



# Arte é este comunicado agora<sup>1</sup> – Paulo Bruscky e a crítica institucional

Lidice Matos\*

Partindo da relação de mútua implicação entre arte e instituição, e do conceito de arte como sistema, este texto olha o trabalho de Paulo Bruscky como uma forma peculiar de pensar a crítica institucional. Bruscky, desde os anos 60, enfrenta o paradoxo de levar adiante o legado das vanguardas modernas, de luta contra a lógica do objeto de arte reificado pelo sistema social, enquanto carrega a consciência *duchampiana* e nada ingênua de que o próprio artista é uma instituição, é simultaneamente produtor e produto. Da mesma forma a arte é ação política e poética, criação e artifício.

Arte, crítica, instituição

## Arte e vida – sentidos em fluxo

Arte e instituição: como perceber entre intrincadas e mútuas implicações as forças instauradoras e de resistência de cada uma? Com propósitos e sentidos diversos, essas forças estão enredadas no sistema social.

A consciência das condições institucionais de formulação e recepção da arte é fundamental na produção contemporânea em geral, mas aqui interessa destacar uma parte dessa produção que se volta para uma crítica explícita ao sistema da arte. Entretanto, não há no Brasil artistas cujas obras estejam centradas na crítica institucional. Embora esta questão atravessasse obras de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Barrio e Nelson Leirner, ela não constitui um campo único de investigação. Além de razões históricas e econômicas que resultam na fragilidade das instituições, talvez seja possível enxergar uma tendência de confiança na força instauradora da arte, um pensamento (des)construtivo que se sobrepõe a um modo eminentemente contestatório ou meramente negativo, típico da maioria dos trabalhos que são correntemente denominados crítica institucional.

O trabalho de Paulo Bruscky apresenta características excepcionais para confirmar esta hipótese, e grande parte de sua produção pode ser compreendida como uma forma singular de crítica institucional. Bruscky, desde os anos 60, enfrenta o paradoxo de levar adiante o legado das vanguardas modernas: a luta contra a lógica do objeto de arte reificado pelo sistema social; e a consciência *duchampiana* de que o artista é uma instituição – ele é simultaneamente produtor e produto e a arte é ação política e poética, criação e artifício.

Paulo Bruscky. *S/ título*, 2004 (Lata de tinta de parede tornada obra no momento da remontagem da cozinha)

Foto: Tom Cabral

\* Lidice Matos é mestre em História e Crítica da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Formada em Arquitetura e Urbanismo e pós-graduada em Planejamento Urbano. Frequentou cursos teóricos e oficinas de arte na Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV. Tem atuado como educadora no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e como professora na EAV. 1 Entrevista de Paulo Bruscky à autora, janeiro/2007, Recife. As citações foram retiradas da entrevista.

Paulo Bruscky pensa o outro como um outro de si e arte e vida como indissociáveis. Observando seu trabalho é possível ver o mundo como um museu, como viu Robert Smithson, e que o museu é o mundo, como afirmou Hélio Oiticica.<sup>2</sup> “Não separo arte e vida.”

A obra de Bruscky, portanto, é muito mais rica e complexa do que uma obra centrada na crítica institucional, e escapa de classificações e definições fechadas. Despreocupado com teorizações que compreendam sua obra em um corpo facilmente identificável, expõe a fluidez e abertura do seu pensamento e produção, dialogando diariamente com tudo que a vida e a arte possam trocar com ele.

Extremamente variada em meios, técnicas e questões tratadas, sua obra abrange desenho, gravura, objeto, arte correio, videoarte, xerografia, xerox filme, fax arte, outdoor, livro, poesia, fotografia, *performance*, intervenção, instalação, arte digital, com muito humor e ironia, mas sem cinismo ou ceticismo. Bruscky acredita no poder crítico e poético do seu trabalho para abrir novos territórios e relações no campo da arte.

Ao contrário da crença no poder de transformação social que tinham as vanguardas modernas, há hoje uma crença em constante autoquestionamento, o que provoca uma reflexão sobre o significado e alcance destas ações poético-políticas. Ações que hoje seriam entendidas como micropolíticas, relacionadas à própria experiência prática cotidiana, em que o ecletismo de meios e propostas corresponde à perda da noção de verdades absolutas e universais. Como disse Jacques Rancière,<sup>3</sup> a arte não é primordialmente política pelas mensagens ou estruturas sociais que representa com seus conflitos e afirmações de identidade social, étnica ou sexual. Existe uma dimensão estética na política e uma dimensão política na estética, que seriam configurações da experiência que provocam novos modos de sentir e perceber o mundo. O entendimento da estética aqui segue o pensamento de Rancière: “um regime específico de identificação e de pensamento da arte”, um modo de articulação entre sentidos e experiências de vida. Não há separação entre estética e política, o que torna falsa a dualidade estética e política.

Ajudei as pessoas a refletirem, especialmente através de ações de rua. Sendo artista você quebra convenções e introduz coisas novas. Infelizmente, os artistas têm que continuar ensinando ver a vida toda, mas se as pessoas comessem a saber ver o mundo seria bastante diferente.

Paulo Bruscky expande e tensiona os limites do conceito de arte e propõe novos modos para a sua produção e recepção. O conceito de

2 Smithson, a propósito de land-art e dos non-sites, disse “For me the world is a museum”, e Hélio Oiticica, em 1966, disse: “Museu é o mundo, é a experiência cotidiana”.

3 Rancière, Jacques. Política da Arte. Seminário no Sesc Belenzinho, São Paulo em abril 2005.



Paulo Bruscky. *O que é arte? Para que serve?* Registro de performance realizada em Recife, 1978

“saber ver” não está vinculado unicamente à visualidade, mas a uma inteligência visual que é manifestação da união do sensível ao conhecimento intelectual. Segundo o conceito de Rancière, a *estética* de Bruscky não resulta de uma teoria do gosto ou sensibilidade, mas de um modo de ser da arte que está identificado com um regime específico do sensível ou de formas de visibilidade. Os objetos singulares da arte não têm regra, hierarquia, compromisso com temas, meios e técnicas, e sua singularidade não depende de que sejam destacados, como objetos autônomos, no sentido da autonomia como pensado na modernidade de forma paradigmática por Greenberg.

O regime estético das artes (...) implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte com a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma.<sup>4</sup>

Os trabalhos de Bruscky parecem estar sempre no limite entre o comum e o singular, entre a intenção e o acaso, entre arte e antiarte. Objetos não-objetos, documentos-obras, obras a vir a ser, jamais completadas ou sequer “criadas”. É o risco de viver no limite entre a dúvida e a convicção, ser e não ser, e seguir rindo da vida e da incompreensão dos que dizem que ele é um “artista que não tem obra”. Ao criar sistemas paralelos ao circuito (arte correio, ateliê arquivo, ações públicas) questiona as estratégias e modos dos sistemas vigentes, consciente de que os discursos e ações só são capazes de transformar qualquer sistema quando adquirem visibilidade neste mesmo sistema. Com isso escapa das classificações institucionais e desestabiliza conceitos e critérios de julgamento de valor. Como categorizar o seu trabalho?

Passei a não mais separar o trabalho do meu dia-a-dia. Eu penso diariamente, trabalho diariamente, está tudo incorporado, não consigo fazer outra coisa.

Bruscky desestabiliza conceitos e confunde também conteúdo e continente. O seu ateliê é local de trabalho e de exposição, arquivo e oficina, público e privado, memória e processo, e existe como fluxo. Não por acaso guarda em seu ateliê uma das maiores coleções do grupo Fluxus, grupo do qual participou especialmente através da arte correio e cujas propostas estão presentes em muitos dos seus trabalhos e postura de vida.

4 Rancière, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo, Ed 34, 2005, p. 33-34.

## Arte em rede

E-mail art: hoje a arte é este comunicado, ou seja, a arte do meu tempo: tenho pressa.

A arte correio foi um meio importante nos anos 60 e 70, e Bruscky foi um dos pioneiros nesse meio, como em vários outros: filme (super-8 e vídeo), xerografia, fotolinguagem, eletrografia, poesia visual, livros de artista e poesia sonora. Na arte correio, a correspondência constituía simultaneamente o trabalho de arte e meio de comunicação e circulação independente do circuito convencional de arte.

No Brasil, e em vários países latino-americanos onde houve ditaduras militares, foi uma forma ativa de contestação política e constituição de alternativa ao circuito oficial.

Os artistas (...) burlavam a censura, multiplicando sua obra através desses meios.

Um dos trabalhos de arte-correio realizados por Bruscky, que revelam sua natureza de fluxo, comunicação e insubmissão ao controle dos dispositivos de poder, foi o projeto Sem Destino, que consistia em carimbar “sem destino” no local do destinatário. No lugar do remetente estava o nome e endereço de Bruscky. Dessa forma, os envelopes postados em diversos países retornavam, muitos abertos. O conteúdo eram frases irônicas com a questão da censura e com o próprio conceito de arte (como o postal carimbado: “Confirmado, é arte”).

Bruscky preserva a memória da arte correio. O movimento foi relegado pelo meio da arte, ignorado pelas instituições. O aspecto positivo desse desprezo foi a criação de um outro circuito, um “circuito ideológico” para usar a expressão de Cildo Meirelles,<sup>5</sup> independente do circuito formal de arte, o que instaurou um novo conceito de arte, vinculado à idéia de rede, precedendo a rede virtual de hoje.

Foi bom porque nós criamos espaço, éramos uma rede dentro da rede. A gente já era uma internet antes da internet. Hoje, essa documentação, que eu não chamo obra, essa troca de idéias, está na mão desses artistas.

O grupo Fluxus utilizou muito a arte correio, que se encaixava nos seus princípios de arte coletiva e em fluxo. A diluição da autoria é evidente nessa prática, em que as idéias de processo e circulação se sobrepunham à materialidade do objeto. No entanto, os envios eram feitos entre artistas ou entre artistas e destinatários anônimos, construindo uma trama de relações legitimadas como arte pelo próprio meio. Só a instituição “arte” poderia ver arte correio como arte e não como mera correspondência.

5 Os trabalhos de Cildo Meirelles, *Inserções em Circuitos Ideológicos*, o Projeto Coca-Cola (1970) em que inseria frases em garrafas de Coca-Cola retornáveis, e o Projeto Cédula (1975) em que frases eram carimbadas em cédulas de dinheiro.

Hoje, quando vivemos a chamada era da comunicação, a arte virtual revela a importância social e política das redes de informação. Toda nova tecnologia termina por provocar transformações no meio ambiente e nos modos do pensamento. Mais do que obras acabadas, a ênfase na experimentação, no processo e na interação muda a noção de arte e o sentido da sua existência, como possibilidade de participação social, com novos modos de relação e integração entre indivíduos e comunidades.

E havia alguns artistas com quem você trocava correspondência, sobre conceitos de arte, filosofia de vida, conceitos de país, a diferença de vida entre países.

Paulo Bruscky percebeu essas características ainda nos anos 60 e 70 com a arte correio, que, como ele disse, era arte em rede antes da internet.

Outra proposta neste campo foi a tentativa de Bruscky de conexão *on-line* com os visitantes do seu ateliê transportado para a Bienal de São Paulo em 2004.

Mas, para mim o mais curioso nessa experiência foi retornar e viver o ateliê vazio. Foi uma experiência inusitada para mim e seria para todo artista. Eu inclusive fiz uma proposta ao Hug, que seria de ficar em tempo real me comunicando com os visitantes pela internet. Manter um diálogo; eu diria qual seria a minha sensação naquele momento. Cada dia, cada momento você tem uma sensação diferente, e duas vezes por semana eu viria para o ateliê vazio e relataria minha experiência.

Haveria a possibilidade de interação com o público, mas a ênfase estava na comunicação de uma experiência vivida por Bruscky: ficar no ateliê vazio. Aqui vale destacar o sentido de estranhamento provocado pela maioria dos seus trabalhos. Além do insólito da própria exposição, a presença de Bruscky no lugar e a proposta de sua presença virtual em tempo real e mantendo um diálogo a partir da experiência do vazio, por si só, continham e provocavam estranhamento.

### **O ateliê / arquivo, espaço em obra**

A exposição do ateliê na Bienal de São Paulo era algo bastante insólito: não se aplicava a palavra exposição no sentido convencional de mostra de objetos de arte. Como ver numa exposição a transposição de um ateliê do jeito que era utilizado por Bruscky: uma mistura de ateliê de trabalho, casa, biblioteca e arquivo?

Ver as reações das pessoas e poder mostrar para elas o processo de criação foi gostoso.

Não [houve contradição], porque foi feito tudo como foi discutido e funcionou. Me interessava mostrar como é a vida

de um artista. Não me trouxe nenhum tipo de questionamento em relação a isso. É como se fosse um “múltiplo” do ateliê.

Num primeiro momento, a concepção de arte e vida de Bruscky como fluxo parece se contradizer com o transporte do ateliê para a Bienal. Tudo foi levado,<sup>6</sup> e a arquitetura foi reproduzida em São Paulo, incluindo até a paisagem de Recife por trás das janelas em *backlights*.

Como uma réplica<sup>7</sup> fechada ao público manteria sua autenticidade, seu sentido de fluxo? O fechamento ao público atendeu apenas a preceitos museológicos visando à proteção dos objetos e documentos, mas Bruscky procurou contornar esse bloqueio com a proposta do trabalho em rede e que não foi aceita. A experiência de retornar ao vazio foi vivida como uma experiência estética. Como disse Heráclito, para quem tudo fluía e a verdade estaria no devir e não no ser, “não nos banhamos duas vezes no mesmo rio”. O *rio* foi para São Paulo, e mesmo parcialmente congelado, mostrava seu fluxo de vida. Arte como ação política, na rua, no museu, no arquivo, na rede.

O ateliê como arquivo seria fundamentalmente um lugar de guarda, preservação e organização de documentos. O arquivo está no ateliê e abriga cinco mil livros e cerca de 70 mil itens de arte (obras e documentos). Uma das maiores coleções internacionais do grupo Fluxus que tem cerca de 300 originais, e 100 do grupo Gutai. O acervo conta ainda com mais de mil livros de artistas, um dos maiores do mundo.

A arte correio foi uma das origens da constituição do arquivo e uma das responsáveis por lhe atribuir uma identidade especial. Os trabalhos de arte correio são, ao mesmo tempo, obra e documento, que simbolicamente se confundem e substituem o museu. “Na Arte Correspondência, o museu cede lugar aos arquivos e as caixas postais”<sup>8</sup> assumindo a sua indefinição como lugar simbólico da arte e a impossibilidade de definição da própria arte.

O arquivo é compreendido de forma aberta e expandida, como um lugar que recebe e emite sentidos. Mesmo que Bruscky não o considere obra, o ateliê torna-se singular diante de seu hibridismo e complexidade: é ao mesmo tempo documento e lugar de trabalho, está parcialmente aberto ao público em dias determinados para pesquisa, troca de idéias e exibição de novos trabalhos. Em constante processo, não se enquadra em nenhuma definição: é pensamento e obra. Aponta para um dos caminhos desejáveis para um museu contemporâneo de arte, misturando e criando relações entre memória, presente e devir. O artista-curador-arquivista deste “museu” gosta de “olhar para o que não serve para nada”.

6 O ateliê foi transportado em 300 caixas, com mais de cinco mil livros, objetos, móveis, documentos, projetos e trabalhos de Bruscky. Integrou uma das oito Salas Especiais da XXVI Bienal de São Paulo.

7 Apesar de os objetos serem os verdadeiros, a arquitetura era uma cópia. O ateliê remontado pode ser visto como réplica, na medida em que está fora do seu lugar e da sua função.

8 Bruscky, Paulo. Arte Correio e a grande rede: hoje a arte é este comunicado. In: Ferreira, Glória, *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., p. 379.



Detalhe do Ateliê de Paulo Bruscky remontado na Bienal de São Paulo

O lugar não parece “arrumado”, e Bruscky opõe esse (des)arranjo à ordem asséptica de “ateliês que parecem consultório médico ou escritório de advogado”. Desafia todos os métodos classificatórios museológicos ou de arquivos. “Nele [no arquivo], tudo se toca e não raro fronteiras que apartam técnicas, períodos, autorias e nacionalidades se desmancham e se confundem”.<sup>9</sup>

A idéia de arquivo está muito presente na arte contemporânea e certamente está ligada à liberdade de voltar ao passado distante ou recente (o presente transformando-se em passado e vice-versa) misturar e confrontar significados diversos, numa recolagem de episódios. A reflexão se dá como metalinguagem, como reflexão sobre o próprio ato de arquivar, como questionamento das leis de classificação e legitimação, das suas supostas verdades.

### **Trabalhos de crítica institucional e muitos outros**

A obra de Paulo Bruscky, por sua multiplicidade e diversidade, escapa às classificações e tipologias relacionadas a trabalhos de crítica institucional. No entanto, muitos dos seus trabalhos podem ser vistos como parte dessa vertente. Sem desconsiderar a singularidade de trabalhos específicos, o conjunto da sua obra revela um pensamento e postura de vida eminentemente críticos em relação à arte, às suas instituições e à sociedade.

A indistinação entre obra e vida, no seu caso, não tem nada a ver com a mistura entre sujeito e obra. Bruscky não age como personagem e não vê tudo, incluída a arte ironicamente como farsa ou simulacro.

<sup>9</sup> Anjos, Moacir dos. O ateliê como arquivo. In: *Catálogo da XXVI Bienal de São Paulo*, 2004.

Para ele a vida é irônica em suas contradições e imponderabilidade e sua obra fala disso com humor, mas com sinceridade e não como paródia. A citação de uma frase do artista Robert Rauschenberg revela a idéia de um mundo sem lógica, no qual as verdades são relativas.

Engraçado, Bruscky, a arte correio é tão forte, é como se a gente se conhecesse já há muito tempo, desde a adolescência. Você foi preso no seu país por ser comunista, e eu fui preso no meu país por ser democrata e, no entanto, nós pensamos mais ou menos igual.

Essa visão de mundo não impede, no entanto, a crença na possibilidade de um mundo melhor, como se Duchamp e seu ceticismo irônico e Beyus no seu idealismo político pudessem se reconciliar não em uma síntese dialética, mas assumindo mesmo a convivência entre pólos diferentes e complementares. As idéias de Duchamp e Beyus foram essencialmente antimíticas, no sentido de desconstruir verdades até então intocadas da arte, não mais como criação individual e sim como representação do sistema da arte. Essas posições, como todas, tornaram-se elas mesmas mitológicas. Barthes mostrou como “o mito organiza um mundo sem contradições, porque não tem profundidade, um mundo escancarado e que se chafurda no evidente, ele estabelece uma clareza bem-aventurada: as coisas parecem significar algo por si mesmas”.<sup>10</sup>

Lyotard<sup>11</sup> ajuda a esclarecer esse conceito de uma “não-dialética”. Segundo ele, ou o sistema é um todo funcional e homogêneo, ou tem uma “dualidade intrínseca” dividida, algo que contém em si elementos de contestação. Esse tipo de crítica não seria apenas contestatória, mas uma forma de orientar ou transformar a sociedade.

Ajudei as pessoas a refletirem, especialmente através de ações de rua. Fiz muita intervenção urbana, muita coisa anônima.

Bruscky faz conviver o mito das vanguardas com a “dualidade intrínseca” de seu pensamento e prática. A sua ambivalência em relação à crença na própria arte está presente em vários trabalhos, como os postais irônicos *Está confirmado: é arte;* ou *Arte por Correspondência*, em que há uma figura de um frasco de *spray* com o rótulo “arte”; a *performance O que é a arte? Para que serve?*, em que ficava em vitrines com um cartaz pendurado no corpo com a pergunta; ou ainda de objetos como *Pintura a óleo*, feita com latas de óleo de cozinha coladas em um suporte de madeira. Os jogos de linguagem são fundamentais em todos os trabalhos mencionados.

(...) trabalho muito com a palavra, com jogo de palavras. E com uma ou poucas obras não é possível conhecer meu processo,

10 Barthes, Roland. *Image-Music-Text*, trad. Stephen Heath, Nova York, 1977.

11 Lyotard, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

entender minha obra. E eu trabalho com vários processos simultâneos.

Para mim a dúvida é fundamental. É este questionamento que me faz produzir.

O jogo entre essas “dualidades intrínsecas” acontece também na convivência e mistura entre objetos comuns e objetos de arte em um mesmo lugar, seu ateliê, em que a proximidade os faz embaralhar a noção mesma de objeto de arte. O exemplo das garrafas arrumadas na bancada da pia da cozinha ilustra bem esse aspecto. O que são? Bruscky sorri, dizendo que apenas as colocou ali. Um grupo de garrafas azuis vazias enfileiradas ao fundo junto com outro conjunto de garrafas de refrigerante cujos rótulos são sutilmente diferentes (“saíram do padrão de qualidade da fábrica”), arrumados transversalmente às primeiras, misturam-se com garrafas com bebidas para consumo.

Objetos comuns podem transformar-se em arte a qualquer momento, como o trabalho sem título, que Bruscky apresentou como “lata tornada obra quando colocada na parede no momento de remontagem da cozinha”. Esta lata com sobra de tinta de parede estava em um canto qualquer quando Bruscky resolveu colocá-la na parede.

A cada dia vou incorporando coisas novas.

*Readymades* que estão e não estão deslocados do seu contexto. Seria diferente em um museu? Após Duchamp e as *Brillo Boxes*, de Andy Warhol, não há mais dúvida de que a exposição em um espaço institucional da arte legitima o objeto (pelo menos por algum tempo). Mas num ateliê, que é tão híbrido quanto os seus objetos?

O meio da arte que reconhece a autoridade do artista Bruscky procura saídas para o desconforto. Uma frase de Moacir dos Anjos<sup>12</sup> parece justificar poéticamente o que seria um “desajuste”:

Por seu conteúdo abrangente e arrumação instável, o ateliê de Paulo Bruscky espelha (e duplica, portanto) a natureza fluida de sua obra, a qual não se acomoda ou ajusta a lugar simbólico algum, definindo-se como processo e liberta de um único fim.

Entretanto Bruscky sabe que sua obra, em constante processo, só tem lugar no meio simbólico da arte. O ateliê evidentemente é um deles e foi criado por Bruscky, entre outros motivos, como uma forma de resposta à falta de lugar para sua obra nas instituições.

A questão da autoridade do artista na constituição de um objeto como arte foi desenvolvida por De Duve, a partir da idéia do *readymade*. A relação de um artista com sua obra seria da ordem da maternidade,

12 Anjos, Moacir dos. O ateliê como arquivo. In: *Catálogo da XXVI Bienal de São Paulo*, 2004.

mas não no caso do *readymade*, que, por não ter sido gerada pelo artista, seria da ordem da paternidade. Um *readymade* visto assim seria como uma criança escolhida e adotada a quem o artista dá o seu nome. Como disse De Duve, “diante de um *readymade* não há diferença entre fazer e julgar arte”.<sup>13</sup>

De Duve sustenta que o próprio nome “arte” tem o poder de atribuir valor de arte a um objeto. A frase ‘isto é arte’ na verdade é dita como “você é arte”. Bruscky não tem dúvida de que sua autoridade de artista lhe concede o direito e o poder de se apropriar e atribuir valor de arte a qualquer coisa. Bruscky cerca-se dessas coisas, que são parcialmente *readymades*, porque não estão “prontas” nem necessariamente foram feitas industrialmente.

Gosto de olhar para coisas que não servem para nada, desde cedo incorporei esta coisa da idéia. Se é boa ou se é ruim, se vai ter alguma utilidade<sup>14</sup> não interessa. E a idéia não necessariamente precisa ser realizada. (...) Eu desvinculo a utilidade da idéia da minha criação.

Os objetos precários e instáveis de Bruscky parecem provocar sempre uma cisão entre dois pólos da sua existência, entre memória e vir a ser, entre a recusa da aura, como fetiche do objeto, ou da estética fácil do belo, e a busca da imagem poética. Esse aparente paradoxo talvez seja a força maior da sua potência. Ao contrário de Nicolau Sevcenko,<sup>15</sup> que viu no trabalho de Bruscky no Panorama de 2001 “imagens cruas, sem aura e sem alma”, vejo imagens cruas, sim, mas cheias de alma e, portanto, com aura, nesse caso não como transcendência ou fetiche, mas como Didi-Huberman a viu: não um sentido metafísico, mas como “umas das fontes mesmas da poesia”, a origem do reconhecimento do sentir e pensar a arte.<sup>16</sup>

Uma carta, um papel datilografado, um funil amassado invertido sobre uma pedra, um ímã de geladeira, uma torre de 30m de blocos de gelo valem a mesma coisa no mundo do consumo em que tudo é mercadoria – nada. Mas no campo da arte, esta condição, a da inutilidade, é princípio e premissa para a reversão do valor de troca para o valor simbólico de um bem cultural.

O MAM tem registros fotográficos que estão guardados no museu junto com a proposta. Não pensei em refazer, para mim o trabalho já existia como proposta. Eles quiseram comprar, para mim não precisa nem devolver!

Bruscky sabe que arte é conceito, é convenção e não tem ilusões de que as quatro condições imprescindíveis para a existência da arte, como disse De Duve, são a existência de um objeto (mesmo como imagem ou

13 De Duve, Thierry. Reinterpretar a Modernidade. Entrevista a Glória Ferreira. Rio de Janeiro, *Arte&Ensaio*, EBA-UFRJ, ano V, nº 5, 1998, p. 119.

14 Bruscky usa o termo no sentido amplo, mas principalmente como qualidade de mercadoria. 15 Sevcenko, Nicolau. Um Panorama e algumas estratégias. In: *Catálogo do panorama 2001*, São Paulo, 2001.

16 Didi-Huberman, Georges. *O que nos olha o que nos vê*. São Paulo, Ed. 34, 1998.

idéia), de um autor, de público e de uma instituição, que reunirá as três primeiras condições.<sup>17</sup> No entanto a convenção para ele não mata a arte, desde que reconhecida e constantemente desafiada, como em um jogo de desconstrução feito de intenção e acaso.

Sim [arte é conceito]. E é preciso saber ver, educar o olhar, inclusive para coisas que não tem nenhuma função e utilidade. Você vai estimulando sua criação na medida em que vai aprofundando a sua visão, a percepção.

O acaso que está presente na idéia de jogo está também subjacente na formação de uma coleção e na construção de um arquivo que não tem fim.

O sentido de construção e sua relação com o seu lugar de inserção, cuja origem histórica vem claramente do movimento construtivo russo, seguiram diferentes caminhos, como, por exemplo, nos trabalhos de Kurt Schwitters nos anos 20 e de Hélio Oiticica nos anos 60 e 70. Para Schwitters, a idéia de obra como construção e sua relação com o lugar fundamentou o conceito da sua *Merzbau*.<sup>18</sup> Para Oiticica, esse sentido não distingue arte e política e com ele procura uma relação estreita com a vida, base do seu "Programa Ambiental".

A afinidade entre Bruscky e Oiticica, além do desejo de aproximação entre arte e vida, também pode ser percebida na postura afirmativa, apesar da crítica irônica em relação à própria arte. Por isso, ambos não seriam artistas que se enquadrariam apenas na vertente "crítica institucional". Totalmente diferente de Marcel Broodthaers, ou Andréa Fraser, para citar dois exemplos paradigmáticos de artistas cujos trabalhos se constituíram basicamente como crítica ao museu e às instituições da arte. Paródias podem ser críticas eficazes, mas, concordando com De Duve, não saem da circularidade do sistema (e para ele, nos dois casos, não são arte de modo algum). O que haveria em comum, além da idéia geral de crítica institucional? Quando Broodthaers escreveu nas etiquetas dos objetos do Museu de Arte Moderna, Seção das Águias, "isto não é um objeto de arte", estava dizendo que aqueles objetos estavam de fato representando a arte. Da mesma forma, os trabalhos de Bruscky como *Fax arte* e *Está confirmado, isto é arte*, estão afirmando "Isto é uma representação de arte", mas também dizem com humor: "isto é arte, porque assim penso, faço e digo".

17 De Duve, op.cit., p. 111-115.

18 Kurt Schwitters dedicou-se por anos à construção de sua *Merzbau*, um misto de escultura e arquitetura que primeiro ocupou um quarto da sua casa (em Hanover nos anos 20), e expandiu-se à medida que acrescentava todo tipo de objetos. Um dos primeiros artistas a explorar a relação entre obra e seu lugar.

### Fluxo no museu?

Vejo a mudança dos museus como gratificante, embora uma grande parte fique só na teoria. Na prática só estão interessados em exposições que deem retorno. Mas a tentativa que está sendo

feita na arte-educação é fundamental porque está aliada aos artistas. Serve à instituição, mas está aliada aos artistas, na medida em que ajuda na discussão sobre a obra do artista.

A potência transgressora da obra de Bruscky não investe contra o museu ou outra instituição da arte, mas contra seu poder autoritário e reducionista. Bruscky se investe da autoridade do artista para apresentar saídas e entradas. Provoca a capacidade crítica das instituições com trabalhos que testam padrões vigentes e limites físicos e simbólicos.

Mas Bruscky sabe “que tudo acaba em museu” e talvez, a instabilidade e fluidez da sua obra seja uma maneira eficaz de escapar de todo determinismo, não ser capturado por um sistema mercantilista (“o supermercado da arte”) e baseado em valores burgueses.

Ele denuncia a acusação de ser um “artista que não tem obra”, já que “obra”, segundo tais valores, é objeto que serve para finalidade decorativa. Desde 1969, quando iniciou suas pesquisas, segue caminhos independentes e alternativos aos sistemas de poder. Mais do que contestação política sua forma de atuação política institui modos de ser da arte na vida. A sua participação e contribuição na arte correio e a criação do ateliê/arquivo/obra são os maiores feitos nesse sentido, mas toda a diversidade e instabilidade da sua obra, a precariedade de seus objetos, a transitoriedade de suas ações são também responsáveis pela natureza rebelde e transgressora da sua obra.

A ambigüidade da instituição é acompanhada pela ambigüidade das relações com o artista (e também com a arte e o público). Apesar do reconhecimento do meio da arte, Bruscky tem permanecido excluído das instituições e do mercado.

Não me preocupo com ninguém, com museu, com crítica. E por isso sempre fui muito criticado. Aqui eu fui muito acusado, como um artista que não tem obra (...). Mas nunca procurei galeria ou um crítico.

Essa situação parece estar começando a se modificar,<sup>19</sup> mas é muito significativo que o próprio museu de arte moderna de sua cidade – o MAMAM, nunca tenha adquirido uma única obra sua e nem mesmo o tenha convidado a realizar exposição individual. Sabe-se que os “museus brasileiros vivem à mingua”, como já declarou Agnaldo Farias, mas não cabe aqui e nem há como avaliar essa situação. Como Bruscky conta, só em 2006 um museu adquiriu uma obra sua (o MAM de São Paulo comprou *Expediente*).

A partir do reconhecimento da fragilidade das instituições brasileiras os museus talvez pudessem não seguir modelos americanos e europeus

19 O convite para levar seu ateliê para a Bienal de 2004 representou certamente um marco importante no reconhecimento da importância do porte histórico de Paulo Bruscky. A “legitimação” pela instituição do MAC- USP na pessoa de Cristina Freire, ao pesquisar o trabalho do artista e escrever um livro sobre ele valoriza justamente um artista que tem vivido praticamente à margem do circuito e das instituições da arte.



Paulo Bruscky. *Confirmado, é arte*, 1977  
(carimbo e decalque s/ cartão postal)

e procurassem se espelhar na vitalidade e singularidade da arte contemporânea brasileira. Como seria expor a obra de Bruscky em um museu, sem cristalizar momentos, sem compartimentar idéias que se misturam, ser perder o *fluxo*?

Sendo artista você quebra convenções e introduz coisas novas. (...) Tem um trabalho meu de 71, que eu botei uns prospectos no museu perguntando: Na sua opinião qual seria a opinião dos quadros sobre os expectadores? As pessoas responderam, e eu também. Eu inverti, porque as pessoas chegam e podem ter uma opinião sobre a obra e a obra não pode responder nada. Apareceram coisas extraordinárias.

Bruscky sabe que é preciso desnaturalizar o circuito de arte, não tomá-lo como única possibilidade, propor relações e alternativas que pressionem novas situações em relação ao sistema estabelecido. Nesse sentido, a arte correio, ainda nos anos 60 e 70, e a constituição do seu ateliê-arquivo em processo foram as principais destas propostas, mas toda a variedade de ações e meios utilizados pelo artista aponta modos de resistência e instauração de ações político-artístico afirmativas.

Não tenho definido a obra acabada, não tenho ciúme da obra, para mim uma obra pode virar outra a qualquer momento.

Como o museu pode dar conta de uma arte que se apresenta de forma tão híbrida e instável? As instituições da arte – a crítica, a história, a universidade, o museu – só existem sobre e para a arte. Elas supõem a existência e um conceito de arte, supõem critérios e valores, códigos de linguagem e um sistema de signos.

Como na fita de Moebius, que não tem começo e nem fim, e se desdobra a cada escolha de um caminho, voltamos ao fato de que o

reconhecimento da autonomia do processo estético conflui para a sua existência enquanto parte de uma estrutura – um sistema social, seu contexto, enfim. O dilema persiste instaurando seus sentidos como as “dualidades intrínsecas” referidas por Lyotard.

Paulo Bruscky ao responder à questão da antinomia entre arte como conceito (valor culturalmente determinado que demandaria conhecimento anterior) e arte como potência estética (valor intrínseco à própria obra) afirmou:

As duas vertentes são corretas – e fazem parte desta diversificação do pensamento das pessoas.

(...) Isso vai muito pelo repertório cultural de cada um e da comunidade. Não tem uma única definição, é uma coisa muito complexa para definir o caminho se é este ou aquele. Depende muito do tipo de obra e do contexto cultural onde a obra é exibida e do próprio público.

(...) O artista não tem que se preocupar se a arte fala ou não por si. Ela fala, mas tem códigos.

A compreensão da arte como parte de um sistema de signos e a sua despreocupação com a recepção do seu trabalho, revelam a complexidade do pensamento de um artista ao mesmo tempo desprendido e ligado no contexto do seu tempo e do seu lugar.

Arte como idéia que nem precisa ser realizada, que existe fundamentalmente como projeto de vida, para construção de uma vida melhor.