



ARTE POSTAL

BBK

beroepsvereniging van
beeldende kunstenaars

MAZIA

MAZIA BBK

Postbus 10338 1001 EH Amsterdam

CONFORME ORIGINAL

PERFORMANCE

LOGOEMA

6 DE 14 1972 AROUND THE

AMERICA LATINA

LOGO DELETO



PAULO BRUSCKY



PAULO BRUSCKY

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE
LINHA DE PESQUISA TEORIA E CRÍTICA DE ARTE
CURSO DE MESTRADO EM ARTES**

SIGRID AZEVEDO TAVARES

DA PERFORMANCE AO POSTAL: a arte postal de Paulo Bruscky.

VITÓRIA

2017

SIGRID AZEVEDO TAVARES

DA PERFORMANCE AO POSTAL: a arte postal de Paulo Bruscky.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte. Linha de pesquisa: Teoria e Crítica de Arte.

Orientadora: Prof. Dr^a. Almerinda da Silva Lopes

VITÓRIA

2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do
Espírito Santo, ES, Brasil)

Cynthia de Andrade Bachir – CRB-6 ES-000485/O

T231d Tavares, Sigrid Azevedo, 1991-
Da performance ao postal : a arte postal de Paulo Bruscky /
Sigrid Azevedo Tavares. – 2017.
146 f. : il.

Orientador: Almerinda da Silva Lopes.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Bruscky, Paulo. 2. Performance (Arte) 3. Arte postal I.
Lopes, Almerinda da Silva. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

Aos meus pais, por sempre acreditarem em mim. Por nunca desistirem de me incentivar, e por me ensinarem o amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Ao Autor da vida.

Ao meu pai Jacqueson Tavares e minha mãe Elza Azevedo, pela disponibilidade, incentivo e apoio, em todos os sentidos, inclusive financeiro, a vocês meu amor e gratidão. A vocês, que me deram a vida e me ensinaram a vivê-la com dignidade, não bastaria um obrigado.

À minha irmã Samla, parceira de vida.

Aos colegas/amigos da turma 2015/1 que compartilharam e enriqueceram essa jornada.

A todos os professores do PPGA, por terem sido imprescindíveis na construção dessa etapa de minha formação acadêmica e, em especial, aos professores: Almerinda da Silva Lopes, minha orientadora, Gisele Ribeiro e Nelson Porto, membros da banca, pelas colaborações dadas para o presente trabalho.

“Sua caixa postal é a minha galeria.”

Robert Rerfeldt

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo refletir sobre a produção contemporânea de arte postal e de performance desenvolvida com essa finalidade, destacando a contribuição do artista brasileiro Paulo Bruscky. Ao longo de sua trajetória, iniciada na segunda metade da década de 1960, ele explorou a noção de corporalidade, realizando performances e happenings, além de se mostrar sempre um analista crítico da própria realidade social e política. Por essa razão, foi alvo de censura pela ditadura militar e teve exposições por ele organizadas, e das quais participava, confiscadas, além de ter sido perseguido e preso algumas vezes. As fotografias e/ou vídeos das inúmeras performances que realizou, individualmente ou em parceria com o conterrâneo Daniel Santiago, foram transformados em trabalhos de arte postal. A reprodutibilidade é uma das características dessa tendência, processo relativamente barato que permitiu ao artista manter o fluxo da rede de comunicação, mediante o envio, pelo correio, desses trabalhos serializados a artistas de todo o mundo. Bruscky foi um dos mais atuantes e um dos principais mentores da arte postal no Brasil e em toda a América Latina. A reprodutibilidade e a interferência autorizadas nos trabalhos pelos receptores foram meios usados pelos participantes da rede para pôr em xeque a aura do objeto artístico, bem como a ideia de unidade, de originalidade e de autoria.

Bruscky manteve efetivo contato e correspondência com muitos dos representantes dessa prática conceitualista, em especial aqueles de países que passavam por regimes ditatoriais truculentos, fazendo da arte postal um processo de comunicação para a troca de ideias, mensagens e denúncia política.

Embora, em sua origem, a arte postal se instituísse como meio clandestino para troca de todo tipo de imagens, textos e poemas visuais, ela se manteve como tal por muito pouco tempo. Na década de 1970, quando o país ainda vivia sob o regime militar, a arte por correspondência se institucionalizou, entrando na mira da censura. A partir de então, a arte postal começou a perder muito de seu espírito crítico, embora os trabalhos de Bruscky se mantivessem bem-humorados ou com um sentido crítico menos explícito sobre o panorama artístico brasileiro, sobre o contexto político ditatorial ou sobre acontecimentos cotidianos repressores.

Palavras-chave: arte postal, performance, Paulo Bruscky.

ABSTRACT

This dissertation aims to bring up a reflection upon the production of the Brazilian contemporary artist Paulo Bruscky. His trajectory began in the second half of the 1960s, he explored the notion of corporality, doing performances and happenings, and always being a critical analyst of the own social and political reality. For this reason he had works censored by the military dictatorship, and had exhibitions of which he participated, confiscated, besides being persecuted and arrested a few times. The photography or video of the numerous performances that he made, individually or in partnership with the compatriot Daniel Santiago, were transformed into works of mail art. Reproducibility is one of the characteristics of mail art, a relatively inexpensive process that allowed the artist to maintain the flow of the communication network by sending these serialized works to artists around the world. Bruscky was one of the most active artists and one of the main mentors of mail art in Brazil and throughout Latin America. The reproducibility and authorized interference in the works by the receivers were means used by the network participants to contest the aura of the artistic object as well as the idea of unity, originality and authorship.

Bruscky maintained effective contact and correspondence with a lot of representatives of this conceptual practice, especially those from countries that were in truculent dictatorial regimes, making mail art a communication process for the exchange of ideas, messages and political denunciation.

Although, in its origin, the mail art was a clandestine way for the exchange of all kinds of images, texts and visual poems, it remained as such for a short time. In the 1970s, when the country still was under the military regime, correspondence art was institutionalized, entering the sights of censorship. Since then, mail art lost much of its critical spirit, although the work of Bruscky remained humorous or with a less explicit critical sense about the Brazilian artistic panorama, the dictatorial political context or everyday repressive events.

Keywords: mail art, performance, Paulo Bruscky.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Carlos Ginzburg. “Tierra”. Arte de Sistemas, 1971.....	21
Figura 2. Luis Pazos, Roberto Duarte, Eduardo Leonetti e Ricardo Roux. “A realidade subterrânea”. 1972.....	23
Figura 3. Horacio Zabala. “300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública”, 1972.....	24
Figura 4. Victor Grippo e Jorge Gamarra. “Construcción de un horno popular para hacer pan”, 1972.....	25
Figura 5. Lygia Clark. “Caminhando” (1963).....	27
Figura 6. Artur Barrio. “Situações Artur T/T” (1970). Trouxas de pano, ossos, carne, sangue, barro, espuma de borracha, cordas.....	28
Figura 7. Hélio Oiticica. “Tropicália” (1967). Instalação feita pela primeira vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em abril de 1967.....	30
Figura 8. Antonio Manuel. “O corpo é a obra”. 1970.....	33
Figura 9. Antonio Manuel. “Corpobra”. Acrílico, madeira, fotografia e palha. 1970.....	34
Figura 10. Antonio Manuel. “Exposição de 0 a 24 horas”. 1973.....	35
Figura 11. Paulo Bruscky. “Atitude do artista/atitude do museu” (1978).....	36
Figura 12. Paulo Bruscky. “Atitude do Museu”. 1978.....	37
Figura 13. Bruce Nauman. “Art Make-Up No. 1, White” (1967), 16 mm film, color, silent; 10 min.....	43
Figura 14. Cindy Sherman. “Untitled Film Stills, Untitles #6” (1977).....	45
Figura 15. Letícia Parente. “Marca registrada”. 1975, 9min. Porta-pack ½ polegadas. Câmera: Jom Tob Azulay.....	46

Figura 16. Anna Bella Geiger. “Brasil nativo/Brasil alienígena”. 1977. Impressão sobre papel (31 x 98 cm)	47
Figura 17. Detalhe ampliado da obra “Brasil nativo/Brasil alienígena” (1977).....	48
Figura 18. Detalhe ampliado da obra “Brasil nativo/Brasil alienígena” (1977).....	48
Figura 19. Paulo Bruscky. Daniel Santiago. Proposta de ARTDOOR: ARTE NA RUA	49
Figura 20. Paulo Bruscky e Daniel Santiago. “A arte é a última esperança”, fotografia de maquete, projeto, 1983.	50
Figura 21. Fotografias tiradas durante a entrega do prêmio do Salão do Estado, 1983	51
Figura 22. Paulo Bruscky. “MinoPaulo”. Performance. 1978.....	52
Figura 23. Paulo Bruscky. “MinoPaulo”. Performance. 1978.....	52
Figura 24. Paulo Bruscky. “O que é arte? Para que serve?”. Performance. 1978.....	53
Figura 25. Paulo Bruscky. “Alto retrato de Paulo Bruscky”. 1978.....	55
Figura 26. “Autorretrato no estúdio de Paulo Bruscky em Nova Iorque”. 1982	56
Figura 27. Paulo Bruscky. “Poema Linguístico” (originalmente feito em 1988). Versão de 2015	57
Figura 28. Paulo Bruscky. “Performance Poema Linguístico”. S/d. Cartão-Postal	57
Figura 29. Paulo Bruscky. “MIJE”. 1982.....	59
Figura 30. Paulo Bruscky. “Amsterdã Erótica”. 1982.....	61
Figura 31. “Lógica versus acaso”. 1984	62
Figura 32. Esboço	63
Figura 33. Paulo Bruscky. “Eu comigo”. 1977	64

Figura 34. Paulo Bruscky. "Xeroperformance". 1980	66
Figura 35. Paulo Bruscky. "Xeroperformance em Nova Iorque". 1982.....	67
Figura 36. Hudinilson Jr. "Exercício de Me Ver II". 1982.....	68
Figura 37. Hudinilson Junior. "Eros", MAC/USP. 1980.....	69
Figura 38. Paulo Bruscky. "Mail Art". 1989.....	70
Figura 39. Clemente Padín. "A verdadeira arte é anônima". 1976.....	76
Figura 40. Edgardo Vigo. "Set free Palomo". Arte Postal. 1976.....	80
Figura 41. Robert Rehfeldt, "Freedom for Clemente Padín and Jorge Caraballo".....	81
Figura 42. Horacio Zabala. "Hoje, arte é uma prisão". 1978.....	81
Figura 43. Horácio Zabala. "Este papel es una cárcel". 1972.....	82
Figura 44. Julien Blaine. Revista L'Echo de Doc(k)s, n.1, dos trabalhos publicados sobre o aprisionamento de Clemente Padín e Jorge Caraballo. Esquerda: Romano Peli, sem título, Itália, 1978. Direita: Jonier Marin, Padín/Caraballo, Colômbia, 1978.	83
Figura 45. Paulo Bruscky. "Título eleitoral cancelado" (16x12cm). 1976	88
Figura 46. Regina Vater. "Postalixo-Land(e)scape NY". 1974	89
Figura 47. Paulo Bruscky. "Presépio Urbano". 1987	90
Figura 48. Paulo Bruscky. "Edifício Escultura de Natal". 1987	91
Figura 49. Regina Silveira. "Brazil Today". 1977.....	92
Figura 50. Eugenio Dittborn. "Read & Red". Airmail Painting Nº. 28(210 x 154 cm). 1985. Paint, feathers, ink, wool and photosilkscreen on wrapping paper.	93
Figura 51. Eugenio Dittborn. "Altura del hueso" [Altura óssea]. 2004. Tintura e fotoserigrafia sobre tecido. 210 x 280 cm. Coleção Tomas Dittborn.	94

Figura 52. Paulo Bruscky. Selos de artista. 1982. Xerografia sobre papel. 29,8 x 21,2 cm.	95
Figura 53. Yves Klein. "Selo azul". 1957. Selo sobre cartão-postal.....	96
Figura 54. Flávio de Carvalho. Selos de artista. 1932.....	96
Figura 55. Ben Vautier. "A escolha do carteiro".....	97
Figura 56. Paulo Bruscky. "Sem destino". s/d.	98
Figura 57. Paulo Bruscky. "Sem destino". 1983.	98
Figura 58. Paulo Bruscky. "PostAção" (1975).	100
Figura 59. Paulo Bruscky. "Performance Postal". 1981.....	101
Figura 60. Paulo Bruscky. "Confirmado: é arte", (1977). Carimbo e decalque sobre cartão-postal, 10,5 x 15 cm.	102
Figura 61. Rosângela Rennó, "Imemorial" (1994).	104
Figura 62. Paulo Bruscky. "Pelos Nossos Desaparecidos", 1986. Colagem sobre cartão-postal. Coleção Galeria Nara Roesler.....	104
Figura 63. Paulo Bruscky. "Abra e Cheire: a primeira lembrança é arte".	106
Figura 64. Paulo Bruscky. "Bruscky em Brusque". Exposição de arte postal e projeto conceitual.1981.	107
Figura 65. Alberto Harrigan com interferência de Paulo Bruscky. Sem Título (1978).	109
Figura 66. Bruscky e Santiago. "Limpos e Desinfetados". 1984. Arte postal. Foto: Tárlis Schneider.	111
Figura 67. Paulo Bruscky e Daniel Santiago. "Sobrevivente de atentado, esta árvore recusa-se a morrer. Busca-se alguém capaz de salvá-la". Série "Natureza Morta", 1987.	112

Figura 68. Bruscky & Santiago. “Nós, consumidores de lixo do Brasil, exigimos roupas especiais contra radiação”. 1987.....	114
Figura 69. Bruscky & Santiago. “Nós, consumidores de lixo do Brasil, exigimos roupas especiais contra radiação”. s/d.....	115
Figura 70. Falves Silva. “Censurado”. 1978.	116
Figura 71. Paulo Bruscky. Xeroperformance. Still do xerofilme, 1982.....	116
Figura 72. Paulo Bruscky. Xeroperformance. “Art without an original”. 1982. Coleção Galeria Nara Roesler.....	118
Figura 73. Paulo Bruscky. “Autorretrato via aérea”. 1991.	119
Figura 74. Paulo Bruscky. “AlimentAÇÃO”. 1978.	120
Figura 75. Paulo Bruscky. "E-mail Arte". 2000.	126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 ARTE CONCEITUALISTA NA AMÉRICA LATINA	16
1.1 DIFERENÇA ENTRE ARTE CONCEITUAL E CONCEITUALISTA	16
1.2 PRÁTICAS CONCEITUALISTAS NO BRASIL	25
1.3 A RELAÇÃO ENTRE OS ARTISTAS CONCEITUALISTAS E O MUSEU: CRÍTICA INSTITUCIONAL	29
CAPÍTULO 2 PERFORMANCE E SUAS RAMIFICAÇÕES: CONTRIBUIÇÕES DE BRUSCKY	39
2.1 PERFORMANCES DE PAULO BRUSCKY	49
CAPÍTULO 3 SOBRE A ARTE POSTAL	71
3.1 O PROBLEMA DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ARTE POSTAL.	76
3.2 PAULO BRUSCKY E SUA CONTRIBUIÇÃO À REDE DE ARTE POSTAL	86
3.3 ARTE POSTAL E FOTOGRAFIAS DE PERFORMANCE	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	128
ANEXO	140

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo refletir sobre a arte postal e os registros fotográficos¹ de performances, tomando como referência a produção de artistas, cujas produções apresentem uma relação entre performance, fotografia e arte postal, na arte contemporânea latino-americana, a partir da segunda metade do século XX, época difícil no Brasil, na qual as liberdades individuais tinham sido “suspensas” pelo projeto empreendido pela ditadura militar, que proibia a arte reflexiva.

Nos anos 60, o artista brasileiro Paulo Bruscky iniciou sua carreira na arte conceitual, trabalhando com desenho, pintura e gravura. Posteriormente, criou performances e livro de artista. No final daquela década, desenvolveu trabalhos de intervenções e propostas no campo da arte conceitual. Nos anos 70, intensificou a diversidade de mídias utilizadas em sua produção, atuando no campo da arte postal, fotolinguagem, audioarte, videoarte, artdoor, xerografia, fax arte, performance e afins, quebrando as fronteiras entre as linguagens artísticas. Por discordar da ditadura, foi penalizado algumas vezes, teve obras apreendidas² e chegou a ser preso. Bruscky apostou na experimentação de obras que dessem ênfase ao campo das ideias, cuja execução englobava todos os meios, suportes e técnicas disponíveis no ato da criação. A estratégia principal desse artista está na simplicidade e inventividade, “descobrimo” novos elementos de arte no cotidiano e deslocando-os para o campo da arte. Apontado como pioneiro na utilização de novos meios na arte brasileira³, ele sempre seguiu uma trajetória peculiar. Nesse período, a maior parte de seus trabalhos teve caráter essencialmente político. Pioneiro em arte postal, a partir da década de 1970, atuou no Movimento Internacional de Arte Postal. Bruscky encontrou na rede de arte postal um ambiente de liberdade propício para produzir uma obra de caráter crítico e político, usando o correio como veículo, meio de envio e

¹ Neste trabalho, utilizou-se a definição de registro fotográfico conforme a definição de François Soulages: “O registro é, pois, uma das relações privilegiadas que a fotografia mantém com as outras artes. (...) O registro é uma noção que não só aponta algo de essencial nas relações da fotografia atual com as outras artes, mas ainda designa um momento essencial da atividade fotográfica. Fotografar é registrar irreversivelmente o irreversível (...). (SOULAGES, 2010, p. 325-326)”.

² De acordo com o artista, certa vez: “Eles [militares] chegaram a prender alguns trabalhos meus, meu irmão até tocou fogo em algumas coisas quando eles entraram na casa de minha mãe, levaram algumas coisas minhas. Enquanto eles revistavam a casa na parte da frente, meu irmão saía pela porta dos fundos enchendo o carro com os meus trabalhos, com os que ele achava mais perigosos ou que poderiam me comprometer mais. Então deu para salvar muita coisa” (BRUSCKY apud FABRES, 2015, s.p.).

³ Em entrevista, Bruscky comentou: “Sempre fui à margem, mas por opção. Fui muito perseguido pela ditadura brasileira, tendo sido preso três vezes. Eu sempre trabalhei com diversas mídias, sendo pioneiro, no Brasil, em várias delas” (BRUSCKY apud FERRAZ, 2017, s.p.).

distribuição dessa produção. Participou de exposições em inúmeros países. Muito embora já fizesse arte postal anteriormente a essa década, somente em 1975 ele organizou uma das primeiras exposições do gênero no Brasil.

Em 1974, lançou o “Manifesto Nadaísta”⁴. A fim de aprimorar seus conhecimentos, em 1981, residiu na Europa e nos Estados Unidos, graças à Bolsa Guggenheim de Artes Visuais. Entre 1975 e 1976, sob a mira da ditadura, organizou três exposições internacionais de arte postal no Recife, sendo a de 1976 censurada. Suas experimentações em xeroarte possibilitaram, em 1980, a criação de um xerox-filme com base em sequências xerográficas.

Na XVI Bienal Internacional de São Paulo (1981), expôs no núcleo de arte postal. É editor de livros de artista e mantém em seu ateliê, no Recife, importante coleção de livros e documentos sobre arte contemporânea. Entre esses documentos, encontra-se a correspondência com integrantes dos grupos Fluxus⁵ e Gutai⁶.

Sua perseverança foi recompensada, e o artista ganhou reconhecimento a partir dos anos 2000⁷. Em 2004, seu arquivo/ateliê foi integralmente transferido do Recife para São Paulo, sendo remontado em uma das oito salas especiais da XXVI Bienal Internacional de São Paulo. Hoje, seu trabalho é reconhecido internacionalmente.

Artista multimídia com uma vasta produção, nos últimos anos ele tem chamado a atenção de pesquisadores para sua obra. Sobre o tamanho de seu acervo, Bruscky comenta: “Sempre fiz o que quis, como quis, quando quis. Eu tinha como me manter, não precisava estar atrás de ninguém para fazer minha obra. Por isso, eu tenho uma quantidade de obras incrível”⁸ (BRUSCKY apud MACAU, 2016, s.p.). De acordo com Weydson Leal, a primeira mostra individual do artista “Entre a Arte e o Sonho”, só ocorreu em 2001, no espaço de arte da Torre Malakoff, no centro da cidade de Recife

⁴ Manifesto/Performance feito em uma galeria de Recife, testemunhado por dois militares que monitoravam Bruscky. A galeria estava praticamente vazia, havia apenas um banco no qual Bruscky subiu para ler seu manifesto, o qual dizia que, se sofresse algum acidente, não seria acidente, mas uma execução por parte dos militares.

⁵ “O Grupo Fluxus foi um movimento que marcou as artes das décadas de 1960 e 1970, opondo-se aos valores burgueses, às galerias e ao individualismo. O nome Fluxus, (do latim *flux*, significa modificação, escoamento, catarse) era, em princípio, o título de uma revista, mas se estendeu posteriormente para designar as performances organizadas por George Maciunas, criador do grupo” (PECCININI, s/d., s.p.).

⁶ “O Grupo Gutai foi um importante coletivo de jovens japoneses do período pós II Guerra, formado por Jiro Yoshihara em Osaka, no Japão, em 1954. O grupo atuou utilizando várias linguagens, como happenings, performances, Arte Conceitual, Arte Postal, entre outras, sendo sua característica fundamental a experimentação do corpo (...)” (BRITTO, 2009, p. 51).

⁷ Década em que surgiram os primeiros escritos da crítica de arte contemporânea especializada sobre a obra de Bruscky.

⁸ De acordo com Macau, o acervo do artista totaliza mais de cinco mil obras próprias catalogadas (MACAU, 2016, s.p.).

(LEAL, 2004, s.p.). A obra de Bruscky só alcançou visibilidade após receber patrocínio e ter seus trabalhos divulgados em livros. Nas palavras do próprio artista: “O meu trabalho está sendo visto agora. Foi depois do livro de Cristina Freire⁹ e, mais recentemente, o de Cristina Tejo¹⁰” (BRUSCKY apud MARSILLAC, 2014, p. 42).

Entre as pesquisas feitas a partir da produção de Bruscky, destacam-se as dissertações de mestrado “A poética multimídia de Paulo Bruscky” (2009), de Ludmila Britto, e “Poética do inacabável: Bancos de ideias de Paulo Bruscky” (2014), de Elisa Bauer. Em seu trabalho, Ludmila Britto analisou a poética multimídia do artista e sua busca por circuitos alternativos, tratando desde a videoarte até a poesia visual, apresentando seus predecessores e analisando como são híbridas as obras de Bruscky. Já Elisa Bauer analisou os “Bancos de ideias” de Bruscky, que abrangem uma série de trabalhos não executados, algumas propostas recusadas e outras várias que só existem nos esboços de Bruscky, pois, segundo Bauer:

As (...) ideias não executadas (...) perduram e ganham visualidade em algumas centenas de páginas dos ‘Bancos de ideias’, cadernos de anotações, e outros documentos catalogados pelo artista fazendo refletir, com o humor irônico próprio da sua obra, sobre a materialidade e a imaterialidade dos procedimentos artísticos. (BAUER, 2014, p.13)

Entre os vários trabalhos acadêmicos sobre arte postal, destacam-se o de alguns pesquisadores que dedicaram certo espaço a Bruscky: Bruno Sayão (2015), Andrea Paiva Nunes (2004) e Leonilia Gabriela Bandeira de Sousa (2010).

A dissertação de Bruno Sayão, intitulada “Solidariedade em rede”, foi orientada por Cristina Freire. Esse estudo tratou do desenvolvimento da rede de arte postal na América Latina desde o seu início, no final da década de 1960, até a sua presença na XVI Bienal de São Paulo, em 1981. O autor retomou as redes latino-americanas de trocas de poesia experimental, estruturadas na década de 1960 e, abordou a rede de arte postal na Argentina, no Brasil, no Chile, na Colômbia, em El Salvador, no México, no Uruguai e na Venezuela, destacando como decisiva na caracterização dessa prática a relação entre a arte postal e os respectivos regimes militares desses países, a partir das grandes mostras coletivas realizadas na América Latina, entre 1972 e

⁹ FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. São Paulo, 2006.

¹⁰ TEJO, Cristina. *Paulo Bruscky: Arte em todos os Sentidos*. Pernambuco, CEPE, 2009.

1981. Sayão analisou também a atuação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) na rede de arte postal.

Leonilia Gabriela Bandeira de Sousa, na dissertação “Arte Postal, perspectivas de uma arte em rede”, investigou a arte postal e sua relação com a comunicação, baseada no conceito de rede, como um movimento de arte de âmbito internacional, além de seu desdobramento na internet. Ela enfatizou a arte postal como processo de produção e circulação do circuito de arte postal, que se configura como um processo de comunicação: uma possibilidade de diálogo entre o campo da arte e o da comunicação indiscriminada. Apresentou ao leitor termos, artistas e acontecimentos determinantes para o surgimento e a disseminação do movimento, apontando nomes de artistas que contribuíram, efetivamente, para a expansão da rede. A partir dos contextos sociais e políticos nos quais os artistas estavam imersos, sugerindo uma interação entre a obra e o momento histórico que o sujeito/artista vivenciava, a autora discutiu os lugares pelos quais a arte postal circulou, desde ambientes marginais, onde a produção transitou inicialmente, à margem dos circuitos centrais de circulação da arte, até a arte produzida na *web*, na contemporaneidade.

A dissertação de Andrea Paiva Nunes, “Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80”, orientada por Mônica Zielinsky, define a arte postal como um sistema de produção e circulação, paralelo e independente ao sistema cultural vigente, entre as décadas de 60 e 80, o que permitiu discutir o lugar ocupado pela arte na sociedade, bem como a natureza da arte e sua relação com o cotidiano. Nessa dissertação, a definição do conceito para rede de arte por correspondência parte de exemplos que revelam seus mecanismos de funcionamento. Percebe-se que o objetivo foi revelar os diferentes tipos de ocorrências artísticas em correspondências, o estabelecimento de circuitos, grupos e atividades, além de verificar as influências que geraram a fusão e a mescla das linguagens de artistas e poetas.

O campo de análise do presente estudo é a arte postal de Paulo Bruscky. Durante o período da pesquisa, percebeu-se na produção dele uma variedade grande de trabalhos postais. Eram cartões-postais, envelopes, performances, vídeos em Super 8 e outros materiais que, enquanto arte, informavam, comunicavam e questionavam os códigos e os mecanismos de funcionamento cotidianos – da vida e da arte. Dentro de sua produção de arte postal, chamaram-nos a atenção alguns postais feitos a partir

de fotografias de performances, o que nos levou a investigar os tipos de fotografias de performances realizadas por Bruscky: se foram executados apenas para a câmera ou se eram fotografias comuns feitas durante a execução da ação. A partir daí, fez-se um estudo de algumas das performances que ele desenvolveu, a fim de compreender a relação entre performance e fotografia, permitindo uma abordagem de discussões envolvendo arte postal e fotografia de performances. Tal questão será abordada a partir de uma análise do processo de criação do artista.

Vários autores diferenciam a arte conceitual dos centros hegemônicos da que se desenvolveu na América do Sul, em países que enfrentaram ditaduras, o que fez com que se assumisse aqui um caráter político-crítico. Embora a porto riquenha Mari Carmen Ramírez não tenha sido a primeira a usar a expressão “conceitualismo”, muitos se referem a ela como autora do conceito. Por essa razão, esses teóricos preferem chamar essa arte de conceitualista, em vez de conceitual. O processo poético de Bruscky, parece compartilhar temas comuns aos artistas conceitualistas latino-americanos, inseridos em países imersos em regimes ditatoriais, enquanto forma de repúdio à repressão e à censura. Isso não o impediu de fazer em sua produção, críticas às instituições artísticas de cunho conceitual, semelhantemente aos artistas norte-americanos.

Buscando estratégias para compreender a aproximação entre arte postal, performance e fotografia, esta dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro, “Arte e conceitualismo na América Latina: Argentina e Brasil”, apresenta-se uma diferenciação entre arte conceitual e conceitualismo. Em seguida, o contexto da América Latina, onde, em virtude do controle estatal sobre as instituições artísticas oficiais, os artistas criaram organizações e grupos de afinidades fora daquele circuito, para trabalharem juntos. Tem como referenciais teóricos o livro “Arte conceitual”, de Cristina Freire (2006) e o catálogo da exposição do Centro de Arte y Comunicación (CAYC), “*Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional*” (HERRERA, 2013). Na sequência, apresenta-se a postura crítica dos artistas conceitualistas brasileiros, diante das instituições oficiais de arte e, a arte postal como meio/veículo alternativo de produção artística e também como crítica institucional. Foram utilizados como referenciais teóricos os textos escritos por artistas como Clemente Padín, Julio Plaza e o próprio Paulo Bruscky. A fim de tratar dos conceitos relacionados à rede de arte postal, utilizou-se como referenciais teóricos, as dissertações de Leonilia Gabriela Bandeira de Souza e de Andrea Paiva Nunes, tanto no capítulo 1 quanto no capítulo 3.

No capítulo 2, apresentam-se fotografias e stills de vídeos feitos a partir de performances de artistas internacionais e brasileiros, investigando a relação entre as linguagens em suas produções. Uma primeira possível relação entre performance e fotografia é a em que a performance é feita para um público e, durante a execução, sejam feitas fotografias. Uma segunda possibilidade é a de que as performances tenham sido concebidas e executadas apenas para as câmeras. Em seguida, são apresentadas performances de Bruscky com o objetivo de investigar a função da fotografia na sua produção. Para tratar disso, foram consultadas as dissertações de Ludmila Britto e de Elisa Bauer, além dos livros “Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia” (2006), de Cristina Freire, e “Poieisis Bruscky: Paulo Bruscky” (2012), de Adolfo Montejo Navas, e o catálogo da exposição “Arte é a última esperança: ação postal e outras ações de Paulo Bruscky” (BESSA, 2015), realizada nos Correios/SP.

No capítulo 3 apresenta-se a diversidade da produção da arte postal de Bruscky, relacionando-a com trabalhos de seus contemporâneos. Os postais feitos a partir de fotografias de performances também são investigados, a fim de se verificar a veracidade da hipótese de que Bruscky produziu performances para serem fotografadas e transformadas em arte postal, além de vídeos (Super 8). Nesse capítulo, foram utilizadas, tanto a bibliografia sobre arte postal, quanto aquela referente à produção de Bruscky.

Diante de um regime político opressor, a melhor forma para expor a um público que transcendesse as barreiras territoriais locais e mundiais (não que, a todo tempo, esse público fosse maior do que aquele que visita exposições em museus ou galerias, mas não poderia alcançar pessoas tão distantes fisicamente, ao mesmo tempo), era por meio da rede¹¹ de arte postal – ao mesmo tempo, local virtual e meio utilizado. É necessário ressaltar que o artista não detinha o controle sobre sua obra, cujo trajeto percorrido era imprevisível, assim como a quantidade de intervenções sofridas nela. Seus trabalhos geralmente têm teor político, partindo da utilização da ironia como elemento político-crítico. Cabe salientar que o referencial teórico utilizado ao longo desta pesquisa muitas vezes foi compartilhado entre os capítulos.

¹¹ A rede à qual se faz referência foi estruturada por artistas desde o final da década de 1960. Através dela artistas e pessoas do mundo inteiro puderam se conectar utilizando os correios para veicular arte e informação, simultaneamente.

CAPÍTULO 1 ARTE CONCEITUALISTA NA AMÉRICA LATINA

1.1 DIFERENÇA ENTRE ARTE CONCEITUAL E CONCEITUALISTA

A arte conceitual foi um movimento internacional surgido na Europa e nos Estados Unidos, entre o final da década de 1960 e meados da de 1970. Nela, o conceito tem prioridade em relação à aparência da obra. O mais importante eram as ideias. A execução da obra ficava em segundo plano, podendo até ser atribuída a terceiros – artistas ou não. Tinha pouca relevância quem executava a obra. A arte deixou de ser primordialmente visual (criada para ser contemplada), passando a enfatizar a ideia e o pensamento do artista (Enciclopédia Itaú Cultural, 2017, s.p.). Instaurou-se uma feroz crítica ao formalismo, às instituições, ao sistema de seleção de obras e, até mesmo, ao mercado de arte. Novos meios de produção foram utilizados em repúdio à noção tradicional do objeto de arte. Artistas utilizaram a fotografia, a fotocópia (xerox), filmes ou vídeos e outros processos na criação artística, propondo o uso de objetos do cotidiano na produção. Em suma, a arte conceitual, ao questionar a tradição, a instituição, propôs uma nova relação entre objeto artístico e observador e, logo, questionou o caráter da arte, que passou a ser produzida para despertar os sentidos.

No Brasil, esse movimento situou-se entre as décadas de 1960 a 1980. Cristina Freire define arte conceitual:

Em suma, a arte conceitual dirige-se para além de formas, materiais ou técnicas. É, sobretudo, uma crítica desafiadora ao objeto de arte tradicional. **A preponderância da ideia**, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, notadamente o museu, assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas, em especial durante a década de 1970, são algumas de suas estratégias. (FREIRE, 2006, p. 10, grifo nosso)

Parte das questões levantadas por Cristina Freire também se aplica às práticas conceitualistas. Segundo crítico brasileiro Frederico Morais, na arte conceitual, valorizava-se o processo de produção artística, ou seja, a ideia prepondera em relação ao objeto. Na “(...) arte conceitual (...) a obra é eliminada, permanece apenas o conceito, a ideia, ou um diálogo direto, sem intermediários entre o artista e o público” (MORAIS, 1970, s.p.).

Mari Carmen Ramírez dedica-se a analisar a natureza das contribuições do conceitualismo na América Latina. Ela afirma que as particularidades das práticas conceitualistas latino-americanas focaram a política e a ideologia como seu ponto de

partida para conceituar a arte e, como consequência, chegando a respostas mais criativas da função da arte na contemporaneidade. De acordo com Ramírez:

(...) respostas locais às contradições originadas pelo fracasso após a Segunda Guerra Mundial, dos projetos de modernização e dos modelos artísticos preconizados para a região. (...) dessa perspectiva, a emergência do conceitualismo na América Latina não só surgiu paralelamente a importantes desenvolvimentos da arte conceitual central como também, em muitos exemplos-chave, os antecipou. (...) considero que, ao fazer da política e da ideologia o ponto de partida para o questionamento radical da arte enquanto instituição, os conceitualistas na América Latina produziram algumas das respostas mais criativas do século XX ao problema da função da arte, levantado pela primeira vez por Marcel Duchamp (RAMÍREZ, 2001, p.186)

A arte é o desdobramento da criação, na proposição, na fruição do objeto. O objeto artístico, nas práticas conceitualistas, pode ser reverberação de uma ação, de uma experimentação, da ressignificação de um objeto retirado do cotidiano, que nunca fora visto anteriormente como arte. O objeto torna-se uma inspiração, ponto de partida para traçar caminhos entre o espectador e a construção do significado da arte. Há diferentes e infinitas possibilidades de leitura do objeto artístico. Há, portanto, diferenças significativas entre arte conceitual e conceitualismo.

Segundo Glusberg, no conceitualismo buscou-se a promoção de um sistema de produção de arte conceitual alinhado à realidade social, na qual os artistas latinos estavam inseridos, criando uma lógica distinta das propostas dos centros hegemônicos.

Esta afirmação da arte como a mercadoria apoiada pela estética tradicional não está em vigor (...) mas aquilo que importa é a abertura que este conceitualismo ideológico dos artistas argentinos propõe como uma forma que surge como resultado de uma problemática regional que usa uma metodologia comum a diferentes contextos. Este é o valor desta nova avançada artística argentina. (GLUSBERG, 1972).

Glusberg classificou como conceitualismo ideológico as práticas ligadas ao Centro de Arte y Comunicación (CAYC). O conceitualismo ideológico seria uma variante regional da arte conceitual, sincronizada com a situação periférica (por se desenvolver nos países da América do Sul, com as respectivas questões sociais de seu contexto regional. A definição desse conceitualismo ideológico proposto por Glusberg foi publicada no catálogo da exposição “Arte e Ideologia CAYC al Aire Libre”, de 1972.

Entre os antecedentes do conceitualismo ideológico desenvolvido pelo “Grupo de los Trece”, podemos comentar as experiências visuais levadas ao extremo no Instituto Di Tella em 1967 e 1968, a experiência coletiva “Tucumán Arde” em 1968, comandada pelo rosarino Juan Carlos [sic] Renzi (...) a ruptura da imagen de J. Kennedy de Ruano, apresentada no Museu de

Arte Moderna (...) a atitude de Carballa em "Information", no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. (GLUSBERG apud DAVIS, 2008)

Os trabalhos de arte não poderiam ser apreendidos por uma leitura superficial, gerando satisfação imediata dos sentidos (não se tratava de arte contemplativa), mas sim por meio de uma arte que suscita reflexões, utilizando-se de qualquer matéria prima ou objetos do seu cotidiano.

Em virtude dessa depuração do conteúdo estético, a arte contemporânea abandonava os instrumentos convencionais usados para a produção de formas "bem-acabadas" e assumia toda sorte de materiais, mídias, acontecimentos e até fenômenos naturais como suportes. Daí a necessidade de operar com substâncias até então não consideradas na produção artística, como borracha, terra, lixo, lâmpadas ou qualquer outro apoio material. (CANONGIA, 2005, p. 56)

Em 1986, o espanhol Simón Marchán Fiz escreveu sobre as mostras do CAYC ("2.972.453", de 1970, e "Arte de Sistemas", de 1971), em "Del arte objetual al arte de concepto" ("Da arte objetual à arte conceitual"), buscando diferenciar a produção de arte conceitual americana e europeia do conceitualismo argentino, que promoveu uma crítica institucional, ao mesmo tempo em que lidou com as questões políticas e sociais. Simon classificou as "linhas" conceituais: linguística e tautológica; crítica; conceitual mística; e uma vertente "*Más allá de la tautología*" (Além da tautologia), esta última dotada de um tipo de conceitualismo ideológico entendido como força social (MARCHÁN FIZ, 1986, p. 269). Sobre isso, o autor declarou:

Esta necessidade deixou de ser sentida em muitos países, especialmente aqueles em que, após uma primeira apropriação mimética de tautologias e do colonialismo cultural, essas práticas estão sendo submetidas a grandes tensões. As tensões provocadas pelas contradições sociais peculiares. Neste sentido, a Espanha e Argentina são dois exemplos do que um conceitualismo puro consideraria uma versão degenerada dele mesmo, especialmente se um se detém em suas propostas. Na Argentina tem se falado de um conceitualismo ideológico (MARCHÁN FIZ, 1986, p. 269).

Em 1970, Frederico Morais publicou o artigo "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da 'obra'" (MORAIS, 1970, s.p.), no qual defendeu uma arte que almejasse tirar o público da passividade contemplativa. No texto, escreveu sobre a profunda inversão de papéis na produção artística, e, de acordo com ele, a partir de então, até o papel do artista sofreria alterações. Ele não era mais simplesmente autor da obra:

O artista é que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte, a "obra" perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela.

A todo momento pode surgir a emboscada da qual só sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte. (MORAIS, 1970, p. 50)

O público era pressionado a assumir uma postura ativa, e a obra era, basicamente, uma situação concebida pelo artista – “propositor de situações” ou mesmo “apropriador” de objetos preexistentes no mundo (ao estilo duchampiano). Essa produção de arte, ou “contra-arte”, configurada como “vivência”, “conceito” ou “proposta”, Morais intitulou de “arte de guerrilha” (MORAIS, 1970, s.p.). Frederico Morais propõe a aproximação entre arte e guerrilha, referindo-se à possibilidade de uma arte que conteste a realidade e a falta de liberdade durante o regime militar, ou seja, que funcione como arma de ataque: “(...) na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador” (MORAIS, 1970, s.p.).

No início do século XX, o museu era considerado o lugar da arte, o endereço da obra, seu lugar de visibilidade, sediando seus eventos: as exposições. O museu “fazia parte da obra”, não se pensava em arte sem se pensar em museu. A arte conceitual e conceitualista lida com e questiona este pensamento: como devemos perceber a arte e interpretá-la? A arte conceitual provocou novas reflexões em torno do estatuto da arte, criticando as posições, instáveis e cambiantes, das figuras que compõem o sistema da arte, assim como os meios e as instituições que a legitimam – entre eles, está a figura do curador.

Na transição do período moderno para o contemporâneo, nos Estados Unidos, houve uma desvalorização do museu como lugar da arte e uma valorização das galerias. O papel do curador, na arte, poderia ser comparado ao exercido por um dos “embreantes” levantados por Cauquelin (CAUQUELIN, 2005, p. 125). Segundo ela, o advento da modernidade suscitou um processo de consumo que repercutiu diretamente no sistema e em sua rede de relações, englobando desde o processo de concepção da obra até o de coisificação do artista como obra. Diante desse panorama, a autora ressaltou o papel do galerista e marchand Leo Castelli como embreante. Ele compreendeu o funcionamento das redes midiáticas como redes comerciais (CAUQUELIN, 2005, p. 125). Castelli desempenhou de fato o papel de curador, pois selecionava e promovia artistas como produtos (um nome a ser disponibilizado pela rede de informações) que, associados ao seu nome, recebiam validação dos demais atores do sistema das artes, isto é, tratava-se de uma questão de mercado.

Já na América Latina, a busca por espaços alternativos ao museu se deu devido à busca dos artistas por locais que apoiassem suas produções/investigações, abrindo mão da “produção artística convencional”, baseada nos paradigmas da unicidade da obra de arte e da genialidade do artista, para “criar perturbações no sistema” (LE PARC, 2006, p. 201), no intuito de “(...) organizar uma espécie de guerrilha cultural contra o estado atual das coisas, sublinhar as contradições e criar situações onde as pessoas reencontrem sua capacidade de produzir mudanças” (LE PARC, 2006, p. 201). Ressalta-se que as práticas conceitualistas na América Latina tiveram, como característica principal, uma forte inclinação política, entretanto, muitos dos artistas conceitualistas também se enveredaram no estudo acerca do objeto artístico e da arte, como ponto de partida, ou seja, também produziram arte conceitual.

Na Argentina, um desses locais alternativos criados no intuito de apoiar as produções/investigações conceitualistas foi o CAYC. Fundado em 1969 por Jorge Glusberg, desempenhou papel decisivo para o desenvolvimento do conceitualismo naquele país, estimulando o uso de novas tecnologias no terreno da criação e na discussão sobre a identidade da arte latino-americana. A produção fomentada por Glusberg, de arte conceitualista praticada nos grandes centros, era caracterizada por sua peculiaridade “que emerge como consequência de uma problemática regional”. Apresentava a diferença da produção local e sua particularidade periférica. Posteriormente, foi incorporada aos circuitos canônicos da arte argentina.

O CAYC e o MAC/USP fomentaram o desenvolvimento de experimentações artísticas e conceitualistas, sendo responsáveis por promover o intercâmbio institucional que resultou em mostras importantes, como “Prospectiva 74” e “Década de 70”. As instituições serviram como lugar de investigação e ativação de propostas artísticas, apoiando as experiências e legitimando-as com exposições (convocando artistas do mundo todo).

Em 1972, Glusberg foi responsável pela organização da mostra “Arte de Sistemas II”, dividida em “Arte de Sistemas Internacional”, no *Museo de Arte Moderno*; “Arte de Sistemas Argentina”, nas salas do CAYC, e “Arte y Ideologia. CAYC al Aire Libre”, na *Plaza Roberto Arlt*. A exposição estava alinhada aos ideais do conceitualismo ideológico, ao promover arte na rua, com problemática local, pois, conforme Glusberg: “Os artistas (...) estão percebendo a realidade nacional emergente do processo social e político do momento” (GLUSBERG apud HERRERA, 2013, p. 36). A rua, porém, não era espaço pacífico, aberto a trocas,

conforme o catálogo¹², mas era um local marcado por conflitos pelas forças policiais contra as populares. A mostra durou 48 horas, sendo encerrada pela polícia, e os artistas utilizaram o espaço para produzir arte de transformação social (HERRERA, 2013, p. 36).

Entre as obras de “Arte de Sistemas”¹³, destaca-se “*Tierra*” (1971), de Carlos Ginzburg. Num trabalho de *earthwork*, no terreno baldio, anexo ao museu, ele colocou dois outdoors que podiam ser vistos da rua, com a pergunta: “¿Que hay dentro de este terreno?”, e o convite para viver “uma inesperada experiência estética” e “conhecer um trabalho escondido”. Ele utilizou tanto recursos naturais (terra) quanto materiais industriais e estratégia publicitária (outdoor), para fazer uma crítica institucional, e subverteu a situação de estar no museu: o trabalho podia ser visto de dentro do prédio, no oitavo andar, mas estava do lado de fora: consistia na palavra “tierra” escrita em letras enormes no chão do terreno vazio. Como se fosse um recado de que a arte estava fora do museu. Segundo Maria José Herrera, a obra possibilitava múltiplas leituras: poderia ser uma crítica ao circuito tradicional, pois o artista propôs usar o espaço do museu como mirante para visualizar a obra que estava fora, assim como também poderia ser uma analogia ao momento vivenciado, como a proposição da apropriação de uma parcela de terra, vista como metáfora da propriedade privada do sistema capitalista (HERRERA, 2013, p. 29).

Figura 1. Carlos Ginzburg. “Tierra”. Arte de Sistemas, 1971.



Fonte: HERRERA, 2013, p. 29.

¹² “(...) con los transeúntes, con parejas que se hacen el amor, con grupos de estudiantes, con niños que juegan en la plaza” (HERRERA, 2013, p.34).

¹³ No final de 1971, Jorge Glusberg formou o “Grupo de los Trece”, integrado também por Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge Gonzales Mir, Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Vicente Luis Pazos, Alberto Pelegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero e Julio Teich, dando continuidade às ideias inseridas em “Arte de Sistemas”.

Enquanto conceitualistas, o grupo de artistas se engajou em uma produção artística ideológica e regionalista, dando visibilidade aos problemas sociais. Parte das obras expostas remetia ao Massacre de Trelew¹⁴. Diante desse panorama, fazer arte na rua exigia lidar com um território em constante disputa e diferentes situações de conflitos sociopolíticos. De acordo com Davis, a rua como espaço para criação/intervenção artística apresentava uma problemática que ia além das representações utópicas de aproximação entre arte e público (DAVIS, 2012, s.p.).

Tomar a rua, subverter sua ordem normal, constitui muito mais que uma exigência por problematizar as tradicionais condições de recepção institucional das obras. A rua concentrava tensões e potentes representações utópicas. Havia voltado para a arte o espaço privilegiado de atividades poética e política. Um território em crescente conflito. (DAVIS, 2012, s.p.)

Luis Pazos, Roberto Duarte, Eduardo Leonetti e Ricardo Roux criaram “A realidade subterrânea” (1972), que consistia em 16 cruces enfileiradas e pintadas de cal na parede externa de um banheiro subterrâneo. Em seu interior, havia fotografias do Holocausto. A comparação do Holocausto com o Massacre de Trelew demonstrou a violência da realidade naquele momento e criticou a legalização da tortura e do assassinato de civis. A referência ao Holocausto e a todo discurso sobre a memória e as histórias traumáticas tornaram-se transnacionais, migrando para contextos políticos não relacionados necessariamente com eles (HUYSSSEN, 2014, p. 12). Os tropos discursivos e as iconografias ligadas ao Holocausto emergiram em diversos contextos de ditadura.

Luis Pazos apresentou três caixões com suas respectivas cruces, com o título “Monumento al prisionero político desaparecido” (apelando antecipadamente a uma figura trágica que ia marcar a vida argentina da segunda metade da década), e um fardo de grama com um grande arco em cima intitulado “Projeto de solução para o problema da fome nos países subdesenvolvidos, segundo as grandes potências”. Em um breve texto apresentado no catálogo abaixo o título “fazia uma arte do povo para todos”; ética (“deve primar pelo conteúdo sobre a forma, fazendo em cada obra um claro esforço de conscientização”); nacional em sua temática; comprometida em questionar

¹⁴ “Em 15 de agosto de 1972, dos 116 presos políticos organizados para a fuga apenas 25 chegam, em dois distintos momentos, ao aeroporto de Trelew e, desses, apenas o primeiro grupo composto por Mario Roberto Santucho, Enrique Gorriarán Merlo, Domingo Menna, Marcos Osatinsky, Roberto Quieto e Fernando Vaca Narvaja consegue, conforme o planejado, tomar o avião e seguir rumo ao Chile e, posteriormente, a Cuba. Os 19 militantes – Ana Villarreal de Santucho, Carlos Astudillo, Eduardo Capello, Carlos del Rey, José Mena, Clarisa Lea Place, Humberto Suarez, Humberto Toschi, Jorge Ulla, Mario Delfino, Alfredo Kohon, Miguel Angel Polti, Mariano Pujadas, Ricardo Haidar, Susana Lesgart, Maria Angelica Sabelli, Maria Antonia Berger, Alberto Camps e Rubén Bonet, impossibilitados de partir, rendem-se, frente às câmeras de TV, juizes e a imprensa nacional, às forças repressivas. Transferidos e transferidas (são quatro mulheres) para a Base Almirante Marcos A. Zar e postos incomunicáveis, são fuzilados em 22 de agosto. O relato e a denúncia do Massacre de Trelew foram realizados por três militantes gravemente feridos, mas surpreendentemente sobreviventes: Maria Antonia Berger, Ricardo René Haidar e Miguel Alberto Camps. Os corpos dos militantes fuzilados seguiram para sepultamento nos locais de origem/militância das vítimas. Uma vez expostos, criaram comoção e forte repúdio social à ditadura” (SORBILLE, 2008, p. 93). Para maiores informações ler: SORBILLE, Rosana Núbia. *Três Momentos para pensar uma história – Argentina 1966-1976*. Clio: Revista de Pesquisa Histórica, nº 26. UFPE, 2008.

todas as formas de poder; violenta, “como toda expressão dos povos que lutam por sua liberdade” (LONGONI, 2008, p. 5).

Figura 2. Luis Pazos, Roberto Duarte, Eduardo Leonetti e Ricardo Roux. “A realidade subterrânea”. 1972.

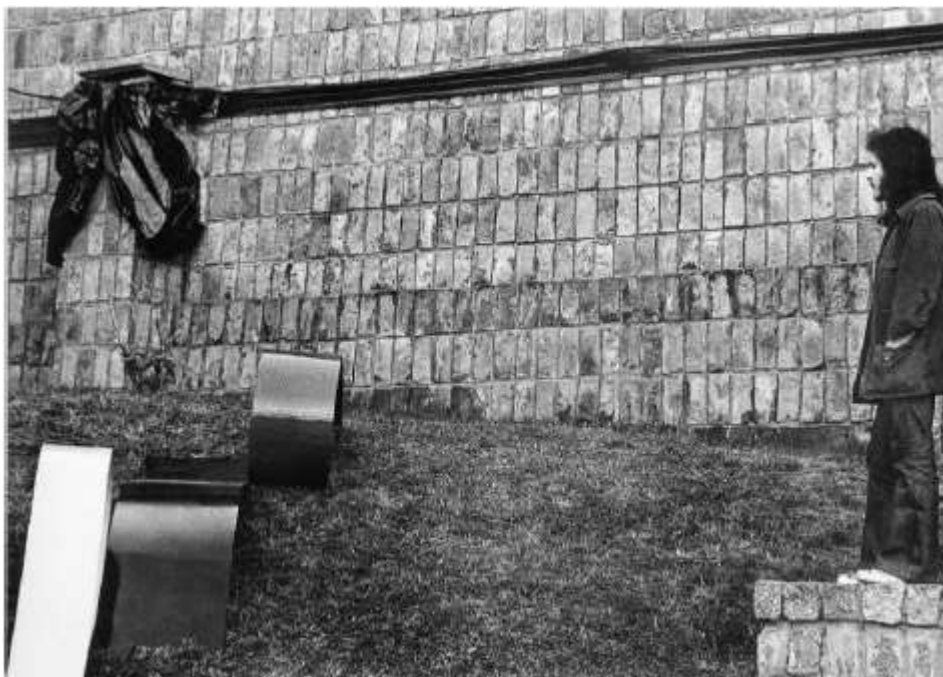


Fonte: HERRERA, 2013, p. 38.

A obra de Horacio Zabala “300 metros de cinta negra para enlutar uma praça pública” também remetia a Trelew. Nessa intervenção, feita em uma praça pública, o artista utilizou um plástico preto (cor relacionada ao luto) para envolver a praça, como uma homenagem às vítimas.

Horacio Zabala, con el título “300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública”, presentó una obra que consistió justamente en rodear la plaza con una extensa cinta negra. Cuestionando la “pretendida autonomía del arte”, insistía en el texto del catálogo en que “el arte se define por la función que cumple dentro de la sociedad”. (LONGONI, 2008, p 5)

Figura 3. Horacio Zabala. “300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública”, 1972.



Fonte: HERRERA, 2013, p. 35

Julio Teich realizou o “Projeto de solução para o problema da fome nos países subdesenvolvidos”¹⁵, executando a construção de uma horta, no centro de Buenos Aires; e Jorge Gamarra e Victor Grippo propuseram “Construção de um forno popular para fazer pão”¹⁶, no intuito de distribuir os pães assados no forno aos transeuntes. Ambos os trabalhos, exprimiam uma crítica à desigualdade social e à fome, ao mesmo tempo, em que valorizavam os saberes tradicionais e o trabalho artesanal, indo de encontro, à competição da cultura industrial da produção em massa do sistema capitalista. De acordo com Herrera, para a construção do forno, os artistas contrataram dois trabalhadores rurais, que construíram o forno, diante do público. Após a conclusão da construção, os artistas assaram pães e distribuíram aos visitantes, durante os dois dias de exposição (HERRERA, 2013, p. 36).

¹⁵ “Proyecto de solución para el problema del hambre em los países subdesarrollados”.

¹⁶ “Construcción de un horno popular para hacer pan”.

Figura 4. Víctor Grippo e Jorge Gamarra. “Construcción de un horno popular para hacer pan”, 1972



Fonte: HERRERA, 2013, p. 40.

A exposição foi encerrada pelas forças policiais, que confiscou todas as obras. Segundo Herrera, a exposição se transformou em uma verdadeira “máquina de guerra”, em um dispositivo capaz de minar o centralismo de um “aparato de Estado”. O “aparato de Estado”, a que Herrera se refere, foi definido por Didi-Huberman, no texto abaixo:

O museu, a instituição encarregada de organizar exposições, é **um aparato de Estado** que exige centralismo, territorializa, não pode prescindir de ideias como “obra-prima”, “coleção”. Mas, ao mesmo tempo, uma exposição é uma máquina de guerra, um dispositivo associado ao nomadismo, à desterritorialização. Os aparatos de Estado estão do lado do poder, as máquinas de guerra estão ao lado da potência. Para mim, esta oposição é fundamental. Uma exposição não deve tratar de tomar o poder sobre os espectadores, mas proporcionar recursos que incrementem a potência do pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.25, grifo nosso).

1.2 PRÁTICAS CONCEITUALISTAS NO BRASIL

De acordo com Artur Freitas, o momento situado, aproximadamente, entre os anos de 1969 a 1974, no auge da repressão política do regime militar (pós-AI-5)¹⁷, foi de

¹⁷ “Com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, e o recrudescimento da censura, os artistas foram obrigados a encontrar formas de expressão em que a referência ao social fosse menos direta. Indo de encontro à voga internacional do underground, os artistas nacionais que permaneceram no país vão buscar na marginalidade das instituições e pela exacerbação da gestualidade uma desestabilização indireta dos valores impostos. A tônica é a do irracionalismo, o que, associado à impossibilidade de gerar acontecimentos públicos, faz a arte retrair-se, fechando-se no mais das vezes em rituais restritos, para iniciados. Experimentação, anarquismo, individualismo, são algumas das bandeiras e que têm por consequência, justamente, a completa fragmentação da produção – a ponto de dificilmente podermos enquadrá-la numa tendência ou, mesmo, em tendência definidas” (ARANTES, 1983, p. 14).

radicalização das práticas conceitualistas, visível tanto nas “situações” de Artur Barrio quanto no caráter “faça você mesmo” das “inserções” de Cildo Meireles (FREITAS, 2013, p. 67). Os artistas brasileiros recusaram o título de “artistas conceituais” e, de fato, suas práticas conceitualistas eram realmente diferentes da “arte conceitual” anglo-americana¹⁸. A respeito de sua produção artística, Hélio Oiticica afirmou: “Não sou ‘artista conceitual’ e nunca fui. (...) Detesto arte conceitual, nada tenho a ver com arte conceitual. Pelo contrário, meu trabalho é algo concreto, como tal” (OITICICA apud FREITAS, 2013, p. 62).

Segundo Freitas, artistas adeptos da arte experimental brasileira, durante a ditadura, não podem ser descritos como um grupo coeso nem mesmo como movimento artístico (FREITAS, 2013, p.74). Como exemplo, cita “Caminhando”, de Lygia Clark, e os “Parangolés”, de Hélio Oiticica. Nesses trabalhos, a “obra” não se restringia à apresentação dos “objetos” (no caso, tesouras ou capas), ou ainda à apropriação deles. A existência dessas obras de arte exigia a participação do público para uma espécie de “ativação” da obra, conforme a proposta de funcionamento feita pelos artistas, seja usando a tesoura para cortar a fita de Möbius (em “Caminhando”), seja vestindo as capas (“Parangolés”). A produção desses artistas causou impacto sobre os principais acontecimentos da arte contemporânea brasileira, ampliando a definição convencional de “obra de arte”, explorando novas proposições de estética e a experimentação do espaço, estimulando o uso dos sentidos, a participação ativa do espectador etc. (FREITAS, 2013, p. 62). Apesar de não se organizarem em agrupamentos artísticos, observa-se na produção dos artistas brasileiros, a produção de uma arte conceitualista, uma arte engajada nas problemáticas regionais.

Figura 5. Lygia Clark. “Caminhando” (1963).



Fonte: CARVALHO, 2008, p. 90.

Insta ressaltar que esses artistas não abriram mão de manifestos, nem de posturas polêmicas. Foram veementemente militantes, tomando posições políticas contra a perseguição e a censura, num contexto de regimes autoritários, criando trabalhos com conteúdo que mostrava preocupações políticas, embora também tivessem preocupação com questões formais.

As ações de artistas brasileiros atuantes nos primeiros anos de vigência do AI-5 tinham desdobramentos radicais, por vezes agressivos, diferentemente dos artistas de origem neoconcreta que os precederam, incluindo questões como a “plurissensorialidade” ou o “corpo como obra” – a exemplo da poética de Lygia Clark e Oiticica. Foram, em seguida, levadas à extrema negatividade ou desdobradas em outras questões: da “precariedade”, do “circuito” e da “violência”. “O fato, enfim, é que a jovem ‘Geração AI-5’, tocada diretamente pela repressão dos novos tempos, precisou reconsiderar com urgência o legado recente da dita ‘vanguarda nacional’ (FREITAS, 2013, p. 68).

Entre as situações propostas por Barrio, destaca-se o trabalho “Situações T/T” (1970), realizado pelo artista durante o evento coletivo chamado “Do corpo à terra”, realizado em Belo Horizonte, com a organização de Frederico Moraes. Segundo Faria: “Apesar desse trabalho ter sido proposto a partir do evento ‘Do corpo à terra’, Barrio buscou estratégias que fizeram com que a ‘Situação T/T’ alcançasse a clandestinidade, chamando a atenção da população, da polícia e dos bombeiros” (FARIA, 2015, p.50).

A interferência no fluxo cotidiano foi um efeito fundamental para a concretização do trabalho de Barrio. Abandonados ao seu curso natural no

ambiente público, “esses elementos produziam acontecimentos, pois suscitavam interrogações nos transeuntes, perplexos diante de algo que não compreendiam” (MATESCO, 2009, p. 49). Os elementos (...) provocaram repugnância e certamente perturbaram a “ordem” da rotina. Barrio não fazia política, a arte era sua política, e a cena de fundo onde as trouxas ensanguentadas apareciam permite associações diretas entre esses objetos e os corpos assassinados no período — ou seus restos (...) (FARIA, 2015, p.51).

Artur Barrio, lançou trouxas ensanguentadas no Ribeirão do Arrudas, chamando a atenção dos transeuntes e, inclusive, do Corpo de Bombeiros e da polícia. A efemeridade era marca registrada das “situações” propostas pelo artista, que se decompunha ao longo de dias (utilizava materiais orgânicos). As trouxas eram feitas a partir de restos de ossos, espumas e pedaços de carne ensanguentados, fazendo referência explícita às torturas e execuções durante o regime militar.

Devido a uma série de situações no setor das artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para nossa, minha realidade, num aspecto socioeconômico do 3º Mundo (América Latina, inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre. Portanto, partindo desse aspecto socioeconômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual. (BARRIO, 2006, p.262)

Figura 6. Artur Barrio. “Situações Artur T/T” (1970). Trouxas de pano, ossos, carne, sangue, barro, espuma de borracha, cordas.



Fonte: FARIA, 2015, p.50

Pode-se perceber aspectos comuns nos trabalhos de Lygia Clark, Hélio Oiticica, com seus “Parangolés” e Barrio com suas “situações T/T”. Nessas obras, não se vislumbra

a produção de um objeto em si, mas a construção de uma arte que vai além de sua materialidade (com mecanismos de ativação/funcionamento), ainda que haja uma documentação da obra, ela não será suficiente para “materializá-la”.

1.3 A RELAÇÃO ENTRE OS ARTISTAS CONCEITUALISTAS E O MUSEU: CRÍTICA INSTITUCIONAL

O Museu de Arte Contemporânea (MAC) é uma instituição pública, ligada à Universidade de São Paulo (USP), que esteve sob direção de Walter Zanini de 1963 até 1978 e impulsionou a produção de arte contemporânea – uma exceção entre os museus da época. No ano de 1963 foi criado o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em virtude da doação de um acervo de obras feita por Ciccillo Matarazzo (1892 - 1977). Essas obras foram retiradas do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP, por seu proprietário e, doadas à Universidade de São Paulo – USP (Enciclopédia Itaú Cultural, 2016, s.p.). O acervo continha obras de arte moderna, produzidas na primeira metade do século XX (HOFFMANN, 2012, p. 30). Foi nomeado como diretor desta instituição, o historiador de arte, Walter Zanini, pelo período de 1963 a 1978. Durante o tempo em que dirigiu a instituição, Zanini organizou exposições de arte contemporânea, contexto em que se destaca as JACs - “Jovem Arte Contemporânea”, que ocorreram de 1967 a 1974, no intuito de promover uma renovação no museu, incluindo a produção de arte produzida à época (HOFFMANN, 2012, p. 30).

Já no seu primeiro ano de vida, foi criada uma programação para jovens artistas com idade até 33 anos. As primeiras mostras reservaram-se ao desenho (Jovem Desenho Nacional - JDN) e à gravura, (Jovem Gravura Nacional - JGN). A partir de 1967, as exposições abriram-se para todos os suportes e passaram a ser chamadas de Jovem Arte Contemporânea (JAC) e ocorreram até 1974. Estas reiteradas exposições estiveram em constante transformação devido à mútua colaboração entre a comunidade artística e o museu. A ação dos artistas foi determinante para tornar o MAC/USP um efetivo espaço de debates (JAREMTCHUK, 2005, p.9).

Walter Zanini desenvolveu uma plataforma que dava suporte às experimentações e às práticas conceituais/conceitualistas, potencializando uma rede internacional de trocas artísticas, por meio da arte postal (FREIRE, 2013, p. 28). Essa iniciativa de Zanini foi de grande relevância para o panorama artístico brasileiro, visto que, grande parte dos museus eram mantidos sob controle do regime ditatorial, levando muitos

artistas a se posicionarem contra as instituições oficiais do circuito artístico, como os museus. Segundo Daria Jaremtchuk: "Apesar de não ter havido nenhuma censura ao MAC/USP, sempre houve tensão nas inaugurações das exposições, sobretudo por causa das performances e trabalhos apresentados espontaneamente pelos artistas, sobretudo nas JACs" (JAREMTCHUK, 2005, p.10).

Neste mesmo período, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) também foi palco de importantes eventos artísticos experimentais. O Museu tinha em sua estrutura, uma Unidade Experimental, criada em 1969, pela iniciativa de Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus e Frederico Moraes. Essa unidade fazia parte do setor de cursos do Museu, com o objetivo de: "(...) realizar experiências em todos os níveis culturais, inclusive científicos, considerando o tato, o olfato, o gosto, a audição e a visão, como formas de linguagem, pensamento e comunicação" (MEDEIROS, 2012, p. 153). Dentre importantes eventos artísticos de arte experimental sediados no MAM/RJ, destaca-se a "Nova Objetividade Brasileira" (evento em que Helio Oiticica apresentou a obra "Tropicália"), "Arte no Aterro" (1968) sob coordenação de Frederico Moraes e com a participação de Helio Oiticica com o happening "Apolicapopótese"), "Salão da Bússola" (1969), também com curadoria de Frederico Moraes, e os "Domingos de Criação", ocorridos de janeiro a julho de 1971, exemplificam esse processo de participação efetiva dos artistas, dentro do Museu.

Figura 7. Hélio Oiticica. "Tropicália" (1967). Instalação feita pela primeira vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em abril de 1967.



Fonte: Site Itaú Cultural, 2017.

Segundo Felipe Scovino, esses foram eventos em que os artistas lidavam diretamente com a instituição, atuando ativamente na organização e montagem das exposições, seleção de artistas e curadoria, escrevendo, inclusive, textos-manifestos no catálogo (SCOVINO, 2009, p. 1848).

(...) aconteceram eventos que não foram coordenados totalmente por artistas visuais, mas por críticos (notadamente Frederico Moraes) que propuseram uma nova postura para o que se entendia como “exposição de arte”. (...) [em um] ambiente de experimentação, manifestação coletiva, participação e saída da arte para as ruas (...) (SCOVINO, 2009, p. 1848).

Sobre esse momento, Antonio Dias comentou:

No princípio da ditadura no Brasil, havia manifestações coletivas dos artistas, porque precisamos nos contar, reunir e mostrar o que fazíamos. Dessa forma nasceram: ‘Opinião 65’, ‘Opinião 66’ e ‘Nova Objetividade Brasileira’. A nossa ideia era tomar o museu (...) Os artistas foram ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e disseram: ‘nós queremos mostrar os nossos trabalhos e organizar a exposição [Nova Objetividade Brasileira]’. A direção deu o aval e disse que o espaço era nosso” (DIAS apud SCOVINO, 2009, p. 1859).

Posteriormente, foi criada a Sala Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ (1975 a 1978).

Apesar de muitos artistas viverem fora do País, durante a ditadura, e do ambiente artístico ser repressivo, foi possível desenvolver um espaço expositivo caracterizado pela oposição às dimensões simbólicas presentes na maioria das instituições oficiais da arte e às suas estratégias homogeneizadoras (JAREMTCHUK, 2005, p.3).

Tal sala, era um espaço para exposições de arte contemporânea e, deu espaço e oportunidade para experimentação, a artistas como Carlos Vergara, Waltercio Caldas, Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Lygia Pape, sob curadoria de Paulo Herkenhoff e Fernando Cocchiarale (JAREMTCHUK, 2005, p.6). Para Dária Jaremtchuk um:

(...) espaço experimental pode ser analisado como desdobramento das ações dos artistas e de suas reivindicações nas comissões culturais do museu. Inclusive, alguns deles defendiam a ideia de que os Museus de Arte deveriam ser laboratórios experimentais onde o processo do artista pudesse se desenvolver (JAREMTCHUK, 2005, p.6).

A Sala Experimental foi um marco na história do MAM/RJ e permaneceu até o primeiro semestre de 1978, tendo sido realizadas exposições de artistas, cujos trabalhos fossem considerados incompatíveis com o circuito das galerias de arte. Nela, artistas como Tunga, Cildo Meireles, Ivens Machado, Anna Bella Geiger, Fernando

Cochiarale, Waltercio Caldas, Sonia Andrade, Lygia Pape, Carlos Zílio e Letícia Parente, expuseram seus trabalhos.

A seleção para as mostras na *Sala Experimental* era baseada no projeto apresentado e não no currículo do candidato. Apesar da reconhecida importância das atividades da *Sala Experimental*, pelo meio cultural carioca, no final de 1975, um grupo de artistas se mobilizou e apontou uma série de problemas. Destacaram o descaso na montagem, a falta de apoio material, a insegurança e os erros na divulgação das datas das mostras. Esses artistas manifestaram, ainda, descontentamento a respeito da falta de clareza da política de orientação da sala. Ou seja, davam a entender que não havia um empenho institucional na realização deste projeto. (JAREMTCHUK, 2005, p.6).

Apesar de seu apoio às práticas artísticas experimentais, a instituição não conseguiu ficar isenta da censura, provocando reação/protesto dos artistas. Uma obra em que isso pode ser constatado é “O corpo é a obra” (1970). Ela foi a proposta inicial do artista Antonio Manuel, projeto analisado pela comissão de seleção do XIX Salão Nacional de Arte Moderna (realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ) – do qual ele já havia participado, como artista, em três edições anteriores. Nela, Antonio Manuel apresentou seu corpo, como uma obra da exposição. Nesse período “pós AI-5”, grande parte das vias de comunicação artística tinha sido interrompida. Conforme relatado pelo próprio Antonio Manuel, quando questionado pelo júri sobre sua performance, se ele ficaria paralisado como uma estátua, o artista respondeu que, como obra, ele precisaria andar, comer, dormir, pensar etc. (MANUEL apud BUENO, 2010, p. 28). Reforçava-se assim, o conceito de um corpo que, se torna obra, por meio da ação, possibilitando, a ele, vivência e, relação de troca com o mundo. Nessa obra, o artista, inclusive, usou suas medidas para definir as dimensões do trabalho, mas foi rejeitada pelo júri do XIX Salão Nacional de Arte Moderna.

Entretanto, apesar da rejeição, no dia da abertura, Antonio Manuel compareceu ao evento e, se despiu na sala de exposição, e fez algumas poses, como se fosse uma escultura. O ato tinha o caráter de protesto contra o sistema político, artístico e social em vigor. Sobre a performance, o crítico Mário Pedrosa escreveu que o artista fez “o exercício experimental da liberdade”. Segundo o próprio Antonio Manuel, o intuito principal da ação era questionar os critérios de seleção e julgamento das obras de arte.

Recusado pelo júri, na noite de abertura da exposição, o artista, totalmente nu, apresentou-se ao público **como obra rejeitada**. Nas palavras do crítico Mario Pedrosa, Antonio Manuel apresentou o ato como obra, irresistível e, ao

mesmo tempo, irreprimível. E ninguém pôde impor uma exclusão, porque não havia regulamento que impedisse que a obra se fizesse ou que o ato se realizasse (MELIM, 2008, P.30, grifo nosso).

Figura 8. Antonio Manuel. “O corpo é a obra”. 1970.



Fonte: Site Itaú Cultural.

A partir das fotografias dessa performance, o artista realizou outro trabalho, intitulado “Corpobra”. Criou um objeto que era, basicamente, uma caixa alta de madeira (aproximadamente dois metros de altura). No fundo dela, colocou sua foto, posando nu, em referência à performance realizada no MAM/RJ, durante o evento supracitado. O pênis está censurado por uma tarja preta com a palavra “Corpobra”, sobreposta à tarja, em vez de “censurado”. A metade inferior da caixa foi preenchida com serragem. Essa caixa foi projetada para propiciar interação com o espectador. Ela tinha uma alavanca na parte de trás, que poderia ser utilizada para acionar um mecanismo que trocava a fotografia de fundo por uma segunda foto do artista, sem a tarja de censura, totalmente nu. A obra é uma crítica à repressão de ideias.

Figura 9. Antonio Manuel. “Corpobra”. Acrílico, madeira, fotografia e palha. 1970.



Fonte: Site Itaú Cultural.

Em outra ocasião, o artista Antonio Manuel foi impedido pela censura de expor no MAM/RJ.

Acharam por bem censurar os trabalhos porque temiam que eles pudessem provocar situações problemáticas para o Museu e para mim. Então, me chamaram e começamos a discutir trabalho por trabalho, que foram sendo eliminados aos poucos. No final sobrou um único trabalho, que era um bode preto que ficaria sob um tablado vermelho dentro do museu. Dias depois, me comunicaram de uma maneira paternalista que o bode não representaria meu trabalho, e que eles achavam melhor retirá-lo também. (MANUEL apud SCOVINO, 2009, p. 1856)

O artista, então, apropriou-se de um item do cotidiano, um jornal. Criou uma publicação intitulada “O Jornal”, utilizando-a para apresentar sua exposição intitulada “De 0 às 24 horas”, um exemplar datado do dia 15 de julho de 1973 (CADÔR, 2014, p. 26). O espaço físico da exposição de Antonio Manuel foi o papel (jornal/publicação). Sobre esse trabalho, o artista ainda acrescentou:

Uma exposição proibida no MAM, 1973, época pesada, censura & loucura. Pegar então a exposição censurada, transformá-la em material iconográfico, juntar uns textos, criar uma estrutura de jornal, inventando assim um novo suporte para expor os trabalhos proibidos. Conseguir, por fim, que “O Jornal” publicasse o resultado num caderno de seis páginas, fazendo com que a exposição funcionasse independente de museu, ditadura, censura etc.

Durando 24 horas, o tempo de duração de um jornal (MANUEL apud CADÔR, 2014, p. 26).

Figura 10. Antonio Manuel. “Exposição de 0 a 24 horas”. 1973.



Fonte: CADÔR, 2014, p. 26.

Assim como Antonio Manoel, o pernambucano Paulo Bruscky também fazia crítica institucional por meio de sua produção artística. A proposição “Atitude do Artista / Atitude do Museu” (1978), por exemplo, foi feita por ele, em três etapas, durante o XXXI Salão Oficial de Arte, no Museu do Estado de Pernambuco. Em um primeiro momento, Bruscky inscreveu no muro do museu a frase: “A arte não pode ser presa”. De acordo com Diego Kern Lopes a própria escolha por uma “inscrição pública” como proposição pode ajudar a compreender o caráter questionador, ou confrontador, em relação à estrutura institucional (LOPES, 2013, p. 24).

(...) a inscrição pode ser enquadrada dentro da crítica institucional, pois a crítica institucional ao refletir e questionar a instituição vê-se obrigada a incorporar, neste questionamento, aspectos políticos, econômicos e sociais presentes e constituidores da arte. Ao fazer isso, a crítica institucional traz para o campo da arte estes outros campos. Por isso que no caso “estória”

questiona-se não só a História enquanto disciplina, campo de conhecimento, mas também o monumento enquanto construção específica no campo da arte (sua natureza e as relações desta com a estruturação e a representação, na História, do poder). (LOPES, 2013, p. 24)

Figura 11. Paulo Bruscky. “Atitude do artista/atitude do museu” (1978).



Fonte: MARSILLAC, 2011, p. 143.

Como o governador Marco Maciel (nomeado pela ditadura militar) estava sendo esperado para a abertura da exposição, os funcionários do museu foram orientados pela diretoria da instituição a apagar a frase. Ao tentar removê-la, acabaram escavando a parede, criando uma espécie de baixo relevo que chamava mais atenção do que a inscrição original. Eram, segundo Marsillac: “Cicatrices da repressão na porta do museu” (MARSILLAC, 2011, p. 143). Foi a essa atitude do museu que Bruscky se referiu quando colocou o título do trabalho seguinte: “Atitude do Museu”. A “reação” da instituição ao seu trabalho instigou Bruscky a utilizá-la, transformando-a em arte, ao mesmo tempo em que tentou torná-la pública.

Figura 12. Paulo Bruscky, “Atitude do Museu”. 1978.



Fonte: BAUER, 2014, p. 76.

Além de “reagir” à proposta do artista tentando apagá-la, o Museu de Pernambuco, para vetar a participação da manifestação do trabalho de Bruscky na exposição, utilizou a desculpa de que o trabalho não tinha respeitado o critério exigido de ineditismo, e não por negarem seu caráter artístico ou por seu conteúdo crítico. Ao ser inscrita, a frase revelou sua posição antagônica à instituição. Ao ser apagada, essa posição foi confirmada.

Numa terça feira (29/08/78) às 14:30, pintei ao lado de um cartaz do XXXI salão oficial de arte, a seguinte frase no muro do Museu do Estado (rua Amélia): A ARTE NÃO PODE SER PRESA. No dia seguinte fui convidado por telefone pela diretora do museu a comparecer no mesmo com urgência. Ao chegar lá, recebi a notícia que minha obra/proposta estava desclassificada antes mesmo de o júri tomar conhecimento sob alegação que o público já havia tomado conhecimento da mesma, perdendo assim o seu caráter de “inédita”. Em seguida, a diretora autorizou os funcionários do museu a rasparem a frase do muro. (BRUSCKY apud BAUER, 2014, p.77)

Em um segundo momento, Bruscky propôs, então, uma exposição de uma série intitulada “Atitude do artista”, formada por 15 fotografias coloridas produzidas enquanto ele inscrevia no muro, e uma série de 10 fotos do muro após a remoção da frase, com o título “Atitude do museu”. As fotografias revelam um mecanismo de militância do artista diante da instituição e, por motivos óbvios, foram rejeitadas. Logo após, Bruscky fez a redação de uma outra proposta de ação, propondo uma nova inscrição no muro, com a frase “CONTINUO INSISTINDO: A ARTE NÃO PODE SER PRESA”, no intuito de reafirmar o caráter subversivo da obra, e, simultaneamente, desarmar a justificativa oficial da instituição para a recusa de sua primeira proposição.

O uso da expressão “continuo insistindo” mostra a atitude militante do artista em se negar a aceitar o que lhe é imposto, provocando dissensões. Apesar das tentativas de negociação com a instituição, a obra foi vetada – provavelmente em virtude de seu caráter crítico.

O momento político vivenciado pelo artista, associado às mudanças no campo das artes, impulsionaram Bruscky a experimentar novos espaços de intervenção e de exposição para sua arte.

A praia, as pontes, as ruas, vitrines, as praças, os jornais, **o correio...** qualquer lugar era potencialmente um espaço de arte. As inserções em jornais são uma forma de se dirigir ao grande público, causar estranhamento naquilo que costumava estar impresso neste meio. Além disso, revelavam-se um modo de burlar a censura, dar a ver que ainda existiam espaços possíveis, livres. (MARSILLAC, 2011, p. 143, grifo nosso)

O cenário de conflitos ideológicos e culturais propiciou a inserção da arte postal no Brasil, na transição entre os anos 60 e 70, período no qual o Brasil vivia uma reviravolta, abrindo caminho para a experimentação e a assimilação de novas tecnologias. “O termo ‘experimental’ servia tanto para designar a livre experimentação com novas mídias e novos procedimentos, quanto para pontuar a experiência sensível, que passa necessariamente pelo corpo” (CANONGIA, 2005, p. 55).

No Brasil, a partir da década de 1970, a arte postal se mostrou como uma alternativa às instituições oficiais. Com linguagem multidisciplinar, colocando-se ao alcance de todos, caracterizava-se por ser uma maneira rápida e ampla de difusão artística, que utilizava o correio como veículo de divulgação e comunicação.

CAPÍTULO 2 PERFORMANCE E SUAS RAMIFICAÇÕES: CONTRIBUIÇÕES DE BRUSCKY

A arte contemporânea enfatiza a subjetividade artística, além da inserção da efemeridade na arte. Outros fatores que também marcaram a produção contemporânea, desde o início, foram: abandono dos suportes tradicionais, hibridização de técnicas e suportes artísticos, utilização de diferentes materiais, fusão entre arte e vida, aproximação com a cultura popular, questionamento sobre a definição de arte, interação do espectador com a obra, demonstrando a liberdade que o artista dispunha para criar.

Dentro da produção artística contemporânea, a performance parece ser completa e puramente contemporânea, uma invenção da pós-modernidade. Entretanto, para Goldberg (2006), a performance teve o ápice de sua popularização como um meio de expressão artística em meados da década de 1970, mas suas origens remontam ao início do século XX¹⁹. Nos anos 70, a produção de trabalhos performáticos foi favorecida pelas aspirações conceitualistas dos artistas, que buscavam um meio de produzir arte que valorizasse a ideia em relação ao “produto final”. Muitos artistas, sob influência da arte conceitual (ou da produção conceitualista), contestavam o sistema de arte vigente: as instituições, suas hierarquias e também a “fetichização” do objeto de arte. Resgatavam-se, então, os preceitos ditados por Marcel Duchamp, ainda no início do século XX, sobre uma arte em que a ideia e o gesto do artista sobrepujassem o objeto e se contrapusessem à mercantilização da arte. Os artistas negavam o tal “objeto de arte”, dotado de habilidades artesanais e técnicas inigualáveis.

O desdém para com o objeto de arte estava associado ao fato de ser visto como mero fantoche no mercado de arte: se a função do objeto de arte devia ser econômica, prosseguia o argumento, então a obra conceitual não poderia ter esse uso. Embora as necessidades econômicas tenham dado vida breve a esse sonho, a performance – nesse contexto — tornou-se uma extensão de tal ideia: apesar de visível, era intangível, não deixava rastros nem poderia ser comprada ou vendida. (GOLDBERG, 2006, p. 142)

O pioneiro da performance, no Brasil, foi Flávio de Carvalho. Em 1931, ele realizou a polêmica performance “Experiência nº 2”. Na ocasião, caminhou no sentido contrário

¹⁹ “Muito embora a maior parte do que atualmente se escreve sobre a obra dos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas continue a se concentrar nos objetos produzidos em cada um desses períodos, esses movimentos amiúde encontravam suas raízes e tentavam solucionar questões difíceis por meio da performance” (GOLDBERG, 2005, p. 1).

de uma procissão de Corpus Christi, e o episódio terminou na delegacia, após o artista quase ter sido linchado.

A performance é um tipo de produção artística, na qual a presença do espectador, o contexto e a temporalidade, são características marcantes. Entretanto, como ela tem uma duração e uma localidade específica, após seu período de duração que é determinado pelo artista, ela acaba. Para elucidar a questão, apresenta-se a seguir, o relato de uma performance, feita por Paulo Bruscky, em Nova Iorque, em parceria com Ken Friedman, com a participação inusitada de um cachorro e da artista, Regina Vater, como espectadora (NEVES, 2011, p. 159):

Fomos os três andando pela madrugada. Passamos por um muro alto com um cachorro latindo do outro lado. Eu e ele combinamos de fazer uma performance com o cachorro. Havia um poste do outro lado da rua, e disse para Regina atravessar a rua e sentar, pois ela seria nossa única espectadora. Fui para uma ponta do muro, e ele para a outra e saímos dizendo coisas onomatopeicas. O cachorro corria de um lado a outro, e, quando nos encontramos, fez-se silêncio. Continuamos calados, cada um seguindo a outra direção, e o cachorro, completamente desorientado (BRUSCKY apud NEVES, 2011, p. 159-160).

Como a ação não foi registrada por fotografia ou vídeo, ficou apenas na memória dos três envolvidos. Posteriormente, foi transformada no relato acima, por uma fonte primária (o próprio artista), tornando possível resgatar um pouco do que foi a ação. E, de acordo com Alexandre Neves, o fato de a performance ter contado com dois grandes artistas, um participando ativamente, outro como testemunha, em uma metrópole, não faz da ação uma obra de arte. “Provavelmente todas essas prerrogativas sejam ainda insuficientes para que essa suposta obra entre para a história da arte” (NEVES, 2011, p.160).

As performances eram consideradas, a princípio, como obras que não podiam ser institucionalizadas. Os artistas valorizaram a experimentação e, apesar de terem a preocupação de fazer fotografias e vídeos de suas ações, a comercialização não era seu interesse principal.

No final da década de 1960 e no início da seguinte, em apenas cinco anos que se condensaram entre 1967 e 1972, aconteceu no Brasil uma reviravolta espantosa em direção ao espírito verdadeiramente contemporâneo. Período que Mario Pedrosa descreveu como de intensa “experimentalidade livre”, foram anos em que inúmeras transformações substanciais ocorreram na práxis artística. O termo “experimental” servia tanto para designar a livre experimentação com novas mídias e novos procedimentos quanto para pontuar a experiência sensível, que passa necessariamente pelo corpo. Afinal,

experimental é “provar, praticar, sentir, sofrer ou suportar” ações corporais. Assim, na virada dessas duas décadas, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, entre outros, propuseram o experimental como forma de desviar a arte do domínio puro da imagem, característica da modernidade, para o domínio da experiência. O corpo ganhava então estatuto de suporte de produção da arte. Aquele foi também o momento de discutir o primado do visual, buscando romper com os meios e técnicas convencionais para propor a experimentação como forma radical de anulação do ilusionismo. Os artistas iniciaram, a partir daí, um verdadeiro laboratório de invenções, através de performances, interferências urbanas, filmes, fotografias e vídeos, como manifestações antiacadêmicas que pareciam esgotar a tradição (CANONGIA, 2005, p.56).

Entretanto, essas práticas foram gradualmente apropriadas pelas instituições artísticas. As ações dos museus e das escolas de arte, patrocinando festivais e introduzindo a disciplina em seus cursos e revistas especializadas, foram um importante incentivo para a assimilação da performance pelo panorama artístico, assim como, para sua institucionalização. Embora muitos teóricos valorizem o caráter processual e temporal da performance, ela impulsionou o desenvolvimento de vídeos e a fotografia, inicialmente para servir como mídias documentais, transpondo para a película ou o negativo o discurso ontológico de ações performativas. A fotografia desses eventos, inicialmente entendida apenas como responsável por documentá-los, foi transformada em mercadoria, assim como uma gama de outros objetos artísticos produzidos a partir das performances, de vídeos a fotografias e até mesmo pinturas (como as antropometrias de Yves Klein).

Em geral, muitas das performances do final dos anos 1960 e início de 1970 lidavam com questões relativas ao campo da arte, assim como da vida cotidiana, na esfera privada ou pública: “Os assuntos mais significativos desta arte são as coisas que estão fora de nós, de nosso corpo, que acontecem dentro de nós, e o que acontece a nós” (VERGINE, 2000, p.15).

A fotografia dessas ações não fixa ou determina leituras completas e fechadas de um acontecimento a ser recuperado, e sim aponta direções possíveis, com tênues indicações de como ocorreu. Em dissonância com o discurso dos teóricos que defendem que os artistas que praticavam performance, buscavam possibilidades de se produzir arte, negando ou menosprezando a produção objetual artística, gradualmente os artistas passaram a utilizar câmeras de fotografia e vídeo para investigar as possibilidades de criar novos trabalhos e não, apenas, registros documentais.

Assim, alguns artistas começaram a produzir performances exclusivamente para as câmeras, apontando para o emergir de novas possibilidades de criação, a partir da performance, sendo as fotografias (ou os vídeos), o produto final apresentado aos espectadores, em exposições, ou, no caso de Bruscky, em livro de artista, ou mesmo transformado em arte postal.

Com o tempo, a linguagem fotográfica conseguiu compreender sua função nesse novo panorama artístico e, durante os anos 70 e 80, artistas como Bruce Nauman e Cindy Sherman, criaram trabalhos conceituais que, aproximavam a fotografia da performance, diversa do conceito de fotografia artística do século XX, atrelada à sofisticação técnica. Segundo Charlotte Cotton, em seu livro “A fotografia como arte contemporânea”, esses trabalhos artísticos lidavam com a dualidade performance/fotografia.

Nasceu, então, uma fotografia carregada de um conceito previamente estabelecido pelo artista (fotógrafo ou fotografado), com imagens que materializavam uma ideia, apontando para um gesto artístico.

O ato artístico central consiste em direcionar um evento especialmente para a câmera. Esta abordagem significa que o ato da criação artística começa muito tempo antes de a câmera ser efetivamente fixada na posição adequada e de a imagem ser registrada, uma vez que se inicia com o planejamento da ideia criativa (...). (COTTON, 2010, p.21)

O intuito principal da arte é impactar o espectador, de certa forma provocá-lo, de modo a lhe permitir gerar, por meio da percepção, sua própria leitura ou suas próprias imagens mentais, criadas a partir das impressões obtidas pelos estímulos produzidos pela imagem. As fotografias e/ou vídeos de performances podem ser usados pelo artista para provocar o sujeito que a observa, impulsionando-o a desvendá-la, provocando questões: “Chamar um olhar que abre o antro de uma inquietude em tudo que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.98).

Os trabalhos de Bruce Nauman, por exemplo, foram feitos pelo artista na privacidade de seu ateliê, revelando uma produção em que as performances foram executadas exclusivamente para as câmeras, enfatizando uma nova possibilidade da ação performativa, em que o caráter presencial (do artista ou do público) se torna dispensável. É a câmera que observa a ação, que toma a vez do espectador. Em seu estúdio, ainda que sozinho, o artista assumia que “qualquer coisa que porventura

estivesse ali realizando se configuraria trabalho artístico” (MELIM, 2008, P.49). “Art make-up” é um exemplo disso. O filme 16 mm, feito a partir da performance, foi exibido ao público em uma instalação, projetado em quatro paredes, simultaneamente, de uma sala pequena. Nesse trabalho, o artista usou o próprio corpo como suporte. Diante de uma de única câmera fixa, Nauman pintou, algumas vezes, seu rosto e torso nu.

Bruce Nauman, expoente dessa primeira geração de vídeos surgida nos Estados Unidos, no entanto, é talvez o artista que melhor estabelece tais desdobramentos. Numa total simbiose com o espaço da experimentação de seu ateliê, Nauman realizou uma série de ações, durante os finais da década de 1960 e parte da de 1970, testemunhadas apenas por uma câmera. Entendia que, sendo um artista e estando em seu estúdio, qualquer coisa que porventura estivesse ali realizando se configuraria como um trabalho artístico (MELIM, 2008, p.49).

Em “Art make-up”, Nauman assume a filmagem como parte do trabalho, tão importante quanto a performance. O vídeo foi produzido e pensado pelo próprio artista como produto final da ação. Eram ações orientadas para fotografia e filmagem, objetivando a posterior exibição do trabalho. Dessa forma, os vídeos que registravam a performance eram editados como arte, indo além do que poderia se considerar apenas uma documentação.

Figura 13. Bruce Nauman. “Art Make-Up No. 1, White” (1967), 16 mm film, color, silent; 10 min.



Fonte: <http://www.stretcher.org/features/bruce_nauman_the_early_films_and_videos/>.

A ação performativa, ao ser capturada e fixada em um suporte, perde sua efemeridade e imaterialidade, mas ganha novas características. Como se torna independente do

acontecimento ao vivo e da presença testemunhal do público, tem possibilidade de repetição infinita (no caso do vídeo) ou torna visíveis características não observáveis durante a performance “ao vivo” mas que, pela imagem fotográfica (ou em vídeo), são realçadas, pois mostra-se uma “realidade”, cuja visibilidade anteriormente, ficava “em grande parte fora do espectro de uma percepção sensível normal” (BENJAMIN, 1984, P.189). Ao ser apresentada ao público, abre espaço para a ressignificação, criando um jogo de subjetividades, abrindo novas possibilidades de leitura.

Nos vídeos que apresentam ações performativas, os planos do enunciado da imagem e o da enunciação (plano que marca as posições do sujeito perante ou dentro do discurso que enuncia) se confundem. O artista controla o tempo do fazer da imagem, sendo de uma só vez produtor e intérprete, uma vez que “a fatura videográfica permite, antes de tudo, a coincidência do tempo da emissão com o tempo da recepção”. (SANTAELLA, 2001, p.80).

A artista Cindy Sherman também produziu trabalhos gravados pela câmera: performances de forte apelo imagético, utilizando recursos visuais e formais de elementos oriundos do cinema, do teatro e da televisão. Apesar de usar seu corpo como matéria artística, diferentemente de Bruce Nauman, ela é uma “artista-personagem”, usando figurinos e cenários. Laura Mulvey defende que:

A autorrepresentação, que está na base de “Stills cinematográficos sem título”, é um puro jogo de superfícies, de aparências. Delas emerge uma visão da mulher não como indivíduo, mas como estereótipo cultural, como máscara social, como glossário de poses, gestos e expressões faciais (MULVEY apud FABRIS, 2003, p.1).

De acordo com Douglas Crimp, a artista Cindy Sherman usou a arte, não para revelar a subjetividade da artista, e sim uma construção imaginária (CRIMP, 2004, p.133), com os personagens estereotipados, cuja aparência ela assume. Annateresa Fabris, acrescenta que o trabalho fotográfico de Sherman “encena de maneira crítica os estereótipos que regem a imagem da mulher como produto do olhar masculino” (FABRIS, 2003, p.1).

As imagens dos trabalhos de Sherman geralmente são obtidas a partir de stills de cenas clássicas do cinema. O trabalho de performance “Untitled film stills” representa uma cena doméstica, em que a artista se deixa fotografar, encenando uma dona de casa sensual, partindo do imaginário cotidiano da cultura americana, problematizando seus elementos contraditórios: o ambiente doméstico e a “mulher fatal” superproduzida (SIEDLER, 2007, p.46).

Figura 14. Cindy Sherman. "Untitled Film Stills, Untitles #6" (1977).



Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1125>.

Após a análise dos trabalhos de Bruce Nauman e Cindy Sherman, nota-se que ambas as performances foram produzidas exclusivamente para serem gravadas, sem “plateia”. Entretanto, Nauman apenas realizou sua performance diante da câmera, enquanto Sherman criou uma personagem, um cenário e um figurino específico para a ação.

No Brasil, no início dos anos 1970, as iniciativas de Jom Tob Azulay, no Rio, e de Walter Zanini, em São Paulo, no MAC/USP, foram muito importantes, pois disponibilizaram câmeras, possibilitando, assim, experimentações e vídeos de performances, pelos próprios artistas. Como nem todos tinham experiência prévia em vídeo, muitos dos trabalhos resultantes foram vídeo-performances e não videoarte. Eram performances executadas exclusivamente para as câmeras, a exemplo de “Estômago embrulhado” (1975), vídeo-performance em que Paulo Herkenhoff aparece mastigando folhas de jornal, contendo notícias sobre a censura no regime militar, ou “Marca registrada”, vídeo-performance em que Letícia Parente bordou na planta dos pés a expressão “Made in Brasil”.

Figura 15. Letícia Parente. "Marca registrada". 1975, 9min. Porta-pack ½ polegadas. Câmera: Jom Tob Azulay.



Fonte: <<http://www.leticiaparente.net/>>.

Os trabalhos apresentam como característica comum, além do conteúdo político crítico, o fato de serem um tipo de performance, criada pelos artistas, para ser filmada ou fotografada. Eles executaram a ação diante da câmera, usando seus corpos como matéria artística.

Os contextos social e político foram determinantes para a primeira geração de produções artísticas do audiovisual brasileiro, já que o país vivia a fase mais violenta da ditadura militar, marcada pelo pânico e silêncio de parte da sociedade. Nesse sentido, os vídeos produzidos, no período, eram constituídos de mensagens que, externavam a descrença do povo quanto ao sistema vigente, por meio de críticas ácidas e veladas. De acordo com Regilene Ribeiro, imagens de performance em que se coloca o corpo do artista em situações limítrofes, de autoagressão e sofrimento, revela um discurso metafórico entre corpo e poder: ao agir sobre seu próprio corpo, com tanta violência, o artista escancara a condição coletiva vivida durante o regime militar.

Ressalta-se que essas performances eram realizadas em espaços privados, como nos ateliês de artistas, e não em museus e galerias. Isso porque, no Brasil, as performances e obras de *body art*, semelhantes às obras de Letícia Parente, tinham suas exposições públicas proibidas pela censura. O enquadramento utilizado no vídeo da artista realizando a performance, mantém a identidade dela no anonimato (em

nenhum momento seu rosto é revelado). O local onde a ação ocorre é também desconhecido, não apresentando nenhuma característica que possibilite sua identificação. A ausência de referências e identificação das cenas, permitia proteger a artista e sua localização. Por se manter anônima, a artista revela o “caráter explícito de algo proibido relacionado à situação política do país na época do vídeo” (RIBEIRO, 2014, p. 14).

Outro exemplo de produção em que se nota uma relação estreita entre fotografia e performance é a série “Brasil nativo/Brasil alienígena”, de 1977, da artista carioca Anna Bella Geiger. Ela usou sua imagem fotográfica, deslocando-a como mercadoria, ironizando as imagens clichês, vendidas como imagens da “brasilidade” oficial. A produção da artista segue os ideais da Nova Objetividade²⁰ que chacoalhara o panorama artístico nacional, questionando-o e dando propulsão à busca da identidade do brasileiro que vem, desde os primeiros discursos modernistas no Brasil. (COELHO, 2014, p. 116).

Figura 16. Anna Bella Geiger. “Brasil nativo/Brasil alienígena”. 1977. Impressão sobre papel (31 x 98 cm)



Fonte: Site MAM/SP

²⁰ A Nova Objetividade Brasileira foi, inicialmente, o nome de uma mostra realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em abril de 1967, organizada por um grupo de artistas e críticos de arte. Reuniu diferentes vertentes das vanguardas nacionais – arte concreta, neoconcretismo, nova figuração – em torno da ideia de “nova objetividade”. O conceito de “nova objetividade” começou a ser definido por Hélio Oiticica (1937-1980) no evento “Propostas 66”, realizado na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo. Nos debates, dos quais participaram Mário Pedrosa e Aracy Amaral, entre outros, Oiticica defendeu que o termo “nova objetividade” era o que traduzia mais fielmente as experiências das vanguardas brasileiras. Segundo ele: “Toda a minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma nova objetividade e creio ser esta a tendência específica da vanguarda brasileira atual (...)”. Hélio Oiticica afirmava ainda haver na Nova Objetividade uma tendência à superação dos suportes artísticos tradicionais (pintura, escultura etc.), e o uso de estruturas ambientais e objetos (Enciclopédia Itaú Cultural, 2015, s.p.)

Figura 17. Detalhe ampliado da obra “Brasil nativo/Brasil alienígena” (1977)



Fonte: <http://asombradofuturo.org/Brasil_Nativo_Brasil_Alien%C3%ADgena>

Na série “Brasil nativo/ Brasil alienígena”, a artista questionou o processo de busca por uma identidade brasileira, propondo um jogo entre a própria imagem e a do índio brasileiro. Ao contrapor a figura do indígena e seus costumes (apresentada em cartões postais) com sua própria imagem – a de mulher intelectual da metrópole repetindo gestuais indígenas –, a artista gerou uma obra com discurso social. (COELHO, 2014)

Figura 18. Detalhe ampliado da obra “Brasil nativo/Brasil alienígena” (1977)



Fonte: COELHO, 2014, p. 118.

A preocupação da artista era mostrar que a identidade do índio brasileiro estava representada de forma caricatural, porém vendida como uma identidade real dele. Nessa série, o índio brasileiro é apresentado de forma crítica, ironizando o caráter exótico atribuído a eles pelos cartões postais, mostrando as contradições dos

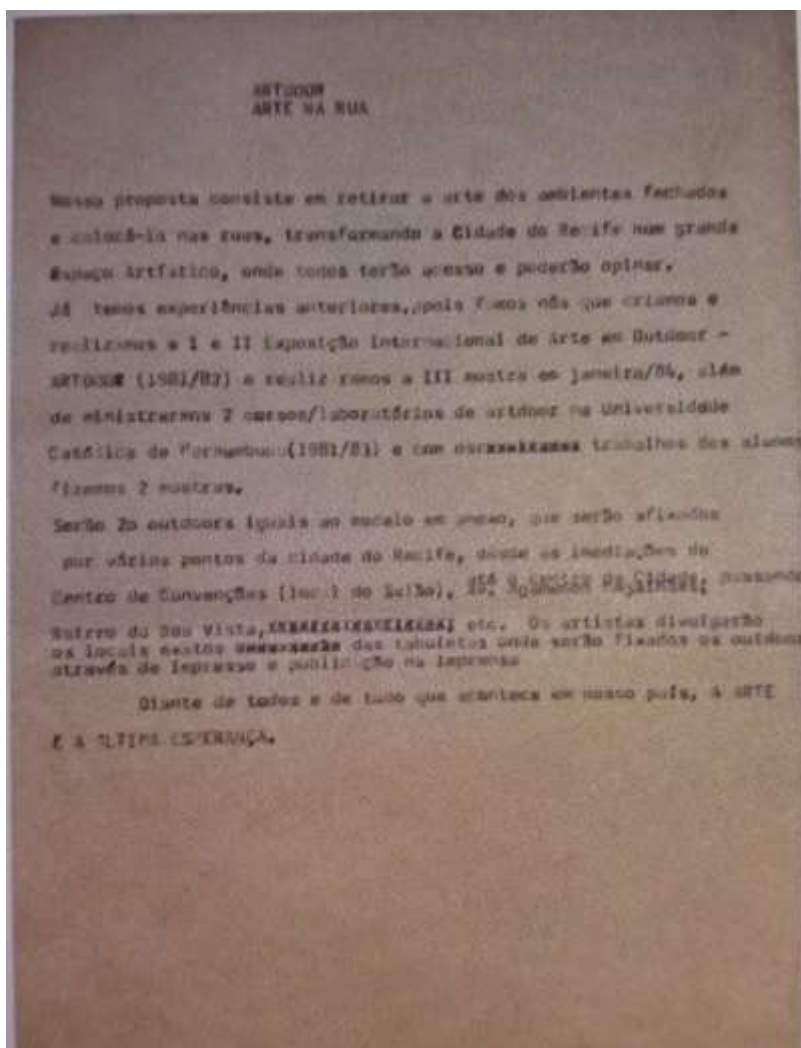
mecanismos de representação cultural, desconfiando da função pedagógica das imagens do “Brasil nativo”.

Os postais vendidos nas bancas de todo o país como imagens dos índios brasileiros, na ação de revelar e promover a cultura nativa exerce, na verdade o extermínio dessa cultura, mitificando, folclorizando, submetendo o índio a uma realidade, de alegoria, fantástica e simulada. Escondendo de fato seu comportamento e seu cotidiano, que hoje sabemos se assemelha mais ao sertanejo ribeirinho que ao selvagem de arco e flecha (COELHO, 2014, p. 118).

2.1 PERFORMANCES DE PAULO BRUSCKY

Na produção de Paulo Bruscky, entre os trabalhos a partir dos quais foram produzidos registros fotográficos de performance, destaca-se aquele realizado durante o XXXVI Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (1983). Essa performance foi uma espécie de reação do artista à recusa da obra “ARTDOOR: ARTE NA RUA”.

Figura 19. Paulo Bruscky. Daniel Santiago. Proposta de ARTDOOR: ARTE NA RUA



FONTE: NAVAS, 2012, p. 217

A proposta de Artdoor, de Paulo Bruscky e Daniel Santiago, consistiu “(...) em retirar a arte dos ambientes fechados e colocá-la nas ruas, transformando a cidade do Recife num grande espaço artístico, onde todos terão acesso e poderão opinar. (...) Diante de todos e de tudo que acontece em nosso país, A ARTE É A ÚLTIMA ESPERANÇA” (O texto acima foi transcrito a partir da imagem da Figura 19, sua transcrição foi feita na íntegra e pode ser vista no Anexo).

Após o projeto ser recusado, da mesma forma que a obra “A arte não pode ser presa”²¹, o artista, em vez de fazer alterações no mesmo trabalho, como fez em “A arte não pode ser presa”, que continuou sendo recusado, inscreveu outro, “mais adequado” ao salão: “Xerografia: amostragem brasileira” (1983), pelo qual foi premiado. Sua reação à recusa do projeto “ARTDOOR: ARTE NA RUA”, culminou na elaboração de uma nova performance contundente e provocativa, que foi executada na noite de abertura do XXXVI Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, em 1983, dia em que o artista receberia a premiação pelo trabalho de xeroarte.

Figura 20. Paulo Bruscky e Daniel Santiago. “A arte é a última esperança”, fotografia de maquete, projeto, 1983.



Fonte: BAUER, 2014, p. 78

²¹ Intervenção de Paulo Bruscky. Consistiu em uma ação na qual o artista inscreveu, no muro do Museu de Pernambuco a frase: “Arte não pode ser presa”, às vésperas da inauguração do XXXI Salão Oficial de Arte, no Museu do Estado de Pernambuco, que contaria com a presença de representantes do governo (Figura 11). Paulo Bruscky. “Atitude do artista/atitude do museu” (1978).

Na ocasião da premiação, o artista compareceu ao evento, vitorioso, portando a maquete do trabalho recusado (“A arte é a última esperança”, de 1983, concebido em parceria com Daniel Santiago), a contragosto dos jurados e da instituição, mas como Paulo Bruscky ganhou o prêmio com o outro trabalho, as presenças do artista e da maquete tiveram que ser toleradas. O retorno da obra recusada ao salão que a recusou, nas mãos do artista premiado, demonstra a atitude militante dele, que “continua insistindo” que “A arte é a última esperança”. A ação denotava atitude crítica aos processos de seleção dos museus e salões de arte, e também, indiretamente, ao regime militar e à censura, o que pode ser subentendido no próprio título do trabalho.

Figura 21. Fotografias tiradas durante a entrega do prêmio do Salão do Estado, 1983



Fonte: BAUER, 2014, p. 79

Os trabalhos que serão apresentados a seguir possuem como característica comum a produção de fotografias. Um exemplo foi a performance de 1978, “MinoPaulo”. O artista faz um trocadilho com a palavra Minotauro, fundindo-a com seu próprio nome, Paulo, resultando disso o neologismo “MinoPaulo”, usado para designar esse ser híbrido ao qual o artista deu vida, com cabeça animal e corpo humano.

De acordo com Adolfo Montejo Navas, o jogo é uma condição *sine qua non* para a atitude irreverente apresentada pelo artista. Bruscky reconhece as situações que liberam humor, com o deslocamento de foco e interesse no banal e cotidiano,

articulando ideias surpreendentes, da qual a performance “MinoPaulo” (1978) é exemplo. Nela, o artista veste a cabeça de um touro (como um Minotauro), performando para as pessoas, como uma aparição repentina de outra era (mitológica) no “labirinto” das ruas da cidade. (NAVAS, 2012, p.53).

Figura 22. Paulo Bruscky. “MinoPaulo”. Performance. 1978.



Fonte: NAVAS, 2012, p. 53

Figura 23. Paulo Bruscky. “MinoPaulo”. Performance. 1978.



Fonte: NAVAS, 2012, p. 44

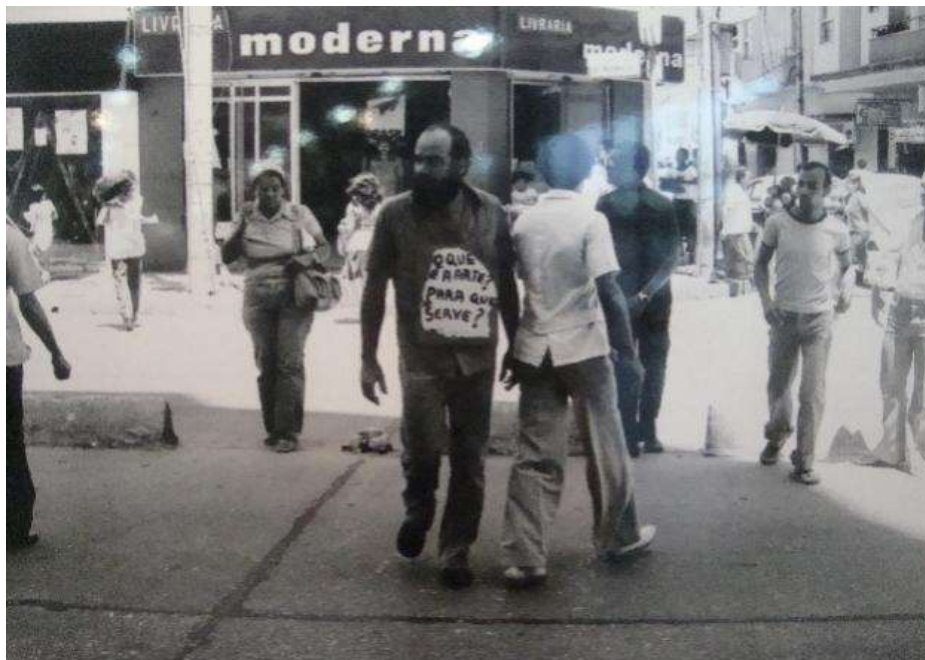
Na performance “O que é arte? Para que serve?”, de 1978, Paulo Bruscky se transformou em arte viva pelas ruas e vitrines da cidade de Recife, tal como os homens propaganda/anúncio que circulam no centro das grandes cidades brasileiras. Bruscky criou uma situação na qual foi fotografado andando pela cidade, sem olhar

diretamente para a câmera, como se não tivesse consciência de estar sendo fotografado. A imagem mostra o artista em plena ação, como se representasse sua própria busca por inspiração para produzir, investigando no próprio cotidiano a relação arte/vida, que, nas palavras do próprio artista, é o que o motiva a criar, num sentimento de devir: “Eu pego coisas pela rua. Aqui no ateliê está cheio de coisas que eu apanho. As coisas podem ter função um dia, ou não. Eu gosto dos objetos inúteis. (...) As pessoas compram. Eu faço o inverso, eu apanho o que está no lixo” (BRUSCKY apud MACAU, 2016, s.p.). Abaixo, Oliveira complementa:

Na performance em que circula nas ruas do Recife com uma placa com os dizeres “O que é arte? Para que serve?” e também expõe a si mesmo numa vitrine, com a mesma pergunta, Bruscky leva a arte para fora do museu e das galerias, apontando, ao mesmo tempo, a pressão mercadológica sofrida pelos artistas e a dúvida reinante, depois da quebra dos paradigmas estéticos, daquilo que realmente pode ser arte e qual é sua real função. Como Broodthaers, o pernambucano consegue colocar no centro de suas obras as principais inquietações contemporâneas na arte vinculadas às noções de coleção, original e cópia, artista e sociedade. (OLIVEIRA, 2008, s.p.)

A performance “O que é arte? Para que serve?” (1978), questiona, por um lado, os transeuntes sobre a atenção e sensibilidade ao cotidiano, por outro, enfatiza a crítica ao campo da arte, problematizando sua função, seus ideais estilísticos de pureza.

Figura 24. Paulo Bruscky. “O que é arte? Para que serve?”. Performance. 1978.



Fonte: NAVAS, 2012, P.14

As performances citadas contaram com tipos distintos de audiência (transeuntes ou frequentadores do museu) e eram impregnadas de efemeridade necessitando do

registro da ação para sua perenização. De acordo com Almerinda da Silva Lopes, Bruscky, assim como grande parte dos jovens artistas de sua geração, tinha consciência de que, pela efemeridade das ações experimentais que propunham, suas produções performáticas corriam o risco de não serem incluídas na história da arte. No intuito de evitar seu esquecimento, passaram a registrar as performances por fotografias, vídeos e filmes Super 8 (LOPES, 2015, p.64).

O retrato é um tipo de fotografia que ajuda a compreender que essa linguagem não é uma reprodução do mundo real, e sim uma construção. Apesar de o retrato referir-se diretamente à pessoa, não se preocupa com verossimilhança e, de acordo com Fabris, geralmente, a expressão da pessoa fotografada é construída a partir de dois códigos historicamente determinados: o “fisionômico” e o “vestinômico”, figurinos elaborados para ensaios fotográficos, distintos do tipo de roupa que o indivíduo usa no dia a dia, colaborando para a construção de uma imagem do sujeito (FABRIS, 2003, p.1). Ainda de acordo com a autora, a imagem fotográfica coloca em xeque a condição passageira da existência do sujeito, por seu caráter imutável e reiterável (FABRIS, 2003, p.1).

O autorretrato foi largamente utilizado pelos artistas, e Bruscky também produziu alguns. No primeiro autorretrato a seguir, ele criou um trocadilho entre a palavra autorretrato e a expressão “alto” retrato, a primeira é utilizada para designar as representações (pictóricas ou fotográficas) feitas por artistas no intuito de se autorrepresentarem, e a outra, embora foneticamente semelhante, foi utilizada pelo artista para dar nome à obra de 1978, segundo Cristina Freire:

As palavras em seus jogos de sonoridades, sentidos e mensagens ocultas ganham relevância nas várias dimensões do trabalho de Paulo Bruscky. Assim, o artista estabelece seu conceito de criação: “subverter sempre só tem sentido se não parecer palavra de ordem, se permitir a recreação, que é o mesmo que recriação”.

É certo que se identifica também em seus trabalhos uma íntima relação do projeto com o visual e o verbal. (FREIRE, 2006, p.30)

A obra é composta por duas fotografias do artista, lado a lado, uma de perfil, outra, de corpo inteiro, (que provavelmente remete a palavra “alto”). Nela, observa-se uma linha semelhante àquelas utilizadas em desenhos técnicos e arquitetônicos, para medir objetos ou ambientes, como se fosse uma biometria. Entretanto, a medida registrada, 1,78 (provavelmente em metros), é incompatível com a largura dos ombros de Bruscky.

Figura 25. Paulo Bruscky. "Alto retrato de Paulo Bruscky". 1978.



Fonte: NAVAS, 2012, p. 250

O segundo autorretrato tem uma composição interessante e, possivelmente, completamente construída: na parede, ao fundo, observa-se afixados alguns itens que parecem ser trabalhos do artista. Bruscky colocou-se em primeiro plano, segurando uma luminária, a lâmpada comumente usada como símbolo de ideia, como se nesse autorretrato fosse, dessa forma, representado um pouco do imaginário do artista.

Figura 26. “Autorretrato no estúdio de Paulo Bruscky em Nova Iorque”. 1982



Fonte: NAVAS, 2012, P.254

Na performance “Poema Linguístico”, Bruscky utilizou a língua para carimbar uma tela com tintas coloridas, gerando uma composição visual aleatória. Essa natureza de poemas foi executada pelo artista, desde a década de 1980.

Os carimbos representam o máximo da burocracia, pois são utilizados para legitimar documentos, autenticar cópias e mover as “máquinas dos pequenos poderes”, como cartórios e repartições públicas. Chama-se de carimbo, tanto o objeto utilizado para “carimbar”, quanto a marca que ele produz. Bruscky subverteu as funções cotidianas desse objeto, ao produzir seus próprios “carimbos”, a partir de outros objetos como a sola de borracha dos sapatos, pneus de carro ou, ainda, o próprio corpo, como no “Poema Linguístico” (1988). No caso, o carimbo era a marca de sua própria língua (FREIRE, 2006, p.51). Nessa proposição, Bruscky também ironizou a burocracia pública, pois, na maioria das vezes, os selos usados pelo correio ou pelos cartórios eram gomados e, antes de colá-los, os funcionários passavam a língua sobre a área gomada para molhar e ativar a cola e fazê-la aderir ao papel. Segundo Ulises Cárion:

Bruscky é, provavelmente, o mais prolixo do grupo. Ele faz composições complexas em carimbos em diferentes formatos – cartões postais, cartas, envelopes, mas também em guardanapos e fotografias. Ele cria desenhos especiais para seus carimbos, mas também carimba com o pé ou a língua. Ele cria composições delicadas a serem enquadradas, mas também cobre o verso de seus envelopes pardos com toda a sorte de carimbos, aleatoriamente. (CARRIÓN apud FREIRE, 2006, p.52)

Figura 27. Paulo Bruscky. “Poema Linguístico” (originalmente feito em 1988). Versão de 2015



Fonte: Site do SESC, 2015.

Na performance citada, além da fotografia, há também as “impressões” da língua do artista como resultado da ação, a exemplo do trabalho vinculado abaixo:

Figura 28. Paulo Bruscky. “Performance Poema Linguístico”. S/d. Cartão-Postal



Fonte: SOUZA, 2010, p.79

No “Poema Linguístico” acima, as manchas ao lado do poema foram impressas com a língua entintada do artista. Ainda no mesmo cartão, Bruscky fez uma cronologia de

suas obras que foram apreendidas pela polícia: “Artempé” (1970)²², “Artemcágado”²³ (1971), “Artexcorponte” (1972)²⁴, “Con(c)(s)(?)serto sensorial” (1973)²⁵, “Enterro aquático”²⁶ (1974), “Arte cemiterial” (1975)²⁷, “Nadaísmo” (1975)²⁸, “Arteaeronimbo” (1977)²⁹, “Expogente” (1978), “Exponáutica” (1979)³⁰, “exposição permanente de ar...te” (1980)³¹. O artista termina com uma frase provocativa (datada de 1984): “ter trabalhos ainda anexados ao inquérito da polícia federal é arteoquê?”, fazendo uma clara crítica à censura.

Entre os trabalhos de Bruscky analisados nesta pesquisa, nos quais as fotografias foram utilizadas como registros de performances, predomina o uso da fotografia feita durante o acontecimento da performance. Apenas a obra “MIJE” (1982) foi feita para a câmera, apesar de ter sido realizada em local público.

Na fotografia feita a partir da performance “MIJE”, sigla do “Ministério Infante-Juvenil para Educação” de Paris, diante da qual Bruscky simula o ato de urinar, inspirado pela leitura da sigla em português, a ironia do gesto artístico suspende qualquer significado semântico referente ao contexto original.

²² O projeto “Artempé” (1972), exposição realizada em conjunto com Daniel Santiago, na qual os convidados/participantes foram convocados a comparecer à exposição com um sapato diferente em cada pé, no Salão Nobre da Escola de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco – CESCONE – Centro de Comunicação do Nordeste (Recife/PE). Revelando: “Nessa cena insólita, dos sapatos trocados, (...) a irrealidade do cotidiano em que vivemos” (FREIRE, 2006, p. 36).

²³ Exposição (concurso de cágados pintados/ornamentados) realizada na Praça da Independência, juntamente com Daniel Santiago (Recife/PE).

²⁴ Intervenção urbana feita em Recife. Dois grupos de pessoas, posicionados nas duas principais pontes da cidade, Boa Vista e Duarte Coelho, paralelas uma à outra, trocavam sinais por meio de cartazes coloridos (FREIRE, 2006, p. 39).

²⁵ Exposição de música aleatória com ruídos de 600 caixas de fósforos transformadas em instrumentos de percussão e controladas por quatro projetores de slides e um órgão eletrônico tocado por Marcos Caneca, com participação de Daniel Santiago, no auditório da Faculdade de Filosofia do Recife (Recife/PE).

²⁶ O artista lançou um caixão no Rio Capibaribe, que percorreu todo o centro da cidade pela água (Recife/PE).

²⁷ Nesse projeto, o artista organiza o enterro da sua exposição, e o trajeto do féretro pelas ruas de Recife termina na Galeria da Empetur.

²⁸ Bruscky organiza e realiza, juntamente com Daniel Santiago, a exposição/acontecimento “nadaísmo”. Exposição coletiva com a participação de mais de 50 artistas e a galeria vazia – Galeria Nega Fulô (Recife/PE).

²⁹ A equipe de Bruscky e Santiago publicou um anúncio no jornal Diário de Pernambuco (22/09/1974) propondo uma composição aleatória de nuvens coloridas no céu de Recife (Recife/PE).

³⁰ “Exponáutica” e “Expogente” – exposição de pessoas e objetos – realizada juntamente com Daniel Santiago na areia, no mar e nos arrecifes da Praia de Boa Viagem – Recife/PE (FREIRE, 2006, p.82).

³¹ “O ar está em exposição, não pode ser visto, poderá ser sentido na pele, no rosto, nas mãos, no corpo e nos pulmões. Tenha consciência da sensação de bem-estar quando se respira. Ficam também em exposição os transeuntes e os convidados com ‘ar-de-besta’, ‘ar-de-loucura’, ‘ar-de-quem-não-é-feliz’ e outros ‘ares’. Esquina do Cinema São Luiz, das 16 às 18h de qualquer dia” (Recife/PE).

Segundo Freire: “O mote de algumas das ações de Bruscky é um jogo de ações com as palavras. O que ocorre é uma elipse de significação, ou seja, uma (des)articulação de sentidos provocada pelo gesto do artista” (FREIRE, 2006, p.30).

Figura 29. Paulo Bruscky. “MIJE”. 1982



Fonte: NAVAS, 2012, P.54

Estava em Paris, caminhando pela rua. Estava na calçada do outro lado do Ministério Infanto-Juvenil para Educação e quando olhei não acreditei. Estava com minha mulher e disse para ela ficar com a máquina; estava vindo um guarda e tinha que ser rápido para ele não achar estranho. (BRUSCKY apud NEVES, 2010, p.105)

O artista usa o seu próprio corpo como elemento de transgressão ao produzir uma ação passível de provocar dissenso no espaço público. Essa ação performática imprevista foi gerada a partir do olhar atento que o artista lança sobre o mundo que o cerca. Essa proposta foi registrada por sua esposa. Entretanto, a fala de Bruscky elucidada que o artista não queria provocar estranhamento nos transeuntes daquele local, nem atrair a atenção das autoridades, reforçando a ideia de que concebeu aquela ação (performance) para ser fotografada e não vista, apreciada. Outro fator que contribuiu para

essa conclusão é que o trocadilho entre a sigla MIJE e a ação simulada pelo artista só poderiam ser compreendidas por um interlocutor que falasse português, e o fato ocorreu na França. De acordo com Alexandre Emerick Neves:

A ativação do olhar faz com que muitas obras sejam advindas de encontros fortuitos, incidentes proveitosos ao artista nada desavisado. Pensemos em MIJE, uma fotografia de 1982 na qual Bruscky aparece de costas, como se estivesse urinando na coluna de um prédio, logo abaixo de um letreiro com as iniciais que dão nome à obra (NEVES, 2011, p.159).

Ainda de acordo com o autor, a obra “MIJE” aponta que “no campo da arte a imagem fotográfica transcende a condição de registro para ser alçada à dimensão de obra” (NEVES, 2011, p.160).

O trabalho de Bruscky, muitas vezes, é feito em resposta à vida cotidiana e aos contextos locais. Ele tem um olhar apurado para situações adversas encontradas pelas cidades, estabelecendo relações que flutuam entre a lógica e o absurdo. A série “Amsterdã Erótica” é um conjunto de trabalhos registrados com fotografia que lidam com o caráter onipresente da energia sexual na cidade de Amsterdã³², representada por marcos divisórios que contornam algumas praças e outros espaços públicos espalhados pela capital holandesa. Pela performance, o artista fez a associação entre a forma desse elemento comum na cidade com símbolos fálicos. Sua ação/pose dá vida a um organismo absurdo, resultado da fusão entre a cidade e o corpo do artista.

³² Um dos pontos turísticos mais famosos da Holanda é o Distrito da Luz Vermelha, em Amsterdã. De acordo com Julia Moiola, o bairro tem cerca de 290 janelas (ou vitrines), onde prostitutas oferecem seus serviços 22 horas por dia (MOIOLI, 2016, s.p.).

Figura 30. Paulo Bruscky. “Amsterdã Erótica”. 1982



Fonte: NAVAS, 2012, p.54

Na performance “Lógica versus acaso” (1986), Paulo Bruscky se vestiu como um jogador de futebol. Ele chutou uma bola molhada de tinta numa tela grande, no intuito de executar uma “pintura aleatória”, relacionando-se ao contexto de retorno da pintura da década de 1980, o artista utilizou-se de ironia para criar um “jogo da pintura”. A proposta foi resumida de maneira esquemática por ele:

“A arte como um jogo

Um drible

O acaso aliado à ousadia (...)” (BRUSCKY apud FREIRE, 2006, p. 33)

De acordo com Freire, a proposta de Bruscky remete à introdução do livro clássico sobre o jogo, sobre o qual Johan Huizinga comenta:

(...) em época mais otimista que a atual, nossa espécie recebeu a designação de *Homo sapiens*. Com o passar do tempo, acabamos por compreender que afinal de contas não somos tão racionais quanto a ingenuidade e o culto da razão no século XVIII nos fizeram supor, e passou a ser moda designar nossa espécie como *Homo Faber* (...). Creio que depois de *Homo Faber* e talvez no mesmo nível de *Homo Sapiens*, a expressão *Homo Ludens* merece um lugar em nossa nomenclatura... (HUIZINGA apud FREIRE, 2006, p.33).

Na fotografia abaixo, feita a partir da performance, Bruscky posiciona a bola de forma que, na imagem frontal, ela cobre seu rosto, parecendo uma montagem, com alguma influência surrealista, relacionada também ao tema da performance realizada, “Lógica versus acaso” (1984). A hipótese de que a fotografia poderia ter sido resultado de montagem é descartada ao verificar o posicionamento da bola na fotografia de perfil.

Figura 31. “Lógica versus acaso”. 1984



Fonte: NAVAS, 2012, p. 136.

Em uma seção intitulada “Banco de Ideias 1982-1993”, do livro, de Adolfo Montejo Navas, há um esboço da ação “Lógica versus acaso” mostrando que Bruscky elaborava previamente algumas possibilidades para a composição da fotografia que seria transformada em um cartaz. A composição dessa obra, entretanto, é bem distinta da elaborada na imagem abaixo.

Figura 32. Esboço



Fonte: NAVAS, 2012, s.p.

Eu trabalho com várias frentes. Isso, no meu cérebro, funciona como um armazém de compartimentos muito bem. Uma coisa liga a outra. Eu estou fazendo um filme e vem a solução de uma coisa que está há anos ali. Como não tenho pressa de fazer as coisas, eu deixo lá, eu me esqueço. Às vezes consiste em aproximadamente três dias de anotação. Todo meu processo eu anoto (BRUSCKY apud MARSILAC, 2014, p. 45).

A obra “Eu comigo” (1977), é uma fotografia produzida a partir de uma performance realizada apenas para a câmera – e que faz parte de uma série fotográfica de mesmo título. O artista se deixa fotografar num encontro/confronto com a fotocópia de seu alter-ego xerográfico (FREIRE, 2006, p.51).

Figura 33. Paulo Bruscky. “Eu comigo”. 1977



Fonte: NAVAS, 2012, p. 33

O artista não dirige seu olhar para a câmera. Se, entretanto, assumirmos que o artista sabia da presença da câmera, sua aparente distração pode configurar uma pose e todas as escolhas: não “encarar” a câmera e aparecer deitado numa situação intimista, para dar a impressão de espontaneidade, criando uma construção fotográfica. Ou seja, sua atitude (ou pose) produz uma fotografia simulando um flagrante fotográfico, colocando o observador (a pessoa que observa a fotografia) como um tipo de espião.

Ignorar a câmera apontada para nós é uma tarefa tão difícil quanto “ignorar uma dor de dente”: cineastas que filmam em espaços públicos conhecem bem o drama de não poder impedir os transeuntes de se aglomerar e olhar para a câmera, comprometendo

o universo que se quer simular. A câmera nunca é passiva diante de seu objeto, ela impõe um arranjo, produz uma configuração das coisas pela força de sua simples presença (MACHADO, 2015, p.64).

A sociedade da época (meados da década de 1970) vivia bombardeada por imagens difundidas pela mídia, fator que, na atualidade, com o advento das redes sociais, foi intensamente ampliado. Diante de uma sociedade de mídias de reprodução em massa, Paulo Bruscky insere a fotocópia (popularmente chamada de xerox) em seu fazer artístico a fim de introduzir algumas reflexões. Esta citação do filósofo alemão Ludwig Feuerbach trata das relações estabelecidas a partir da difusão de imagens no cotidiano: “Nosso tempo, sem dúvida, prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser” (...) (FEUERBACH apud BRITTO, 2009, p. 95).

A possibilidade de reprodução de imagens em larga escala vai de encontro ao fetiche por obras únicas, questão constantemente apontada por Bruscky, e retratada na obra em questão, que apresenta a dicotomia cópia/original.

Apesar de a cópia xerográfica ser largamente empregada na produção de Bruscky, seja como modo de reproduzir seus postais, seja como meio de produzir arte em suas “xeroperformances”, esse trabalho inspira reflexões sobre o impacto da inserção dos novos meios/multimeios no panorama da arte brasileira, ainda que provoque questionamentos sobre a subversão do uso comum dessas novas tecnologias (no caso da xeroperformance). De acordo com Britto:

O que está em jogo, finalmente, é a diluição da figura romântica do artista como gênio criador de obras primas, que por sua vez devem ser admiradas e sacralizadas como objetos especiais. Estamos em uma sociedade sedenta por novidades, em que as tecnologias estão a cada dia mais desenvolvidas e acessíveis, tornando tudo que nos cerca facilmente descartável, para que outras novidades entrem em cena, em um ritmo frenético. O mundo da arte também segue essa lógica. Mudaram os tempos, mudaram os paradigmas artísticos. (BRITTO, 2009, p. 95)

Bruscky foi um pioneiro no movimento da xeroperformance, conhecido nos Estados Unidos como *copyart*. No Brasil, a terminologia utilizada foi feita a partir da famosa marca de máquinas de fotocópia: Xerox. Além da questão da reprodutibilidade, a xeroperformance também insere a questão do corpo na arte. O corpo do artista é a matéria-prima do trabalho.

Dentre seus outros memoráveis projetos, está (...) um trabalho em xerox arte, intitulado Xeroperformance, no qual ele desenvolve fotocópias de fragmentos do seu corpo. Ao trabalhar com a xerox, com a reprodução, ele traz à tona a questão, levantada primordialmente por Walter Benjamin, da originalidade e autenticidade da obra de arte, confrontando-se com um mercado, cuja engrenagem ainda funciona tendo como base a unicidade do objeto artístico. Esse e outros trabalhos de Paulo, envolvendo formas de reprodução como o mimeógrafo, a heliografia, o fax, levantam a questão dos direitos autorais, da internet, da pirataria, talvez até da morte do autor... Dessa forma, Bruscky se mostra antenado e completamente contemporâneo (OLIVEIRA, 2008, s.p.).

A fotografia abaixo mostra uma xeroperformance em plena execução. Por meio dessa técnica era possível a inserção literal do corpo do artista no espaço gráfico, produzindo fotocópias de fragmentos do seu corpo.

Figura 34. Paulo Bruscky. "Xeroperformance". 1980



Fonte: NAVAS, 2012, p.158

Paulo Bruscky considera sua produção de xeroperformance resultado de uma “parceria” com a máquina de fotocópias:

(...) A xerografia é tudo que você não pode obter por outro meio de reprodutibilidade, são efeitos que só a máquina de xerox pode oferecer, é o

registro do mo(vi)mento, quer dizer do momento e do movimento. Em todo catálogo que faço, coloco a máquina como co-autora. Tenho uma ideia inicial, mas é ela que trabalha (BRUSCKY apud FREIRE, 2006, p. 119).

Na fotografia (Figura 35) produzida a partir da performance “Xeroperformance em Nova Iorque” (1982), Bruscky sobrepõe ao seu rosto uma fotocópia de uma fotografia. Nela, o artista aparece cobrindo o rosto com uma cópia resultante de uma xeroperformance, na qual ele reproduziu o próprio rosto. A obra questiona a questão da originalidade da obra de arte ao permitir a reprodução infinita da cópia.

Figura 35. Paulo Bruscky. “Xeroperformance em Nova Iorque”. 1982.



Fonte: NAVAS, 2012, p. 140.

O artista Hudinilson Jr. também produziu xeroperformances. Na obra de 1981, da série intitulada “Exercício de me ver”, o artista simula a cópula com a máquina, gerando uma fotografia concebida no intuito de simular uma ação que, de fato, nunca existiu. De acordo com Ainã Felix:

Na performance, ele busca imagens de seu próprio corpo, masculino, nu, erótico, orgânico, que quer ser visto (Exercícios de me ver), visto em partes, recortado, para ser posteriormente remontado, colado, associado, enviado, colecionado,

editado pelo próprio artista, em um gesto de contemplação narcísica, que será explorado e exposto de diversas formas, na arte postal, nas pranchas, nos cadernos de referência e em outras montagens. (FELIX, 2015, p. 48)

A fotografia a seguir mostra o artista nu em cima da copiadora ratificando “uma poética entre a performance e a fotografia, cuja imagem não é o registro de uma ação ao vivo, mas o lugar de seu acontecimento” (CADÔR, 2014, p. 40).

Figura 36. Hudinilson Jr. “Exercício de Me Ver II”. 1982



Fonte: Site da Galeria Jaqueline Martins, 2017

Como resultado da ação, são obtidas pranchas com imagens de partes do corpo do artista, com formas e texturas próprias de seu corpo: forma retilínea, no caso dos pelos e do desenho deles no corpo, e formas cilíndricas, no caso dos dedos das mãos e do pênis, acrescidos os efeitos criados pela máquina fotocopadora, devido ao modo como o equipamento capta e reproduz a imagem.

Ainda de acordo com Felix, Hudinilson Jr. iniciou-se na arte postal a partir do contato com a artista Regina Silveira, criando, a partir das pranchas produzidas em xeroperformances, arte postal: “Criava envelopes e fazia intervenções nos próprios envelopes, com uma série de carimbos”. Segundo Felix, por meio da arte postal, ele se correspondeu com artistas de várias partes do mundo (FELIX, 2015, p. 47-48).

A obra “Eros”, de 1980, é um dos trabalhos de arte postal desse artista feitos a partir de xeroperformance.

Figura 37. Hudinilson Junior. “Eros”, MAC/USP. 1980



Fonte: FELIX, 2015, p. 47.

A fotografia abaixo foi intitulada “Mail Art” (1989). Nela, semelhantemente à obra “Lógica versus acaso” (Figura 31), o artista se deixou fotografar com um globo nas mãos de forma a encobrir seu rosto (no lugar da bola utilizada na performance “Lógica versus acaso”). Assim, criou-se um enquadramento que passa a impressão de montagem fotográfica, ao mesmo tempo que remete ao caráter internacional da rede de arte postal.

Na época, o correio brasileiro era um dos mais eficientes, porque era só correio, não era banco. Hoje o correio é tudo, perdeu a eficiência. Naquela época, era um dos melhores do mundo, entregavam em uma semana, na Europa levava meses. Então, em uma semana eu sabia o que o mundo pensava e o mundo sabia o que eu pensava, dentro dessa rede (BRUSCKY apud MARSILAC, 2014, p. 40).

Figura 38. Paulo Bruscky. "Mail Art". 1989



Fonte: NAVAS, 2012, p. 135

Mesmo com tantos países da América Latina imersos em regimes totalitários, a rede de arte postal firmou-se durante a década de 1970. A rede tinha uma dimensão criativa de autoria compartilhada e de crítica às instituições artísticas oficiais, ao mesmo tempo que configurava um mecanismo de luta política, ao denunciar o autoritarismo das ditaduras. Além disso, a rede possibilitava que se mantivesse contato com artistas exilados. Ela configurou um espaço de liberdade.

CAPÍTULO 3 SOBRE A ARTE POSTAL

A arte postal pode ser considerada uma forma de crítica institucional por uma série de fatores que serão explicitados, a seguir. Leonília de Souza classifica a arte postal como um movimento, justificando essa escolha pelo fato de ter uma massa seguidora e descrevendo a postura do grupo, dentro de seu contexto social (SOUZA, 2012, p. 13). A arte postal surgiu como alternativa ao sistema oficial de cultura, naquele momento fortemente controlado pelo governo, denominada por Julio Plaza como “ação anartística”, contrapondo-se à lógica de propriedade e comercialização da arte (PLAZA, 1981, p.8). O objetivo principal dessa rede, articulada por afinidade, era criar para os artistas um espaço propício para a troca de ideias e informações, propiciando um esvaziamento da função estética da arte. Essa tendência encontrava-se muito ligada aos meios de reprodução, que tornava possível a um número maior de destinatários, receber a mesma mensagem. Entre esses meios, destaca-se a fotocópia e a fotografia.

A arte postal não era uma fuga do mundo real, era um canal *underground* que serviu como meio/veículo para a disseminação de trabalhos, em variados formatos (bi ou tridimensionais). Dado o caráter subversivo implícito nos temas abordados pela arte postal e a liberdade incondicional em todos os aspectos dessa arte, Bruscky explica a motivação da escolha do correio como veículo da arte postal:

(...) E veiculava entre milhares e milhares de pessoas no mundo todo. O correio surgiu, não foi à toa, porque era o único meio incontornável de comunicação na época. (...) O fluxo diário que entra e que sai, é impossível humanamente, até hoje, com recursos tecnológicos. Você pode pegar por amostragem, mas é impossível você fazer um controle, senão atrasa toda a correspondência. Então não foi à toa que foram utilizados os correios. Tem isso também. Então, o subterrâneo estoura pelos correios, exatamente por causa disso. A América Latina mesmo, quer dizer, era quase toda de militares, de extrema direita, era uma coisa que se fosse por outro meio, seria mais fácil de se controlar. Quer dizer, a coisa surge naturalmente. Depois, você estudando, você vê o porquê. (BRUSCKY apud NUNES, 2004, p. 136)

Julio Plaza definiu a arte postal como uma arte de veículo e de apoio comunicacional interpessoal ou, no máximo, de microgrupo. Nela, tudo era conteúdo: todo material ou informação enviados e que tivesse função comunicativa (PLAZA, 2006, P. 454). Uma vez que a arte postal tinha como princípio a aceitação das mais diversas proposições, não se verificava, nos envios, uma homogeneidade temática ou plástica. De acordo com Atania, a denúncia das agruras sociais e políticas vivenciadas nos países latino-

americanos (dos que se encontravam sob regimes ditatoriais) e do Leste Europeu eram disseminadas pela rede de arte postal, onde encontrava partidários e promovia mobilização, tornando a denúncia um tema recorrente no trabalho de outros artistas de mesma nacionalidade e/ou de artistas de outras partes do mundo que se solidarizavam (ATANIA, 2011, p. 129).

Durante o lapso das ditaduras, a arte correio se voltou totalmente à denúncia e à explicitação da situação internacional mediante a difusão massiva de selos/carimbos de correio — que os artistas postais do resto do mundo em atitude solidária colocavam em seus envelopes e cartões postais — e outras engenhocas próprias deste meio, como são os carimbos, cadeias de intercâmbios, propostas etc., pelos quais alguns de seus representantes tiveram que pagar um alto preço por causa da redemocratização do país, junto a vastíssimos setores da população que deveriam escolher a clandestinidade, já que impôs (o governo) uma repressão sangrenta com suas sequelas de mortes, desaparecimentos, tortura, prisão e assim por diante (PADÍN apud ATANIA, 2011, P.129).

Mesmo considerando que os temas abordados nos trabalhos postais eram diversos (apresentando desde trabalhos focados exclusivamente em pesquisas formais a trabalhos que discutem a própria rede, além de outros trabalhos engajados na comunicação e/ou nas denúncias de fatos e situações políticas), percebe-se que o conteúdo da arte postal na América Latina geralmente tinha forte teor político-crítico e social, além do político-crítico em relação ao próprio campo da arte.

A rede de arte postal revelou-se como crítica institucional pois, além de subverter as determinações e o controle da censura do regime militar, afrontou e negou os sistemas de hierarquização e controle estruturantes do circuito artístico hegemônico. Um de seus objetivos foi debater as questões relacionadas à criação, à recepção e à difusão da arte postal: discussão quanto à natureza anárquica, antiartística e subversiva das ações ou produções dos artistas, a arte como processo, autoria e obra única, arte como vivência, desvinculação do mercado de arte etc. Como não existiam instituições que regulamentavam as atividades dos artistas postais, tinha-se liberdade criativa e a horizontalidade da rede. Era questionado não só o lugar “físico” da obra (museu e galeria), como a sua função na vida cotidiana. Nas palavras do artista postal Edgardo Vigo, a arte postal: “(...) escapa do sistema ao ignorá-lo e parcialmente questioná-lo, pois afirma no mundo de hoje a viabilidade de um sistema que se opõe ao dominante” (VIGO, 1976, s.p.).

A rede de arte postal começou como uma troca de mensagens e/ou trabalhos artísticos, pelo correio, entre artistas de diferentes lugares, uma tentativa de instaurar

uma comunicação em rede. Como incluía apenas artistas, Leonilia de Souza considerou a rede, inicialmente, um tipo de comunicação elitista, já que poucos teriam acesso a esses trabalhos (SOUZA, 2010, p. 37). Entretanto, posteriormente, a rede de arte postal se tornou um local de “comunicação amplamente social”, foi estendida, e passou a envolver o público, tornando-se um espaço aberto para trocas entre o artista e o espectador.

Na arte postal, a interação do público com a obra ganhou relevância, abrindo-se espaço para se colocar no lugar do artista. Isso desencadeou uma série de crises sobre o processo criativo, que não era mais exclusividade do artista (como o processo de criação era cooperativo, implicando a participação do outro, público ou artista, a autoria era compartilhada). Cristina Freire considera pouco elucidativo “identificar isoladamente cada artista, uma vez que toda a rede de comunicação, emissor-receptor, mensagem e suporte constituem um sistema único” (FREIRE, 1999, p. 76).

Outro fator que configurava uma crítica institucional na arte postal era a “não curadoria”, como crítica à prática de curadoria das instituições oficiais de arte. Na rede de arte postal, os artistas optaram por não adotar mecanismos de seleção e exclusão de obras, a fim de manterem a rede aberta a novos membros. O envio do catálogo das exposições de arte postal, com o endereço de seus participantes, contribuía para a ampliação das listas de destinatários dos artistas postais, colaborando para o crescimento da rede, garantindo também a permeabilidade desse sistema. Segundo Julio Plaza, “a estrutura da *mail art* não é hierárquica, e a ideia geral parece ser a aquisição constante e contínua de novos receptores-emissores, para inclusão na comunidade” (PLAZA, 1981, p. 10). Essa configuração não hierárquica da rede de arte postal, também possibilitou uma ruptura da lógica bipolar de divisão global em centro hegemônico e periferia, conforme indica Plaza: “Descentralizando parte da produção artística dos grandes centros internacionais de produção e veiculação de arte, a *mail art* deve sua manifestação em grande parte à democratização dos meios de reprodução, facilitadores da transmissão de mensagens de uns para outros” (PLAZA, 1981, p. 8). Nas exposições de arte postal, por exemplo, todos os artistas que respondessem às convocatórias, participavam e tinham igualdade de destaque, independentemente de sua origem. Dadas essas características, a rede pôde crescer livremente e atingir uma extensão mundial, em poucos anos.

(...) 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, que podem ser doadas às instituições patrocinadoras para suas próprias mobilizações. (PADÍN, 1988, s.p.)

De acordo com os artistas Edgardo Vigo e Horácio Zabala, o artista postal usa o correio para disseminar a sua mensagem e, também, para alcançar o receptor de seu trabalho. E, diferentemente de obras que utilizam o correio apenas para o transporte de um trabalho pronto, na arte postal, o uso dos correios ia além de uma opção de transporte, era um elemento constitutivo dos trabalhos: “o fato de que o trabalho deve viajar certa distância é parte de sua estrutura, é o trabalho em si. O trabalho foi criado para ser enviado, e este fator determina a sua criação (dimensões, porte, peso, mensagem caráter etc.)” (VIGO, ZABALA, 1976, s.p). O crítico Walter Zanini confirma isso:

Não podemos confundi-la com os usos particulares do correio nem o mero deslocamento físico da obra de arte. No aproveitamento do canal de comunicação, observamos que ela tem em vista o espaço-tempo do veículo que a condiciona e que se torna inerente à sua estrutura. A *mail art* se demonstra uma das alternativas encontradas pelos artistas para explorar novos recursos perceptivos e ao mesmo tempo para descobrir novas possibilidades de fazer sentir sua presença na coletividade. (ZANINI, 1985, p. 81).

Alguns artistas postais, como Clemente Padín, dedicaram-se a escrever sobre a rede de arte postal, no intuito de listar alguns princípios, a fim de garantir a manutenção do seu caráter solidário e, a abertura para novos membros. Na arte postal, o correio é o meio principal no envio de trabalhos, e as obras não podiam ser comercializadas no intuito de produzir uma arte autônoma em relação ao mercado de arte. Como os trabalhos de arte postal eram concebidos livres da hipótese de serem comercializados, os artistas produziam arte despreocupados com variáveis relacionados à valorização comercial, predominante nos circuitos artísticos hegemônicos, como a durabilidade dos materiais empregados. Não havia material padrão para se utilizar na produção de arte postal, e diversos tipos de materiais e suportes foram utilizados para compor as obras que circularam na rede: “os envelopes / postais / telegramas / selos / faxes / cartas etc. são trabalhados/executados com colagens, desenhos, ideias, textos, xerox, propostas, carimbos, música visual, poesia sonora etc.” (BRUSCKY, 2009, p. 375). Apesar disso, segundo Plaza, havia uma tendência a não considerar como arte postal trabalhos de caráter estético ou mesmo os realizados por meios tradicionais (PLAZA, 2006, P. 454).

Entre as técnicas utilizadas para reprodução dos trabalhos de arte postal destacavam-se a xerografia, o carimbo, a mimeografia, a fotografia e a impressão offset, técnicas que permitiam a reprodução seriada dos trabalhos para enviá-los a uma ampla rede de contatos. O uso dessas ferramentas de reprodução revelava o caráter anti-hegemônico, ao negar a originalidade da obra de arte e ao permitir uma difusão ampla de ideias livres de censura. O mimeógrafo foi amplamente utilizado por grupos políticos para produção de materiais de denúncia às agruras do regime ditatorial. Por isso, o equipamento foi alvo da censura. Sobre isso, comenta Bruscky: “Em 1964, foi proibido ter mimeógrafo no Brasil. Para você comprar, tinha de ser registrado. Era uma arma”³³ (BRUSCKY, 2009, p. 78). Percebe-se que a arte postal não pode ser definida a partir de suas características materiais. Apesar de alguns formatos, como o cartão-postal, terem sido mais utilizados (talvez em virtude da pequena dimensão e do pouco peso), não havia nenhum material de uso obrigatório. Esse fato é uma das razões para Paulo Bruscky preferir o termo “arte correio”, conforme relata:

Eu chamo arte correio, porque postal é um dos elementos que faz parte das coisas reguladas pelos Correios, arte postal foi uma coisa de Pierre Restany, que organizou uma exposição que até teve aqui no Brasil, que eram só postais. Mas o correio oferecia uma série de coisas que você podia explorar, veicular, geniais, não só postal (BRUSCKY, 2013, p. 10-11).

Bruscky usa o termo para dar ênfase ao correio como elemento viabilizador que é, ao mesmo tempo, elemento constituinte dessa rede³⁴. A ausência de aspirações financeiras na arte postal pode ter contribuído para o caráter cooperativo e de reciprocidade da rede. Sobre o processo de criação de arte postal, Clemente Padín destacou:

O importante de tudo isso era trocarmos produtos de comunicação e não mercadorias (outra forma de devolver à arte a sua índole primitiva de “objeto de uso” e não de “objeto de troca”). Por isso estabeleceu-se dentro das regras implícitas da arte correio, que “a arte correio e o dinheiro não se misturam”, e, conseqüentemente, a proibição de vender os arquivos de arte correio. (PADÍN, 2009, p. 53).

Assim, os artistas postais criticavam o comércio, a propriedade e também a autoria da obra de arte. Alguns dos trabalhos postais eram concebidos em rede: um artista “começava” o processo e enviava a um de seus contatos, para que ele fizesse

³³ Bruscky comenta que: “Era mais perigoso, na época, se ter um mimeógrafo do que uma arma de fogo em casa. Então, eles começaram a confiscar. Porque eles queriam controlar todos os meios de reprodução. E era um meio alternativo. Na Escola de Belas Artes tinha um. Eu não cheguei a estudar lá, mas eu a frequentava. E a gente começou a rodar muitos materiais no mimeógrafo do diretório. Mas eu também tinha o meu em casa. Fiz muitos trabalhos com ele. (...). Consegui segurar firme o meu. Eles não viram na época” (BRUSCKY apud FABRES, 2015, s.p.).

³⁴ Entretanto, como a maior parte das publicações sobre o tema utiliza a expressão “arte postal”, este foi o termo empregado neste trabalho.

intervenções e repassasse adiante, até que o trabalho estivesse completo. Questionava-se, dessa forma, o conceito tradicional de autoria, cultuado nas instituições artísticas oficiais (outro fator que demonstra uma maneira como a arte postal representava um tipo de crítica institucional).

Figura 39. Clemente Padín. “A verdadeira arte é anônima”. 1976.



Fonte: FREIRE, 2015, p. 29

O artista Paulo Bruscky, por meio da arte postal, questionou, continuamente, desde problemas específicos do cotidiano, até questões mais complexas, como o comportamento imposto pela sociedade capitalista e seus padrões burgueses, as normas estabelecidas pelas instituições (principalmente os museus e seus critérios de seleção e normas estabelecidas). A partir de propostas postais ele provocava o espectador, retirando-o da mera contemplação. A liberdade que os artistas desfrutavam na rede, possibilitava que a arte postal fosse um veículo de crítica institucional e denúncia social, moral e política.

3.1 O PROBLEMA DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ARTE POSTAL.

A arte postal se constituiu como uma forma alternativa de criação e exposição de arte, como afirma Bruscky: “A arte postal é um movimento que, pela primeira vez, em nível

internacional, rompe totalmente as barreiras, fazendo o 'subterrâneo' vir à tona: é anti-sistema, anti-comercial e anti-burguesa" (BRUSCKY, 2006, p. 374). Tendo isso em vista, a institucionalização da arte postal foi um problema, pois o conteúdo da produção daquele período, não foi feito para a exposição em museus ou galerias, ou nos circuitos de artes oficiais, sendo ainda questionador do sistema institucional (museus ou galerias) e das instituições de poder. As mensagens veiculadas tinham caráter político e não previam a exibição pública de seu conteúdo. Sobre a exibição das obras resultantes do fluxo de arte postal nas instituições artísticas convencionais, a pesquisadora Aracy Amaral comenta que isso seria equivalente a "violentar este circuito, neutralizá-lo" (AMARAL, 1981, p. 395).

A arte postal manteve-se na clandestinidade por pouco tempo, adotada pelos artistas para burlar a censura. Na América do Sul, os regimes ditatoriais ameaçavam e perseguiram todos aqueles que burlassem a ordem. As exposições de arte postal acabaram criando problemas para os artistas, provocando perseguições, prisões e enquadramento pelos órgãos repressores. Os artistas organizavam mostras que exibiam tanto trabalhos recebidos de interlocutores de seu próprio país, como também de interlocutores de outras nacionalidades.

Os artistas postais acreditavam que exibir publicamente suas produções proporcionaria o diálogo com novos públicos. Tal decisão, seria motivo suficiente, para que, em setembro de 1975, Ismael Assumpção realizasse a "Primeira Exposição Internacional de Arte Postal" no Brasil, em São Paulo, como aponta Fabiana Pianowski (PIANOWSKI, 2013, s.p.).

Somente em dezembro de 1975, Ypiranga Filho e Paulo Bruscky organizaram uma exposição denominada "Primeira Exposição Internacional de Arte Postal" em um hospital do Recife. Além de exibir obras que fugiam dos padrões artísticos convencionais, seja pela temática, seja pelo suporte utilizado, o próprio local inusitado escolhido para sediar a mostra, demonstra uma vontade de subversão, por parte de seus organizadores, além de revelar uma crítica aos espaços oficiais de exposição.

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).

Em 1976, Paulo Bruscky e Daniel Santiago organizaram a mostra “Segunda Exposição Internacional de Arte Correio”, montada por eles no hall de entrada do edifício-sede dos Correios, em Recife, o que culminou na prisão dos dois artistas pernambucanos pela Polícia Federal. De acordo com Leonilia de Souza, minutos após ser aberta, a exposição teve que ser fechada, em virtude da censura, que controlava toda a produção artística naquela época e, considerou subversivo o conteúdo do evento. Essa mostra contou com a participação de 21 países, o que resultou em 3 mil trabalhos reunidos numa mesma exposição. Os organizadores do evento foram levados pela Polícia Federal, e os trabalhos só foram liberados um mês depois, embora, obras de vários artistas brasileiros e estrangeiros, não tenham sido resgatadas, pois ficaram retidas para serem anexadas ao processo de prisão (SOUZA, 2010, p. 38).

O fechamento daquela exposição, seguida da prisão dos organizadores, acabou se tornando pretexto para uma série de trabalhos de Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Uma dessas ações performáticas, repleta de ironia, foi “A arte não pode ser presa”³⁵. Bruscky resumiu as consequências da institucionalização da arte postal:

Acho que o subterrâneo estourou ao mesmo tempo no mundo todo. Houve a necessidade de comunicação pela própria década em si. A gente vivia sob uma ditadura terrível. Eu fui preso, Daniel Santiago foi preso lá em Recife. Foi sequestrado, eu fiquei numa solitária, Clemente Padín foi preso em Montevideú. Jorge Caraballo e Edgardo Vigo, mataram o filho dele na Argentina. Horácio Zabala viveu o tempo todo em exílio, em Paris, trabalhando com Fred Forest e um grupo de arte sociológica. Ele retornou recentemente. León Ferrari veio para o Brasil, é muito meu amigo. Retornou para Argentina, já está com oitenta e poucos anos. E Guillermo Deisler, que o Chile não conhece as obras dele, porque foi para o exílio muito cedo e esteve aqui no Brasil em um festival (BRUSCKY apud MARSILAC, 2014, p. 39).

Mais uma vez, o episódio de repressão transformou-se em propulsor da arte postal: após dois anos, em 1978, uma outra exposição foi organizada por Bruscky, em Recife, sediada na Biblioteca Pública Castelo Branco, a “Terceira Exposição Internacional de Arte Correio”. Ironicamente, Bruscky homenageou os artistas Caraballo e Padín, presos pela ditadura uruguaia, exatamente num local com o nome do presidente

³⁵ Obra já apresentada neste capítulo (Figura 11) e que consistiu em inscrever no muro do Museu de Arte Moderna de Recife, a frase que dá nome à obra, pouco antes da inauguração de uma exposição de arte, que contaria com a presença de políticos e pessoas da elite local.

golpista, em plena ditadura militar brasileira, muito embora a censura já estivesse em processo de abertura (SAYÃO, 2015, p.53).

A rede de arte postal reuniu artistas do mundo inteiro. O vínculo entre eles foi construído pela identificação ideológica, pelo engajamento, pelo sofrimento. Os artistas que participaram da rede identificaram-se não apenas por compartilharem ideais de vida semelhantes, mas principalmente pelo interesse em discuti-los. Eles sofreram com o controle do governo em suas produções artísticas, sendo avaliados como subversivos e sofrendo perseguições, prisões e até mesmo morte. Assim como no Brasil, a ditadura dominava vários países da América Latina e, tal como ocorreu com Bruscky, Padín, Vigo, Caraballo e Zabala, tantos outros, foram vítimas dos regimes militares.

O artista Edgardo Vigo se integrou à rede de arte postal, na década de 1970, e foi um colaborador assíduo, até morrer. Inicialmente, o conteúdo de sua obra não era tão engajado politicamente, embora questionasse a função da obra de arte, o sistema, o mercado das artes. Porém, as circunstâncias políticas e sociais da Argentina dos anos 1970 o levaram a um envolvimento pessoal e foram fatores determinantes e desencadearam um posicionamento diferenciado, fortemente engajado.

A partir do momento em que seu filho lhe foi tirado pela ditadura militar, sua obra adquiriu um caráter essencialmente político e delatatório. Seu filho mais velho, Abel Luis, o Palomo, desapareceu e isso fez com que Vigo, por meio desse circuito de “comunicación a distancia via postal” (comunicação à distância via postal), divulgasse as barbáries praticadas pela ditadura argentina. O artista buscou solidariedade para sua causa na rede, não só no território nacional, mas onde ela pudesse levar tais informações: selos com o nome de seu filho, postais e cartas foram distribuídos na rede de arte postal, divulgados para todos os cantos da Terra, numa corrente de indignação e esperança. O artista começou a participar, nesse período, dos movimentos organizacionais promovidos pelas “Madres de Plaza de Mayo” (Mães da Praça de Maio) e impulsionou a produção do poema coletivo “Sembrar la memoria para que no crezca el olvido” (Aumentar a memória para não ter que ouvir constantemente para recordar), que se transformou no lema desse movimento.

Figura 40. Edgardo Vigo. "Set free Palomo". Arte Postal. 1976.



Fonte: <<http://www.lomholtmailartarchive.dk>>.

Tal fato instigou-o a ampliar seus contatos internacionais e a denunciar a opressão brutal, a crueldade e o desrespeito aos direitos humanos desse sistema político ditatorial, exercidos pelo governo argentino, do qual seu filho fora vítima.

Suas obras perdurarão eternamente enquanto exista no homem esse afã pela liberdade, que ele tentou manter acordado provocando-nos com a capacidade de eleger entre as várias possibilidades de significação (inclusive a de alterar o sentido) que suas obras ofereciam, assumindo e concretizando, através da opção, nossa mais genuína natureza: a aspiração por liberdade. (PADÍN apud PIANOWSKI, 2003, s.p.)

Semelhantemente ao sucedido a Vigo, também nos anos 70, Clemente Padín, artista postal, ativista, que participou de muitas exposições internacionais de poesia experimental e de movimentos de arte postal, do qual era partidário desde 1967, e seu companheiro, Jorge Caraballo, foram vítimas da ditadura e da violência do golpe uruguaio. Em agosto de 1977, foram presos e “desapareceram” no sistema prisional de Montevideu, Uruguai. Eles foram formalmente julgados por um tribunal militar e, condenados, nos termos do artigo 58, seção II do código militar uruguaio, por atacar a moral e a reputação do Exército (COOK, 1984, s.p.). A prisão deles (entre 1977 e 1979), pelas forças armadas uruguaias, gerou protestos e mobilização pública pela soltura dos artistas, com repercussão internacional. O controle ditatorial classificou como rebelião a mensagem evidenciada na arte de ambos. Foi necessária uma campanha mundial, veiculada pela rede de arte postal, em que cidadãos e artistas se uniram exigindo

posicionamento do governo, para a libertação dos artistas. “Do mundo inteiro surgiram vozes condenando a prisão, exigindo suas integridades físicas e morais e a libertação imediata de ambos” (VIGO apud PIANOWSKI, 2003, s.p.). Como artista militante político, Padín acreditava que:

(...) a questão não é somente levar a arte para a rua, mas sim transformar seu significado social em ações e trabalhos que estejam introduzidos ativamente em seu desenvolvimento, fazendo referência, antes de tudo, àqueles problemas que se ocultam, sensibilizando as pessoas, tentando dar-lhes ânimo para mudar suas perspectivas (PADÍN apud PIANOWSKI, 2003, s.p.).

Figura 41. Robert Rehfeldt, “Freedom for Clemente Padín and Jorge Caraballo”.



Fonte: SIEGEL, 2009, s.p.

Em 1978, Horácio Zabala introduziu a inscrição “Today art is a prison” em bucólicos cartões-postais, fazendo uma espécie de mensagem cifrada, endereçada à comunidade artística internacional, em que fez circular a nota de prisão dos artistas pela ditadura uruguaia.

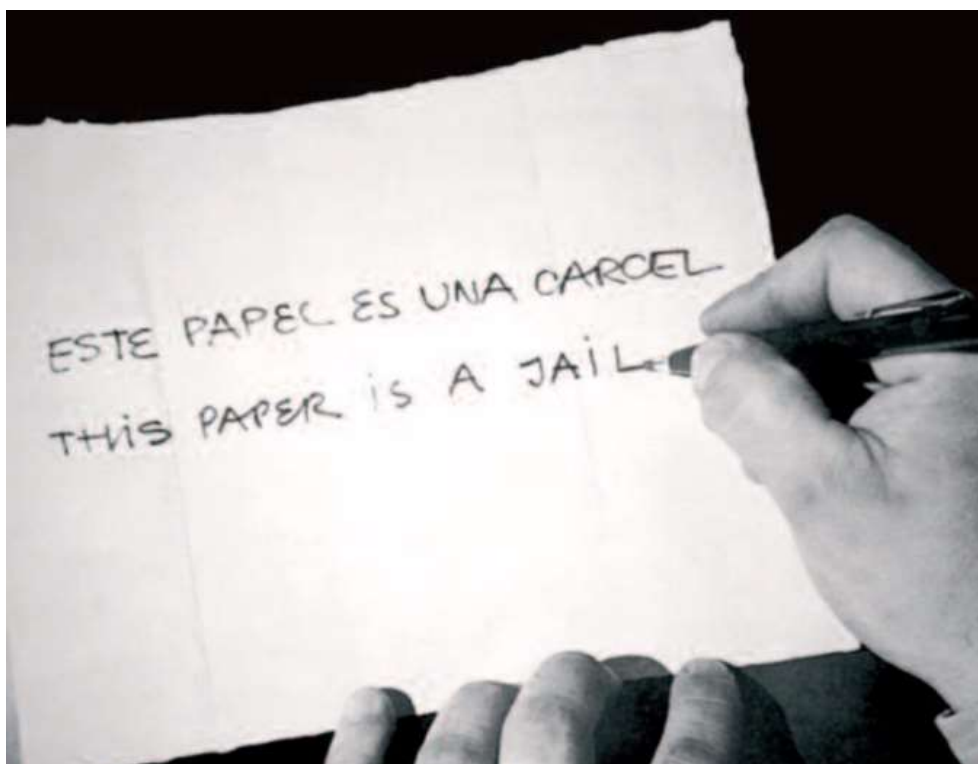
Figura 42. Horacio Zabala. “Hoje, arte é uma prisão”. 1978.



Fonte: FREIRE, 2015, p. 51.

Em “Hoje, a arte é uma prisão”, Zabala também usou o contexto da prisão, ao fazer alusão ao sistema artístico, como dispositivo regulador.

Figura 43. Horácio Zabala. “Este papel es una cárcel”. 1972.



Fonte: HERRERA, 2007, p.1.

Na obra “Este papel é uma prisão” (1972), o suporte do papel e o sistema da arte simbolizavam a prisão, ao mesmo tempo em que configurava uma metáfora da violência, na esfera cotidiana e sobre o corpo, como denúncia. A menção à violência prosseguiu em outro conjunto de obras, no qual a referência à prisão tornou-se mais explícita. Horácio Zabala desenvolveu muitos trabalhos utilizando a prisão como metáfora, desde os postais (“*Today Art is a Prison*”) à arquitetura de prisões³⁶, e, para Freire, a prisão é a metáfora da censura política na sociedade e no microcosmo do sistema político” (FREIRE, 2015, p. 50).

³⁶ Em “Anteproyectos de arquitecturas carcelarias”, o artista recorreu às convenções do desenho arquitetônico, utilizando seu conhecimento técnico de arquitetura. Nesse trabalho, criou vários projetos de plantas baixas de prisão, reformatórios e cárceres para artistas, feitas com detalhamento: com escalas e medidas definidas. Esses projetos estavam associados a lugares específicos: o Rio de la Plata, as serras de Córdoba, o Rio Paraná ou a cidade de Buenos Aires. Anos depois, o Rio de la Plata foi o lugar onde centenas de prisioneiros políticos foram jogados vivos.

No texto “Acerca de minha comunicação à distância”, Edgardo Vigo cita o trecho de uma carta, enviada a ele, pelo embaixador, que buscava apoio para a libertação de Clemente Padín:

(sem data) ... Querido irmão Edgardo Antonio,
 Não podes imaginar quão profundo pesar tem me causado a notícia da prisão a que foram submetidos nossos bons amigos Padín e Caraballo pelo governo de seu país. Isso é um verdadeiro ataque que envolve e diz respeito a todos nós, artistas e criadores, que lutamos por novas formas de ação criativa. Acho que devemos nos mobilizar para tentar ajudar de alguma forma a esses colegas. Já estou escrevendo a alguns artistas e intelectuais venezuelanos que conhecem a trajetória de Padín na Venezuela e em Paris, para informá-los do acontecido e, quem sabe, algum deles saiba algum meio de estabelecer contato com eles e, talvez através da opinião pública, o que pode ser feito. Lamento também a ausência de seu filho, espero que possa encontrá-lo. Bom, irmão, poucas palavras, mas vamos nos organizar para sair triunfantes. Um abraço. Diego Barboza. (...) (VIGO, 1990, s.p.).

A prisão de Caraballo e Padín desencadeou ações de solidariedade em prol da sua libertação. Nos Estados Unidos, Geoffrey Cook fez, em fevereiro de 1978, “The Padín/Caraballo Project”, um projeto de arte correio, com o objetivo de auxiliar Caraballo e Padín. Paralelamente, Julien Blaine, na França, instituiu ações para ajudar os artistas sul-americanos.

Figura 44. Julien Blaine. Revista L’Echo de Doc(k)s, n.1, dos trabalhos publicados sobre o aprisionamento de Clemente Padín e Jorge Caraballo. Esquerda: Romano Peli, sem título, Itália, 1978. Direita: Jonier Marin, Padín/Caraballo, Colômbia, 1978.



Fonte: COOK, 1984, s.p.

Geoffrey Cook e seus colegas da rede postal protestaram contra a prisão de Caraballo e Padín, produzindo selos com as legendas “O Uruguai é uma prisão” e “Free Padín & Caraballo”, a fim de lembrar a rede de arte postal sobre a situação dos artistas. A solidariedade em relação à situação política vivida por Padín e Caraballo pressionou tanto o governo dos Estados Unidos quanto o da França, que, por meio de esforços conjuntos, intervieram diplomaticamente no Uruguai (COOK, 1984, s.p.).

O governo uruguaio esperava que a penalidade imposta amedrontasse os artistas e os afastasse de seus ideais, entretanto sua prisão não foi capaz de impedir que, após a soltura deles, Caraballo e Padín continuassem sua produção e participação em mostras internacionais. A ação do governo ditatorial contribuiu para consolidar o grau de colaboração da rede por meio do compartilhamento de imagens e mensagens entre artistas das Américas (do Norte e do Sul) e até mesmo de países europeus. Ao contrário do que o governo esperava, a repressão política propiciou a criação de novos relacionamentos e consolidou os já existentes, de forma que estabeleceram uma verdadeira rede de solidariedade aos artistas. Seu ápice, foi a criação da Associação Uruguaia de Artistas Postais (1983). Para Padín, a criação da entidade e as estratégias empregadas para o fluxo de comunicação da rede postal foram relevantes “no processo de democratização do país, governado por uma ditadura fascista” (PADÍN, apud LOPES, 2015, p. 38).

Em 1974, a exposição “Festival de la Postal Creativa” (“Festival de Arte Postal Criativa”), realizada em Montevideu, marcou o fortalecimento da rede, no território latino-americano. Os artistas argentinos Edgardo Antônio Vigo e Horácio Zabala, juntamente com o uruguaio Clemente Padín, foram as principais referências da arte por correspondência na América do Sul e, em conjunto com Paulo Bruscky, estimularam a difusão e a expansão dessa linguagem artística no território sul-americano.

A institucionalização da arte postal no Brasil culminou na XVI Bienal de São Paulo. Mesmo tendo colaborado para a institucionalização da arte postal, a Bienal de São Paulo, assim como outras mostras de arte postal promovidas pela América do Sul, teve papel positivo pois serviu para apresentar essa manifestação artística a um público que ainda não estava familiarizado a ela, ampliando seu conhecimento. Do final da década de 60 ao início dos anos 70, houve forte adesão à produção de arte postal, com várias

mostras, apoiando e disseminando esse modo de produzir arte. Vale ressaltar que a participação do MAC/USP, administrado pelo professor Walter Zanini³⁷, para divulgação da arte correio por meio de exposições, foi muito importante para a divulgação da arte postal. Entre as exposições realizadas, destacamos a “Prospectiva 74”, o projeto “Poéticas Visuais”, em 1974 e 1977, a “*Multimedia* Internacional”, na ECA-USP, em 1979, e a XVI Bienal Internacional de São Paulo (1981), com o Núcleo I – Arte Postal.

A XVI Bienal de São Paulo ocorreu em 1981, sob curadoria de Walter Zanini. Nessa mostra, destinou-se um núcleo especial à arte postal, organizado pelo artista Júlio Plaza, ratificando seu lugar no campo da arte. Walter Zanini justificou a exposição de arte postal na XVI Bienal, dizendo que essa atividade processual que se utiliza dos serviços oferecidos pelos correios, é um indício do fenômeno do processo de desmaterialização da arte. A mostra contou com a adesão de 500 artistas nacionais e estrangeiros (ZANINI, 1981, p. 19).

Acredita-se que, a partir daí, fixou-se a expressão arte postal, embora se encontre textos de artistas atuantes, como Paulo Bruscky, Joaquim Branco e Hudinilson Jr., referindo-se a essa produção como arte correio, arte a domicílio, *mail art*, entre outros.

Destacam-se como instituições que fomentaram o desenvolvimento da rede postal as associações de arte postal que se formaram³⁸ e o apoio de instituições públicas como as universidades, que contribuíram para a consolidação dos ideais da rede. A aquisição/incorporação da arte postal por parte dos museus seria o entendimento daqueles trabalhos como “objetos de arte”, pelo meio artístico “oficial”. Esse processo de aquisição/incorporação de trabalhos de arte postal nos acervos das instituições oficiais culturais foi gradual e passou a ocorrer, à proporção em que emergiu uma consciência da relevância dessa prática, assim como do seu conteúdo político e social. Outro fator que contribuiu nesse processo foi a abertura política da década de 1980.

³⁷ Durante sua gestão, Zanini fez a implementação de uma política cultural de incentivo à produção de jovens artistas, a partir dos anos 1970, com os JACS (Jovens Artistas Contemporâneos), que trouxeram à tona questionamentos de cunho conceitual sobre o objeto artístico. Isso resultou em eventos de performances, happenings, arte em processo e utilização de novos meios como xerox, serigrafias, offset, arte postal etc.

³⁸ Destaca-se a criação das seguintes instituições: o grupo “Solidarte” e “Colectivo 3”, no México (em 1981); a “Asociación Uruguaya de Artistas Postales”, em 1983; a “Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Postales na Argentina”.

Antes de aprofundar a discussão sobre as contribuições de Bruscky na arte postal, apresentamos, no próximo capítulo, a produção de performances de Paulo Bruscky, que foram executadas e registradas por fotografias.

3.2 PAULO BRUSCKY E SUA CONTRIBUIÇÃO À REDE DE ARTE POSTAL

A liberdade de criação de que os artistas podiam desfrutar na rede de arte postal acabou colaborando para que a heterogeneidade fosse uma característica forte dessa rede. Nela, a variedade de assuntos era grande (lugares geográficos, política, sexo, filosofia, meio ambiente etc.). Da mesma forma, havia grande diversidade de meios, suportes e materiais usados pelos artistas postais. De acordo com Bruscky, arte postal não é só papel. Bruscky revela: “porque as pessoas veem a arte postal muito mais uma coisa com o papel como suporte. E não era só isso. Quer dizer, existiam outros suportes que eram veiculados, como sons, vozes, poesia sonora, tudo é arte-correio” (BRUSCKY apud NUNES, 2004, p. 141).

Além de se envolver na arte postal, Bruscky empenhou esforços na divulgação dessa prática artística³⁹. Uma iniciativa importante para a organização de núcleos de produção de arte correio, na qual Bruscky esteve envolvido, foi a criação do boletim informativo “C.A.M.B.I.U” (década de 1970) e, posteriormente, da revista: “Gaveta”.

Em Recife, Paulo Bruscky, Gabriel Borba Filho (1942), Unhandeijara Lisboa (1949), Leonhard Frank Duch (1941), Anna Carretta (1941), Francisco Pereira Jr. (1944), Roberto Keppler (1951), Tadeu Junges (1956) mantinham-se em franca atividade, desenvolvendo vários projetos postais. Em setembro de 1977 é criado o C.A.M.B.I.U – Centros de Arte Marginal Brasileira de Informação e União –, com sede em João Pessoa. A partir da edição do C.A.M.B.I.U nascia a revista ‘Gaveta’, a primeira revista de arte correio do Brasil. Com tiragem regular, encerra suas atividades na 12ª edição. Seu objetivo era desengavetar os trabalhos dos seguintes artistas postais: Unhandeijara Lisboa, Leonhard Frank Duch, Paulo Bruscky, Falves Silva, J. Medeiros, C. H. Dantas, Pedro Osmar, Paulo Ro, Vânia Lucilla, Marconi Notaro e Silvio Hansen – estes dois últimos, antigos editores da Gaveta. (GIFALLI, 2015, p. 3)

³⁹ Bruscky produziu muitas publicações periódicas sobre arte postal, como é o caso da “Punho”, “Multipostais” (1970-1990), “Individual Coletivo”, (FABRES, 2015, s.p.). De acordo com o próprio artista, elas não tinham uma periodicidade rígida: “Quando sobrava algum dinheiro ou quando eu tinha condições de enviar material pela arte correio eu enviava convites para as publicações. Eu mandava o boletim de convite, explicando sobre a participação e pedindo que enviasse um trabalho, com cinquenta cópias desse mesmo trabalho, para entrar na revista. Eu enviava o convite com os envelopes de arte correio mesmo, e aí o pessoal começava a responder enviando seus trabalhos. Eu colocava uma data normalmente, ‘enviar até o dia tal’, para dar uma margem mesmo. Normalmente, eu dava períodos longos de tempo, para facilitar a participação do pessoal. E também para não acontecer de receber os materiais, montar toda a edição e depois receber mais material que acabaria ficando de fora. Mesmo assim, às vezes chegavam trabalhos atrasados depois do prazo e eu dava um jeito de incluir eles juntos. Porque a ideia era essa mesmo, era a coletividade. Era incluir todos e não deixar nada de fora” (FABRES, 2015, s.p.).

Daniel Santiago, artista e parceiro de Bruscky em muitos projetos artísticos, confessa que demorou para ingressar na rede postal e que o incentivo de Bruscky foi fundamental para convencê-lo a começar a produzir essa arte:

Quem me botou na arte postal foi Paulo Bruscky. No começo, eu não queria saber de arte postal, achava que era uma brincadeirinha de corrente pra ganhar dinheiro, pra rezar, pra ir pro céu [...] Depois, eu descobri que você podia fazer trabalho e dava trabalho. Tenho um bom arquivo de arte correio, não tão grande como o de Paulo Bruscky ou de Yozuke Cohen, mas me agrada e tem algum valor. (informação verbal) (SANTIAGO apud PORTO, 2016, p. 221)

No Brasil, a decretação do AI-5, em dezembro de 1968, enrijeceu em muito o regime militar, dando ao presidente da nação plenos poderes para “colocar em recesso” o Congresso Nacional por tempo indeterminado, assim como as assembleias legislativas e câmaras de vereadores. Também dificultou a situação de artistas e intelectuais já que suspendeu garantias fundamentais, como o direito de ir e vir⁴⁰, além do direito de livre expressão, já que todas as obras deveriam passar pelo controle da censura. Diante desse panorama, muitos artistas se viram obrigados a sair do país para não serem presos. Afinal, como poderiam desenvolver suas atividades sem liberdade?

Bruscky reagiu a essa situação produzindo o postal “Título eleitoral cancelado” (1976). Nele, sobre uma fotocópia ampliada de seu título eleitoral, o artista carimbou “cancelado”, como forma de protesto ao golpe militar e denúncia sobre a inutilidade do documento.

⁴⁰ De acordo com Cassales, “o direito de ir e vir é parte integrante do direito à liberdade pessoal. É direito fundamental inerente às características essenciais da natureza humana” (CASSALES, p.25).

Figura 45. Paulo Bruscky. "Título eleitoral cancelado" (16x12cm). 1976



Fonte: NUNES, 2004, p. 95

Diante desse panorama, havia na arte postal, produzida no Brasil, predomínio de trabalhos cujo conteúdo protestava contra a opressão. Entretanto, isso não impedia que alguns artistas optassem por enviar, a outros artistas e instituições de diferentes partes do mundo, imagens com outros conteúdos, ou ainda postais, de sua produção pictórica ou gráfica, revelando que, mesmo com toda liberdade da rede de arte postal, havia o receio, por parte de alguns artistas, de algum tipo de represália.

Exemplo disso foi a série de trabalhos postais desenvolvida por Regina Vater, brasileira radicada por muito tempo nos Estados Unidos. Nessa série, vinculada à temática do lixo, a autora revela a busca pela apreensão de um cotidiano de consumo (TRIZOLI, 2011, p. 206). Intitulada "Posta-Lixo", a série feita a partir de fotografias da imundice, produzida diariamente nos grandes centros pelos quais passou. A artista subverte a "função do postal", do souvenir de viagem com imagens agradáveis, turísticas, confeccionando-o com fotografias do que é descartado no lixo, principalmente de Nova York. Além disso, cria uma ironia: se a ação esperada em relação ao lixo é "jogá-lo fora" e fazê-lo desaparecer, em vez disso ela o posta, fazendo sua disseminação simbólica pelo mundo.

Figura 46. Regina Vater. "Postalixo-Land(e)scape NY". 1974

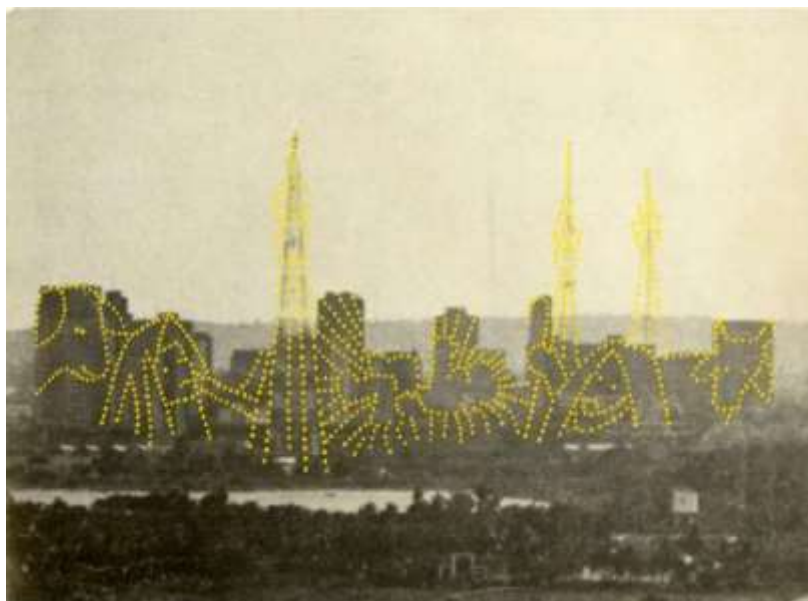


Fonte: Site do Itaú Cultural, 2017

Um exemplar desses trabalhos postais de Paulo Bruscky, em que não há preocupação em posicionar-se politicamente contra o regime ditatorial, foi “Presépio Urbano” (1987), criado a partir de um projeto utópico de Bruscky, que teve a cidade de Recife como inspiração. Durante sua carreira, ele concebeu vários projetos utópicos⁴¹ (muitos, inclusive, nunca realizados), como esse, em que pretendia iluminar a cidade de Recife inteira com luzes de decoração natalina. O projeto resultou em um postal no qual Bruscky interferiu sobre uma fotografia (*skyline*) da cidade do Recife, iluminando-a.

⁴¹ Para mais informações, ver: BAUER, Elisa Biassio Telles. Poética do inacabável: Bancos de Ideias de Paulo Bruscky. Dissertação de Mestrado. UFRGS: Porto Alegre, 2014.

Figura 47. Paulo Bruscky. “Presépio Urbano”. 1987



Fonte: SILVA, 2014, p.163

O mais próximo que Bruscky chegou de concretizar o “Presépio Urbano” foi com o “Edifício Escultura de Natal”⁴². Ele iluminou o Edifício Trianon, ícone da arquitetura moderna do Recife, construído nos anos 1940 e um dos cartões postais da cidade, localizado na esquina da Avenida Guararapes com a Rua do Sol (SILVA, 2014, p.163). No Natal de 1987, a equipe composta por ele e Daniel Santiago, transformou o referido prédio em uma “escultura de Natal”. Para isso, iluminaram 100 janelas e penduraram na fachada faixas em tecido de 15m x 4,20m pintadas por eles com vassoura, compondo a versão dos autores de “edifício-presépio”, realizada pela intervenção arquitetônica na cidade e registrada em fotografia e depois transformada em arte postal.

⁴² Nessa obra, por meio através da apropriação duchampiana, os artistas transformaram o edifício emblemático em uma escultura em escala real.

Figura 48. Paulo Bruscky. “Edifício Escultura de Natal”. 1987



Fonte: SILVA, 2014, p.148

Semelhantemente a Bruscky, a artista Regina Silveira produziu uma série de postais nos quais interferiu sobre a imagem fotográfica, criando desenhos. Intitulada “Brazil Today” (1977), é uma série de quatro cadernos de cartões-postais “corrigidos” por ela. De acordo com Teixeira Coelho, cada um dos cadernos tinha um tema: um dedicado às belezas naturais; outro, às cidades; o terceiro, aos pássaros; e o quarto, aos índios do Brasil (COELHO, 2015, s.p.). Ainda de acordo com o autor, foram inspirados em um suplemento de turismo publicado pela revista “Manchete”. A artista utilizava fotografias preexistentes de cartões-postais comprados no aeroporto de Congonhas ou feitas, a pedido dela, pelo artista Julio Plaza, seu marido à época. As imagens dos cartões ou das fotografias eram ampliadas. Nessas ampliações, ela fazia as intervenções, desenhando à mão ou com *letraset*⁴³, no intuito de reconfigurar a leitura da imagem. Sobre isso, Teixeira Coelho comentou: “Eram os tempos áureos da apropriação de imagens de terceiros e da ‘intervenção crítica’ sobre elas, nas palavras da artista. Essas fotos não eram escolhidas por algum valor estético ou documental; bastava que registrassem um fato”. Posteriormente, as imagens eram reduzidas ao seu tamanho original, impressas e encadernadas.

O viés da produção postal de Regina Silveira, diferentemente das obras anteriores, tinha uma tendência mais politizada. A artista “corrigia” a realidade brasileira “pintada

⁴³ Folha de papel com caracteres tipográficos e/ou desenhos transferíveis (Fonte: Dicionário online, 2017).

de rosa” pelo regime militar, que punia quem “denegrise o país no exterior” (COELHO, 2015, s.p.). Os postais dela mostravam as cidades cobertas por uma malha reticulada (semelhante a redes usadas em armadilhas), representando um tipo de ameaça ou mostrando as cidades fragmentadas e estocadas em caixas – retangulares, transparentes, com dimensões iguais, uniformizadoras.

Figura 49. Regina Silveira. “Brazil Today”. 1977



Fonte: COELHO, 2015, s.p.

A criação de postais a partir da produção pictórica ou gráfica dos artistas também configurou uma estratégia eficaz de divulgação e veiculação da arte brasileira. Segundo Lopes, nessa época a produção artística do país era pouco conhecida internacionalmente e dificultada pela censura (LOPES, 2015, p.42).

A arte postal não se restringia a cartões-postais, incluindo a confecção de envelopes, o envio dos mais diversos objetos artísticos, como pinturas (a exemplo das pinturas aeropostais de Eugenio Dittborn), esculturas, vídeos (Super 8), selos de artista (selos falsos criados por eles) e até mesmo ações postais (algumas de Bruscky serão apresentadas neste capítulo)⁴⁴. Como exemplo da diversidade plástica dos trabalhos

⁴⁴ Nesta pesquisa, considerou-se como ações postais: performances ou ações públicas realizadas pelo artista concebidas como arte postal (ou seja, lidam com a instituição correio ou até mesmo criam situações de conflito com ela), registradas ou não por fotografias.

de arte postal, apresentam-se os trabalhos intitulados “Pinturas Aeropostais” do artista chileno Eugenio Dittborn, obras geralmente feitas sobre papel Kraft, entretela ou lona, em grandes dimensões. Não eram pinturas puras, hibridizavam materiais e técnicas: desenho, costura, pintura e colagem. Eram obras feitas para serem dobradas, inseridas em envelopes e enviadas pelo correio. Nos envelopes, eram registrados os locais por onde passavam, onde foram enviadas e expostas (COSTA, 2012, p. 179). Dittborn as produz desde 1983.

Figura 50. Eugenio Dittborn. "Read & Red". Airmail Painting Nº. 28(210 x 154 cm). 1985. Paint, feathers, ink, wool and photosilkscreen on wrapping paper.



Fonte: <<http://www.alexanderandbonin.com/artist/eugenio-dittborn>>.

Quando as obras chegavam a seus destinos, eram abertas para serem expostas e revelavam grandes dimensões. Para a pesquisadora Maria Luiza Calim de Carvalho Costa, a pintura aerpostal de Dittborn foi o modo encontrado por ele, para romper o controle que a produção cultural chilena sofreu durante o regime ditatorial de Pinochet (1973-1990). Essas obras criavam um “caminho de denúncia”, atravessando os limites geográficos e políticos, transpondo fronteiras (COSTA, 2012, p. 181).

A obra de Dittborn baseou-se na transterritorialidade, no nomadismo e nas estratégias para subverter as fronteiras e penetrar os centros sem se deixar neutralizar por eles. (...) Cada envelope possui inscrito o itinerário da viagem, as cidades para onde a obra foi enviada e os lugares onde foi exposta e é exibido ao lado da pintura aerpostal desdobrada, já que isso é a sua condição de possibilidade (RAMOS, 2011, p. 484).

Figura 51. Eugenio Dittborn. "Altura del hueso" [Altura óssea]. 2004. Tintura e fotoserigrafia sobre tecido. 210 x 280 cm. Coleção Tomas Dittborn.



Fonte: RAMOS, 2011, p. 498.

Bruscky, assim como outros artistas, utilizava o correio como veículo de sua produção por ser uma rede de distribuição rápida (para a época) e anônima. Além disso, os artistas postais criavam situações em que subvertiam tanto o fluxo de funcionamento dos correios, quanto as regras da instituição para o envio de correspondência. Em sua produção de arte postal, Bruscky confeccionou diversos selos para seus trabalhos postais, ironizando os correios, ao vincular selos falsos (Figura 52).

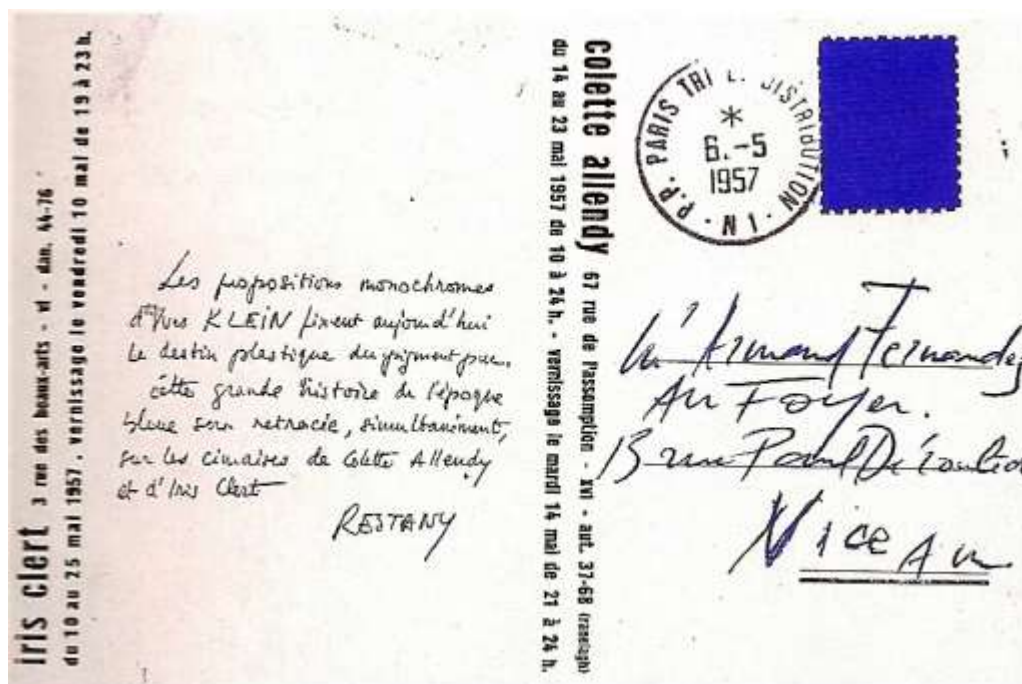
Figura 52. Paulo Bruscky. Selos de artista. 1982. Xerografia sobre papel. 29,8 x 21,2 cm.



Fonte: Site do MAM/SP.

Essa era uma prática comum na rede de arte postal, tendo sido feita por vários outros artistas. Em sua dissertação de mestrado, “ARTIVISMO: Arte + Política + Ativismo – Sistemas híbridos em ação”, Alexandre Gomes Vilas Boas faz uma tentativa de estabelecer uma cronologia dos selos de artista. Segundo o autor, um dos primeiros selos de artista a ser confeccionado foi o famoso selo azul de Yves Klein (VILAS BOAS, 2015, p. 175). Em 1957, o artista Yves Klein cobriu uma série de selos oficiais do governo francês com tinta “azul Klein”, utilizando-os posteriormente para despachar os convites de sua exposição, feitos em formato de cartão-postal. Ao postá-los nos correios, causou balbúrdia. Mesmo assim, atingiu seus intentos. Fabiane Pianowski acredita que Klein teve que subornar os carteiros para efetivar os envios (PIANOWSKI, 2017, p. 121).

Figura 53. Yves Klein. “Selo azul”. 1957. Selo sobre cartão-postal.



Fonte: PIANOWSKI, 2017, p. 121

Vilas Boas aponta para a possibilidade de Flávio de Carvalho ter sido o primeiro, no mundo, a confeccionar selos de artista, em 1931. A partir de desenhos, ele produziu três selos, que foram recusados pelo serviço postal (VILAS BOAS, 2015, p. 175).

Figura 54. Flávio de Carvalho. Selos de artista. 1932.



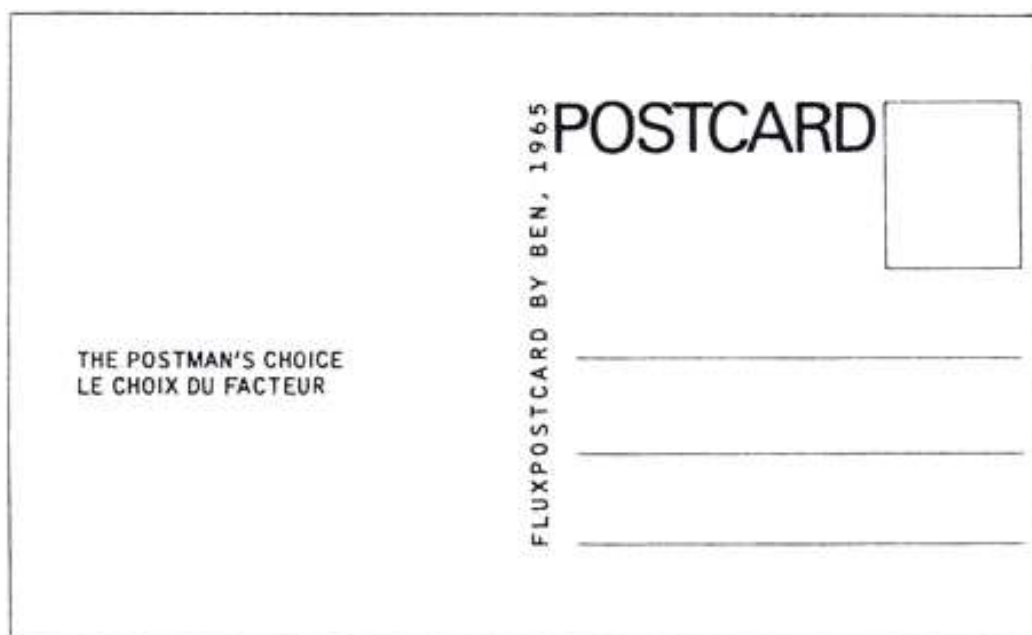
Fonte: VILAS BOAS, 2015, p. 176.

Alexandre Vilas Boas destaca a produção de selos de artista pelos integrantes do grupo Fluxus e da “New York Correspondance School Artist Stamps and Stamp Images” (VILAS BOAS, 2015, p. 176). Por ter mantido contato com integrantes do Grupo Fluxus, Bruscky talvez tenha tomado ciência dessa prática artística, a partir da troca de correspondência com seus membros.

Em 1965, o suíço Ben Vautier, artista ligado ao grupo Fluxus, confeccionou um cartão-postal que recebeu o nome “A escolha do carteiro”. Era basicamente um cartão-postal com linhas para escrita nos dois lados e dois endereços de destinatário, um em cada face. O artista, o despachava sem qualquer endereço de remetente, impedindo que o postal pudesse retornar ao remetente, deixando a critério do carteiro, a escolha de um dos destinatários. A obra, de cunho conceitual, consistia, basicamente, na subversão do veículo – o correio – e seu mecanismo de funcionamento, seu fluxo. Conforme Britto:

Alguns fluxistas também sonhavam com métodos para subverter o sistema postal e aumentar o envolvimento dos trabalhadores dos correios, em sua correspondência. O exemplo mais conhecido disso é um cartão-postal de Vautier, intitulado “A escolha do Carteiro” (1965): era impresso de forma idêntica dos dois lados, com linhas que acomodavam dois endereços diferentes e dois espaços para o selo. A decisão de escolher para qual dos dois possíveis endereços o cartão seria enviado ficava com o acaso e com as autoridades postais. (HOME apud BRITTO, p.209)

Figura 55. Ben Vautier. “A escolha do carteiro”.



Fonte: Mail Artists Index.

“Sem Destino” foi uma ação postal de Paulo Bruscky desenvolvida muitas vezes, entre 1973 e 1983. Assim como o trabalho de Ben Vautier, tinha na subversão do mecanismo de funcionamento do correio seu próprio fluxo de funcionamento. De modo inverso ao trabalho de Vautier, “Sem Destino” omitia o destinatário no intuito de

provocar a devolução de obras de arte postal ao próprio artista/remetente. No campo destinatário continha os dizeres “Sem Destino”. Nessa série, Bruscky enviou postais e cartas sem destino por todo o mundo. Sobre esse trabalho, o artista comentou: “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).

Figura 56. Paulo Bruscky. "Sem destino". s/d.



Fonte: BRITTO, 2013, p. 212.

Na fotografia abaixo, foi registrado o momento em que o artista depositou uma dessas obras postais na caixa de correio.

Figura 57. Paulo Bruscky. “Sem destino”. 1983.



Fonte: PIANOWSKI, 2013, s.p.

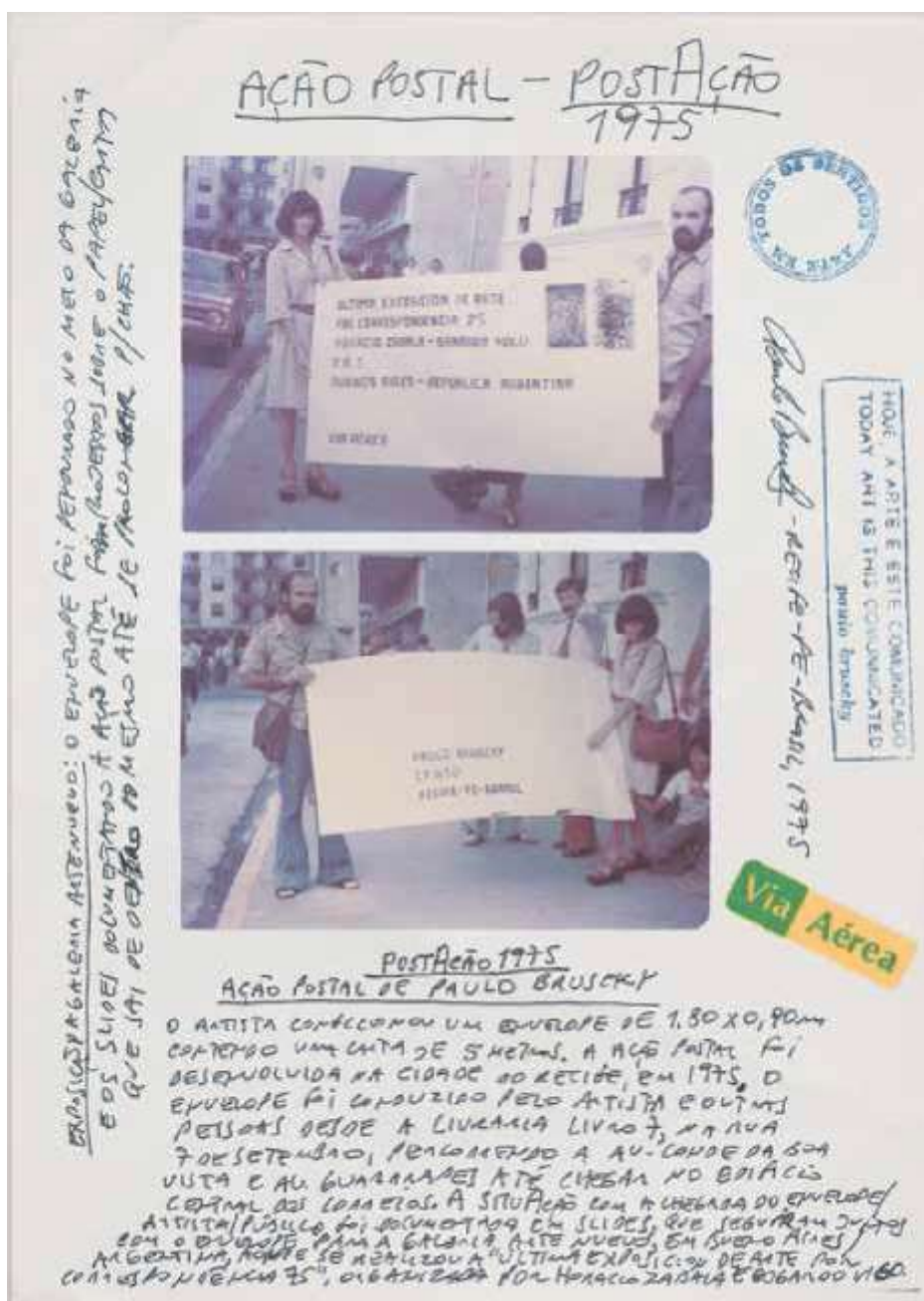
A obra “PostAção” (1975) é também uma obra de arte correio. A fotografia abaixo registrou parte dessa ação. O envio pelos correios, a confecção, o formato da obra e seu transporte são aspectos importantes para sua compreensão. Essa ação postal foi uma tentativa de Bruscky de burlar a burocracia da instituição (correios). O artista produziu uma carta de grande dimensão, superior àquela admitida para postagem nos correios, fazendo uma espécie de cortejo: juntamente com outras pessoas, “escoltou” o envelope desde a Livraria Livro 7, na Rua 7 de Setembro, até o edifício central dos Correios. O envelope foi rejeitado e a ação postal, registrada por fotografia.

Com essa ação, o artista revelou seu caráter contraventor em relação às instituições de poder do governo (no caso, os Correios, empresa estatal) e até mesmo à arte. Posteriormente, Bruscky articulou uma fotografia feita a partir de “PostAção” com um pequeno texto ajudando a direcionar a leitura da obra. Esse texto, escrito de próprio punho, relatava:

“Ação postal de Paulo Bruscky.

O artista confeccionou um envelope de 1,80 x 0,90m contendo uma carta de 5 metros. A ação postal foi desenvolvida na cidade do Recife, em 1975. O envelope foi conduzido pelo artista e outras pessoas desde a Livraria Livro 7, na Rua 7 de Setembro, percorrendo a Av. Conde da Boa Vista e Av. Guararapes, até chegar no edifício central dos Correios. A ‘situação’ com a chegada do envelope / artista / público foi documentada em slides, que seguiram juntos com o envelope para a galeria Arte Nuevo, em Buenos Aires / Argentina, onde se realizou a ‘Ultima Exposición de Arte por Correspondência 75’, organizada por Horacio Zabala e Edgardo Vigo”.

Figura 58. Paulo Bruscky. "PostAção" (1975).



Fonte: BESSA, 2015, p. 61.

Em outra ação postal, o próprio artista enviou-se como arte, “embrulhado, lacrado e selado”, para uma mostra. Era uma performance que contava com a participação do público para abrir o pacote e “revelar” seu conteúdo. Essa revelação provavelmente impactaria o interlocutor, que iria se deparar com o artista de boca amordaçada. Como em muitas das obras de Bruscky, o local onde a ação se desenvolveu não era um museu ou uma galeria, mas o Café Passacale, em Recife, local onde o artista também estava realizando uma exposição. Essa ação teve um significado: “A minha mensagem é a de

que todos percebessem toda a repressão que sofri, inclusive sendo preso por diversas vezes, por realizar a minha arte correio” (BRUSCKY, apud LOPES, 2015, p. 40).

Figura 59. Paulo Bruscky. “Performance Postal”. 1981.



Fonte: Acervo pessoal de Almerinda da Silva Lopes.

Assim como Duchamp, Bruscky tinha noção da autoridade do discurso do artista ao retirar objetos do cotidiano e deslocá-los para o status de objeto artístico.

Quando fui preso pela ditadura militar, que desgovernou o Brasil a partir de 1964, vivi involuntariamente isso que disse Duchamp e tomei como epígrafe da minha prática. Quando, mais chocado que surpreso com meu trabalho, um agente federal disse: “Então se eu arrancar um pedaço desse piso e colocar na parede, isso é arte?”. Na época, o piso era vulcapiso. Eu respondi: “Se você colocar, não. Se eu colocar é que é arte”. Passei perto de apanhar... (BRUSCKY, 1981, in “Catálogo galeria Nara Roesler”, 2014, p.20).

Na obra “Confirmado: é arte” (1977), um postal com a imagem de um recipiente contendo um líquido vermelho, o artista carimbou e escreveu os dizeres que dão nome à obra, reforçando a ideia de uma arte marginal, de materialidade ordinária, possivelmente um objeto apropriado do cotidiano e transformado em arte, pela intenção e intervenção do artista. Também pode ser uma referência à autoridade conferida ao discurso do artista.

Figura 60. Paulo Bruscky. “Confirmado: é arte”, (1977). Carimbo e decalque sobre cartão-postal, 10,5 x 15 cm.



Fonte: Site Itaú Cultural.

O envolvimento de Bruscky com o movimento de arte postal viabilizou o intercâmbio de ideias. O artista travou diálogo com interlocutores e grupos artísticos, de diversos lugares do mundo, mantendo-se atualizado dos acontecimentos políticos de vários países.

Através de suas obras, expressou seu pensamento poético e político, tendo como objetivo principal ao utilizar-se da rede de arte postal, atingir o maior número de pessoas. Naquele momento histórico de repressão e controle dos meios de comunicação, era proibido que qualquer contestação ou tentativa de conscientização fosse feita publicamente. Essa profusão camuflada de ideias possibilitava uma rede de intercâmbio e comunicação artística. A arte postal permitia que os artistas transgredissem as normas instituídas, indo de encontro às instituições estabelecidas e ao autoritarismo dos regimes políticos.

Segundo Marília Andrés Ribeiro, a política de que a arte postal trata é a micropolítica, que substitui a percepção de “política partidária, sindical, revolucionária ou reacionária”. A micropolítica institui a noção de “uma política que leva em conta questões específicas e cotidianas, referentes à comunidade, à ecologia, ao gênero, às minorias, aos desejos, afetos e subjetividades” (RIBEIRO, 2012, p.7).

Para Bruscky, toda produção artística deve ser política. O artista se opõe a categorias estéticas, não se submete aos sistemas da arte e aos circuitos artísticos oficiais.

Acho que o artista expressa o que sente. Você primeiro tem que conhecer sua aldeia para depois conhecer o mundo. Acho que arte é transformação, é expor a fratura exposta da sociedade. A arte é a última esperança. É a denúncia, embora ela seja uma utopia. Não existe arte pela arte apenas. **O artista é um ser social e só o fato de o ser é por si só um ato político** (BRUSCKY apud FERNANDES, 2014, s.p. grifo nosso).

“Pelos Nossos Desaparecidos” (1986) é um postal que faz parte de uma série de trabalhos realizados pelo artista desde 1976, utilizando vários suportes: artdoor (em 1985), livro de artista e arte postal (1986) (BAUER, 2014, p.27). Essa obra de Bruscky faz uma crítica ao “desaparecimento” de pessoas durante o regime militar. A “matéria-prima” desse trabalho de Bruscky são negativos de retratos, considerados descartáveis pelos antigos fotógrafos ambulantes, chamados lambe-lambe (BAUER, 2014, p.27). Bruscky os transformou em desaparecidos, pelo texto e pela manipulação da imagem, não importando para o artista se eram “os desaparecidos” de fato, pois os representavam, tal qual um ator representando um personagem, diferentemente do que ocorreu no trabalho de Rosangela Rennó.

Na série “Imemorial” (1994), Rosangela Rennó fez uma instalação com 50 retratos de trabalhadores e crianças que participaram da construção de Brasília. As fotografias foram obtidas pela artista em um armazém do Arquivo Público do Distrito Federal, onde estão arquivados dados dos empregados da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap). A série remete aos acidentes de trabalho durante a construção de Brasília e, às dezenas de trabalhadores mortos durante a construção da cidade. Esses trabalhadores receberam a classificação “dispensados por motivo de morte”, nos arquivos da companhia. Ao exibir os retratos, sem revelar os nomes dos retratados, a artista deu visibilidade a eles, mantendo, entretanto, o anonimato em que o discurso oficial da história os colocou (BASTOS, 2014, p.5).

Figura 61. Rosângela Rennó, “Imemorial” (1994).



Fonte: BASTOS, 2014, p.5.

Ainda de acordo com Bastos, a série “Imemorial” demonstra “que a estética do retrato policial é a mesma do retrato de identidade”. Dizendo ainda que, ao serem apropriados pela artista e levados para uma galeria, causam outro impacto no espectador, criando novas possibilidades de leitura com a mesma fotografia (BASTOS, 2014, p.4).

Figura 62. Paulo Bruscky. “Pelos Nossos Desaparecidos”, 1986. Colagem sobre cartão-postal. Coleção Galeria Nara Roesler.



Fonte: BESSA, 2015, p. 47

Ainda sobre a obra “Pelos nossos desaparecidos”, de Bruscky, os negativos de fotografia, por um lado, tiram a possibilidade de identificação das pessoas, mas, por outro, expressam uma denúncia ao revelar as marcas de uma ausência, representando os desaparecidos durante a ditadura militar, que foram esquecidos. Diferentemente da obra de Rennó, Bruscky não utiliza fotos reais das ‘vítimas’ da ditadura, mas sim, os negativos de retratos de pessoas comuns e, não desaparecidas. Bruscky manipulou os elementos utilizados para compor a leitura da obra (texto e imagem).

Sem dúvida, o efeito de “realidade” da fotografia tende sempre a se superpor à percepção dos arranjos que a câmera impõe. (...) Os produtos vistosos e sensuais que a publicidade forja em seus painéis iconográficos, longe de endossarem um realismo “ontológico” que estaria na base do modelo fotográfico, constituem verdadeiras reconstruções, às vezes, até mesmo distintas dos objetos a que visam aludir (MACHADO, 2015, p. 67).

Paulo Bruscky é um colecionador de tudo – revistas, folhetos, panfletos, manuais, bulas –, garimpa objetos antigos, resgata coisas que vão para o lixo, fotografa tudo aquilo que o comove. Segundo ele, “um artista de verdade sai sempre com uma câmera no pescoço” (BRUSCKY apud BURIL, 2017, s.p.). Em uma obra de arte postal, intitulada “Abra e cheire: a primeira lembrança é arte” (1976), o artista enviou um envelope com sargaço⁴⁵ encontrado na Praia de Itamaracá a amigos e artistas, para que pudessem “guardar o cheiro do mar”.

⁴⁵ Alga marinha comum em regiões tropicais.

Figura 63. Paulo Bruscky. "Abra e Cheire: a primeira lembrança é arte".



Fonte: Site da Galeria Nara Roesler.

Os envelopes utilizados para arte postal não eram apenas seu envoltório externo, com o nome do remetente e destinatário, eram também transformados em arte. A exemplo do trabalho "Bruscky em Brusque", de 1981, que possui referência geográfica. Como a sonoridade do nome da cidade e do sobrenome do artista são parecidos, Bruscky criou um jogo visual e sonoro fazendo o trocadilho. Ele escolheu a cidade de Brusque para sediar uma exposição de arte postal. No convite, fez uma montagem, sobrepondo sua imagem ao mapa da cidade (como se ele se apropriasse dela) e marcando o ponto geográfico onde a exposição seria realizada para informar aos participantes da rede de arte postal (NUNES, 2004, p. 93).

Figura 64. Paulo Bruscky. "Bruscky em Brusque". Exposição de arte postal e projeto conceitual. 1981.



Fonte: NUNES, 2004, p.94.

Na arte postal, os próprios artistas são os principais consumidores, atraídos para o perigo que a comercialização ofertava, de submeterem-se a determinados padrões, por fins lucrativos, perdendo assim a desejada autonomia criativa. Nesse intuito, a produção de arte correio fugia dos protocolos artísticos anteriores, permitindo um hibridismo: utilizando códigos verbais e também plásticos, fotográficos, reprográficos, fotocópias, mimeográficos, cinematográficos, tridimensionais etc. O artista torna-se um cocriador, um nó de uma grande rede que produzirá conjuntamente o trabalho. Cada receptor/interferidor do trabalho o absorve, seleciona, repensa, transforma e recria, se essa for sua intenção. Essa interferência poderia ser tão significativa, ao ponto de até, mesmo, distorcer o sentido inicial, gerando um produto singular.

A manipulação dos conteúdos dos postais poderia reiterar ou subverter mensagens, permitia ao artista criar novas interpretações, de sentido conotativo e complementares. Um simples carimbo ou a modificação/inserção de uma legenda permitia a abertura para uma infinidade de novas leituras, originando novas interações. O trabalho do artista postal era um exercício de liberdade, e de engajamento social.

3.3 ARTE POSTAL E FOTOGRAFIAS DE PERFORMANCE

Neste subcapítulo, foram selecionadas obras postais feitas a partir de fotografias de performance que, pelo uso de meios de reprodução em massa (xerox), podiam ser repetidos, indefinidamente. O espaço em que esses postais de Bruscky performam, ou o espaço do acontecimento da performance, é a rede de arte postal. Desenvolveu-se este subcapítulo a fim de verificar a relação entre as fotografias de performance, ações performáticas e arte postal, e também se havia na produção de Paulo Bruscky performances exclusivamente desenvolvidas para as câmeras e serem transformadas em arte postal.

A performance concebida para a fotografia transporta a ação para a rede de arte postal, como se ela continuasse ou como se começasse a cada vez em que a fotografia fosse vista, permitindo a interação do público/espectador, podendo inclusive sofrer interferências por seus receptores. Muitos das fotografias de performances também foram transformados em arte postal, assim como em livros de artista etc.

Dizem que a arte está em crise. Mas a verdade é que alguns artistas entram em crise, a arte não. A arte não precisa entender, basta que leve alguma reflexão ao público. Isso é o suficiente. Então, não precisa teorizar uma obra de arte, não existe uma leitura única. Às vezes, nem a crítica entende. Eu não estou preocupado com isso. **Interessa-me que vejam sobre o ponto de vista do repertório de cada um. O que carregam de experiência. Ainda bem que cada pessoa é diferente uma da outra. Se a pessoa reagir de alguma maneira, alguma coisa já funcionou** (BRUSCKY apud MACAU, 2016, s.p., grifo nosso).

Na arte postal, as condições de produção, circulação e recepção sofreram fortes modificações. Na rede, artistas, críticos e curadores (quando havia) atuaram, tanto dentro, quanto fora, do mundo oficial da arte, reforçando a presença dela na vida cotidiana. Na obra abaixo, feita por Alberto Harrigan, a partir de uma fotografia de performance, nota-se a interferência feita por Paulo Bruscky. Provavelmente, os postais feitos por Bruscky a partir de fotografias de performances, também passaram por intervenções de terceiros. Entretanto, durante a pesquisa, não foi encontrado nenhum postal feito a partir de performances de Bruscky que tivesse passado por intervenção de terceiros.

Figura 65. Alberto Harrigan com interferência de Paulo Bruscky. Sem Título (1978).



Fonte: LOPES, 2012, p.1226.

Desde Talbot⁴⁶, a fotografia pode ser reproduzida infinitas vezes, e era justamente com isso que as imagens produzidas por Bruscky contavam, elas tinham a reprodutibilidade como premissa, foram largamente copiadas para serem disseminadas como arte postal, livros de artista, *artdoor* etc. A rede de arte postal era mundial e tinha um “código de conduta”, conforme conta Bruscky: “Se você recebeu um trabalho, você manda outro para aquele artista. É uma rede internacional. De repente, todos os artistas que trabalhavam em determinada linha deram-se as mãos. E ninguém quebra essa corrente” (BRUSCKY apud FREIRE, 2006, p. 138).

Livros de artista produzidos por Bruscky também contêm muitas fotografias feitas a partir de performances, acompanhados ou não de relatos verbais. Durante esta pesquisa, investigou-se, entre os trabalhos de Bruscky, a existência de performances feitas exclusivamente diante da câmera, ou seja, concebida para serem fotografadas. Os únicos trabalhos em que se comprovou a performance para a câmera, sem a presença do espectador, concebidos para serem transformados em arte postal foram: “Limpos e desinfetados” (1984) e “AlimentAÇÃO” (1978) (Figura 74).

⁴⁶ O calótipo criado por William Henry Fox Talbot (1800-1877) a partir de seus *photogenic drawings* e patenteado na Inglaterra, em 1841, foi o primeiro processo fotográfico viável baseado no princípio do negativo-positivo, fundamental para a reprodutibilidade da imagem fotográfica.

Itamar Morgado da Silva afirma que a performance “Limpos e desinfetados” (1984) foi feita exclusivamente para as câmeras em um hotel de Fortaleza, onde os artistas estavam hospedados (SILVA, 2014, p. 228).

Hospedados em hotel de Fortaleza, Santiago chama a atenção de Bruscky para as faixas dos assentos sanitários indicativos de terem passado por processo de higienização e resolveram produzir a fotografia que está entre os seus trabalhos mais conhecidos. A cena tanto alude à investidura de poder (faixa presidencial) como às sessões fotográficas de identificação criminal (SILVA, 2014, p. 233)⁴⁷.

Entretanto, há controvérsias sobre isso. A pesquisadora Almerinda da Silva Lopes afirma que Paulo Bruscky e Daniel Santiago executaram esta performance, publicamente, na qual desfilaram lado a lado, pelas ruas de Recife (LOPES, 2015, p. 40).

Observa-se na produção postal de Bruscky um tom mais jocoso em relação à própria realidade, ironizando a situação do país, como se verifica em “limpos e desinfetados”. Nessa fotografia, os artistas criaram uma cena que alude à situação de sessão fotográfica de identificação criminal que produz retratos estáticos dos criminosos capturados, como sugere a cena. Bruscky e Santiago colocam o observador diante de um flagrante encenado, o da falsa prisão dos artistas, mostrando que a mensagem que se almeja passar é mais importante do que a veracidade da situação em que as fotografias foram feitas. Uma clara crítica ao regime militar, à censura e à perseguição aos artistas.

A faixa utilizada por eles era usada para indicar que vasos sanitários haviam passado por processo de higienização. O uso desse item pelos artistas podia remeter tanto às faixas entregues às vencedoras de concursos de beleza, quanto às faixas utilizadas por presidentes. O trabalho tinha forte conotação política, pois a expressão “limpos e desinfetados” foi utilizada a fim de ironizar as sessões de tortura a que os artistas foram submetidos. O governo militar justificava essa prática como necessária para “limpar” o país da ação dos “inimigos da nação”, dos “rebeldes” que contestavam a ordem política (LOPES, 2014, p. 2667).

A ação performática “Limpos e Desinfetados” metaforizava, assim, o discurso dos repressores, que para justificarem as sessões de tortura impostas aos presos

⁴⁷ Há diferentes versões para a origem das faixas. Segundo Lopes, em um depoimento, Bruscky afirmou que extraiu as faixas dos sanitários do Hospital Agamenon Magalhães, em Recife, local onde trabalhava na época.

políticos diziam fazê-lo para “limpar” o país da ação dos “inimigos da nação”, pecha atribuída pelos militares às vozes dissidentes (LOPES, 2015, p. 73).

A fotografia foi transformada em arte postal, reproduzida em offset. Em 2015, um exemplar dessa obra postal foi exibido na mostra “Biografia da Vida Urbana” (2015), no Memorial do Rio Grande do Sul, durante a 10ª Bienal do Mercosul.

Figura 66. Bruscky e Santiago. “Limpos e Desinfetados”. 1984. Arte postal. Foto: Tárlis Schneider.



Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/entre-tenimento/noticia/2015/12/exposicao-no-instituto-ling-busca-apresentar-um-resumo-da-10-bienal-do-mercosul-4920164.html>>.

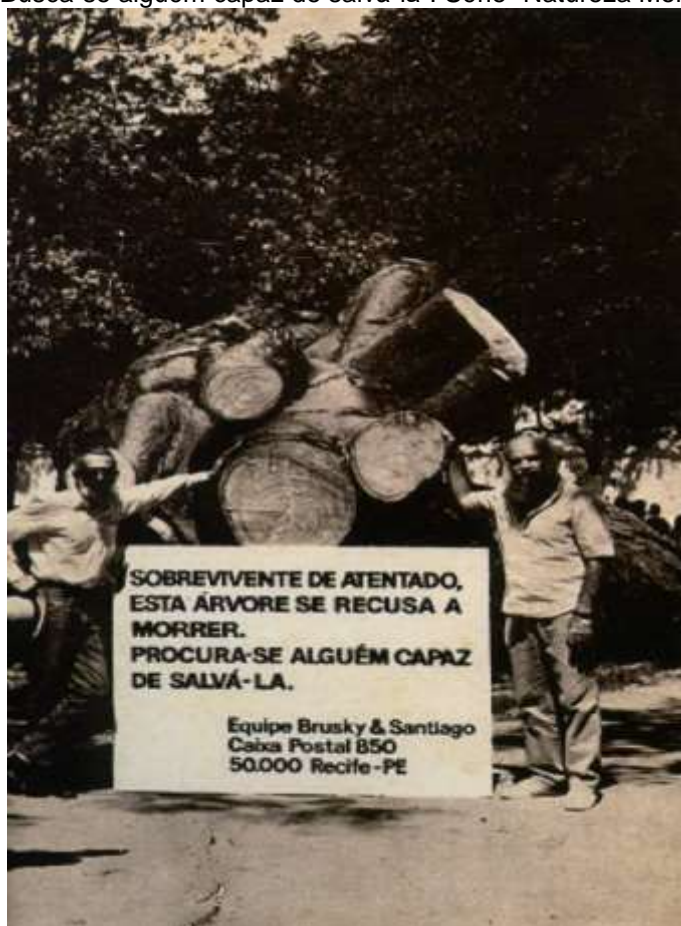
Em “O objeto da reportagem: da ilusão à criação”, capítulo do livro “Estética da fotografia: perda e permanência” (2010), o autor François Soulages disserta sobre o fotojornalismo, mostrando como a criação fotográfica era usada para passar determinada informação, com a finalidade de realçar/endossar um ponto de vista específico. Bruscky articula muitos de seus trabalhos fotográficos com textos, talvez essa prática esteja relacionada à sua formação acadêmica de jornalismo, criando espécies de fotorreportagens fictícias (encenadas). Nesses trabalhos, os textos curtos funcionam como manchetes, como catalizadores para determinada intenção que o artista teve, ao criá-la.

Obtém-se assim, por meio da composição imagem-texto, um conteúdo transferido de contexto: um novo documento é criado a partir do original visando gerar uma diferente compreensão dos fatos, os quais passam a ter uma nova trama, uma nova realidade, uma outra verdade. Mais uma *ficção documental* (KOSSOY, 2002, p. 55).

Algumas fotografias de performances de Bruscky utilizam-se desse caráter fictício. Esse conceito pode ser explicitado a partir da análise da obra fotográfica “Sobrevivente de atentado, esta árvore recusa-se a morrer. Busca-se alguém capaz de salvá-la” (1987),

visto que a árvore é um ser inanimado e, não pode “se recusar a morrer”. O postal abaixo foi criado, a partir de fotografia das ações performáticas da série “Natureza Morta”, na qual a equipe Bruscky e Santiago fez uma espécie de inventário das árvores cortadas em Recife, fixando placas nos lugares onde estavam. A obra abaixo apresenta os artistas, em frente a uma pilha de troncos cortados, portando uma grande faixa com os dizeres que dão título à obra. O texto funciona como uma falsa manchete para direcionar e complementar a leitura da imagem e, além disso, ironiza a situação, pois, apesar de “mortas”, as árvores continuam fisicamente presentes. Os dois se posicionam junto às arvores derrubadas como se fossem os denunciantes da fotorreportagem, numa atitude de repúdio às ações das autoridades e, também, da população, em relação ao meio ambiente.

Figura 67. Paulo Bruscky e Daniel Santiago. “Sobrevivente de atentado, esta árvore recusa-se a morrer. Busca-se alguém capaz de salvá-la”. Série “Natureza Morta”, 1987.



Fonte: NAVAS, 2012, p. 19.

Há certo distanciamento, no momento do registro da foto, entre o artista como indivíduo e o artista enquanto performer.

O performer, enquanto atua, se polariza entre os papéis de ator e a “máscara” da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara. E é importante clarificar-se essa noção; quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente de sua pessoa do dia a dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o performer é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento do representar a personagem. (...) esse “fazer a si mesmo” poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo (COHEN, 2013, p. 58).

Daniel Santiago tem orgulho de seu certificado de botânico ornamental⁴⁸. Sua preocupação ambiental foi traduzida no trabalho acima. O artista chegou a fazer uma intervenção na paisagem da cidade, ornamentando-a.

Sou jardineiro com certificado desde a Escola de Belas Artes. Comecei a levar sementes de coração de negro⁴⁹ do meu jardim para a praia há uns quinze ou vinte anos. Nasceram, cresceram. Levei o jornalista Júlio Cavani para ver a plantação, ele publicou: “Daniel Santiago está mudando a paisagem com as próprias mãos”. Júlio Cavani, sem querer, me deu a ideia de lançar a *Instalação Ecológica Plântula-Triz*. Mandei 400 postais pelo Correio. Ganhei um prêmio do jornal Dois Pontos. Agora *Plântula-Triz* está sendo destruída para dar passagem a uma nova avenida (SANTIAGO apud SILVA, 2014, p. 162).

Na obra de arte postal “Nós, consumidores de lixo do Brasil, exigimos roupas especiais contra radiação” (1987), feita a partir de uma fotografia, Bruscky remete a um acidente radiológico⁵⁰ ocorrido em Goiânia (GO). A obra, executada por Bruscky e Santiago, é uma reação a este acontecimento. Nela, os artistas aparecem em primeiro plano, como se fossem denunciadores de um fato irregular, à frente de uma “parede” de barris, que seria o suposto “lixo radioativo”, cuja materialidade real não é relevante (provavelmente esses barris não contêm material radioativo), mas a partir da leitura do texto eles se tornam uma representação do “lixo radioativo”. Nesse trabalho, os artistas portam uma faixa, semelhante àquelas usadas em protestos, com os dizeres que dão título à obra – que poderiam ser também o título de uma manchete de jornal. Foi uma fotografia de performance transformada em arte postal para realizar uma denúncia ao público do mundo inteiro. Bruscky e Santiago fizeram a performance para fotografia em solidariedade às vítimas do acidente radioativo, criticando a vulnerabilidade do cidadão a acidentes ambientais. O local onde executaram o trabalho foi manipulado

⁴⁸ Obtido num curso de extensão da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

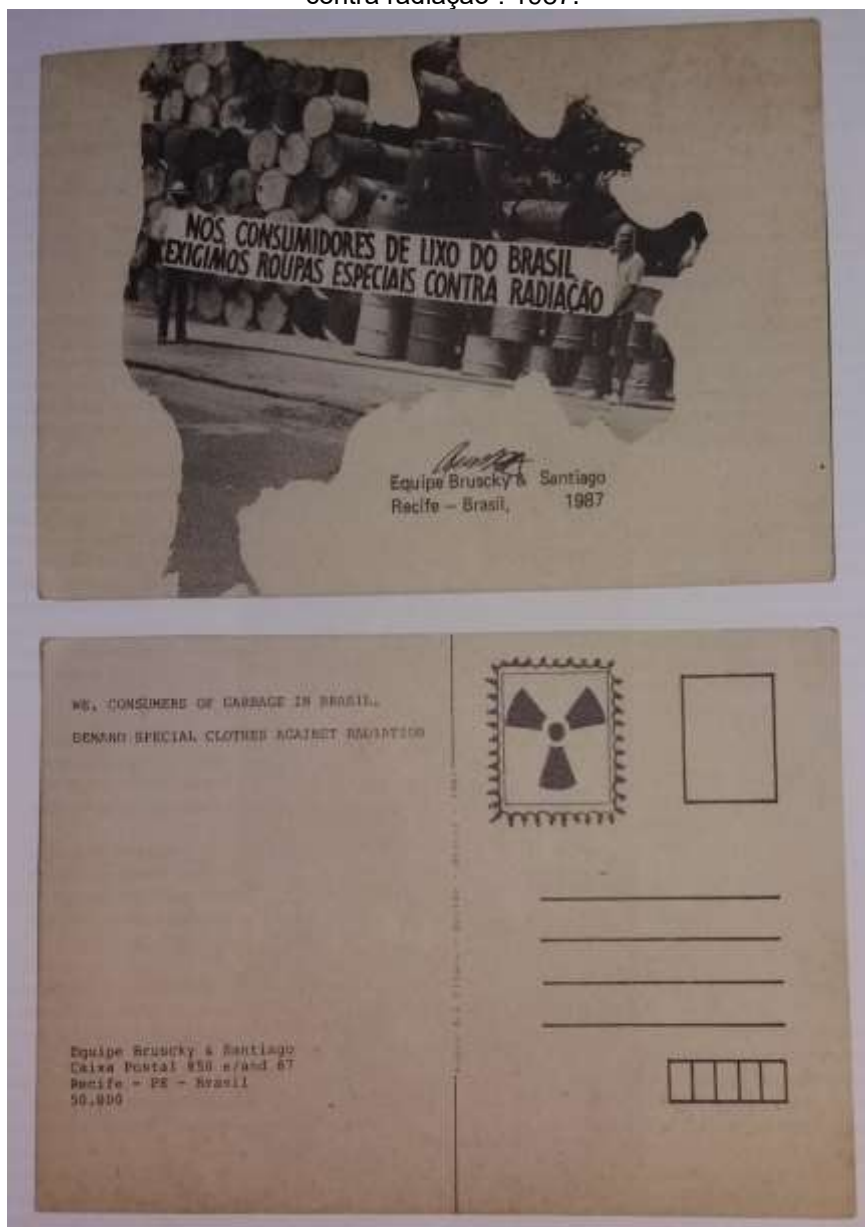
⁴⁹ Árvore de rápido crescimento usada em projetos de paisagismo urbano.

⁵⁰ O acidente radiológico envolvendo o césio-137 aconteceu em 1987, no centro de Goiânia, e deixou centenas de pessoas mortas e outras tantas com sequelas irreversíveis, contaminadas pelo elemento. O fato causou grande desconforto no Brasil sobre a questão nuclear, e os cidadãos goianos sofreram discriminação de indivíduos de outros estados por causa da contaminação. Por isso, tudo o que existia no local do acidente foi removido: casas e calçadas foram completamente removidas e retiradas, até mesmo porções de terra foram retiradas. Isso causou o aparecimento de grandes buracos, de uma hora para outra, e o que antes pertencia a determinada pessoa tornou-se “lixo” radioativo e foi removido e encaminhado para um depósito em Abadia de Goiás, região metropolitana de Goiânia, sob os cuidados do Centro Regional de Ciências Nucleares do Centro Oeste (GONÇALVES, 2012, p.35).

numa operação semelhante à montagem de cenário. A pose dos artistas colaborou para a criação de uma leitura da obra.

Ao criar uma imagem ficcional, isto é, ao referir-se à pessoa, a pose permite analisar o retrato fotográfico pelo prisma do artifício, não apenas em termos técnicos, mas também pelo fato de possibilitar a construção de inúmeras máscaras que escamoteiam de vez a existência do sujeito original (FABRIS, 2003, p.1).

Figura 68. Bruscky & Santiago. “Nós, consumidores de lixo do Brasil, exigimos roupas especiais contra radiação”. 1987.



Fonte: BESSA, 2015, p. 17.

Nessa obra de Bruscky, a fotografia utilizada para criar o postal foi impressa no formato do Brasil, como se fosse uma referência geográfica. Arlindo Machado reflete sobre a função da fotografia e do recorte fotográfico:

É verdade que uma foto pode ter sempre muitos recortes possíveis: além daquele fixado na película no ato de fotografar; pode-se posteriormente produzir outros recortes, como no momento da ampliação ou mesmo durante a edição do material para fins de exibição ou publicação. Mas esse fato apenas potencializa na fotografia a sua função metonímica (MACHADO, 2015, p. 91).

Em outra versão, Bruscky acrescentou a tradução do texto em inglês para possibilitar a compreensão da mensagem no contexto internacional.

Figura 69. Bruscky & Santiago. “Nós, consumidores de lixo do Brasil, exigimos roupas especiais contra radiação”. s/d.



Fonte: <<http://anti-experimental.blogspot.com.br/2010/06/dossie-11-arte-e-vida-de-paulo-bruscky.html>>.

Em sua obra "Censurado" (1978), Falves Silva também utilizou o mesmo recurso de recortar a fotografia, empregado por Bruscky e Santiago. Nesse trabalho, a fotografia que “representa” o Brasil é carimbada com a palavra “Censurado”, representando a falta de liberdade imposta pelo regime militar, que tinha a censura como instrumento eficaz para calar as vozes dissidentes. Para Andrea Paiva Nunes, nessa obra postal “Falves Silva critica a situação de mordança do Brasil pós-1964” (NUNES, 2004, p.93).

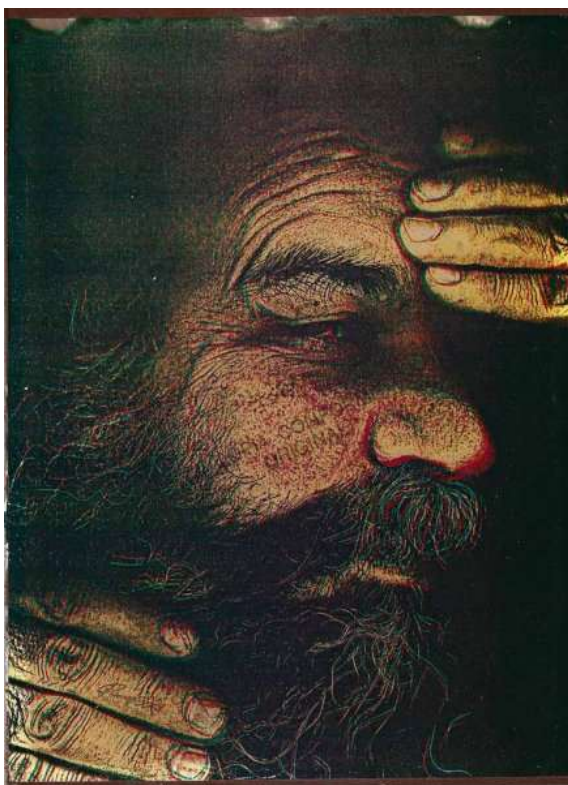
Figura 70. Falves Silva. "Censurado". 1978.



Fonte: Nunes, 2004, p. 97.

Paulo Bruscky produziu trabalhos chamados xeroperformances, nos quais desenvolveu fotocópias de fragmentos do próprio corpo e a experimentação e investigação do meio (fotocópia/xerox) foi de suma importância.

Figura 71. Paulo Bruscky. Xeroperformance. Still do xerofilme, 1982.



Fonte: Site da Galeria Nara Roesler, 2017.

Ele explorava, inclusive, a precariedade dessa técnica, com imagens distorcidas que poderiam ser consideradas defeitos. Ele afirma:

Eu procuro dissecar a máquina, para ver como eu posso subvertê-la (...) E então eu passei vários dias (...) estudando a máquina (fotocopiadora) e afrouxando determinadas coisas, cilindros, para ver a experiência que dava. (...). Você tem que analisar, por exemplo, a ideia com relação ao suporte ou a mídia, e às vezes a pessoa perde muito por não saber adequar a ideia ao tipo de mídia, o suporte que ele vai usar; eu vejo muito isso... (BRUSCKY apud BRITTO, 2009, P.27).

Ao trabalhar com a xerox, com a reprodução, ele trouxe à tona a questão, levantada primordialmente por Walter Benjamin, da originalidade e autenticidade da obra de arte, confrontando-se com um mercado, cuja engrenagem ainda funciona tendo como base a unicidade do objeto artístico. No texto “Xerografia artística: Arte sem original (Da invenção da máquina ao processo xerográfico)”, Bruscky afirma:

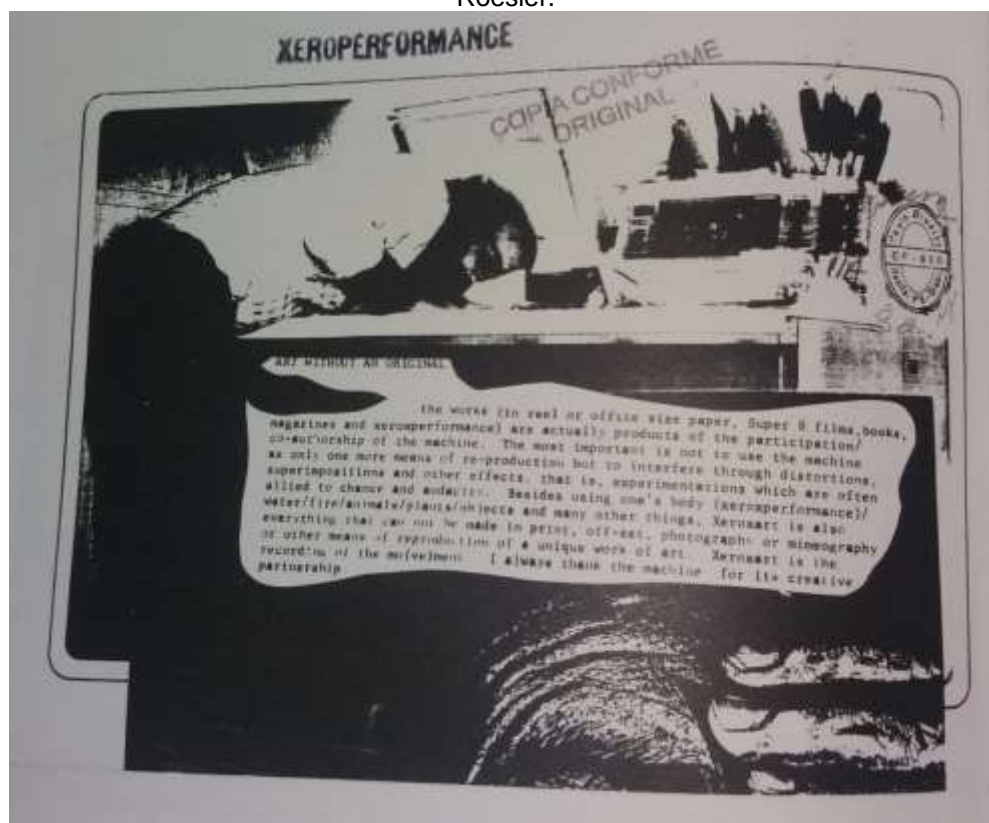
Entre as mídias contemporâneas, o que melhor concretiza o texto datado de 1925 do filósofo alemão Walter Benjamin “A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica” é o uso da xerografia artística. As razões vão desde a multiplicação imediata das obras, em sua maioria sem matrizes (...), principalmente através do circuito de arte correio (BRUSCKY, 1985, p. 132).

Nesse texto, Bruscky escreve sobre suas experiências com xerox, assim como, sobre a invenção da técnica e seu funcionamento, além de pontuar a xerografia como um procedimento que expande as possibilidades para o artista, que pode utilizá-la como fonte de experimentações/criações e difundi-la por diversos meios. As proposições estéticas de Bruscky que utilizavam máquinas de xerox, mostravam as investigações dele no intuito de expandir as fronteiras das linguagens da arte contemporânea.

A obra abaixo é uma fotografia feita, a partir de uma xeroperformance, que lhe possibilitava produzir várias obras “sem um original”, já que nenhuma das fotocópias sai igual à outra, devido a distorções e a outras interferências provocadas pela máquina. O artista afirma:

(...) sempre procurei uma maneira de multiplicar meus trabalhos e atingir uma sociedade de massa; tem de se utilizar estes meios e veicular seu trabalho através deles. A máquina é uma coautora, nenhuma cópia sai igual à outra, é sempre uma surpresa quando sai (...). (BRUSCKY apud FREIRE, 2006, p. 50)

Figura 72. Paulo Bruscky. Xeroperformance. "Art without an original". 1982. Coleção Galeria Nara Roesler.

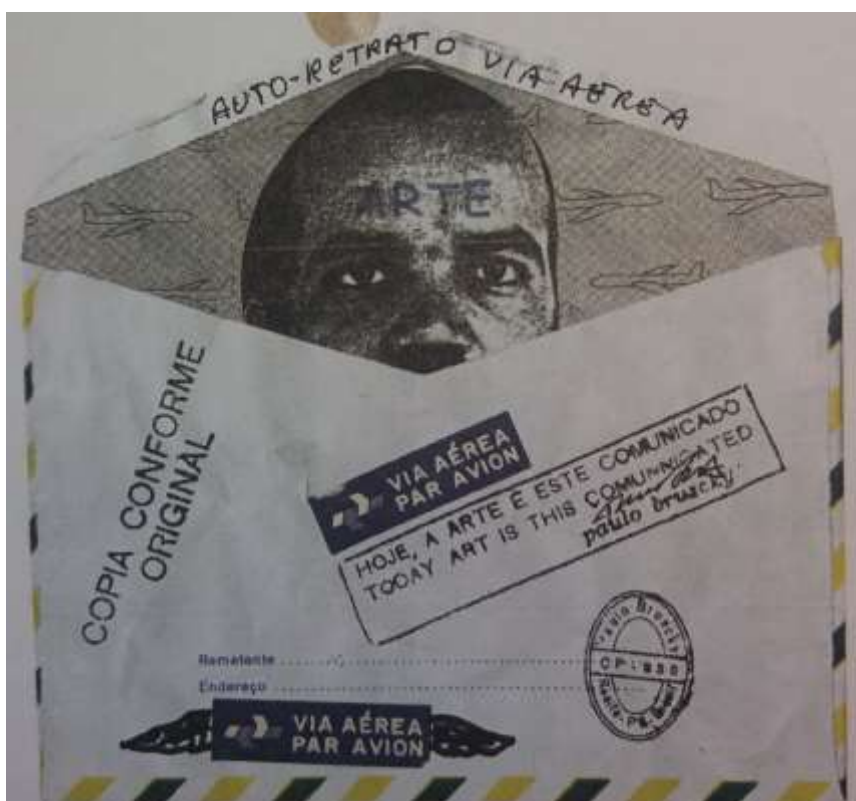


Fonte: BESSA, 2015, p. 44.

Embora os artistas encontrassem na arte postal mais liberdade para criar, um percentual dessa produção sofria censura. Sobre isso, o artista Unhandeijara Lisboa declara: “Eu fazia o carimbo de minha cara e colocava uma grade em cima, porque se sofria o problema da censura, de alfândega, nossas cartas eram violadas e isso tudo se tinha que procurar denunciar de uma forma visual” (LISBOA apud FREIRE, 2006, p.114).

De acordo com Freire, a arte postal tinha forte tendência ao anonimato e ao caráter anárquico. Na obra abaixo, utilizou-se o envelope como mecanismo de anonimato: o autorretrato de Bruscky é estrategicamente colocado dentro do envelope para garantir seu anonimato durante o processo de postagem/entrega, revelando-se apenas a seu destinatário, após a abertura do envelope.

Figura 73. Paulo Bruscky. “Autorretrato via aérea”. 1991.



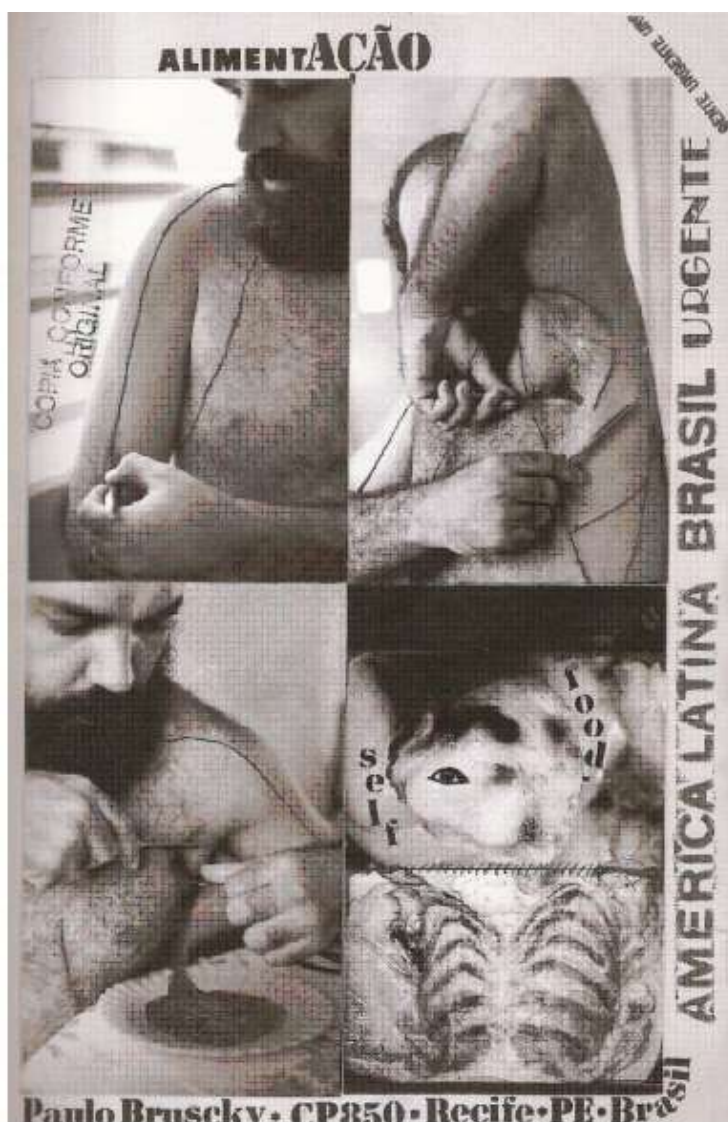
Fonte: NAVAS, 2012, p.74.

Na obra “AlimentAÇÃO” (1978), Bruscky transformou uma fotografia de performance em arte postal. Entre os trabalhos feitos a partir de fotografia de performance, essa foi a única executado exclusivamente para as câmeras (FREIRE, 2006, p. 87)⁵¹. Nessa obra, Bruscky fez uma composição com várias imagens em que simula infligir o próprio corpo, extraíndo os fluidos corporais para alimentação, numa atitude antropófaga.

A arte assume com frequência uma postura de reivindicação: o corpo na cidade contemporânea é negado, rejeitado, neutralizado, funcionalizado ao exagero. É apenas uma peça de um jogo abstrato, dentro de uma enorme máquina que devora a energia. O artista reivindica então um “direito ao corpo”, à emoção carnal, mesmo que tenha de passar pelo sofrimento – (...) o corpo torturado do artista – o inaceitável, o feio, o sujo, mesmo o pavoroso. Como qualquer corpo, do qual ela seria a expressão, a obra é efêmera, convive com a escatologia, o dejetivo e o lixo. (CAUQUELIN, 2005, p.148)

⁵¹ Não há consenso na consideração de que a obra: “Limpos e desinfetados” (Figura 66) tenha sido feita exclusivamente para ser fotografada.

Figura 74. Paulo Bruscky. “AlimentAÇÃO”. 1978.



Fonte: FREIRE, 2006, p.44.

O corpo do artista se torna o próprio suporte/obra. Ludmila Britto (2009) afirma que essa obra seria uma denúncia social:

Bruscky secciona seu corpo em várias partes, e simula uma automutilação. Essa autofagia, além de denunciar a fome como um grave problema social, sugere uma participação do artista em seu próprio trabalho levada às últimas consequências. Não havendo mais o que desmaterializar, o próprio corpo torna-se a obra (BRITTO, 2009, p. 57).

Após serem postados e lançados na rede, os trabalhos postais entravam em um processo denominado por Cauquelin de “bloqueio”. Esse termo denomina a condição de impossibilidade de sair da rede: “dado que não há orientação principal, mas uma infinidade de pontos e de nós, cada entrada é ela própria o seu começo e seu fim”

(CAUQUELIN, 2005, P. 60). A circulação era mais significativa do que a origem ou a conclusão, que se diluirão diante da permanência da mensagem na rede.

Ao se enviar, um postal criado a partir de fotografia de performance, alterava-se seu status de informação, ele deixava de ser informação individual para se tornar coletiva, e circulava pela rede sem a obrigatoriedade de ser remetida de volta ao autor da performance. Como na arte postal não existia certo ou errado, o artista não tinha controle do processo e, por possuir interlocutores internacionais, às vezes usavam a língua inglesa. Da mesma forma que a mensagem poderia se multiplicar, deslocando-se em diversas direções, traçando novos rumos à rede, a mensagem também corria o risco de ficar paralisada em um arquivo, deixando de disseminar seus conteúdos.

O auge da adesão de brasileiros à rede, ocorreu na década de 1970, possibilitando, através da correspondência, um fluxo intenso de ideias e de troca de experiências entre artistas e grupos ou centros alternativos de arte. A rede de arte postal foi inicialmente impulsionada pelo repúdio ao mercado de arte e permitiu a formação de um sistema artístico desvinculado dele: um “lugar” onde a experimentação fosse permitida e incentivada. Os artistas a utilizavam para burlar a censura. A institucionalização da arte postal ocorrida no decorrer dos anos 80 foi fazendo com que ela perdesse seu caráter *underground*, sendo incorporada pelas instituições oficiais ocupando, hoje, espaço em museus e galerias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crítica institucional permeou a trajetória de Paulo Bruscky, assim como também esteve presente na produção de outros artistas, como Antonio Manuel, por exemplo. Embora ela exista na produção desses artistas, não é o único fator determinante, sendo o campo de atuação desses artistas, bem mais amplos. Desde os anos 60, Bruscky apresentou uma posição questionadora em sua produção artística, lutando contra a lógica comercial do objeto de arte cultuado pela sociedade. De acordo com Lidice Matos, ele tinha “a consciência duchampiana” de que o artista é uma instituição, é produtor e produto ao mesmo tempo, e de que a arte é “ação política e poética, criação e artifício” (MATOS, 2007, p. 119).

Aos jornalistas e pesquisadores que se enveredarem por sua obra, o artista avisa: “A maneira mais correta de me classificar ainda é de artista ‘multimedia’, com mídia escrito em inglês, *media*” (BRUSCKY apud LEAL, 2004, s.p.). Esse termo abrange mais satisfatoriamente a produção de Bruscky, que conta com trabalhos e exposições em fotografia, poesia, performance, happenings, videoarte, arte correio e eletrografia (que envolve arte em xerox, fax e heliografia), entre outros. Durante esta pesquisa, foram feitas várias tentativas de contato com o artista, por email, telefone, *fanpage* do Facebook, sem sucesso. Estive na 32ª Bienal de São Paulo, na esperança de encontrá-lo, mas fui informada que o artista estivera lá no dia anterior para visitar a exposição. Entrevistá-lo e ter acesso ao seu acervo certamente teria aberto outras discussões e proporcionado acesso a novos trabalhos dele. Mesmo após a finalização deste trabalho, espero, em um futuro próximo, ter a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente e visitar seu acervo, no intuito de pesquisar mais sua produção.

Bruscky teve sua trajetória, como artista, norteadada pela busca da liberdade⁵². Fatores como a venda, as técnicas específicas e os critérios de exibição da obra de arte, não limitavam sua produção. No seu ateliê, estão arquivados experimentos, livros, suas coleções e discos que o próprio artista compôs etc. Para tanto, negou as instituições artísticas oficiais como única forma de legitimação de seus trabalhos. Museus e galerias eram a corporificação do poder repressor (por estarem sob domínio da

⁵² Como já citado na introdução, apenas recentemente a produção do artista tem sido analisada pela crítica especializada. Motivo pelo qual ele guarda como sua fortuna crítica produzida nas décadas de 70 e 80 recortes de jornal em que colunistas não especializados criticaram e, até mesmo, menosprezaram seu trabalho (LEAL, 2004, s.p.).

censura). Bruscky revelava, portanto, uma arte (com atitude política) que não poderia se restringir a esses espaços; em vez disso, havia a vontade de expandir seus espaços, de forma a abranger um número maior de pessoas que não estivessem acomodadas nos ambientes culturais tradicionais.

Neste intuito, Bruscky desenvolveu vários trabalhos de arte pela cidade, a exemplo da performance citada nesta pesquisa, “O que é a arte? Para que serve?”, entre outros trabalhos, que vão de performances a intervenções urbanas e happenings. Uma das obras, cuja exposição pública, na rua, causou a prisão do artista foi “Enterro Aquático”⁵³, por ser considerada artisticamente subversiva.

Recife é uma cidade geograficamente boa para intervenções urbanas, por ser cortada por rios, banhada por mar e ser plana (...) Fiz o ‘Enterro Aquático’ duas vezes, fui preso e proibido de fazer as coisas na rua. Depois, eu voltei assumindo a responsabilidade de ser morto” (BRUSCKY apud MACAU, 2016, s.p.).

Dois anos mais tarde, o artista, que sempre transformou a provocação no principal ato de sua obra contra o silêncio e a indiferença às barbaridades políticas que aconteciam no país, lançou a exposição “Nadaísta”, na qual, numa galeria tradicional da cidade, não se encontrava nada além dele mesmo e um banco. Bruscky subiu nele para ler seu manifesto e dizia que, se sofresse algum acidente, não seria acidente aleatório. Felizmente, ele sobreviveu aos tempos de chumbo e produziu sua obra, problematizando tanto a definição do que pode ser arte quanto sua real função.

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.)

Bruscky reconhece, porém, a força das instituições artísticas oficiais como entidades legitimadoras da arte e sua ação de incorporar/institucionalizar obras que inicialmente não queriam ser apropriadas por essas instituições: “Ninguém se livra da museificação”

⁵³ Essa obra foi realizada em 1972. Com a ajuda de Daniel Santiago, Bruscky lançou um caixão com a palavra ARTE escrita na sua tampa. Ele ficou boiando sobre as águas do rio no centro da cidade de Recife. A presença desse objeto causou um alvoroço: pessoas que transitavam pela cidade, indo e voltando do trabalho, se aglomeraram para observar a situação. Policiais e bombeiros foram chamados para capturar o objeto. Durante a ditadura militar, muitas vezes o exército lançava as suas vítimas executadas nos rios. Com seu “Enterro Aquático”, Bruscky fazia uma denúncia a essa atitude de violência (MACAU, 2016, s.p.).

(BRUSCKY apud BRITTO, 2009, p. 45). Apesar disso, ele valorizou ações pontuais de importantes pessoas que se encontraram à frente de algumas instituições e que criaram uma abertura à experimentação artística, como a atuação de Walter Zanini no MAC/USP durante os “anos de chumbo” no Brasil.

Meus amigos, em determinado momento, não entendiam o que eu fazia. Não perdia os amigos por causa disso. Walter Zanini estava estudando Vicente do Rego Monteiro, e a gente se encontrou no aeroporto de Recife. Ficamos conversando e ele disse: “Eu admiro muito você, Cildo, Barrio, entre poucos outros que sempre foram repelindo, que não deram a volta para o comodismo”. Eu e toda minha geração devemos muito a ele e a Frederico de Moraes... Especialmente Zanini, na parte das relações com o exterior, abre as portas do Brasil, através do MAC para fora e vice-versa (BRUSCKY apud MARSILAC, 2014, p.43).

É extremamente difícil definir as obras de Bruscky, assim como analisá-las pontualmente. Tudo está relacionado, desde suas ações na arte correio até suas experiências em intervenções urbanas. Seus trabalhos parecem construir, no conjunto, um único discurso a respeito da arte e das inquietações que a rodeiam, apesar de serem essencialmente plurais. O próprio Bruscky aponta a maneira rizomática como as artes se relacionam entre si:

Sempre existiu uma permuta. Eu, por exemplo, sempre tive mais amigos de música e literatura do que das artes visuais. É muito legal essa troca. A performance é que congrega tudo isso envolvendo arquitetura, música, teatro, envolve tudo. Guto Lacaz tem uma frase que diz: “A performance é o teatro do artista plástico”. A performance, o happening acabam a distância entre uma arte e outra. Dick Riggins, do movimento Fluxus, nos anos 1960, traz a palavra *intermedia* que significa essa relação entre os diferentes meios e as artes, que se fundem e criam algo novo (BRUSCKY apud MACAU, 2016, s.p.).

Durante a ditadura, Bruscky foi preso três vezes. Sua atitude inconformista fez com que não se submetesse às regras e mordanças impostas pelo regime ditatorial. Ele nunca submeteu seus trabalhos às ameaças dos militares nem à censura e, como é possível constatar, sempre produziu uma arte questionadora, irreverente. Quando perguntado por que acreditar que a arte é a última esperança, título de uma de suas exposições⁵⁴, o artista respondeu:

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

⁵⁴ “A Arte é a última esperança” (1983) também foi o nome de um trabalho de artdoor recusado pelo XXXVI Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, apresentado no capítulo 1.

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.).

Sua opção por produzir arte postal revela que o artista encontrou na rede um lugar de liberdade, um meio de expressar sua inconformidade ao regime militar, que buscava silenciar, inibir, adestrar e, em muitos casos, torturar, chegando a matar quem se lhe opusesse. Na arte postal, a obra de arte deixou de ser objeto estático, tornando-se arte em trânsito (cuja leitura e, até mesmo, construção, se deu no fluxo do correio). O espectador passou a ser parte fundamental da obra de arte, deixando para trás seu papel de contemplador passivo:

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

Bruscky acreditava na difusão ilimitada de suas ideias/obras, bem como na dissolução da autoria delas. A arte postal propiciava isso, dando ênfase ao processo de distribuição e multiplicação como uma forma engajada de “democratização” dos trabalhos de arte, possibilitava uma produção colaborativa entre indivíduos de várias esferas sociais, sem distinção.

A rede de arte postal, como uma produção artística colaborativa, “em rede”, ampliou a possibilidade de participação independentemente da localização geográfica, antes do fenômeno da internet⁵⁵. A noção de “arte em rede” foi se ampliando e englobando outras mídias, possibilitando o desenvolvimento de fax arte⁵⁶, a arte por computador, a *internet art*⁵⁷, etc.

⁵⁵ "Assim como os meios de comunicação quebram as barreiras físicas, espaciais e tecnológicas e as representações disseminam-se através da virtualidade dos suportes eletrônicos, o que possibilita a formação de uma aldeia global, a Arte Postal também nesse sentido, já trabalhava com os conceitos de difusão, criação compartilhada, interatividade, intercâmbio e produção em processo" (SOUZA, 2010, p.98).

⁵⁶ A primeira transmissão de fax arte no Brasil envolveu Paulo Bruscky, de Recife e, Roberto Sandoval, em São Paulo, em novembro de 1980. Os artistas realizaram um diálogo via fax entre diferentes cidades. Em 1985, em São Paulo, a experiência se repetiu, envolvendo vários artistas no projeto “Fac-Similarte”, na FAAP.

⁵⁷ Obras especialmente desenvolvidas para a *web*, podendo receber intervenção do usuário e/ou ser compartilhada com outros. Podem ser feitas como email, GIF's, blogs, etc (SOUZA, 2010, p. 104).

Figura 75. Paulo Bruscky. "E-mail Arte". 2000.



Fonte: SOUZA, 2014, p. 175.

Para Bruscky, o processo de incorporação de novas mídias para produção de arte “em rede”, foi um processo natural:

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.).

Os trabalhos postais, criados a partir de fotografias de performance, foram objeto principal da investigação desta pesquisa. Durante o desenvolvimento deste trabalho, percebeu-se que a maior parte dessas fotografias são fotografias feitas durante uma performance, transformados posteriormente em arte postal, e não trabalhos de performance concebidos exclusivamente para a fotografia. Essa a fotografia de performance transformada em arte postal, é uma etapa do processo de produção de arte postal. Por empregar meios de reprodução em massa, como fotografia e fotocópia, as obras de arte postal são destituídas do valor de originalidade, evento denominado por Benjamin como “perda de autenticidade”⁵⁸. O filósofo alemão, referindo-se à fotografia e ao cinema, que possibilitavam reproduzir em série milhões de cópias, a partir de um mesmo objeto, afirmou: “Na época da sua reprodutibilidade técnica, o que

⁵⁸ Diferentemente da gravura, por exemplo, na qual as cópias de uma série são numeradas e definem o valor de autenticidade de uma obra, na arte postal todos os trabalhos têm o mesmo valor.

é atingido na obra de arte é a sua aura”⁵⁹. Sua “excepcionalidade” e “originalidade” se diluem, assim como seu “valor de culto”. Ao sofrer intervenções por parte dos participantes da rede, ela poderia ainda adquirir novos sentidos e o artista perdia o domínio do seu trabalho.

Além de fotografias de performances, Bruscky também utilizou fotografias feitas a partir de xeroperformance em arte postal. Para a pesquisadora Ludmila Britto, tanto a xeroperformance quanto as fotografias de performances, executados pelo artista com emprego de aparatos tecnológicos (a máquina fotocopadora, a câmera fotográfica e filmadora), revelam uma crítica à relação entre homem e máquina, questão discutida na era pós-industrial. Bruscky contrapõe o gesto orgânico da performance ao maquinário frio/funcional. Ainda de acordo com autora, isso foi feito no intuito de trazer uma reflexão sobre o papel da tecnologia na vida cotidiana e sobre a alienação provocada pelas novas tecnologias (BRITTO, 2009, p. 63).

Na América do Sul, o crescimento da rede de arte por correspondência foi estimulado pelo repúdio ao sistema oficial de arte (controlado pela censura), proporcionando o estabelecimento de um sistema artístico e se desvinculando dele. As performances de Bruscky, constantemente, têm caráter político crítico, motivo pelo qual as instituições oficiais artísticas da época recusavam seus trabalhos. Suas performances eram então executadas fora desses espaços e registradas em vídeos e fotografias. A rede de arte postal proporcionou a inclusão dessa produção que estava “sem lugar” nos mecanismos reguladores do sistema cultural vigente naquela época, configurando uma forma de burlar a censura. Ao serem transformados em arte postal, esses trabalhos poderiam ser multiplicados infinitamente e “performar” para um número grande de pessoas, como não seria possível presencialmente, já que, pela rede de arte postal, atingiria simultaneamente pessoas fisicamente distantes (no mundo inteiro).

⁵⁹ Benjamin vislumbrou, em 1936, uma inevitável e contínua alteração do objeto de arte que os meios de reprodução em massa provocariam na forma de apreensão do objeto de arte, provocando a perda da sua “aura”. A “aura” estaria ligada à “excepcionalidade” e “originalidade” do objeto; dessa forma, a banalização das imagens, a partir de sua reprodução desenfreada, foi fator determinante para a perda da “aura” do objeto de arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMARAL, Aracy. **Bienal**: primeiras impressões (1980). In: _____. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983.

ARANHA, Carmen S. G. **Cildo Meirelles**: um olhar para cada dia de vida e arte. Congresso Internacional em Artes, Novas tecnologias e Comunicações, XII. CIANTEC, São Paulo. 2012.

ARANTES, Otília. **Depois das vanguardas**. In: Arte em Revista, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, nº 7, 1983.

ATANIA, Emanuelle Schneider. **InFluxus**: Ressonâncias Fluxus no Acervo do MAC/USP. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, 2011.

BARRIO, Artur. **Manifesto**. 1970. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.

BASTOS, Maria Teresa Ferreira. **O retrato fotográfico entre a pose e a performance**. XXIII Encontro Anual da COMPOS, Universidade Federal do Pará, 2014.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **Salão de 1959**. In: A Modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.

BAUER, Elisa Biassio Telles. **Poética do inacabável**: Bancos de Ideias de Paulo Bruscky. Dissertação de Mestrado. UFRGS: Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/116164/000965984.pdf?sequence=1>>. Acesso em Jan/2016.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Walter Benjamin, Magia e técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura/ Walter Benjamin, tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

_____. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Pequena história da fotografia**. In: Obras Escolhidas, Volume I. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BESSA, Antônio Sergio. **Arte é a última esperança**: ação postal e outras ações de Paulo Bruscky. Centro Cultural Correios, São Paulo, 2015.

BERTAZO, Lucia. **O ativismo ambiental nas ações e instalações de Siron Franco, 1986-2008**: a arte como estratégia de divulgação. Dissertação de Mestrado Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Virtuais, 2009.

- BORDIEU, Pierre (org.) **La fotografía: un arte intermédio**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BOURRIAUD, Nicolas. **O que é um artista (hoje)?** In: Revista Arte & Ensaios nº 10. Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/11/O-que-%C3%A9-um-artista-hoje-Nicolas-Bourriaud.pdf>>. Acesso em: Jan/2017.
- BRACCHI, Daniela Nery. **Fotografia contemporânea e intersemiotividade**. Revista estudos semióticos. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da FFLCH-USP. São Paulo: USP, 2011.
- BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro de. **A poética multimídia de Paulo Bruscky**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.
- _____. **Paulo Bruscky e a Arte Postal: na contramão dos circuitos oficiais**. Anais IX EHA. Encontro de História da Arte. Unicamp. 2013. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2013/Ludimila%20Britto.pdf>>. Acesso: dezembro/2015.
- BRUSCKY, Paulo. **Arte correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. Org. Escritos de Artistas: Anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Zahar. 2006
- _____. **Palarva: Poesia visual e sonora de Paulo Bruscky**. Caixa Cultural, Recife, 2017.
- _____. **Xerografia artística: arte sem original (da invenção da máquina ao processo xero/gráfico)**. In: PECCININI, Daisy. Arte: novos meios / multimeios. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1111224/language/es-MX/Default.aspx>>.
- BUENO, Guilherme (Org.). **Antonio Manuel**. Eis o Saldo: Textos, Depoimentos e Entrevistas de Antonio Manuel. Rio de Janeiro: Funarte, 2010.
- BURIL, Bárbara. **A usina criativa de Paulo Bruscky**. In: Revista Continente. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2017.
- CADÔR, Amir. Ainda. **O livro como performance**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2014.
- CAMNITZER, Luis. **Arte contemporânea colonial**. In: Glória Ferreira & Cecília Cotrim. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.
- CAMPAL, José Luis. **Mail art**. Comunicação apresentada por José Luis Campal no IV *Encuentro Internacional de Editores Independientes*. Punta Umbría - Huelva, 1997. Disponível em: <<http://www.merzmail.net/campal.htm>>.

CARVALHO, Dirce Helena Benevides de. **Lygia Clark, o vôo para o espaço real** - do bi para o tridimensional. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação Interunidades Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CLAVO, Maria Iñigo. **Amigos y falsos amigos de la teoría y del arte brasileño de los sesenta y setenta**. In: Sur/version, investigación y creación de América Latina y el Caribe. Altamira: Casa de Rómulo Gallegos, nº 1, julho-dezembro de 2011. Disponível em: <http://www.celarg.org.ve/Espanol/PDF/81-106-Amigos_y_falsos_amigos-Iñigo_clavo.pdf>. Acesso em: Jan/2016.

COELHO, Armando. **“Brasil Nativo/ Brasil Alienígena”** A Performance Fotográfica De Anna Bella Geiger. In: Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2014.

COELHO, Teixeira. **Regina Silveira**, a arte de corrigir a realidade Regina Silveira, a arte de corrigir a realidade. In: Revista ZUM, n. 8. 2015.

COSTA, Maria Luiza Calim de Carvalho. **América Latina transterritorial: percursos em fronteiras fluidas**. VI World Congress on Communication and Arts. WCCA, AUSTRALIA, 2012. Disponível em <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/135164/ISSN2317-1707-2013-01-01-179-182.pdf?sequence=1>>.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

CRIMP, Douglas. **A atividade fotográfica do pós-modernismo**. In: Arte Ensaios. Revista do programa de pós-graduação em Artes Visuais. EBA. UFRJ. 2004.

DAVIS, Fernando. **Un máximo de posibilidades con un mínimo de recursos**. In: Horacio Zabala: 300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública 1972/2012. Buenos Aires: Otra Cosa, 2012.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La exposición como máquina de guerra**. In: Revista Minerva. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (Org.). **Fotografia contemporânea – Fronteiras e transgressões**. Brasília: Casa dos Museus, 2013.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2003.

EINSTEIN, Carl. **Georges Braque**. Bruxelas: Éditions La Part de l’Oeil, 2003.

ELIAS, Tatiane de Oliveira. **Hélio Oiticica: Crítica de Arte**. Dissertação de Mestrado do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. UNICAMP: São Paulo, 2003.

ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL. **Nova Objetividade Brasileira** (1967: Rio de Janeiro, RJ). 2015. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81894/nova-objetividade-brasileira-1967-rio-de-janeiro-rj>>.

ENTLER, Ronaldo. **Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia**. In: Revista online FACOM - Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP - nº 17. 2007.

FABRES, Paola . **Paulo Bruscky: um criador de circuitos informacionais**. In: Revista Arte ConTexto. 2015. Disponível em: <http://www.artcontexto.com.br/entrevista-edicao07_paola_fabres.html>.

FABRIS, Annateresa. **Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e estereótipos cinematográficos e televisivos**. In: Revista Estudos Feministas. UFSC. Santa Catarina, 2003.

_____. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. **O Desafio do Olhar: Fotografia e Artes Visuais no Período das Vanguardas Históricas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fortes, 2011.

FARIA, Luciana Campos de. **Ações poéticas em Artur Barrio: linguagens inter(conta)minadas**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Belo Horizonte, 2016.

FELIX, Ainã Bonfim. **Subjetividade: um olhar para o ensino das artes visuais**. Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. UNB, Brasília. 2015.

FERNANDES, Marcus. **Arte em questão: engajamento político ou função estética?** In: Revista LeiaJa, 2014. Disponível em: <<http://www.leiaja.com/cultura/2014/07/10/arte-em-questao-engajamento-politico-ou-funcao-estetica/>>.

FERRAZ, Ana. **Na Bienal de Veneza, artista brasileiro critica política**. In: Jornal do Brasil. 2017. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2017/05/13/na-bienal-de-veneza-artista-brasileiro-critica-politica/>>.

FERRARI, Leon. **El arte de los significados**. [ago. 1968], texto em espanhol disponível no site do artista: www.leonferrari.com.ar/textos. Recentemente, o texto foi traduzido para o português em: Leon Ferrari, “A arte dos significados”, In: Andréa Guinta (org), León Ferrari: obras 1954-2006, São Paulo, Cosac Naify, 2007.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. Companhia editora de Pernambuco. São Paulo, 2006.

_____. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: MAC: Iluminuras, 1999.

FREIRE, Cristina (Org.). **Terra incógnita: conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP**. Vol. 1. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.

FREITAS, Artur Correia de. **Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973**. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. UFPR. Curitiba, 2007.

FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** (Coleção Arte&fotografia). São Paulo: WMF martins fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

FOSTER, Hal. **Recodificação**. Arte, Espetáculo, Política Cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2010.

FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles; WOOD, Paul, 1998. **Modernismo em Disputa - A arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify.

FRIED, Michael. **Why Photography Matters as Art as Never Before**. Yale University Press: 2008.

GIFALLI, Ronaldo. NEVES, Aniceh Farah. **Arte postal no brasil: comunicação criativa e sua atualização nas redes sociais**. São Paulo. 2015. Disponível em: <<http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2015/11/ARTE-POSTAL-NO-BRASIL-COMUNICA%C3%87%C3%83O-CRIATIVA-E-SUA-ATUALIZA%C3%87%C3%83O-NAS-REDES-SOCIAIS.pdf>>.

GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años 60**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

GLUSBERG, Jorge. **Arte de Sistemas II CAYC al aire libre**. Arte e ideologia. (cat. exp). Buenos Aires: CAYC, 1972.

GOLDBERG, Rosalee. **A arte da performance: Do Futurismo ao Presente** / Rosalee Goldberg; tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução Percival Panzoldo de Carvalho; revisão técnica Katia Canton. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. **A teatralidade na obra de Siron Franco: uma relação entre história, teatro e artes plásticas (1988 a 1999)**. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2012.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: o novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 135.

HERRERA, Maria José. MARCHESI, Mariana. **Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969 1977**. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013.

HERRERA, Maria José (org). **Horacio Zabala. Anteproyectos (1972-1978)**. Buenos Aires: Editorial Fundación Alon, 2007. Disponível em: <<https://issuu.com/fundacionalon/docs/zabala>>.

HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. **A “era” Zanini: uma reavaliação da história do MAC USP nos anos de 1963 a 1978**. In: anais do VIII EHA - Encontro de História da Arte. São Paulo, 2012.

JAREMTCHUK, Dária. **Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo**. Campinas, SP: Instituto de Arte da Universidade de Campinas, 2005. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/64989245/daria-jaremtchuk>>. Acesso em: Outubro/2017

JONES, Amelia. **Body Art: Performing the Subject**. Minesota: Minesota University Press. 1998.

KIM, Clara. **Artist books and films, 1970-2013**, Paulo Bruscky. Galeria Nara Roesler. 2013.

KOSSOY, Boris. **Hercule Florence: a Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil**. 3ª Edição revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2006.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ª ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

LAGE, Marconi Drummond. **Dispositivo expositivo**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. Escola de Belas Artes/UFMG, 2011.

LEAL, Weydson Barros. **Paulo Bruscky na sala do mundo**. In Revista Continente. Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), Recife, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LE PARC, Julio. **Guerrilha cultural**. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p. 198-202.

LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: MAUAD X, 2008.

LONGONI, Ana. **El arte, cuando la violencia tomó la calle Apuntes para una estética de la violencia**. In: revista Arteamérica, nº 18, La Habana, Cuba, 2008. Disponível em: <<http://www.arteamerica.org/18/dossier>>.

LLANO, Nicolás. **O papel da ficção na construção da imagem**. In: RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Edição 11. 2012.

LOPES, Almerinda da Silva. **A arte postal no Brasil e a contribuição de Albert Harrigan**. In: Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012: Direções e sentidos da História da Arte. Universidade de Brasília. 2012.

_____. **A arte postal na América Latina: de processo experimental à rede de comunicação e enfrentamento ao regime ditatorial**. In: Arteriais - revista do PPGARTE da Universidade Federal do Pará. Pará, UFPA, 2015a.

_____. **O corpo do artista leva a arte à rua: as performances e o ativismo político de Paulo Bruscky em plena ditadura militar**. In: IV Seminário Internacional sobre Arte Público em Latinoamérica, 2015, Santiago de Cali (Colômbia). Passados presentes: debates por las memorias en el arte público en América Latina. Santiago de Cali, Colômbia: Universidad del Valle e GEAP, 2015b.

LOPES, Diego Kern. **A inscrição pública como manifestação antagônica no campo institucional da arte**. Dissertação de Mestrado do Programa De Pós-Graduação em Artes. UFES, Vitória, 2013.

MACAU, Clarissa. **“Eu gosto dos objetos inúteis”**, diálogo com o artista Paulo Bruscky. Revista Cardamomo. 2016.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. Gustavo Gili, São Paulo, 2015.

MARCHÁN FIZ, Simón. **Del arte objetual al arte de concepto: las artes desde 1960**. Madrid, Alberto Corazon, 1974.

MARSILAC, Ana Lucia Mandelli. **Paulo Bruscky e a liberdade de olhar**. In: Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

_____. **A arte em rede de Paulo Bruscky: criação, resistência e utopia [dossiê]**. In: Revista Valise, Porto Alegre, v. 4, n. 7, ano 4, 2014.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. **Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe**. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos

Literários do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, volume 12. Londrina, 2008.

MATOS, Lidice. **Arte é este comunicado agora** – Paulo Bruscky e a crítica institucional. In: Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 8, volume 1, número 10. Rio de Janeiro, UERJ, 2007.

MEDEIROS, Jacqueline Rocha Lima. **Onde experimentar?** In: Políticas Culturais em Revista, volume 5, nº 2. UFBA, 2012. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/6911/4827>>.

MERLEAU-PONTY, Georges. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MELENDI, Maria Angélica. **Memórias da abjeção**: Anotações e esboços sobre arte, corpo e memória. In: Fólio - Revista da Pós-Graduação da Escola Guignard. UEMG, Belo Horizonte, 2003.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Coleção arte +. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MIGNOLO, Walter. **Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas**: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos. In: Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Caracas, v. 6, n. 11, jan. 1998.

MOIOLI, Julia. **Como é o Distrito da Luz Vermelha, em Amsterdã?** In: Revista Mundo Estranho. Editora Abril, 2016. Disponível em: <<http://mundoestranho.abril.com.br/geografia/como-e-o-distrito-da-luz-vermelha-em-amsterda/>>.

MORAIS, Frederico. **Contra a arte afluyente**: o corpo é o motor da 'obra'. Revista de Cultura Vozes, Rio de Janeiro, n. 1. 1970. Disponível em: <<http://arteref.com/gente-de-arte/o-corpo-e-o-motor-da-obra/>>.

_____. **Revisão / 69-2: a nova cartilha**. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 6 jan. 1970.

NAVAS, Adolfo Montejo. **Poiesis Bruscky**: Paulo Bruscky. São Paulo: Cosac Naify, APC – Associação para o Patronato Contemporâneo, 2012.

NEVES, Alexandre Emerick. **História da Arte 4**. Ufes, Núcleo de Educação Aberta e a Distância, Vitória, 2011.

NUNES, Andrea Paiva. **Todo lugar é possível**: a rede de arte postal, anos 70 e 80. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, UFRGS, 2004.

OLIVEIRA, Mariana. **Arte/Pare de Paulo Bruscky**. In: Revista Continente, Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), Recife, 2008.

OLIVEIRA, Silfarlem Junior de. **O Mesmo**: Tautologia e Política na Arte Conceitual. Dissertação De Mestrado Do Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2014.

PIGNATARI, Décio. **Teoria da guerrilha artística**. In: Contracomunicação, São Paulo, Perspectiva, 1971.

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, 1988.

PADÍN, Clemente. **Entrevista sobre Arte Correo**: Contexto Lantinoamérica. Entrevista concedida a Tulio Restrepo. Revista Escaner Cultural, 2009.

PAVIS, Patrice. **A encenação teatral contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PECCININI, Daisy (org). **Arte no Século XX / XXI**: Visitando o MAC na web. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html>>.

PEREIRA, Eliane Martins Camargo Manso. **O realismo maravilhoso de Siron Franco**: uma arte crítica a mentalidade dominadora na América Latina. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em História. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 1990.

PIANOWSKI, Fabiane. **Arte pelo correio**: a presença do cartão-postal nas práticas artísticas do século XX. In: Revista LASICS. Publicação do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) da Universidade do Minho. CECS, Portugal, 2017.

_____. **Arte Postal Arte**. Trabalho de conclusão de curso do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2003. Disponível em: <<http://www.merzmail.net/artepostalarte.htm>>.

_____. **Arte Postal**: Comunicação e Colaboração. In: Revista OBVIUS. OBVIOUSMAG, 2013. Disponível em: <<http://lounge.obviousmag.org/coqueluche/2013/01/na-decada-de-60-na.html>>.

PLAZA, Júlio. **Catálogo XVI Bienal de São Paulo (1981)**. XVI Bienal de São Paulo, 16 de outubro a 20 de dezembro de 1981. São Paulo, 1981.

_____. **Mail Art**: arte em sincronia. FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PLUMMER, Sandra. **Fotografia Encenada**. In: HACKING, Juliet (Org). Tudo Sobre Fotografia. Tradução: Fabiano Morais, Fernanda Abreu, Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: CTM Editores, 2012.

POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2010.

PORTO, Fernanda de Carvalho. **Triângulo Amoroso**: o uso do carimbo como dispositivo gráfico e político nas práticas artísticas do Nordeste brasileiro. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, USP, 2016.

RAMÍREZ, Mari Carmen. **Blueprint circuits**: conceptual art and politics in Latin America. In: RASMUSSEN, Waldo (ed), Latin american artists of the twentieth century, New York, MoMA, 6 jun. a 7 set. 1993.

_____. **Circuito de heliografias**: arte conceitual e política na América Latina. In: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. EBA, UFRJ. Ano VII, n. 8, 2001.

RAMOS, Alexandre Dias (org). **8ª Bienal do Mercosul**: ensaios de geopoética: catálogo. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

RIBEIRO, Marília Andrés. **A poética política de Paulo Bruscky**. In: Anais do XXXII Colóquio do CBHA. Brasília: 2012.

RIBEIRO, Regilene Sarzi. **O Corpo em primeiro plano** - uma análise do vídeo Marca Registrada de Letícia Parente. In: Revista NEXI, n. 3. PUC SP, São Paulo, 2014.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre o documento e a arte contemporânea. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SANTOS, Alexandre. **Sobre fotografias, documentos e autoficções**. In: Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**: psicologia fenomenológica da imaginação. Editora ática, São Paulo: 1996.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política: 1964-1969**. In: SCHWARZ, Roberto. O pai de família. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SCOVINO, Felipe. **DRIBLANDO O SISTEMA**: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura. In: anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, ANPAP, 2009.

SIEDLER, Monica. **Auto-retratos de Cindy Sherman e teatralidade**: Um estudo para a composição do movimento e montagem da performance "1A" (uma). Dissertação de Mestrado. UDESC. Santa Catarina, 2007.

SIEGEL, Allan. **Subversive practices**: art under conditions of political repression. 1960S -1980S / South America / Europe. IN: Revista ARTmargins. BUDAPEST. 2009.

SILVA, Cinara de Andrade. **Hélio Oiticica**: arte como experiência participativa. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte do Instituto de Arte e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

SILVA, Itamar Morgado da. **Pernambuco à sombra do golpe**: a arte-resistência de Daniel Santiago. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife: 2014.

SILVA, Luciana Helena da. **Verticalização do espaço urbano**: o caso do bairro do Prado - Recife/PE. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação de Geografia. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Editora Senac: 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Santa Catarina: Grifos: Letras Contemporâneas, 2000.

SOUZA, Leonilia Gabriela Bandeira de. **Arte Postal**: Perspectivas de uma arte em rede. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. UFPE, Recife, 2010.

SOUZA, Marta Ribeiro de. **Sustada, censurada e investigada...** A Exposição de Arte Correio de 1976 e o relato dos organizadores Paulo Bruscky e Daniel Santiago. In: Postais: Revista do Museu Correios. Nº3. Brasília: Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, Departamento de Gestão Cultural. 2014.

SHORE, Stephen. **A natureza das fotografias**: uma introdução. Tradução: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

SHUSTERMAN, Richard. **Photography as performative process**. In: The journal of aesthetics and art criticism - The American Society of Aesthetics. 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/3125165/_Photography_as_Performative_Process_>.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos**: a fotografia na era do espetáculo 1839-1889. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

TRIZOLI, Talita. **Trajetórias de Regina Vater**: Por uma crítica feminista da arte brasileira. Dissertação de Mestrado do Programa Interunidades de Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. USP, São Paulo, 2011.

VENCESLAU, Jessica Alessio. **Arte à mão armada**: vanguarda e resistência em Carlos Zílio (1966-1970). Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Arte, Memória e Narrativa (AMENA) da Universidade Federal do Paraná. UFPR. Curitiba. 2016

VIEIRA, Ana Luíza Valdeira da Silva. **Teoria da Relatividade Combinatória**: os espectáculos de John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg. Dissertação

de mestrado em estudos ingleses e americanos, especialização em estudos inter-artes. Universidade de Lisboa. 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/5355>>.

VIGO, Edgardo Antonio. **A cerca de mi comunicación a distancia**. 1990. Disponível em: <http://www.vorticeargentina.com.ar/escritos/arte_correo/acerca_de_mi_comunicacion_a_distancia.html>.

VIGO, Edgardo Antonio. **ARTE-CORREO**: Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación. La Plata, 1976. Disponível em: <<http://post.at.moma.org/sources/23/publications/242>>. Acesso em: Setembro/2017.

VIGO, Edgardo Antonio. ZABALA, Horacio. **ARTE-CORREO** - Una nueva forma de expresión. 1976. Disponível em: <<http://post.at.moma.org/sources/23/publications/240>>.

VILAS BOAS, Alexandre Gomes. **ARTIVISMO**: Arte + Política + Ativismo - Sistemas híbridos em ação. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". São Paulo, 2015.

ZUANNETTI Rose; REAL, Elizabeth; MARTINS, Nelson et al. **Fotógrafo**: o olhar, a técnica e o trabalho. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2002.

ZANINI, Walter. In: Catálogo XVI Bienal De São Paulo (1981). XVI Bienal de São Paulo, 16 de outubro a 20 de dezembro de 1981. São Paulo, 1981.

ZANINI, Walter. **A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional**. In: PECCININI, Daisy Valle Machado (Org). Arte: novos meios/multimeios. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1110591/language/en-US/Default.aspx>>.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

ANEXO

O texto abaixo foi transcrito a partir Proposta de “Artdoor: Arte na rua” (Figura 19), de Paulo Bruscky e Daniel Santiago.

“ ARTDOOR
 ARTE NA RUA

Nossa proposta consiste em retirar a arte dos ambientes fechados e colocá-la nas ruas, transformando a Cidade do Recife num grande Espaço Artístico, onde todos terão acesso e poderão opinar.

Já temos experiências anteriores, pois fomos nós que criamos e realizamos a I e II Exposição Internacional de Outdoor – Artdoor (1981/82) e realizaremos a III mostra em janeiro/84, além de ministrarmos 2 cursos/laboratórios de artdoor na Universidade Católica de Pernambuco (1981/83) e com os trabalhos dos alunos fizemos 2 mostras.

Serão 2 outdoors iguais ao modelo em anexo, que serão afixados por vários pontos da cidade de Recife, desde as imediações do Centro de Convenções (local do Salão), Centro da Cidade, passando pelo Bairro da Boa Vista etc. Os artistas divulgarão os locais exatos das tabuletas onde serão fixados os outdoors através de impresso e publicação na imprensa.

Diante de todos e de tudo que acontece em nosso país, A ARTE É A ÚLTIMA ESPERANÇA”.

ARTE POSTAL

BIBK

beroepsvereniging van
beeldende kunstenaars

*Associação de Arte
Plásticas do
Rio de Janeiro*

POAZIA

**ATA
RE**

COPIA **CONFORME**
ORIGINAL



PAULO BRUSCKY



PERFORMANCE

~~ENVELOPE~~

I WILL BE IN 1972 AROUND THE

~~AMERICA~~ **LATINA**

CLICO LOGO DELETO

PAULO BRUSCKY