



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE ARTES**

LIDICE MARIA MATOS DE PINA

**MUSEU CONTEMPORÂNEO DE ARTE, LUGAR
PRIVILEGIADO E AMBIVALENTE DA CRÍTICA**

**RIO DE JANEIRO
2007**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LIDICE MARIA MATOS DE PINA

**MUSEU CONTEMPORÂNEO DE ARTE, LUGAR
PRIVILEGIADO E AMBIVALENTE DA CRÍTICA**

**Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em Artes ao
Programa de Pós - Graduação em Artes do
Instituto de Artes, da Universidade do Estado
do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte
e Cultura Contemporânea.**

Orientadora: Sheila Cabo Geraldo

**Rio de Janeiro
2007**

**CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB**

P645 Matos, Lídice.
Museu Contemporâneo de Arte, Lugar Privilegiado e Ambivalente da
Crítica/ Lídice Maria Matos de Pina- 2007
177 f.

Orientadora: Sheila Cabo Geraldo
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Museus – Teses. 2. Bruscky, Paulo, 1949- Teses. 3- Arte moderna –
Teses. I. Geraldo Sheila Cabo. II. Universidade Do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Artes.
III. Título.

CDU 069.1 (043.2)

LIDICE MARIA MATOS DE PINA

MUSEU CONTEMPORÂNEO DE ARTE , LUGAR PRIVILEGIADO E AMBIVALENTE DA CRÍTICA

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes ao Programa de Pós - Graduação em Artes do Instituto de Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Sheila Cabo Geraldo

Aprovado em : 31/03/2007

Banca examinadora:

Sheila Cabo Geraldo
Prof. Dr^a. do Instituto de Artes da UERJ

Roberto Corrêa dos Santos
Prof. Dr. do Instituto de Artes da UERJ

Marisa Flório Cesar
Prof. Dr.^a do CCOVF

À memória de meu pai, *Almir Magalhães Matos*, modelo de integridade pessoal, política e profissional, que me ensinou, entre muitas outras coisas, que os maiores valores humanos são a fraternidade, a generosidade, a honestidade. Meu amor e grande admiração por tudo que ele foi e por ter acreditado até o fim, a despeito de todas as derrotas políticas, que os seus ideais eram alicerces construídos com razão e afeto.

Para minha mãe, *Helena Elza de Almeida Matos*, por ter estado sempre ao meu lado, por seu amor, por sua coragem, por ter me feito acreditar que arte é meio e fim, luta e prazer.

Para *Julia Matos de Pina* e *Alice Matos de Pina*, filhas amadas e amorosas que me deram um novo e poderoso sentido de ser no mundo.

Para *Maria Tornaghi*, grande amiga e orientadora de estudos e trabalhos de arte e ensino da arte, por sua sensibilidade, generosidade e inteligência, que a permite perceber e trazer à vida o melhor de cada um. Por ter sido sempre grande inspiradora e incentivadora do meu crescimento profissional e pessoal. Por ter me ensinado tanto, por ter confiado tanto.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora *Sheila Cabo Geraldo*, pela confiança e apoio demonstrados, por ter tido a sensibilidade de, por um lado, respeitar escolhas e dúvidas, e por outro, mostrar caminhos de forma segura e produtiva nos momentos difíceis. Agradeço ainda pela feliz sugestão de escrever sobre o artista Paulo Bruscky.

A *Milton de Pina*, amizade singular, feita de generosidade, solidariedade, amor.

Aos psicanalistas e psicoterapeutas *Iraceia de Oliveira Guerra, Jorge Maurício Reis e Laurice Levy* pela ajuda para toda a vida.

Aos meus amigos, fundamentais por todo apoio e carinho. Agradeço especialmente, a *Cristina de Pádula, Giodana Holanda, Lucia Valle, Nena Balthar, Mauro Salek, Tânia Queiroz, Sérgio Brandão, Sueli Fefer, Susana Veras, Vânia Salek, Vivian Souza e Wolia Santos Costa Manso*.

À minha tia e amiga *Zuleide Contreiras*, por seu carinho e presença junto a minha mãe, nos momentos em que precisei me dedicar mais aos estudos.

A *Paulo Bruscky*, que me recebeu com toda a atenção e generosidade, minha admiração e afeto.

A *Ricardo Basbaum*, por sua colaboração e gentileza, me cedendo material sobre Paulo Bruscky.

Aos professores do mestrado da UERJ, especialmente a *Malu Fatorelli e Marcus Motta* pelo grande incentivo e acolhimento.

Aos colegas do mestrado da UERJ que me ofereceram sua amizade e solidariedade, especialmente a *Fernanda Pequeno, Nelson Ricardo e Cristina Ribas*.

RESUMO

PINA, Lídice Maria Matos. Museu Contemporâneo de Arte, Lugar Privilegiado e Ambivalente da Crítica. 2007.182f. Dissertação (Mestrado em Artes)Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes. 2007

Partindo da premissa da relação de mútua implicação entre museu e arte contemporânea, a pesquisa aprofunda o conceito de crítica institucional e focaliza o trabalho do artista Paulo Bruscky, destacando em seu pensamento e obra, questões relativas à institucionalização da arte.

Discute o conceito de museu contemporâneo de arte e as suas possibilidades de ser produtor e objeto de crítica.

Propõe que, a despeito de sua instrumentalização como parte do sistema social vigente, se possa pensar o museu como lugar capaz de ativar formas específicas do exercício da crítica – teóricas e práticas, simultaneamente, tais como os trabalhos de arte voltados para a crítica institucional, objeto principal desta pesquisa, ou ações educativas e curadorias especiais que discutem conceitos e provocam a reflexão.

Palavras – chave: Arte contemporânea. Museu de Arte. Crítica institucional. Paulo Bruscky.

ABSTRACT

Based on the idea of a mutual implication between museum and contemporary art, this research further analyses the concept of institutional critique focusing on the work of artist Paulo Bruscky, extracting from his thoughts and work questions related to the Institutionalization of art.

The concept of contemporary art museum is discussed, as well as the possibilities of it being at the same time producer and object of critique.

Despite the instrumentalization of the museum as part of the current social system, this work proposes that one can see the museum as a place capable of activating specific forms of critique that are simultaneously practical and theoretical, such as works of art that carry some institutional critique, the main subject of this study, or special educational and curatorial activities that elicit discussions and provoke reflections.

Key – words: Contemporary art. Museum of art. Institucional critique. Paulo Bruscky.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - AÇÕES E REAÇÕES.	
1. 1- Elegendo momentos originais	32
1. 2- Retardando Duchamp	40
1. 3- As novas vanguardas.....	51
CAPÍTULO 2 – O SISTEMA DA ARTE E A CRÍTICA INSTITUCIONAL.	
2. 1 - Instituições,mercado,circuito.....	57
2. 2- O Museu e a crítica institucional	75
CAPÍTULO 3 - PAULO BRUSCKY E O MUSEU	
3. 1- Arte e Vida – Sentidos em Fluxo.....	91
3. 2 - Arte em Rede	103
3. 3 - O Ateliê/ arquivo, espaço em obra	111
3. 4- Trabalhos de crítica institucional e muitos outros	121
3. 5 - Fluxo no museu?	132
CONCLUSÃO	142
BIBLIOGRAFIA E FONTES	147
ANEXO: - Entrevista com Paulo Bruscky.....	166

INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é analisar o museu como lugar da crítica da arte contemporânea, mais especificamente da crítica realizada pela produção de arte, investigando a sua natureza, posturas e estratégias. Pretende-se demonstrar a interseção e interdependência entre instituição e arte. Partindo da premissa da relação de mútua implicação entre museu e arte contemporânea, a pesquisa aprofunda o conceito de crítica institucional e investiga experiências e possibilidades do museu como lugar de fomento da crítica teórica (e a dificuldade de separação entre crítica, teoria e prática) e da consciência da sua responsabilidade como construtor das histórias que formam (ou não) uma História da Arte.

Propõe que, a despeito de sua instrumentalização como parte do sistema social vigente, se possa pensar o museu como lugar capaz de ativar formas específicas do exercício da crítica – teóricas e práticas, simultaneamente, tais como os trabalhos de arte voltados para a crítica institucional, objeto principal desta pesquisa, ou ações educativas e curadorias especiais que discutem conceitos e provocam a reflexão.

Este trabalho desenvolve-se em três partes: a primeira investiga origens históricas da crítica institucional; a segunda desenvolve conceitos e avalia alguns trabalhos voltados para a crítica institucional; e a terceira e última parte analisa e discute o pensamento e trabalho de Paulo Bruscky, destacando em sua obra questões relativas à institucionalização da arte.

O questionamento em relação ao *como* as obras são vistas, como produzem sentido, como são experimentadas e julgadas, qual a interferência do contexto, da sua historicidade, da sua institucionalização, e, simultaneamente, como o museu é simultaneamente emissor e produtor de sentido, é o objetivo geral deste trabalho.

O conceito de *mútua implicação*¹, que desenvolvo como fundamental para a compreensão da minha hipótese de trabalho, foi desenvolvido em relação à arte e museu modernos por Brian O’Doherty em seu já clássico livro sobre o assunto². O’Doherty mostrou como o espaço pretensamente neutro do museu moderno na verdade era um espaço ideológico fundamental na construção e validação de conceitos e narrativas a serem lidos como base para uma suposta história verdadeira da arte moderna. Por meio tanto de seu espaço, como da organização de suas exposições, o museu contava uma história linear em que os sucessivos movimentos representavam um processo de evolução e progresso da arte e do homem.³ A relação entre arte contemporânea e instituição, entretanto, não escapa igualmente de sistemas ideologizados e interdependentes.

Da mesma forma que a arte moderna pressupunha o espaço “limpo e puro”, para que as obras emergissem em sua autonomia, e o museu modernista foi idealizado para acomodar, construir e narrar uma história da arte moderna, pode-se pensar que a arte e o museu contemporâneo mantêm relações igualmente “contaminadas”, embora de outra natureza e com outros níveis de tensão e questionamentos. Esta relação, que evidentemente sempre foi intermediada por fatores sociais e econômicos extra-artísticos, é hoje muito mais afetada por sistemas políticos globalizados. E como disse Douglas Crimp a respeito do seu livro “Sobre as ruínas do museu”, hoje não há como ignorar que “o significado de uma obra de arte se constrói tendo como referência suas condições institucionais de formulação.

¹ Expressão utilizada por Ricardo Basbaum em seu texto *Perspectivas para o museu no século XXI*, in: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal>

² O’Doherty, Brian – *No interior do Cubo Branco - A ideologia do espaço da arte*, São Paulo, ed. Martins Fontes, 2002.

³ A tipologia do museu moderno tem como paradigma o MoMA, fundado em 1929 como o objetivo de, segundo seu primeiro diretor, se dedicar a ajudar as pessoas a compreender e usufruir a arte visual do nosso tempo o que proferia Nova York com “o maior museu de arte moderna do mundo” In: www.moma.org/about/moma/building/index.html

Esta questão, discutida já por Duchamp no início do século XX, ainda permanece aberta e se constitui no centro do dilema que permeia toda teorização sobre a arte: haveria possibilidade de destacar a obra de seu contexto, de sua historicidade, de toda sorte de condicionamentos pessoais e sociais? Haveria valor intrínseco à obra, uma essência, e neste caso uma universalidade contida neste valor? O objeto de arte carrega em si sua singularidade, sua “artisticidade”? Em outras palavras, há possibilidade de viver a pura experiência pessoal, livre de pré-condicionamentos pessoais e sociais? Um trecho de um texto de Ronaldo Brito⁴ me parece sintetizar bem o dilema, embora considere que ele seja mais pertinente em relação à arte moderna, quando as vanguardas acreditavam no seu poder de resistir à sua institucionalização.

Dessa diferença [entre o Saber da Arte e o Saber sobre a Arte], passada às vezes sob silêncio, a arte moderna tirou sua força de emergência. Da insuspeitada distinção entre a obra e o valor da arte. Ou em linguagem contemporânea, entre o trabalho e o Sistema da Arte. Obviamente um faz parte do outro, mas não são coincidentes.(...) As linguagens da arte, subitamente evidenciou-se, não criavam o próprio valor. Este era construído, fabricado, pela estrutura burocrático - ideológica que as cercavam.

[A arte] era instrumentalizada como força simbólica, cumpria papéis enfim. Ao investir contra esses papéis a arte investia de certo modo contra si mesma - ela também era isso, quisessem ou não as estéticas decadentes da arte pela arte. Mas ao sobreviver a esse choque, adquiria espaço próprio, precário e ambíguo, mas próprio, para atuação crítica. Interpunha uma distancia polêmica entre a sua inteligência e as figuras do Museu, as determinações do mercado, a autoridade da chamada História da Arte.

Mesmo compreendendo que a arte perdeu sua autonomia, dentro de uma visão histórica, **que** está de todas as formas possíveis contaminada pela própria vida, e que a sua produção pressupõe o seu modo e lugar de exposição, o trabalho de arte e o seu sistema são instâncias inseparáveis, porém distintas. Por isso, torna-se fundamental o conhecimento do funcionamento deste sistema para que se possa ampliar a capacidade de análise e de crítica. Como disse Lorenzo Mammi,⁵ “é a partir de uma perspectiva histórica, e não de uma posição meramente conceitual”, que se poderá buscar recursos e criar instrumentos para a leitura da arte contemporânea. Mais

⁴ Brito, Ronaldo – *O moderno e o Contemporânea (O novo e o Outro Novo)*, in: *Arte Contemporânea Brasileira, Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias*. Ed. Rios Ambiciosos, 2001, p.204.

⁵Mammi, Lorenzo – *Mortes recentes da arte*, in: *Novos Estudos, Cebrap*, no 60, julho 2001.

próximo ainda da reivindicação de Ronaldo Brito quanto à necessidade (e possibilidade ou não) de se colocar diante da obra em um movimento que se anteciparia à sua “contaminação” institucional, estaria talvez, por paradoxal que possa parecer, Arthur Danto, quando diz: “Tomo cada coisa como aparece e tento tratá-la em seus próprios termos”.⁶

Se colocar diante da obra e vê-la em seus próprios termos. Seria isso possível? Como identificar quais são estes termos e assim separá-los do contexto de espaço e tempo? Ou consciente da impossibilidade de separação, e por outro lado da impossibilidade da visão do todo, procurar nos fragmentos que escapam desta teia de significados em fluxo, aquele sentido que, por um instante seja singular e produtor de novos sentidos? Este sentido singular aparece aqui no pensamento e obra de Paulo Bruscky, objeto de estudo no último capítulo deste trabalho.

Mas antes de tomar qualquer instante ou fragmento, é preciso retroceder para a teia e para o fluxo. A idéia de fluxo especialmente remete à idéia de “modernidade líquida”, expressão utilizada por Zygmunt Bauman em contraposição à “modernidade sólida, que também estava sempre a desmontar a realidade herdada, a de agora não o faz com uma perspectiva de longa duração, com a perspectiva de torná-la melhor e novamente sólida”⁷ Tudo hoje tenderia a permanecer em fluxo, em instabilidade e sem ilusões de evolução ou progresso.

A idéia de fluxo ou liquidez por sua vez revela a impossibilidade de crença em verdades absolutas e universais. O pensamento pós-moderno expõe como os discursos de verdade são construídos, como os sistemas de poder autorizam, validam e legitimam representações sociais,

⁶ Danto, Arthur – entrevista para Paulo Ghiraldelli Jr., *Isto não é um quadro*, caderno Mais, Folha de São Paulo, 19/03/06.

⁷ BAUMAN, Zigmunt. Entrevista à Maria Lucia Garcia Pallares-Burke. São Paulo, Folha de São Paulo, Caderno Mais 19/10/2003.

enquanto exclui e invalida as que não lhe convém. Para Lyotard⁸ (1924-1998), o conceito de uma *condição pós-moderna*, estaria vinculado ao fim das meta-narrativas universais e a ausência de crenças nos ideais modernos. A vida cotidiana também estaria profundamente afetada pela aceleração e profusão do conhecimento através das novas tecnologias com a cultura das imagens e da informática. Lyotard se preocupou em tornar claros os pressupostos do capitalismo contemporâneo responsáveis pela maneira como o saber é produzido, como circula e como é legitimado. Fredric Jameson, (EUA, 1943) outro crítico do pós-modernismo, considerou a cultura contemporânea o triunfo final do “capitalismo tardio”. Jameson viu de forma bem pessimista esta nova sociedade, “que reage somente aos imperativos numéricos, à manipulação formal e ao controle financeiro”, produzindo o que ele chamou de “a cultura do dinheiro”.⁹ No entanto, há algo de positivo em relação à pós-modernidade quando Jameson diz que “a estética moderna é uma estética do sublime, mas nostálgica. É uma estética que permite que o irrepresentável seja invocado apenas como conteúdo ausente, [enquanto a estética pós-moderna] é aquilo que indaga por apresentações novas, não para desfrutá-las, mas para fazer sentir melhor que há algo irrepresentável”.¹⁰

Em Foucault¹¹ a relação entre o poder e o conhecimento é um tema central. Mas Foucault denuncia a falsa noção de que o poder esteja situado em última análise no âmbito do Estado. O minucioso estudo da micropolítica das relações de poder em localidades, contextos

⁸ O conhecido livro de Lyotard em sua última edição teve seu título corrigido, segundo a nota de Ítalo Moriconi, para corresponder ao pensamento original do autor que não pretendia falar do pós-modernismo como uma era definida e pronta. (LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*, Rio de Janeiro, José Olimpio Editora, 2006).

⁹ JAMESON, Fredric. *A virada cultural, reflexões sobre o pós-moderno*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2006.

¹⁰ Citado por COELHO, Marcelo. *Crítica Cultural: Teoria e Prática*. São Paulo, Publifolha, 2006, p.46.

¹¹ FOULCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo, E. Loyola, 2005.

e situações sociais distintos leva-o a concluir que há uma íntima relação entre os sistemas de conhecimento - discursos - que codificam técnicas e práticas para o exercício do controle e do domínio sociais em contextos localizados particulares. O museu mereceria o estudo “arqueológico” que Foucault empreendeu em relação a instituições como a prisão, o hospital, a universidade e a escola, cujas organizações independem de qualquer estratégia sistemática de domínio de classe. Reconhecendo as estruturas de dominação, Foucault nos alerta, contudo que não há "relações de poder sem resistências".

Enredados nesta condição pós-moderna, entretanto, há ganhos a contabilizar. A despeito de todo ceticismo, talvez seja possível pensar que agora estamos mais conscientes de nossa condição como parte destas superestruturas socioeconômicas. Os artistas que criticam hoje a instituição estão longe da ingenuidade dos tempos das vanguardas que conclamavam a destituir poderes constituídos, inclusive o museu. Hoje podemos aproveitar o legado moderno em suas ações e pensamento crítico sobre as estruturas das instituições de poder. Explorar este conhecimento para pressionar por instaurar novas relações a partir de suas próprias forças ativas.

E o que seria uma instituição como o museu de arte na condição pós-moderna? E, nesta dificuldade de definir o que é uma instituição hoje, como chamar um museu de contemporâneo?

Seria útil retroceder à noção de museu moderno, da forma como o entendemos hoje. Este museu surge no fim do século XVIII com a formação de uma elite ilustrada (da nobreza e de uma ascendente burguesia). Com a Revolução Francesa e os ideais Iluministas há a preocupação de criar espaços neutros que não lembrassem à significação religiosa, feudal ou monárquica das obras de arte. Ao mesmo tempo torna-se necessário preservar as riquezas artísticas do país, especialmente de atos de pilhagem e destruição. Estes espaços neutros são

os museus. O novo Estado assume a responsabilidade por estas coleções e procede a um grande inventário do que havia agora em seu poder. Com o museu a república simbolicamente se compromete com a história da nação. Todas as obras de arte são reunidas, por decreto, no Louvre, onde o *Museum des Arts* começa a funcionar em 1793. As obras de arte são vistas não só como “monumentos históricos”, mas como “grandes meios de instrução, cujo talento enriquece as gerações”¹² .

Fora dos templos, das igrejas dos palácios, da natureza e do cotidiano da vida, os objetos no museu parecem flutuar desvinculados de qualquer outra prática.

E, por causa dessa ausência, eles se tornam o resquício do eterno humano, a presença da universalidade do homem tal como a época que inventou o museu tendia a promover. O museu se torna o templo de uma religião da humanidade muito abstrata, plena ainda de exclusões, mas tendendo a substituir a religião cristã revelada em plena crise das suas instituições.¹³

O início do século XIX é o momento de grande expansão e valorização do museu. A escultura antiga é reverenciada com fascínio, e o museu se parece com o seu templo. O modelo, principalmente na Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos é o templo grego, o Panteão romano e as vilas renascentistas de Palladio. Ao longo do século XIX o museu vai se tornando uma instituição aberta ao público, com a função dupla de preservar a memória e promover o conhecimento da arte. Os trabalhos de arte expostos no museu representavam o patrimônio cultural mais elevado da sociedade. Deste modo o museu mais e mais participa da construção simbólica e da identidade na sociedade. As exposições “tem a função de mostrar objetos em torno dos quais há um consenso quanto a seu estatuto de patrimônio cultural; ela não somente se torna visível, mas dá visibilidade ao sujeito que com ela interage”.¹⁴

¹² GONÇALVES, Lisbeth – *Entre Cenografias – O Museu e a Exposição de Arte no Século XX*- São Paulo, Edusp, 2004, p.16

¹³ Idem - citando simpósio no MAC - Univ. São Paulo, A Exposição: A Autonomia dos Objetos de Arte em Questão, out.1997.

¹⁴ Gonçalves, Lisbeth-op.cit.p.16

No século XX, o MoMA-Museu de Arte Moderna de Nova York, se torna o modelo seguido por museus modernistas em todo o mundo, inclusive no Brasil. O MoMA estava comprometido com o objetivo de formular uma visualidade e um conceito de arte moderna e, nos anos 50, com uma política de valorização da arte americana representada naquele momento pelo expressionismo abstrato considerado e apresentado de tal forma que fosse visto como o apogeu dos movimentos modernos.

Nos anos 40 e 50 a arte e a arquitetura brasileiras passaram por uma revolução, ambas sintonizadas com as transformações sociais vinculadas ao momento de desenvolvimento econômico e modernização. Hoje, este panorama é bem diferente e a produção contemporânea não segue modelos nem conceitos deterministas. Sua multiplicidade desafia os museus pensados à imagem dos paradigmas modernos.

A natureza de um museu de arte está inquestionavelmente vinculada à natureza da própria arte. Seria então necessário discutir esse pensamento que caracterizaria a arte contemporânea, cuja ausência de paradigmas a torna totalmente refratária a definições.

Antes de tudo, não se trata de uma questão apenas cronológica, de pertencimento à atualidade. Falo aqui de um pensamento contemporâneo de arte que trabalha a partir de questões como pluralidade, diversidade (reconhecimento da diferença), interesse simultâneo pelo comum e pelo particular, abandono do ideal de pureza e autonomia da arte¹⁵, noção de fluidez e instabilidade de identidades e conhecimentos, abertura para o não estabelecido, entendimento do “real”, do “ser” e de qualquer coisa como conceito construído ou mito, reconhecimento do fato de que somos atingidos, e até certo ponto moldados pela influência das mídias e da tecnologia, descrença em verdades universais, unas e absolutas, hibridização e

¹⁵ O conceito de autonomia da arte é complexo e polêmico – me refiro aqui à idéia moderna de autonomia como constituição de valor exclusivamente por elementos plástico - formais. Estes valores seriam inerentes à obra. Mesmo as diferentes relações espaço/ tempo que a formariam seriam intrínsecos á obra e não mais variáveis.

contaminação com sentidos e matérias da vida, entendimento que toda arte é ação política. Poderia prosseguir com muitas outras características /sintomas/ indícios que jamais fechariam um conceito do que é ser contemporâneo.

Considerando tudo isso, refiro-me a museus que têm, ou deveriam ter um compromisso com o seu tempo, um pensamento contemporâneo voltado para a arte, seja ela produzida nos dias de hoje ou não. Compreendendo que a história da arte só nos é acessível através do nosso olhar contemporâneo - ou, dito de outra maneira, o passado só existe para nós já interpretado e transformado pelos historiadores e por nós mesmos, é preciso que a consciência dessa contemporaneidade se explicita. Portanto, é fundamental que museus se posicionem criticamente em relação ao que expõem. Concordando com Moacir dos Anjos, diretor e curador do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), “é possível e desejável pensar o museu como uma instituição que seja crítica de si mesma, estabelecendo, por meio de suas ações, espaços de confrontação simbólica que questionem o lugar privilegiado de seu discurso”¹⁶.

Esta postura tem dupla direção, envolve a produção de arte e o público. Significa que o museu desempenhe um papel ativo, que formule projetos que comportem abertura a novas idéias, propostas e experiências da arte como manifestação cultural.

Uma instituição contemporânea deveria almejar ser mais do que mera repetidora, divulgadora ou legitimadora do que já foi absorvido, reconhecido, estabilizado. Deveria ser como a arte, produtora de sentidos, outros sentidos que lhe são peculiares, de modo explícito e não concorrente. Consciente de seu poder legitimador, o problematizaria, o que significaria estar coerente com a arte contemporânea em sua natureza autoquestionadora. Envolveria o

¹⁶ Anjos, Moacir – *Desafios para os museus de arte no mundo contemporâneo* – (notas provisórias para um texto em elaboração)–MAMAM, Recife, 2006, in: www.mamam.art.br/mam.opiniao/manjos_desafios.htm

público, qualificando seu interesse, provocando sua capacidade crítica, promovendo tanto a experiência pessoal quanto a aquisição de conhecimento.

Sem abrir mão do seu papel de preservação da memória e contribuição fundamental nas construções da(s) história da arte(s) é possível e desejável expandir o seu campo de ação e apostar na diversidade e multiplicidade de papéis que museus contemporâneos de arte podem assumir, em seus diferentes perfis.

Hans Belting considera que “Estamos ainda vinculados a significados da arte ainda menos compreensíveis”¹⁷. Como ver, avaliar, julgar objetos de arte (aqui incluindo não só obras individuais, como conjunto de obras, exposições, conceitos, e histórias) sem usar critérios construídos historicamente? Mesmo considerando a subjetividade dos múltiplos critérios históricos, seria possível estar livre diante da obra para viver uma experiência pessoal não contaminada por conceitos prévios, por sistemas, por estruturas de poder? Além disso, como capturar o que está em processo? Não cairemos nas armadilhas das tentativas de definições, mas alguns conceitos, tendências¹⁸, características ou estratégias serão discutidos, sem pretensão de esgotar nenhum aspecto ou sentido. Como disse Durval de Lara Filho:¹⁹

Ao questionar todos os sistemas fixos de representação [de] novos códigos, a cultura contemporânea acolhe e aceita a fragmentação, o efêmero e o transitório, o caótico, o descontínuo, mas diferentemente da afirmação de Baudelaire, não se tenta transcendê-los, opor-se a eles, mas sim mergulhar neles. Esta nova maneira de viver e de ver, esta nova sensibilidade está presente nas diversas manifestações culturais, inclusive nos museus: considerar múltiplos pontos de vista (...), os novos espaços de relacionamento, os fluxos de informação, etc...

¹⁷ BELTING, Hans. *Art History After Modernism*. Chicago/London, The University of Chicago Press, 2003.,p.96

¹⁸ Tendências no sentido mais amplo de recorrências, e não no de modismos ou afirmação de estilos ou movimentos, como os movimentos modernos. Para Agnaldo Farias, em *Não existe mais esta idéia de vanguarda existem singularidades*, a palavra “tendência” seria demasiado genérica e remeteria a soluções formais, ou às vanguardas, que não existem mais. In: <http://iberecamargo.uol.com.br/content/revista>

¹⁹ Lara Filho, Durval – O museu no século XXI ou o museu do século XXI? in: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/>

Inescapavelmente o (auto) questionamento da arte irá permear todas as outras questões pertinentes ao objeto deste trabalho, já que, concordando com Lisette Lagnado, “na minha acepção do que faz um artista ser artista o poder de crítica é *sine qua non*”.²⁰

Uma frase muito citada de Arthur Danto, que sintetiza bem esta problemática relação entre arte contemporânea e museu me parece bastante adequada para avançar mais um passo nessa discussão: “A arte contemporânea é pluralista demais em intenção e realização para ser capturada em uma única dimensão”²¹. Agnaldo Farias considera que o que seria intrínseco à arte contemporânea seria exatamente a “convivência desta pluralidade, essa ruptura com as categorias convencionais, esse “*não-lugar*.”²² E a frase anterior de Danto estava se referindo exatamente às dificuldades do museu, que para se comprometer com este tipo de arte, teria que abrir mão da estrutura e teoria que o consideravam como um “tesouro de beleza” ou “um santuário da forma espiritual”.²³

Poderíamos pensar esse “*não-lugar*” também como o lugar contemporâneo do museu de arte, no sentido de não ser um lugar com funções e padrões rigidamente pré-determinados, com propósitos fixos e unidirecionados, mas aberto ao devir da arte e da cultura. Um lugar é um espaço impregnado de significados. Não por acaso, o título da dissertação fala da *ambivalência* do museu, que depois veremos, é percebida como característica positiva neste sentido mesmo de abertura. Também não por acaso, o trabalho plástico que desenvolvi como parte da minha pesquisa, e com um caráter de estudo, de esboço, foi intitulado “Entre o espaço e o lugar”. E este *entre* pode ser entendido como esse “*não-lugar*”, onde instantes de

²⁰ Lagnado, Lisette – O artista e as instituições de arte - apresentação da mesa redonda 3 para a 26ª Bienal de São Paulo, in <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/palestras/document.2004-09-27>

²¹ Danto Arthur, - *After the end of art*, New Jersey, Princeton University Press, 1997,p.17

²² Faria, Agnaldo, op.cit.

²³ Danto, Arthur op.cit, p.17.

arte, como numa recolagem de experiências de museu, se apresentariam em seus paradoxos, contaminações e unicidades fragmentárias.

O conceito de (não) lugar encontra pontos de contato nas palavras de Stéphane Huchet, citando a historiadora Patrícia Falguières: “um lugar tem por vocação assumir a multiplicidade dos dados (...) reduz a confusão do mundo, é o índice das coisas”.²⁴ E ela vai adiante ao afirmar que, para ela, “o museu seria o lugar dos lugares, a própria idéia de lugar, pois é um lugar vazio qualificado pelas palavras e pela memória”. E seria necessário acrescentar: pelas imagens, já que, como lembrou Lorenzo Mammi, “a obra não é uma coisa, mas uma imagem”.²⁵

O texto de abertura da conferência do simpósio “Padrões aos pedaços” sobre o sistema da arte²⁶ resume bem esta crise contemporânea onde arte e instituição estão imbricadas.

Talvez a característica mais marcante da arte contemporânea seja a redefinição dos espaços de criação e circulação da arte. A imagem romântica da inocência criativa isolada em um ateliê choca-se com o atual modelo de trabalho em rede, no qual o artista é compelido a atuar em um sistema cuja lógica se assemelha à da cultura corporativa. Ao mesmo tempo em que conhecem e exploram os meandros dessa máquina de administração da cultura, artistas, curadores e instituições precisam reafirmar a singularidade da arte. Esse jogo de aceitação e rejeição do modelo do capitalismo corporativo caracteriza as vibrações da rede que estrutura o sistema da arte.

Em contraposição a um tipo de pensamento crítico pessimista e niilista em relação ao museu na contemporaneidade, ainda que reconhecendo a total pertinência das críticas que reclamam de sua subserviência a imposições de um sistema que crescentemente atende a leis

²⁴ Huchet, Stéphane – relato da conferência *No ar: os curtos circuitos alegóricos de Marcel Broodthers*, em 28/01/06, in: <http://forumpermanenteincubadora.fapesp.br/portal/>

²⁵ Mammi, Lorenzo – *Mortes recentes da arte*, in: *Novos Estudos*, no 60, julho de 2001.

²⁶ Conferência 1: *Sobre o Tema*, do simpósio *O sistema da arte*, promovido pelo Fórum Permanente, e do qual participaram Susan May, Ousseynou Wade, Paulo Herkenhoff e Daniela Bousso, em agosto 2005, in: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/>

de mercado, pretende-se demonstrar que o próprio museu produz crítica, e uma crítica que pode ser bastante produtiva atingindo não apenas os agentes nele diretamente envolvidos, mas o sistema social que é abarcado por seu campo de atuação. Deste ponto de vista, é possível perceber em algumas experiências perspectivas de resistência e constituição de outros modos de ação crítica (que não substituem os discursos teóricos gerados por - ou em - outros meios).

São exatamente estas ações críticas que este trabalho pretende avaliar.²⁷ E é neste exercício da crítica que se desenvolve a capacidade de produzir leituras contemporâneas como reivindicam os autores de um texto escrito nos anos 70 que se mantém atual sobre as condições atuais da produção de arte no Brasil²⁸ - “Na medida em que apenas *deposita* o seu trabalho em algum espaço do circuito [o artista] obedece às suas regras e não interfere sobre o eixo *linguagens-leituras*. E é obviamente sobre esse eixo que se está obrigado a produzir transformações: não basta a produção de linguagens contemporâneas, é preciso produzir leituras contemporâneas”. É importante que estas leituras se dêem em um espaço de liberdade, onde não existam caminhos únicos ou rigidamente pré-determinados, onde seja possível e

²⁷ Ao escolher avaliar a crítica institucional do ponto de vista da produção de arte, como um modo de pensar esta reflexão crítica a partir do artista, pensei no museu como a instituição que provocou estes trabalhos críticos. Enquanto provoca desta forma, o museu vive na tensão de rejeitar ou receber a obra que o critica. Acredito que este paradoxo pode ser percebido de forma direta e indireta nos trabalhos de crítica institucional. Um outro lado do museu enquanto lugar da crítica é a sua capacidade de abrir espaço para trabalhos especiais de educação e curadoria, que vejo como integrantes fundamentais da formação do sistema crítico institucional. Curadores e educadores (esses últimos em menor grau dada à pequena importância a eles atribuída) têm sido alvo de críticas que de modo geral se referem a um excesso de interferência, autoridade e arbitrariedade na condução de suas atividades. Mas fugindo de generalizações que encobrem diferentes qualidades, sabe-se que curadores que recebem ou conquistam condições de exercer seu trabalho, têm apresentado exposições que podem ser entendidas como obras autorais, explicitadas como tais, e capazes de provocar novas possibilidades de leitura e interpretação crítica. Por sua vez, há equipes de educadores que trabalham com o intuito de promover maiores condições para a experiência pessoal e a aquisição de conhecimento, e entendem que é através do exercício do questionamento e da crítica que o visitante encontrará seus próprios caminhos para desenvolver encontros substantivos com obras e exposições.

²⁸ZÍLIO, Carlos; REZENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltercio - *O Boom, o pós-boom e o dis-boom-in*: BASBAUM, Ricardo (organizador) - *Arte contemporânea brasileira - texturas, dicções, ficções, estratégias* - ed. Contra capa-2001 (publicado originalmente no jornal Opinião em 03/09/1976).

desejável “produzir algum tipo de estranhamento em que a situação seja desnaturalizada... para não aceitar as coisas como elas são e perceber assim uma série de fragilidades”.²⁹

Se considerarmos os conceitos mais avançados sobre aprendizagem veremos que há um reconhecimento por parte de muitos pensadores, como John H. Falk de que a postura crítica é fundamental para a aprendizagem, não basta conhecer o novo, mas articular conhecimentos em um processo dinâmico e interativo.

Partindo de um conceito ampliado de museu de arte, que não se restringe ao seu espaço físico, é possível arriscar uma leitura dos paradoxos, ambivalências, e relações em processo, como características não neutralizadoras, ou instrumentalizadoras (estas existem é claro e têm sido exaustivamente criticadas), mas características com poder de provocação, e de produção de trabalhos críticos e autocríticos. Trata-se de uma instituição entendida de modo abrangente, em que a crítica ao museu se revela inseparável da prática artística em si, e de seu contexto histórico.

O museu tem sido, desde os anos 60, alvo preferencial da crítica institucional e tem estado no centro das atenções. Por enquanto, denomino como crítica institucional tanto os trabalhos de arte autoquestionadores que têm como objeto a instituição, quanto à produção teórica que discute questões relacionadas à instituição. As principais discussões têm sido com referência ao caráter, relevância e eficácia de seu papel sócio-cultural na contemporaneidade.

Mas é preciso ir além da discussão das funções e papéis, e entender que um museu precisa definir os seus propósitos mais gerais também que se manifestam nas políticas curatoriais. Para Durval de Lara Filho³⁰, é preciso “mudar o foco das funções para os

²⁹ Fala de Ricardo Basbaum em Ronaldo Brito conversa com Ricardo Basbaum, Roberto Conduru, Sheila Cabo e Vera Beatriz Siqueira, in: Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ, número 7, dez 2004.

³⁰ Lara Filho, Durval – O museu no século XXI ou o museu do século XXI? in: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/>

propósitos” e, embora sejam inseparáveis, as funções seriam universais e os propósitos seriam particulares e locais. E conclui:

A finalidade última do museu é trazer algum tipo de benefício às pessoas e provocar mudanças em suas vidas, e não ser simplesmente uma casa de custódia para obras de arte ou um centro erudito. Isso implica num constante questionamento de suas funções e propósitos.

No entanto, esta discussão conceitual a respeito de funções e propósitos termina por ser abafada por uma situação política que parece se sobrepor a todas as outras questões. Tem sido exaustivamente criticada, como já foi dito, a tendência dominante e global de submissão do museu a interesses mercadológicos e populistas, levando-o freqüentemente a seguir caminhos identificados com o mundo do consumo e do espetáculo. Como conseqüência, haveria um processo de perda de sua responsabilidade como lugar de formação de conhecimento sobre a arte e sua história. No caso dos museus brasileiros esta crítica é totalmente pertinente, já que não há museus de arte que apresentem coleções em exposição permanente.

E por que seria fundamental para um museu ter acervos e manter exposições permanentes do seu acervo? As exposições permanentes de coleções dão oportunidade ao público de pesquisar diretamente as obras que lhe interessam. Para Ulpiano Bezerra de Menezes³¹, embora alguns museus possam funcionar sem ter acervo, devem ter formas culturais alternativas consistentes para suprir a ausência de acervos. Mas esta seria uma exceção, e o desejável é que os museus sejam locais onde o público possa conhecer e reconhecer uma coleção que constitua, mesmo que parcialmente, um modo de formação de história(s) da(s) arte(s). Como um repertório à disposição, para que se possa construir leituras diversas.

Menezes acrescenta:

³¹ Menezes, Ulpiano Bezerra – palestra no Seminário *Coleções*, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro, 06/05/1997(transcrição direta de fita gravada).

Nós vivemos uma realidade em que nos encontramos mergulhados no universo material em que não há nenhuma instância, seja biológica, seja psíquica, seja social, de que esteja ausente o suporte material.(...) apesar disso, temos pouca consciência desse universo material que nos rodeia e nos penetra.(...) o campo de atuação do museu é esse universo material, que não significa limitação.(...) As coleções virtuais são boas, mas não deve substituir a coleção empírica, mas agregar-se a ela.

A declaração de propósitos da conferência geral do ICOM (Conselho Internacional de Museus) de 2007³² diz:

O papel dos museus na sociedade está mudando rápida e substancialmente. Expostos a critérios numéricos e econômicos de forma crescente, museus estão ameaçados de perder seu principal foco: suas coleções. Mas, os acervos ainda permanecem como fundamentais para a aquisição de conhecimento e atribuição de competência e valor aos museus. A conferência Geral ICOM 2007 pretende ser um fórum de discussão e geração de idéias e soluções para construir pontes entre as diferentes expectativas. (...) O verdadeiro sucesso dos museus é medido de forma intangível e difícil de quantificar, como a qualidade da pesquisa e da função educativa, assim como o estudo, cuidado e manutenção das coleções, e por último o nível de credibilidade pública.

Nos Eixos Curatoriais do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro³³, lê-se que o museu tem duas diretrizes básicas, uma voltada para exposições temporárias e outra para exposições periódicas em diferentes recortes da coleção. A coleção composta de obras próprias e da coleção Gilberto Chateaubriand, “desempenham um papel essencial na formação do público (educação), na consolidação do afeto da comunidade carioca e brasileira pelo museu, e na sua visibilidade institucional no país e no exterior”. Em abril de 2006, o curador Fernando Cocchiarale,³⁴ planejava um espaço para exposição permanente dos destaques da coleção, mas esbarrou na falta de patrocínio.

Voltando à questão mais geral do sistema, pode-se dizer que embora o processo de mercantilização e institucionalização da arte venha se agravando substancialmente na última década, e a natureza do sistema capitalista hoje seja outra (marcada por capitais e

³² *ICOM Mission Statement* para a Conferência geral de 2007, in: www.icom.oesterreich.at/2007/index.html

³³ Eixos curatoriais do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 07/10/2005. Rio de Janeiro, MAM.

³⁴ Cocchiarale, Fernando, entrevista ao jornal O Globo, a propósito da matéria *Arte por 4*, em 22/04/2006.

mercados vorazes, voláteis e globais), esta discussão não é nova e é possível identificar seu germe na crítica de Baudelaire à associação da idéia de progresso com o desenvolvimento da arte, o que faria com que esta fosse contaminada por valores materiais. Baudelaire ainda sutilmente ironiza o processo de “aburguesamento” dos Salões Nacionais na introdução ao Salão de 1846, em que diz: “Uns cultos, outros, proprietários; um dia odioso virá em que os cultos serão proprietários, e os proprietários, cultos. Então vosso poder será absoluto, e ninguém protestará contra ele”.³⁵ Quase um século depois, Walter Benjamin analisa em seu mais famoso ensaio³⁶ a mudança do sistema da arte, diante da perda da aura, do valor de culto e da autenticidade provocadas pelos novos meios de reprodutibilidade técnica. Mas, a inevitável reificação que a massificação promoveria, foi vista como possibilidade política de democratização da arte e de emancipação da obra de valores burgueses

Reproduzem-se cada vez mais obras de arte que foram feitas justamente para serem reproduzidas... Mas, desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda função da arte fica subvertida. Em lugar de basear-se no ritual, ela funda-se, doravante, sobre uma outra forma de práxis: a política.

A expectativa de Benjamin não se concretizou do modo como ele esperava no sentido de democratizar o acesso à arte. Tampouco, Benjamin imaginou como o conceito de democratização poderia ser transfigurado.

Arthur Danto³⁷, referindo-se basicamente à realidade do seu país, considera que a tese de Benjamin se tornou falsa, já que hoje os museus estão cada vez mais populares e abertos não só a fotografia e outras formas de reprodução mecânica, como a todo tipo de arte, pois “qualquer coisa poderia parecer uma obra de arte e [ser ou] não ser uma obra de arte”. Para Danto a teoria de Benjamin era muito original, mas não funcionou na realidade. “Em um

³⁵ Baudelaire, Charles – *Salão de 1846* – in: Poesia e Prosa, ed. Nova Aguilar, 2002, p.671.

³⁶ Benjamin, Walter – *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, in: Obras escolhidas: Magia e técnica, Arte e Política, São Paulo, ed. Brasiliense, 1944.

³⁷ Entrevista de Arthur Danto`a Paulo Ghiraldelli Jr. para o Caderno Mais, Folha de São Paulo, 19/03/06.

sentido importante, a aura estava associada com artesanato e com a mão, e a reprodutibilidade mecânica, com as máquinas, com câmeras. Isso, ao fim e ao cabo, não teve nenhuma importância”.

O que seria exatamente esta democratização dos museus é um tema complexo, e não deve ser confundido com práticas populistas de atração de público. Mas, a preocupação de Benjamin em seu questionamento da institucionalização da arte e de sentido político está, em outros termos, mais presente do que nunca nos debates contemporâneos, dos quais vamos nos ocupar mais adiante. No entanto, convém lembrar que as questões que envolvem a institucionalização da arte, e suas conseqüências culturais e políticas têm sido discutidas ao longo da história. Pode-se considerar que as idéias de Benjamin foram retrabalhadas por muitos pensadores, como André Malraux no seu conceito de “museu imaginário”, que acreditou em uma mudança revolucionária da arte e do museu como arte, resultante das livres associações e interpretações proporcionadas pela fotografia. Sobre isso, Douglas Crimp,³⁸ fez um comentário irônico: “Malraux ficou maravilhado com as infinitas possibilidades de seu Museu, com a proliferação de discurso a que ele poderia dar origem ao consolidar séries estilísticas totalmente novas com uma simples mudança na disposição das fotografias” De um outro ponto de vista, Theodor Adorno³⁹, em 1953, opõe Proust e Valéry em relação à visão sobre o museu como lugar de reanimação e reificação. E mais recentemente, Hal Foster, em seu texto escrito em 1997⁴⁰, identificou quatro pares de artistas e/ou pensadores (Baudelaire /Manet, Proust/Valéry, Panofsky/Benjamin e Malraux/Benjamin) que representariam esses dois aspectos sempre em oposição e relacionados, por sua vez, com as idéias de totalidade e fragmentação.

³⁸ Crimp, Douglas - Sobre *as ruínas do museu* – São Paulo, ed. Martins Fontes, 2005, p.55.

³⁹ Adorno, Theodor W. - *Museu Valéry Proust*, in: Prismas, ed. Ática, 2001

⁴⁰ Foster, Hal - *Archives of Modern Art*, in: October, n. 99, 1997

Se considerarmos que estes pares não se excluem, mas se complementam dialeticamente como “momentos dessa verdade” vividos como experiência crítica, como já havia dito Adorno, poderemos interpretá-los como os paradoxos referidos anteriormente, e valorizá-los como características contemporâneas positivas do museu de arte, que vale reiterar: o reconhecimento crescente de que sua função educativa é primordial (mesmo que as reais motivações por parte das administrações de alguns museus sejam de ordem política, democratização hoje é uma proposição universal “politicamente correta” - (infelizmente nem sempre com qualidade) - e pode atender a interesses de patrocinadores pelas leis de incentivo fiscal), e a consciência tanto de artistas quanto de teóricos das relações intrínsecas entre arte e instituição.

Esta consciência que se inicia basicamente nos anos 60/70 (herdeira dos conceitos de Duchamp e do Dadaísmo) deságua hoje em trabalhos contemporâneos que são autoquestionadores e que, em casos mais específicos, podem ser genericamente denominados de crítica institucional. Embora este tipo de crítica não tenha grande peso no Brasil, até pela própria precariedade do mercado de arte, reflexo inevitável do atraso sócio-econômico-cultural do país, tem havido, especialmente por parte dos artistas, uma tentativa de interferência neste sistema através de estratégias de trabalho que, tornando visíveis seu contexto e influência, o criticam a partir de sua inserção na própria instituição.

Embora os fundamentos da crítica institucional não difiram substancialmente nos grandes centros internacionais ou brasileiros, tendo em vista a crescente tendência à dissolução de fronteiras culturais em um mundo globalizado, há, por outro lado, a especificidade de um país, cuja complexidade sócio-política e dificuldades econômicas são imensas. Desta forma se faz necessário averiguar, mesmo que de forma sintética, o modo de funcionamento do sistema de arte no Brasil, e das condições atuais do mercado. Após o primeiro capítulo que avalia

origens históricas da crítica institucional, o segundo capítulo inicia abordando o mercado e o circuito da arte e a seguir explora conceitos e práticas de trabalhos de crítica institucional (sempre considerando estas práticas de forma interdependente e simultânea na produção dos artistas e na ação das instituições).

CAPÍTULO 1

AÇÕES E REAÇÕES

1.1-Elegendo momentos originais.

Em que momento a arte passou a duvidar de si? A partir de quando a noção do que seja arte e os propósitos e funções do produtor/artista e do produto/arte tornaram-se objetos de radical questionamento?

Partindo da premissa que os trabalhos que criticam o museu e outros espaços expositivos, como representantes físicos e simbólicos do poder institucional do sistema da arte, têm como origem e fundamento intrínseco o questionamento da própria arte e ciente que as narrativas históricas se constituem como ficção, compostas ao longo do tempo numa costura de ficções diversas e fragmentadas, elejo alguns destes momentos/fragmentos como fundamentais na formação da crítica institucional da arte como a conhecemos hoje.

Para delimitar o campo de análise, vamos tomar como ponto de partida Manet, depois Cézanne (1839-1906) e o cubismo no começo do século XX, lembrando que as experiências iniciais da pintura moderna no período entre a primeira metade do século XIX, com o romantismo e o realismo, já indicavam sutis, mas significativas, quebras dos paradigmas renascentistas baseados essencialmente na representação. Manet com sua pintura mais preocupada com a própria pintura (predominância da organização espacial através de amplas áreas de cor e contrastes de luz em detrimento da modelagem das figuras) e com a função do outro - o que vê (muitas figuras parecem denunciar o observador) - do que com a tradição da pintura renascentista que ele citava. O último procedimento antecipou práticas modernas e contemporâneas que se constituíram em revisões críticas da pintura e da arte. Ao se referir à

tradição e ao observador, o valor da arte passa a existir como *relação*. Foucault⁴¹ considerou que as pinturas de Manet foram provavelmente as primeiras pinturas “de museu”, ou seja, neste espelhamento de si mesma, ela pressupunha integrar este grande arquivo exposto nos museus, de modo a fazer parte “da enorme superfície da pintura”. Uma obra que surge no interior do arquivo, e o museu é o lugar do arquivo da arte. Aqui convém distinguir a idéia de uma arte autocrítica, como pressuposto para a crítica da instituição da arte, da idéia de arte autônoma que deveu seu conceito e existência a esta mesma institucionalização. São concepções paralelas e não excludentes que têm em comum a condição moderna da arte e sua interdependência do museu.

Cézanne já nasceu deste arquivo e redirecionou, de um outro modo, a tradição da pintura. Embora não fosse a arte em geral, mas a pintura que estava em questão, torna-se importante lembrar, mesmo sucintamente, que a experiência de Cézanne trazia em seu bojo idéias caras à arte contemporânea: a importância do processo, da estrutura, da dúvida e, conseqüentemente, da autenticidade. O pintor, como escreveu Merleau-Ponty em seu ensaio *A Dúvida de Cézanne*⁴², procurou “a realidade sem abandonar as sensações, sem ter outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva ou o quadro”. Ou seja, sua atenção estava voltada para a estrutura material da tela e o seu modo de pintar privilegiava a autenticidade de seu processo, evoluindo por pequenas pinceladas, “mediante a ocupação sucessiva das regiões adjacentes, como que caminhando passo a passo, sem saltar de uma parte a outra da tela, como é normal em um trabalho de composição. E assim fazendo, sua preocupação maior, tomada por ele

⁴¹ FOUCAULT, Michel. *Fantasy of the Library* em: Language, Counter-Memory, Practice. Cornell University Press, 1977, p.92-93(citado por Douglas Crimp em *Sobre as Ruínas do Museu*, p 46,47. e La Peinture de Manet, conferência em Tunis em 20/05/1971, in: <http://foucault.info/documents/manet>

⁴² PONTY, Merlau, *A dúvida de Cézanne*, in: Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1980, p.116.

mesmo como ato de autenticidade e sinceridade no processo de trabalho, era a de nunca se corrigir”.⁴³ Cézanne contrariava a tradição, evitando a hegemonia da composição sobre o processo, e lutou pela construção de um espaço conceituado e estruturado pelo fazer. Prática e reflexão crítica atuando de forma simultânea e intrínseca uma à outra.

Esta nova espacialidade está claramente na origem imediata das correntes ditas construtivistas. Após Cézanne, e certamente devedor de sua obra, o cubismo veio a se constituir em outro momento crucial para a constituição de um novo pensamento da arte. Como disse Rodrigo Naves no prefácio de *O Espaço Moderno*⁴⁴, “o mundo que começa a se construir com as colagens cubistas - oscilando permanentemente entre o real e a representação – adquire um novo estatuto em várias obras contemporâneas”.

Pode-se então dizer que o Cubismo, especialmente a colagem, trouxe para a pintura – aqui entendida como plano/ espaço imaterial da arte - choque com o mundo real através da exposição do processo de trabalho ou da utilização de objetos, não mais representados, mas, apresentados em sua materialidade própria. Choque porque a colagem promovia uma invasão do espaço da arte pelo espaço real. No entanto, como analisou Argan, “as obras cubistas, a despeito do postulado revolucionário, ainda eram obras de museu”.⁴⁵ Apesar disso, é importante salientar que este tipo de mudança estrutural dentro da própria obra provocou mudanças na percepção do espaço da obra como algo não mais intocado pelo espaço comum da vida, o que conseqüentemente afetava também o museu como templo de

⁴³ MARTINS, Luiz Renato, *O Debate entre Construtivismo e Produtivismo, Segundo Nilolay Tarabukin*; texto apresentado em palestra em 23/09/2000 no Ciclo Cultural Greve/Greve é Formação, Depto.de Artes da ECA-USP, in: www.cap.eca.usp.br/ars2/debate.pdf.

⁴⁴ prefácio do livro *O Espaço Moderno* de Alberto Tassinari, ed. CosacNaify, 2001.

⁴⁵ ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 353.

objetos transcendentais. ⁴⁶ Ainda não ocorrera uma revolução, como bem observou Argan, “a não ser dentro da concepção histórica da arte como forma e da forma como objeto; mas enquanto a arte permanecesse produção de objetos, a razão social da arte permaneceria inalterada, porque na sociedade burguesa o objeto é mercadoria, a mercadoria é riqueza, a riqueza é autoridade e poder”. ⁴⁷

O Construtivismo Russo vem dar um novo salto neste processo, como diz Luiz Martins: ⁴⁸

A radicalização da descoberta ou da guinada cézanniana, é, pois, que aponta a via do construtivismo russo; guinada esta, que antes de mais nada, é o resultado de uma tomada de consciência materialista, por parte de Cézanne, que passa a conferir soberania à prática, diante da composição (...) Os avanços que o cubismo introduz, nesta nova economia pictórica, depurando a forma processual de sua extração subjetiva, presente em Cézanne, para torná-la, quanto à sua origem, impessoal e abstrata tal qual um módulo ou engrenagem de máquina, pode-se afirmar, em conclusão, que será a radicalização da dimensão processual da arte, que se dará na fase analítica ou dos objetos não utilitários, transcorrida de 1919 a 1921 – aquela que os construtivistas também denominaram fase de “laboratório”, justificando-a como “experiências em vista da futura produção”.

Tatlin já havia definido a forma como “produto da força dinâmica resultante das suas relações”. ⁴⁹ Uma definição que não está distante de muitos dos conceitos contemporâneos de arte, e que levava em conta as relações internas próprias à obra e externas ligadas tanto a aspectos físicos (espaço, luz, etc.) quanto aos contextos históricos, políticos e sociais. Propõe ainda a interdisciplinaridade (o que ampliou as formas de linguagem e ação em trabalhos que abarcavam além das técnicas convencionais, a escultura - construção, a propaganda política, artes gráficas, arquitetura, design, colagem, fotografia etc...).

Portanto, em síntese, o ideal de autonomia da arte moderna deveria ser superado para que a arte conquistasse todos os campos da existência social. Neste sentido, os artistas

⁴⁶ A noção de arte como atividade do espírito em Hegel (1770-1831) é concomitante ao surgimento do museu como templo da arte.

⁴⁷ ARGAN, Giulio Carlo; op. Cit; pp/354, 355.

⁴⁸ MARTINS, op. cit.

⁴⁹ Citado por MARTINS, Luiz Renato, op.cit.

produtivistas reivindicavam o abandono tanto do objeto artesanal com finalidade puramente estética, inútil politicamente, quanto do ateliê e do museu, como espaços confinados a uma atividade voltada para interesses elitistas. Tarabukin⁵⁰ escreveu (profeticamente):

Toda a arte não encontrará sua justificação, senão nos muros do museu, e toda a tempestade revolucionária terá o seu apaziguamento no silêncio desse cemitério. (...) O mundo atual apresenta ao artista exigências inteiramente novas: ele espera dele não quadros ou esculturas de museus, mas objetos socialmente justificados por sua forma e destinação⁵¹

Deixando claro que esta nova postura em relação à produção, circulação e recepção da arte estava diretamente ligada ao contexto político da revolução russa pensadores do movimento construtivista e depois do produtivista, Tarabukin⁵² radicaliza sua posição em seu livro *Do Cavalete à Máquina* :

A pintura e a escultura de atelier (...) é sempre uma arte de museu, e o museu permanece (...) ao mesmo tempo, como a causa e a finalidade da criação. Eu incluo também entre os objetos de museu, cuja destinação não é a atividade prática vital, a pintura espacial e os contra-relevos (de Tatlin). Tudo aquilo que é criado pela ala “de esquerda” da arte contemporânea de 1917.⁵³

⁵⁰ Nikolay Tarabukin foi um dos principais participantes e teóricos do construtivismo. Apenas dois de seus livros foram publicados no ocidente, *Do Cavalete à Máquina* e *Por uma Teoria da Pintura*, publicados na Rússia em 1923.

⁵¹ TARABOUKINE, Nikolay, *Le dernier tableau/ Du chevalet à la machine: pour une théorie de la peinture/ Ecrits sur l'art et l'histoire de l'art à la époque du constructivisme russe*. Paris, éditions Champ Libre, 1980.

⁵² O movimento produtivista surgiu como um desdobramento do construtivismo russo, no último trimestre de 1921, propondo o utilitarismo como uma radicalização materialista do construtivismo.(Cf. Martins, op.cit.).

⁵³ Luis Martins (Cf.MARTINS, op.cit.) cita o teórico construtivista Alexei Gan, que em seu tratado *Construtivismo* de 1922, afirma: “o construtivismo não é um fenômeno só nosso. Ele se desenvolve a partir de condições vivas, que se erguem a partir da condição das forças produtivas. E, dependendo das condições das forças produtivas, isto é, dependendo de diferentes formas sociais, adota diferentes inclinações. (...) O nosso construtivismo declarou uma guerra sem trégua com a arte, porque os meios e as qualidades da arte não são suficientemente poderosos para sistematizar os sentimentos do nosso meio revolucionário. (...) No Ocidente o construtivismo flerta com a arte (...), flerta com a política, declarando que a nova arte fica de fora da política, mas que não é apolítica. Nosso construtivismo (...) engaja uma batalha severa contra os parasitas, contra os pintores de direita e de esquerda, numa palavras, contra todos aqueles que defendem, mesmo levemente, a atividade estética especulativa da arte. Nosso construtivismo está lutando pela produção material e intelectual de uma cultura comunista”.

É possível, no entanto identificar vários pontos em comum com problemas contemporâneos como o questionamento da autonomia, da autoria, do valor social, institucional e político da arte e, por fim, nas propostas de integração teoria e prática, interdisciplinaridade e interação arte-vida.

Os movimentos ocidentais capitalistas que são compreendidos como parte de uma vertente construtivista, de modo geral, foram pautados pela abstração e geometrização. A produção da Bauhaus alemã (1919-1933), o neoplasticismo holandês (1917), o grupo inglês Circle (1930), o grupo Cercle et Carré (1929), o concretismo, desdobraram em graus e modos diversos as idéias construtivistas, principalmente quanto à vontade de intervir na sociedade através de uma produção industrializada. A despeito do objetivo democratizante, o enfoque essencialmente formal, somado à ação da indústria e dos meios de comunicação que dotaram os objetos construtivos de status social e econômico, restringiu o potencial das intervenções, e assim pouco acrescentaram ao que o construtivismo russo havia proposto em termos de crítica ao sistema da arte. As instituições da arte seriam afetadas na medida em que a sociedade como um todo fosse reformada pela política econômica e cultural, na qual a arte cumpriria importante papel. Papéis diferentes em sociedades diferentes. Como disse Ronaldo Brito⁵⁴:

A análise de qualquer tendência construtiva tem de situar-se no centro da montagem política cultural, isso porque, mais do que qualquer outra tendência, esta se caracterizou por suas relações diretas com a política cultural dos estados, com a disponibilidade do sistema em admiti-la como agente de transformação estética do ambiente. A variação nas posições estatais frente à arte é determinante no seio dos projetos construtivos, no modo como vão evoluir como proposta: se adotam uma perspectiva claramente reformista e utilitária, se tendem a um utopismo especulativo ou se politizam a arte e buscam transformá-la numa arma ideológica.

A análise de Ronaldo Brito evolui no sentido de mostrar como o projeto construtivo ocidental, ao contrário do que ambicionava, não rompia nem com o estatuto da arte nem

⁵⁴ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Funarte, 1985; pp.18 /26.

revolucionava a ordem social (o que o diferenciava basicamente do produtivismo soviético que lutava, mesmo que de forma ingênua e confusa, contra as estruturas de poder) O desejo utópico de transformação social não poderia se realizar, já que não ultrapassava, nem poderia, o contexto ideológico e político capitalista. Ou seja, a rigor, a transformação que propugnou aconteceu apenas no interior da própria arte, em sua linguagem, não fora dela. A autonomia da arte era defendida e seu campo de ação ampliado e potencializado através dos mecanismos industriais da economia capitalista. O Surrealismo e Dada se constituiriam como representantes de uma outra vertente, a negativa, ou o “outro das tendências construtivas”⁵⁵, no sentido que contrapunham a idéia de construção à de desconstrução, não só dos fundamentos e valores da arte como de todos os valores ancorados na racionalidade e nas crenças humanistas/progressistas. Ainda, segundo Ronaldo Brito⁵⁶:

Não havia propriamente um rompimento em relação ao mundo do sujeito cartesiano, ao mundo da objetividade ideológica e da razão.(...) O seu desejo social era da ordem do utópico, senão do delirante, ou aspirava uma integração funcional no modo de produção dominante. A inscrição construtiva não era, a rigor, crítica. Isso explica em parte sua incapacidade estrutural de compreender aspectos do Surrealismo e especialmente do Dadaísmo (e de Duchamp, em particular) no registro correto. Foram esses aspectos (...) que serviram de suporte a emergências críticas surgidas mais ou menos com os anos 60, uma parte delas recebendo inclusive o rótulo de Neodadaísmo. Estão relacionados sobretudo com um desejo de explodir a arte enquanto prática social sublimadora e conformista, e de se colocarem numa posição de combate contra a própria ordem social. Na origem do desejo dadaísta e surrealista estava a recusa de pensar a arte e a literatura - a cultura mesmo-fora do contexto social e político e até de estabelecer uma reflexão autônoma para cada disciplina”.

As novas vanguardas que emergiram no pós-guerra procederam a uma revisão crítica das práticas e conceitos das vanguardas históricas, e especialmente aquelas tributárias aos movimentos construtivista e dadaísta. Mas antes de tudo, torna-se imprescindível voltar para Duchamp, assim como para o dadaísmo, avaliando de que forma foram fundadores de

⁵⁵ BRITO, Ronaldo, op cit. p.24

⁵⁶ idem, p.26.

um pensamento radicalmente crítico quanto à arte e aos seus meios institucionais e, em relação a Duchamp⁵⁷, muito mais do que isso, como foi um divisor de águas da modernidade, e de que modo é responsável pelas idéias e discussões na pós-modernidade. A (auto) reflexividade da arte hoje, a sua prática referida sempre a uma autocrítica, ou ainda a metaarte, tem sua origem direta em Duchamp.

Thierry de Duve entende que as últimas manifestações da metaarte são as práticas denominadas de crítica institucional⁵⁸, objeto principal deste texto. Como estas práticas e conceitos se formaram e se constituem hoje é o tema discutido no capítulo II deste trabalho.

⁵⁷ É importante dizer que a relação de Duchamp com o dadaísmo foi muito mais de uma proximidade de questões do que propriamente uma participação efetiva no movimento fundado em Zurique em 1916. Em 1917 Duchamp e Picabia estavam em Nova York e participaram de ações que, por sua natureza antiarte (como a *Fonte*), tem ligação com as idéias e ações Dada. Antes disso, em 1913, eles e Man Ray fundaram a revista 291, que segundo Argan (Cf. ARGAN, op.cit), “antecipa diversos temas do movimento dadaísta, ao qual aderiram em 1918”. Em 1946, Duchamp disse numa entrevista (CHIPP, H.B. *Teorias da Arte Moderna*, Martins Fontes, 1988, p.398): “Dada foi um protesto extremado contra o lado físico da pintura. Foi uma atitude metafísica. Estava estreita e conscientemente ligado à ‘literatura’. Era uma espécie de niilismo com o qual ainda simpatizo muito. (...) Dada foi muito útil como purgante. E creio que na época eu tinha perfeita consciência disso e de um desejo de purgar-me”. Em entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp esclarece: “não foi só depois de ver as coisas Dada que nós fizemos [as revistas *The Blind Man* e *Wrongrong*], ao contrário, foi no momento do salão dos Independentes, em 1917, onde, além disso, Picabia estava expondo. (...) é paralelo (...), mas sem influencia direta. Não era Dada, mas estava dentro do mesmo espírito sem o ser, porém no espírito de Zurique, ainda que Picabia tenha feito coisas em Zurique”. (CABANNE, Pierre. *O Engenheiro do Tempo Perdido*, ed Perspectiva, 1987, p.94).

⁵⁸ DE DUVE, Thierry. *Reinterpretar a modernidade* - entrevista à Gloria Ferreira e Muriel Caron - fev. 1997, in: *Arte e Ensaios* ano V, nº 5, 1998, Rio de Janeiro, EBA, UFRJ.p.115

I.2 – Retardando Duchamp ⁵⁹

A Reviravolta promovida há mais de noventa anos por Duchamp, o primeiro a questionar de forma radical e explícita a natureza da arte, seu modo de produção, sua institucionalização e seus conceitos constitutivos, repercute produtivamente até os dias de hoje. Dada, por sua vez, é o primeiro movimento a contestar todos os valores da sociedade, começando pela própria arte. Surgindo em plena primeira guerra, Dada é reflexo da crise cultural e política, mas, ao mesmo tempo, estabelece um novo sentido ético ao reconhecer sua própria crise. Richard Huelsenbeck, um dos fundadores do movimento em Zurique, em 1916, ⁶⁰ revelou em *En Avant Dada: História do Dadaísmo*⁶¹ como as idéias do grupo, que no começo almejavam ser a “novíssima arte”, identificada com a abstração e sem uma noção precisa de seus objetivos, foram assumindo um caráter político.

O grupo do Cabaré Voltaire era formado por artistas, no sentido de que eram extremamente sensíveis às possibilidades artísticas recém descobertas (...) Para nós a arte abstrata equivalia à honra absoluta. O naturalismo era uma penetração psicológica dos motivos burgueses, nos quais víamos nosso inimigo mortal, e tal penetração psicológica, apesar de toda resistência, provoca uma identificação com os vários preceitos da moral burguesa. Archipenko, a quem respeitávamos como um modelo sem igual no campo das artes plásticas, sustentava que a arte não deve ser realista nem idealista, mas autêntica.(...) Nenhum de nós suspeitava que o Dada poderia realmente transformar-se, pois não compreendíamos os bastante a nossa época para nos libertarmos das opiniões tradicionais e formar um conceito de arte como um fenômeno moral e social. A arte apenas existia - havia os artistas e os burgueses. Era preciso amar uns e odiar os outros...

Percebe-se claramente no texto de Huelsenbeck a ausência de teorias ou mesmo idéias vinculadas às discussões sobre a própria arte. A arte “nova” era a negação de todas as outras,

⁵⁹ A noção de *retarde* como duração e/ou suspensão de tempo, foi lida aqui em um sentido poético (Duchamp disse em sua entrevista a Pierre Cabanne, (CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido; São Paulo, Ed. Perspectiva, 1987) que “queria dar a *retardo* um sentido poético que não conseguia nem mesmo explicar”) como possibilidade contínua e sem fim de rever Duchamp encontrando e entrelaçando significados prontos (readymades) e por construir.

⁶⁰ Os outros foram Tristan Tzara, Hugo Ball, Hans Arp e Marcel Janco. (CHIPP, H.B., *Teorias da Arte Moderna*, Martins Fontes, 1988, p.381).

⁶¹ (Texto original de 1920, publicado em *Dada, Surrealismo e Scuola Metafisica*, em: CHIPP, op.cit).

e deste modo um instrumento revolucionário contra a burguesia capitalista. A negação de valores, descrença e postura rebelde incorporada em ações instauram assim um paradoxo por sua simples existência. Argan faz uma análise precisa desta questão:

É nonsense no nonsense, mas positivo porque o comportamento do mundo, que pretende ser lógico, é insensato, é um nonsense negativo e letal. Todavia, o nonsense, o acaso também podem ter uma coerência e um rigor próprios. Desfinalizada e desvalorizada, a arte já não é senão um sinal de existência; significativo, porém, quando tudo em redor é morte (...) As manifestações do grupo dadaísta são deliberadamente desordenadas, desconcertantes, escandalosas; a práxis é semelhante à do Futurismo e das vanguardas em geral, mas no caso do Dadaísmo trata-se de uma vanguarda negativa, por não pretender instaurar uma nova relação e sim demonstrar a impossibilidade e a indesejabilidade de qualquer relação entre arte e sociedade.⁶²

Ou seja, a contestação de todos os valores sociais dos quais a arte faz parte, resulta em uma concepção de arte baseada na negação – antiarte - o que é um contra-senso, já que, para ser vista como antiarte, ela precisa se afirmar dentro do mundo da arte a partir das suas referências próprias. Ao negar o sistema da arte, Dada nega o seu próprio valor e função, reduzindo-se assim a ações aleatórias e irreverentes, mas, por isso mesmo, desmitificadoras dos valores constituídos. “Dada não quer produzir obras de arte, e sim ‘produzir-se’ em intervenções em série, deliberadamente imprevisíveis, insensatas e absurdas”.⁶³

Apesar da contradição de ser arte que nega a si própria, de estar obviamente se valendo dos valores e referenciais da arte para contestá-las, as ações de Dada não encontram (e naquele momento não querem) espaço no museu. Com estratégias opostas - o Construtivismo propondo uma nova arte para uma nova sociedade, e Dada negando a racionalidade humana tanto no passado quanto como possibilidade - os dois movimentos pregaram a contestação de todos os valores burgueses, através da provocação de uma crise nos sistemas de poder. No

⁶² ARGAN, op.cit. p. 353

⁶³ idem

entanto Dada também produziu objetos que, como todos os outros que passaram a ser reconhecidos como arte, terminaram por ser absorvidos pelo mercado de arte e pelos museus.

A afinidade de Duchamp com o dadaísmo se revela na iconoclastia, pelos gestos “inúteis” e descomprometidos, pela indiferença e pela rejeição da função interpretativa da arte. Embora nunca tenha participado formalmente do grupo, várias de suas ações podem ser vistas como tipicamente dadaístas, a começar por todo o processo envolvido com a *Fonte*, desde a escolha deste objeto até o seu envio para o salão e posterior protesto de Duchamp renunciando ao cargo que ocupava como conselheiro da Sociedade dos Artistas Independentes em Nova York. Posteriormente, em 1953, ainda numa atitude bem dada, fez um pôster com o cronograma histórico das atividades do grupo (extinto já em 1922) que deveria ser rasgado pelos visitantes de uma exposição sobre Dada.⁶⁴ Também anos depois, Duchamp ironicamente disse: “os dadaístas estavam realmente comprometidos com a ação (...) eles estavam lutando contra o público. E quando se está lutando dificilmente se consegue rir ao mesmo tempo”.⁶⁵

As “lutas” dadaístas ficaram registradas em fotos que junto com objetos dadaístas cristalizaram as idéias e ações absurdas em matéria de museu. Da mesma forma Duchamp virou história e sua anti-obra é preciosidade de museu, mas talvez seja possível dizer que ele ganhou o jogo: é inegável que as idéias que provocaram as fissuras mais profundas no sistema da arte continuam agindo, ainda gerando herdeiros e produzindo questionamentos, dúvidas, releituras, desconstruções em um processo que parece ser interminável. A sua demonstração de que o artista é parte do sistema social como um todo, onde não existe o autor em uma

⁶⁴ NAUMAN, F. Marcel Duchamp. *The art of making art of mechanical reproduction*. Nova York, Ed. Harris Abrams, 1999. p.186.

⁶⁵ TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, São Paulo, Ed. Cosacnaify, 2005.

ponta e o receptor em outra, mas uma cadeia de fatores intercambiantes e interdependentes é essencial para a compreensão dos modos contemporâneos de pensar a arte.

Duchamp apresentou o primeiro ready-made em 1913, Roda de Bicicleta, e em 1917 a Fonte em Nova York. Inventou o termo ready-made para definir objetos prontos, escolhidos por ele para serem, a partir precisamente desta escolha, designados objetos de arte. Com isso ele abandona o terreno estético, onde a habilidade e o estilo ou marca pessoal são substituídos por “signos, ou seja, um sistema de indicadores que delimitam os locais.”⁶⁶ Assim, ficou evidente que o lugar de exposição legitimava esses objetos como arte. Estes lugares podiam ser espaços convencionais como museus e galerias, mas também textos, jornais e tudo que estivesse dentro do campo de atuação da arte – ou, usando o termo de Anne Cauquelin, *continentes*. A autora conclui: a obra “pode ser então qualquer coisa, mas numa hora determinada. O valor mudou de lugar: está agora relacionado ao lugar e ao tempo, desertou o próprio objeto”.

Mais tarde, Duchamp passa a realizar as “caixas” e “valises” que se constituíam em verdadeiros museus portáteis. Com miniaturas e textos que, como ele disse, não eram explicações, mas parte das obras. A confusão entre cópia e original, dilui tanto o sentido de originalidade como o de autoria. As caixas tinham várias cópias, que podiam ser encomendadas, e as obras “originais” podiam ser copiadas e refeitas.

Este procedimento complementar ao ready-made, e cujas conseqüências não se esgotaram ainda hoje, revelam que o artista não cria no sentido estrito do termo (gerar, dar existência a algo a partir do zero), mas se apropria. Negando dessa forma o conceito de

⁶⁶ CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea, uma introdução. Ed. Martins Fontes. 2005, p. 93.

criação ⁶⁷ como fundamental à produção da arte, Duchamp criticava não só a noção de arte como todo o sistema a ela relacionado – a figura do artista, o mercado e as instituições de arte.

Como disse Thierry de Duve⁶⁸, Duchamp, ao contrário das utopias das vanguardas positivas e de Beyus baseadas na crença da criatividade universal (e de qualquer outro valor universal), já partia do princípio de que todos já tinham se tornado artistas, uma vez que diante de um ready-made, não haveria mais diferença entre fazer e apreciar arte. Ou seja, esta abolição de privilégio do artista em relação ao leigo era a própria condição da existência do ready-made como arte e não sua consequência. Em tese, qualquer um poderia escolher e se apropriar de um objeto qualquer. As possíveis barreiras ou dificuldades para esta prática estariam relacionadas, como qualquer outra prática, às regras e códigos do jogo social e das estruturas de poder.⁶⁹ No campo da arte, as instituições criticadas por seu sectarismo e autoritarismo eram as mesmas que ao final legitimavam os discursos de resistência. Este paradoxo foi certamente percebido por Duchamp, que procurou uma forma de resistência ambígua e irônica, contestando e utilizando o sistema ao mesmo tempo, o que refletia “seu gosto pela contradição e pela provocação”.⁷⁰ Embora todo o conceito de ready-made tenha se configurado como um rompimento das idéias instituídas sobre os objetos da arte, inclusive a de criação, percebe-se na narrativa de Duchamp como seu processo de trabalho, como o de

⁶⁷ A idéia moderna de criação está vinculada à de artista, como um ser especial, tocado pelo gênio, uma crença radicada no romantismo. Nos anos 60, a noção de que qualquer um poderia ser artista foi disseminada especialmente por Beyus e pelo grupo Fluxus. “Beyus fez da criatividade humana e do princípio ‘todos são artistas’ as bases não só da sua arte, mas também de seu insistente proselitismo. Com ele, as versões espiritualistas e materialistas da utopia moderna interagiram com grande poder carismático e brilhante ideologia”, in: DE DUVE, Thierry. *Kant depois de Duchamp*, Arte & Ensaio, ano V, n° 5, 1998, p.128.

⁶⁸ DE DUVE, op.cit.

⁶⁹ Talvez a visão de Duchamp tenha previsto a ultrapassagem da lógica moderna. A constituição da autonomia da arte e da cultura como um projeto moderno previa a separação do campo cultural do campo econômico-social, como havia analisado Pierre Bourdieu no seu livro *As Regras da Arte*. Em 2000, Bourdieu escreveu (BOURDIEU, Pierre. *Contrafogos 2*, Jorge Zahar Editor, 2001, p.81) que hoje a lógica comercial se intromete em todos os estágios da produção e de bens culturais. A independência cultural das necessidades da economia e, portanto do domínio dos mecanismos de poder, se vê ameaçada.

⁷⁰ CABANNE, op cit. p.20

qualquer artista, estava totalmente referenciado ao mundo da arte, às suas tradições e saberes. Mesmo a idéia de criação,⁷¹ renegada por Duchamp, está presente como um processo típico de elaboração de uma obra-conceito (incluindo o conhecimento daquelas tradições e saberes, proposição teórica, experimentação, intuição, acaso, reflexão, apresentação de formas significantes⁷²).

Em 1914 fiz o Porta-Garrafas. Comprei-o, simplesmente, no bazar do Hotel-de-Ville. A idéia de inscrição me veio naquele momento (...) Foi sobretudo em 1915, nos Estados Unidos, que fiz outros objetos com inscrições, como a pá de neve, na qual escrevi qualquer coisa em inglês. A palavra *readymade* veio a mim naquele momento, e parecia bastante conveniente para essas coisas que não eram obras de arte, não eram desenhos, e que não se encaixavam em nenhum dos termos aceitos no mundo artístico. Foi por isso que fiquei tentado a fazê-lo⁷³.

O outro lado da questão é a negação e denúncia da criação como um conceito moderno, cada vez mais evidentemente inoperante em uma sociedade em que tudo era

⁷¹ “No sentido social, ordinário da palavra, a criação, é muito bonito, mas, no fundo, não acredito na função criativa do artista. Ele é um homem como qualquer outro. É sua ocupação fazer certas coisas. (...) Por outro lado a palavra ‘arte’ me interessa muito. Se ela vem do Sânscrito, como ouvi dizer, ela significa” fazer “Agora, todo mundo faz alguma coisa, e aqueles que fazem coisas em tela, com uma moldura, são chamados artistas.” (entrevista à Pierre Cabanne)

⁷² Tomo aqui o conceito de forma como definido por Otavio Paz (PAZ, Otavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*, Ed. Perspectiva, 2002, p.25) e por Argan. (in ARGAN, Giulio Carlo, *Guia de História da Arte*, Editorial Estampa, 1994, p.14 – Otavio Paz escreveu: “Ao criticar a idéia de fatura Duchamp não pretende dissociar forma e conteúdo. Na arte o único que conta é a forma. Ou mais exatamente: as formas são as emissoras de significados. A forma projeta sentido, é um aparelho de significar”. Assim, pode-se dizer que conceito e processo, ao ultrapassarem o valor da pura realização de um objeto, se configuram – tomam forma de algum modo, seja objeto, imagem ou pensamento. (como no caso de trabalhos conceituais que apelam para a imaginação e racionalização (Walter de Maria e seu Quilômetro de terra vertical que fica enterrado, portanto invisível) ou ainda, as propostas de ações feitas ao público pelo grupo Fluxus. Argan deixa clara a relação entre percepção, forma e valor: “O valor artístico de um objeto é aquele que se evidencia na sua configuração visível ou como vulgarmente se diz, na sua forma,(...) Qualquer que seja a sua relação com a realidade objetiva, uma forma é sempre qualquer coisa que é dada a perceber, uma mensagem comunicada por meio da percepção. As formas valem como significantes somente na medida em que uma consciência lhes colhe o significado: uma obra é uma obra de arte apenas na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal. Portanto, a história da arte não é tanto uma história de coisas como uma história de juízos de valor”.

⁷³ CABANNE, op.cit. p.80

percebido como artifício. A idéia de artifício foi entendida por Carmen Sílvia Paiva⁷⁴ como índice e sintoma da separação entre homem e trabalho, sintoma percebido como fragmentação e, como capacidade tanto de transcender como de alienar-se da vida.

A idéia de artifício – índice de uma profunda transformação nas relações coletivas - aponta para uma atitude em que a separação entre o homem e as coisas já não reconduz a uma totalidade ou completude, como ocorria com os fragmentos românticos. Através das intervenções de Duchamp no circuito da arte, que transformaram os modos de operar da arte moderna, até então predominantemente artesanal e orgânica, a noção de artifício torna-se reveladora. De modo ambíguo, Duchamp revela que a condição da arte já era um artifício. Ao desmascarar a natureza artificial da produção artística vai mais além e coloca em ação o despedaçamento da própria noção de obra de arte.

Duchamp revelou como a sua postura de autoquestionamento foi fundamental em todo seu processo de trabalho ao comentar sobre o Grande Vidro: “Sempre me coloquei diante do ‘por que’, e da interrogação vem a dúvida, dúvida de tudo. Cheguei a duvidar tanto, que em 1923 eu disse: “Bom, está indo bem!”⁷⁵

Jasper Johns escreveu em 1969 que a incorporação da dúvida na arte pode ter sido a grande obra de Duchamp⁷⁶. A dúvida é a condição primeira para a crítica e o autoquestionamento. A aceitação da dúvida como constituinte dos processos de conhecimento e elaboração de uma obra é um fato indispensável ao seu sentido ético. Não se trata da dúvida–sistemática, método de conhecimento que tem como objetivo a descoberta da verdade e que se constituiu em um princípio racionalista aceito na modernidade, mas a dúvida cética –

⁷⁴ PAIVA, Carmen Silvia Maia. *A construção do corpo em Pablo Picasso e Marcel Duchamp*. Tese de doutorado. Centro de Ciências Sociais, Departamento de História. PUC Rio de Janeiro, junho 2006

⁷⁵ CABANNE, op.cit.

⁷⁶ JOHNS, Jasper. *Reflexões sobre Duchamp*, 1969-in: *Escritos de Artistas*, org. Gloria Ferreira e Cecília Cotrim, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006, p.209.

suspensão definitiva do juízo, “nada afirmando ou nada negando, o sujeito instalando-se na posição do *nada sei*”⁷⁷

A dúvida cética teria sido a dúvida de Montaigne⁷⁸, que diante da profusão de opiniões que marcavam e enriqueciam a discussão intelectual renascentista, se colocava em uma atitude de abertura diante da multiplicidade e diversidade dos pontos de vista, ‘todas incapazes de provar a infalibilidade de um ponto de vista único, verdadeiro, absoluto’.

A perda da noção de unidade foi percebida agudamente por Duchamp. Retomando Carmen Silvia, que leu nesta perda um ganho de outro tipo e entendeu que “a sua maneira, Duchamp procurou resistir ao “processo de nivelamento e subsunção provocado pela divisão do trabalho e pela ordem técnica” ao subverter as noções de valor da época confundiu o circuito de mercadorias. Dessa forma, “passa a buscar uma outra forma de liberdade para arte: a que a aliena da matéria como escrita ” e a procurar abrir um “espaço onde as linguagens e os sentidos não se separassem da ação”⁷⁹

A liberação da arte da matéria e a constituição de seus sentidos pela construção dos artificios discursivos fazem com que a noção de objeto se perca, e a idéia de forma passe a se confundir com ação e conceito. Há em consequência uma subversão da toda a noção do lugar da arte. Para Anne Cauquelin⁸⁰ está aí precisamente a grande ruptura promovida por Duchamp. Ela avalia que se trata de um deslocamento de domínio. A arte não seria mais uma questão de conteúdos (formas, cores, visões, interpretações, maneira ou estilo), mas de continente. Comparando com a idéia de Marshall McLuhan, de que o meio é a mensagem, onde ocorria um apagamento entre a mensagem (conteúdo intencional) e canal de transmissão

⁷⁷ JAPIASSÜ, Hilton e MARCONDES, Danilo. Dicionário Básico de Filosofia, Jorge Zahar Editor, 1996, p.77.

⁷⁸ MACHADO, Milton. *Tijolo, Madeira e Palha na arte contemporânea*. Texto apresentado no seminário Educação e Artes Visuais: Novas Abordagens no Brasil e no Reino Unido. São Paulo, setembro 2003.

⁷⁹ PAIVA, op cit. p. 13

⁸⁰ CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea, uma introdução*. Ed.Martins Fontes.2005, p.92/93.

(neutro e objetivo), Duchamp também faria este apagamento “do conteúdo intencional da obra diante do continente, bastando este último para afirmar que se trata de arte”.

A influência de Duchamp no pensamento da arte tornou-se decisivo a partir dos anos 50, mais claramente ainda nos anos 60 com a Pop Arte, o Minimalismo e todas as práticas relacionadas com a arte conceitual.

Em entrevista feita em 2004,⁸¹ Agnaldo Faria avalia a importância de Duchamp:

Pode-se afirmar que, a partir dos anos 50, a produção artística foi progressivamente se impregnando pela marca duchampiana, particularmente no modo como ele, com seus *readymades*, isto é, como sua idéia de se apropriar de algo já feito fazia a crítica ao circuito da arte, a crítica à própria noção de obra de arte, a crítica à figura do artista, a crítica às modalidades convencionais de expressão artísticas. Tudo isso reverberou e terminou escoando ou se traduzindo nisso que chamamos de produção contemporânea, porque você vê, por exemplo, que muita coisa do que vem sendo feita de lá para cá, sobretudo nos anos 70 quando floresceu a arte conceitual, incorpora a noção de que o que importa não é tanto a obra, a materialidade da obra, mas a idéia, o conceito.

Duchamp negava a tradição do domínio da visualidade, ou dos valores primordialmente estéticos na pintura, que ele chamou de arte retiniana, e, considerava um *readymade* uma “forma de negar a possibilidade de definir arte”.⁸² A dedução lógica é que o estatuto de arte é conferido ao objeto por fatores diversos e externos a ele, e sua forma e conteúdo são então percebidos em relação a estes fatores e não como valores intrínsecos absolutos e universais. O fator primordial, como procurou demonstrar Duchamp, é o poder do sistema da arte, representado naquele momento, tanto pela figura do artista quanto pelo museu.

As contribuições de Duchamp para o sentido de arte A *apropriação* como procedimento da arte significou também um passo decisivo em direção a diminuição da distancia entre arte e vida. A sua própria vida e obra se confundem no pensamento

⁸¹ FARIA, Agnaldo; entrevista realizada no Instituto Tomie Ohtake, e publicada em 28/10/04 em <http://iberecamargo.uol.com.br/content/revista>

⁸² TOMKINS, Calvin- *Duchamp*, ed. Cosacnaify, 2004, p.181

extremamente autocrítico, irônico e indiferente ao mesmo tempo em que sistemático e coerente na sua suposta incoerência (discursos propositadamente contraditórios, o silêncio como obra⁸³ e como crítica, a idéia de que não há verdades a desvendar tanto na falta de sentido da vida como na arte). Para Hans Richter, Duchamp considera a vida como um jogo, “no qual as combinações o estimulam, sem levá-lo a acreditar que exista um sentido atrás de tudo” o que o leva a situar-se “fora da luta da vida e do sentido” e distanciado de “preconceitos ideológicos”.⁸⁴

A palavra ganha um novo papel na arte, fora da literatura, e assim os títulos dos trabalhos, deixam de ser descrições ou ilustrações da idéia e passam a se constituir em parte intrínseca da obra. Graças a todos estes aspectos, o campo da arte foi diversificado e expandido, no limite, ao plano do puro pensamento ou conceito. Por tudo isso, deve-se concordar com Agnaldo Faria quando ele diz que entre todos os artistas de hoje, “Duchamp embora morto (...) está seguramente entre os mais vivos. Duchamp é uma espécie de fantasma, um deus tutelar, que como um espectro, está rondando o mundo dos vivos. Ele nos assedia com suas proposições”.⁸⁵

Embora o *readymade* tenha sido a primeira e mais radical crítica à arte, Duchamp continuou a sua obra-pensamento através de outros dispositivos e experiências como o Grande Vidro, provocando questões como a idéia de *retarde* no lugar de velocidade, o inacabado, o reproduzível, a racionalidade convivendo com o jogo e o acaso.

⁸³ Ficou célebre a frase de Beyus “O silêncio de Duchamp é superestimado”. Para De Duve (DE DUVE, Thierry. *Kant depois de Duchamp*; em: Rio de Janeiro, Revista Arte e Ensaio, Ano V, nº 5, UFRJ, 1998.) Beyus representa a utopia da crença na criatividade humana, inerente a todos, como capacidade política transformadora. A crítica de Beyus a Duchamp é exatamente quanto a sua indiferença às utopias. Beyus declarou ainda: “Ele fez aquele objeto [o urinol] entrar no museu e percebeu que seu deslocamento de um lugar para o outro o transformava em arte. Falhou, entretanto, por não chegar à conclusão clara e simples de que todo homem é artista” (DE DUVE, idem).

⁸⁴ RICHTER, Hans. *Dada, Arte e Antiarte*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

⁸⁵ FARIA, op.cit.

Os conceitos pensados por Duchamp no início do século XX são ainda referências inescapáveis para qualquer discussão (inclusive para aquelas que os rejeitam) em torno da pertinência da arte no mundo de hoje. A partir da rejeição da arte “retiniana”, isto é, que é concebida como puramente visual e que, portanto, depende única ou primordialmente da visibilidade para sua apreensão⁸⁶, ficou claro que o entendimento de que o sentido da arte não é perceptível apenas pela sua aparência visível. A apropriação substituindo a idéia de criação, através do uso do *readymade*, ao invés de limitar, expande a intervenção do artista no sistema, que dessa forma abre “mão da ficção de que a força surge de um eu autônomo que existe fora da historia e da ideologia”.⁸⁷

⁸⁶ Duchamp em sua entrevista a Pierre Cabanne, em *O Engenheiro do Tempo Perdido*, (ed. Perspectiva, 1987, p. 73) afirma: “Desde Courbet, acredita-se que a pintura é endereçada à retina; este foi o erro de todo o mundo. O frisson retiniano! Antes, a pintura tinha outras funções, podia ser religiosa, filosófica, moral. E eu tivesse tido a oportunidade de poder tomar uma atitude anti-retiniana, infelizmente, não teria mudado muita coisa; todo o século é completamente retiniano, exceto os surrealistas que tentaram um pouco, sair disso. E mesmo assim, não conseguiram sair totalmente!”

⁸⁷ CRIMP, Douglas, *A fotografia no museu*, in: *Sobre as ruínas do museu*, São Paulo, Martins Fontes, 2005, p.64

I. 3- As Novas Vanguardas.

A concepção do artista como representante do sistema da instituição arte, cujo poder de legitimação é desnudado é polêmica ainda hoje, apesar de desde os anos 60 esta questão estar presente em todos os trabalhos das chamadas novas vanguardas, especialmente a Pop e arte conceitual. Até que ponto a instituição da arte determina o sistema de validação, até que ponto o artista tem autonomia frente ao sistema, até que ponto o significado da arte é sobredeterminado por este sistema, são discussões contemporâneas centrais para trabalhos de crítica institucional.

A questão da intenção do artista como determinante para a validação da obra de arte enquanto tal foi pensada por Duchamp, além das condições sociais, como um resultado de fatores psicológicos. O significado da obra depende de fatores conscientes e inconscientes tanto do pensamento do artista quanto da interpretação do espectador. “O coeficiente artístico pessoal é como uma relação aritmética entre o não expresso, mas pretendido e o não intencionalmente expresso”.⁸⁸

Outra questão que persiste como um valor – a beleza como definida por Kant como “aquilo que agrada universalmente sem conceito”, ou seja, como objeto de um juízo de gosto que dependa da sensibilidade estética e não da inteligência conceitual, foi radicalmente subvertida por Duchamp. A busca da *beleza da indiferença* traz o problema do gosto e da subjetividade do artista para o debate.⁸⁹ Thierry de Duve, em *Kant After Duchamp*⁹⁰ faz uma

⁸⁸ DUCHAMP. Marcel; O ato criativo, in: TOMKINS, Calvin, *Marcel Duchamp*, Cosac Naify, 2005, p.518

⁸⁹ Duchamp na mesma entrevista (nota 15) p. 80, respondendo o que determinava a escolha dos readymade: “Isto dependia do objeto; em geral, era preciso tomar cuidado com seu *look*. É muito difícil escolher um objeto porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma

releitura da Crítica do Juízo de Kant, considerando que a afirmativa “isto é belo” do julgamento estético clássico é substituído por “isto é arte”. Para De Duve, a qualificação de um objeto como arte corresponde a um juízo de valor baseado em critérios culturais formados de modo subjetivo. O ponto que De Duve parece não resolver em sua leitura da arte contemporânea a partir de Kant e Duchamp é a questão da universalidade contida nestes valores. Sendo subjetivos são também instáveis, relativos e contingentes e, portanto, não universais.

Duchamp, através do ready-made, demonstrou esta contingência. Um objeto comum é percebido de outra forma e ganha novos significados ao conquistar e estabelecer seu lugar no sistema da arte. O corolário, como já foi dito, é que o valor artístico de um objeto não é inerente ou intrínseco ao mesmo, mas resulta de uma teia de fatores subjetivos sim, mas fundamentalmente culturais e históricos.

Todas estas questões abertas por Duchamp incidem poderosamente na arte hoje, e particularmente nos trabalhos de arte conceitual e de crítica institucional. Portanto, entre todos os aspectos do pensamento de Duchamp, será a questão do lugar da arte e suas implicações referentes ao estatuto mesmo da arte que situaremos nos trabalhos de crítica institucional e particularmente no trabalho de Paulo Bruscky, objeto de análise do último capítulo deste trabalho.

Antes de analisar o conceito e práticas de crítica institucional, é importante traçar um panorama, mesmo que sucinto, dos movimentos dos anos 60 e 70 e das denominadas novas-vanguardas, das quais a arte Pop é um marco do início sistemático das estratégias e procedimentos dos trabalhos contemporâneos.

indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do ready-made é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto.

⁹⁰ DE DUVE, op. Cit.

Hal Foster, comentando a questão das releituras das novas vanguardas das experiências e conceitos de Duchamp e das vanguardas históricas conclui: ⁹¹

Estas releituras não teriam o objetivo de encontrar as verdades finais, mas, ao contrário, de esclarecer a estratégia contingente das leituras, ou seja, reconectá-las a uma prática perdida para desconectá-las de um modo presente de trabalhar percebido como antiquado, desorientado ou, por outro lado, opressivo. A primeira mudança seria temporal e a segunda, espacial, abrindo assim um novo lugar/sítio para o trabalho. As práticas das vanguardas não foram perdidas e reencontradas, mas revistas em uma nova prática discursiva. No entanto, as práticas das novas vanguardas só encontraram continuidade na pessoa de Duchamp.

As releituras das vanguardas históricas sob um ponto de vista estruturalista ou pós-estruturalista em que o entendimento do real se dá pela estrutura da linguagem, ou seja, não criamos a partir de uma experiência concreta do mundo ou do contato com a realidade, mas ao contrário, esta estrutura nos precede e condiciona. O sentido existe somente na relação entre significantes, e qualquer coisa é produto de um sistema particular de significação. Afirmações de verdade “são *constructos* ideológicos que tentam fazer o que é produto de uma cultura ou um sistema de pensamento particular parecer natural e inevitável” ⁹².

Esta mudança fez emergir as duas recuperações no final dos anos 50 e começo dos 60: os readymades dadaístas e duchampnianos e as estruturas contingentes do Construtivismo Russo, (como, por exemplo, os contra relevos de Tatlin ou as construções suspensas de Rodchenko).

O retorno do readymade dadaísta e da estrutura construtivista, por mais diferenças políticas e estéticas que possam ter, os dois paradigmas - vanguardas e novas vanguardas - têm em comum a contestação aos princípios burgueses da autonomia da arte e do artista expressivo. As primeiras adotando objetos do cotidiano e uma postura de indiferença estética. As novas vanguardas utilizando materiais industrializados e propondo uma mudança na função do

⁹¹ FOSTER, Hal, What's new about the neo-avant-gardes? Em: The Duchamp Effect. Cambridge ; London, The MIT Press

⁹² HEARTNEY, Eleanor. Pós-Modernismo. São Paulo, Ed. Cosac & Naify, 2002, p.10.

artista descendem claramente de Duchamp. Assim, para os artistas norte americanos e europeus ocidentais no final dos anos 50 e começo dos 60, Dada e Construtivismo (e o surrealismo, contestando o que seria uma racionalidade fracassada através da valorização dos mecanismos do inconsciente) ofereceram duas alternativas históricas para o modelo dominante na época - o formalismo específico do meio, defendido com vigor e inteligência crítica por Greenberg. Este modelo estava fundamentado na autonomia intrínseca da arte, em particular, da pintura modernista.

Artistas descontentes foram atraídos para os dois movimentos que procuravam superar esta aparente autonomia ao redefinir a instituição da arte em uma reavaliação epistemológica dos conceitos de arte voltados para a estética e /ou destruindo suas convenções formais em um ataque anarquista, como fez Dada, ou ainda, transformando-a de acordo com as práticas materialistas de uma sociedade revolucionária, como fez o Construtivismo. Em qualquer caso, procurando reposicionar a arte em relação, não apenas ao espaço-tempo mundano, mas também em relação à prática social. Segundo Hal Foster⁹³, grande parte destas recuperações eram conscientes, já que muitos artistas no final dos anos 50 e começo dos 60 estudaram em escolas superiores de arte, e pesquisaram com rigor acadêmico as vanguardas européias do início do séc. XX.

Nos EUA esta consciência histórica foi posteriormente complicada pela recepção da vanguarda pela mesma instituição que ela sempre havia atacado: não apenas o museu de arte, mas o museu de arte moderna. Se os artistas dos anos 50 reciclaram os dispositivos/ estratégias das vanguardas, os artistas dos anos 60 tiveram que reelaborá-los criticamente. A pressão da consciência histórica não permitia menos que isso⁹⁴.

Algumas das características básicas das vanguardas históricas revistas pelas novas vanguardas são bastante reconhecidas: ideologia de progresso, presunção de originalidade,

⁹³ FOSTER, HAL, op.cit.

⁹⁴ Idem.

hermetismo elitista, exclusividade histórica e sua apropriação pela indústrias culturais. As releituras das vanguardas têm interesse na medida em que promovem um estudo de suas genealogias de modo que possam trazer a complexidade do seu passado e a diversidade de seu presente.

A análise de Hal Foster, escrita em 1996, partiu de *Theory of Avant-Garde* escrito pelo crítico Peter Bürger em 1976. Para Foster, a tese de Bürger seria freqüentemente inexata e sua definição excessivamente seletiva - basicamente a premissa de que uma única teoria poderia dar conta das vanguardas e que todas as suas atividades poderiam ser compreendidas como um projeto de destruir a falsa autonomia da arte burguesa. Além disso, ele teria minimizado a questão da crítica institucional. Bürger considerou as vanguardas históricas como origens absolutas cuja transformação estética eram plenamente significantes e historicamente efetivas. A noção de uma história construída continuamente, para trás e para frente, embasa a crítica de Foster a Bürger.

Duchamp e qualquer outro artista que hoje é visto como crucial para o estabelecimento de novos paradigmas, não apareceu deste modo: sua função e importância foram também construídas ao longo do tempo.

CAPÍTULO 2

O SISTEMA DA ARTE

2.1. Instituições, mercado e circuito.

O termo *sistema* aqui empregado apresenta as seguintes definições⁹⁵ que podem ser analogicamente transportadas para o campo da arte: 1- conjunto de elementos, materiais ou de idéias, entre os quais se possa encontrar ou definir alguma relação; 2- conjunto das entidades relacionadas com determinado setor de atividade; 3- conjunto de instituições [sócio-político-culturais] e dos métodos por elas adotados, encarados quer do ponto de vista teórico, quer do de sua aplicação prática; 4- disposição das partes ou dos elementos de um todo coordenados entre si, e que funcionam como estrutura.

Vemos que os termos – conjunto, relação e estrutura - são determinantes para a constituição de qualquer sistema. Desta forma, o sistema da arte pode ser definido como um conjunto de entidades ou instâncias – instituições, mercado e circuito - que se configuram como uma estrutura, cujos elementos constituintes não se confundem, mas são interdependentes. O sistema da arte pode ser denominado, de acordo com a abordagem, como campo, mundo da arte, ou ainda, meio da arte.

George Dickie⁹⁶ usou em 1974 o termo *artworld* (mundo da arte) para se referir “a ampla instituição social na qual as obras de arte têm o seu lugar” e que é composta por diversos agentes, “frouxamente organizados”: artistas, (...) produtores, diretores de museu, curadores, educadores, visitantes de museu, jornalistas, críticos, publicações de toda espécie (hoje incluindo fortemente as publicações e sites da internet), historiadores de arte, teóricos de arte, filósofos da arte e outros.

⁹⁵ Dicionário Aurélio, São Paulo, Nova Fronteira, 1999.

⁹⁶ DICKIE, George – *Art and Aesthetics- An institutional analysis*, Cornell U.Press, 1974, cap.1

Portanto, tanto o *mundo da arte* como *ampla instituição*, podem ser entendidos como sistema:

Cada um dos sistemas teve as suas próprias origens e desenvolvimento histórico. Temos alguma informação acerca dos últimos estágios destes desenvolvimentos, mas só suposições quanto às origens dos sistemas básicos da arte. “Um aspecto central que os sistemas têm em comum é que cada um constitui uma estrutura para apresentar obras de arte particulares (...) O teatro é rica e instrutiva ilustração da natureza institucional da arte. Mas é um desenvolvimento dentro do domínio da pintura e da escultura – o Dadaísmo - que mais facilmente revela esta tendência institucional. Duchamp e seus amigos conferiram o status da arte a *readymades*. (...) e a atenção é desviada das propriedades [estéticas dos objetos] para a consideração dos objetos no contexto social.”⁹⁷

Hans Belting, em seu livro *Likeness and Presence*,⁹⁸ - no capítulo *Religião e Arte: A Crise da Imagem no Começo da Era Moderna*, demonstrou como a mudança do contexto no séc. XV provocou o aparecimento das imagens consideradas como obras de arte. Antes da era moderna, eram produzidas com finalidades religiosas e de culto, suas origens não estavam ligadas ao fazer de um artista (o conceito de artista não existia como hoje o conhecemos) e a demanda pela apreciação estética mudou o estatuto dessas imagens que passaram a ser apreciadas por outros critérios.

E Pierre Bourdieu⁹⁹, numa abordagem sociológica, analisou a lógica deste processo de autonomia da arte, identificando a mesma mudança do contexto social entre a Idade Média e o Renascimento, com o abandono das regras morais e religiosas em prol de novas relações políticas de poder. Basicamente, a constituição do sistema sócio-cultural, teria três instâncias

⁹⁷ DICKIE, op.cit.

⁹⁸ BELTING, Hans – *Likeness and Presence. A history of the image before the era of art*-Chicago, University of Chicago Press, 1994

⁹⁹ BOURDIEU, Pierre – *O mercado dos bens simbólicos*, in: *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1982; *As regras da Arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, BONFIN, Gustavo Amarante, SANTOS, Ailton, MEMORIA, Felipe, FIGUEREDO, Juliane – *O mercado dos bens simbólicos*, texto do programa do curso de Mestrado e Design da PUC, curso Teoria e Crítica do Design. in: <http://www.Fmemoria.com.Br/teoriacritica/img/mercado-dos-bens-simb.pdf>

principais: o *poder simbólico* como aquele que impõe significações e as legitima, em um processo reprodutor da ordem estabelecida. O *Campo*, como uma configuração de relações socialmente distribuídas e o *Habitus*, que seria uma força conservadora no interior da ordem social que estrutura o campo, e que é composta por hierarquias, tradições, instituições e história.

A constituição deste sistema foi historiado por Larry Shiner¹⁰⁰, que usa a expressão “moderno sistema da arte” (*modern system of art*) ao invés de mundo da arte (*artworld*) como o termo utilizado por Danto. A expressão enfatiza tanto a especificidade histórica do sistema como o fato que se trata de um sistema, com suas lógicas e práticas próprias. Shiner mostra como a noção de arte que temos é uma construção histórica do século XVIII e que resulta da separação histórica entre arte e artesanato.

Compreendendo assim que não só a noção de arte, mas qualquer outro conceito é historicamente construído, é necessário especificar que conceitos foram adotados para embasar as questões tratadas neste trabalho.

Tendo já apresentado conceitos relativos à idéia de pós-modernidade, de arte contemporânea e de museu contemporâneo de arte, é importante definir o que é instituição de arte.

Instituições podem ser genericamente definidas como conjuntos de estruturas sociais estabelecidas pela tradição, ou ainda como estruturas decorrentes de necessidades culturais (no caso da arte) com caráter de relativa permanência e identificável pelo valor de seus códigos de conduta.¹⁰¹ Se agregarmos a esta definição o objetivo de formação educativa, podemos afirmar que as duas principais instituições de arte são os museus (e secundariamente outros lugares de exposição e divulgação) e as universidades, sendo que as últimas estão fora

¹⁰⁰ SHINER, Larry. *The Invention of Art: A cultural History*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. P.362

¹⁰¹Dicionário Aurélio, São Paulo. Nova Fronteira, 1999.

do campo de investigação deste trabalho.

Seria preciso ainda distinguir mercado de circuito de arte. O mercado pressupõe o circuito da arte para sua existência, mas está relacionado diretamente à atividade de compra e venda de produtos, que no caso da arte significa sua constituição como mercadoria como valor de troca. Ronaldo Brito alerta para a necessidade de diferenciação entre mercado e circuito para compreender “suas leis, sua decisiva participação no conjunto do circuito e seus modos de pressão sobre a produção e o consumo do trabalho de arte”.¹⁰². O circuito contém o mercado como parte de uma rede onde circulam os objetos de arte em um sentido amplo, incluindo, artistas, público, críticos, colecionadores, agentes e meios que compõem o sistema de formação, informação, divulgação, e legitimação da arte.

Ainda seguindo Bourdieu, o desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos ocorre paralelamente ao processo de diferenciação da natureza destes bens, que podem ser consumidos apenas como mercadoria ou valorizados de forma concomitante pelo seu valor simbólico de arte. Para determinar a diferenciação, isto é, a obra de arte em sua condição intelectual de portadora de “pura significação” da arte como mercadoria, o sistema cria condições para o surgimento de teorizações da/sobre a arte. No entanto, as diferenciações são instáveis e reversíveis. A relativa independência dos artistas logo pode ser cooptada pelo sistema e a própria condição de “independência” pode se revelar como a condição de sua submissão às leis do mercado de bens simbólicos. A arte estaria vinculada ao que Bourdieu denominou de “campo de produção erudita”, que produz ele mesmo suas normas, critérios de avaliação e legitimação de seus produtos.

Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo

¹⁰² Brito, Ronaldo – *Análise do circuito* – texto publicado originalmente em 1975 na revista *Malasartes* e republicado no livro organizado por Sueli de Lima – *Experiência Crítica*, São Paulo, Cosacnaify, 2005, p.53.

reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. É a partir deste princípio que se pode compreender não somente as relações entre o campo de produção erudita e o “grande público” e a representação que os intelectuais e os artistas possuem desta relação, mas também o funcionamento do campo, a lógica de suas transformações, a estrutura das obras que produz e a lógica de sua sucessão.¹⁰³

Como estariam situados os museus neste campo de produção erudita, como descrito por Bourdieu? Qual o seu valor simbólico hoje? Ele ainda é o templo da arte – lugar que sacraliza seus objetos e espaços? O seu poder de conferir status de arte aos objetos está sendo posto em dúvida? Este lugar tradicional da arte parece estar sendo intensamente questionado como espaço de representação social. A contaminação entre arte e vida, instituição e mercado, mercado e circuito, campo erudito e popular, forçam constantemente as fronteiras das significações do museu como lugar de representação simbólica da arte e da sua constituição histórica. Os cada vez mais freqüentes debates que vêm se travando sobre o papel, função e propósitos dos museus, têm demonstrado não só a crescente conscientização da sua importância (ou ameaça de sua perda), como a emergência de proposições que afirmam seu lugar como parte de uma abrangente teia cultural.

A idéia de uma teia cultural está resumida nesta proposta de José Reginaldo Santos Gonçalves¹⁰⁴:

O espaço material dos museus é constituído, social e simbolicamente, pelo tenso entrecruzamento de diversas relações entre grupos étnicos, classes sociais, nações, categorias profissionais, público, colecionadores, artistas, agentes do mercado de bens culturais, agentes do Estado, etc. As idéias e valores que norteiam essas relações são dramatizadas por meio de uma “teia de significados” (Weber, 1978; Geertz, 1973) cuja coerência e estabilidade são permanentemente ameaçadas por questionamentos externos e internos ao próprio campo.(...).

Minha sugestão é entender os museus como espaços integrantes dos modernos “sistemas de arte e cultura”, por meio dos quais grupos e categorias sociais representam e constituem simbolicamente suas inter-relações e sua inserção na sociedade brasileira.

¹⁰³ Bourdieu, Pierre – *O mercado dos bens simbólicos*, in: *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1982, p.105

¹⁰⁴ Gonçalves, José Reginaldo Santos - *Os museus e a representação do Brasil*, in: *Revista do Patrimônio* nº 31, 2005, p.259

Desde o começo do século XX o museu vem passando por transformações de toda natureza – funcionais, conceituais, espaciais, que vem refletindo ou procurando responder às mudanças sociais e de modo muito particular e intenso, às transformações da arte moderna e contemporânea.

A incorporação do museu à cultura de massas, especialmente a partir dos anos 80, trouxe uma situação nova com muitos aspectos negativos (arte, cultura e museu como mercadoria) e positivos, basicamente uma maior democratização do acesso ao museu, antes destinado e restrito a uma elite. Hoje esta facilitação do acesso se confunde com interesses puramente comerciais, mas há formas de resistência, tanto dos artistas como de agentes do museu (ações educativas e curadorias especiais), algumas das quais este trabalho se propõe a avaliar.

A pressão externa das mudanças políticas e econômicas globais veio se somar à pressão interna exercida pelas transformações da própria arte. As novas tendências da arte a partir do final dos anos 50 desafiaram radicalmente os conceitos modernistas e suas instituições, ocorrendo, por conseguinte “uma tripla transformação – na produção de arte, nas instituições de arte e no público de arte”.¹⁰⁵

As reuniões anuais do ICOM¹⁰⁶ debatem temas relativos a museus e a cada encontro as definições de museu e de sua função são reformuladas. O código de ética publicado em 2004 estabelece a seguinte definição de museu:

É uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, divulga e expõe, para fins de estudo, educação e lazer, testemunhos materiais e imateriais dos povos e seu ambiente.

¹⁰⁵ Danto, Arthur - *After the end of art*- -Princeton University Press, 1977- pg 183.

¹⁰⁶ Código de Ética – ICOM, versão de 2004, in: http://www.icom.org.br/news/code_of_ethics_icom_pt.pdf

Esta preocupação em enfatizar o aspecto relacional do museu estar a serviço da sociedade, e do seu desenvolvimento, parece ser uma nova postura que procura somar o papel tradicional de colecionar, classificar e conservar obras a uma função primordial de formação educativa e de representação de interesses coletivos.

Esta é a posição de Moacir dos Anjos:¹⁰⁷

O museu na contemporaneidade, mais do que depositário de um patrimônio ou de uma memória, é um espaço de construção de uma idéia de estar no mundo: o Museu é, portanto um espaço relacional entre os homens e as coisas. Dizer que museus são instituições que apenas coletam, preservam, estudam e divulgam uma determinada produção artística é reduzir a missão dos museus ao cumprimento de funções que são, sem dúvida, muito importantes, mas insuficientes para atender o que hoje se espera deles.

Moacir diz que a gestão de museu implica a adoção de uma postura transdisciplinar, que “não se acomode nem se satisfaça com o deleite programado do público diante do que está disposto nas suas dependências” Isso implicaria ativar o convívio entre os seus vários agentes - artistas, curadores, museólogos, educadores, montadores, historiadores, e quaisquer outros profissionais correlacionados que, por sua vez, ativariam uma nova relação entre o público e o que está exposto.

Martin Grossman vê o museu de arte hoje como um sistema complexo, modelado por múltiplas dimensões, seria “simultaneamente uma tradição, um espetáculo, um lugar público, uma promoção social, uma arena para processos de ação sócio-cultural, uma especulação, uma corporação, uma experiência, bem como alegoria ou metáfora para explanação, criação e manutenção de outras dimensões do conhecimento”.¹⁰⁸

É possível em um país com a estrutura econômico-social do Brasil, caracterizada por grandes diferenças e contrastes, que museus de arte tenham condições de constituir e implementar políticas de atuação consistentes e de longo prazo? E mais, mesmo sendo uma

¹⁰⁷ Anjos, Moacir – op.cit. p. 10.

¹⁰⁸ GROSSMAN, Martin. *O museu de arte hoje*, in: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal>

economia capitalista incoerente e incompleta, haveria saída para o sistema da arte – produtores, instituições, críticos, historiadores, público - de ter alguma independência em relação às imposições dos mecanismos típicos de um sistema baseado em leis de mercado? Seriam os museus comprometidos com a arte do seu tempo, capazes de ultrapassar a mera função de espaços expositivos para se constituírem em lugares ativos na construção de novos sentidos, não só para a arte *stritu sensu*, mas em toda a sua abrangência sócio-cultural?

Para Agnaldo Farias ¹⁰⁹ os museus brasileiros “estão a míngua” [e] foram rebaixados ou se deixaram rebaixar. Vivem com a obrigação permanente de aparecerem na mídia. Quase que se abandonou a idéia de constituição de uma coleção referencial para que as pessoas pudessem visitar, formar e complementar a sua formação”. Esta opinião é generalizada e muitos curadores e teóricos têm insistido nesta reivindicação, como Moacir dos Anjos ¹¹⁰. Ele afirma que a crise atual dos museus não seria apenas por fatores políticos ou administrativos circunstanciais, mas devido à falta sistêmica de diretrizes e projetos consistentes de gestão. Moacir dos Anjos atribui a expansão quantitativa e territorial dos museus brasileiros ao modelo de financiamento público adotado desde o começo da década de 90 que se apóia na renúncia fiscal das empresas patrocinadoras de exposições.

Foi este modelo que, direta ou indiretamente, estimulou a criação ou a reestruturação de museus em várias partes do Brasil, de modo que eles pudessem se inserir em um circuito de exposições temporárias organizadas por produtoras privadas (...) Circuito que teve amplitude nacional pela necessidade de amortizar os custos financeiros de produção desses eventos, de obter o máximo de benefícios concedidos pela lei Rouanet (reservados apenas para mostras itinerantes). ¹¹¹

Moacir dos Anjos, apesar de reconhecer que as exposições itinerantes promovem ampliação territorial do circuito da arte, percebe que esse modelo fez os museus se

¹⁰⁹ Farias, Agnaldo – *Não existe mais esta idéia de vanguarda, existem singularidades - entrevista* no Instituto Tomie Ohtake em 28/10/2004- <http://iberecamargo.uol.com.br/content/revista>

¹¹⁰ DOS ANJOS, Moacir – *Os museus brasileiros necessitam de um projeto de profissionalização*, in: <http://www.bravoonline.com.br/impressa.php?Edit=em&numEd=92>

¹¹¹ Idem.

acomodarem à facilidade de apresentar exposições já prontas - montadas e patrocinadas - por terceiros. Neste esquema tendem a se eximir da responsabilidade de constituírem seu próprio discurso crítico. Para que as instituições mantivessem ou recuperassem sua autonomia, seria preciso tanto a mudança do modelo financiador, que deveria ser vinculado diretamente às instituições quanto à determinação de elaborar diretrizes e programas de atuação direcionados aos seus próprios objetivos.

E deveria fazer parte destas diretrizes a constituição, preservação e divulgação de acervos de arte que sejam significativos para a sociedade. Moacir dos Anjos, conclui:

Por mais relevantes que tenham sido e ainda sejam para a atualização do olhar do visitante, é necessário que as exposições temporárias cedam aos acervos permanentes dos museus o lugar de primazia que hoje ocupam, passando a desempenhar, no futuro, um papel especulativo ou de releitura dos juízos de valor assentados por aquelas coleções. Somente assim será possível fazer com que, no correr do tempo, os museus justifiquem, em termos menos defensivos do que aqueles ainda hoje empregados, o porquê de serem, afinal, importantes.

Paulo Herkenhoff ¹¹², que se demitiu como diretor do MNBA ¹¹³, afirmou que o museu brasileiro opera “no espaço da penúria extrema”. Para Herkenhoff, no cenário brasileiro hoje é impossível que um museu atue satisfatoriamente objetivando o seu ideal: “potencializar as pessoas”¹¹⁴. Ele considera que praticamente não há crítica institucional no país e reclama que nos últimos anos “o sistema de prestígio deslocou-se dos acertos com a imprensa, através das conversas nas altas esferas da burguesia para o que é hoje a cultura dos *press releases*”.¹¹⁵

¹¹² HERKENHOFF, Paulo – *Os sistemas da arte* - conferência do Primeiro Simpósio Internacional do Paço das Artes-agosto 2005-in: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/>

¹¹³ TINOCO, Bianca – *Cheguei ao limite, diz Herkenhoff* – in: O Globo, Caderno B, 28/01/2006.

¹¹⁴HERKENHOFF, Paulo, debate *Desafios para Museus de Arte no Brasil no séc.XXI*, in <http://txt.estado.com.br/editorias>

¹¹⁵HERKENHOF, Paulo – *Os sistemas da arte*, op.cit.

Vai perfeitamente ao encontro desta crítica o recente trabalho de Yuri Firmeza, artista que provocou polêmica ao apresentar um trabalho dentro do programa “Artista invasor” do MAC de Fortaleza. Com o apoio do diretor do museu, Ricardo Rezende, o artista se fez passar por um inexistente artista japonês, cujo nome, Souzousareta Geijutsuka, significa “artista inventado” e, através de uma falsa assessora de imprensa, divulgou para os jornais locais sua proposta recheada de jargões e pedantismo, dados de sua “biografia” como importante e reconhecido artista. Apesar dos estranhos nomes do artista desconhecido e do nome da própria exposição, “Geijitsu Kajuu” - Arte e ficção -, a imprensa tudo publicou e com um destaque que, segundo Ricardo Rezende, nunca havia sido concedido aos artistas locais do mesmo programa, e se indignou ao se dar conta no dia da abertura, que tudo não passava de invenção.

Ficou claro, no entanto, que a crítica se refere ao sistema da arte como um todo, e só fez sentido por ter o próprio museu como lugar e objeto. Foi um trabalho paradigmático de crítica institucional, que parte e volta para a instituição que o abriga. Também foi digna de nota a corajosa e incomum participação do próprio museu, que arriscou sua credibilidade diante da mídia local. Neste caso não se pode falar nem em ingenuidade, nem em hipocrisia, acusações freqüentes a alguns artistas que se colocam como à margem do sistema, mas precisam dele para obter visibilidade e reconhecimento. Também não se pode dizer que se tratou de uma simples apropriação de um trabalho de arte por parte da instituição. Foi um trabalho de ativação e parceria, raro não só no Brasil, mas em qualquer sociedade guiada por leis de mercado e consumo.

O exemplo do MAC Fortaleza, que não é a única instituição a agir de forma ativa e sensível em relação ao autoquestionamento da arte contemporânea, ou de seu sistema,¹¹⁶ pode ser interpretado como um exemplo de tentativa de superação e compensação das dificuldades e barreiras do contexto brasileiro, como visto por Herkenhoff ou Paulo Venâncio Filho, que em 1980 afirmou que no Brasil o meio de arte simplesmente não existia¹¹⁷. Também não existiria História da Arte, que seria apenas uma ficção a serviço de interesses comerciais, o que levaria a supervalorização dos trabalhos institucionalizados. O mercado só se apropriaria de uma produção já previamente institucionalizada. Para Paulo Venâncio só haveria duas saídas: “ou a arte se submete às determinações do mercado, tendo como consequência a descaracterização do trabalho, ou desenvolve um tipo de coerência interna capaz de dar continuidade ao seu processo de produção, procurando conquistar um espaço mais ou menos independente. Ou ainda pode ficar à espera de obter alguma institucionalização até que, já devidamente recuperada, isto é, distante de seus pressupostos críticos, seja apropriada”.¹¹⁸

Seria mesmo assim tão nulo o meio da arte brasileiro? Não haveria um excesso de rigor ao desconsiderar a produção acadêmica e moderna brasileira como capaz de constituir um corpo de avaliação histórica?(mais ainda se entendermos a história como construção em constante reinvenção, constituída de ficções parciais, mutáveis, relacionais). Mas, talvez numa visão mais otimista, possamos encontrar alguma positividade no meio, decorrente tanto das vantagens e brechas permitidas por um sistema capitalista rudimentar quanto advinda

¹¹⁶ O Paço Imperial no Rio de Janeiro, MAMAM de Recife, o Espaço Torreão de Porto Alegre e a Pinacoteca de São Paulo são algumas das principais instituições que vem procurando ativar o debate e a produção contemporânea. Mas não seria possível no espaço deste texto desenvolver este tema.

¹¹⁷ Venâncio Filho, Paulo - Lugar *nenhum: o meio da arte no Brasil*, (originalmente publicado em 1980 no Caderno de Textos 1- Funarte). In: - Basbaum, Ricardo (organizador) - *Arte contemporânea brasileira - texturas, dicções, ficções, estratégias* - ed. Contra capa-2001.

¹¹⁸ Paulo Venâncio apresentou, na verdade, três "saídas". A única saída positiva pressupõe a independência da produção em relação à instituição. A discussão desta (im) possibilidade será discutida mais adiante.

daquela produção que não se submete, que é crítica, que desenvolve a “coerência interna”, que promove o seu desenvolvimento. E a produção brasileira dos anos 60 e 70 já tinha muito destas qualidades. Sua potência criativa e transformadora, sua capacidade crítica, numa compreensão de que o embate da arte se travava dentro de um espaço físico e simbólico, o da instituição da arte, antecedeu muitas questões que se discutem hoje, e são legados incontestáveis para a arte contemporânea que se quer experimental e autocrítica.

Voltando à questão do mercado e suas implicações, não se pode negar que tem havido, ainda concentrado no eixo Rio-São Paulo, mas já mostrando sinais de vigor em outros centros, um crescente fortalecimento da produção, a despeito de todas as dificuldades. Enquanto os museus sofrem enorme esvaziamento e lutam contra sua decadência, tem havido um crescimento de novas galerias e centros culturais, que, no momento, tentam suprir a ausência dos museus na dinamização do circuito. Se os museus que estão dentro do sistema público já sofrem por falta de recursos, muito por terem sido relegados a um segundo plano dentro da política cultural do Estado, pior ainda estão muitos museus importantes como o MAM do Rio de Janeiro e o Masp, que dependem de apoio governamental, mantenedores ou de patrocínios privados (boa parte dos antigos patrocinadores tem preferido manter os seus próprios centros culturais). Em recente entrevista¹¹⁹, o ministro da Cultura Gilberto Gil explicitou a política “descentralizadora e seletiva” do governo, que a despeito das boas intenções, tende a voltar suas atenções para as regiões e produções periféricas antes excluídas, e com isso diluir ainda mais a importância dos museus, situados nos grandes centros, que, representantes ou não da elite cosmopolita, são os pólos que acolhem e irradiam arte - arte como cultura, como “lugar do debate sobre história da arte”.¹²⁰ No entanto, a minuta do

¹¹⁹Gil, Gilberto – *Contra os privilegiados* - entrevista à revista Carta Capital nº 376, de 18/01/2006.

¹²⁰ Belting, Hans – *The narrative of Art in the New Museum: The search of a Profile*, in: *Art History after Modernism*, Ed. The University of Chicago Press, 2003

Estatuto de Museus, elaborado em 2004 pelo governo federal¹²¹, parecia indicar uma maior compreensão da importância do setor. Mas, o que tem ocorrido ao longo de muitos anos no Brasil é que nem cultura nem educação são tratadas como prioridade, embora o discurso seja sempre o do reconhecimento de sua importância.

Infelizmente a situação dos museus nos países desenvolvidos não tem se mostrado muito promissora. Em um mundo globalizado em que ganhos financeiros se sobrepõem gradativamente aos valores culturais das sociedades, os grandes museus parecem estar sendo incorporados ao mundo do espetáculo e do consumo em que tudo vira mercadoria, inclusive os museus. Em dois artigos recentes publicados no jornal francês *Le Monde*¹²² os autores revelam como o grande Louvre, baluarte da tradição da arte desde o século XVIII tem se rendido ao mercado, alugando obras primas dos grandes mestres da arte para empréstimos em outros países. Não se trata de trocas culturais, parte da tradição de intercâmbio entre museus. São museus que querem prestígio e que têm dinheiro para alugar e comprar. No caso do Louvre em questão trata-se de um empréstimo (aluguel) de obras para o High Museum of Art, que tem atualmente como slogan “cada dia é um dia de festa” e para os Emirados Árabes. Além disso, a política interna do próprio Louvre parece mudar no caminho de meios para uma maior arrecadação e número de público (turistas em grande maioria), incluindo a expansão de seu acervo para outros museus.

Nos Estados Unidos e na Europa, excetuado o Guggenheim que assume seu propósito de ser parte do negócio de entretenimento, a maioria dos museus manteve, até o presente, a prioridade com suas responsabilidades culturais e educativas. No entanto, é bom lembrar que

¹²¹ Minuta do Estatuto de Museus, última alteração de 08/05/2004, in: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/noticias/anteprojeto_50k

¹²² CÉLERIER, Philippe Pataud. Quando os museus viram mercadoria, *Le Monde Diplomatique*, 15/02/2007. e CACHIN, François ; CLAIR, Jean; RECHT, Roland. Museus à venda in: São Paulo, Folha de São Paulo, caderno Mais, 11/02/2007.

o MoMA foi reinaugurado em 2005 depois de uma grande reforma com uma exposição doada por uma grande instituição suíça, a USB, gigante do mercado financeiro “numa mistura bem americana entre filantropia e marketing “. ¹²³

Os museus brasileiros, em sua maioria, além de serem atingidos pela mesma situação mundial de crescente dependência do mecenato cultural que alia status a valor comercial, ainda sofrem pela pobreza de recursos inerente a um país subdesenvolvido.

O Rio de Janeiro, que desde a transferência da capital, sofre progressivo esvaziamento cultural e econômico, tem, apesar de tudo, presenciado o surgimento de um bom número de novas galerias com diferentes perfis, mas que têm em comum intenções que vão além do objetivo estritamente comercial. Há no discurso de vários marchands ¹²⁴ uma consciência do vigor da produção atual e uma preocupação em prover condições favoráveis ao desenvolvimento de trabalhos contemporâneos e a formação de novo público.

A galeria Gentil Carioca, segundo Marcio Bottner, um dos três artistas que a dirigem, “nasceu com a intenção de difundir a obra de arte como cultura”. Para ele, a atuação da galeria revela mudança na postura não só dos galeristas como na dos artistas. Estes estariam procurando meios alternativos ao circuito tradicional e, mais do que isso, percebendo que não podem mais ficar confinados em seus ateliês, mas se “desdobrar em múltiplas funções”. ¹²⁵

Este discurso é herdeiro de uma nova forma de pensar arte de forma inseparável de seu circuito e tem antecedentes na postura do espaço Agora/Capacete, coordenado pelos artistas Ricardo Basbaum, Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Helmut Batista e inaugurado em 1999,

¹²³ CELESTINO, Helena. *Novo MoMA inaugura primeira mostra*. Rio de Janeiro, O Globo, Segundo Caderno, 24/02/2005

¹²⁴ MARIA, Cleusa - *A arte, o valor e o preço real*, in: *Jornal do Brasil* de 08/11/2005 e Werneck, Alexandre - *Novos talentos na arte* in: *Jornal do Brasil* de 29/12/2005.

¹²⁵ VENTURA, Mauro – *As portas se abrem para as artes - Artistas se organizam, ocupam novos espaços e movimentam o circuito do Rio*, in: *O Globo* de 06/02/2005

com o objetivo de “dinamizar e trazer alternativas à produção e circulação da arte contemporânea no Rio de Janeiro”. O trabalho dos artistas do Agora/ Capacete tinha objetivos e práticas bem mais abrangentes e interessadas no debate crítico sobre a produção e o circuito de arte. Mesmo sem a ambição e a consistência teórica e crítica dos trabalhos e agenciamentos realizados por aqueles artistas/ administradores/ críticos/ curadores, pode-se considerar que avançam além dos interesses puramente mercadológicos, em graus variados, não só as duas galerias já mencionadas, mas várias outras que tem surgido nos últimos anos¹²⁶. Além das galerias formais, há uma série de iniciativas de artistas com propostas alternativas de formas expositivas, como a ocupação de espaços “não artísticos” como a Orlandia e ações no espaço público por artistas individuais, grupos ou Coletivos como são genericamente denominados. Estas ações, embora tenham um forte caráter de crítica institucional, propõem, de modo geral, uma recuperação de uma aproximação arte-vida, numa postura eminentemente política. Constituem um tipo de trabalho, cujo discurso afirma a vontade de independência em relação aos espaços institucionais (e a sua eficácia neste sentido será discutida em outro momento deste trabalho).

Considerando este quadro do sistema de arte até aqui esboçado, não se pode deixar de lembrar que há um processo ideológico subjacente permeando qualquer atividade, e é evidente que o “mercado moderno trabalha sobre a possibilidade de valorização futura. E é isso precisamente que o obriga a investir capital na esfera da produção”.¹²⁷ Há desta forma tanto um direcionamento que advém das escolhas, como um impulso a assumir um certo risco.

¹²⁶ Como a HAP, Laura Marciaj, Galeria 90, Lurixs, Silvia Cintra, Mercedes Viegas, Arthur Fidalgo, Box 4, Novembro Arte Contemporânea, sem deixar de mencionar as mais antigas como a Paulo Fernandes e a Anna Maria Niemeyer

¹²⁷ ZÍLIO, Carlos; REZENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltercio - *O Boom, o pós-boom e o dis-boom-in*: BASBAUM, Ricardo (organizador) - *Arte contemporânea brasileira - texturas, dicções, ficções, estratégias* - ed. Contra capa-2001.

O processo todo é instável e dependendo do contexto ora se percebe uma maior subordinação às leis de mercado, ora um maior enfrentamento. Para os autores do texto citado acima- *O boom, o pós-boom e o dis-boom* - a tensão necessária entre a produção e o mercado se dilui nas fases em que este se impõe e se restabelece com a interferência de outros mecanismos, como a penetração da crítica de arte através de sua veiculação em revistas, exposições, e projetos diversos que desestabilizem o jogo mercadológico. Revistas especializadas vinculadas a universidades têm consolidado a sua importância no meio, como a Arte e Ensaio da UFRJ e a Concinnitas da UERJ (em que pese o término da revista Gávea, da PUC). A entrada em cena das mídias eletrônicas, usadas como meios de divulgação e publicação de textos e trabalhos (com possibilidades de participação do público variado do meio da arte) têm gerado um dinamismo grande no circuito. O Fórum Permanente, a seção Padrões aos Pedacos do Canal Contemporâneo¹²⁸, e sítios diversos de instituições culturais têm aberto o espaço para o debate e a divulgação de idéias.

Na área governamental, o programa *Projéteis* da Funarte é um dos poucos que acolhe tanto artistas iniciantes como veteranos, concedendo prêmios para os selecionados. No entanto, o Projéteis, que em 2006 recebeu cerca de oitocentos projetos, fica ao sabor das circunstâncias políticas e ainda depende de verbas da Petrobrás¹²⁹. Com todas as dificuldades associadas à falta de recursos e à dependência de patrocinadores, museus e centros culturais, como o Paço Imperial, o MAM, o MAC, o Museu do Açude, têm, de modo diverso e instável, oferecido espaço para artistas contemporâneos com trabalhos experimentais, ou ainda não assimilados pelo mercado ou pelo público. Tem crescido o número dos chamados centros culturais corporativos, como o CCBB, Instituto Moreira Salles, Oi Futuro, e o Caixa Cultural. Mas um programa mais promissor pode estar se delineando. Trata-se de um novo modelo de

¹²⁸ - <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br>

¹²⁹ VELASCO, Susana. *Projéteis` disparados*. Rio de Janeiro, O Globo, Segundo Caderno, 09/03/07.

apoio aos artistas que pretende substituir os Salões, considerados superados por serem eventos efêmeros e com reduzido retorno. Foram ou estão sendo criados programas de bolsas e acompanhamento de artistas por um ano. Um deles é o Premio CNI Sesi Marcantonio Vilaça, que oferece a cinco artistas selecionados prêmio em dinheiro, acompanhamento por curadores e exposição em instituições, que em 2006 aconteceu no MNBA do Rio de Janeiro. Interessante notar o valor que está sendo dado à participação do curador tanto para o desenvolvimento do próprio trabalho de arte como por seu papel de facilitador de inserção institucional¹³⁰.

O MAMAM de Recife, cuja “missão é ser um espaço de experimentação nas artes visuais e de reflexão crítica sobre os seus desenvolvimentos contemporâneos”¹³¹ apresenta um programa que inclui a pesquisa através de bolsas-residências e de práticas discursivas, como cursos, debates e publicações. No entanto, não há como não concordar com Paulo Bruscky¹³² quando diz que vê “a mudança nos museus como gratificante, embora uma grande parte fique só na teoria, na prática só estão interessados em exposições que dêem retorno”.

Mas, o panorama brasileiro aqui descortinado de forma sucinta, e focado no Rio de Janeiro, não dá conta de uma problemática que atinge todo o sistema da arte, indo da produção à formação de sua história. Os comentários sumários sobre o contexto internacional apenas procuraram minimamente relacionar a situação brasileira à internacional, mas não tiveram a pretensão de generalizar sistemas que se apresentam de forma diversa em cada cidade, em cada país.

No entanto, o próximo tópico que discute a questão central deste trabalho - a crítica institucional - faz referências ao contexto internacional, especialmente o americano. A

¹³⁰ Velasco, Susana – *Bolsas substituem salões de artes*, in: O Globo, 08/02/2006.

¹³¹ Ver no site do MAMAM.

¹³² BRUSCKY, Paulo. Entrevista à autora em anexo.

questão do mercado de arte é bem complexa, e não se pretende aqui aprofundá-la, mas não há como considerar crítica institucional desvinculada do circuito (mercado e mídia) que compõe o sistema. Aliás, como uma rede de tentáculos que se abrem sem fim, as questões que envolvem museu de arte são por demais abrangentes, e não há como prosseguir em um aspecto sem ao menos tocar nos problemas correlatos.

2.2 - O museu e a crítica institucional

O que é crítica institucional da arte e como tem sido a sua prática? O termo, já assimilado nos EUA a ponto de ser denominado por suas iniciais (I.C – Institucional Critique) compreende as práticas que tem a autocrítica como fundamento, e a instituição como objeto. Andréa Fraser, artista americana que já esteve no Brasil apresentando um trabalho na XXIV Bienal, faz uma análise do conceito de trabalhos de crítica institucional em ensaio publicado em setembro de 2005 na revista ArtForum¹³³. O trabalho de Fraser tem questionado o modo como as instituições e seus discursos atribuem valor e dão credibilidade a obras de arte. O trabalho apresentado na Bienal faz parte de uma série de outros em que ela faz paródia de discursos de profissionais vinculados a instituições. Paródias podem ser críticas mordazes, mas também podem generalizar e desqualificar indiscriminadamente ações que muitas vezes são sérias e importantes como trabalhos de curadoria e serviços educativos.

No entanto, o ensaio da ArtForum, por sua pertinência e especificidade será utilizado como ponto de partida para comentar questões relacionadas à crítica institucional e trazer outras referências para a discussão.

Em consonância com as críticas generalizadas à instrumentalização da arte pelas instituições neoliberais globalizadas, Fraser inicia seu texto reclamando que as práticas associadas à crítica institucional estão sendo institucionalizadas. Cita o exemplo de Daniel Buren que censurado em 1971 no Guggenheim, voltou em 2005 com uma grande instalação no mesmo museu. Para ela seria, portanto, éticamente questionável que artistas que já se tornaram instituições históricas possam criticar a instituição da arte. A crítica seria, nesse

¹³³ Fraser, Andréa – *From the critique of institutions to an institution of critique-in*: Artforum, set. 2005

caso, uma farsa, ou seja, já estaria morta, engolida pela própria instituição que pretendia criticar? O exemplo de Buren, que há 40 anos contestava o sistema e agora é tratado como artista oficial da França revela a contradição em não haver mais incômodo em depender de uma instituição de grande porte como o Guggenheim para apresentar um trabalho cuja marca é a análise institucional. Mas, independente do caso de Buren e de outros semelhantes, a contradição de atuar na própria instituição criticada tem sido explorada pelos artistas, no que parece ser uma forma menos ingênua de contestação daquela que era feita há 40 anos. Afinal eles não estariam reivindicando o desaparecimento do museu, mas contestando sua submissão às regras ou demandas comerciais.

O caso de Buren foi também comentado com ceticismo por Michael Kimmelman, crítico do New York Times. Ele compara Buren ao casal Christo, que trabalha com independência fiscal e não depende de instituições de arte para realizar seus trabalhos. E no caso dos Christo, a estratégia de empacotamento de edificações se revela ainda mais significativa quando se trata de um museu, com a carga simbólica que representa seu fechamento e transformação em algo escultural. Ele propôs em 1968 empacotar o MoMA, mas só obteve autorização do Museu de Arte Contemporânea de Chicago para a execução do projeto. Seria importante lembrar, contudo, que mesmo artistas que não precisam do museu como espaço físico *dependem do sistema da arte para a sua legitimação*. Seria aplicável aqui o conceito de museu expandido ou ampliado, como o lugar que representa simbolicamente o mundo da arte, e exerce o seu raio de influência fora do seu espaço físico.

Esta idéia está subtendida na frase de Fraser que diz: “Hoje, não faria mais sentido uma crítica contra ou a favor da instituição, já não haveria mais este lugar fora da instituição, ou do sistema de arte. O Museu e o mercado têm crescido no aparato onipresente de reificação cultural”.

O desconforto com as contradições, implicações e ambivalências da crítica institucional é evidente. A expressão teria virado um clichê, com seu sentido esvaziado e pronto para ser usado em interpretações redutoras de suas partes constitutivas: *instituição e crítica*.

Apesar desse esvaziamento, Fraser acredita em uma recuperação e propõe uma reconceitualização de crítica institucional. O equívoco residiria em um entendimento baseado nas práticas que inicialmente constituíram estes trabalhos, nos anos 60/70 e desenvolvidas por artistas como Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Hans Haacke. A proposta é de que se reexamine sua história e objetivos, sem perder de vista o contexto contemporâneo - era de mega museus e mercados globais.

As origens destas práticas estariam claramente em Duchamp e nas vanguardas que entraram em um estágio de autocrítica, como o Dadaísmo. Não se criticava mais as escolas precedentes, mas a arte como instituição e o curso de seu desenvolvimento na sociedade burguesa. A Pop, o Minimalismo e a arte conceitual com todas as suas ramificações, como Land Art, Performance, Arte Povera nos anos 60 e 70, e nos anos 80, instalação, vídeo-arte, Live Art, seriam os antecessores diretos das práticas de crítica institucional que mudaram o regime da obra de arte e pensaram suas relações com contextos específicos. A maioria destes trabalhos hoje também poderia ser denominada genericamente de Arte Conceitual, ou de Arte Contextual, como se encontra no livro de Michael Archer¹³⁴.

Como já foi dito, pelo menos dois aspectos constituintes devem ser prioritários: seu objeto, a “instituição” e a sua natureza autocrítica. Contudo mesmo essas características são ainda pouco específicas. O termo “instituição” é primariamente definido como lugar estabelecido e organizado para exposições de arte. E o termo “crítica” aparece ainda menos específico do que “instituição” - oscilando entre simplesmente ser um modo de expor, refletir

¹³⁴ Archer, Michael – *Arte Contemporânea Uma História Concisa*.-Ed. Martins Fontes, 2001.

ou revelar, ou, por outro lado, se constituir em visões revolucionárias destrutivas da ordem museológica. Estas últimas seriam como atos de guerrilha, subversão e sabotagem, tais como derrubada de paredes, pisos e portas, ou provocação de censura e contestação de poderes.

Em ambos os casos, “arte” e “artista” são vistos de forma antagônica, em oposição à instituição, como a entidade que coopta, instrumentaliza, neutralizando assim as práticas anti-institucionais. Mais uma vez a visão dualista que reduz a ação do museu a uma reificação de toda arte.

Esta visão é responsável pela suposição de que só pode haver práticas artísticas radicais fora da instituição, o que é contradito a cada trabalho ou texto de artistas como Asher, Broodthaers, Buren e Haacke. Aliás, mesmo artistas de Land Art reconhecem, como Robert Smithson, que espaços internos ou externos não impõem dificuldades e limites maiores ou menores, mas de outra natureza. Por causa disso ele se propôs a pesquisar a “dialética dentro-fora” e apresentou em galerias os chamados *non-site*. Smithson declarou que via a paisagem como uma extensão da galeria – “Para mim o mundo é um museu”.¹³⁵ De qualquer modo, este tipo de proposta de *site-specific* ou *non-sites* busca interagir com o lugar de uma forma positiva, atribuindo sentido, revelando novos significados.

Um interessante paralelo pode ser feito com a exposição de Matheus Rocha Pitta na galeria Novembro no Rio em 2006. O artista “ampliou” o espaço da galeria utilizando também o estacionamento do subsolo, incorporando e relacionando os ambientes de forma a causar a estranha familiaridade característica das poéticas de grande parte da arte contemporânea. Como escreveu Luis Camillo Osório, “o estacionamento interessa mais como vivência temporal do que como contexto espacial. O tempo com peso e textura é deslocado para a galeria. No caminho da exposição vivemos a tensão entre o tempo marcado do

¹³⁵ Holt, Nancy (org.)-Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson. -In: *What is a museum- The Writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press, 1979

estacionamento e o tempo suspenso [da galeria]”¹³⁶. Nesta exposição, fica bem claro que a obra não foi instrumentalizada e diluída pelo poder institucional. Embora Luis Camillo tenha dito que “a arte neste caso, deixa de ser um objeto autônomo e se instala em um lugar, habitando-o”, seria talvez mais preciso dizer que a obra assume como sua poética a sua inserção neste lugar, esta é a sua escolha, portanto a sua “autonomia”.

No entanto, em geral, os trabalhos denominados “crítica institucional” contêm uma negatividade, que em geral se revela através da ironia. E talvez os mais intrigantes sejam aqueles que ficam na fronteira entre as vertentes positivas e negativas, vertentes derivadas das vanguardas modernas e que continuam a pressionar a arte contemporânea - por princípio autocrítica - e que por isso apresenta uma tensão inerente à sua própria construção existencial, ou seja, à sua positividade.

Seria este o caso da obra de Nelson Leirner apresentada em 2005 no MAC? O nome da exposição “Para que museu?” já é provocativo. A crítica institucional, e a crítica ao estatuto da arte, têm sido recorrente em sua trajetória. No caso desta exposição, a crítica se dirigiu tanto ao sistema institucional quanto especificamente ao próprio MAC, ou melhor, à sua arquitetura (“o próprio prédio é a obra”) ¹³⁷. Leirner reconheceu a contradição de criticar a instituição de dentro dela e tirou partido do paradoxo de forma irônica, como se devolvesse à instituição o seu papel crítico. No entanto, a obra que deu título a exposição constava de uma crítica à arquitetura, ao panorama descortinado de suas amplas janelas, que atrai mais a atenção do público do que as obras de arte. Esta crítica, entretanto, não parece muito importante, até porque mesmo uma arquitetura escultural como a do MAC pode ser vista como um desafio espacial, e cada lugar apresenta diferentes dificuldades ou facilidades (lembrando outra vez Robert Smithson, que afirmou que a galeria ou o espaço aberto da

¹³⁶ Osório, Luiz Camillo, Retrato alegórico de uma época em trânsito.-in: O Globo, 12/02/2006.

¹³⁷ Entrevista à Suzana Velasco no artigo A macaquite afiada de Nelson Leirner, in: O Globo, 23/10/05.

natureza não limitavam mais ou menos, apenas apresentavam desafios de outro tipo). Os trabalhos de Leirner que se referiam à espetacularização da arte e do museu pareceram mais coerentes, mas também corriqueiros, como o conjunto de gadgets com a imagem da Monalisa. Até que ponto suas estratégias são potentes como arte e como crítica é uma questão polêmica. Talvez, a circularidade da crítica não a permita alçar maiores vôos.

Seria a ironia exatamente a forma contemporânea de consciência crítica? Este seria o pensamento de Antonio Cícero, segundo resenha de Francisco Bosco sobre seu livro *Finalidades sem fim*.¹³⁸ Ao desenvolver conceitos sobre a modernidade e seu fim, Cícero diz que o principal legado das vanguardas foi “um progresso conceitual ou cognitivo”, que seria uma nova consciência da relativização das formas (não se trata de relativismo) e acredita que “o fim da vanguarda não é o fim da modernidade, mas, ao contrário, sua plena realização”. O artista moderno, aquele “que vive depois que a experiência da vanguarda se cumpriu”, seria livre em sua forma de expressão, mas com a condição de estar consciente do saldo da história. E esta consciência é que seria um dos sentidos da ironia contemporânea, consciência crítica da sua inserção histórica.

Trabalhando também com este sentido de ironia, Marcel Broodthaers, artista belga, já no final da década de 60 apresentava uma peculiar crítica ao sistema de museus. Entre 1968 e 1972 ele criou um museu de arte fictício primeiro no próprio apartamento e depois na Documenta de Kassel, em que ironizava os sistemas de classificação que só seriam “capazes de apresentar uma forma de verdade”¹³⁹ e ele pretendia discutir as condições daquelas verdades. Broodthaers atuava de modo a demonstrar que as práticas artísticas estavam intrinsecamente vinculadas ao museu. No entanto, quando a consciência de que a arte é um sistema, um sistema de signos que se insere no grande sistema social, esta discussão parece

¹³⁸ Bosco, Francisco. *Liberdade e aguda ironia*, resenha sobre o livro de Antonio Cícero, in: O Globo.

¹³⁹ Archer, Michael, *Arte contemporânea - uma história concisa*, ed. Martins Fontes, São Paulo, 2001, p.90.

estar superada enquanto “revelação” de que o museu é uma grande ficção. E a arte o que é? As tentativas de ultrapassar o discurso constituído por metáforas e paródias dos artistas que procuram integrar arte e vida, não negam a realidade das construções conceituais, apenas se valem delas para agir criticamente, mas também construtivamente. Duchamp e os construtivistas continuam vivos nos rondando. Helio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape também. Arthur Barrio, Cildo Meireles e Paulo Bruscky são três artistas excepcionais que hoje continuam desdobrando seus legados.

Em 1970 Buren já havia manifestado preocupação semelhante em *The function of the museum*, ao dizer que “se o museu deixa sua marca de forma tão profunda e indelével, impondo sua estrutura (*frame*) em tudo que nele é exibido tão facilmente, é porque todas as obras ali expostas foram concebidas para serem instaladas e apresentadas nesse lugar”¹⁴⁰. Observa-se que a crítica institucional de Buren (assim como a de Asher como se verá adiante), se dirige antes de tudo à própria prática artística. Os objetos de arte, por sua natureza material, portabilidade e durabilidade, se predestinariam a uma vida de circulação e troca, mercado e incorporação museológica.

Mas e a arte “desmaterializada”, a arte transitória, a arte virtual, a arte pública, ações de resistência política, não seriam também incorporadas ao sistema, institucionalizadas assim que reconhecidas pelo mundo da arte? Performances, Land Art, Body-Art, Live Art, Intervenções, ganham existência como arte na medida em que são assimiladas pelo meio.

Seria útil neste ponto mudar outra vez a direção do ponto de vista. Pensar que qualquer trabalho de arte perde a sua autonomia, a sua potência artística ao ser institucionalizada é voltar à questão do valor em si, inerente ao objeto artístico. Não se trata de negar o estatuto de arte do objeto em sua especificidade, mas aceitar que a sua percepção e apreensão dependem

¹⁴⁰Archer, Michael, op.cit

de relações complexas que incluem primariamente o seu lugar. Nenhuma obra é indiferente ao seu lugar e ao seu tempo. Ver a obra dentro de um tempo/lugar não deveria ser percebido como uma contaminação que impediria a crítica à obra, não afastaria o crítico de seu objeto de análise. Mas lhe daria consciência de sua dimensão relativa. Um mesmo objeto vive e é visto de um certo modo no ateliê do artista, de outro no museu (seria melhor dizer de vários modos), de outros na casa do colecionador, de outros na parede da loja de decoração, de outros como cenário de teatro, na galeria X, na galeria Y, etc.

Um exemplo é o da instalação de papel higiênico que foi apresentada por Gabriela Machado na rotunda do CCBB do Rio como parte de sua exposição individual em 2002 (relacionadas às suas pinturas gestuais), e que foi depois reapresentada como cenário de um desfile de moda em São Paulo¹⁴¹. Como cenário de moda este trabalho é visto ainda como arte? E em caso positivo, seria se não conhecêssemos a apresentação anterior do trabalho (e, mais ainda, este trabalho dentro do conjunto da obra expressiva desta hoje reconhecida artista)?

Não seria difícil imaginar certas intervenções públicas contemporâneas passando totalmente despercebidas pelo público passante nas ruas de uma cidade como o Rio, onde a realidade é mais espantosa do que qualquer trabalho que queira chamar a atenção pelo absurdo ou inusitado da situação proposta. Seria preciso que houvesse uma ambiência, uma predisposição para a aceitação de uma intervenção como arte, e desse modo se permitir ser atingido por ela em sua intenção de desestabilizar, provocar reflexão e reação. Uma ação de outra natureza, de tentativa de manifestação subjetiva capaz de interagir com a realidade, hoje bem conhecida e discutida foi o *Trabalho/ Processo 4 dias e 4 noites* de Arthur Barrio. Realizado solitariamente e sem registro em 1970, somente sabemos o que o artista

¹⁴¹ Foi apresentado como cenário do desfile de Isabela Capeto no São Paulo Fashion Week em 23-01-2006. Matéria de Heloisa Marra em O Globo de 24-01-2006- *Papel higiênico em transe*.

posteriormente divulgou. Sua narrativa é a única “verdade” de que dispomos, e como tal foi incorporada aos discursos que vão compondo uma história da arte.

Para Fraser, a consciência da crítica institucional na questão da inescapabilidade da determinação institucional pode ser o que a distingue precisamente de outros legados da vanguarda histórica. Os esforços para escapar da instituição da arte provocaram a sua expansão. Cada tentativa de transpor os limites, de abarcar o espaço de fora, de redefinir arte ou reintegrá-la na vida cotidiana, em alcançar o povo anônimo, o mundo “real”, fez expandir o campo da arte e trouxe a vida para dentro dele. Contudo, nunca escapamos deste campo. E a estrutura deste campo está sendo transformada neste processo. A questão é: como? As discussões tendem a resumir a questão a oposições entre dentro-fora, público-privado, elitismo-populismo e autonomia da obra-contexto.

A perda da autonomia da arte contemporânea se traduziria na perda da possibilidade do juízo crítico, mas já vimos que é um tipo de ação crítica que se coloca fora da instituição.

Haacke, segundo Fraser, teria sido o primeiro a compreender e representar a grande extensão da interação entre o que está dentro e o que está fora do campo da arte. Enquanto Asher e Buren examinaram como um objeto ou signo é transformado enquanto atravessa fronteiras físicas e conceituais, Haacke engajou a instituição em uma rede de relações sócio-econômicas, tornando visíveis as cumplicidades entre esferas aparentemente opostas - as da arte, do estado e das corporações.

Fraser cita Haacke, que em texto escrito em 1974 disse que “artistas tanto quanto seus apoiadores e seus inimigos, não importa que ideologia tenham, são parceiros, mesmo que involuntários. Eles participam conjuntamente na manutenção e/ou desenvolvimento da composição de sua sociedade. Trabalham dentro daquele quadro (*frame*), compõem o quadro enquanto são igualmente enquadrados”.

Ricardo Basbaum em artigo de março de 2005¹⁴² desenvolve esse conceito de outra forma:

(...) o atual momento da arte deve ser foco de intensa investigação, pois também o tecido institucional (...) detém os mesmos processos de saber e os gerencia ao seu modo, construindo (ou modelando, indicando pistas) alguma imagem de artista que integra interferência, diferença e transgressão, ainda que (claro) nos limites de seu próprio gerenciamento. Ou seja, o lugar do artista contemporâneo está claramente constituído, hoje, em direta relação com o tecido institucional do circuito - talvez nunca a relação artista/instituição tenha se dado de maneira tão direta e cúmplice.

Pelo menos para os artistas citados por Fraser, já em 1969 passou a prevalecer a concepção de instituição de arte que incluía não só o museu e os locais de produção, distribuição e recepção de arte, mas todo o campo da arte, seus discursos, seu universo social.

Compreender a instituição como campo social muda o eixo da questão e a discussão sobre o que está dentro ou fora dela fica muito mais complexa. E seria exatamente a possibilidade de trabalhar nestas fronteiras que tem motivado muito dos artistas engajados na crítica institucional.

Buren realizou vários trabalhos que ligavam interior e exterior, locais tradicionais da arte ou não, com o objetivo de revelar como a percepção de um mesmo trabalho muda dependendo de onde ele é visto. Intervenções - *sites-specifics*, como as de Buren e Asher procuraram se constituir em um meio não só de reflexão, como de resistência às formas de apropriação do próprio trabalho. Através da transitoriedade, estes artistas procuram afirmar a limitação histórica de qualquer intervenção crítica, cuja efetividade será sempre limitada a um lugar e tempo específico.

Por sua vez, Asher teria levado adiante um pensamento que poderia equivocadamente ser classificado hoje como “teoria institucional”, afirmando que mesmo um conceito, tão logo

¹⁴² Basbaum, Ricardo – *Perspectivas para o museu no século XXI* –
http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/artigos/rb_museus

“é anunciado e especialmente exibido como arte” se transforma em um “objeto ideal” (*ideal-objet*),... o que nos traz mais uma vez para a arte”.

Com sua *Installation Münster (Caravan)*, Asher demonstrou que a institucionalização da arte como *arte* depende não de sua locação ou estrutura física de uma instituição, mas de estruturas conceituais e perceptivas. Este trabalho consistia de um trailer cuja indicação de sua localização em diferentes pontos da cidade estava no museu. O que havia no museu, portanto, era apenas a referência de dia e local onde o trailer poderia ser visto e o objeto - um trailer comum - não era percebido como algo de especial por um passante desavisado.

Dessa forma Asher pretendeu desenvolver o legado de Duchamp como Fraser reafirma:

Arte não é arte porque é assinada por um artista ou apresentada em um museu. Arte é arte quando existe nos discursos e práticas que a reconhecem como arte, e a consomem como arte, não importando se consiste em um objeto, gesto, representação, ou apenas idéia. A instituição da arte não é algo externo a obra de arte, mas condição irreduzível a sua existência enquanto arte. Não importa o quanto seja pública em localização, imaterial, transitória. Relacional, comum, cotidiana, ou mesmo invisível, o que é anunciado e percebido como arte já está institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção dos participantes do campo da arte como arte, uma percepção não necessariamente estética, mas fundamentalmente social em sua determinação.

Diferente do que seria a “teoria institucional da arte”, interpretação reducionista de teorizações elaboradas por pensadores como Kosuth e Danto, de que para uma obra ser considerada arte bastaria a sua exposição em uma instituição de arte e sua conseqüente legitimação, o que está sendo proposto aqui é a idéia que a institucionalização da arte não se dá apenas em instituições. Muito mais complexa, ela é também internalizada e incorporada nas pessoas, em suas ações, modelos conceituais e modos de percepção, moldando interesses e critérios de valor e juízo crítico. Em um paralelo com o pensamento de Thierry de Duve sobre o que seria “uma teoria da arte para hoje”¹⁴³, vemos que ele acredita que esta internalização seria mais de sentimento (*feeling*), algo que não se descreveria objetivamente,

¹⁴³ de Duve, Thierry - *A theory of Art for Today - A estética revisitada: o senso comum e a função social da arte* (terceira aula de curso ministrado no Centro Universitário Maria Antonia de 29/08 a 02/09/05-São Paulo e apresentada em forma de palestra na UERJ em 03/09/2005) –resumo publicado no Fórum Permanente em setembro de 2005.

ou seja, não se basearia em lógica. Ele fala em *sensus communis*, postulando que haveria uma concordância universal no modo de sentir, e, embora de Duve reconheça a temporalidade, relatividade e instabilidade dos juízos subjetivos e comparativos, pode-se concluir que só a universalidade de critérios criaria condições para atribuição de valor à arte. Essa universalidade seria temporária, com valores continuamente reconfigurados, mas ainda assim ela seria necessária.

Martin Grossman¹⁴⁴ questiona se teria sentido hoje o que ele interpretou como ênfase dada por de Duve ao julgamento/análise em sobreposição à experiência/síntese. Para ele, Duchamp deixou, como grande contribuição para o pensamento contemporâneo, a consciência do papel das convenções no modo de perceber a arte, e as “idiossincrasias de um julgamento centrado no objeto”. Ao revelar (através dos *readymades*) que o contexto da arte era moldado e construído pelo homem, Duchamp teria demonstrado que “a experiência estética do contexto é tão ou mais relevante do que o julgamento estético do objeto”. O postulado de De Duve parece coincidir neste ponto com idéias formuladas por Ronaldo Brito¹⁴⁵, quando ele diz: “A História da Arte envolve uma ambigüidade, relatividade, questionamento, que não é só da ordem da consciência, mas da vivência - onde há inter-relação entre sujeito e objeto de tal forma que não há diferença nítida entre critérios objetivos e padrões subjetivos”. E mais adiante, neste mesmo texto: “A potência estética das grandes

144 Grossman, Martin em comentário sobre aula de Thierry de Duve, Curso no Centro Universitário Maria Antonia – S.P. . ‘*A Theory of Art for Today*’ (31/08/05), postou no final do resumo publicado no Fórum Permanente a seguinte questão : “Thierry, por que o julgamento (análise) em seu raciocínio se sobrepõe à experiência (síntese)? Isso vai na contramão de grande parte da teoria de arte hoje. Contextualizo: O que é radical em Duchamp é sua ação em despir as convenções e principalmente revelar as idiossincrasias de um julgamento centrado no objeto (Manet, como demonstrado na sua segunda aula, já revelava semelhante incômodo, ao envolver o observador por meio do olhar de Victorie (Olympia / *Le déjeuner sur l'herbe*). A pintura rebate, questiona a empatia do observador, a estabilidade da contemplação). Duchamp vai além ao revelar [pela ação dos ready-mades]? o contexto da arte e uma arte cuja referência de natureza não é mais o orgânico (natural) mas aquela transfigurada pela ação do homem, uma natureza construída. Nesse sentido, a experiência estética do contexto é tão ou mais relevante do que o julgamento estético do objeto.”

¹⁴⁵ Brito, Ronaldo – Brito, Ronaldo, *Fato estético e imaginação histórica*, in: *Experiência crítica* (org. Sueli de Lima), Ed. Cosacnaify, 2005.

obras não é a - histórica. O campo de formação do consenso estético [o *sensus communis* dito por De Duve]- processo pelo qual a obra vai se tornando paradigmática, é o campo de observação interessante para o historiador”. A questão do valor em si da obra é uma questão histórica e filosófica constantemente reposta em novos termos e não cabe aprofundá-la nos limites deste trabalho, embora sua discussão seja inevitável, por se tratar de uma questão fundamental para a crítica de arte. Por isso, vale lembrar que dualidades que ainda alimentam as oposições obra de arte/mundo real estão presentes (só para citar três filósofos fundamentais para a arte moderna e contemporânea) em Platão, que distinguia o mundo visível/ sensível do mundo das idéias, e continuou com Kant e Hegel para os quais a idéia de transcendência estaria nas idéias, para o primeiro, e nos objetos, para o segundo.

Se o campo de formação consenso estético está em contínua transformação e constante discussão, a idéia de *sensus communis* de De Duve está no centro dessa polêmica. Toda a discussão sobre o fim da arte e da história da arte, que tem sido aprofundada por Danto e Hans Belting tem como base a descrença em uma *Ars Una* e em uma história da arte universal, evolutiva, linear (além do término da separação entre o discurso do artista e o do crítico). Embora de Duve não esteja falando em senso comum, no sentido vulgar do termo, mas em uma universalidade não atemporal, não fixa, não lógica, esta espécie de acordo (*shareability of the feeling*)¹⁴⁶ exigiria, como alega Hans Belting, uma idéia comum sobre o que poderia ser considerado arte e, portanto, sobre o que seria a sua história. Em seu texto “A Narrativa da Arte no Novo Museu: A Busca por um Perfil”¹⁴⁷, Belting, ao afirmar que o museu permanece como o lugar do debate da história da arte, pergunta se seria ainda possível “exibir história da arte à imagem da arte contemporânea” (*exhibit art history in the mirror of contemporary art*)

¹⁴⁶ De Duve, op. cit.

¹⁴⁷ Belting, Hans – *The narrative of Art in the New Museum: The search of a Profile*, in: *Art History after Modernism*, ed. The University of Chicago Press, 2003, p. 96

e questiona se os conceitos atuais de arte “ainda compartilham de uma idéia comum de história da arte e do estado da arte” (*the state of art*). Ele diz que onde não há consenso e os conceitos se tornam incertos, os espaços expositivos se transformam de modo contraditório e provocam discórdias na tentativa de manter a confiança em sua credibilidade.

Belting vai seguir criticando o boom de museus – espetáculo que se seguiu à crise de 1970 e a sua relação estreita com o mercado de arte, o que dificultaria a presença da arte em seus próprios termos. Fundamentalmente, Belting se preocupa com a história da arte, as suas possibilidades diante da crise da contemporaneidade e das transformações do museu como seu lugar simbólico de representação.

É, pois, uma questão de instituições, não de conteúdo e certamente não de método, quando perguntamos se e como a arte e a história vão sobreviver no futuro. Mesmo as catedrais sobreviveram à fundação dos museus. Por que os museus de hoje não deveriam suportar a fundação de outras instituições onde a história da arte não mais pertenceria, ou onde sua presença se daria de modo inteiramente diferente?

Como seriam as instituições comprometidas e sintonizadas com a produção contemporânea? Ou invertendo os termos, como se daria uma produção que é consciente de seu vínculo com as instituições e ao mesmo tempo quer se fazer presente e influente em sua especificidade e potência?

Não se trata do dualismo que decorreu das críticas ao formalismo após os anos 60, como se só houvesse escolha entre uma corrente mais formalista e outra mais conceitualista ou contextualista. Em termos gerais a crítica institucional da arte (onde cabem trabalhos os mais diversos) certamente reconhece a importância do contexto e da necessidade de pensar suas implicações históricas, mas reivindica uma nova atitude não apenas quanto à instituição, mas principalmente em relação à obra, ao seu poder de ação.

Basbaum discorre sobre como a obra e o museu estabelecem uma relação dinâmica, e como o ambiente do circuito de arte é aquele que também constitui a espacialidade própria para a obra: “se pensarmos o museu como importante parte do circuito, percebe-se como

muitas obras são produzidas para o museu - de modo que, de maneira ampla, trata-se de uma mútua implicação”.¹⁴⁸

Mas e a produção que voluntariamente se coloca fora da instituição? Todos os artistas que deliberadamente agem como “anônimos” (em um questionamento do conceito de autoria e do próprio estatuto de artista), participando apenas de ações coletivas, intervenções públicas que não tem registro ou divulgação? Se de fato ficam anônimos e invisíveis para o meio da arte não terão existência para este mesmo meio. Qualquer reconhecimento do mundo da arte revela algum grau de institucionalização. Fraser reconhece, entretanto, que sempre há um lugar que fica fora, à margem da instituição. Seria constituído por situações que estariam fora do seu domínio, mas por motivos não justificáveis por características fixas e substanciais. Aconteceriam apenas quando, em algum momento dado, algo não existiria como um objeto de práticas ou discursos artísticos.

Assim como a arte não poderia existir fora do campo da arte, todos os agentes que participam dele, críticos, curadores, artistas, historiadores, etc, também não teriam existência fora deste campo, de modo que o que seria realizado fora não teria efeito dentro dele. Fraser conclui que se não há um “fora” para nós, não é porque a instituição é completamente fechada, ou porque existe um aparato tal qual uma “sociedade totalmente administrada”. É porque *a instituição está em nós*, e não podemos sair fora de nós mesmos.

¹⁴⁸ Basbaum, Ricardo, *Perspectiva para o Museu do Século XXI*, <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br>

CAPÍTULO 3

PAULO BRUSCKY E O MUSEU.

3.1. Arte e Vida - Sentidos em Fluxo.

*Arte é esse comunicado agora...*¹⁴⁹

Ações e reações de quem? Com o título *Museu Contemporâneo de Arte, lugar privilegiado e ambivalente da crítica*, é do museu que se espera ouvir a voz. Deste museu que, como já se viu aqui, está dentro e fora do seu espaço físico, dentro e fora das obras de arte que recebe e provoca, está no mundo (como sintetizou Robert Smithson: “Para mim é o mundo é um museu”)¹⁵⁰ e está em nós. (como também sintetizou Andréa Fraser)¹⁵¹. Por outro lado, Hélio Oiticica decretou: “o museu é o mundo”.¹⁵²

Percebe-se o eco de muitas vozes que se misturam e se confrontam, vozes que falam pelo museu, do museu e/ou no museu. Para que se distinga o que é dito e de que forma, é preciso se aproximar de um ponto qualquer deste lugar intricado. Escolho a voz forte e poética de um artista cujo pensamento se confunde com a própria obra. Uma obra que é capaz de expor toda a inquietação daqueles que olham para fora, manipulam as coisas e

¹⁴⁹ Entrevista de Paulo Bruscky à autora.(em anexo) realizada em janeiro de 2007, Recife.Todas as citações em negrito e itálico deste capítulo são retiradas da entrevista.

¹⁵⁰- HOLT, Nancy (org.) Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson, em: The Writings of Robert Smithson. Nesta conversa Smithson compara trabalhos de land art com o que ele chamou de non-sites, trabalhos relacionados aos sites, mas dentro de galerias. Smithson justificou o seu interesse pela exposição em galerias pelo desafio que seus limites impunham ao trabalho, que ele chamou da “dialética fora- dentro”. Considerou que um artista não era mais livre no deserto do que em uma sala, e que via a paisagem como uma extensão da galeria. “For me the world is a museum (...) I’m totally concerned with making art and this is mainly an act of viewing, a mental activity that zeroes in on discrete sites”.

¹⁵¹ FRASER, Andréa, op cit

¹⁵² “... inclusive pretendo estender o sentido de ‘apropriação’ às coisas do mundo com que deparo nas ruas (...) isto seria um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc.. e ao próprio conceito de exposição- ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana... (frase de Helio Oiticica de 1966, publicada no site do Fórum Permanente- fev/2007)

não renunciam a habitá-las.¹⁵³ Paulo Bruscky pensa o outro como um outro de si e arte e vida como indissociáveis - o mundo é um museu e o museu é o mundo.

Não separo arte e vida

Na relação entre arte e vida o museu é visto aqui como um ponto de entrecruzamento que se alarga e se contrai ao sabor dos diálogos e dos conflitos entre arte contemporânea e instituição. Os conflitos se dão no espaço ambíguo entre desejos e mútuas rejeições. Considerando o conceito de *mútua implicação*, já discutido neste trabalho, pode-se interpretar a negação do museu, além de seu discurso político objetivo, como a negação subjetiva de uma identificação - arte como o outro do museu, e museu como o outro da arte.¹⁵⁴

A obra de Paulo Bruscky, contudo, é muito mais rica e complexa do que uma obra centrada na crítica institucional.¹⁵⁵ Seu pensamento e obra escapam a classificações e definições fechadas. Bruscky não está preocupado com teorizações que compreendam sua

¹⁵³ Paráfrase de “A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”. Com esta frase Merleau Ponty inicia o texto de *O Olho e o Espírito*. Para ele, ao contrário da ciência, a arte nutre-se “nesse lençol de sentido bruto do qual o ativismo nada quer saber”.

¹⁵⁴ - O conceito de outro não como contrário ao mesmo.(Platão), mas como o “alter ego” que construímos intelectualmente, não sendo entendido como outro em sua diferença (Sartre). Desdobrando essa idéia, Hal Foster em *O artista como etnógrafo* alerta para a idealização do outro “como negação do semelhante - com efeitos deletérios na política cultural”. Ele diz que a partir da perspectiva pós-estruturalista, “o paradigma do etnógrafo, da mesma forma que o modelo do produtor, falha ao refletir sobre uma premissa realista: que o outro, aqui, pós-colonial, lá proletário, está de alguma forma na realidade, na verdade e não na ideologia”.

¹⁵⁵ Concordando com Lisette Lagnado, (texto de apresentação de mesa-redonda sobre a 27ª Bienal, Os artistas e a instituição, in:

obra em um corpo facilmente identificável, e expõe a fluidez e abertura do seu pensamento e produção, dialogando diariamente com tudo que a vida e a arte possam trocar com ele. Extremamente variada – em mídias e conceitos, abrange desde desenho, gravura, arte-correio, vídeo arte, xerografia, xerox filme, fax arte, out door, livro de artista, performance, intervenção, instalação, objeto, arte digital. Sua obra tem muito de humor e ironia, mas não de cinismo ou ceticismo desencantado. Bruscky acredita no poder crítico e poético do seu trabalho. Ciente do poder do sistema da arte em neutralizar e absorver toda a crítica sabe também que a arte, como qualquer outro campo cultural, se insere de forma inescapável no grande sistema político e social.

Os museus sempre andam em busca dos tempos perdidos. Deixam as coisas passarem para depois voltar no tempo e correr atrás. Mas, na história da arte isso é natural. Os grandes movimentos foram assim.

No entanto, ao contrário de muitos artistas dedicados à crítica institucional, Bruscky vê o trabalho de um artista não só como contestação ou denúncia social, mas percebe seu trabalho principalmente de forma instauradora de novas percepções e relações. Um trabalho que é simultaneamente manifestação poética e ação política. Ações que hoje seriam entendidas como micro-políticas, relacionadas à própria experiência prática cotidiana, em que o ecletismo de meios e propostas corresponde à perda da noção de verdades absolutas e universais. Como disse Jacques Rancière¹⁵⁶, a arte não é política primordialmente pelas mensagens que transmite ou pelas estruturas sociais que representa com seus conflitos e afirmações de identidade social, étnica ou sexual. “Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras de estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de” Ou seja, existe

¹⁵⁶ RANCIÈRE, Jacques. Política da Arte. Seminário no Sesc Belenzinho, São Paulo em abril 2005. in: www.Sescsp.org.Br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf

uma dimensão estética na política e uma dimensão política na estética. Mais do que uma luta por poder ou contra o poder, a política seria um “recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”¹⁵⁷. As ações político/estéticas seriam configurações da experiência, provocando novos modos de sentir e perceber o mundo. Um modo de ver arte como projetos de construção de vida. A recusa do ideal de pureza estética como modo de se constituir uma identidade ligada ao conceito de autonomia da arte. O entendimento da estética aqui segue o pensamento de Rancière, como “um regime específico de identificação e de pensamento das arte”¹⁵⁸, um modo de articulação entre sentidos e experiências de vida. Há um entendimento de que não há separação entre estética e política, o que torna falsa a dualidade estética e política. “É a mesma ‘arte’ que se expõe na solidão dos museus à contemplação estética solitária e que se propõe trabalhar na construção de um novo mundo”¹⁵⁹.

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

Paulo Bruscky expande o próprio conceito de arte, tensionando seus limites, e propondo novos modos de produção e de recepção da arte. O próprio conceito de “saber ver” não está vinculado, unicamente à visualidade – arte “retiniana”, mas a uma inteligência visual que é manifestação da união do sensível ao conhecimento intelectual. Utilizando ainda o conceito de Rancière, a *estética* de Bruscky não resulta de uma teoria do gosto, ou da sensibilidade, mas de um modo de ser específico do que pertence à arte (ao mundo da arte).

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo, Ed 34, 2005.

¹⁵⁹ RANCIÈRE, Jacques. Política da Arte. Seminário no Sesc Belenzinho, São Paulo. em abril 2005. in: www.Sescsp.org.Br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf

Este modo está identificado com um regime específico do sensível ou de formas de visibilidade. Em outras palavras, as práticas estéticas são pensadas em relação a sua própria identidade, constituídas como “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que caracteriza ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”.¹⁶⁰ Os objetos singulares da arte não têm regra, hierarquia, compromisso com temas, meios, técnicas e sua singularidade não depende que sejam destacados do contexto, não se trata, portanto do conceito de autonomia da arte como pensado na modernidade, de forma paradigmática por Greenberg.

O regime estético das artes (...) implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte com a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma.¹⁶¹

Os trabalhos Bruscky parecem estar sempre no limite entre o comum e o singular, entre a intenção e o acaso, entre arte e antiarte. Objetos não-objetos, documentos-obras, obras a vir a ser, jamais completadas ou sequer “criadas”. O risco de viver no limite entre a dúvida e a convicção, ser e não ser, e, seguir rindo da vida e da incompreensão dos que dizem que ele é um “artista que não tem obra”. Ao criar sistemas paralelos ao circuito (arte-correio, ateliê - arquivo, ações públicas) questiona as estratégias e modos dos sistemas vigentes, consciente, entretanto, que os discursos e ações só são capazes de transformar qualquer sistema quando adquirem visibilidade no universo deste mesmo sistema.¹⁶² Utilizando todo

¹⁶⁰ OLIVA, Fernando. *Ainda uma questão de distinção social?* In: <http://iberecamargo.uol.com.br/content/revista-nova/artigo-integra.asp?id=48>, 20/12/2006.

¹⁶¹ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo, Ed 34, 2005; p. 33/34.

¹⁶² A propósito desta questão, Bruscky me contou que disse a Antoni Muntadas que ele precisava procurar “implodir”, criticando por dentro o sistema de comunicações – a mídia- ao invés de tentar “explodir” de fora, do mundo da arte e para o mundo da arte.

tipo de mídia e de linguagem, escapa das classificações institucionais e desestabiliza conceitos e critérios de julgamento de valor. Como categorizar o seu trabalho?

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

Misturando objetos comuns e “artísticos”, o documento e o acontecimento, a teoria e a prática, o instável e precário, passado e presente, a memória e o devir de obras em constante processo, desestabiliza conceitos e confunde também conteúdo e continente. O ateliê é local de trabalho e de exposição, arquivo e oficina, público e privado, memória e processo. Seu trabalho existe como fluxo. E não é por acaso que Bruscky guarda em seu ateliê uma das maiores coleções do grupo Fluxus.¹⁶³ Seu trabalho e postura de vida são tributários das propostas do Fluxus, o primeiro que usou Arte Correio em 1960¹⁶⁴. Através deste meio Bruscky participou ativamente do grupo.

Ao escolher o trabalho de Bruscky acredito que pude me aproximar de um ponto de vista privilegiado em referência às questões principais desta dissertação. A diversidade de práticas e coerência de pensamento sintetizam o paradoxo e complexidade das relações tensionadas entre arte contemporânea e museu. Seu trabalho, muito mais do que espelhar estes paradoxos, ou operar como resistência à institucionalização da arte e como confronto à sua mercantilização, instaura novas formas de atuação e pensamento, contribuindo para o desencadeamento de outras relações e questões. O campo da arte fica aberto às questões e

¹⁶³ Fluxus foi um grupo de artistas de várias nacionalidades, informalmente organizado por Georges Maciunas através da revista Fluxus na década de 60. Desenvolveu uma atuação social e política que contestava o sistema de arte através de performances, filmes, arte-correio, intervenções diversas. Os trabalhos e ações Fluxus tiveram grande impacto nas décadas de 60 e 70, contestando convenções, valorizando a idéia de coletividade, o efêmero e precário, e misturando arte e cotidiano. Fluxus, de difícil definição, exatamente por seu caráter não estático, imaterial, interdisciplinar e versátil, acontecia sempre fora dos museus e espaços expositivos tradicionais, por ser contra as instituições e os valores burgueses da arte.

¹⁶⁴ BRUSCKY, Paulo. Arte Correio e a grande rede: hoje a arte é esse comunicado; em: FERREIRA, Gloria, COTRIM, Cecília. Escritos de Artistas, Anos 60/70. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006, p.374/375.

meios de outros campos, o político, o poético, o científico, o das comunicações, o das documentações e arquivos.



Paulo Bruscky
Garrafas arrumadas na bancada da cozinha do ateliê.

3.1. ARTE E VIDA – SENTIDOS EM FLUXO



Paulo Bruscky

Lata tornada obra quando colocada na parede na ocasião da remontagem da cozinha após a volta do ateliê da Bienal em 2004.

3.1. ARTE E VIDA – SENTIDOS EM FLUXO



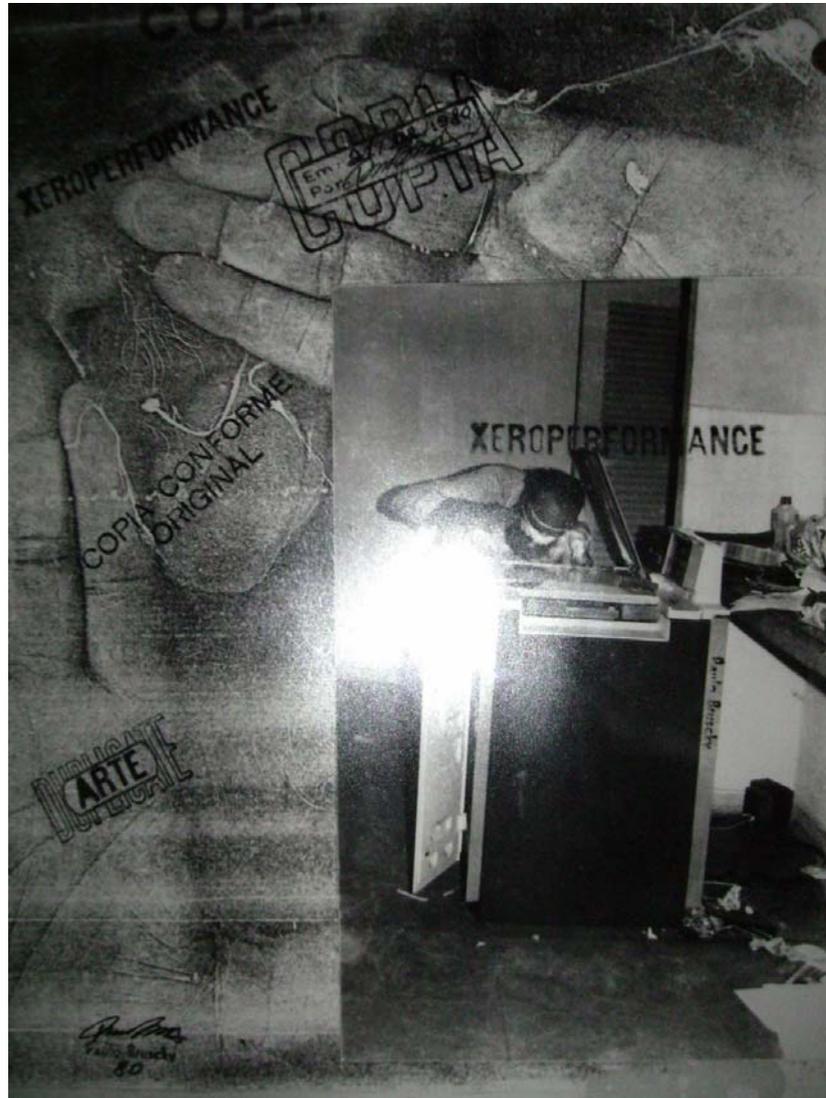
Paulo Bruscky
Chapa de grelhar velha na parede da cozinha do ateliê.



Paulo Bruscky

Ancoradouro - 1986 (A fotografia desta instalação em Fortaleza faz parte do trabalho *Work in Progress* composto de um conjunto de fotografias sempre modificado a cada exposição)

3.1. ARTE E VIDA – SENTIDOS EM FLUXO



Paulo Bruscky

Xeroxperformance – 1980

3..1. ARTE E VIDA – SENTIDOS EM FLUXO

III.2. Arte em rede.

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

A Arte Correio foi um meio importante nos anos 60 e 70 e Bruscky foi um dos pioneiros na utilização tanto de Arte Correio como de vários outros novos meios como filme (super 8 e vídeo), xerografia, fotolinguagem, eletrografia, poesia visual, livros de artista e poesia sonora. Na arte correio, a própria correspondência se constituía simultaneamente em trabalho de arte e meio de comunicação e circulação independente do circuito convencional de arte.

Arte correio surgiu numa época onde a comunicação, apesar da multiplicidade dos meios, tornou-se mais difícil, enquanto que a arte oficial, cada vez mais, acha-se comprometida pela especulação do mercado capitalista, fugindo a toda uma realidade para beneficiar uns poucos: marchands, críticos, e a maioria das galerias que explora os artistas de maneira insaciável. (...) Na Arte Correio a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denuncia. (...) O Correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/ sendo a própria obra.¹⁶⁵

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

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

Um dos trabalhos de arte-correio realizados por Bruscky, que revelam bem tanto sua natureza de fluxo, interação, comunicação e insubmissão ao controle dos dispositivos de poder, foi o projeto “Sem Destino”¹⁶⁶ que desenvolveu por mais de dez anos e que consistia em carimbar “sem destino” no local do destinatário. No lugar do

¹⁶⁵ BRUSCKY, op.cit.

¹⁶⁶ BRUSCKY, contou sobre este trabalho em e-mail de 25/02/2007.

remetente estava o nome e endereço de Bruscky, e dessa forma todos os envelopes postados em diversos países retornavam para ele, muitos abertos. O conteúdo consistia de frases irônicas com a questão da censura e com o próprio conceito de arte. (como o postal carimbado: “Confirmado, é arte”).

Bruscky é um dos artistas que preservam a memória da Arte Correio. O acervo está todo em poder dos artistas. E isso ocorreu porque foi um movimento relegado pelo meio da arte, ignorado pelas instituições. O aspecto positivo deste desprezo foi a criação de outro circuito, um “circuito ideológico” para usar a expressão de Cildo Meirelles¹⁶⁷, independente do circuito formal de arte, o que instaurou, mais que um outro espaço, um novo conceito de arte vinculado à idéia de rede, precedendo a rede virtual que existe hoje.

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

A Arte Correio utilizou meios variados, apropriações e materiais precários. Papéis e postais trabalhados com desenho, colagem, fotografia, xerox, carimbo - tudo que se prestasse a ser enviado por correio.

O grupo Fluxus, do qual Bruscky fez parte, utilizou muito a arte correio, que se encaixava totalmente nos seus princípios de arte coletiva e em fluxo. A diluição da questão da autoria é evidente nesta prática, em que as idéias de processo e circulação se sobrepunham à materialidade do objeto. No entanto os envios eram feitos entre artistas

¹⁶⁷ Os trabalhos de Cildo Meirelles, *Inserções em Circuitos Ideológicos*, o Projeto Coca-cola (1970) em que inseria a frase *Yankees Go Home* (adesivos) em garrafas de Coca-cola retornáveis, e o Projeto Cédula (1975) em cédulas de dinheiro (carimbos) como “*Quem matou Herzog?*” Estas garrafas e cédulas eram devolvidas para que retornassem ao seu circuito normal.

ou entre artistas e destinatários anônimos e desta maneira construía uma trama de relações e acontecimentos legitimados como arte pelo próprio meio. Só a instituição “arte” poderia ver arte correio (ou arte on-line hoje) como arte e não como correspondência com finalidade comunicacional. Sob o seu grande “guarda – chuva”, artistas e formas ainda não reconhecidos pela tradição, ganham autoridade, ou pelo menos, o mérito da dúvida.

Hoje, em que vivemos a chamada era da comunicação, a arte virtual revela a importância social e política das redes de informação e comunicação. Fred Forest criticou na 27ª Bienal de São Paulo¹⁶⁸ o que ele considerou uma “lentidão de compreensão” do sentido de viver junto, ao não considerar devidamente a realidade virtual¹⁶⁹. Ele lembra que as novas técnicas podem revelar-se mais eficazes como modos de instauração de novas formas de convivência e acolhimento do outro. Toda nova tecnologia termina por provocar transformações tanto no meio ambiente como nos modos do pensamento. Mais do que obras acabadas, a ênfase na experimentação, no processo e na interação, muda a noção de arte e o sentido da sua existência - arte percebida como possibilidade de participação social, indicando modos de “como viver junto”.

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

¹⁶⁸ O tema da 27ª Bienal de São Paulo (2006) foi baseado no conceito de *Como Viver Junto*, desenvolvido por Roland Barthes sob a forma de curso em 1977 na França.

¹⁶⁹ FOREST, Fred. *Como viver junto em uma realidade real e, no entanto cada vez mais virtual?* In: www.itaucultural.org.br/index.cfm

Paulo Bruscky percebeu estas características ainda nos anos 60 e 70 com a arte correio, que como ele disse, era arte em rede antes da internet. Atualmente, Bruscky trabalha com “e-mail arte” como ele chama, um desdobramento do conceito de arte correio como arte em rede. Critica muitos trabalhos que usam a internet como meio de transmissão de imagens pensadas de acordo com convenções inadequadas ao meio ou, aponta “como a idéia se perde em relação ao suporte-mídia mal utilizado”.

Talvez a materialidade dos trabalhos em papel (e o seu enorme arquivo demonstra a importância atribuída ao documento material) esteja inserido em um regime fenomenológico de experiência impossível de acontecer na rede virtual. Este é um debate que vem ocorrendo, e como a rede, ainda é muito recente. Um exemplo foi o debate entre o crítico Ivo Mesquita e a artista Giselle Beiguelman.¹⁷⁰ Ambos questionaram a propriedade de denominar trabalhos de mídia digital de arte.

Dois trabalhos recentes de Bruscky mostram como integrou idéia e mídia eletrônica. Um foi uma “exposição” na Livraria Ipê Amarelo em Curitiba,¹⁷¹ que consistia em uma transmissão de fax em tempo real. O papel ficava pendurado em uma altura de 30 m (tamanho do rolo de fax), e Bruscky, de Recife, ia mandando o fax até que o papel encostasse no chão. Tempo traduzido em forma, espaço e trabalho. Simultaneidade e conexão de experiências diversas, a do produtor/emissor e a do observador/participante de uma idéia. Certamente esta participação é de um tipo não interativo e não só nesse, mas de um modo geral, a participação do público não é uma

¹⁷⁰ MESQUITA, Ivo/BEIGUELMAN, Giselle. Debate *Arte on-line*, Trópico na Pinacoteca, in: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1573,1.shl>

¹⁷¹ BRUSCKY descreveu este trabalho em e-mail de 25/02/07.

questão importante para Bruscky. Ou, pelo menos, a participação física e/ou capaz de co-produzir o trabalho. Para Beiguelman o que caracterizaria a arte em rede hoje, seria exatamente a interatividade e a exploração do hibridismo entre emissor/ meio/ mensagem/ receptor. Para ela o contato com a mensagem não é a mesma coisa que o contato com o projeto, o que pediria uma atualização do pensamento de McLuhan: “O meio não é mais a mensagem”, mas sim a interação.¹⁷²

A outra proposta foi à tentativa de Bruscky de se conectar on-line com os visitantes do seu ateliê transportado para a Bienal de São Paulo em 2004.

Mas, para mim o mais curioso nessa experiência foi retornar e viver o ateliê vazio. Foi uma experiência inusitada para mim e seria para todo artista. Eu inclusive fiz uma proposta ao Hug que seria de ficar em tempo real me comunicando com os visitantes pela internet. Manter um diálogo, eu diria qual seria a minha sensação naquele momento. Cada dia, cada momento você tem uma sensação diferente, e duas vezes por semana eu viria para o ateliê vazio e relataria minha experiência. Mas não foi possível. Com a chegada de todos os artistas, a Bienal perdeu um pouco o controle das suas proposições iniciais devido ao grande fluxo.

Neste projeto haveria possibilidade de interação com o público, mas a ênfase estava na comunicação de uma experiência vivida por Bruscky como intensa e estranha: ficar no ateliê vazio. Aqui vale destacar o sentido de estranhamento provocado pela maioria dos seus trabalhos. Além do insólito da própria exposição, a presença de Bruscky no lugar (nos primeiros dias como se ele mesmo fizesse parte da “obra”) e a proposta de sua presença virtual em tempo real, e a mantendo um diálogo a partir da experiência do vazio por si só já continha e provocava estranhamento.

¹⁷² MESQUITA/ BEIGUELMAN, op.cit.

A exposição do ateliê provocou reações diversas, mas nunca de indiferença. O ateliê em si, por sua natureza ambígua e complexa se apresenta como o estranho familiar que nos inquieta. E lembrando a leitura que Didi-Huberman fez do conceito de Benjamin de que “somente as imagens dialéticas são imagens autênticas”, esta obra/ exposição provoca uma crise no nosso modo de percebê-la, como “uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo”.¹⁷³

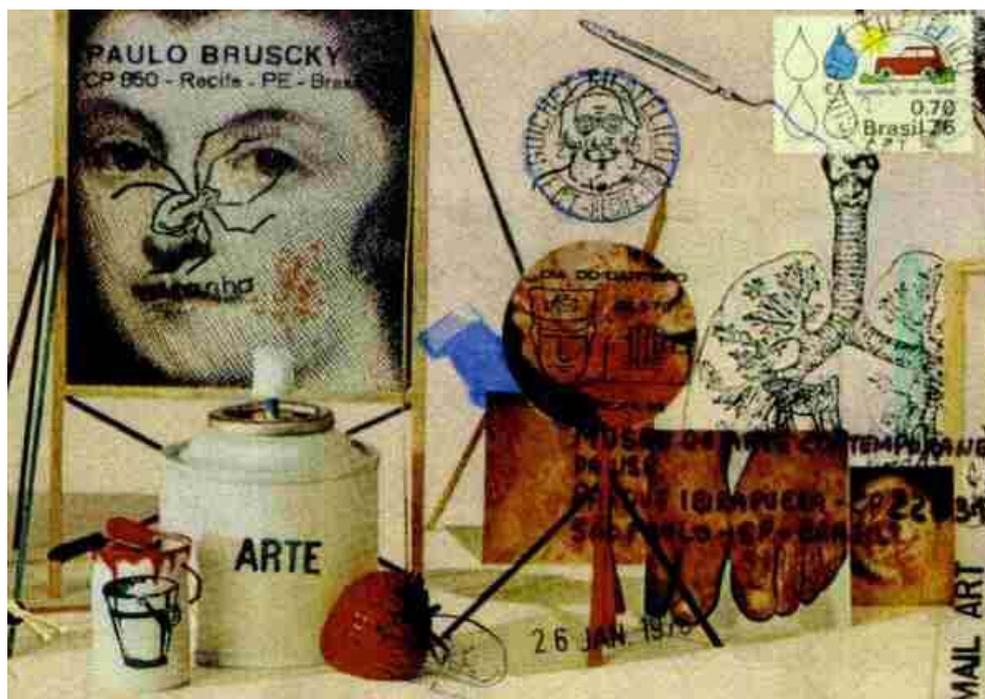
¹⁷³ DIDI-HUBERMAN, O que vemos, o que nos olha. São Paulo, Ed. 34, 1998, p.171/172



Paulo Bruscky

Confirmado, é arte - 1977 (carimbo e decalque s/ cartão postal)

3.2. ARTE EM REDE



Paulo Bruscky

Arte por Correspondência -1975. (off-set em cores, carimbo e selo s/ papel plastificado)

3.2. ARTE EM REDE

3.3. O Ateliê /Arquivo, Espaço em Obra.

A exposição do ateliê na Bienal de São Paulo era algo bastante insólito: para começar a palavra exposição no sentido convencional de mostra de objetos de arte, não se aplicava. A transposição de um ateliê inteiro do mesmo jeito que era utilizado por Bruscky, uma mistura de casa, biblioteca e ateliê de trabalho, em que vida privada e pública se confundiam, objetos comuns e de uso cotidiano (ou no estado de suspensão entre serem ou não transformados em arte) arquivo de documentos e trabalhos de arte do artista e de outros, principalmente do grupo Fluxus, um lugar repleto de vida e de significados, como vê-lo em uma “exposição”?

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

Não [houve contradição], porque foi feito tudo como foi discutido e funcionou. Me interessava mostrar como é a vida de um artista. Não me trouxe nenhum tipo de questionamento em relação a isso. É como se fosse um “múltiplo” do ateliê.

A concepção de arte e vida de Bruscky como fluxo, parece se contradizer em um primeiro momento com o transporte do ateliê para a Bienal. Tudo que estava contido no ateliê foi levado ¹⁷⁴ e a arquitetura foi reproduzida em São Paulo, incluindo até a paisagem de Recife por trás das janelas em backlight.

¹⁷⁴ O ateliê, foi transportado em trezentas caixas, com mais de cinco mil livros, objetos, moveis, documento, projetos e trabalhos de Bruscky espalhados e misturados com todo o resto. Integrou uma das oito Salas Especiais da 26ª Bienal de São Paulo

Como uma réplica¹⁷⁵ fechada ao público manteria sua autenticidade, seu sentido de fluxo? O fechamento ao público atendeu apenas a preceitos museológicos visando à proteção dos objetos e documentos, mas Bruscky procurou contornar este bloqueio com a proposta do trabalho em rede, comentado no item anterior, e que não foi aceita. A própria experiência de retornar ao vazio foi vivida como uma experiência estética. Podemos ouvir a voz de Heráclito¹⁷⁶ para quem tudo fluía e a verdade estaria no devir e não no ser - “não nos banhamos duas vezes no mesmo rio”. O *rio* foi para São Paulo, e mesmo parcialmente congelado, mostrava seu fluxo de vida. Arte como ação política, não importa onde ela se dê, na rua, no museu, no arquivo, na rede.

O ateliê como arquivo, como é considerado por Moacir dos Anjos, e também por Ricardo Basbaum¹⁷⁷ seria fundamentalmente um lugar de guarda, preservação e organização de documentos. O arquivo está no ateliê e abriga cinco mil livros e cerca de setenta mil itens de arte (obras e documentos). Uma das maiores coleções internacionais do grupo Fluxus que tem cerca de 300 originais, e 100 do grupo Gutai. O acervo conta ainda com mais de mil livros de artistas, também um dos maiores acervos do mundo. Tudo isso está sendo catalogado pelo próprio Bruscky, que precisa de patrocínio para

¹⁷⁵ Apesar dos objetos serem os verdadeiros, a arquitetura era uma cópia. O ateliê remontado pode ser visto como réplica, na medida em que está fora do seu lugar, e da sua função – na Bienal o local de trabalho se transformou em uma instalação, as pessoas, inclusive, não podiam entrar e percorrer os espaços por razões de proteção e segurança.

¹⁷⁶ Para Heráclito (sécs. VI -V a.C.), considerado como o mais importante filósofo pré-socrático, o universo mudava e se transformava infinitamente a cada instante. Tudo era movimento, nada permanecia o mesmo. A unidade da variedade infinita dos fenômenos se daria na “tensão oposta entre contrários”- JAPIASSÚ, Hilton, MARCONDES, Danilo. Dicionário Básico de Filosofia. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1996 e *Heráclito de Éfeso* em: www.mundodosfilosofos.com.br/heraclito.htm

¹⁷⁷ O texto do catálogo da 26ª Bienal sobre Paulo Bruscky foi escrito por Moacir dos Anjos e tinha como título *O ateliê como arquivo*. Ricardo Basbaum afirmou em conversa com a autora que considera o ateliê um ateliê- arquivo.

concluir a catalogação e disponibilizar o arquivo para consulta. Hoje ele já é consultado, mas por pesquisadores apenas.

A Arte Correio foi uma das origens da constituição do arquivo e uma das responsáveis por lhe atribuir uma identidade especial. Os trabalhos de Arte Correio são, ao mesmo tempo, obra e documento. Este arquivo simbolicamente se confunde e substitui o museu. “Na Arte Correspondência, o museu cede lugar aos arquivos e as caixas postais”.¹⁷⁸ E este arquivo assume sua indefinição como lugar simbólico da arte, correspondendo a impossibilidade de definição da própria arte.

O arquivo, aqui, é compreendido de forma aberta e expandida, como um lugar que recebe e emite sentidos. Embora o próprio Bruscky não o considere obra, o hibridismo e complexidade do ateliê o torna singular: é ao mesmo tempo documento e lugar de trabalho, está parcialmente aberto ao público, que o frequenta em dias determinados, para pesquisa, troca de idéias e exibição de novos trabalhos. Mistura público e privado. Confunde tempos e funções, realidade e representação, e como a arte contemporânea, é híbrido, em constante processo, não se enquadra em nenhuma definição, é pensamento e obra. Este modo de ser aponta para um dos caminhos desejáveis para um museu contemporâneo de arte, misturando e criando relações entre memória, presente e devir. Lugar de pesquisa, experimentação e construção de história. Ateliê-arquivo como alegoria de museu, em obra, como a idéia de um “espaço em obra” de Tassinari.¹⁷⁹ Ou, ainda, espaço em fluxo.

¹⁷⁸ BRUSCKY, op.cit.p.379

¹⁷⁹ TASSINARI, Alberto. O Espaço Moderno. São Paulo, Ed. Cosacnaify, p.133/153.

Na análise que faz da passagem da arte moderna para a arte contemporânea, Tassinari mostra a mudança do estatuto da arte na modernidade, como consequência de uma nova espacialidade. Este conceito de

Relações são livremente estabelecidas entre objetos (muitos parecem estar em uma espécie de zona intermediária, esperando sua transformação em obra, documentação ou descarte). O artista-curador-arquivista deste “museu” gosta de “olhar para o que não serve para nada”. Olha e reflete sobre todo tipo coisa que coleta, recebe e inventa. A convivência entre objetos aparentemente díspares, a livre construção de relações entre eles, a percepção destes objetos como portadores de significados históricos, permite que se possa fazer uma (livre) associação com a biblioteca de Warburg¹⁸⁰, que dispunha seus livros e imagens de forma totalmente diversa das classificações e ordens hierárquicas convencionais, seguindo as relações que fazia entre objetos distantes no tempo, no espaço, construindo uma trama de significados históricos, que ele acreditava que os próprios objetos continham em si.

espacialidade em obra seria a chave para a apreensão de um objeto como arte, destacado dos objetos comuns do cotidiano. Em um “espaço em obra o próprio espaço da obra é um sinal do fazer da obra” O conceito é elaborado com base em análise de obras diversas e em seu desdobramento abarca a função do espectador/participante e da instituição. O autor fala em como a obra de arte possui uma espacialidade própria que não permite uma passagem completa do espectador para seu mundo. No entanto, ele prossegue, este fato não impede a “movimentação oposta do espectador em direção ao espaço e ao mundo, mesmo incompletos, da obra”. Um “espaço em obra” resulta de uma trama de intersubjetividades, e assim de um “jogo de entra-e-sai do mundo em comum”. Tassinari chama a atenção para a situação peculiar de alguns trabalhos (como o de Donald Judd) que fora do museu seriam vistos como objetos comuns. Ou como o comum já encontra no museu o lugar capaz de acionar o “espaço em obra” Ou seja, “o espaço do mundo comum aí já se encontra preparado para ser recolhido pela obra”.

Ressalto aqui que entendo o conceito de “espaço em obra” de Tassinari como importante contribuição teórica, apesar de restrito à estética. Utilizo o conceito, consciente que ele se insere em uma história da arte construída pela modernidade em termos de visualidade, e, dessa forma, discordo do pressuposto de que objetos de arte se destacam do contexto histórico e social e podem ser avaliados em sua especificidade espacial.

¹⁸⁰ Aby Warburg, (Hamburgo, 1866 –1929), teórico e pesquisador histórico e antropológico, que constituiu uma biblioteca que o ocupou a vida inteira e que nunca atingiu uma forma fixa e acabada, e os seus escritos, da mesma forma, nem sempre se materializaram como obra pronta. Contando com um conjunto de estudos, a maioria dedicada à arte renascentista, a biblioteca incluía um “Atlas” com fotografias, através do qual pretendia demonstrar relações entre objetos e a permanência de certos valores que sobreviveriam como patrimônio sujeito a complexas leis de transmissão e recepção (redes) Warburg estudava objetos concretos como portadores dos significados históricos, ou seja, “em vez de pressupor in abstracto que as inter-relações existem, procurou-as onde poderiam ser apreendidas historicamente- em objetos individuais.”- WIND, Edgar, O Conceito de Warburg de Kulturwissenschaft e sua significação para a estética”em: PRECIOSI, Donald,(editor) The art of Art History: a critical Anthology, Oxford, New York: Oxford University Press, 1998,pp.248/285

O lugar não parece “arrumado”, ora parece ateliê de trabalho, ora uma biblioteca, ora um depósito, ora uma casa (e é um apartamento, com cozinha funcionando, móveis para diversas funções, objetos “decorando” as paredes, e ocupando todos os espaços. Bruscky opõe este (des) arranjo à ordem asséptica de “ateliês que parecem consultório médico ou escritório de advogado”. Desafia todos os métodos classificatórios museológicos ou de arquivos. “Nele [no arquivo], tudo se toca e não raro fronteiras que apartam técnicas, períodos, autorias e nacionalidades se desmancham e se confundem”¹⁸¹

A idéia de arquivo está muito presente na arte contemporânea, e certamente está ligada à liberdade de voltar ao passado distante ou recente, (o presente transformando-se em passado e vice-versa) misturar e confrontar significados diversos, numa recolagem de episódios. A reflexão se dá como meta-linguagem, reflexão do próprio ato de arquivar. Pode-se dizer que todos os trabalhos que se constituem como arquivos são diretamente referidos ao museu. O exemplo mais paradigmático é o de Marcel Broodthaers, já comentado no capítulo II, cuja obra *Museu de Arte Moderna, Seção das Águias*,¹⁸² é uma paródia do museu, uma crítica à suas leis de classificação e legitimação, às suas supostas verdades. Aqui no Brasil, Mabe Bethônico e Cristina Ribas¹⁸³ trabalham de diferentes maneiras o conceito de arquivo. Mabe apresentou na

¹⁸¹ DOS ANJOS, Moacir. *O ateliê como arquivo*. In: Catálogo da 26ª Bienal de São Paulo, 2004.

¹⁸² *O Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Sessão do Século XIX* foi primeiro apresentado por Broodthaers em sua própria casa em 1968 e posteriormente na Documenta de Kassel em 1972, onde se deu o “fechamento” do museu.

¹⁸³ Mabe Bethônico, artista e professora da Universidade de Minas Gerais, vem realizando pesquisas relativas ao museu, criando arquivos inusitados e situações de exposição que desnaturalizam as classificações e dispositivos museológicos. Cristina Ribas, artista gaúcha, atualmente desenvolve o trabalho “Arquivo de Emergência” em sua pesquisa de mestrado na UERJ.

27^a Bienal o *museumuseu*, em que replica procedimentos relacionados ao colecionismo e as classificações museológicas. Os objetos são escolhidos por ela de forma mais ou menos aleatória (exemplos: coleção de barras de sabão coletadas de vários lugares, coleção de fotos de túneis, de recortes de jornais com temas e subtemas que se bifurcam como rizomas e vários outros) e que poderiam ser acessados e lidos por jornal impresso e por computador, numa mistura de materialidade e virtualidade, imagem e palavra, realidade e representação.

Cristina Ribas coleciona trabalhos de arte de coletivos ou artistas individuais em fichas que ela cataloga de acordo com o tipo de ação: intervenções micro-políticas e intersubjetivas críticas ao circuito e mercado da arte. Um trabalho - arquivo que não tem fim e embaralha os critérios de catalogação baseados na noção cronológica de tempo e de evolução linear. Em que o arquivo de arte se diferencia de um arquivo qualquer? A questão é mesma questão de como um objeto de arte hoje se distingue de outro qualquer. A arte conceitual, em um sentido amplo, sob a qual se podem abrigar todos os trabalhos mencionados aqui, de Arte Correio a arquivos, problematiza exatamente a noção de arte que se baseia na visibilidade, na idéia de autonomia e em sistemas fechados de legitimação¹⁸⁴.

O arquivo de Paulo Bruscky, ao preservar obras transitórias, de autoria coletiva, ao misturar obras e documentos, arte e vida em seu cotidiano, se deixa contaminar por tudo que o cerca e instaura novos sentidos ao arquivo e à arte.

¹⁸⁴ Utilizo o conceito amplo de arte conceitual incluindo de modo abrangente todos os trabalhos em que a idéia ou o conceito prevaleça em relação ao resultado, ou às suas formas de visibilidade. Mais do que tentar definir, aqui importa apontar algumas características comuns e relevantes para o assunto deste trabalho. Tais características, como Cristina Freire apontou, seriam: transitoriedade (no lugar da permanência), reprodutibilidade (contra a unicidade), contextualização (contra a autonomia), apropriação (diluindo a autoria), a necessidade do conhecimento intelectual como condição para a apreensão dos significados da obra. - FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006, p.8/9



Paulo Bruscky
Detalhe do ateliê



Paulo Bruscky

Objetos na cozinha: (começando à frente à esquerda em sentido horário) *Brasil Poema*, 1968; *Eclipse*-1995 ; *Picles*-1971 ; *Artifícios*- 1982(“escultura com fogos detonados”); *Naturilis Eroticus*-1985 e *Sem título* – 1996 (“escultura com borracha, madeira e alumínio”)

3.3. ATELIÊ/ARQUIVO - ESPAÇO EM OBRA.



Paulo Bruscky e um poema visual (plástico e lascas de lápis apontados)

3.3. ATELÍÊ/ARQUIVO - ESPAÇO EM OBRA.



Paulo Bruscky

Detalhe do ateliê – prancheta de trabalho em primeiro plano

3.3. ATELIÊ/ARQUIVO - ESPAÇO EM OBRA.

3.4. Trabalhos de crítica institucional e muitos outros.

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

A indistinção entre obra e vida no seu caso, não tem nada a ver com a mistura entre sujeito e obra. Ao contrário de Broodthaers em que obra e atuação do artista amalgamam-se (e de Warhol em outro contexto e com outras estratégias), Paulo Bruscky não age como personagem e não vê tudo, inclusive a arte ironicamente como farsa ou simulacro. Para ele a vida, sim, é irônica em suas contradições e imponderabilidade e sua obra fala disso com humor, mas com sinceridade e não como paródia. A citação de uma frase do artista Robert Rehfeldt revela a idéia de um mundo sem lógica, no qual as verdades são relativas.

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

Esta visão de mundo não impede, no entanto, a crença na possibilidade de um mundo melhor, como se Duchamp e seu ceticismo irônico e Beuys no seu idealismo político pudessem se reconciliar, não em uma síntese dialética, mas assumindo mesmo a convivência entre pólos diferentes e complementares. As idéias de Duchamp e Beuys foram essencialmente anti-míticas, no sentido de desconstruir verdades até então intocadas da arte - arte não mais como criação individual e sim como representação do sistema da arte. Estas posições, como todas, tornaram-se elas mesmas mitológicas. Barthes estava certo quando mostrou como “o mito organiza um mundo sem contradições, porque não tem profundidade, um mundo escancarado e que se

chafurda no evidente, ele estabelece uma clareza bem-aventurada: as coisas parecem significar algo por si mesmas”¹⁸⁵ (enquanto são construídas ideologicamente).

Aqui o questionamento de Lyotard¹⁸⁶ quanto aos saberes se apresentarem como elementos funcionais (mitos) ou críticos da sociedade ajuda a esclarecer este conceito de uma “não-dialética”. Segundo ele, ou o sistema é um todo funcional e homogêneo ou tem uma “dualidade intrínseca” dividida, algo que contém em si própria, elementos de contestação. Este tipo de crítica não seria apenas contestatória, mas uma forma de orientar ou transformar a sociedade.

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

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

(...) trabalho muito com a palavra, com jogo de palavras. E com uma ou poucas obras não é possível conhecer meu processo, entender minha obra. E eu trabalho com vários processos simultâneos

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

O jogo entre essas “dualidades intrínsecas” acontece também na convivência e mistura entre objetos comuns e objetos de arte em um mesmo lugar, seu ateliê, em que a proximidade os faz embaralhar a noção mesma de objeto de arte. O exemplo das garrafas arrumadas na bancada

¹⁸⁵ BARTHES, Roland. *Image-Music-Text*, trad. Stephen Heath, Nova York, 1977

¹⁸⁶ LYOTARD, Jean-François. *A condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

da pia da cozinha ilustra bem este aspecto. O que são? Bruscky sorri dizendo que apenas as colocou ali. Um grupo de garrafas azuis vazias enfileiradas ao fundo junto com outro conjunto de garrafas de refrigerante cujos rótulos são sutilmente diferentes (“saíram do padrão de qualidade da fábrica”) arrumados transversalmente às primeiras, misturam-se com uma garrafa de whisky para consumo. Uma natureza “morta-viva” que por sua vez coabita o espaço da cozinha com uma natureza-morta “convicta”, afirmada como arte em sua comovente homenagem à Morandi. (mistura de ready-made e assemblage de 1994, na qual duas garrafas velhas, uma de metal enferrujado, outra com cobertura descascada de tinta branca são apoiadas em um “pedestal” composto por um pedaço de bloco de cimento)

Estes objetos comuns por sua vez podem transformar-se em arte a qualquer momento, como o trabalho sem título, que Bruscky apresentou como “lata tornada obra quando colocada na parede no momento de remontagem da cozinha”. Esta lata de tinta de parede sobrou da pintura estava em um canto qualquer quando Bruscky resolveu colocá-la na parede. E o conjunto de relógios também arrumados na parede da cozinha, o que seriam? – “Uma coleção de relógios que venho fazendo há muitos anos, todos funcionam”. Arte? Nem perguntei, não fazia mais sentido.

A cada dia vou incorporando coisas novas.

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

O meio da arte que reconhece a autoridade do artista Bruscky procura saídas para o desconforto. Uma frase de Moacir dos Anjos parece justificar poeticamente o que seria um “desajuste”.

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

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

A questão da autoridade do artista na constituição de um objeto como arte foi desenvolvida por De Duve a partir da idéia do ready-made. Ele vê que a relação de um artista com sua obra seria da ordem da maternidade, mas não no caso do ready-made, que por não ter sido gerada pelo artista, seria da ordem da paternidade. Um ready-made visto assim seria como uma criança escolhida e adotada a quem o artista dá o seu nome. Como disse De Duve, “diante de um ready-made não há diferença entre fazer e julgar arte”.¹⁸⁷

A tese que De Duve sustenta é que o próprio nome “arte” tem o poder de atribuir valor de arte a um objeto. A frase ‘isto é arte’ na verdade é dita como “você é arte”. Bruscky não tem dúvida que a sua autoridade de artista concede a ele o direito e o poder de se apropriar e atribuir valor de arte a qualquer coisa. Bruscky se cerca destas coisas, que são parcialmente ready-mades, porque não estão “prontas”, nem necessariamente foram feitas industrialmente. Podem coisas naturais, como pedras, refugos industriais, objetos comprados quaisquer, que se misturam aos seus olhos procurando um lugar, um abrigo, um nome. Mas é preciso um tempo para que, despertem o olhar de quem precisa vê-las e assim ser visto por elas. Se não, seguirão o seu rumo como fragmentos sem nome.

Gosto de olhar para coisas que não servem para nada, desde cedo incorporei esta coisa da idéia. Se é boa ou se é ruim, se vai ter alguma utilidade¹⁸⁸ não interessa. E a idéia

¹⁸⁷ DE DUVE, Thierry. *Reinterpretar a Modernidade*. Op.cit. p.119

¹⁸⁸ Ele explicou que usa o termo no sentido amplo, mas principalmente como qualidade de mercadoria.

não necessariamente precisa ser realizada. (...) Eu desvinculo a utilidade da idéia da minha criação.

Os objetos precários e instáveis de Bruscky parecem provocar sempre uma cisão entre dois pólos da sua existência, entre memória e vir a ser, entre a recusa da aura, como fetiche do objeto, ou da estética fácil do belo, e a busca da imagem poética. Este aparente paradoxo, talvez seja a força maior da sua potência. Ao contrário de Nicolau Sevcenko¹⁸⁹ que viu no trabalho de Bruscky no Panorama de 2001, “imagens cruas, sem aura e sem alma”, vejo imagens cruas sim, mas cheias de alma, e portando com aura. Entendendo aura neste caso não como transcendência ou fetiche, mas como Didi-Huberman que viu na aura, não um sentido metafísico, mas “umas das fontes mesmas da poesia”, a origem do reconhecimento do sentir e pensar a arte.¹⁹⁰

Uma carta, um papel datilografado, um funil amassado invertido sobre uma pedra, um imã de geladeira, uma torre de 30m de blocos de gelo, valem a mesma coisa - nada - no mundo do consumo em que tudo é mercadoria. A menos que se transformem em mercadoria. O papel datilografado se transformou, foi adquirido pelo MAM de São Paulo como sendo a obra *Expediente* (veja no anexo). Mas no campo da arte, esta condição, a da inutilidade, é princípio e premissa para a reversão do valor de troca para o valor simbólico de um bem cultural.

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

Bruscky sabe que arte é conceito, é convenção e não tem ilusões que as quatro condições imprescindíveis para a existência da arte, como disse De Dube, são a existência de um objeto (mesmo como imagem ou idéia), de um autor, de público e de uma instituição, que reunirá as

¹⁸⁹ SEVCENKO, Nicolau. Um Panorama e algumas estratégias, in: Catálogo do Panorama 2001, São Paulo, 2001.

¹⁹⁰ DIDI- HUBERMAN, Georges. O que nos olha o que nos vê. São Paulo, Ed. 34, 1998.

três primeiras condições.¹⁹¹No entanto, para ele, a convenção não mata a arte, contanto que seja reconhecida e constantemente desafiada, como em um jogo - um jogo de construção - feito de intenção e acaso.

Sim [arte é conceito]. E é preciso saber ver, educar o olhar, inclusive para coisas que não tem nenhuma função e utilidade. Você vai estimulando sua criação na medida em que vai aprofundando a sua visão, a percepção. Infelizmente os artistas têm que continuar ensinando a ver a vida toda, mas se as pessoas comesçassem a saber ver, o mundo seria bastante diferente.

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

O sentido de construção e sua relação com o seu lugar de inserção, cuja origem histórica vem claramente do movimento construtivo russo, seguiram diferentes caminhos, como por exemplo, nos trabalhos de Kurt Schwitters nos anos 20 e de Helio Oiticica nos anos 60 e 70. Para Schwitters cujo interesse exclusivo era a própria arte, a idéia de obra como construção e sua relação com o lugar fundamentou o conceito da sua Merzbau.¹⁹² Para Oiticica este sentido de construção não distingue arte e política e com ele procura uma relação estreita com a vida, base do seu “Programa Ambiental”.

A afinidade entre Paulo Bruscky e Helio Oiticica, além do desejo de aproximação entre arte e vida, também pode ser percebida na postura afirmativa, apesar de crítica e irônica, em relação à própria arte. Por isso ambos não seriam artistas que se enquadrariam apenas na vertente - crítica institucional - conceito explorado no segundo capítulo deste trabalho. Totalmente diferente de Marcel Broodthaers, ou Andréa Fraser, para citar dois exemplos paradigmáticos de artistas de crítica institucional, cujos trabalhos se constituíram basicamente como crítica ao museu do

¹⁹¹ DE DUVE, *Reinterpretar a modernidade* - entrevista a Gloria Ferreira. Rio de Janeiro, Arte e Ensaios, EBA-UFRJ, ano V, nº5,1998, P.111/115.

¹⁹² Kurt Schitters dedicou-se por anos à construção de sua Merzbau, um misto de escultura e arquitetura que primeiro ocupou um quarto da sua casa (em Hanover nos anos 20), que ia crescendo a medida que acrescentava todo tipo de objetos. Um dos primeiros artistas a explorar a relação entre seu trabalho e o lugar onde era produzido.

sistema de arte. Paródias podem ser críticas eficazes, mas, concordando com De Duve, não saem da circularidade do sistema, e, para ele nos dois casos, não são arte de modo algum. O que haveria em comum, além da idéia geral de critica institucional? Quando Broodthaers escreveu nas etiquetas dos objetos do Museu de Arte Moderna, Seção das Águias, “isto não é um objeto de arte”, estava dizendo que aqueles objetos estavam de fato representando o conceito de arte. Da mesma forma, os trabalhos de Bruscky como *Fax arte* e *Está confirmado, isto é arte*, estão afirmando “Isto é uma representação de arte” mas também dizem com humor: “isto é arte, porque assim penso, faço e digo”.



Paulo Bruscky
Pintura a óleo -1971/2004

3.4. TRABALHOS DE CRÍTICA INSTITUCIONAL E MUITOS OUTROS.



Paulo Bruscky

O Olhar dos Críticos de Arte – 1978

(Caixa de madeira com óculos e armações de óculos velhos)

3.4. TRABALHOS DE CRÍTICA INSTITUCIONAL E MUITOS OUTROS



Paulo Bruscky

O que é a arte, para que serve? -1978

(performance realizada em um dia, na Livraria 7, ruas do centro de Recife e Livraria Moderna- Recife)

3.4. TRABALHOS DE CRÍTICA INSTITUCIONAL E MUITOS OUTROS.



Paulo Bruscky e Daniel Santiago

Deus Proteja Este Salão – 1973

3.4. TRABALHOS DE CRÍTICA INSTITUCIONAL E MUITOS OUTROS

3.5 - Fluxo no museu?

Vejo a mudança dos museus como gratificante, embora uma grande parte fique só na teoria. Na prática só estão interessados em exposições que dêem retorno. Mas a tentativa que está sendo feita na arte educação é fundamental porque está aliada aos artistas. Serve à instituição, mas está aliada aos artistas, na medida em que ajuda na discussão sobre a obra do artista.

A arte para Bruscky é ação poética e política, não importa onde esta ação se dê. A potência transgressora de sua obra não investe contra o museu ou outra instituição da arte, mas contra seu poder autoritário e reducionista. Bruscky se investe da autoridade do artista para apresentar saídas e entradas. Provoca a capacidade crítica das instituições com trabalhos que testam padrões vigentes e limites físicos e simbólicos. Questiona estes limites enquanto tenta expandi-los, multiplicando e diversificando modos de produção e circulação da arte.

Mas Bruscky sabe “que tudo acaba em museu” e talvez, a instabilidade e fluidez da sua obra seja, mesmo de forma circunstancial ou não intencional, uma maneira eficaz de escapar de todo determinismo, de resistir em se deixar capturar por um sistema mercantilista (“o supermercado da arte”) e baseado em valores burgueses.

Ele denuncia como é acusado de ser um “artista que não tem obra” já que “obra”, segundo estes valores, é objeto que serve para finalidade decorativa. Desde 1969, quando iniciou suas pesquisas, segue caminhos independentes e alternativos aos sistemas de poder. Mais do que pelo conteúdo de contestação política, especialmente nos anos 60 e 70, a sua forma de atuação política como um todo, e política como a entende Rancière, uma estética do pensamento, um modo de compartilhamento do sensível, a obra de Bruscky institui modos de ser da arte na vida. A sua participação e contribuição na Arte Correio e a criação do ateliê/arquivo/obra são os maiores feitos neste sentido, mas toda a diversidade e instabilidade da sua obra, a precariedade

de seus objetos, a transitoriedade de suas ações são também responsáveis pela natureza rebelde e transgressora da sua obra.

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

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

Com exposições pontuais e esporádicas em galerias, esta situação parece estar começando a se modificar¹⁹³, mas é muito significativo que o próprio museu de arte moderna de sua cidade - o MAMAM, nunca tenha adquirido uma única obra sua, e nem mesmo o tenha convidado a realizar exposição individual. Sabe-se que os “museus brasileiros vivem a mingua”,¹⁹⁴ como já declarou Agnaldo Farias, mas aqui não cabe, nem há como avaliar esta situação específica com base nas dificuldades financeiras, políticas e administrativas das instituições. Como o próprio Bruscky conta, só em 2006 um museu adquiriu uma obra sua (o MAM de São Paulo comprou *Expediente*).

A resposta de Bruscky passa por suas “saídas” e por suas “entradas”. Bruscky sabe que o que fica instituído é o que fica para a história. Paralelamente às práticas alternativas que pressionam de fora para dentro os modelos instituídos, pressiona também a partir de suas próprias estruturas internas. Ao MAMAM doou um grande número de obras para o acervo que

¹⁹³ O convite para levar seu ateliê para a Bienal de 2004 representou certamente um marco importante no reconhecimento da importância do porte histórico de Paulo Bruscky. A “legitimação” pela instituição do MAC- USP na pessoa de Cristina Freire, ao pesquisar o trabalho do artista, escrever um livro sobre ele, (*Arte, Arquivo e Utopia*, lançamento em março de 2007) e programar uma grande exposição antológica sobre sua obra (Ars Brevis, de Novembro de 2007 a abril de 2008 no MAC- USP) incide poderosamente na justa valorização de um artista que tem vivido praticamente à margem do circuito e das instituições da arte.

¹⁹⁴ FARIAS, Agnaldo – *Não existe mais esta idéia de vanguarda, existem singularidades* –28/10/2004-
<http://iberecamargo.uol.com.br/content/revista>

estão hoje publicadas no *Inventário – Coleção Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães*, lançado em janeiro de 2007.

Ainda há a questão local e temporal. O que é uma instituição hoje, e o que é uma instituição hoje na Europa, nos EUA, nos países periféricos e no Brasil? Zygmunt Bauman, analisando os efeitos da globalização mostra como tempo e espaço são diferenciados e diferenciadores.

A globalização tanto divide como une; divide enquanto une (...).O que para alguns parece globalização para outros significa localização, o que para alguns é sinalização de liberdade, para muitos outros é um destino indesejado e cruel.(...) Os centros de produção de significado e valor são hoje extraterritoriais e emancipados de restrições locais - o que não se aplica, porém, à condição humana, à qual esses valores e significados devem informar e dar sentido.¹⁹⁵

Ciente das especificidades, no entanto a globalização, em sua *cultura do dinheiro*, para usar a expressão de Jameson, e no poder dos capitais virtuais, não poupa países avançados ou não. As instituições estão, salvo honrosas exceções, perdendo seu papel cultural e assumindo cada vez mais o seu lugar na indústria do entretenimento.

Reconhecendo a fragilidade das instituições brasileiras, talvez, entretanto, os museus pudessem parar de seguir modelos americanos e europeus e procurassem se espelhar na vitalidade e especificidade da arte brasileira. Na idéia de hibridismo, instabilidade, e fluxo. Como seria expor a obra de Bruscky (o ateliê-arquivo na Bienal foi uma grande “sacada”) em um museu, sem cristalizar momentos, sem compartimentar idéias que se misturam, ser perder o *fluxo*?

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

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

¹⁹⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Globalização, as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999, p.8

afirmativas. Ações de rua, performances, xeroxfilmes, eletrografias, vídeos, trabalhos transitórios e objetos precários de difícil classificação convencional.

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

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

Um signo é arbitrário, só assumindo valor por pertencer a um sistema; esse valor advém das oposições com os demais elementos, portanto na sua diferenciação. O estudo das estruturas, não sendo nem sincrônico nem diacrônico (Saussure), mas anacrônico (processo de conhecimento), precede o estatuto da evolução e da gênese. Mas para que a crítica apareça como produto, objeto; é preciso uma fisicalidade, uma presença materializada, e fundamentalmente o reconhecimento da autonomia do processo estético.¹⁹⁶

Voltamos aqui, como na fita de Moebius que não tem começo nem fim e se desdobra a cada escolha de um caminho, que o reconhecimento da autonomia do processo estético conflui para a sua existência enquanto parte de uma estrutura, um sistema social, seu contexto enfim. E o dilema persiste instaurando seus sentidos como as “dualidades intrínsecas” referidas por Lyotard.

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

*As duas vertentes são corretas - e fazem parte desta diversificação do pensamento das pessoas
(...) Isso vai muito pelo repertório cultural de cada um e da comunidade. Não tem uma única definição, é uma coisa muito complexa para definir o caminho se é esse ou aquele. Depende muito do tipo de obra e do contexto cultural onde a obra é exibida e do próprio público.*

¹⁹⁶ JUSTINO, Maria José. Criticar é entrar na crise. In: Os lugares da crítica de arte.(org. Lisbeth Rebollo Gonçalves e Annateresa Terra), São Paulo, Ed. ABCA, 2005, p.29.

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

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

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



Paulo Bruscky

Exposição de uma pessoa vestida sendo vista por uma pessoa nua sendo vista por várias pessoas vestidas numa exposição de nus. - 1976
(fotografia – registro de performance)

3.5- FLUXO NO MUSEU?



Paulo Bruscky

Mala - 1975

"Na primeira semana do mês de dezembro, por ocasião do lançamento do catálogo desta exposição, qualquer pessoa pode transportar esta mala daqui para outro lugar e abandoná-la onde outras pessoas possam transportá-las novamente para outros lugares. Dentro da mala existem envelopes já selados/endereçados para que os condutores da obra informem os roteiros percorridos".

3.5. FLUXO NO MUSEU?

XXXI SALÃO OFICIAL DE ARTE - MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO

1a. PROPOSTA

Título: EXPEDIENTE: 2a. a 6a. feira, das 7:00 às 11:00 e das 13:00 às 17:00 horas.

A Proposta consiste em colocar um bureau, máquina de escrever, cesto de lixo, etc. com um funcionário do museu no recinto interno da exposição.

O funcionário realizará suas tarefas cotidianas durante todo o período do XXXI Salão Oficial de Arte, cumprindo seu horário de 8 horas por ^{semana} ~~semana~~, dando uma visão ao público de um outro aspecto do museu em suas atividades.

RECIFE, 1 DE SETEMBRO DE 1978

Paulo Bruscky
PAULO BRUSCKY

COMISSÃO JULGADORA: PAULO CHAVES, CELSO MACIEL, EMILIO GREENBERG
ANILTON SUASSUNA e LUIS MACUSETHI

P

Paulo Bruscky

Proposta para o trabalho *Expediente* – original de 1978 para XXI Salão de Pernambuco.

3.5. FLUXO NO MUSEU?



Paulo Bruscky

Expediente - 1978/2005

(Foto-registro da ação do funcionário Washington Neves no Panorama 2005, São Paulo).

3.5. FLUXO NO MUSEU?



Paulo Bruscky

Escultura em Gelo - 1973

(I Salão Global de Pernambuco - Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco)

3.5. FLUXO NO MUSEU?

CONCLUSÃO

A instituição está em nós

Desprendimento, independência, ligação, conexão. Autonomia e contaminação, separação, mistura, confronto, compartilhamento. Estamos enredados em nosso campo, mas também influenciamos e somos afetados pela vida que está do lado de fora.

Representações do mundo da arte como distintas do mundo real, assim como representações da instituição como separadas de nós, indivíduos, serviriam a uma função específica no discurso da arte. “Elas manteriam uma distância fictícia entre interesses sociais e econômicos que incidem nas atividades e interesses (ou desinteresses) artísticos, intelectuais e mesmo políticos, dão sentido a estas atividades e justificam sua existência”.¹⁹⁷

Contudo, é preciso reconhecer que nas fissuras de um campo da arte instável existe uma produção que pressiona os limites, oscila entre o dentro e o fora, vive na fronteira, e mesmo compartilhando dos valores, e modos de ver e agir, não consegue penetrar na instituição de modo sistemático, não consegue “ser”, mas apenas “estar” provisoriamente em algum nível institucional. E é claro que existem aparatos que tanto “fecham” quanto “abrem” a instituição por motivos que incidem naquele campo, mas em grande parte são alheios a interesses artísticos ou culturais.

A inclusão no sistema obviamente está ligada à questão já levantada de como se dá o juízo crítico que incorporará e legitimará a obra de arte. Os critérios que passam a fazer parte de nossos valores são excessivamente instáveis, às vezes ambivalentes e demandam constante reconfiguração e verificação. A pressão pela valoração de uma obra vem, grosso modo, em duas

¹⁹⁷ FRASER, Andrea, op.cit.p.283

direções (de um outro modo, corresponderia á idéia de “mútua implicação”) Por um lado, a pressão institucional e seus discursos legitimadores (mesmo entendendo que ela está em nós), e, por outro lado, a força da própria obra ou a sua “intempestividade”, como Teixeira Coelho caracteriza a qualidade de uma obra que age rompendo condicionamentos culturais e historicistas.¹⁹⁸ O caminho traçado pela potência da obra pode irromper de forma inesperada e a sua inclusão no sistema pode ser rejeitada em parte, por algum tempo, e após este embate ser recuperada ou descartada.

Mais uma vez volta a questão do *em si*, a existência de uma qualidade artística intrínseca ao objeto e a influência do contexto para sua percepção e apreensão. É exatamente esta questão que está no cerne de toda a discussão sobre arte e a sua inserção institucional.

Para Danto, na medida em que não é mais possível distinguir o que é arte apenas por sua aparência, e que “a análise da obra de arte não se faz através da visão, mas da análise filosófica”,¹⁹⁹ haveria uma essência a ser analisada, o que de certa forma é contraditório, como foi apontado por Lorenzo Mammi em seu ensaio “Mortes recentes da arte”²⁰⁰. Mammi reivindica a possibilidade de emitir juízos críticos, mas reconhece que a obra tornou-se campo de embate entre diferentes planos de discursos - teórico, ético, estético “e entende que seria a partir de uma perspectiva histórica, e não apenas filosófica, que os críticos poderiam “atribuir juízos estéticos a obras singulares”.

Mas como discriminar e julgar os múltiplos e diversos discursos que antecedem (porque estão em nós) o juízo da obra? Talvez, não seja possível e tenhamos que aceitar que nossa interpretação é, em primeira instância, pessoal. Mais uma vez é interessante lembrar Baudelaire,

¹⁹⁸ Conferência de José Teixeira Coelho e Suzanne Lafont – Relação entre produção artística e produção teórica - no Simpósio Internacional do Paço das Artes, in: Fórum Permanente.

¹⁹⁹ DANTO, Arthur, *Arte sem paradigma* – in: Arte e Ensaio, 2000.

²⁰⁰ MAMMI, Lorenzo, *Mortes recentes da arte* –in: Novos Estudos no 60, 2001.

que em sua tentativa de libertar o exercício crítico dos condicionamentos das normas acadêmicas do seu tempo, acreditou ser possível confiar no sentimento e na “ingenuidade” (como um estado de liberdade e de abertura para o novo). Ele escreveu para o Salão de 1855: “Para me ver livre dessas apostasias filosóficas, resignei-me orgulhosamente à modéstia: contentei-me em sentir, voltei a buscar um refúgio na impecável ingenuidade”.²⁰¹

Rosalind Krauss, já consagrada em sua trajetória como crítica de arte moderna, ao perceber que a história da modernidade estava estruturada em conceitos fechados (influenciados por Greenberg), teve que repensar novos paradigmas e reconsiderar a própria crítica de arte. Em entrevista publicada pela revista *Gávea*²⁰², conta que escreveu um livro sobre Cindy Sherman, por ela ser da geração dos anos 80, “a última em relação à qual eu tenho uma espécie de intuição, e da qual tenho a impressão de captar o pensamento - não as intenções, certamente, mas a proposta”. Nesta frase Krauss admite que não basta o conhecimento, a razão, e reconhece precisar também de intuição para interpretar a arte. *O que em mim sente está pensando*, como disse em versos Fernando Pessoa.²⁰³

O reverso da moeda é o reconhecimento de que não escapamos dos conceitos que preexistem em nós, de modo que exterioridade e interioridade estão inextricavelmente enredadas no tempo e no espaço. Dito de outra maneira poderia ser como escreveu Dora Longo Bahia:²⁰⁴ “a obra nada mais é que um pretexto para a experiência de arte se concretizar, e sua qualidade

²⁰¹ BAUDELAIRE, Charles – *Exposição Universal (1855)*, in: Charles Baudelaire – Poesia e Prosa, ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2002, p.773. A tradução que Robert Kudielka fez desta frase em seu texto *O olho icterício me parece* mais apropriada: “pedi asilo a uma inocência inculpável”.

²⁰² Entrevista com Rosalind krauss, Claire Brunet e Gilles A. Tiberghien, in revista *Gávea*, 13, de set/1995.

²⁰³ PESSOA, Fernando - *Ela canta, pobre ceifeira*, in: Obra poética, vol. 1, Rio de Janeiro, ed. Nova Aguilar, 1976, p.144.

²⁰⁴ BAHIA, Dora Longo, *O Museu do Vazio* - introdução ao projeto de doutorado para a Escola de Artes Plásticas e Comunicações da Universidade de São Paulo, 2004.

artística está na articulação de vetores que conectam objetos a sujeitos [e os lugares e sua historicidade estão nos objetos e nos sujeitos]. O valor artístico de um objeto está, portanto fora dele”. E se poderia acrescentar que *este “fora” está em cada um de nós*.

Ao considerarmos a instituição como algo diverso de nós estamos negamos nosso papel e responsabilidade na criação e manutenção de suas condições. Não é uma questão de ser contra a instituição: nós fazemos parte da instituição. É, pois, fundamental questionar que tipo de instituição é esta, que valores incorporamos ou aspiramos. A instituição da arte é internalizada, incorporada e formada por indivíduos.

Seria, portanto, o autoquestionamento mais do que o tema ”instituição” que fundamenta as práticas de crítica institucional. Reconhecendo as conseqüências e legados das vanguardas e atuando em seu campo expandido, é possível concluir que ao superar as ações que pretendiam escapar do sistema ou destruir suas instituições, as práticas contemporâneas direcionadas à crítica institucional reconhecem que “a institucionalização da autocritica das vanguardas criou seu maior potencial: uma *instituição da crítica*”. Desse modo estas práticas se constituem como crítica e autocritica. Questionam os discursos legitimantes e suas próprias mitologias.

O conceito da exposição curada por Ricardo Basbaum, *Mistura + Confronto*,²⁰⁵ fala de uma situação em que há convivência produtiva entre estas dualidades. Enquanto objetos e lugares estabelecem uma relação de integração e contaminação recíproca, há também o sentido de provocação e estranhamento, resultando numa política de compartilhamento de diferenças e identidades, e de resistência aos efeitos neutralizadores e homogenizantes das práticas institucionais.

²⁰⁵ *Mistura+Confronto* – Texto do catálogo de exposição coletiva na Central Elétrica do Freixo, Portugal, 2001, na qual Paulo Bruscky participou.

São muitas as possibilidades do museu como lugar da crítica. Como lugar privilegiado e ambivalente da arte, é capaz de provocar e receber a crítica dos trabalhos de arte que a ele se dirigem enquanto simultaneamente, é capaz de produzir reflexão crítica através de ações especiais educativas e curatoriais. O museu pode e deve estar sintonizado com a vida, e assim espelhar e replicar o pensamento da arte contemporânea que, como Bruscky disse, não separa arte e vida. E se o museu não for até a vida, participar da “partilha do sensível”, há que se levar a vida ao museu. A vida real, e não a do simulacro, das aparências, de uma sociedade do consumo e do espetáculo. O museu pode atuar como um “arquivo vivo”, contendo memória, contando histórias, promovendo experiências e, mais do que tudo provocando e produzindo crítica e arte.

Enfim, o museu é continente e conteúdo, arte e vida, recepção e emissão de sentidos, diretor, ator e público. Museu como o lugar da possibilidade de proporcionar a artistas, curadores, educadores, teóricos e público as experiências de arte que dêem sentido e ao mesmo tempo provoquem estranheza e novos sentidos de vida. Sua ambivalência é a sua riqueza e privilégio. Museu lugar privilegiado e ambivalente da crítica. A crítica que provoca a reflexão sobre si mesmo, instituição, arte, indivíduo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ALPERS, Svetlana. O museu como uma forma de ver. In: ROSENFELD, Denis. L. (editor) *Ética e Estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo, Ed. Livraria Nobel-1982.

_____ *Arte para quê?* São Paulo, Ed. Studio Nobel, 2003.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea, uma historia concisa*. São Paulo, Ed. Martins Fontes - 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Editorial Estampa, Lisboa 1995.

_____ *Arte Moderna*. Ed. Companhia das Letras, 1992.

_____ *História da Arte como História da Cidade*, São Paulo, ed. Martins Fontes, 1992.

ASHTON, Dore. *Reencontre avec Marcel Duchamp*. Paris. Ed. L'Échoppe, 1998.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo, Difel Difusão Editorial, 1985.

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira - texturas, dicções, ficções, estratégias*, Rio de Janeiro, Ed. Rios Ambiciosos, 2001.

BATTOCK, Gregory. *A nova arte – São Paulo*, Ed. Perspectiva, 2004.

BAUDELAIRE, Charles – *Salão de 1846* – in: *Poesia e Prosa*, ed. Nova Aguilar, 2002.

BAUMAN, Zigmunt. *Globalização, as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999.

BELTING, Hans. *The narrative of Art in the New Museum: the search of a Profile*, in: *Art*

History after Modernism, Chicago, The University of Chicago Press, 2003.

_____ *The end of the history of art* – Chicago, University of Chicago Press, 1989.

_____ *Likeness and Presence. A history of the image before the era of art-*
Chicago, University of Chicago Press, 1994

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras escolhidas: Magia e técnica, Arte e Política, São Paulo, ed. Brasiliense, 1944.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, ed. Perspectiva, 1982.

_____ *O mercado dos bens simbólicos*. In: *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1982.

_____ e DARBEL, Alain, *O amor pela arte*, São Paulo, Ed. Zouk – EDUSP 2003.

_____ *Contrafogos 2* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

BRITO, Ronaldo, *Fato estético e imaginação histórica*, in: *Experiência crítica* (org. Sueli de Lima), São Paulo, Ed. Cosacnaify, 2005.

_____ *Neoconcretismo, Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*.
Funarte, 1985.

BUCHMANN, Sabeth; *Under the Sigh of Labor*. In: *Art after conceptual art*, London, The Mit Press e Viena, Generalli Foundation, 2006.

BURGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo, Ed Perspectiva, 1987.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1988.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2001.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.

CAUQUELIN, ANNE. *Arte contemporânea-Uma introdução*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

- _____ *Teorias da Arte*, São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- CHIARELLI, Tadeu. *As funções do curador, o Museu de São Paulo e o Grupo de Estudos em curadoria do MAM*, in: Museu de arte moderna de São Paulo. São Paulo Grupos de estudos em curadoria. MAM, 1998.
- CHIPP H.B., *Teorias da Arte Moderna*. Martins Fontes, 1988.
- COCCHIARALE, Fernando. *Crítica: A Palavra em Crise*. In: *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. FERREIRA, Gloria (org.), Rio de Janeiro, Funarte, 2006, p.217/220.
- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós Moderno*. Porto Alegre /São Paulo, L & Editores, 1986.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur. *After the end of art*. New Jersey, Princeton University Press, 1997
- _____ *O mundo como armazém: Fluxus e filosofia*. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. HENDRICKS, Jon (org.) Rio de Janeiro/ Brasília, CCBB, 2002.
- _____ *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo, Cosacnaify, 2005.
- DICKIE, George - *Arte: uma análise institucional*. In: *Art and the Aesthetic – an institutional analysis*- Cornell U. Press, 1974
- DOS ANJOS, Moacyr. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.
- DUARTE, Paulo Sergio, *Anos 60. Transformações da Arte no Brasil*, Rio de Janeiro Ed. Campos Gerais, 2000.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campina, Papirus Editora, 2006.
- DUCHAMP, Marcel/COLLIN, Philippe. *Marcel Duchamp parle des ready-mades*. Paris. Ed.L'Échoppe, 1998.
- FALK, John e DIEKING, Lynn. *The museum experience*, Washington DC, Whalesback Books, 1997
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, Ed. Edusp, 2000.
- FERGUSON, Bruce. *Retórica da Exposição – Fala material e sentido completo*. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (ed.) *Thinking about expositions*. London, Routledge, 1996.
- FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas, anos 60 /70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.
- _____ (org.) *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro, Funarte, 2006.

FISCHER, Ernest, *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1973.

FOSTER, Hal - *The return of the real – The avant-garde at the end of the century*, London/ Cambridge, The MIT Press, 1996.

_____, *Recodificação*. São Paulo, Casa Editorial Paulista, 1996.

_____, *What's neo about the Neo-Avant-Garde*, in: *The Duchamp Effect*, London/ Cambridge, The MIT Press, 1996.

_____, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin, H.D. *Art since 1900*. New York, Thames & Hudson, 2004.

FOULCAULT, Michel, *A ordem do discurso*. São Paulo, Ed. Loyola, 2005.

_____, *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro, Ed. Nau –PUC-2002.

_____, *Fantasy of the Library*. In: *Language, Counter-Memory, Practice*. Cornell University Press, 1977.

FREIRE, Cristina, *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.

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

FREIRE, Paulo - *Pedagogia da Autonomia*, São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1996.

FREITAS, Verlaïne, *Adorno e a arte contemporânea*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.

GEERTZ, Clifford – *O saber local*, São Paulo, Ed. Vozes, 1997.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias – o museu e a exposição de arte no século XX - São Paulo*, Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

_____, FABRIS, Annateresa (organizadoras)- *Os lugares da crítica de arte – São Paulo*, Ed. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. Série Movimentos da Arte Moderna, São Paulo, Ed. Cosac & Naify, 2002.

HOLT, Nancy – *The writings of Robert Smithson* – New York, N.Y. University Press, 1979

HONNET, Klaus – *Arte Contemporânea* – Colônia, Ed. Benedikt Taschen, –1992.

- JAMESON, Frederic. *A virada cultural, reflexões sobre o pós-moderno*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2006.
- JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1996.
- KRAUSS, Rosalind - *A Voyage on the north sea- art in the age of the post-medium condition*. New York, Ed. Thames and Hudson, 1999.
- KRAUSS, Rosalind – *Uma visão do modernismo* - in Clement Greenberg e o debate crítico - org. de FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecília – Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.
- KRAUSS, Rosalind - *Caminhos da Escultura Moderna* — São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- KOTZ, Mary Lynn, *Rauschenberg, Art and Life*, New York, Harry N. Abrams, 2004
- LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. , Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 2006.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição Pós-Moderna*, Rio de Janeiro, José Olímpio Editora, 2006.
- LIPPARD, Lucy R. *Six years: The dematerialization of the art object*. Berkeley, Los Angeles e London. The University of California Press, 1997.
- MANUEL, Antonio. *Palavra do artista – entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla*, Rio de Janeiro, Lacerda Editores, Centro de Arte Helio Oiticica, 1999.
- MINK, Janis. *Duchamp - A arte como contra-arte*, Köln, ed. Taschen, 1996.
- MÖNTMANN, Nina (org.). *Art and it's Institutions- Current Conflicts, Critique and Collaborations*. London, Black Dog Publishing, 2006
- NAUMAN, F. Marcel Duchamp. *The art of making art of mechanical reproduction*. Nova York, Ed. Harris Abrams, 1999. p.186
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco – A ideologia do espaço da arte* – São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.
- _____ *Flávio de Carvalho*. São Paulo, Ed. Cosacnaify, 2000.
- PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia* – São Paulo, Cosac & Naify, 2000.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza* – Ed. Perspectiva, São Paulo 2002.

PAPE, Lygia. *Palavra do artista - entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla* - Rio de Janeiro Lacerda editores, Centro de Arte Helio Oiticica, 1998.

PONTY, Merleau - - Maurice, *Conversas-1948*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2004.

_____ *A dúvida de Cézanne*, Os Pensadores, São Paulo, Ed. Abril, 1980.

_____ *O Olho e o Espírito*. Os Pensadores, São Paulo, Ed. Abril, 1980.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, São Paulo. Ed. 34 Ltda, 2005.

_____ *O desentendimento*. São Paulo. Ed. 34 Ltda, 1996.

REIS, Paulo. *A arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005

RICHTER, Hans. *Dada, arte e antiarte*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1993.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Rio de Janeiro Ed. 7 Letras, 2006.

ROSEMBERG, Harold – *A tradição do novo* – São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.

SEROTA, Nicholas, *Experience or Interpretation – The dilemma of museums of modern art* – New York. Thames and Hudson, 1997.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo, Ed. Nobel, 1986.

TARABOUKINE, Nikolay, *Le dernier tableau/ Du chevalet à la machine: pour une théorie de la peinture/ Ecrits sur l'art et l'histoire de l'art à la époque du constructivisme russe.*- Paris, editions Champ Libre, 1980.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo, Ed Cosac & Naify, 2001.

TOMKINS, Calvin, *Marcel Duchamp*. São Paulo, Ed. Cosacnaify, 2005.

WIND, Edgar, *O Conceito de Warburg de Kulturwissenschaft e sua significação para a estética* em: PRECIOSI, Donald, (editor) *The art of Art History: a critical Anthology*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1998, pp.248/285

WOOD, Paul, *Arte Conceitual, série Movimentos da Arte Moderna*, São Paulo, Ed Cosac & Naify, 2002.

WOOD, Paul; FRASCINA, Francis, HARRIS, Jonathan, HARRISON, Charles. *Modernismo em disputa – A arte desde os anos quarenta.* , São Paulo, Ed Cosac & Naify, 1993.

Periódicos

ALVES, Cauê, *A curadoria e outras alternativas*, in: São Paulo, Revista Bien'Art nº10, agosto 2005.

AQUINO, Ricardo, *Implosão de muros e paredes do museu*, in: Rio de Janeiro, Global Brasil, , nº5, maio, junho e julho 2005

BALADI, Mauro, *Um pensador para nosso tempo - livro analisa a obra de Vattimo e sua visão do enfraquecimento da filosofia*, in: Rio de Janeiro, O Globo, 07/01/2006.

BISHOP, Claire. Entrevista a Juliana Monachesi. In: São Paulo, Caderno Mais, Folha de São Paulo, 10/12/2006.

BOTALLO, Marilúcia, *A Curadoria de Exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museus* , in: Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ- Rio de Janeiro, nº6- julho 2004

BOSCO, Francisco, *Liberdade e aguda ironia –Antonio Cícero afirma a plena modernidade quando muitos a julgam perdida*. In: O Globo, Rio de Janeiro 2005.

BRITO, Ronaldo –Conversa com Ricardo Basbaum, Roberto Conduru, Sheila Cabo e Vera Beatriz Siqueira, in: Concinnitas, no 7, dezembro 2004.

BUSKIRK, Martha, Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler and Fred Wilson, in: New York, October 70, Fall 1994.

CACHIN, François; CLAIR, Jean; RECHT, Roland. *Museus à venda*. São Paulo, caderno Mais, Folha de São Paulo, caderno Mais 11/02/2007. Ver também in: www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives

CÉLERIER, Philippe Pataud. *Quando os museus viram mercadoria*, Le Monde Diplomatique, 15/02/2007. Ver também in: www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives

CELESTINO, Helena - *Novo MoMA inaugura primeira mostra* –in: O Globo, Rio de Janeiro, 24/02/2005.

CHAGAS, Mario (org.) – *Museus* - Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 31, 2005.

COCCHIARALE, Fernando, entrevista ao jornal O Globo, a propósito da matéria *Arte por 4*, em 22/04/2006.

COELHO, Marcelo. *Crítica Cultural: Teoria e Prática*. São Paulo, Publifolha, 2006.

CONDURU, Roberto – *Transparência opaca*, in: Concinnitas- Revista do Instituto de Artes da UERJ-Rio de Janeiro,nº6-julho 2004

DANTO, Arthur - *Arte sem paradigma* — in Revista de Pós-graduação em Artes. Visuais-EBA - Rio de Janeiro –2000

DANTO, Arthur, entrevista de a Paulo Ghiraldelli Jr. para o Caderno Mais, Folha de São Paulo, 19/03/06.

DAVIS, Jessica e GARDNER, Howard - *Open windows open doors*, in: Museum News, January. February 1993

DE DUVE, Thierry, *Kant depois de Duchamp*. Rio de Janeiro, Arte e Ensaios, EBA-UFRJ, ano V, nº5,1998

_____ *Reinterpretar a modernidade* - entrevista a Gloria Ferreira. Rio de Janeiro, Arte e Ensaios, EBA-UFRJ , ano V, nº5,1998

DUARTE, Paulo Sergio. *O espetáculo do fetiche*, in: Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ-Rio de Janeiro,nº6-julho 2004.

FOSTER, Hal. *Archives of modern art* – in: New York, October 99, Winter 2002, pp 81-95

_____ *O artista como etnógrafo*, in: Rio de Janeiro, Arte e Ensaios, , EBA-UFRJ, nº12, 2006

FRASER, Andréa – *From the critique of Institutions to an Institution of Critique*- In: Art Fórum, set, 2005, pp.278 – 283

_____ *In and Out of Place*. New York, Art in America, June 1985

GIL, Gilberto – *Contra os privilegiados* - entrevista à revista Carta Capital no 376, de 18/01/2006.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos - *Os museus e a representação do Brasil*, in: Revista do Patrimônio no 31, 2005.

HOFFMAN,Jens- *A exposição como trabalho de arte*, in: Concinnitas- Revista do Instituto de Artes da UERJ-Rio de Janeiro,nº6-julho 2004

HOLMES,Brian, *Os museus na era do workfare generalizado*, in: Global Brasil,Rio de Janeiro, nº5,maio, junho e julho 2005.

KOSUTH, Joseph - *Arte depois da filosofia* —Studio International, out. 1969.

KRAUSS, Rosalind; BRUNET Claire; TIBERGHIAN, Gilles. Entrevista na revista Gávea, 13, de set/1995.

KRAUSS, Rosalind; HOLLIER, Denis; MICHELSON, Annette; FOSTER, Hal; KOLBOWSKI, Silvia; BUSKIRK, Martha; BUCHLOH, Benjamin; Mesa-redonda: a recepção dos anos 60. In: Rio de Janeiro, Arte e Ensaios, EBA-UFRJ.

KUDIELKA, Robert. *O olho icterício- Crítica de arte e as falácias do historicismo-* in: Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ-Rio de Janeiro, nº7, dezembro 2004.

LEAL Miguel. *A verdade da mentira, o museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers.* In: Revista de Comunicação e linguagens, no 32, Lisboa, Relógio de Água, julho de 2003.

MAMMI, Lorenzo - *Mortes recentes da arte.* In Novos Estudos Nº 60 - São Paulo, 2001.

MARIA, Cleusa - *A arte, o valor e o preço real.* In: Jornal do Brasil de 08/11/2005

WERNECK, Alexandre - *Novos talentos na arte* in: Jornal do Brasil de 29/12/2005.

MARRA, Heloisa. *Papel higiênico em transe.* In: O Globo de 24-01-2006.

OGUIBE, Olu, - *O fardo da curadoria.* in: Concinnitas- Revista do Instituto de Artes da UERJ- Rio de Janeiro, nº6-julho 2004

OLIVA, Fernando – *Salto no Vazio* – (artigo sobre a 29ª Panorama da Arte Brasileira e a curadoria de Felipe Chaimovich). In: Bravo nº98, - São Paulo, novembro 2005

OSÓRIO, Luiz Camillo, *Retrato alegórico de uma época em trânsito.*-in: O Globo, 12/02/2006.

OWENS, Craig. *O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo.* Rio de Janeiro, Arte e Ensaios, EBA-UFRJ

PECORARO, Rossano. *Afetos que fundamentam o mundo contemporâneo.* Ensaio sobre o livro *As Estratégias Sensíveis - Afeto, mídia e política* de Muniz Sodré. In: Rio de Janeiro, O Globo, caderno Prosa e Verso, 19/08/2006.

URBIN, Emiliano – Debate entre Moacir dos Anjos, Carlos Martins, e Marcelo Araújo - *Tropico na Pinacoteca: o desafio dos museus* – São Paulo, Folha de São Paulo.

VELASCO, Suzana. *Arte renovada – Seis artistas da nova geração discutem sobre arte e o papel de museus e galerias.*-in: O Globo, Rio de Janeiro, 06/01/2006.

_____ Bolsas substituem salões de artes, in: O Globo, Rio de Janeiro 08/02/2006.

_____ Paço aposta no risco e no consagrado - O Globo, Rio de Janeiro, 29/12/05.

_____ *A macaquice afiada de Nelson Leirner,* in: O Globo, 23/10/05.

VENTURA, Mauro – *As portas se abrem para as artes - Artistas se organizam, ocupam novos espaços e movimentam o circuito do Rio,* in: O Globo de 06/02/2005.

VIGNA, Elvira - *Janelas abertas no MAC* - in: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8/11/2005.

Textos veiculados no Fórum Permanente: Museus de Arte; entre o público e privado- in <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal>

ARANTES, Priscila. *Fronteiras Líquidas: o artista construtor de espaço-afetos* – Palestra apresentada na 5ª Bienal do Mercosul em 22/11/2005.

BASBAUM, Ricardo. *Perspectivas para o museu no século XXI*.

BELLUZO, Ana; AMARAL, Aracy; GROSSMAN, Martin; COELHO, Teixeira; SILVEIRA, Regina, COSTA, Cacilda Teixeira; MESQUITA, Ivo; ZANINE, Walter e MENEZES, Ulpiano Bezerra. *Um novo contrato social para a arte* - reprodução de texto publicado em *O Estado de São Paulo* em 30/07/2004.

BERTHEUX, Marteen, GROSSMAN, Martin, MESQUITA, Ivo, CHAIMOVICH. *Oficina de Curadoria - O museu ideal* - 17 e 18/11/2006.

BRAGA, Paula-(resumo do debate)-*Desafios para museus de arte no Brasil no século XXI*, com Paulo Sergio Duarte, Paulo Herkenhoff, Moacir dos Anjos e Marcelo Araújo e Martin Grossman, 2005.

_____ (coordenadora de relatos)- *O sistema da arte* -Conferencias com Daniela Bousso, Oussynou Wade, Paulo Herkenhoff, Susan May, Suzanne Lafont, José Teixeira Coelho, Martin Grossman, Antoni Abad, Lucia Santaella, Celso Favaretto, em agosto 2005.

_____ (relato) *Práticas Artísticas Experimentais em Museus?* Ciclo de debates sobre a exposição Lygia Clark: do Objeto ao Acontecimento; Somos o molde, a você cabe o sopro. (modificado em 05/05/2006)

CARVALHO, Mario César - *A morte do Masp*.

CORREA DA SILVA, Patrícia Alves - *A crítica como espaço de potencialização da obra*.

DE DUVE, Thierry - *A Theory of Art for Today' A instituição artística revisitada* – resumo curso (4ª aula) e *Sobre a autonomia da arte e outros mitos modernistas* (5ª aula e palestra URRJ)-curso no Maria Antonia – São Paulo, 2005.

ESPÍRITO SANTO, Iran - *Exposição como arte*.

GALARD, Jean – *O futuro da crítica de arte?* – entrevista ao Fórum em 11/03/2006

GROSSMAN, Martin - *O Museu de Arte hoje*.

HERKENHOFF, Paulo – *O sistema institucional da arte* – conferência no Primeiro simpósio internacional do Paço das Artes - agosto 2005.

HUCHET, Stéphane – relato da conferencia *No ar: os curtos circuitos alegóricos de Marcel Broodthters*, em 28/01/06.

LAGNADO, Lisette, HARTEN, Jürgen, BROODTHAERS, Marie Puck, HUCHET, Stéphan, BASBAUM, Ricardo, TIRAVANIJA, Rirkit e ZWIRNER, Dorothea-Seminário: *Marcel 30* - relatos que deram início à programação da 27ª Bienal de São Paulo-27/01/2006.

LAGNADO, Lisette - entrevista sobre a Bienal de São Paulo, em nov. 2005.

_____ – *O artista e as instituições de arte* - mediação da mesa redonda três para a 26ª Bienal de São Paulo.

LAFONT, Suzanne; COELHO Teixeira – *Relação entre produção artística e produção teórica*.- resumo da conferencia do Simpósio Internacional do Paço das Artes-2005

LARA Filho, Durval – O museu no século XXI ou o museu do século XXI? Março, 2005.

MARTINEZ, Chus- Oficina de Curadoria- *Tão sério quanto o prazer* - 11,12 e 13/08/2006.

MARTINEZ, Elisa de Souza -*Paradigmas expográfico: contextos e fissuras*.

MAZZUCHELLI, Cristiana -*Arte como Projeto*.

MONACHESI, Juliana – *Esvaziar o discurso e preencher o vazio*.

MORAES, Angélica -*As artes visuais na era da apropriação simbólica pelo capital*.

SEGALL, Mauricio - *Museu para o quê*.

TOBY, Jackson - *Educação e Arte - a experiência da Tate Modern* -seminário no Museu Lasar Sagall e Pinacoteca do Estado de São Paulo, nov e dez /2005.

TEJO, Cristiana – Tudo aquilo que escapa.

Outros sites:

ANJOS, Moacir, *Desafios para os museus da arte no mundo contemporânea*, 2006, in: http://www.Mamam.art.br/mam_opiniao/manajos_desafios.htm 26k

_____ *Os museus brasileiros necessitam de um projeto de profissionalização*, in: <http://www.bravoonline.com.br>

BONFIN, Gustavo Amarante, SANTOS, Ailton, MEMORIA, Felipe, FIGUEREDO, Juliane. *O mercado dos bens simbólicos*, texto do programa do curso de Mestrado e Design da PUC, curso Teoria e Crítica do Design; in: <http://www.Fmemoria.com.Br/teoriacritica/img/mercado-dos-bens-simb.pdf>

COCCHIARALE, Fernando. *A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas*. In: www.rizoma.net/interna.php?id=222&secao=arterfato (postado em 12/08/2005)

COHEN, Ana Paula – *Tropico na Pinacoteca 3: Museus* – debate de Sonia Salzstein, Roberto Teixeira da Costa e Marcelo Araújo <http://pphp.uol.br/tropico/html/textos/>

DE PAULA, Leandro. *Atando nós da rede: perspectivas do Documenta 12 Magazines*. In: www.canalcontemporaneo.art.br/documenta12magazines/archives

DOS ANJOS, Moacir. *Balanço MAMAM - Curadoria e Educativo*. In: www.doispontos.art.br/tema.php?cod=196 em 22/02/2007

FARIAS, Agnaldo – *Não existe mais esta idéia de vanguarda, existem singularidades* – 28/10/2004- <http://iberecamargo.uol.com.br/content/revista>

_____ entrevista realizada no Instituto Tomie Ohtake, e publicada em 28/10/04 em <http://iberecamargo.uol.com.br/content/revista>

FOREST, Fred. *Como viver junto numa realidade real...e já, no entanto cada vez mais virtual?* In: www.itaucultural.org.br/index

FOULCAULT, Michel. *La Peinture de Manet*, conferência em Tunis em 20/05/1971, in: <http://foucault.info/documents/Manet>

FREIRE, Cristina. *Por uma arqueologia das exposições*– in: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html>

GENIOLI, Ana Amélia; LOPES, Ruy Sardinha; *Como ser útil se reconhecendo inútil?*- Uma oportunidade de refletir sobre os trabalhos da 27ª Bienal de São Paulo. In: www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives

HERKENHOFF, Paulo – *Ir e Vir* (sobre a curadoria da 24ª Bienal de São Paulo) – http://www1.uol.com.br/bienal/24flash/rot/txt_port_ensherk.htm

_____ *Desafios para Museus de Arte no Brasil no séc.XXI*, in <http://txt.estado.com.br/editorias>

Heráclito de Éfeso em: www.mundodosfilosofos.com.br/heraclito.htm

HOME, Stewart. *A arte não pode ser reformada, ela só pode ser abolida*. Entrevista a Rodrigo Nunes. In: www.uol.com.br/tropico

IMEMELMAN, Michael - *Museus estão colocando tudo à venda, de suas obras de arte até sua autoridade* – artigo publicado originalmente no New York Times e reproduzido em português no UOL Mídia Global em 17/07/2005.

KWON, Mason. *Public Art and Urban Identities*. In: www.eipcp.net/diskurs/d07/text/kwon

_____. *Public Art as Publicity*. In: www.republicart.net/diskurs/publicism/kwon

LAGNADO, Lisette. *O malabarista e a gambiarra*. In:
<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos>

LEAL, Miguel. *Orgânico Mutante: Uma reflexão sobre a condição contingente da arte e o lugar da sua sobrevivência*; in: www.virose.pt/vector/corpo/mutante.html

LEVINE, Sherrie. Entrevista a Constant Lewallen, 1993. In: www.jca.online.com/slevine.html/

LEWIS, Bem –Dividendos da arte, publicado no caderno Mais, FSP, em 23/01/05, in:
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2301200516.htm>

MARTINS, Luiz Renato, *O Debate entre Construtivismo e Produtivismo, Segundo Nilolray Tarabukin*; texto apresentado em palestra em 23/09/2000 no Ciclo Cultural Greve/Greve é Formação, Depto. de Artes da ECA-USP, in: www.cap.eca.usp.br/ars2/debate.pdf.

MESQUITA, Ivo. *Antropofagia: art history as a readymade-in-waiting*-
in:<http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/rot/protcan02a.htm>

_____. *Arte on-line*, Trópico na Pinacoteca debate com Giselle Beiguelman, in:
<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1573,1.shl>

MONACHESI, Juliana. *Artes muito contemporâneas – Salão e crítica institucional* (sobre o 9o Salão da Bahia- <http://p.php.uol.com.br/tropico>

_____. *Mitologias em torno da apropriação* – do catálogo da mostra “Imagem Sitiada” de Armando Mattos no Sesc-R. J. 2004, in:<http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/>

_____. *Fabiano Gomper- A dobra-* texto para folder da exposição no Paço das Artes, São Paulo, 2004, in: <http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/>

OLIVA, Fernando – Trópico na Pinacoteca 1, A discussão que reuniu o artista Rubens Mano e os críticos Celso Favaretto e Lisette Lagnado-<http://p.php.uol.com.br/tropico>

_____. *Ainda uma questão de distinção social?* In:
http://iberecamargo.uol.com.br/content/revista_nova/artigo_integra.asp?id=48, 20/12/2006.

OLIVEIRA, Rita Alves- *A vez dos curadores* –in: Bienal de São Paulo- impacto na cultura brasileira - site: www.scielobr.

Paulo Brusky. Verbete do site do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife – in:
www.mamam.art.br/mam_acervo/pbrusky.htm

Paulo Brusky. Verbete do site do Itaú Cultural, São Paulo, in: www.itaucultural.org.br

Paulo Brusky. Verbete do site do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, in: www.mac.usp.br/projetos/arteconceitual/brusky.htm

Paulo Brusky na Bienal de São Paulo, in: http://tvtem.globo.com/mod_colunas.

Paulo Brusky desloca ateliê de Recife à Bienal, in: www.proyectotrama.com.ar

Paulo Brusky - Correspondência é tema de exposição, in: <http://pe360graus.globo.com/diversão>

Paulo Brusky - Do lixo à tecnologia, in: www.dpnet.com.br/anteriores/1998/05/03/viver3_0html

RANCIÈRE, Jacques. *Política da arte*. Palestra no seminário São Paulo S.A., no SESC - Belenzinho, São Paulo, 17 a 19 de abril de 2005. In: www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf

ROSA DA SILVA, Edson - *O museu imaginário e a difusão da cultura*. http://www.letras.puc-rio.Br/Cátedra/revista/6Sem_14html

SANTOS, Ailton, MEMORIA, Felipe, FIGUEREDO, Juliane – *O mercado dos bens simbólicos*, texto do programa do curso de Mestrado e Design da PUC, curso Teoria e Crítica do Design. In.: <http://www.Fmemoria.com.Br/teoriacritica/img/mercado-dos-bens-simb.pdf>

TERÇA-NADA, Marcelo – *A escrita na obra de Marcel Broodthaers*, in: <http://www.revistaercetera.com.br/old/12/visuais/brood1.htm>

TORNAGHI, Maria- *Reflexões sobre arte, museus de arte e aprendizagem da arte* – Jornal do Portal – www.educaçãopublica

URBIN, Emiliano – *Trópico na Pinacoteca: o desafio dos museus*, debate com Moacir dos Anjos, Carlos Martins e Marcelo Araújo, <http://p.php.uol.br/tropico/html/textos/>

The Sustainable Museum -Seminário www.britishcouncil.org/seminars-arts-0567.htm
Sally.Case@britishcouncil.org

YENAWINE, Philip- *Artists and museums* –dez/2000-
http://www.gardnermuseum.org/educational/ed-downloads/eye_of_the_beholder.pdf.

É o que parece? – artigo sobre o 29º Panorama da Arte Brasileira MAM – São Paulo, 2005, in: <http://www.rabisco.com.br/70/panorama.htm>

FONTES

Entrevistas

Entrevista de Paulo Brusky à autora em Recife, no ateliê do artista em 24/01/2007.

Entrevista de Paulo Bruscky ao Instituto Iberê Camargo, 2004. in:
<http://iberecamargo.uol.com.br>

Tese

PAIVA, Carmen Silvia Maia. *A construção do corpo em Pablo Picasso e Marcel Duchamp*
 Tese de doutorado do Departamento de História Social da Cultura, PUC - Rio de Janeiro, 2006.

Catálogos e Anais

Arte /Estado - Palestras e debates, Funarte Rio de Janeiro, 2003.

Arte e Neurociência – Folder da exposição e palestra de Paulo Bruscky *EEG e Arte* no XXII
 Congresso Brasileiro de Neurologia, Recife, agosto de 2006.

AGUILAR, Nelson, (org) Catálogo da Mostra do Redescobrimto Artes Indígenas, MAM-R. J.
 2000 (incluindo material de apoio para formação de monitores).

Artur Barrio – A metáfora dos fluxos, 2000/1968 – catalogo Paço das Artes, S.P./ MAM-R. J. e
 MAM-Bahia.

BASBAUM, Ricardo. *O artista como curador*, in: Panorama, 2001, Museu de Arte Moderna de
 São Paulo (coord.) Ana Paula Cohen, São Paulo, MAM, p.35/40.

_____ *AgoraAgora* - Texto do folder da exposição de Paulo Brusky na galeria
 Agora, Rio de Janeiro, 2002.

_____ *Mistura+Confronto* – Texto do catálogo de exposição coletiva na Central
 Elétrica do Freixo, Portugal, 2001.

Big Bang –Creation and Destruction in 20 th Century Art- Centre Georges Pompidou- Paris
 2005

Bertheux, Marteen - *Encontros com o modernismo - Introdução*, in: Catálogo Encontros com o
 modernismo, MAM-R. J.2005.Pp.14, 15.

Carlos Fajardo –MAMAM – Recife, MAM– Salvador, MAMRGS – Porto Alegre, MAM-Rio
 de Janeiro e Pinacoteca do Estado –São Paulo –2003.

COCCHIARALE, Fernando. *Sobre a Relação entre Arte e Palavra (O Olhar e a Explicação)*, in:
 Catálogo da mostra É Hoje na Arte Brasileira Contemporânea, Coleção Gilberto Chateaubriand,
 MAM, Santander Cultural, Porto Alegre, 15/02 a 28/02/2006.

CHIARELLI, Tadeu - *O Tridimensional na arte brasileira dos anos 80 e 90: genealogias, superações* –: Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX - Itaú Cultural, 1997.

DOS ANJOS, Moacir. *O ateliê como arquivo*, Paulo Bruscky -texto do catálogo da 26ª Bienal de São Paulo.

FARIAS, Agnaldo. Catálogo da exposição *Rochechouart*, Paço das Artes, MAM RJ-1999.

_____ *Por que museu?* Folder da exposição de Nelson Leirner no Museu de Arte Contemporânea de Niterói. 2005/06

Mostra Rio Arte Contemporânea – Artistas selecionados (Chat e entrevista com participação de Gloria Ferreira, Jailton Moreira, Lisette Lagnado, Luiz Camillo Osório, Moacir dos Anjos, Claudia Saldanha e Fernando Cocchiarale) e *Helio Oiticica: obra e estratégia* - texto de Luciano Figueiredo- Catálogo, MAM-R.J ,2002

Coleção Museu de Arte Aloísio Magalhães, Inventário.MAMAM, 2007.

HENDRICKS, Jon (org.) *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro/Brasília, CCBB, 2002- com textos históricos de artistas do Fluxus.

MATTOS, Armando; LABRA, Daniela; MONACHESI, Juliana. *Imagem Sitiada*. Catálogo de exposição; Rio de Janeiro, SESC-RJ

Novas Direções - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Itaú Cultural –2000/01

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Banco Safra, 1999.

PRECIOZI, Donald - *Evitando museucanibalismo*, in: Pedrosa, Adriano (organizador), Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos. São Paulo Fundação Bienal de São Paulo, 1998, pp.50-56.

SEVCENKO, Nicolau. *Um Panorama e algumas estratégias*, in: Catálogo do Panorama 2001, São Paulo, 2001.

Documentos

BAHIA, Dora Longo, *O Museu do Vazio* - introdução ao projeto de doutorado para a Escola de Artes Plásticas e Comunicações da Universidade de São Paulo, 2004.

BETHÔNICO, Mabe. *museumuseum*.- jornal distribuído na 27ª Bienal de São Paulo como parte do trabalho museumuseum. 2006

CABO, Sheila. *Arte e História: Implicações políticas*, Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2006 (Projeto de Pesquisa Arte e Política: Argentina, Brasil, Chile e Espanha 1989-2004, Universidade Complutense de Madri).

_____. *Qual política: microagências artístico-historiográficas*. Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2006 (ver onde).

COCCHIARALE, Fernando, *Eixos curatoriais do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro-MAM - R.J*, 07/10/02.

_____, *Sobre a relação entre Arte e Palavra (o olhar e a explicação)*-MAM - R. J. abril 2006.

Código de Ética – ICOM, versão de 2004, in: www.icom.org.br/news/code_of_ethics_icom_pt.

Minuta do Estatuto de Museus, última alteração de 08/05/2004, in: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/noticias/anteprojeto_50k

FALK, Jonh, DIERKING, Lynn e HOLLAND, Dana – *Public Institutions for Personal Learning: Understanding the long-term impact of museums* – AmericaAssociations of Museums.

FRANZ, Manata. *Da condição contemporânea dos artistas - seis considerações*, Rio de Janeiro, MAM-RJ.

MACHADO, Milton. *Tijolo, Madeira e Palha na arte contemporânea*. Texto apresentado no seminário Educação e Artes Visuais: Novas Abordagens no Brasil e no Reino Unido. São Paulo, setembro 2003.

Seminário *Coleções* realizado no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, organizado pelo MAC e pela Associação Brasileira de Museologia e pelo Conselho Regional de Museologia do Rio de Janeiro em 06/05/1997. *A coleção*, palestra de Ulpiano Bezerra de Menezes e José Mindlin, com a participação dos debatedores Mario Chagas e Luiz Camilo Osório- Presidente da mesa: Mauricio Caldas-- transcrição da fita gravada.

Código de Ética – ICOM, versão de 2004, http://www.icom.org.br/news/code_of_ethics_ico

Vídeos

Vídeos de Paulo Bruscky:

-Poema, (Super 8) Recife, PE, 1979.

-Viagem numa paisagem de Magritte, (super-8) BR-232, PE, 1979.

-Composições no Fio - Partitura Mutantes (super 8) Gravatá, PE, 1979.

- Via Crucis, (Super 8), Gravatá, PE, 1979.
- VT8, (Super 8), Gravatá, PE, 1980.
- Registros, (VT-U-Matic) Recife, PE, 1980.
- Viagem (VT-U-Matic) Estrada Paulista, PE, 1980.
- Olinda (VT-U-Matic), Olinda, PE, 1980.
- Xeroxperformance, (Super 8 Xeroxfilme) Recife, PE, 1980.
- LMNUWZ, Fogo! (Super 8 Xeroxfilme) Recife, PE, 1980.
- Reflection I, (Super 8) New York, USA, 1982.
- A estética do camelô (Super 8) Com Daniel Santiago, Recife, PE, 1982.
- Amsterdã Erótica (Super 8), Amsterdã, Holanda, 1982.
- Lubis (Super 8), New York, USA, 1982
- Aépta, (Super 8 Xeroxfilme colorido) New York, USA, 1982

Fotografias do ateliê e de trabalhos de Paulo Brusky.

Fontes e créditos:

Fotos no ateliê em Recife, por Lídice Matos - janeiro 2007

Fotos do ateliê na 26^A Bienal de São Paulo, por Giodana de Holanda, 2004.

Fotos de trabalhos cedidas por Paulo Brusky: *Escultura de gelo, Ancoradouro, Xerox Performance, Isto é uma obra de arte e Pátria.*

Fotos de arte correio e xerox publicadas em sites na internet:

- Itaú Cultural: www.itaucultural.org.br

- MAC-USP: www.mac.usp.br/projetos/arteconceitual/brusky.htm

- Instituto Iberê Camargo: <http://iberecamargo.uol.com.br>

A N E X O

ENTREVISTA DE PAULO BRUSCKY A LÍDICE MATOS

Recife, 24 de janeiro de 2007.

1. Há uma frase sua que diz: "Não separo arte e vida". Como você vê esta relação, ou esta indistinção entre arte e vida?

O dia a dia vai me absorvendo. Hoje eu não sei mais o que é o quê. Quando eu comecei com desenho, eu ainda fazia esta distinção. Depois fui trabalhando com varias mídias e passei a não mais separar o trabalho do meu dia a dia. Eu penso diariamente, trabalho diariamente, está tudo incorporado, não consigo fazer outra coisa.

2. A sua prática e o seu modo de pensar são inseparáveis entre si, o que é resultado de uma postura ética em relação à vida?

Marcel Duchamp tem uma frase que eu resumo mais ou menos assim: devemos muito temer as pessoas sérias, porque elas têm todo os predicados para serem tiranos. Eu fui olhar em um livro de história e vi que nas fotos dos tiranos não tem um só que apareça rindo. Os artistas se preocupam muito com o que eu chamo o supermercado da arte. Eu tenho outra maneira de sobreviver. Eu desvinculo a utilidade da idéia da minha criação. Eu não me preocupo, (se ainda não está) do jeito que eu gosto. Isso é um exercício, (praticado) durante a vida, no dia a dia. Como eu gosto de olhar para coisas que não servem para nada, desde cedo incorporei esta coisa da idéia. Se é boa ou se é ruim, se vai ter alguma utilidade²⁰⁶ não interessa. E a idéia não necessariamente precisa ser realizada. Tem uma frase de Santos Dumont, de quem estudei a biografia, que me impressiona muito até hoje. Usei em um projeto meu: *Tudo que um homem pensar outros poderão realizar*. Esta questão da pessoa pensar e ter que fazer, se preocupar se vai conseguir realizar, eu não tenho.

3. E com a recepção ao seu trabalho, você se preocupa como ele vai ser apreendido pelo público, pela crítica?

²⁰⁶ Ele explicou que usa o termo no sentido amplo, mas principalmente como qualidade de mercadoria.

Não me preocupo com ninguém, com museu, com crítica. E por isso sempre fui muito criticado. Aqui eu fui muito acusado, como um artista que não tem obra. Obra para as pessoas é o que serve para alguma forma de decoração. Eu sempre tive como me manter. Edito livro, sou funcionário público' faço projetos na área cultural, fui curador e ajudei a reestruturar o Salão de Arte de Pernambuco²⁰⁷.

Meu trabalho de arte é independente, nunca entrei por aí.

4. Você não se preocupa em comunicar o seu pensamento, seu processo de trabalho para os outros?

Quando há uma chance, tudo bem. Mas nunca procurei galeria ou um crítico. Cristina Freire foi que achou meu trabalho jogado lá no MAC-USP e resolveu pesquisar e escrever o livro.²⁰⁸ Não é por nada, mas eu não acredito em noventa por cento do que as pessoas escrevem, nem nos críticos que são pagos. É a lei da mais valia. Você pagou, você é bom, aqui no Brasil se fabrica super herói e se fabrica a crítica.

A Bienal, por exemplo, eu não conhecia Alfons Hug²⁰⁹. Cristiana Tejo²¹⁰ me disse que ele estava aqui e ela queria levá-lo no meu ateliê. Ele entrou aqui, ficou olhando, não deu uma palavra, percorreu tudo e disse: -vamos levar tudo pra Bienal?²¹¹ Perguntei como, ele disse que era problema dele - tinha gente e tinha dinheiro. Terminou sendo o trabalho mais caro da Bienal. Então, havendo uma chance assim, não é nenhum absurdo. Eu mostrei a ele meu processo, e não só o processo, meu próprio mundo. Durante a montagem, inclusive, tinham duas artistas estrangeiras que estavam expondo, e quando me viram depois do almoço no sofá, perguntaram – e aí, está se sentindo bem? Eu respondi que estava me sentindo em casa. (risos) Foi uma experiência boa.

²⁰⁷ O Salão de Arte do Museu do Estado de Pernambuco foi transformado por Bruscky em bienal. Nesta instituição criou também o sistema de bolsas de pesquisa.

²⁰⁸ Cristina Freire levou seis anos pesquisando sobre Bruscky, o que resultou em um livro que será lançado em março de 2007 em Recife e em setembro de 2007 em São Paulo, junto com uma exposição antológica sobre a obra de Bruscky.

²⁰⁹ Curador da 26ª Bienal de São Paulo.

²¹⁰ Hoje diretora do MAMAM de Recife.

²¹¹ O Ateliê foi integralmente transportado em um caminhão baú com cerca de 300 caixas e remontado de forma fiel (desde a arquitetura do apartamento, as janelas e a reprodução das vistas em backlights, até a arrumação de livros, objetos, documento e projetos inacabados sobre a prancheta).

5. O que você achou de ver uma réplica²¹² do ateliê na Bienal, isso não te causou nenhum incômodo?

Não, nenhum. Achei divertido. Ver as reações das pessoas e poder mostrar para elas o processo de criação foi gostoso. Eu ficava no meio das pessoas e ouvia coisas, como um garoto que disse pra mãe que depois de ver aquilo ela devia dar atenção ao que ele fazia. Uns elogiavam outros diziam: - que bagunça, isto é arte? Claro que a reação depende muito da formação de cada um, mas a maioria gostava de ver um ateliê de artista, como ele trabalha. Tem muitos ateliês que parecem um consultório médico, ou um escritório de advogado, tudo asseado.

Mas, para mim o mais curioso nessa experiência foi retornar e viver o ateliê vazio. Foi uma experiência inusitada para mim e seria para todo artista. Eu inclusive fiz uma proposta ao Hug que seria de ficar em tempo real me comunicando com os visitantes pela internet. Manter um diálogo, eu diria qual seria a minha sensação naquele momento. Cada dia, cada momento você tem uma sensação diferente, e duas vezes por semana eu viria para o ateliê vazio e relataria minha experiência. Mas não foi possível. Com a chegada de todos os artistas, a Bienal perdeu um pouco o controle das suas proposições iniciais devido ao grande fluxo. Para mim, o mais gratificante foi essa sensação do vazio que eu tive na volta. Alfons Hug me perguntou se eu teria interesse em levar o ateliê para a Europa, e eu disse que não.

6. Você não sentiu que havia alguma contradição, o ateliê, lugar de trabalho, de seu dia a dia, estar em um espaço de exposição?

Não, porque foi feito tudo como foi discutido e funcionou. Me interessava mostrar como é a vida de um artista. Não me trouxe nenhum tipo de questionamento em relação a isso. É como se fosse um “múltiplo” do ateliê. (risos)

7. Você diz que escreve todos os dias. O que são estes escritos diários - são reflexões sobre sua obra, projetos, ou também sobre outros assuntos?

²¹² Apesar dos objetos serem os verdadeiros, a arquitetura era uma cópia. O ateliê remontado pode ser visto como réplica, na medida em que está fora do seu lugar, e da sua função – na Bienal o local de trabalho se transformou em uma instalação, as pessoas, inclusive, não podiam entrar e percorrer os espaços por razões museológicas de proteção e segurança.

Reflijo muito sobre meu trabalho. Olho, recorto jornais, escrevo. São idéias, projetos que se não forem escritos você esquece. Tenho um caderno de anotações, um livro de idéias que já está no terceiro volume e que eu codifiquei por cor, cada cor correspondendo a uma mídia. Se eu estou querendo desenvolver uma instalação com áudio-arte, trilha sonora, eu tenho um índice por cor que organiza e me facilita a pesquisa. Este ano (2007) vou lançar um dvd com intervenções urbanas e meus filmes de artista. E um de poesia sonora. Estou também terminando um livro sobre multi-meios: arte-correio, xerox, eletrografia e a história da performance. Fiz uma pesquisa sobre o trabalho de poesia de Vicente do Rego Monteiro, que saiu em livro²¹³ e cd. Outra sobre poesia visual/ experimental em Pernambuco.²¹⁴ Gosto de escrever.

8. Estes escritos fazem parte da sua produção de artista - teoria e prática se misturam? Qual a relação entre teoria e prática no seu trabalho?

Sim, teoria e prática se misturam e fazem parte da minha produção de artista, é intrínseco a ela.

9. Você se referiu antes a Duchamp, para você arte é conceito?

Sim. E é preciso saber ver, educar o olhar, inclusive para coisas que não tem nenhuma função e utilidade. Você vai estimulando sua criação na medida em que vai aprofundando a sua visão, a percepção. Infelizmente os artistas têm que continuar ensinando a ver a vida toda, mas se as pessoas comessem a saber ver, o mundo seria bastante diferente.

10. Voltando ao seu ateliê-arquivo, em que há uma grande coleção do Fluxus. Como você vê o sentido de fluxo, processo, vida, conciliado ao sentido de arquivo - que remete a uma idéia de cristalização, de recortes de momentos que se transformaram em documentos?

Isso não, sempre me preocupei em manter contato e correspondência com vários integrantes do Fluxus, e cheguei a participar de trabalhos em conjunto. E a arte-correio, que tem uma história não escrita, foi um movimento que todo mundo relegou. Aqui não se sabia o que estava acontecendo, as instituições idem. Foi bom porque nós criamos espaço, éramos uma rede dentro

²¹³ BRUSCKY, Paulo; DANSOT, Edmond; FIGUEIEDO, Jobson; PONTUAL, Silvia (organizadores) *Vicente do Rego Monteiro, Poeta, Tipógrafo, Pintor*. Recife. Companhia Editora de Pernambuco, 2004.

²¹⁴ BRUSCKY, Paulo e HANSEN, Silvio. *Poesia Visual e Experimental em Pernambuco*. Recife, Biblioteca Popular de Casa Amarela, 2005.

da rede. A gente já era uma internet antes da internet. Hoje, esta documentação, que eu não chamo obra, esta troca de idéias, está na mão destes artistas.

Os países socialistas do leste europeu têm um trabalho gráfico mais importante que todos do mundo, com a gravura, com a fotografia. Porque não era permitido outro meio de reprodução, os artistas então burlavam a censura, multiplicando sua obra através desses meios. Fiz uma análise dentro do arquivo, eu gosto de estar pesquisando, e eu sei, que claro, tudo vai terminar em museu. Já teve gente até dos Estados Unidos aqui pra comprar o meu acervo de arte-correio, que é um dos poucos existentes e importantes. Tenho praticamente obras de todos os artistas que participaram ativamente do movimento. É uma documentação importante para compreender a própria história.

11. Este destino inescapável do museu é como se fosse a morte das obras?

Não, desde que se coloque à disposição do público. Os museus sempre andam em busca dos tempos perdidos. Deixam as coisas passarem para depois voltar no tempo e correr atrás. Mas, na história da arte isso é natural. Os grandes movimentos foram assim. Mas em relação ao arquivo, ele é mesmo um arquivo que foi criado em função de guardar documentos, correspondências, etc...

12. O museu assim como a biblioteca pode ser visto como arquivo e também como lugares de fluxo do pensamento. Tudo, um livro, uma obra, pode ficar como semimorto ou despertar e produzir vida.

Na arte-correio, o leque era muito grande. Houve uma época, ainda não havia internet, em que você respondia um trabalho recebido para não quebrar a corrente. E havia alguns artistas com quem você trocava correspondência, sobre conceitos de arte, filosofia de vida, conceitos de país, a diferença de vida entre países. Robert Rehfeldt morreu em 1996 e estive com ele, em 1982, na Alemanha Oriental, e a primeira coisa que ele me disse foi: “Engraçado Bruscky, a arte-correio é tão forte, é como se a gente se conhecesse já há muito tempo, desde a adolescência. Você foi preso no seu país por ser comunista, e eu fui preso no meu país por ser democrata e, no entanto, nós pensamos mais ou menos igual”. É a mesma coisa do livro, que faz um percurso também, pode ir de mão em mão.

13. Moacir dos Anjos escreveu o seguinte: "Por seu conteúdo abrangente e arrumação instável, o ateliê de Paulo Bruscky espelha (e duplica, portanto) a natureza fluida de sua obra, a qual não se acomoda ou ajusta a lugar simbólico algum, definindo-se como processo e liberta de um único fim".²¹⁵ Esta instabilidade é uma característica que você persegue ou é mera circunstância?

É circunstância. É o meu dia a dia, em que vou incorporando as coisas. A cada dia vou incorporando coisas novas.

14. A instabilidade não se torna uma questão da sua obra, resultado da incorporação do acaso, do cotidiano, do fluxo da vida? E assim sendo, ela não termina por se constituir em uma forma de resistência sua em se deixar capturar pelo sistema, pela institucionalização da sua obra?

Nunca havia pensado sobre isto, mas, pode ser que o seu pensamento esteja correto.

15. Em relação ao seu ateliê, você se vê como uma espécie de artista-curador que escolhe, organiza e mostra a sua coleção?

Não, cataloguei algumas coisas por necessidade de pesquisa, como o material do Fluxus. Este ano vai ter uma retrospectiva do meu trabalho no MAC-USP e a idéia de Cristina Freire é deixar um espaço para este meu contato com Gutai e Fluxus. Eu tive mais contato fora do Brasil do que aqui dentro. Mas eu não tenho esta preocupação, talvez por que se arrumar, eu me desequilibre (risos). Há um projeto para disponibilizar o acervo. Mas, eu abro para pesquisa, sempre tem gente da universidade aqui pesquisando.

16. Em todo esse seu processo que mistura trabalhos seus, e documentos e escritos, e vai incorporando, como você disse, coisas novas a cada dia, além do conceito e da intenção, há muito de acaso e intuição?

Sim, acho que a intuição, o acaso e a ousadia têm que se equilibrar. Sem isso meu processo de criação não existe. É o tripé fundamental da minha obra.

²¹⁵ DOS ANJOS, Moacir. *Paulo Bruscky*, em: Catálogo da 26ª Bienal de São Paulo, 2004.

17. Existem trabalhos que parecem “falar” por si só, e outros que parecem se revelar na medida em que conhecemos o conjunto da sua obra, seu processo de trabalho. Você concorda que é preciso conhecer o seu pensamento e o seu processo para apreender muitos dos seus trabalhos?

Esta é uma observação que quase ninguém faz. Pouquíssima gente falou sobre isso e é importantíssima porque eu trabalho muito com a palavra, com jogo de palavras. E com uma ou poucas obras não é possível conhecer meu processo, entender minha obra. E eu trabalho com vários processos simultâneos. Estou desenvolvendo uma idéia que me leva e me ajuda para outra, mas isto tudo bem compartimentado na minha cabeça. É um aspecto fundamental que você levantou.

18. Diante desse aspecto conceitual e processual da sua obra, ou seja, como uma obra sempre em processo, como você vê que o museu pode lidar com isso, quais as limitações e potenciais do museu hoje?

Vejo que a arte-educação, que mudou muito de uns tempos para cá, tem hoje um papel importante no museu, contribuindo para a discussão dos conceitos da obra. Mas o museu tem ainda limitações como o impedimento da instalação de trabalhos. Uma instalação minha feita com cem espirais de fumaça não foi permitida porque ativava o alarme contra incêndio. Estas espirais são uma lembrança forte de infância, eu levantava de manhã e levava bronca da minha mãe, porque ficava um tempão parado olhando as espirais de cinza. Eu quis fazer já em vários museus, não só aqui, mas no exterior, e não consegui. Tem que se achar um sistema de desligar o sistema de incêndio só ali naquele espaço, que seria uma sala fechada de vidro. Os museus deviam tentar se adequar e se adaptar a determinados trabalhos. Fora isso, acho que os museus têm evoluído muito, e já incorporam certos projetos que antes não entravam. Tem um artista de arte-correio, amigo meu, que criou o Museu do Museu, fotografias dos museus todos que ele arquivou, uma bela crítica aos museus. Ele chama-se Johan Van Geluwe e é belga.

Eu vejo a mudança dos museus como gratificante, embora uma grande parte fique só na teoria. Na prática só estão interessados em exposições que dêem retorno. Mas a tentativa que está sendo feita na arte-educação é fundamental porque está aliada aos artistas. Serve à instituição, mas está aliada aos artistas, na medida em que ajuda na discussão sobre a obra do artista.

19. Você sabia que este trabalho de educação não é bem aceito por muita gente? E, basicamente porque alguns pensam que ele interfere na experiência que o visitante deveria ter sozinho com a obra. O que está por trás dessa posição é a idéia que a obra fala por si, "se sustenta sozinha", sua artisticidade está no próprio objeto, é intrínseco a ele, não depende do contexto. (ou se depende, o transcende, e assim sendo o visitante, em algum momento, deverá ser capaz de ver e apreender sozinho a essência da obra, ou seja, o valor de arte incorporado ao objeto). E, se como concordamos já aqui, a obra de arte é antes de tudo conceito, e não é percebida apenas pela visão, ou pela retina, como Duchamp já havia dito no começo do século XX. Como qualquer outra forma de produção cultural, está inserida no seu tempo e tem valores relacionais com a história, com a sociedade. Porque então uma discussão sobre a obra (não explicações com pretensões de verdades) ameaçaria a integridade da experiência entre o público e a obra

Acho que tudo que o museu puder fazer para contribuir para a aproximação do público, deve fazer. O artista não tem que se preocupar se a arte fala ou não por si. Ela fala, mas tem códigos. Digo isso porque cada pessoa faz uma leitura ou tem uma reação de acordo com seus recursos. Na psicanálise, você vê como o riso é uma reação ao inusitado, ao desconhecido. O que não faz parte do seu repertório, você nega. É uma coisa lógica, você nega aquilo para o qual você não tem decodificadores. E se esses códigos são desconhecidos - principalmente em um país como o da gente onde a cultura foi sempre relegada, fica em último plano até hoje - se você pode oferecer instrumentos para as pessoas usarem, deve oferecer. Um educador, um crítico que escreva, um estímulo à pesquisa, todo material que se puder colocar à disposição é válido.

20. Ricardo Basbaum usa a expressão artista etc... para falar deste artista de hoje que exerce múltiplas funções, que além da produção da obra, escreve, ensina, agencia a circulação da obra, faz curadoria. O que você acha disso? Trata-se apenas de uma necessidade ou é uma conquista?

Os artistas que têm uma seriedade no pensamento, como ele, têm que realizar múltiplas atividades para poder sobreviver. Há pouco tempo o Itaú Cultural procurou uma obra minha para o acervo deles e não encontrou nada em galerias, me ligaram pasmos, dizendo que queriam comprar uma obra dos anos 70, e eu tive que dizer, que era isso mesmo, não tinha nada meu em galerias.

21. Além da questão da sobrevivência, Basbaum se referia à possibilidade de haver uma troca potencializadora entre as várias funções.

Acho que acontece isso sim. Sendo artista, tudo que você vai fazer não vai ser de forma convencional, você pensa como artista. Sendo artista você quebra convenções e introduz coisas novas. Um artista professor ou um artista curador ou educador de museu, ajuda a fazer uma leitura, ou como pensar. Não é definir, é abrir a percepção das pessoas. Tem um trabalho meu de 71, que eu botei uns prospectos no museu perguntando: Na sua opinião qual seria a opinião dos quadros sobre os expectadores? As pessoas responderam e eu também. Eu inverti, porque as pessoas chegam e podem ter uma opinião sobre a obra e a obra não pode responder nada. Apareceram coisas extraordinárias.

22. O seu trabalho expandiu o conceito do que é arte?

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

23. O artista é aquele que tem a convicção sobre a sua obra?

Ter convicção sim, mas às vezes dá vontade de acabar com tudo.

24. Existe a dúvida?

Sim, para mim a dúvida é fundamental. É este questionamento que me faz produzir.

25. Tem uma frase do Jaílton Moreira em que ele diz que o que o motiva a produzir é o que ele não sabe. Não tem interesse em continuar fazendo o que já sabe.

É isso. Esses questionamentos acontecem o tempo todo, não é uma coisa esporádica não.

26. Acontece no seu processo de trabalho, mas no momento em que ele está pronto e sai, vai ser exposto, aí há a convicção?

Não. Se fosse assim, eu não estaria montando e remontando trabalho (risos). Tem obras que já foram outras, às vezes mudo, misturo, sem ninguém ter visto. Eu faço e refaço. Tem uma série de fotografias que fiz de uma exposição minha em Paris, o museu estava em reforma, e isso é a coisa em construção mesmo. Ano passado expus estas fotos em Salvador, mas não mais os trabalhos que estavam em Paris. Em Salvador incorporei fotos feitas lá mesmo. Sempre incorporo coisas da cidade, e também tiro ou desincorporo coisas que já vinham com a exposição. Não tenho definido a obra acabada, não tenho ciúme da obra, para mim uma obra pode virar outra a qualquer momento. Aqui te mostrei trabalhos que são desmembramentos de outros trabalhos. Na poesia visual é onde eu faço mais isso.

27. Voltando para a convicção do artista, sei que em relação a trabalhos específicos, ocorre naturalmente a dúvida como parte do processo que é da natureza mesmo do fazer, refletir, realizar, refazer do artista. Mas pergunto em relação à obra como um todo, você não tem dúvida de que o que você está fazendo é arte. De onde vem esta convicção?

Não sei. Talvez daquele tripé básico que mencionei antes: o acaso, a intuição e a ousadia. É claro que é um processo, minha formação começou com o desenho. Você domina uma técnica, como em todas as profissões e vai inventando, como faz um sapateiro ou como Bispo do Rosário fazendo uma indumentária. É uma coisa do instinto humano essa vontade de fazer e mudar. Na Suécia ocorre o maior índice de suicídios do mundo por causa dessa estabilidade econômica, social. Na arte, você parte de um ponto e vai, vai, vai até que há uma dispersão da técnica genial. Você então passa a se preocupar mais com a idéia. Embora tenha observado muita gente que trabalha com mídias contemporâneas, como a idéia se perde em relação ao suporte-mídia mal utilizado em relação à idéia. Filme de artista longo para mim é cinema, deixa os cineastas fazerem isso. A idéia tem que ser curta.

28. Você falou de arte como conceito, mas ao mesmo tempo disse que a obra fala sim sozinha. O juízo crítico se dá diante do valor intrínseco à própria obra, de sua potencialidade inerente, de sua "presença", ou este valor é culturalmente determinado e demandaria, portanto fundamentalmente de conhecimento anterior?

As duas vertentes são corretas - e fazem parte desta diversificação do pensamento das pessoas. Por exemplo, o Agnaldo Faria sempre diz isso que a obra fala por si, que o artista não precisa dizer nada, mas quando escreve nos catálogos justifica a obra.

Se alguém disser que é mais verdadeiro que o artista é mentira, porque ele que fez. Isso vai muito pelo repertório cultural de cada um e da comunidade. Não tem uma única definição, é uma coisa muito complexa para definir o caminho se é esse ou aquele. Depende muito do tipo de obra e do contexto cultural onde a obra é exibida e do próprio público. Eu não me aprofundo muito sobre isso porque não me preocupo com a destinação da minha obra. Mas, como público, me preocupo de alguma forma quando vou a exposições e analiso este aspecto. Gosto de ficar no banco horas prestando atenção à reação do público nos museus.

29. E aquele trabalho que foi para o Panorama 2006 - *Expediente*?

A primeira instituição que comprou uma obra minha foi o Itaú Cultural e, me lembrei agora, o MAM de São Paulo que comprou um projeto. O trabalho é um funcionário trabalhando, dando expediente no museu. É um projeto de 78, uma folha datilografada, um conceito. Foi pensado para o salão de Pernambuco de 78 e recusado pelo mesmo. A proposta era para que um funcionário desenvolvesse todas as suas atividades em uma sala à mostra do público durante todo o salão. Mostrava o processo do museu, os funcionários trabalhando. Por que não incorporar ao museu uma coisa que é do museu? Este trabalho foi recusado antes aqui. Felipe Chaimovich esteve aqui e me disse: ouvi dizer que você tem uma pasta de projetos recusados. Eu disse que sim. Ele me convidou para o Panorama da Arte Brasileira do MAM/SP e para mostrar um outro projeto, que estava pronto, em Brasília. É um projeto sonoro denominado *Fontes* e que consiste em uma pirâmide composta de caixas de som onde alternarão gravações de fontes feitas por mim no Brasil e no exterior, no período de 1982 a 2007. A exposição chama-se “Jardins do Poder” e será no Espaço Cultural do Banco do Brasil.

Washington Neves escreveu um texto sobre este meu trabalho [Expediente] no catálogo do MAM, uma sinopse. Também me mandou vários e-mails com comentários e descrevendo as reações das pessoas (por que eu não fui ver). Arquivei todos estes e-mails numa pasta, e isso tudo ficou sendo mais importante para mim do que a própria aquisição do trabalho. Ele me contou uma coisa muito engraçada: Washington Neves, o funcionário/obra, colocou uma placa

em cima da mesa escrito “fui ao médico” (risos). No ônibus, ficou olhando em volta e pensando: puxa, ninguém aqui sabe que eu sou uma obra do Paulo Bruscky! (risos)

30. Este projeto pode ser realizado em outro lugar a qualquer momento?

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

Você vê como são as instituições, o primeiro museu que comprou uma obra minha foi ano passado, (2006) o MAM de São Paulo.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)