e Regina Silveira foram responsáveis pela introdução do movimento na instituição, sob a curadoria e o incentivo do diretor Walter Zanini. O experimentalismo foi uma das características do MAC a partir da década de 1970. Várias exposições continham claros posicionamentos contrários ao governo; muitas foram censuradas, porém nenhuma, fechada durante o período da ditadura militar.

Ângelo de Aquino introduziu a arte postal no referido museu em 1973, com base na sua experiência na Polônia. A primeira exposição articulada com o curador Walter Zanini – Seis Artistas Conceituais – não se concretizou, porém possibilitou um primeiro contato do MAC com a rede e com os artistas Regina Silveira e Júlio Plaza. Este último organizou, em parceria com Zanini, a exposição intitulada Prospectiva '74, que reuniu 151 artistas e 15 publicações de diversas localidades, sobretudo da América e da Europa. Em 1977, organizaram juntos Poéticas Visuais (semelhante à Prospectiva '74), exposição que contou com 189 artistas e 17 publicações.

A produção postal de Regina Silveira, de tendência mais politizada, constituiu-se de uma série chamada *Brazil Today* (1977): desenhos sobre imagem fotográfica

compunham uma série de quatro cadernos de cartões-postais modificados por ela. Cada caderno tinha um tema: cidades; pássaros; índios do Brasil; belezas naturais do país. Ela utilizava fotografias de cartões-postais comprados no aeroporto de Congonhas ou feitas pelo artista Júlio Plaza.

Figura 68 – Regina Silveira. *Brazil Today* (1977).



Fonte: <https://reginasilveira.com/BRAZIL-TODAY>. Acesso em: 04 de setembro de 2023

Já fora da direção do MAC USP, em 1981 Walter Zanini participou da organização da XVI Bienal de São Paulo, retomando algumas práticas que havia desenvolvido no citado museu, como a arte postal. Assim, introduziu-se na Bienal uma exposição de arte postal com a curadoria de Júlio Plaza. Nela qualquer artista interessado podia expor os seus trabalhos sem a necessidade de convite e sem nenhum processo de seleção. O pré-requisito era enviá-los pelo correio, os quais, em seguida, eram catalogados. Zanini escreveu no catálogo da Bienal:

Atividade de clara mobilização internacional, marcada pelo quantitativismo, com a dinâmica de seus objetos-signos, a arte postal espalhou-se num espectro extremamente vasto de conteúdos, utilizando todo e qualquer veículo de comunicação disponível na sociedade de consumo. Se esse conglomerado anárquico de mensagens irreverentes transtorna, é porque a civilização está transtornada. (ZANINI, 1998, p. 7).

Figura 69 – Fundação Bienal de São Paulo. Catálogo da XVI Bienal de São Paulo - Arte Postal, 1981 Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP.



Fonte: Acervo MAC USP

A arte postal, além de anunciar nova forma artística fora do circuito fechado das galerias e museus, recorria a um elemento comum às mais diferentes propostas a experimentações: à xerox pela possibilidade de reprodução rápida, de aceleração e abertura à propagação de conteúdos, de abrangência física dos trabalhos e da universalidade da arte. Questões como autenticidade e permanência física das obras, ou melhor, o efêmero e o precário eram traços de tal produção. Nesse sentido, as referidas estratégias constituíam componentes formais, além da recriação de um espaço de resistência e da recusa à noção de arte como bem de consumo. A arte postal, enfim, enfatizava estratégias culturais quanto à organização formal e à escolha do sistema de distribuição como estrutura de trabalho. Veremos isso adiante, na obra de Paulo Bruscky.

5.3 CIRCUITOS, MECANISMOS E FUNCIONAMENTOS: PAULO BRUSCKY E A ARTE CORREIO

Paulo Bruscky, considerado o pioneiro na arte postal brasileira, engajou-se na rede no início dos anos de 1970. Em *Arte correio: hoje a arte é este comunicado*, ele,

além de dar outras nomenclaturas – “arte por correspondência”, “*mail art*” e “arte postal” – indica sua preferência pela denominação “arte correio”, por considerá-la mais abrangente. A sua atuação no movimento refletia a posição como artista no processo produtivo. Durante a trajetória dele na arte em tela, o artista recifense repensou o papel da arte e do artista por meio do desenvolvimento das técnicas de produção com o foco no conceito, e não no objeto artístico. Para Bruscky, não eram só artistas que faziam parte da rede,

Eram poetas e pessoas mesmo que compravam até para saber. Pediam soluções, porque qualquer espaço era espaço. Vitrines foram muito utilizadas no mundo todo como espaços expositivos, livrarias e outros espaços. A primeira exposição do Brasil foi feita na capela do hospital, porque os mortos eram velados lá, o pessoal não tinha nada para fazer em velório. Em velório você fica observando as pessoas não tem para onde olhar, é incrível, porque elas não ficam olhando para o morto. Procuram não olhar, então fica todo mundo com o olho vago em velório. Na capela era mais fácil, porque era uma forma da pessoa ficar olhando para alguma coisa. Tinham também as missas, então era um povo sempre frequente. Era legal essa frequência. (MARSILLAC, 2014, s/p).

Segundo Bruscky, a arte correio “surgiu como um veículo para unir pessoas do mundo todo que trabalhavam no mesmo segmento”. (BRUSCKY, 2009, p. 77). Ao comentar cenas irônicas do dia a dia, do consumo ou mesmo sobre a guerra – “Você pode conhecer toda a verdade sobre a 1ª guerra mundial” (1975) ou, ainda, “Parabéns! Você e sua família participarão da grande aventura de conhecer nosso tempo” (1976) –, ele convidava, com grande deboche, à reflexão sobre acontecimentos políticos e à retomada de questões da arte conceitual e de resquícios das práticas dadaístas, como as colagens, palavras, letras e sinais tipográficos. A informação, o conteúdo, a proposta em si, tudo era arte correio, por exemplo, a crítica da cultura, a anarquia social e a política. Daí a necessidade de se incorporarem novas mídias para produção da arte.

Figura 70 – Paulo Bruscky. [Você pode conhecer toda a verdade sobre a guerra mundial], 1975. Envelope.



Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

Figura 71 – Paulo Bruscky. [Parabéns! Você e sua família participarão da grande aventura de conhecer o nosso tempo]. Envelope (1976).



Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

Qualquer material que caminhasse em direção contrária à ideia da arte tradicional, mas informasse, viraria arte. Caixas, fitas magnéticas, materiais mais baratos que possibilitavam produção e ou reprodução (papéis, envelopes, postais, colagens, xerox e *offset*) eram amplamente utilizados por Bruscky. Porém, dentre todos, os selos e os carimbos ganharam destaque.

Os “selos de artista” e “carimbos de artista” eram criados pelos artistas em oposição aos selos oficiais. Esses elementos foram utilizados pelo grupo Fluxus, que desenvolveu carimbos e selos decorativos para ornamentar seus envelopes. Paulo Bruscky também desenvolveu os próprios selos e carimbos com o propósito de ironizar a burocracia dos Correios e inserir a arte no cotidiano – questão fundamental da arte correio. Alguns selos, convém destacar, expressavam atitude de denúncia diante do contexto de repressão no país nos anos de 1970.

Figura 72 – Paulo Bruscky. Envelope dos anos 1970.



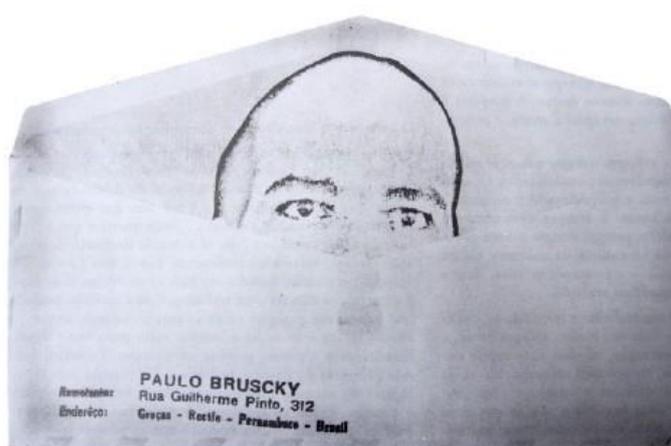
Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

Em *Auto-retrato* (1975), seu rosto, fotocopiado no interior da carta, só aparece quando esta é aberta pelo destinatário. A proposta era sua identidade permanecer secreta até o desembulho pelo receptor. Ao trabalhar com a xerox, possibilitando a reprodução, ele levantava a questão da originalidade – já debatida por Walter Benjamin – em relação à autenticidade da obra de arte. Conforme Bruscky, as experiências dele com a xerox aumentavam as possibilidades de experimentação e de criação, além de difundir suas ações por diversos meios, expandindo as fronteiras das linguagens da arte contemporânea. Bruscky afirma:

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. (BRUSCKY *apud* FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 376).

No carimbo *Hoje, a arte é este comunicado*, de 1973, Paulo Bruscky trabalhou com a ideia de que o conceito ou a atitude mental tem prioridade em relação à aparência da obra. Não mais importava a materialidade, a arte era o conceitualismo puro, no qual tudo seria possível. Isso indicava a direção intelectual que ela tomaria. Arte como comunicado traduziria boa parte da obra de Bruscky: “A arte como ideia”. Ela estava passando pela investigação e definição dela própria, e não mais pela simples contemplação, o que alterava a postura do espectador, dali em diante, enredado no processo artístico e em análises só decifráveis no contexto da arte.

Figura 73 – Paulo Bruscky. Envelope (1975).



Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

Figura 74 – Paulo Bruscky. *Hoje, a arte é este comunicado* (1973).



Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

Em 1975, ele iniciou a proposta *Sem destino* (que se encerraria em 1983), recorrendo a uma estratégia mais ampla: a estrutura dos correios. A ação durou, ao todo, oito anos e se desenvolvia mediante o envio de correspondências para artistas da rede de arte postal internacional, da qual Paulo Bruscky fazia parte. Dentro da

correspondência, existia outra que omitia o destinatário e continha os dizeres “Sem Destino”. Bruscky comentou sobre esse trabalho:

Em Sem Destino, que realizei de 1973 a 1983, imprimi alguns envelopes sem destino no lugar do destinatário e no remetente meu endereço... queria questionar a própria burocracia dos correios... não achando o destinatário, a carta voltará ao remetente. (BRUSCKY *apud* FREIRE, 2006, p. 147).

A proposta de Bruscky era irônica e, ao mesmo tempo, retomava as questões da arte conceitual, um circuito alternativo para arte. Tal produção entrou no museu pela XVI Bienal de São Paulo, em 1981. Naquele momento, ele realizou outra ação: colocou dezenas de envelopes “sem destino” em caixas coletoras dos Correios na cidade de Recife; como remetente após seu nome e o endereço do Pavilhão Armando Arruda Pereira, Parque Ibirapuera, São Paulo, local da Bienal.

Figura 75 – Paulo Bruscky. *Sem destino* (s/d).



Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

O projeto *Sem destino* resultou de pesquisa motivada pelo interesse do artista em discutir o sistema de funcionamento do correio em todo o mundo. Bruscky enviava as correspondências e pedia aos artistas que as colocassem em suas caixas de correio. Dentro dos envelopes, continham frases irônicas sobre certas questões: violação de correspondência e sistema de correios de cada país. Algumas cartas chegavam violadas. Para o artista, estavam em discussão análise sociológica, comportamento e censura.

Em dezembro de 1975, ocorreu a Primeira Exposição Internacional de Arte Postal, em Recife, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, no *hall* do Hospital Agamenon Magalhães, onde ambos trabalhavam. Segundo Sayão,

Essa geração de artistas, principalmente aqueles que aderiam a práticas marginais como a arte postal, frequentemente exerciam atividades profissionais desvinculadas do campo artístico como forma de sustento. No caso de Bruscky e Ypiranga Filho, que eram funcionários de um hospital, a prática artística fundiu-se com o mundo do trabalho, reconfigurando-o [...]. (SAYÃO, 2015, p. 51).

A estética da arte postal, por seu caráter informativo e funcional, pela mistura de signos, pela efemeridade e postura de antiarte, como o Dadá, foi relegada à marginalidade. Para afirmar sua presença fora dos circuitos oficiais, Paulo Bruscky, em *Confirmado: é arte*, de 1977, confeccionou um postal com a imagem de um recipiente que continha um líquido vermelho; na parte de cima, ele carimbou e escreveu os dizeres que deram nome à obra. Ao reforçar a ideia de arte produzida com material ordinário, apropriado do cotidiano, o artista concedia autoridade ao objeto ao dar materialidade ao discurso. Outros trabalhos que continham *slogans* dele próprio, com a intenção de situar ali a presença da arte, como o cartão-postal *Arte com firma reconhecida*, 1985, enfatizavam a ironia ao aludir à autenticidade da obra.

Figura 76 – Paulo Bruscky. *Confirmado: é arte* (1977).



Fonte: Paulo Bruscky: Poiesis, 2013

O postal *É a arte reversível?*, de 1977, que apresenta uma colagem de publicidade, revela ironia típica duchampiana, a ideia da arte como pertencente ao

regime de comunicação inserido, naquele momento, no cotidiano, e não apenas no círculo erudito. Bruscky, ao utilizar os correios como mídia de massa, regime da arte contemporânea, levava as pessoas comuns à conscientização dos acontecimentos diários artísticos. A arte postal, dentro da lógica conceitual, interrompeu, pela sua estranheza, a estrutura de circulação e consumo da arte como mercadoria.

Figura 77 – Paulo Bruscky. *Arte com firma reconhecida* (1985). Cartão-postal.



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

Figura 78 – Paulo Bruscky. *É a arte reversível?* (1977). Cartão-postal.



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

Apesar de realizadas, em maior quantidade, sobre papel, outros materiais foram empregados para a confecção das correspondências de arte postal, por exemplo, em *Radium arte: autum radium retratum* (1979). Essa obra constitui-se de

um fragmento de raios x o qual remete à identificação (pelos ossos) das pessoas por meio da radiologia. Analogamente, percebe-se no trabalho em parceria com Antônio Vigo: um telegrama alterado SOS10, de 1977, acaba por representar uma época. O telegrama mostra o desenho de perfil de um corpo perfurado. Essas duas obras compartilhavam medos, angústias e denúncias de ambiente e contexto violentos em que vivia a América Latina.

Figura 79 – Paulo Bruscky Sem título [untitled], 1978.



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

Figura 80 – Paulo Bruscky. *Radium arte: autum radium retratum* (1979).



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

Figura 81 – Paulo Bruscky. *Cuidado com violação* (197?).



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

Figura 82 – Paulo Bruscky SOS: telegram for Vigo [SOS: telegrama para Vigo] (1977).

EMPRESA BRASILEIRA DE CORREIOS E TELÉGRAFOS	
RÉCIBO DO TELEGRAMA ABAIXO DISCRIMINADO	
DESTINO	Espaço reservado a autenticação mecânica
INTERNATIONAL BOOK Nº 2 1977	
Seta preenchida pelo expedidor	
ECT	Espaço reservado a autenticação mecânica
22:30	
HORA DA TRANSMISSÃO	
PB	
INICIAIS DO OPERADOR	
INDICAÇÕES DE SERVIÇOS ANEXOS	MAIL ART
DESTINATÁRIO: EDGARDO - ANTÔNIO VIGO	
CASILLA DE CORREO 264 - LA PLATA	
(Rua, Av., etc.) (Bairro)	
CIDADE: BUENOS AIRES	ESTADO: PAIS/ARGENTINA
(ou nome da estação móvel, no radiograma) (ou nome da estação terrestre, no radiograma)	
PAULO BRUSCKY	216322
NOME DO EXPEDIDOR	TELEFONE
CP 850 - RECIFE - PE - BRASIL	
Rua	Cidade
7530 007 - 0051 162 x 229 mm	

Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

A arte postal, como consequência das linguagens geradas pelo conceitualismo, não só mudou os canais de sua circulação, mas também alterou o perfil de instituições tradicionais, como o museu e sua função de preservar e exibir. A arte, desde então, tornava um processo artístico resultante de *performances*, instalações e ações

temporárias articuláveis de formas diferentes. Com a censura e a perseguição a artistas de toda a América Latina, a rede possibilitava a circulação e a guarda das obras em casa. O mais relevante no momento em que a memória coletiva estava sob risco era a circulação dos trabalhos no espaço público e a formação de comunidades em que o social e o político definissem a arte. Isso era mais importante que o conteúdo. O envio e o recebimento materializavam a participação coletiva, ampliando a rede. Para Freire,

A Arte Postal reafirma em sua política o primado da circulação sobre a forma, da rede sobre o artista isolado, do alternativo sobre o instituído, das margens sobre o centro. Não por acaso, é relevante o lugar da América Latina e dos países do Leste Europeu neste circuito aberto, sobretudo nesse momento. A abertura da rede de arte postal, pela sua capacidade inerente de furar bloqueios é inversamente proporcional ao fechamento político e ideológico nesses países. (FREIRE, 2007, p. 65).

Em 1977, Paulo Bruscky e Daniel Santiago editaram a *Revista Classificada* – uma espécie de *assemblage*, obra híbrida que combinava colagem, impressão por meio de carimbos, interferências à mão e xerox. Para isso, recolhiam-se cópias de anúncios publicados pelos artistas na seção dos classificados dos jornais locais – ação costumeira deles nas décadas de 1970 e 1980, no sentido de publicar anúncios de arte em jornais que permitissem, além do intercâmbio, o conhecimento dos artistas interessados nessa prática.

O primeiro anúncio ocorreu em 1973 (ou 1974?), no *Jornal do Brasil*, nos classificados. Nessa seção, o artista conseguiu mostrar sua arte e registrar suas ideias para um grande público fora dos circuitos oficiais de arte. Assim, transformava as páginas dos jornais em proposta de ação, buscando patrocínio para obras, escrevendo notas poéticas, críticas ou políticas com humor e ironia. E mais: os textos propunham aos leitores a participação em eventos artísticos. De outra parte, muitos anúncios foram censurados pela Polícia Federal sob o argumento de conterem mensagens cifradas. Bruscky e Daniel Santiago foram proibidos, durante certo período, de publicar suas ações nos jornais de Pernambuco, porém estas circularam fora do país, por exemplo, em New York, no México e na Holanda, onde atingiram público maior.

Figura 83 – Paulo Bruscky. *Arte paisagem* (da série *Arte Classificada*).



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

Figura 84 – Bruscky & Santiago. *Revista classificada*. Livro de artista, xerox, 1977.



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

Figura 85 – Bruscky & Santiago. *Revista classificada*. Livro de artista, xerox, 1977.



Fonte: Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. 2009

As revistas e os livros de artistas foram muitos importantes para a divulgação dos trabalhos dos artistas conceituais já a partir do fim da década de 1960. Desde o grupo de vanguarda com o poema-processo (1967), que divulgava suas ideias em *Ponto*, lançada em 1967, em *Processo*, em 1968, e em *Vírgula*, em 1972, as revistas também serviam como instrumento para se denunciar o contexto de repressão dominante no país. O livro *Brasil meia-meia*, de Wladimir Dias-Pino – produzido com base em colagem de fotografias que mostravam a repressão e a agressão de policiais a manifestantes contrários ao regime – foi publicado no primeiro número da revista *Ponto*.

O uso sistemático da troca de correspondência com artistas de outras regiões do Brasil e, até mesmo, do exterior, além da própria escolha de imprimir revistas em envelopes, colocou os idealizadores dos referidos periódicos como pioneiros da arte correio no Brasil, quando tal denominação ainda era desconhecida. Dias-Pino mantinha correspondência com o argentino Edgardo Vigo, editor da *Hexagono*, e com o uruguaio Clemente Padin, com quem aquele chegou a fazer uma edição conjunta das revistas *Ponto* e *Ovum 10*, dedicada ao poema-processo. Em 1971, inspirados pelas *Noigandres* e *Invenção*, Torquato Neto e Waly Salomão idealizaram a *Navilouca*

– antologia de poetas experimentais. Essa revista só foi lançada em 1974 (edição única), com a participação dos concretistas Hélio Oiticica e Lygia Clark.

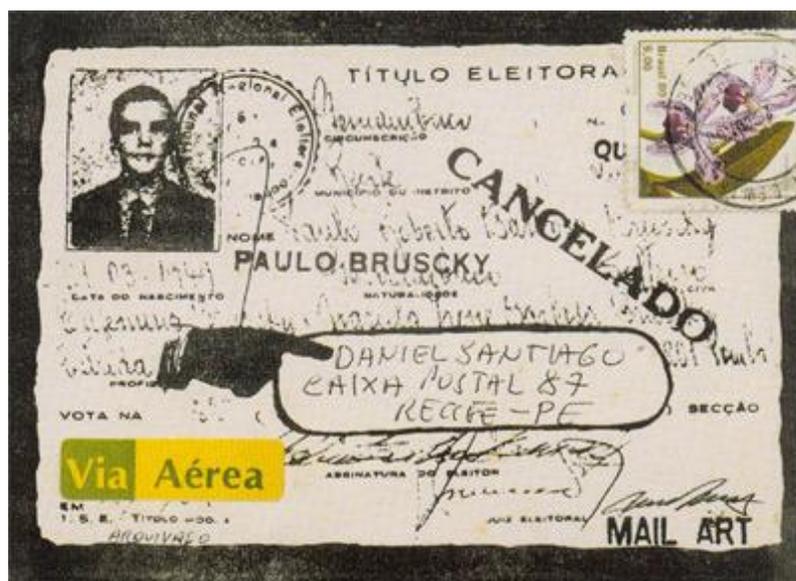
O mesmo grupo criou a *Polem*, também de edição única. Dela participaram alguns artistas plásticos: Waltercio Caldas, Antonio Dias, Iole de Freitas, Rubens Gerchman, Carlos Vergara e Regina Vater, os quais inauguraram um tipo de intervenção que se tornaria comum décadas depois – “ensaios gráficos”. Em São Paulo, Julio Plaza e Regina Silveira, que se envolveram intensamente no cenário da *mail art*, editaram, entre 1973 e 1974, três números da *On/Off* – revista que circulava de mão em mão, distribuída entre amigos. Regina Silveira ainda participou da *Ephemera* – editada em Amsterdã por Ulisses Carrión –, dedicada a trabalhos que circulavam pelo correio, como selos, carimbos, postais, adesivos e poemas visuais.

Entre 1974 e 1976, a revista *Experiências* (que teve uma tiragem de 300 exemplares) trouxe projetos experimentais, como o uso de suportes e técnicas de impressão diversas. Em formato de envelope, ela continha 15 trabalhos de arte postal e de poema-processo. Eram seus colaboradores o argentino Horacio Zabala e Paulo Bruscky. Esse recifense, na época, foi editor convidado do décimo para o décimo primeiro número da revista *Commonpress*, de 1977, um projeto artístico do polonês Pawel Petasz. Tal periódico convidava, de costume, a cada edição, um membro da rede internacional de arte postal para ser o editor – eis a justificativa para a participação do brasileiro. Nela, Bruscky utilizou a xerografia com formato de *assembling*. Disso, talvez, a grande participação de artistas estrangeiros. E mais: ele também foi editor da *Punho* entre 1973 e 1996, a qual havia publicado quatro números, nos anos de 1970, impressos em mimeógrafo manual. O uso e a posse do mimeógrafo, convém destacar, durante a ditadura militar, eram controlados pela polícia por causa do controle da circulação das informações. Usá-lo exigia autorização; caso contrário, era motivo de prisão.

Diversos postais fazem referência à ditadura militar, denunciando o contexto político vivido nas décadas de 1970 e 1980: *Título eleitoral cancelado* (1976); *Da série: anônimos* (1978); *Luto* (1981); *Limpos e desinfetados* (1984). Bruscky, por meio dessas obras, intencionava utilizar a rede de arte postal, para atingir o maior número de pessoas. Assim, comunicou, de forma direta, as condições pelas quais tanto a arte quanto a sociedade passavam diante das proibições de qualquer tipo de contestação pública no Brasil. Conforme Bruscky,

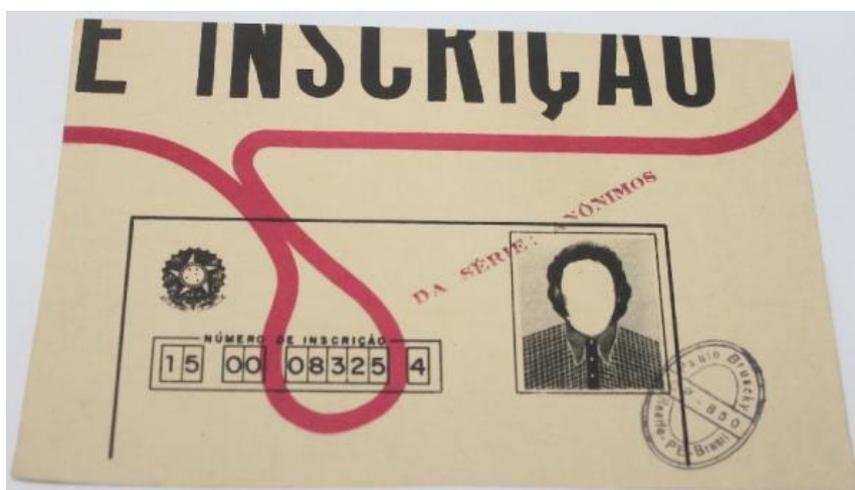
É preciso repensar a humanidade. Diante dessa barbárie, das mortes vistas como as coisas mais naturais do mundo, polícia matando, bandido matando. Claro que tudo tem uma razão social, e é preciso ir lá na raiz. A arte sempre leva uma mensagem de denunciar essas barbáries, os erros, as falcatruas. Uma das principais funções da arte é participar da sociedade politicamente agindo a favor das causas legítimas da humanidade. Num país como o Brasil sempre há motivações políticas. Eu faço obra criticando tudo o que há de errado, denunciando através da minha arte o que acho errado numa sociedade, não num gueto. (BRUSCKY *apud* MACAU, 2016, s.p.).

Figura 86 – Paulo Bruscky. *Título eleitoral cancelado* (1976). 16x12cm.



Fonte: Paulo Bruscky: Arte, arquivo e utopia, 2007

Figura 87 – Paulo Bruscky. *Da série: anônimos* (1978). Cartão-postal.



Fonte: Paulo Bruscky: Arte, arquivo e utopia, 2007

Figura 88 – Paulo Bruscky. *[Luto]* (1981).



Fonte: Paulo Bruscky: Arte, arquivo e utopia, 2007

Figura 89 – Paulo Bruscky e Daniel Santiago. *Limpos e desinfetados* (1984). Cartão-postal.



Fonte: Paulo Bruscky: Arte, arquivo e utopia, 2007

A arte postal se estabeleceu, transformando o processo de comunicação da obra artística e o espaço de sua realização. Apresentava, na América Latina, em especial no Brasil, caráter político – denominado, por ausência de um termo melhor, de ativista. É evidente o enfoque político nos trabalhos de arte postal brusckianos, assim como nos de seus precedentes conceituais latino-americanos, por exemplo, *Tucumán arde*, na Argentina, – produção coletiva de 1968 realizada entre as cidades

de Tucumán, Rosário e Buenos Aires (já discutida anteriormente). No Brasil, outras se destacaram: *Inserções em circuitos ideológicos – Projeto Coca-Cola e Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, de Cildo Meireles; *Situação T/T1 (Troupas ensanguentadas)*, de Artur Barrio; *De 0 a 24 horas e O corpo é a obra*, de Antônio Manuel.

A efetividade política de algumas ações artísticas pode ser medida entre elas. A arte postal parece mais difícil de se mensurar em relação ao alcance, apesar de muitas ações terem nascido motivadas por propostas contestatórias e pela autonomia em relação às instituições de arte. Ademais, elas conseguiam movimentar diferentes camadas da sociedade em razão da aleatoriedade; ultrapassar o público tradicional – atingiam uma população que jamais teria entrado em contato com tais manifestações artísticas. Esse encontro, certamente, gerava diversas possibilidades de ações e reação políticas. No entendimento de Luiz Camnitzer, o artista latino-americano deveria utilizar a arte para informar acerca das condições culturais, o que ele chama de “alfabetização perceptiva”. Para ele, isso

[...] significa informar a respeito de situações não necessariamente estéticas, capazes de afetar o mecanismo que eventualmente vai produzir ou definir uma cultura. Isolar, salientar, e levar à consciência elementos transculturais, e dar uma ideia de essências que permitirão a criação de novas plataformas, isso é o que sinto ser necessário. (CAMNITZER *apud* FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 272).

Não podemos afirmar que a arte postal latino-americana se tenha caracterizado pelo protesto e pela denúncia, mas ela permite refletir sobre a influência da repressão ditatorial na produção artística. Na verdade, aquele sistema político influenciou a arte e a cultura. Basta perceber a presença do caráter ideológico em boa parte das obras de arte – parecem comprometidas com o aspecto político-ideológico, como pensa Camnitzer:

Os objetos artísticos servem como pontos de identificação alienados do consumidor, exigindo mais simpatia do que empatia. O consumidor, por exemplo, é capaz de se identificar com a mensagem moral de um filme. Ele o aplaude, sentindo que desse modo paga a sua cota de compromisso pessoal, sem ter que mudar o curso de sua vida de uma maneira significativa. Trata-se da mesma ação catártica oferecida pela religião. Por sua vez, a estética do desequilíbrio, a que afeta estruturas, que precisa de total participação ou total rejeição, não dá espaço para o conforto da alienação. (CAMNITZER *apud* FERREIRA; COTRIM, 2006. p. 274).

Eram ações artisticamente fortes, sistematicamente originais, libertadoras, politicamente catárticas. Expressava-se postura política, quando, por exemplo, foi denunciado o desaparecimento do filho do artista argentino Edgardo Antonio Vigo durante a ditadura militar; denunciadas as prisões, a miséria, a censura ao sistema tradicional das artes. Essas ações constituíam enorme potência não quanto à eficácia de política estrutural, mas às possibilidades subversivas contidas nos objetos enviados ou nas convocatórias propostas.

Em tempos de ditadura, a veiculação da informação (política ou de denúncia) para além das barreiras geográficas ao alcance da censura possibilitava que maior quantidade de pessoas tomasse consciência da situação política de seu país. A arte postal, convém lembrar, incluía nas mostras públicas dos materiais veiculados a produção de publicações, como revistas e livros de artistas com imagens e textos circuláveis fora dos limites da rede. A veiculação de informação, por si só, daquilo que se operava à margem da sociedade já era suficiente.

Em *Pelos nossos desaparecidos* (1986), um ano após o fim da ditadura militar no Brasil, Bruscky fez uma crítica ao “desaparecimento” de pessoas durante aquele regime. Com base nos negativos de retratos descartados por fotógrafos ambulantes (os lambe-lambe), ele manipulou as imagens, transformando-as em desaparecidos e adicionando texto e cores que representavam a bandeira do Brasil. A estética do retrato era a mesma da fotografia de identidade, a fim de causar impacto no observador, embora não fosse possível identificar as pessoas. A verdade é que a obra expressava a denúncia ao revelar o ausente.

Paulo Bruscky produziu algumas obras postais com base em fotografias de *performance* pelo uso de meios da xerox. Percebe-se a relação entre essas fotografias, as ações performáticas e arte postal em *Limpos e desinfetados* (1984), já discutida acima, e em *AlimentAÇÃO* (1978). Nesta última, ele compôs várias imagens em que seu próprio corpo se tornou o suporte da obra. Os vários enquadramentos lhe possibilitaram simular uma automutilação, denunciando a fome como um dos problemas sociais do país.

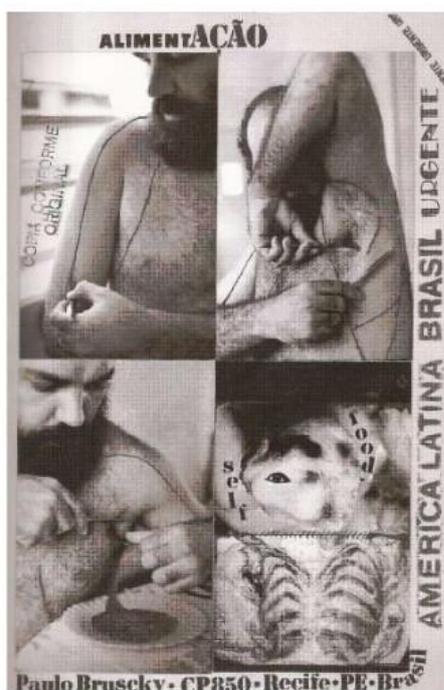
Figura 90 – Paulo Bruscky. *Pelos nossos desaparecidos*. Postal, 1986.



Fonte: Paulo Bruscky: *Arte, arquivo e utopia*, 2007

Bruscky retomou a linguagem da *body art*, ou arte do corpo, vertente da arte contemporânea que tomara o corpo como meio de expressão associada à *performance*. Sendo assim, o trabalho dele veio a assemelhar-se a *Rubbing Piece* (1970), encenado, em New York, por Vito Acconci (1940-2017): o artista esfregava o próprio braço até produzir uma ferida. Os fluidos corpóreos mobilizados na produção aqui interpelaram a materialidade do corpo, o qual serviu de suporte para gestos que Bruscky, às vezes, transformava em forma de rituais e sacrifícios. Retomando as experiências pioneiras dos dadaístas, ele resgatou as relações entre arte e vida cotidiana, rompendo as barreiras entre arte e não arte e destacando a importância decisiva do espectador na produção artística.

Figura 91 – Paulo Bruscky. *Alimentação*. 1978.



Fonte: Paulo Bruscky: Arte, arquivo e utopia, 2007

Figura 92 – Paulo Bruscky. *Xerperformance* (1980).



Fonte: Paulo Bruscky: Arte, arquivo e utopia, 2007

Bruscky utilizou também fotografias produzidas com base em *xerperformance*, transformando-as em arte postal. Ele recorreu à máquina fotocopadora, à câmera fotográfica e filmadora, ao mimeógrafo, no sentido de não só democratizar suas ações, mas também provocar reflexão sobre a tecnologia e seu caráter de alienação.

Na América Latina, especificamente no Brasil, a arte postal não pode ser desvinculada da crítica ao sistema oficial de arte nem do contexto político. Tanto que as ações de Bruscky continham caráter político crítico. Enquanto isso, a rede lhe proporcionava a inclusão de sua produção, o que constituía uma forma de burlar a censura.

Eu participei do movimento da Arte/Correio no início da década de 1970. A gente foi incorporando tudo o que foi surgindo relacionado aos meios de comunicação. Chegou o fax que já era transmissão em tempo real. A primeira obra de fax arte foi de Roberto Sandoval, no Recife. A internet, para nós, não foi coisa de outro mundo porque já trabalhávamos em rede, web (BRUSCKY *apud* MACAU, 2016, s.p.).

A arte postal permitia certa proteção. Ao mesmo tempo, havia a noção geral de que os artistas podiam fazer parte de uma rede de comunicação de alcance internacional. Os correios, por sua vez, constituíam um sistema de rede que proporcionavam a troca mais ou menos segura e o registro das ações. Em entrevista concedida a Antônio Sérgio Bessa, curador e diretor de programas do Bronx Museum, de New York, Bruscky afirmou:

Naquela época, existiam comitês internacionais de anistia, que tinham conhecimento não apenas do que se passava em movimentos de resistência na América Latina como em movimentos políticos no mundo todo. E as notícias sobre perseguidos e exilados circulavam via correspondência. Se havia uma exposição da gráfica dos exilados chilenos, por exemplo, os comitês de anistia mandavam milhares de correspondências para várias autoridades internacionais. E isso então funcionava como uma forma de denúncia, era a maneira de manter vivos aqueles artistas, porque os artistas sabiam que o mundo todo estava recebendo notícias de seus trabalhos. Isso tudo ajudou muito [...]. Outra coisa curiosa é que nos catálogos de arte postal sempre constavam endereços dos participantes, o que contribuía para aumentar a rede de contatos internacionais. Era uma espécie de corrente: alguém mandava um trabalho primeiro, e depois começava a receber novos contatos. Existia essa consciência de rede na resistência às ditaduras. (BRUSCKY *apud* MACAU, 2016, s.p.).

O movimento de arte correio possibilitou ao artista Paulo Bruscky intercambiar ideias; incentivar ações libertárias; lutar pela liberdade de expressão; dialogar com artistas e grupos dos mais distantes lugares; elaborar projetos que veiculassem suas ideias poéticas e políticas; enfim, atingir grandes públicos. Essa rede de comunicação proporcionou-lhe transgredir normas, contestar instituições e o autoritarismo do regime ditatorial. Ademais, ele criou estratégias de subjetivação em espaços singulares e projetos artísticos que questionavam categorias estéticas (inclusive o próprio sistema da arte), políticas e sociais, visando a provocar o espectador ativo –

trabalho marcado pela atitude transgressora. Assim, podemos afirmar, a arte postal constituiu uma configuração importante para a discussão da arte conceitual.

Os artistas que praticavam a arte postal não dependiam dos circuitos oficiais para produzir ou organizar exposições; eles mesmos eram responsáveis por tais tarefas, sobretudo, durante o período da ditadura militar. A despeito dessa autonomia, aos poucos a produção ia sendo inserida nos ambientes institucionalizados, embora mal assimilada e, pior ainda, por um número reduzido de críticos e curadores. O fato é que o circuito independente de troca de produção e a comunicação entre os artistas não dependia de críticos, galerias e ou museus. Mesmo assim, a exibição em espaços independentes e ou institucionais foi fundamental para difundir a denominação e propagar a arte postal ao redor do mundo. O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), apesar do contexto político da censura, foi uma das poucas instituições culturais, sob a direção de Walter Zanini, que apoiaram a produção conceitual, especialmente a arte postal. As exposições *Prospectiva '74* e *Poéticas Visuais*, 1977, por exemplo, só se concretizaram pelo uso do sistema da arte postal.

Em 1981, a XVI Bienal de São Paulo desencadeou, nos campos artístico e museológico, a importância da presença da arte postal. Apesar de ter sido realizada no referido ano, as obras participantes do Núcleo I – exposição exclusiva de arte postal – abrangeram o período de 1965 até 1981. Fizeram parte da coleção 440 artistas de 27 países. A presença dela naquele evento foi importante para seu processo de artificação, ou seja, “deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização” (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p.18). Até então considerada arte marginal, ganhava ali inserção institucional (processo de artificação); era promovida e historicizada, o que lhe possibilitaria a preservação de sua manifestação artística.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte de Paulo Bruscky é constituída por discursos e manifestações que desempenham um papel contra a hegemonia no espaço público. Antagônicas e baseadas na relativização da autoria, na desobediência e na crítica institucional, suas ações permitiram o surgimento do dissenso na materialidade discursiva dos espaços públicos. Nesse sentido, sua arte criou também identidade negativa cuja potência gerou antagonismo no campo artístico. Tal identidade é a constatação de que os elementos conceituais das ações dele apresentaram aberturas nas definições conceituais, por exemplo, autoria e anonimato, participação coletiva, transformação da linguagem, desobediência e crítica.

Na perspectiva crítica do discurso, suas ações muniram-se dos recursos da própria teoria sociológica contemporânea da arte, como as noções de crítica institucional, as quais visavam às relações entre o elemento do “político” e as estruturas da “política”. O campo de batalha dos projetos artísticos era o espaço público onde a existência de formas de arte apolítica seria impossível. No social é que as ações artísticas, políticas e críticas deveriam existir e se desenvolverem.

A capacidade discursiva da arte e as possibilidades de manifestação e transformação das práticas durante sua expansão constituíram as relações sociais. As ações funcionaram como possibilidade de versão crítica ao mundo que somente acatava a aparição autorizada, representante do discurso hegemônico, que garantia a estrutura discursiva segura, íntegra. Assim, o uso não autorizado do espaço público era transgressão, manutenção simbólica e estratégia de discurso de representação democrática.

Arte experimental desenvolvida pelo artista é um conjunto de discursos e práticas e, como ação discursiva crítica, é política; logo, não pode haver neutralidade na sua expressividade. As práticas desempenharam o papel de lutar contra a hegemonia. Para se perceber a eficácia da intervenção, é necessário entender a dinâmica da ordem social, onde não há elementos essenciais nas suas estruturações, que se desdobram no espaço e no tempo. Toda sociedade é o produto de uma série de práticas originadas no aspecto político. O “espaço público”, por sua vez, nunca é um campo de consenso; ao contrário, ali se enfrentam diferentes projetos. Ele é

sempre plural e o confronto se produz nos discursos múltiplos, que proporcionam as práticas artísticas.

Aceitando que a realidade social é constituída por práticas hegemônicas, as ações da arte contemporânea trouxeram perspectiva de mudança por meio da possibilidade de ação crítica que desarticulou as práticas e os discursos hegemônicos. Assim, pôde-se estabelecer outras configurações de ordem social e, conseqüentemente, de instituições que a compunham. A arte de Paulo Bruscky, por exemplo, atuou invariavelmente “fora” das instituições tradicionais, em lugar público, com independência, livre do controle dos *experts*, das instituições. Desde então, a noção da arte começou a expandir-se, ultrapassando os limites dos museus, das galerias, da distribuição e da recepção de obras artísticas; assumiu, enfim, forma e abordagem mais sociais nos novos espaços incorporados.

A mudança das ações artísticas para o campo social subverteu a própria reflexão sobre arte. No museu, o visitante passou a encontrar informações sobre o trabalho; a instituição, a construir uma leitura sobre determinada abordagem e perspectiva conceitual. As ações de Bruscky direcionavam-se, cada vez mais, a expor as estruturas relacionais que atravessavam a arte e a tornavam parte constituinte do mundo. A aproximação entre arte e sociedade; o rompimento com o “antigo paradigma moderno”, segundo Nathalie Heinich, têm origem, também, na intenção de ultrapassar os limites das linguagens tradicionais e do cenário institucional, intensificando a importância e a necessidade da presença do sujeito no espaço social para a ocorrência da ação artística.

Bruscky adotou em sua arte estratégias informativas, expositivas, didáticas e imateriais. O trabalho artístico, em vez de ser mais um objeto, tornou-se processo crítico do espectador inserido na experiência. Nesse sentido, a arte, ao envolver diferentes campos, temas, indivíduos e grupos, potencializou-lhe e fortaleceu-lhe a capacidade de servir como resultado para análises críticas, redefinindo também o papel do público e do artista. As suas formas conceituais fortaleceram-lhe a capacidade de se inserir na organização sociopolítica da vida contemporânea. Considerando-a lugar ou crítica a redefinir conceitualmente público, arte e artista, a via experimental e inventiva das ações de Bruscky provocaram ruptura no modo convencional de se apreender o espaço urbano. Este proporcionaria, assim, novas experiências estéticas e afetivas, bem como seria propício à ação e à intervenção na

alienante vida cotidiana. A arte seria, enfim, a ferramenta de transformação para o desvio.

A arte contemporânea tem sido uma mensageira cultural privilegiada das convergências e mudanças reforçáveis mutuamente nas relações sociais. Tornou-se obrigação para qualquer expressão artística reivindicar e posicionar-se reflexivamente. Para ela assumir essa posição dentro ou fora das instituições, necessitou relacionar-se direto com as reflexões sociais e temporais de suas relações locais e universais. Assim, o que tornou possível as ações experimentais de Paulo Bruscky serem contemporâneas foi sua ontologia da obra de arte e as relações sociais do espaço artístico. Tal convergência resultou de condicionamento mútuo gerado nos processos comunicacionais, mas sem deixar de fora as características artísticas contemporâneas: conceitualização de propostas; dimensão estética; forma de materialização e ações; função antiestética; crítica temporal; *desfronteirização* e saber relacional.

Até o advento do paradigma da arte contemporânea, a arte foi um produto isolado das condições humanas que lhe deram origem, da experiência efetiva do sujeito e das implicações do contexto. Divergentemente das vanguardas históricas, a situação contemporânea provocou ruptura na relação da obra artística: estabeleceu a forma de experiência do real, em sentindo mais amplo, as relações sociais. A experiência estética indicou a possibilidade de compreensão baseada nas relações estabelecidas entre o objeto artístico e as práticas sociais, diante da libertação dos discursos institucionalizados. Por conseguinte, a arte deu as mãos às dinâmicas e às variações da experiência comum.

A teoria sociológica compreende a função da arte na relação com outros modos de experiência. *Para* Heinich, a complexidade do novo sistema, ou paradigma, de modo algum, demonstrou ausência de regras, e sim nova organização, na maioria dos aspectos, oposta à dos paradigmas clássico e moderno. Novas regras do jogo foram impostas, sobretudo, segundo ela, a do “regime da singularidade” – processo que definiria a qualidade e o valor do que é único no modelo artístico. Esse sistema de qualificação foi concebido por representações partilhadas, valores da dimensão da experiência coletiva, que eram também imaginárias e simbólicas. (HEINICH, 2019).

A arte contemporânea tem obedecido a regras bem diferentes das adotadas pela arte moderna, mas aquela ainda manteve com esta um vínculo comum em

relação à singularidade (que combina tempo e espaço social), à obra de qualidade, a artista autêntico. O processo de reconhecimento do artista e a singularidade da obra refletem, para Heinich, um modelo de dupla articulação: o reconhecimento do grande público e de curto prazo significa qualidade ruim – o reconhecimento imediato só feito pelos especialistas –; o reconhecimento na cultura comum só a longo prazo. Na arte moderna, os comerciantes e colecionadores exerciam a função dos especialistas; na contemporânea, os pares é que a reconhecem. Conforme Heinich,

É por isso que não pode legitimamente haver sucesso no mercado privado a curto prazo... A obra ideal é aquela que coloca, tanto quanto possível, barreiras quanto às expectativas do grande público, exigindo de seu autor que ele seja capaz de postergar – e por vezes, por toda sua vida – o momento de viver de sua arte, tendo uma segunda ocupação, reduzindo seu estilo de vida ao mais modesto possível, recorrendo no mais das vezes a subsídios públicos. (HEINICH, 2019, p. 6).

Ainda em relação ao que asseguram artistas conceituais e experimentais quanto às respectivas obras integrarem o mundo da arte contemporânea, Heinich vê, na mediação de museus (e outras instituições), de artigos de crítica em catálogos e de revistas especializadas, um paradoxo de que a arte contemporânea não pode prescindir. Esses intermediários têm sido responsáveis por garantir a objetividade do valor artístico, embora a maioria das ações artísticas se oponham ao lucro econômico, à eficácia funcional da arte e à notoriedade do artista. As instituições acabam por autorizar as transgressões. Paradoxalmente, “é a instituição que delimita – pelos muros dos museus, os meios administrativos, as palavras dos críticos – a fronteira entre o incluído e o excluído, o autêntico e o inautêntico, a arte e a não arte.” (HEINICH, 2019, p. 12).

A validação institucional da arte conceitual nas décadas de 1960 e 1970 passou pela compreensão de alguns críticos, de diretores e curadores de museus e de instituições artísticas. Segundo Frederico Morais, “o museu agora passa a ser como um centro gerenciador de atividades, transformando sua função”. (MORAIS, 1975, p. 58). As exposições e atividades executadas no MAC USP por Walter Zanini entre 1963 e 1978, por exemplo, quando este apoiou a realização de exposições e pesquisas com a participação direta e constante de artistas, transformaram a referida instituição em território livre e experimental, em plena ditadura militar.

Frederico Morais organizou no Museu de Arte Moderna (MAM), RJ, entre os meses de janeiro e junho de 1971, o *Domingos da Criação*: aproximar a criação e o

lúdico das pessoas comuns. Entre os artistas integrantes, estavam Carlos Vergara, António Manuel, Lygia Pape, Ivan Serpa, Paulo Herkenhoff entre outros. Além do *Domingos da criação*, Frederico Moraes criou o *Arte no aterro* (no espaço do mesmo museu) e o projeto *Do corpo a terra* no Parque Municipal de Belo Horizonte, entre os dias 17 e 21 de abril de 1970: as manifestações envolviam nova concepção de arte, ligada à efemeridade, às vivências e à abertura do processo de significação.

Walter Zanini realizou as exposições *Prospectiva'74* e *Poéticas Visuais* (1977), além de outras iniciativas, que reuniram uma rede de artistas ligados pela arte postal. Isso contribuiu para o MAC USP conquistar a mais importante coleção pública de arte conceitual internacional da América do Sul; construir sede própria na Cidade Universitária; comprar um aparelho portátil de vídeo para os artistas trabalharem nos projetos experimentais. O citado museu ganhou vida como *espaço operacional*. Antes, a nascente videoarte brasileira fora apresentada na 8ª JAC (1974). Zanini foi considerado o primeiro "curador" da Bienal de São Paulo, termo que a instituição passou a adotar a partir da 16ª Bienal de São Paulo – edição de retomada desde a ditadura militar. Foi responsável ainda pela institucionalização da arte postal no Brasil a partir de sua exposição na Bienal e as repercussões no campo artístico.

Ainda em relação às mediações, uma categoria muito importante, no entendimento de Heinich, têm sido as representações mentais específicas, pois, ao contrário de instituições, não são observáveis diretamente – objetos, palavras, imagem só perceptíveis por meio dos comentários sobre as obras. Nas interações sociais,

representam mediações de arte, que determinam a introdução de uma obra em uma categoria e seu posicionamento na escala de valores. Os critérios artísticos implícitos compartilhados por pessoas num contexto determinado são, portanto, mediações fundamentais, apesar de serem quase imperceptíveis – a não ser que sejam especificamente investigados. (HEINICH, 2014, p. 380).

As ações experimentais de Paulo Bruscky demandavam o espectador-participante, experimentador, agenciador de situações, agente constituinte do trabalho artístico, em detrimento da postura contemplativa do espectador tradicional no processo de (des)alienação perante a vivência criativa. Suas experiências surgiram da necessidade de incluir o espectador no eixo do trabalho de arte – tendência das produções conceituais a descentralizar seu sentido (antes inerente à obra), agora em

deslocamento para o “entre”, resultante das relações com os contextos social, ideológico e político. Tal operação promoveu a abertura para a obra abarcar a multiplicidade de possíveis discursos interpretativos.

O automatismo e o olhar contemplativo – postura exigida do espectador tradicional nos paradigmas artísticos anteriores – identificavam a passividade diante das estruturas sociais. Esse olhar destoava do aspecto caótico da vida contemporânea, na qual o artista passou apenas a propor ação ou acontecimento artístico sem roteiro predefinido. Isso ocorreu nas *performances* e na arte postal de Paulo Bruscky: os desdobramentos dependiam da participação efetiva do público. A arte tornou-se, portanto, ação de confronto, participativa, capaz de ativar o espectador para a realidade por meio do ato criativo.

Na linguagem da arte postal, Paulo Bruscky, em abordagem anti-institucional, levantou questões de autoria, de autenticidade e de circulação, as quais estavam em sintonia com uma rede global em constante movimento, o que facilitou a comunicação artística colaborativa e as trocas de informações e experimentações. Essa experiência foi responsável por criar situações estruturadas no imprevisto e no uso de estratégias e de materiais inusitados – aspecto inacabado da arte, mais próximo de projeto que da noção de obra de arte –, os quais geravam no espectador sentimentos de receio, de apreensão, criando constante expectativa. A abertura para o diálogo com o contexto era, cada vez, mais intensa quanto à experiência artística. Além disso, ao interferir diretamente na ideia de circulação, Bruscky permitiu que suas ações sofressem o impedimento pela censura na maioria das vezes.

Tanto a *performance* quanto as ações postais de Bruscky transpuseram a prática artística para outras materialidades que conservassem sua experiência crítica, subversiva. Pequenos gestos, como o uso da linguagem da comunicação de massa, expandiram essas ideias para um público distante de tal universo, por meio das multiplicidades temporal e espacial. O lugar social da arte foi alterado; ali a contemplação foi substituída pela ação e pela interação. A abertura do campo experimental encontrou um horizonte ético em que a arte passou a acontecer na dialética entre as propostas artísticas e a atuação social.

Nos fins dos anos de 1960 e durante os anos de 1970, as ações performáticas de Paulo Bruscky tornaram-se parte do cotidiano dos habitantes da cidade: o *status* de arte transformou-se em acontecimento e evento artísticos que compartilhavam

símbolos da cultura da cidade de Recife. A propósito, segundo Goffman (1967), a *performance* é uma atividade que ocorre no período marcado pela presença contínua de atuentes diante de um conjunto de observadores e aos quais causa alguma influência. E mais: trata-se de um arranjo de estruturas (frames) que irão estabelecer uma sequência de ação a ser exposta a determinado público, definida pela relação de efeito dada pelo evento sobre os espectadores. No caso das *performances* artísticas, essas desenvolvem um programa coletivo ligado aos aspectos cultural e social por excelência.

A *performance* é um processo de trabalho cujos fatores constituintes da relação com os produtos artísticos, com o produtor e com o público reposicionam os elementos no espaço cultural. Como já dissemos anteriormente, ela é não só a proposta artística que contesta uma estética natural, mas também coloca em crise comportamentos sociais por meio do valor da denúncia, da ironia e de manifestações sarcásticas. E mais: é um efeito complexo da codificação social das relações de recepção, de interação e de percepção em razão do contato direto emissor-receptor. A *performance* é um enfrentamento.

As ações performáticas de Paulo Bruscky, ao serem realizadas na rua, podiam alcançar pessoas que não circulavam no meio das artes. Assim, aquelas procuravam dialogar com os problemas sociais e questioná-los de maneira criativa. Muitas vezes improvisadas, as ações se reinventavam a cada situação, relacionando-se com aquele espaço e com as pessoas que por ali passassem. Isso deixava o público desestabilizado e confuso, inclusive por causa da linguagem não pragmática e experimental. Pela interação e, muitas vezes, pela necessidade de participação do público, elas desafiaram o conceito de autoria da obra. De outra parte, embora ocorressem no espaço e no tempo, concretizavam-se no fluxo das relações sociais.

Para Heinich, a arte contemporânea reconfigurou as identidades. No caso da *performance*, alterou os posicionamentos, renovando os modos de expressão. Criada pelos sistemas de transgressões das expectativas do senso comum, a *performance* fragmentou o estatuto do artista pelo deslocamento do seu trabalho de criação, A mesma autora nos esclarece melhor:

Uma 'instalação', ou 'performance', não se enquadra mais na concepção clássica ou moderna de uma obra de arte, ou seja, de uma pintura enquadrada ou de uma escultura num pedestal. Não demonstra mais nenhum vínculo entre a obra de arte e a interioridade, ou até mesmo o corpo do artista;

e a ironia e a jocosidade são mais importantes do que a seriedade. Mediações técnicas ou sociais se tornam necessárias, juntamente com técnicas especiais como fotografia ou vídeo para garantir a durabilidade da obra. Além do mais, essas técnicas fogem, muitas vezes, às regras dos museus, a rotinas econômicas, a restrições de transporte e de seguro ou a técnicas de restauração. Em virtude de tudo isso, a arte contemporânea é mais do que um novo período artístico e mais do que uma nova categoria estética. Trata-se de um novo paradigma, que transforma completamente o mundo da arte. Equivale a um novo paradigma na história das ciências, como pretendo demonstrar por meio de algumas observações. (HEINICH, 2014, p. 376).

Ainda segundo Heinich, a questão sociológica da arte contemporânea, que podemos encontrar nas ações de Paulo Bruscky, é que a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas, em todo o conjunto de operações, ações, interpretações provocadas pela proposição. A arte é encontrada, portanto, no contexto onde o objeto foi inserido, e não no objeto em si. Eis a nova regra do jogo. A importância dos discursos, ou seja, a extensão da obra de arte para além da materialidade do objeto produzido e ou apresentado é, na maioria das vezes, fundamental para entendê-la. O texto, não raro, não reflete a obra em si, mas abrange toda a sociedade para a qual a arte contemporânea “supostamente deve ser um espelho – melhor ainda se for um espelho crítico” (HEINRICH, 2014,). A elaboração de ideias, sensações ou emoções por parte do espectador precisa permitir a possibilidade de interpretação.

Marcuse, ao destacar o potencial libertário da arte, afirma que esta permite transformar, por intermédio do protesto, a sociedade, ao distanciar-se da pretensa neutralidade diante da realidade social. Ela recusa o modelo de sociedade estabelecida. O citado autor indica o caráter e o papel político da arte na construção de sociedade livre, mas contrapõe a ideia de “arte política”, ou seja, de reduzi-la a panfleto político. A aproximação arte-política se dá por meio da criação libertadora. (MARCUSE, 2005, pp. 259-270).

A arte, nas décadas de 1960 e de 1970, na América Latina, especificamente no Brasil, acabou por assumir a defesa da liberdade e da democracia diante dos regimes totalitários. Tendo o golpe suprimido esses princípios, ela afirmou antagonismo radical entre a política cultural do Estado e um projeto estético de resistência. Além do questionamento do autoritarismo de Estado, configuraram-se nova linguagem e prática artística cuja proposta também era refletir sobre o contexto cultural brasileiro vinculado à vida comum dos sujeitos, estabelecendo envolvimento imediato entre artista e público.

As ações artísticas de Paulo Bruscky, além de conter preocupações com as questões políticas do período em estudo, consistiam na recusa aos convencionalismos, na busca experimental de linguagens que permitissem a descoberta de novas técnicas e de novos procedimentos temáticos – conjunto de valores que atendiam aos anseios do novo paradigma. Para Bruscky, a realização dessa experiência estava relacionada à necessidade de se refletir, artística e politicamente, sobre os temas da vida cotidiana do brasileiro comum, incorporando-lhe novos materiais, tecnologias e mídias, na busca pela arte capaz de conciliar o diálogo crítico sobre a realidade com a linguagem experimental.

A inserção social da arte no contexto social de grandes contradições decorrentes da instauração do regime militar, o redimensionamento da relação entre arte e suas novas formas de interação com o público, estabelecendo vínculo mais estreito com as práticas sociais da vida comum, tudo isso contribuiu para se construir novo modelo de experiência estética – uma espécie de “operação etnográfica” (Foster) para as ações de Paulo Bruscky.

As ações performáticas e as experiências em torno da arte postal investigadas neste trabalho estão coerentes com o que Rosalind Krauss (1984) chama de “campo ampliado ou expandido da arte”. Ela criou tal conceito na tentativa de contemplar a nova problemática vivida pelo campo artístico, em razão da dificuldade de se compreenderem as experiências contemporâneas a respeito da classificação dos trabalhos artísticos. Já, quanto ao que Heinech chama de “paradigma da arte contemporânea”, no caso do Brasil e da obra de Paulo Bruscky, esse processo se deu por meio da transformação no conceito de obra de arte, da recusa da concepção tradicional de artista e, principalmente, do espaço aberto à participação do público.

Bruscky insistiu na necessidade de se criar nova condição experimental, a fim de se promover intenso processo de transformação do objeto artístico: usar objetos comuns como parte fundamental dos trabalhos. Além disso, insistiu em permitir a participação do público; em abandonar sua condição de criador de um trabalho a se apresentar já pronto; em condicionar seu público a desencadear um processo criativo por meio de experiências artísticas de caráter coletivo realizáveis mediante vivências numa dimensão social. A relação social se estabelece, convidando-se o público a experimentar novo contato com o trabalho artístico. Isso possibilita ampliar-lhe a percepção habitual e a capacidade cognitiva e abrir-lhe espaço para intervenção e

participação na produção artística. A arte, enfim, contempla, em sua dinâmica relacional, processos de transformação, padrão estético e contexto social.

Baseando-nos nesse conjunto de elementos, podemos identificar o sentido da obra de Paulo Bruscky: transmitir com eficiência os elementos comunicacionais de seu trabalho artístico. Nas ações, encontramos rupturas consistentes operáveis em padrões outrora estáveis de apreensão do mundo. O cruzamento entre ação artística e relações sociais demandou uma arte que rompesse com os limites de nossa percepção habitual dos modelos de experiência estética e relações sociais e os questionasse. Seu experimentalismo está relacionado ao potencial da arte de apontar novas direções por intermédio do descentramento da vida cotidiana dos sujeitos comuns, subvertendo ou criando práticas sociais para além das formas já instituídas.

REFERÊNCIAS

ALBERTO, J. **Exposição de Paulo Bruscky**. Diário de Pernambuco. Recife, 8 out. 1971.

ARRUDA, Maria Arminda Nascimento. **A embalagem do sistema: a publicidade no capitalismo brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

A VANGUARDA, onde está a vanguarda? Veja. São Paulo: Editora Abril, n. 240, 11 abr.1973. Disponível em: <<https://www.folhape.com.br/cultura/paulo-bruscky-completa-50-anos-de-exposicao-censurada-e-dispara/201921/>>. Acessado em: 21 de Abril de 2021.

BOURDIEU, Pierre. **Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado**. Estudos Avançados [online]. 2013, v. 27, n. 79, p. 133-144. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40142013000300010>>. Epub 25 nov 2013. ISSN 1806-9592. Acessado em: 25 abr. 2022.

BAUDELAIRE, Charles - **Salão de 1959**. In: A Modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.

BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa, Livros Horizonte. [Edição Comemorativa do 25. Aniversário Revista e Aumentada, 2010.

_____. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BENJAMIM, Walter. **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad: J.C.M.Barbosa; H.A.Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **Poder simbólico**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRUSCKY, P; MARSILLAC, A. L. M. **A arte em rede de Paulo Bruscky: criação, resistência e utopia** [dossiê]. Entrevista. Revista Valise. Porto Alegre, v.4, n.7, ano 4, jul. 2014.

BRUSCKY, P.; FREIRE, C. Entrevista com Paulo Bruscky. In: FREIRE C.; LONGONI, A. **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

BRUSCKY, Paulo. RIBEIRO, Marília A. (Org.) **Paulo Bruscky: depoimento**. (Coleção Circuito Atelier). Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CAVALCANTI, J. D. **Artes plásticas: vanguarda e participação política: Brasil anos 60-70**. Doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas, 2005.

CAVALCANTI, Raíza Ribeiro. **Agenciamentos Artísticos: uma análise sociológica sobre a ação dos trabalhos artísticos no interior do campo da arte brasileiro**. 350f. Tese (Doutorado em Sociologia), Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco. 2016.

CEMITÉRIO é tema de Pintura. Diário de Pernambuco, Recife, 6 agosto 1970
Exposição falava de morte, mas todos estavam pensando na vida. Diário de Pernambuco, Recife, 17 out. 1971, suplemento cultural, p.03-04.

CERTEAU, M. de. **A Invenção do Cotidiano**. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

DARRIBA, Paula. **Um breve panorama sobre a performance no Brasil**. [orig. "Fusión de lenguages. In: ALCÁZAR, Josefina; FUENTES, Fernando. Performance y arte-acción. México, Ediciones sin Nombre, Citru, Ex Teresa, 2005.

DINIZ, Clarissa (org). **Pernambuco Experimental**. Rio de Janeiro [s.n], 2014, 250 p. Catálogo de exposição, 10 de dezembro de 2013 a 30 de março de 2014, Museu de Arte do Rio de Janeiro.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Hélio Oiticica: a Tropicália além da forma**. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). Do samba-canção à Tropicália. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Faperj, 2003.

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. In: BATTCOCK, Gregory (org.). A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Exposição falava de morte, mas todos estavam pensando na vida. Diário de Pernambuco, Recife, 17 out. 1971, p. 15.

FRANCASTEL, P. **Problemas da Sociologia da Arte**. In: VELHO, Gilberto, Sociologia da Arte II. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1967.

FOSTER, Hal, **Recodificação: arte, espetáculo, política cultural**, São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** In: FOUCAULT, M. Ditos e escritos III: estética, literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas – Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**, São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

_____. **Paulo Bruscky: Arte, arquivo e utopia**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006b.

_____. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.

FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo 2003.

GOFFMAN, E. **Interaction Ritual**. New York: Anchor Books, 1967.

GOLDBERG, R. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HAL, Foster. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HEINICH, Nathalie. **As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea**. Porto Arte, Revista de artes visuais, v. 13, n. 22, 2005.

HEINICH, Nathalie. **Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico**. Sociologia & Antropologia. Rio de Janeiro, v.04.02: 373-390, out., 2014.

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru, SP: Edusc, 2008

_____. **Le paradigme de l'art contemporain: Structures d'une révolution artistique**. Paris: Éditions Gallimard, 2014.

_____. **A arte em regime da singularidade: Algumas características sociológicas da arte contemporânea**. In: *Arte e vida social : Pesquisas recentes no Brasil e na França* [en ligne]. Marseille: OpenEdition Press, 2016 (généré le 06 mai 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/oep/1466>>. Acesso em 06 de maio de 2022.

HIGGINS, Dick. **The Something Else Newsletter**. Something Else Press. vol. I. Nova Iorque, 1966.

JACQUES, Paola Berestein.Org. **Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. **A Desmaterialização da Arte**. Arte & Ensaios, Revista do PPGAV, EBA, UFRJ, n. 25 de maio de 2013, pp.151-165. O texto foi originalmente publicado em Art International, n. 12, fev. 1968.

LÓPEZ, Miguel Angel. **How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?** Afterall, n. 23 (Spring 2010), s/p.

MACAU, Clarissa. **Eu gosto dos objetos inúteis: diálogo com o artista Paulo Bruscky**. Revista Cardamomo. 2016.

MANUEL, Antonio. **Porque Fiquei Nu**. In: DEPOIMENTOS de uma geração, 1969-1970. Rio de Janeiro, 1986.

MELLO, Fabrício Cardoso de. **As transformações de Francis Chateauraynaud: percepção e reflexividade na segunda onda da sociologia pragmática francesa**. Sociologia & antropologia [online]. 2019, v. 9, n. 1, p. 159-184. Disponível em:

<<https://doi.org/10.1590/2238-38752019v917>>. ISSN 2238-3875. Acesso em 20 out. 2022.

MENESES, Ulpiano T. de Bezerra. **Morfologia das cidades brasileiras: Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana.** Revista USP. n. 30 jun./ago., 1996.

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

OITICICA, H. **Esquema geral da nova objetividade, 1967.** In: FERREIRA, G; COTRIM, C. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar.

PADIM, Clemente. **A Nova Poesia.** Revista Ovum, 10, n. 1, dez.1969.

RAMÍREZ, Mari Carmen. **Arte da América do Sul: Ponto de Viragem** 1989, ed. Jesús Fuenmayor, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, Fundação de Serralves & Jornal Público, Porto, 2006.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Nacionalismo, populismo e historicismo.** Folha de São Paulo, Caderno D, 12 mar. 1988.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. **Quando há artificação?** Sociedade e Estado [online]. 2013, v. 28, n. 1 [Acessado 27 Setembro 2022], p. 14-28. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-69922013000100002>>. Epub 10 Jun 2013. ISSN 1980-5462.

SMITH, Terry. **One and Three Ideas: Conceptualism Before, During, and After Conceptual Art.** E-Flux Journal, n. 29, nov. 2011, s/p

SILVA, I. M. da. **Pernambuco à sombra do golpe: a arte resistência de Daniel Santiago.** Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Centro de artes e comunicação. Programa de pós-graduação em artes visuais, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

OLIVEIRA, A. A. de. **Livro 7, sede da vanguarda.** Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 21 set 1972,

PADÍN, Clemente. **El arte correo en Latinoamérica.** Texto lido na XXXIV Reunião do PCCLAS (Conselho da Costa do Pacífico em Estudos Latino Americanos), realizado na Universidad Autónoma de Baja California, México, em 1988. Disponível em <<http://www.merzmail.net/latino.htm>>. Acesso em: 05 de Novembro de 2022.

PECCININI, Daisy. Org. **Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80.** São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

PINTORES promovem o sepultamento da arte em B. Viagem. Diário de Pernambuco. Recife, 31 out.

RIBEIRO, Andrés Marília; SILVA, Fernando Pedro da. Paulo Bruscky. **Circuito Atelier**, Belo Horizonte, 2011.

SAYÃO, Bruno. **Solidariedade em Rede: Arte Postal na América Latina**. 2015. 129 f. Dissertação de Mestrado – Programa de pós-graduação interunidades em estética e história da arte - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **O movimento e a linha: presença do teatro do estudante e D' O Gráfico Amador em Recife (1945-1964)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Campo e cidade: Na história e na literatura**. São Paulo: Campanha das Letras, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro, Zahar. 1979.

_____. **Cultura**. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1992.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

Sol LeWitt, **Paragraphs on Conceptual Art, Artforum**, verão de 1967: 80. Disponível em <http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm (NT)> Acessado em: 03 de maio de 2021.

ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

ZANINI, Walter. **A atualidade de Fluxus**. ARS (São Paulo) [online]. 2004, v. 2, n. 3 p. 10-21. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1678-53202004000300002>>. Acessado em: 8 set. 2022. Epub 18 abr 2011. ISSN 2178-0447.

ZOLBERG, L. V. **Para uma sociologia das artes**. São Paulo: Editora SENAC, 2006. p. 46.