

Conversas no tempo

O crítico inglês Guy Brett lança livro que reflete mais de 40 anos de relação com a arte brasileira

Fernanda Lopes^I

Resumo: Esta entrevista realizada por Fernanda Lopes com Guy Brett foi publicada originalmente na revista BIEN`ART n. 15 (São Paulo, janeiro de 2006), por ocasião do lançamento do livro *Brasil Experimental – Arte/Vida: Proposições e Paradoxos*. Nela, o crítico inglês fala sobre crítica de arte e sua relação com a produção artística brasileira.

Palavras-chave: *Guy Brett. Crítica de Arte. Arte Brasileira, 1960.*

Conversations in Time

Abstract: This interview conducted by Fernanda Lopes with Guy Brett was originally published in BIEN`ART n. 15 (São Paulo, January 2006), on the occasion of the launch of the book *Brasil Experimental – Arte/Vida: Provisão e Paradoxos*. In it, the English critic talks about art criticism and its relationship with Brazilian artistic production..

Keywords: *Guy Brett. Art Critic. Brazilian Art. 1960.*

^I Crítica de arte e pesquisadora, Fernanda Lopes é doutora pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ e professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ), R. Jardim Botânico, 414 - Jardim Botânico, Rio de Janeiro - RJ, 22461-000. Organizou, ao lado de Aristóteles A. Predebon, do livro *Francisco Bittencourt: Arte-Dinamite* (Tamanduá-Arte, 2016). É autora dos livros *Área Experimental: Lugar, Espaço e Dimensão do Experimental na Arte Brasileira dos Anos 1970* (Bolsa de Estímulo à Produção Crítica, Minc/Funarte, 2012) e *“Éramos o time do Rei” – A Experiência Rex* (Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, Funarte, 2006). Entre as curadorias que vem realizando desde 2008 está a Sala Especial do Grupo Rex na 29a Bienal de São Paulo (2010). Foi Curadora Assistente do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2016-2020), Curadora Associada em Artes Visuais do Centro Cultural São Paulo (2010-2012) e assistente de curadoria na Casa de Cultura Laura Alvim (RJ, 2013-2015). Desde 2010 participa de júris de editais. Desde 2004 é colaboradora freelancer com críticas e artigos especiais em jornais, revistas e websites, brasileiros e internacionais. Em 2017 recebeu, ao lado de Fernando Cocchiarale, o Prêmio Maria Eugênia Franco da Associação Brasileira dos Críticos de Arte 2016 pela curadoria de exposição *Em Polvorosa - Um panorama das coleções MAM-Rio*. É membro do Conselho Editorial da revista *Concinnitas* (UERJ). E-mail: fernanda.clopes@gmail.com.

Quando estive no Brasil em 2004 visitando ateliês, casas de artistas e algumas de suas famílias em busca de imagens originais para seu livro, Guy Brett era recebido como um antigo amigo. Aos 63 anos, o crítico inglês completou mais de 40 anos de contato com artistas brasileiros. Quando Hélio Oiticica foi convidado a participar da Bienal dos Jovens, em Paris, em 1966, exibindo alguns *Parangolés*, Guy Brett escreveu no *The Times* que a sensibilidade de Oiticica poderia afetar profundamente as artes europeia e americana. Pela primeira vez, parte de seus textos sobre arte brasileira podem ser lidos em português, no livro *Brasil Experimental – Arte/Vida: Proposições e Paradoxos*, lançado pela editora Contra Capa. Em entrevista exclusiva à **Bien'art**, Guy Brett fala sobre sua relação com a arte brasileira e questões da arte contemporânea.

Em 1964, você teve o primeiro contato com arte brasileira quando conheceu o escultor Sergio Camargo. Como foi esse encontro?

Eu, Paul Keeler e David Medalla, amigos que tinham acabado de inaugurar uma galeria em Londres chamada *Signals*, fomos a Paris, onde Sergio Camargo morava na época. Ele estava fazendo seus *Relevos Brancos*, que me pareceram muito instigantes porque naquele momento havia pessoas trabalhando contra as idéias tradicionais de composição e forma. Fiquei muito interessado na maneira como ele decompôs a forma em espécies de partículas uniformes, e como com esses elementos ele criou superfícies rítmicas que respondiam a luz e se tornavam muito orgânicas e muito lógicas, ao mesmo tempo. Essa combinação me interessou muito.

Quando você conheceu Hélio Oiticica e Lygia Clark?

Eu ouvi falar deles através do Sergio Camargo. Ele dizia que no Brasil havia artistas muito interessantes, que eu deveria conhecer, e eu nunca tinha ouvido falar deles. Fiquei impressionado com as coisas que ele me contava sobre os trabalhos. Naquela época eu trabalhava como crítico de arte para o jornal *The Times* de Londres. Em 1965, vim para o Brasil cobrir a Bienal de São Paulo para o jornal. Fiquei duas semanas no Brasil e foi quando eu conheci Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel.

Foi importante para você conhecer esses artistas quando você estava começando a trabalhar com arte?

Eu trabalhava com arte há um ano. Foi importante, mas eu não conhecia o contexto daqueles trabalhos no Brasil, a história deles naquele momento. No

início, eu via aqueles trabalhos como uma forma radical de desenvolvimento da arte contemporânea da Europa. Eles pareciam estar forçando o limite da arte contemporânea. Foi por isso que usei o termo experimental, especialmente na obra de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Só mais tarde fui entender a posição deles no contexto da arte brasileira e comecei a entender melhor porque eu gostava tanto daqueles trabalhos. A primeira vez que vi um *Bólide* do Hélio Oiticica foi na Bienal de São Paulo de 1965. Imediatamente eu achei aquilo muito bonito, a cor tinha uma intensidade muito forte. Eu nunca tinha visto nada como aquilo. Foi muito interessante porque no mesmo lugar, do outro lado da sala, estavam trabalhos de artistas minimalistas como Donald Judd e Barnett Newman. E eram trabalhos de escala muito grande, pesados, com materiais industriais. O contraste era extraordinário. Oiticica não parecia nada folclórico ou primitivo, mas tinha uma sensibilidade e uma presença física diferentes. Não tinha a agressividade americana, que intimida. Seus trabalhos pareciam convidar o contato.

O texto mais antigo publicado no livro é sobre o *Experimento Whitechapel*, realizado por Hélio Oiticica em Londres em 1969. Essa foi uma exposição marcante para ele, a primeira realizada no exterior. Como ela foi recebida em Londres?

Acho que essa foi a maior exposição que ele teve. Originalmente, um conjunto de obras havia sido enviado para Londres para uma exposição que Oiticica faria na Signals. A galeria fechou sem que a exposição acontecesse e eu achei que não poderia permitir que esses trabalhos retornassem para o Brasil sem terem sido vistos. Convidei o então diretor da galeria Whitechapel para ver alguns trabalhos que estavam em minha casa e ele propôs uma exposição. Depois de algum tempo, ele ficou nervoso com o tipo de trabalho que Oiticica ia apresentar. Ele não tinha muita certeza se aquilo era arte. O artista defendeu seu trabalho em uma carta ao diretor e contou com a ajuda do crítico Mário Pedrosa para convencer o diretor. O *Experimento Whitechapel* reuniu um conjunto de obras produzidas nos últimos 10 anos por Oiticica, e que deveriam ser vistas como parte de um ambiente construído especialmente para a exposição. Em *Éden*, o ambiente central, por exemplo, os visitantes tinham que tirar sapatos e meias para poder entrar e caminhar pelo chão coberto de areia. Os críticos ficaram divididos. Os que odiaram foram muito duros em relação à exposição. Disseram que era infantil. Perguntavam: “Por que ter areia na galeria? Se quisermos ver areia, basta ir à praia”. Por outro lado, ainda hoje eu encontro pessoas que foram àquela exposição e dizem que sempre se lembram, que foi incrível. Assim como artistas que eram jovens na época, que também sofreram um impacto

muito grande. Foi uma experiência libertadora. Foi um dos mais audaciosos eventos de artes visuais nos anos 1960 e 1970 em Londres.

Há algum tempo temos visto exposições internacionais de arte latino-americana. Você acredita que sejam tentativas de ver essa produção de forma diferente, que não seja pelo exótico ou político?

Alguns olhos estão mudando sim, mas ainda existe uma atitude persistente que vê essa produção de forma errada. Mas não precisamos mais de exposições de arte latino-americana. Elas eram pesquisas necessárias quando ninguém sabia nada sobre isso. O momento agora é de ir mais fundo em alguns trabalhos ou conjuntos de trabalhos. Não há porque tratar o continente sul-americano como um bloco homogêneo. As diferenças entre os países são muito grandes, e mesmo assim eles ainda são colocados todos juntos, como se fossem todos iguais. Esse tipo de curadoria não acontece na Europa, para uma exposição de arte europeia. É muito cruel, reducionista. Já passamos desse estágio.

O que te interessa em uma obra de arte?

Existem trabalhos que têm um padrão muito alto de qualidade, mas quando se fala em mudar alguma coisa, isso é uma outra questão. As artes visuais no Brasil têm uma grande energia criativa, assim como uma grande sensibilidade. É muito importante não perder de vista a originalidade experimental que se tinha no passado. Os artistas precisam encontrar uma forma de escapar do controle do mercado e da comercialização da arte, de resistir, de ter um envolvimento social, coletivo, tentando mudar a percepção das pessoas, mais do que produzir objetos. Existem muitas maneiras de pelo menos tentar escapar do sistema. É a grande questão hoje.

E qual o papel do crítico de arte?

A crítica de arte não é algo que possa ser feita de forma distanciada, julgando, avaliando com uma certa distância. Eu sempre a vi mais como uma forma de envolvimento com o que o artista está fazendo, usando a escrita como um caminho de mediação com o público. Não é explicar o trabalho e sim facilitar seu caminho no mundo através da escrita. Isso foi o que eu sempre busquei fazer. Eu gosto de escrever ensaios para catálogos de exposições porque gosto do contato com os artistas, do diálogo, de estar na posição entre o público e o artista. Eu não gosto da crítica dogmática, distante, preconceituosa, que pretende ter algum tipo de visão superior ou objetiva da obra. Esse não é o objetivo.

Foi essa sua postura que fez com que você não olhasse a produção latino-americana como algo exótico.

Eu não tenho medo da palavra exótico porque o exotismo é parte da condição humana. Sempre vai ter algo que é exótico para você e que é comum para mim. O exotismo está na mente de todas as pessoas. É assim que são as culturas. Eu gosto de dar um exemplo que eu tive no Tibet. As pessoas no ocidente são fascinadas pela ideia de xamanismo, a ideia de ter uma figura que faz a intermediação entre você e o cosmos. É uma ideia interessante, mas tem um escritor chinês que escreveu que o xamanismo é como a ortodontia, é algo muito comum. Não tem nenhuma conotação exótica. Nessas culturas não-industrializadas, ir ao xamã é como para nós ir ao dentista, por exemplo. Achei uma comparação fantástica. É isso que é exotismo. Eu não ligo para o exotismo. O problema é o estereótipo. Existe uma visão estereotipada do Brasil, assim como dos outros países. A realidade é muito mais complexa, com muitas forças interagindo. É isso que quero dizer com ir mais fundo nas produções artísticas: não ficar nas ideias estereotipadas e ir até a realidade. Quando eu vim para o Brasil pela primeira vez, ele não tinha uma imagem exótica na Europa. Pelo contrário, tinha uma imagem muito moderna. Brasília, por exemplo, era considerada um fenômeno moderno extraordinário. Na Inglaterra temos uma tradição muito tímida com relação à arquitetura e arte moderna. Esse é o tipo de contradição do estereótipo. E sempre acontece.

Artigo recebido em 02 de outubro de 2021 e aceito em 19 de novembro de 2021.
Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

