

O ATELIÊ/ARQUIVO DE PAULO BRUSCKY: UM ACERVO VASTO DE QUASE TUDO¹

Ludmila Britto*

Resumo

O presente artigo analisa o vasto universo do ateliê do artista pernambucano Paulo Bruscky, cuja atuação, a partir dos anos 1960, reflete uma íntima relação entre arte e vida. Esta investigação teórica faz parte da dissertação de mestrado *A Poética Multimídia de Paulo Bruscky*, que se debruça sobre a obra de Paulo Bruscky, considerando também o contexto sócio-histórico-cultural que influenciou o desenvolvimento da arte brasileira durante os períodos de atuação do artista pernambucano. Bruscky utilizou em suas obras diferentes mídias que tomaram força no Brasil em meados de 1960, como xerox, off-set, vídeo, carimbos, entre outros, produzindo, dessa forma, trabalhos experimentais e multimidiáticos.

Palavras-chave: Paulo Bruscky – Ateliê – poética – multimídia – Arte Contemporânea

Resumen

El presente artículo analiza el amplio universo del taller del artista pernambucano Paulo Bruscky, cuya actuación, a partir de los años de 1960, refleja una relación íntima entre el arte y la vida. Esta investigación teórica forma parte de la disertación de maestría *A Poética Multimídia de Paulo Bruscky*, que se vuelca sobre la obra de Paulo Bruscky, considerando también el contexto socio-histórico-cultural que influyó el desarrollo del arte brasileiro durante los períodos de actuación del artista pernambucano. Bruscky utilizó en sus obras medías diferentes que tomaron fuerza en el Brasil en la mitad de 1960, como fotocopia, off-set, video, cuños, entre otros, produciendo, de esa forma, trabajos experimentales e multimidiáticos.

Palabras-clave: Paulo Bruscky. Taller. Poética. Multimedia. Arte Contemporánea

Teixeira Coelho, ao referir-se à imaginação, afirma que esta deve ser uma *imaginação exigente, capaz de prolongar o real existente na direção do futuro, das possibilidades*.² Acreditar na transformação do presente, crer na força do *vir a ser*. Sem essa *imaginação exigente*, ou Utopia, o dia-a-dia torna-se algo banal e alienante. É justamente por acreditar que o lugar da Arte é junto à vida diária, que Paulo Bruscky construiu seu ateliê/arquivo; este lugar formado por utopias de artistas do mundo inteiro; um arquivo vivo de propostas artísticas e sonhos.

Sonhos se misturam e se perdem em meio a uma infinidade de livros, objetos e documentos, pois Bruscky possui, em seu ateliê, muitos projetos que não foram realizados, não apenas seus, como de outros artistas também. Dezenas de projetos de Bruscky estão em desenvolvimento, outros foram engavetados por falta de patrocínios que os viabilizassem,

outros foram rejeitados por salões de arte. Independente desses fatores, eles permanecem no ateliê/arquivo do artista pernambucano, na cidade de Recife. É difícil definir a encantadora multiplicidade do atelier de Bruscky. Talvez as palavras de Moacir dos Anjos sejam elucidativas:

Por todos os seus cômodos (incluindo banheiro e cozinha) espalham-se estantes, gavetas e caixas. Nelas estão depositados livros (de arte, de história ou poesia), catálogos, trabalhos já feitos (de outros ou seus), projetos (concretizados ou não), fotografias, cartas, jornais, discos, fitas, documentos diversos, vídeos, dossiês de artistas e o que mais informe ou registre a sua obra.³

A estrutura do ateliê de Paulo Bruscky diz muito sobre sua personalidade, revelando, principalmente, sua criatividade, intelectualidade e um espírito investigativo sempre atento aos elementos do seu entorno. O artista pernambucano coleciona objetos comprados em lojas populares ou achados nas ruas, que podem, ou não, ser utilizados em algum trabalho futuro:

Gosto de olhar para coisas que não servem para nada, desde cedo incorporei esta coisa da idéia. Se é boa ou se é ruim, se vai ter alguma utilidade não interessa. E a idéia não precisa necessariamente ser realizada (...). Eu desvinculo a utilidade da idéia de minha criação.⁴

Além de ser um arquivo, o ateliê de Bruscky também é seu local de trabalho; lá ele recebe os amigos, conversa sobre arte (e logicamente sobre outros assuntos) e desenvolve seus projetos. O ateliê/arquivo está sempre que possível aberto à visitas, recebendo estudantes, pesquisadores, críticos, curiosos e amigos. Lá, o artista pernambucano guarda *uma das maiores coleções internacionais do grupo Fluxus que tem cerca de 300 originais, e 100 do grupo Gutai. O acervo conta ainda com mais de mil livros de artistas, um dos maiores do mundo.*⁵ Não por simples coincidência o acervo de Paulo Bruscky relativo ao *Fluxus* logrou uma exposição exclusiva no MAMAM – Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – em novembro de 2007.

A palavra *arquivo*, como afirma Jacques Derrida, vem do grego, *arkheion*: *inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, arcontes, aqueles que comandavam.*⁶ Nesse local armazenava-se os documentos oficiais, guardados e interpretados pelos arcontes da Grécia Antiga. Seria Bruscky o *arconte* do seu arquivo contemporâneo? Muito embora o artista pernambucano guarde, conserve e, constantemente, alimente seu arquivo com elementos novos, em oposição ao *arkheion* grego, todos têm acesso

aos documentos ali armazenados, podendo consultá-los, pesquisá-los e até mesmo manipulá-los. Trata-se de um espaço democrático em suas devidas proporções.

Assim como a totalidade da sua obra, o ateliê/arquivo de Bruscky também desafia conceitos que tentem defini-lo. Desafia no momento em que se identifica tanto com a definição formal de “arquivo” (*conjunto de documentos, como papéis oficiais, impressos, manuscritos, cartas e fotografias sobre determinado assunto*⁷), quanto com o significado de “labirinto” (*conjunto de caminhos em diversas direções, tão complexo que se torna difícil encontrar nele a saída e a orientação*⁸). Daí a decisão de Cristina Freire em referir-se ao ateliê de Bruscky como *labirinto contemporâneo*⁹. Mais do que um conjunto de documentos, os elementos do local se expandem e dialogam entre si num fluxo constante, com uma organização própria:

Se a desordem do material recolhido aparenta desleixo, ela é sobretudo índice da impossibilidade (e impropriedade) de organizar – observados os parâmetros de catalogação bibliográfica e artística vigentes – a complexa relação de contaminação e contigüidade ali enxergada por Paulo Bruscky.¹⁰

A estrutura do ateliê/arquivo de Bruscky é rizomática¹¹. Ela possui os princípios de multiplicidade, conexão e heterogeneidade do rizoma deleuziano: *qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a outro e deve sê-lo*.¹² Os pontos ou elementos do ateliê, ao mesmo tempo em que estão conectados, por estarem em um espaço em comum, expandem-se e dialogam com diferentes conteúdos, linguagens artísticas e nacionalidades, desafiando fronteiras e restrições de qualquer natureza.

Conhecer o ateliê de Bruscky é deparar-se com a diversidade, com a multiplicidade. Não existe início nem fim; não há uma disposição linear, mas uma arrumação quase orgânica, fluida, de aparência caótica. Não existe um assunto ou elemento principal, toda a estrutura do atelier possui o mesmo grau de importância não hierárquica. Deleuze e Guattari ensinam:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e”.¹³

A conjunção “e”, que sugere uma ação acumulativa, aplica-se à estrutura/organização do ateliê de Bruscky: ao mesmo tempo em que se juntam/acumulam suas obras, documentos e objetos, eles constroem ramificações subjetivas, conexões variadas, sem um início ou fim determinado.



Ateliê de Paulo Bruscky em Recife

Essa característica acumulativa está presente, também, na *Merzbau* de Kurt Schwitters. Ele foi um dos primeiros artistas a abordar a relação da obra com o seu lugar, como aponta Lídice Matos.¹⁴ Construído em Hanover em 1923 (e destruída vinte anos depois), o ambiente produzido por Schwitters em sua própria casa – tomando, em pouco tempo, todo o recinto – acumulava todo tipo de objetos e materiais, em *uma congruência impingida por necessidades e intenções misturadas*.¹⁵ Esse espaço híbrido de arquitetura e escultura estava em constante transformação, como declarou Schwitters: *À medida que a estrutura se torna cada vez maior, surgem vales, depressões e cavernas, e estes adquirem vida própria dentro da estrutura toda*.¹⁶ Cada fragmento da *Merzbau* dialogava com toda a estrutura labiríntica do ambiente, ao mesmo tempo em que mantinha sua importância particular, fatos presentes no ateliê de Paulo Bruscky em Recife.



Kurt Schwitters *Merzbau* (1924-37)

Apesar de distantes cronologicamente e construídas em contextos completamente diferentes, o ambiente de Schwitters e o ateliê/arquivo de Bruscky possuem semelhanças conceituais, apresentando reflexões acerca do espaço da arte e das fronteiras entre arte e vida.

Iniciativas descritas anteriormente, em que alguns artistas propunham novos espaços não institucionalizados para a arte, como Marcel Broodthaers, André Malraux e o grupo Fluxus, dialogam com a proposta do ateliê de Paulo Bruscky, a partir do momento em que questionam os modos tradicionais de exibição de obras de arte, e, por conseguinte, suas possíveis formas de armazenamento.

Malraux desejava tornar a arte acessível a qualquer pessoa, e esse sonho se materializou em seu *Museu Imaginário*. De forma análoga, o *Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias* de Broodthaers é uma crítica direta às instituições oficiais de arte.

Bruscky questiona o espaço institucional como único circuito possível de exibição/armazenamento de obras de arte, buscando novos circuitos (como a rede de Arte Postal e intervenções urbanas) e construindo seu ateliê/arquivo, porém, permanece *consciente de que os discursos e ações só são capazes de transformar qualquer sistema quando adquirem visibilidade neste mesmo sistema.*¹⁷ Matos afirma ainda que *a potência transgressora da obra de Bruscky não investe contra o museu ou outra instituição de arte, mas contra seu poder autoritário e reducionista.*¹⁸ Como já foi citado anteriormente, o ateliê/arquivo foi construído por Bruscky *como uma resposta à falta de lugar para sua obra nas instituições.*¹⁹ Dessa forma, Bruscky nunca deu as costas para as galerias, salões e

bienais: ele soube dialogar com esses espaços, mas sempre com um posicionamento crítico e contestatório.



Ateliê de Paulo Bruscky em Recife

Em 2004, o ateliê de Paulo Bruscky foi exposto na 26ª Bienal de São Paulo, fato que sugere algumas reflexões. Durante meses, o artista pernambucano ficou com seu apartamento, que abriga seu ateliê, completamente vazio. Em uma iniciativa que não deu certo, ele desejava manter contato via *internet* com os visitantes da Bienal, relatando suas sensações a partir da experiência surreal de habitar seu ateliê completamente vazio. Com a intenção de proteger os objetos e documentos, o público não podia tocar nos materiais do ateliê, que possui cerca de setenta mil itens de arte, entre obras e documentos:

O arquivo possui (...) os seguintes quantitativos aproximados:

- 1.Livro de Artista: 1.000
- 2.Publicações coletivas: 300
- 3.Audio Arte/ Poesia Sonora: 350
- 4.Fluxus: 350
- 5.Gutai: 100
- 6.Vídeo Arte/ Filme de Artista: 100
- 7.Outros: Arte Correio, Eletrografia (xerografia/ fax art/ heliografia), Propostas, Projetos, Objetos, Fotolinguagens e outros mídias: 67.000²⁰

Os visitantes da Bienal poderiam apenas contemplar visualmente o ateliê/arquivo, que originalmente oferece sensações multi-sensoriais, em que o tato e a visão são ativados no momento de manipulação dos livros de artista, fotografias e objetos diversificados. *Esse é um*

*diferencial importante, sobretudo num tempo em que os arquivos físicos migram para o registro digital das redes virtuais.*²¹

Não sendo possível dissociar os elementos do seu ateliê da sua estrutura coletiva, que reflete o caráter processual da poética brusckyana, o ateliê/arquivo foi exibido integralmente, em sua completude. Como exibir separadamente esses materiais sem comprometer o significado simbólico do ateliê como um todo? Após anos de contestação e posicionamento subversivo diante do sistema artístico oficial, como interpretar a inserção de Paulo Bruscky em uma mostra emblemática, de importância internacional, que é a Bienal de São Paulo? *Como ver numa exposição a transposição de um ateliê do jeito que era utilizado por Bruscky: uma mistura de ateliê de trabalho, casa, biblioteca e arquivo?*²² Muitas são as questões que podem ser levantadas, igualmente múltiplas podem ser as conclusões. De fato, a transposição do ateliê de Bruscky para a Bienal reflete a abertura que algumas instituições estão engendrando para a Arte Contemporânea, mesmo que abraçar tal proposta signifique reformular antigos paradigmas. Diálogos com públicos de diferentes interesses tornam-se possíveis, aumentando o acesso à arte e o seu entendimento como uma prática inextricavelmente ligada à vida diária.



Ateliê de Paulo Bruscky em Recife

*Se a palavra e a noção de arquivo parecem, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter aos índices da memória consignada, lembrar a fidelidade da tradição*²³, como afirma Derrida, ela se transfigura em diferentes significados em se tratando do

ateliê/arquivo de Bruscky, apontando também para o futuro, para o inusitado, para as possibilidades oferecidas pelas linguagens contemporâneas, para o *devenir*.

*O atelier funciona na rua Candido Lacerda, 311 apt 7 no Bairro do Torreão em Recife desde 1988, embora o acervo já venha sendo constituído desde os anos 60, em outros locais.*²⁴

NOTAS

*Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Arte Educadora, Pesquisadora e Artista Visual, atua junto ao GIA – Grupo de Interferência Ambiental, com o qual já participou de exposições em vários estados do Brasil, como São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro e outros países como Espanha, Alemanha e Holanda. Artista Visual e Pesquisadora em Artes Visuais. ludmilabritto@yahoo.com.br

¹ Moacir dos Anjos, em seu texto **O Ateliê como Arquivo** chama o atelier de Paulo Bruscky de *acervo vasto de quase tudo*, referindo-se a multiplicidade e pluralidade do local (ANJOS, 2004, p.272).

² COELHO, Teixeira. **O que é Utopia**. São Paulo: Brasiliense, 1985.p.8.

³ ANJOS, Moacir. **O Ateliê como Arquivo**. In. BIENAL DE SÃO PAULO, 26ª, 2004, São Paulo. Catálogo de Artistas Convidados. São Paulo, 25 set./19 dez.,2004. Curador da exposição: Alfons Hug. p. 272.

⁴BRUSCKY, Paulo *apud* MATOS, 2007, p. 128.

⁵ MATOS, 2007, p.124.

⁶ DERRIDA, 2001, p.12

⁷ **Enciclopédia Delta Universal**. Vol 2. Rio de Janeiro: Ed. Delta S.A, 1980. p. 707.

⁸ **Mínidicionário Ruth Rocha**. São Paulo: Scipione, 1996. p. 364.

⁹ FREIRE, 2006, p.169.

¹⁰ ANJOS, 2004, p.272.

¹¹ Refiro-me aqui ao conceito de *rizoma* desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari em *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (São Paulo: Ed 34, 1995).

¹² DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.15.

¹³ *Ibidem*. p. 37.

¹⁴ MATOS, 2007, p.129.

¹⁵ O'DOHERTY, 2002, p.43.

¹⁶ SCHWITTERS, Kurt *apud* O'DOHERTY, 2002, p.43.

¹⁷ MATOS, 2007, p.121.

¹⁸ *Ibidem*. p.130.

¹⁹ MATOS, 2007, p. 127.

²⁰ Informações retiradas do *cd room Sala Especial Paulo Bruscky: Bienal São Paulo – 2004*, organizado e produzido pelo Centro Cultural Brasil-Alemanha de Recife/Pernambuco.

²¹ FREIRE, 2006, p.169.

²² MATOS, 2007, p. 123.

²³ DERRIDA, 2001, p.47.

²⁴ Centro Cultural Brasil-Alemanha. **Sala Especial Paulo Bruscky: Bienal São Paulo – 2004**. Recife, 2004.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

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

COLOM, Bartolomé Ferrando. **La Mirada Móvil: A favor de un arte intermédia**. Santiago de Compostela: Univerdidade de Santiago de Compostela, 2000.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FERREIRA, Glória. Org. **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. Org. **Escritos de Artistas: Anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia**. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta: momento-limite da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GODFREY, Tony. **Conceptual Art**. Londres: Phaidon Press, 1998.

HOME, Stewart. **Assalto à Cultura: Utopia, Subversão, Guerrilha na (Anti)Arte do século XX**. São Paulo: Conrad, 2004.

LIPPARD, Lucy R. **Seis Años: La Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972**. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

LUBISCO, Nídia M. L; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual do Estilo Acadêmico: Monografias, Dissertações e Teses**. Salvador: Edufba, 2003.

MACEDO, Adriana R. Aranha de. **Paulo Bruscky: Correspondências com o Grupo Gutai**. São Paulo. Monografia apresentada na FAAP / SP para obtenção do título de especialista em História da Arte. 2006.

MACEDO, Luciana Padilha C. de. **A Vídeo-Arte e as Relações entre os Processos e Conseqüências: Análise da Obra Videográfica de Paulo Bruscky**. Recife. Monografia apresentada para a obtenção do título de especialista em Ensino de Arte. 2005.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2008.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.1-27.

PASSERON, René. **A Poética em Questão**. In. REY, Sandra. Org. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2004. p. 9–15.

SILVEIRA, Paulo. **A Página Violada: da Ternura à Injúria na Construção do Livro de Artista.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

STILES, Kristine. **Entre el agua y la piedra.** In. Fluxus e Fluxfilms 1962-2002. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sophia, 2002.p.141 – 214.

STILES, K. e SELZ, P.Org.

Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings. Berkley/Los Angeles: University of California Press, 1996.

Catálogos

AMPARO SESSENTA GALERIA DE ARTE. **De Homens, Máquinas e Sonhos.** Texto de Cristiana Tejo. Pernambuco, 2007.

ARTVIVA PRODUÇÃO CULTURAL. **Cildo Meireles: Geografia do Brasil.** Rio de Janeiro, 2001.
CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA. **Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro,1996.

BIENAL DE SÃO PAULO, 26ª, 2004, São Paulo. **Catálogo de Artistas Convidados.** São Paulo, 25 set./19 dez.,2004. Curador da exposição: Alfons Hug.

FUNARTE. **Antônio Manuel.** Textos de Frederico Morais, Hélio Oiticica, Mário Pedrosa e Ronaldo Brito. Rio de Janeiro, 1984.

FUNARTE. **Cildo Meireles.** Rio de Janeiro, 1981.