

GUY BRETT: a crítica como insubordinação amorosa

Luiz Camillo Osorio^I

Resumo: O artigo tenta traçar a trajetória crítica de Guy Brett desde meados dos anos 1960 até os anos 2000, destacando seu compromisso constante com a experimentação formal e o engajamento político. Neste processo ele foi capaz de incorporar tanto a produção de vanguarda como práticas populares, tendo sempre em comum sua adesão insubordinada e amorosa à liberdade de criação.

Palavras-chave: *Guy Brett, Crítica de arte, arte e política.*

GUY BRETT: critique as loving insubordination

Abstract: The article tries to follow the critical production of Guy Brett since its beginning in the middle of the 1960's throughout its development until the 21st century, underlying his belief in the equation of formal experimentation and political engagement. In the process he was able to incorporate both avant-garde production and popular craftsmanship, dealing with the combination of love and insubordination to foster creative liberty..

Keywords: *Guy Brett, Art criticism, art and politics.*

I Luiz Camillo Osorio (Rio de Janeiro, 1963) - Professor Associado do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, pesquisador do CNPQ e curador do Instituto PIPA. Entre 2009 e 2015 foi curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 2015 foi o curador do pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza. Entre outras curadorias independentes, destacam-se a curadoria da exposição "Calder e a arte brasileira" no Itaú Cultural em 2016 e do 35º Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP em 2017. Autor dos seguintes livros: Flavio de Carvalho, Cosac Naify, SP, 2000; Abraham Palatnik, Cosac Naify, SP, 2004; Razões da Crítica, Zahar, RJ, 2005, Angelo Venosa, Cosac Naify, SP, 2008; Olhar à Margem, SESI-SP e Cosac Naify, SP, 2016. Professor na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rua Marquês de São Vicente 225, Gávea - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 22451-900. E-mail: lcamillosorio@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2069-0363>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/8954280130616397>. Rio de Janeiro, Brasil.

*Não há nada neste mundo que não seja parte da vida. Em que sentido uma intervenção na rua teria mais vida que a contemplação de uma pintura em casa ou em um museu? É a arte uma preparação para a vida (Lygia Clark) ou um substituto dela (Fernando Pessoa)? É a vida aquilo que já existe ou aquilo que atividades como a arte desejam criar?*¹

Guy Brett

Começarei este artigo com uma nota pessoal. Conheci Guy Brett em 1997 em Londres: passamos uma tarde na Tate e ficamos conversando no café por algumas horas. O nosso amigo em comum Ronaldo Brito havia feito a ponte. De início falamos sobre amenidades até que sua intimidade com a arte brasileira e com os movimentos de vanguarda do pós-guerra começaram a conduzir a conversa. Devo-lhe o convite para a publicação do meu primeiro texto numa revista internacional – *Third Text* – sobre Lygia Pape em 2005. Mande-lhe meus livros sobre Flavio de Carvalho (2000) e Abraham Palatnik (2004) e, em ambas as ocasiões, escreveu-me agradecendo e comentando. Era de uma gentileza singular.

Em 2010, quando fiz uma curadoria na Akademie der Künste de Berlim sobre o Neoconcretismo e algumas reverberações contemporâneas, convidei-o para uma palestra. Cobrou-me não ter incluído Sergio Camargo, uma vez que sua leitura sobre aquele momento fazia convergirem os desenvolvimentos dos relevos de Camargo e aspectos da experimentação Neoconcreta. Evidentemente não se tratava de fazer de Camargo um Neoconcreto, mas de perceber reverberações na dinamização do plano bidimensional. Tomo a liberdade de reproduzir aqui um trecho de um comentário escrito por ele via email nesta ocasião que me parece elucidar seu modo generoso de comentar uma exposição e defender sua posição.

Você fez muito bem em incluir Burle-Marx. Achei o desenho do plano do Aterro do Flamengo (1961) fascinante – um trabalho por si só (...) Além das obras dos artistas, a documentação apresentada foi muito interessante, muita coisa nova para mim. E os filmes também: o sobre Brasília e, especialmente, o filme *Pátio* do Glauber, um extraordinário exercício de costura entre abstração geométrica e sensuali-

1 *There is nothing on this earth that is not part of life. In what sense is an intervention in the street more life than the contemplation of a painting at home or in a museum? Is art a preparation for life (Lygia Clark) or a substitute for life (Fernando Pessoa)? Is life that which already exists or that which activities such as art aspire to create?*

dade. Na minha conferência trouxe o Sergio Camargo para a discussão, pois apesar de não ser parte do grupo neoconcreto, seu trabalho é bastante relevante junto ao deles, em particular, acho eu, pela maneira como integra plano e volume. (BRETT, email ao autor, 2010)²

O primeiro texto que li de Guy Brett, curiosamente, foi sobre Camargo. A combinação entre intimidade e impessoalidade que surgia em seu ensaio, pareceu-me notável, chamando a atenção para uma invenção formal que dava vida aos materiais mais rígidos possíveis – tais como os tocos de madeira e o próprio mármore. Ele levava o leitor, por dentro da operação plástica, para movimentos inerentes ao fluxo do mundo, daquilo que seria uma experiência cotidiana do nosso embate com as coisas. Era capaz de manter em tensão o que há de mais ordinário na experiência comum com o momento em que algo de extraordinário se faz notar, sempre atento à observação cuidadosa dos movimentos contingentes da forma. Sua escrita era desafetada, apostando na inteligência e sensibilidade do leitor. Nunca se pautava por teorizações *a priori*, nem se deixava fechar em uma espécie estéril de autorreferencialidade da forma que a blindaria dos ruídos e dos movimentos do mundo à sua volta. Pelo contrário, aprendemos continuamente, lendo seus textos, que é justamente pelo arrojamento do trabalho formal que a arte põe em jogo nossa percepção da realidade.

Neste aspecto, a arte no interior da crítica de Guy Brett, é a proposição de uma tensão produtiva entre quem olha e o que está sendo visto, entre o ver e o que fazemos com o que vemos. Nada está dado, há um trabalho que vai articulando o que já vimos, o que pensamos do que vemos e o que vai se abrindo no processo. Nesta experiência com as obras, tanto o sujeito quanto o mundo são postos em causa, abertos a uma reinvenção possível. Daí muito do seu interesse pela produção de artistas não europeus e, entre os europeus, os menos inseridos nas narrativas hegemônicas, como Wols e Takis.

Este interesse por um conjunto de artistas que transitavam à margem do circuito institucional manifestou-se muito cedo e se manteve ao longo de

2 I am sure you were quite right to include Burle-Marx. In fact I found the big drawing of the plan for the Parque do Flamengo (1961) quite fascinating - a work in its own right (...) Besides the works of artists, the documentation was really interesting because it was new for me. And the films too: the one about Brasília and especially the early film of Glauber, *Pátio*, an extraordinary kind of interweaving of geometric abstraction and sensuality. In my talk I wanted to bring Sergio Camargo into the discussion because although he was not a member of the neo-concrete group his work is illuminating in relation to theirs, I feel, particularly his proposals for the integration of plane and volume.

toda sua atuação crítica e mesmo curatorial. Não se tratava de uma posição ideológica, mas da percepção de que parte da invenção poética advinha de uma espécie de inquietação de saber-se estranho à tradição, não obstante ter com ela uma relação de apropriação. Para o próprio crítico este lugar de trânsito entre contextos culturais era fundamental na sua formação e no próprio desenvolvimento da arte contemporânea

A relação que tive em meu trabalho com outras tradições culturais, eu percebi, também estava ligada fortemente à contemporaneidade e com a necessidade de compreender o presente. Eu sabia que a vanguarda nos anos 1960 e 1970 – enquanto um amplo vetor de experimentação abrangendo os subsequentes rótulos tais como arte cinética, processo, minimalismo, arte ambiental, fluxus, happenings, arte conceitual e participação – era um movimento internacional, criado por artistas nascidos em países como Argentina, Brasil, Inglaterra, China, França, Alemanha, Grécia, Itália, México, Paquistão, Filipinas, Suíça, Estados Unidos, Venezuela. (BRETT, 2004, p.163)³

Não estar determinada por uma formação cultural hegemônica garantia à experimentação um travo de insubordinação e, conseqüentemente, mais potência vital. Daí seu vínculo intenso com artistas tais como David Medalla, Hélio Oiticica e Lygia Clark. Paralelamente, para que isso se viabilizasse deveria haver algum tipo de deslocamento da própria formação cultural do crítico, não obstante saber-se que cada um escreve e fala a partir de um posicionamento específico. Dava-se assim um encontro bastante produtivo entre artistas que se sabiam estrangeiros, não obstante o desejo de infiltrarem-se transgressivamente no imaginário poético hegemônico, com um crítico, que se sabia formado no interior de uma cultura hegemônica, mas que se deixava estranhar pelo contato com uma produção poética heterogênea, não completamente codificada. Este jogo entre pertencer e deslocar configura um modelo crítico exemplarmente contemporâneo, incapaz de se apaziguar pela dupla negação da diferença, que se daria seja pela repetição das categorias instituídas, seja pela exortação do exótico. Lidar com a diferença é um imperativo crítico que nos obriga a pensar e escrever a partir dela, forjando um vocabulário conceitual que articule a torção do singular com a reconfiguração do comum.

3 *The relationship I had in my work with other cultural traditions was also, I felt, closely associated with contemporaneity and the need to understand present conditions. I knew that the avant-garde in the 1960's and 1970's – as a broad vector of experimentation encompassed by such subsequent labels as kinetic art, process, minimal and environmental art, fluxus, happenings, conceptual and participation art – was an international movement created by artists who originated from such countries as Argentina, Brazil, Britain, China, France, Germany, Greece, Italy, Mexico Pakistan, The Philippines, Switzerland, The United States, Venezuela.*

Esta convivência inicial com a cena artística não hegemônica dar-se-ia pela sua atuação junto à galeria Signals, um dos pontos altos da vanguarda londrina nos anos 1960. Fundada por ele, pelo artista David Medalla e pelo crítico Paul Keeler; além de exporem nomes como Takis, Mira Schendel, Lygia Clark, Sergio Camargo, Soto etc, publicavam um boletim mensal que era referência crítica e hoje é parte da documentação histórica da arte dos anos 1960, especialmente ligada ao movimento Cinético. Ainda no final da década, Brett publica um livro sobre Arte Cinética, no qual são discutidas as obras dos artistas brasileiros acima citados. Esta inclusão implica uma leitura bastante original do cinetismo, menos vinculado aos desdobramentos mecanicistas da forma e aos apelos sensoriais da Op Art. Seu interesse no cinetismo apostava mais na liberação de energias formais que mobilizassem a participação ativa do espectador, ambos levando à transformação do estatuto tradicional de obra de arte. Em entrevista concedida a Carlos Zilio, por ocasião da exposição Lygia Clark e Hélio Oiticica no Paço Imperial em 1986, Guy Brett explica seu interesse pelo redimensionamento do cinético nos seguintes termos:

Na verdade, naquele livro eu queria tentar evitar uma definição desordenada do que seja arte cinética. Acho que a dimensão do corpo foi muito importante, porque todos os desejos latentes no interior do movimento, no sentido de um novo espaço, uma nova liberdade, encontraram no corpo o caminho mais íntimo pelo qual puderam se expressar. (FERREIRA, G. & FIGUEIREDO, L., 1986, p.26)

Sua releitura do cinetismo na arte moderna e contemporânea pode ser mais bem fundamentada na notável exposição *Force Fields* – realizada em 2000 no MACBA de Barcelona e viajando para a Hayward Gallery de Londres. Nesta curadoria ele pôde trabalhar este vínculo entre as potências do corpo, do desejo e do cosmos. Isto aproximava artistas tão aparentemente distantes como Wols, Lygia Clark, Mira Schendel, Ly Huan-Chia e David Medalla.

No caso de Oiticica, isto seria desdobrado na exposição realizada em 1969 na Whitechapel Gallery. Tudo ali era experimental, tudo estava em movimento, nada se adequava aos modelos instituídos. A própria ideia de exposição era contestada por Oiticica que preferia denominá-la *Experiência Whitechapel* ou *Experimento Whitechapel*. Neste momento Brett escreve seu primeiro ensaio de fôlego sobre o artista, já demonstrando o entusiasmo e a generosidade que o acompanhariam ao longo do seu diálogo com a arte brasileira. Anos depois, em outro artigo, ele afirmaria que a exposição na Whitechapel fora “um dos mais audaciosos eventos de artes visuais dos anos 1960 e 1970 em Londres” (BRETT, 2005, p. 42).

A originalidade da trajetória crítica e ensaística de Guy Brett fica evidente pela atuação nos anos 1970 e 1980, próxima tanto do universo produtivo da cultura popular, como dos movimentos de resistência democrática nos países latino-americanos. Depois da vinculação com os experimentos de vanguarda nos anos 1960, ele certamente poderia ter assumido uma posição institucional nas décadas seguintes; o que seria mais que justificável. No entanto, seu movimento mantém-se, acima de tudo, de completa independência e forte engajamento político. Não no sentido de um programa ideológico ou de instrumentalização da arte para causas políticas. Sua independência o mantinha sempre próximo de um fazer que desse à arte uma respiração à margem da captura institucional, assumindo-a como vértice de novos processos de sociabilidade e de subjetivação.

Não se tratava de ser anti-institucional, mas de ser a favor dos vínculos diretos entre arte e vida, vínculos estes abertos e experimentais, testando os limites do que estava dado e forçando modos não condicionados de percepção oxigenados pela imaginação e pelo contato com a experiência cotidiana. É neste sentido que me refiro à sua crítica como insubordinação amorosa, por esta adesão às práticas que se mantém insubmissas às fórmulas, aos modelos, às normas. Mesmo quando vai atuar em instituições de mais envergadura ele cuida para a montagem ser a mais próxima possível daquilo que as obras precisam para manterem-se vivas, respirando no interior da estufa institucional. A exposição do Wols com sua curadoria para o Reina Sofia em 2014 (*Wols: Cosmos and Street*) foi exemplar: silenciosa e contundente.

Voltemos aqui para os desdobramentos de sua atuação crítica nas décadas de 1970 e 1980, buscando caracterizar a singularidade do seu percurso. Em 1974 ele foi um dos fundadores do grupo Artists for Democracy, que apoiava artistas e coletivos populares na luta contra regimes ditatoriais. Este contato com a produção visual popular na América latina, na Ásia e na África culminou na publicação do livro *Through Our Own Eyes: Popular Art and Modern History* (1986). Ligando as pontas deste engajamento, ele anota:

Questionar o rebaixamento do ornamento na hierarquia das artes visuais e celebrar a natureza não hierárquica das suas energias composicionais, estava de acordo com os objetivos do Artists for Democracy. (BRETT, 2004, p.17)⁴

4 *Questioning the low status of ornament in the hierarchy of the visual arts and celebrating the non-hierarchical nature of its own compositional energies, seemed to chime with the aims of Artists for Democracy.*

Em seguida teve função ativa na editoria do periódico *Third Text*, fundado em 1987 em Londres, publicação que teve um papel seminal na ampliação do debate sobre modernidades não-europeias.

Lembrar desta atuação é importante para se destacar a abertura de sua aderência aos processos de formalização na arte e a elasticidade de sua atuação crítica. Em momento algum Brett abriu mão da complexidade do fazer poético, da experimentação formal, da sua inserção em processos políticos e sociais específicos e do compromisso da arte com a ampliação dos modos de percepção e compreensão do real. Esta postura aberta e comprometida fica patente em sua leitura dos padrões decorativos de bordados e tapeçarias, em um ensaio de 1976, intitulado *Agriculture, Field, Decoration*, no qual sublinha a relação íntima entre o fazer manual, o tempo cíclico e os elementos formais.

O prazer oriundo dos objetos de arte decorativa é intimamente ligado ao fato de não haver unicidade: padrão e ritmo fundem o particular no geral, enfatizando a massa. O desenvolvimento não é para situar os objetos e dar-lhes substância (como foi o caso com a pintura ocidental depois da perspectiva). Ao contrário, há uma tendência a desfazer e recombinar os fenômenos naturais, especialmente flores, quase como se fossem átomos em composições químicas. (BRETT, 2004, p.156)⁵

Esta mesma acuidade para lidar com as produções artesanais junto ao ritmo regenerativo dos ciclos naturais, aparece em sua leitura de uma produção visual conturbada e conflituosa, como a do artista chileno/australiano Juan Davila. Segundo ele, tratava-se de pensar aí uma nova forma alegórica, um modo de multiplicar a potência semântica e política das imagens, concebidas como montagens mestiças e híbridas, “uma nova maneira de dar carne às ideias”⁶ (BRETT, 2004, p.118). Posteriormente, esta ideia de imagem híbrida vai se deslocar para caracterizar uma produção contemporânea que lida com a articulação entre subjetividades, corpos, histórias e tecnologias variadas.

5 *The joyful effect of objects in decorative art is closely linked with this lack of uniqueness: pattern and rhythm fuse the particular in the general, emphasizing the mass. The development is not toward locating objects and giving them substance (as it was in Western painting after the Discovery of perspective). On the contrary, there is a continual tendency to dismantle and recombine the components of natural objects, especially flowers, almost as if they were the atoms of chemical compounds.*

6 *a new way of making ideas flesh*

Sua relação com a arte brasileira foi muito além das figuras icônicas da década de 1960. Neste aspecto, o livro organizado por Katia Maciel em 2005, intitulado *Brasil Experimental* é crucial, reunindo desde os textos já “clássicos” sobre Oiticica, Clark, Camargo e Mira, como também de artistas contemporâneos, como Waltercio Caldas, Tunga, Antonio Manuel, Maria Theresa Alves, Ricardo Basbaum, Jac Leirner, entre outros. Ao longo destas leituras vê-se que sua intimidade com o contexto local ia se ampliando, buscando retrabalhar em cada leitura uma atualização específica do legado experimental, junto a uma interrogação continuada sobre o lugar da arte e seus circuitos de disseminação e consagração.

Sobressai nestes ensaios a articulação entre o fazer experimental das obras e as singularidades de nossa constituição cultural. Creio ser este um ponto importante. Seu olhar não é pautado por uma sociologia que só vê contrangimentos em nossa precariedade institucional, nem tampouco se deixa influenciar por qualquer tipo de nacionalismo tardio ou de excentricidade a-histórica que estetiza as mazelas de nosso subdesenvolvimento. A condição experimental da arte brasileira remete, sem justificá-la, à inadequação de nossas instituições, ao desregramento de nossos vínculos sociais. Não se trata de valorizar a precariedade, mas de se perceber algo muito caro ao seu imperativo crítico, em que as ideias e os lugares se processam conjuntamente.

O subtítulo do livro deve ser destacado: *arte/vida: proposições e paradoxos*. A barra separando-ligando arte e vida aponta para as promessas e riscos de dissolução da arte na vida. Por um lado, isso implicaria o fim da arte. Por outro, apontaria para a necessidade de se trazer a vida para dentro da experiência artística, transformando-a em um espaço experimental onde se forjariam novas possibilidades de ser no mundo. Como observou o autor, “Hélio sempre se sentiu atraído pela ideia de Mondrian de que, algum dia, a arte se dissolveria na vida”. (BRETT, 2005, p.53) Para se potencializar essa disseminação da arte na vida, há que se sublinhar sua virtualidade, no sentido em que se trata de algo que existe sempre de forma indeterminada e intempestiva, convocando o espectador para dentro do processo de contínuo vir-a-ser poético das obras e proposições artísticas.

A dificuldade de se discutir essa produção experimental é inerente à maneira como ela rompe com as expectativas do que seja arte e, simultaneamente, é integrada aos circuitos institucionais. Neste aspecto, a defesa de uma ambivalência crítica, noção apropriada por Brett de Oiticica, é importante

de se destacar. Não se trata de ser ambivalente no sentido de não se comprometer com posições críticas ou de neutralizar as diferenças. Sua questão com a ambivalência crítica, intrínseca às poéticas contemporâneas mais instigantes, vinha pela necessidade de assumir e negociar posições antagônicas sem apagar diferenças.

Nada de crenças em proposições ou valores absolutos, pois só assim pode-se estar consciente do processo aparentemente inevitável pelo qual as coisas se transformam no seu oposto, no qual ideias que já foram emancipatórias se tornam novas fontes de opressão. Ambivalência crítica é essencialmente um processo de dúvida e questionamento. (BRETT, 2004, p.124)⁷

Esta dimensão crítica da ambivalência vai ficando cada vez mais necessária de ser trabalhada a partir dos anos 1980, com os processos de globalização e “bienalização” da arte. Isto exige uma revisão sempre cuidadosa do que significa experimental e do modo como ela pode se desdobrar no interior dos circuitos institucionais. A própria leitura dos artistas “canônicos” dos anos 1960 e o modo como suas obras foram sendo inseridas nos grandes museus, obrigava uma leitura atenta do que elas mantinham de mais singular. Em sua análise da exposição de Oiticica na Whitechapel, por exemplo, Guy Brett afirma que não havia ali

nada a ser decifrado. O valor de um trabalho como esse não é provado pela referência a alguma interpretação externa. Como em jogos ou rituais, nós os trazemos à existência ao nos envolvermos com eles, ou seja, só são eficazes à medida que realmente participamos deles” (BRETT, 2005, p. 38).

Novos termos devem ser criados para se discutir a relevância da arte quando o contexto em que ela é exposta muda radicalmente. O interessante é vermos que as possibilidades de sentido não pertencem exclusivamente às obras, mas às relações que se estabelecem a partir delas, ao modo como a experiência nos leva à invenção de um novo vocabulário interpretativo e novos modelos de exposição (para além da concentração no objeto). Discutindo o trabalho de Lygia Clark, ele volta ao mesmo ponto, citando Lula Wanderley:

7 *Rather than a belief in any absolute statement of values, since only by this means could one remain aware of the apparently unavoidable process by which things turn into their opposites, and once emancipatory ideas become new sources of oppression. Critical ambivalence is essentially a process of doubt and questioning.*

A comunicação que o *Objeto Relacional* estabelece com o corpo não é feita pela delimitação sensorial da forma, uma qualidade da superfície, mas sim por algo vago vivido pelo corpo que dissolve a noção de superfície e faz com que o objeto encontre significado em um dentro imaginário do corpo (BRETT, 2005, p. 87).

Como trazer o corpo do espectador de uma exposição para perto desta experiência poético-terapêutica-sensorial? Como fazê-lo demorar-se junto ao desconhecido? Estas não são perguntas retóricas. Devem se manter sempre abertas, uma vez que o espectador não é o paciente que procurava a artista/terapeuta. Além disso, o espaço museológico não está definido de uma maneira específica, devendo apostar em múltiplas maneiras de se endereçar ao público (que é necessariamente plural) - podendo ser sugeridas formas de interação e tempos de absorção da experiência que extrapolam o momento da visita. Estas questões são abordadas em seus textos posteriores, explicitando uma preocupação crítica com o devir institucional destas proposições/obras.

Não há como escaparmos da documentação, da mediação, do arquivo, da reencenação, da curadoria, da tradução, da historicização. Eles já estão presentes, de todo modo, no funcionamento de nossa memória. A questão parece ser a extensão na qual estas atividades de mediação podem renovar o ciclo de criatividade que foi inicialmente marcado por um trabalho original. (BRETT, 2005, p. 15)⁸

Estas tensões inerentes aos processos de legitimação histórica e inserção museológica de operações artísticas marcadamente arreadas a estes protocolos, para dizer o mínimo, eram tratadas com uma sensibilidade crítica atenta às várias possibilidades de sentido propostas neste deslocamento, sem restrições *a priori*, sejam elas de ordem ideológica, formal ou conceitual.

Este processo ganha força na sua discussão da obra de Ricardo Basbaum, uma vez que ele vê em sua obra alianças específicas com o legado experimental dos anos 1960 e 1970, atualizando-o para este circuito mais permeável, sem com isso abdicar de uma resistência crítica. Guy Brett faz uma análise comparativa bastante interessante desses diferentes contextos e suas possíveis rearticulações;

8 *There is no escaping documentation, mediation, archiving, reviving, curating, translation, historicization. They are already present anyway in the process of memory. The real issue seems to be the extent to which any of these mediating activities can renew the cycle of creativity which was marked at some point by an original work.*

Nos anos 1960, Lygia Clark podia falar, sem aparentar loucura, de artistas se unindo em uma tentativa de liberar a criatividade geral de todos, sem quaisquer limites psicológicos ou sociais. Parecia possível que uma transformação social revolucionária se combinasse com emancipação cultural(...)Mais recentemente, esses tipos de preocupação foram muito afetados por uma consciência crítica que investigou os processos socioculturais da produção de significado(...)Em vez de polarizar essas duas posições, poderíamos recorrer a uma visão social mais ampla e de longo prazo, e dizer que ambas foram expressões no campo da micropolítica, estratégias civilizacionais, impulsos emancipadores, poéticos, terapêuticos e críticos, interpretados por meio de relações íntimas, de pessoa para pessoa. As estratégias dos que não têm acesso ao poder (BRETT, 2005, p. 267).

Entre estes momentos históricos foi se constituindo uma política da arte na qual toda e qualquer resistência se dará por dentro de circuitos institucionais específicos – museus, galerias, universidades, publicações, feiras, bienais, residências, etc. - tendo em vista torná-la, a arte, mais permeável ao contato com o desconhecido, com o que não está plenamente codificado, que mobiliza processos discursivos indisciplinados. A leitura que Guy Brett faz do projeto *NBP* de Basbaum se pauta tanto pelas alianças históricas costuradas pela prática poética, como também pela apropriação do circuito de arte para pô-lo ao serviço do inadequado – do que não se deixa fetichizar no objeto. Ele lança mão da noção de híbrido para falar de um projeto em que a relação entre arte e não-arte se mantém em tensão dialética sem qualquer possibilidade de uma síntese reconciliadora. Através desta noção de híbrido - daquilo que é ideia e produto, arte e não-arte, utensílio e estorvo - vemos reverberar uma ambivalência crítica bastante produtiva para lidar com a arte no ambiente globalizado e fortemente homogeneizante.

Se a estratégia de Ricardo é uma estratégia micropolítica, deve ser até certo ponto marcada ou inspirada pela necessidade de sobrevivência das condições hostis ou indiferentes das macropolíticas de nossa sociedade ou deve negociar um espaço para si em face dos poderes estabelecidos (BRETT, 2005, p. 270).

O ocaso das utopias nunca foi tomado por Brett como sinal de despolitização da arte, da sua cooptação cínica à lógica estrita do mercado. O interesse exemplar de sua atuação crítica foi a vinculação da independência com o engajamento, apostando constantemente em novas formas de a arte resistir ao rebaixamento de suas expectativas de transformação da realidade. Não cabe à arte oferecer soluções, mas persistir e apostar na complexidade.

Referências

BRETT, Guy. *Carnival of Perception*, London, inIVA, 2004.

_____. *Brasil Experimental: arte/vida: proposições e paradoxos*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2005.

FERREIRA, Glória & FIGUEIREDO, Luciano. Catálogo da exposição *Lygia Clark e Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, Paço Imperial, 1986.

Recebido em 17 de outubro de 2021 e aceito em 22 de novembro de 2021.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

