

Muito obrigada, Guy Brett, você vive de uma forma ou de outra!

Paula Terra-Neale¹

Resumo: A criação do Museu da Solidariedade no Chile de Allende foi essencialmente ligada à presença de Mário Pedrosa, exilado em Santiago, e Guy Brett por sua proximidade com artistas europeus. O Museu formou-se por doações espontâneas de artistas de todo o mundo ao povo chileno. Em pouco mais de dois anos, Mário trouxe ao Chile setecentas obras de pintores e escultores consagrados. A extensa correspondência entre os dois críticos relata o entusiasmo desse movimento.

Palavras-chave: *Guy Brett. Arte na América Latina. Crítica de Arte.*

Thank you so much Guy Brett, you live on in some form or another!

Abstract: Key concepts in Guy Brett's works are seen from a personal viewpoint and read through his texts, reflecting upon his intellectual qualities but also on his values. A touch upon the historical background: a new wave in historiography, a strong counter-cultural pathos, Mario Pedrosa's and other Marxists libertarian ideas and Brazilian contemporary international artists avant-garde.

Keywords: *Guy Brett. Latin American art. Art Criticism.*

¹ Historiadora da arte (PhD, Essex University) e curadora independente. Criou e dirige a plataforma de projetos curatoriais TERRA-ARTE desde 2016 organizando mostras, cursos, eventos, e orientando grupos com artistas internacionais em situações de vulnerabilidade. Ela trabalhou com muitas instituições culturais como o British Council, The National Trust, The Modern Art Oxford, Coleção de Arte Latino Americana da Universidade de Essex e Casa França-Brasil. Foi professora e pesquisadora nos departamentos de História da Arte da EBA - UFRJ (Av. Pedro Calmon, 550 - Cidade Universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 21941-901) e PUC-Rio. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2047-1948>. Vive e trabalha entre Londres, Lisboa e Rio de Janeiro.

Eu acredito na memória humana. Se ninguém se lembra de você, então
você se foi, mas se as pessoas se lembram *de você, você vive de uma
forma ou de outra [...] isso que é a vida após a morte*¹

Guy Brett

A Guy Brett sou imensamente grata pelo diálogo aberto e generoso que mantivemos por duas décadas. Inicialmente nos anos 90 quando de seu aconselhamento profissional durante as minhas pesquisas sobre Hélio Oiticica e Lygia Clark, para o doutorado e para outras publicações que escrevi na época; trabalho que ele fez de forma voluntária e independente. Mas sou grata principalmente ao seu gentil e encorajador apoio ao meu trabalho e a minha pessoa e, claro, por tudo o que fez pela arte e artistas contemporâneos, latinos e em particular brasileiros. Fico encantada pela oportunidade de poder agradecer publicamente a um crítico e curador a quem admiro e que me influenciou.²

Guy era uma pessoa rara, genuína, simples, curiosa, sensível e gentil. Um ser único e particular em nosso campo de trabalho. Ele nunca privilegiou prestígio, fama, fortuna ou cargos. Ao contrário, um de seus atributos mais reconhecidos era brio, uma palavra meio fora de moda, mas bastante precisa no seu caso. Isso nos leva ao que Yve-Alain Bois escreveu sobre Guy; um curador de “gosto requintado e inteligência rara, e sem a pretensão hoje tão comum do curador-como-artista-como-empresário.”³ Hoje em dia, no mun-

1 Guy Brett: *Ideas in Motion - Sound and vision blog*. Hester R. Westley interviewed Guy Brett for the *National Life Stories Project Artists' Lives in 2007-2008*. The full life story interview is available for researchers at the British Library and can be found by searching C466/270 at sami.bl.uk. “I believe in human memory. If nobody remembers you, then you've gone, but if people remember you, you live on in some form or another [...] that is the afterlife”.

2 Ele teve paciência e generosidade em discutir meus textos sobre artistas brasileiros para o catálogo *Experiment Experiência Art in Brazil 1958-2000* publicado por ocasião da exposição no Museu de Arte Moderna de Oxford em 2001/02, e alguns verbetes que eu escrevi sobre Lygia Clark, Lygia Pape e Mira Schendel para a 1ª Edição do *Dicionário de Mulheres Artistas*, Editado por Delia Gaze, publicado pela Routledge em 1997. Ele realmente nos surpreendeu quando eu estava organizando um dos simpósios anuais de pós-graduação da Universidade de Essex, em 1995, e convidei David Medalla como palestrante, mas estava preocupada com a apresentação, todos sabíamos do estilo de vida despojada de David e da sua forma prolixa de falar. Mas não precisava. David foi um excelente orador, claro que não manteve sua fala no tempo alocado, mas ninguém levantou, todos perplexos com suas histórias, e Guy nessa ocasião simplesmente nos emprestou todo o seu arquivo de slides que seriam logo após enviados ao editor do livro sobre David Medalla. Isso demonstra a confiança que depositava nas pessoas, ou em nós.

3 Yve-Alain Bois, *Artforum*, review on Guy Brett exhibition *Force Fields: Phases of the Kinetic*. ‘It did so with exquisite taste and rare intelligence, and without the now common pretense of the curator-as-artist-as-entrepreneur. Extraído de <https://www.artforum.com/print/reviews/200009/force-fields-phases-of-the-kinetic-32064>. (18/11/2021)

do competitivo das artes, quando muitos curadores disputam os holofotes com os artistas, alguns em busca de celebridade internacional ou sucesso empresarial, pode-se entender que Guy Brett não se encaixava nesse quadro.

Ele me ajudou com conversas durante minha pesquisa de doutorado na Essex University entre 1992 e 1996. A tese final defendida era intitulada: *Ressignificando a modernidade: Clark, Oiticica e categorias do Moderno no Brasil*, em 1996⁴, e seu apoio foi fundamental para mim no meu primeiro trabalho curatorial, para a exposição *Continuum, Brazilian Art 1960s-1990s* na University Essex Gallery, 1995, entre outras coisas, ele escreveu a introdução do catálogo, me emprestou algumas obras de sua coleção particular de Hélio Oiticica, Jac Leirner, Lygia Pape, Lygia Clark, e Rubens Gerchman e me apontou na direção certa de outros colecionadores.⁵

Professor Carlos Zilio, meu orientador de mestrado em História Social da Cultura na PUC-Rio (Hélio Oiticica, da Estética para Ética, 1990)⁶ me apresentara por carta e sugerira o encontro. Guy não estava vinculado aos quadros acadêmicos de nenhuma universidade na época, e só esteve por dois anos durante sua vida, mas me acolheu sem titubear. Nós nos encontramos algumas vezes para discutir o assunto em sua residência em Brixton, um subúrbio de Londres, na margem sul do rio, só anos depois se mudou para o norte da cidade.

Inicialmente, me parecia uma pessoa modesta e autêntica, dedicada ao trabalho e à família, de fala mansa e gestos calmos, reservado. Me lembra-

4 Paula Terra Cabo, *Resignifying Modernity: Clark, Oiticica and Categories of the Modern in Brazil*, doctoral thesis, University of Essex, 1997.

5 Paula Terra Cabo; Guy Brett; *Continuum: Brazilian art, 1960s-1990s* (hand-printed cat.) University Gallery; University of Essex (Colchester). *Collection of Latin American Art*, 1995. Por exemplo, para Simon Lee que na época trabalhava na Gimpel Fils, uma galeria de Londres que representava Sergio Camargo. Simon Lee não só nos emprestou uma ótima obra de Sergio Camargo, como também doou uma Nota de Banco do Cildo Meireles para a coleção que integrou a mostra. Posteriormente, essa obra foi registrada na coleção de arte latino-americana da Universidade de Essex, ESCALA, como uma doação dos diretores, já que Simon preferira manter seu anonimato. Guy era uma pessoa tão atenta aos detalhes e a tudo o que estava acontecendo ao seu redor que até me ensinou um pouco de etiqueta, já que quando todos jantávamos com o Embaixador do Brasil e o Reitor da Universidade em Wivenhoe House, na abertura da mostra na Universidade de Essex, ele me alertou pra uma etiqueta que eu desconhecia, pois eu não sabia que o maître d'hôtel iria estar esperando meu sinal para começar a servir a sobremesa, um pequeno gesto, mas significativo.

6 Paula Cristina Terra Cabo. *Hélio Oiticica - Da Estética para a Ética* (Dissertação de Mestrado, Orientador: Carlos Augusto da Silva Zílio), PUC/RJ/PPGH, 1991.

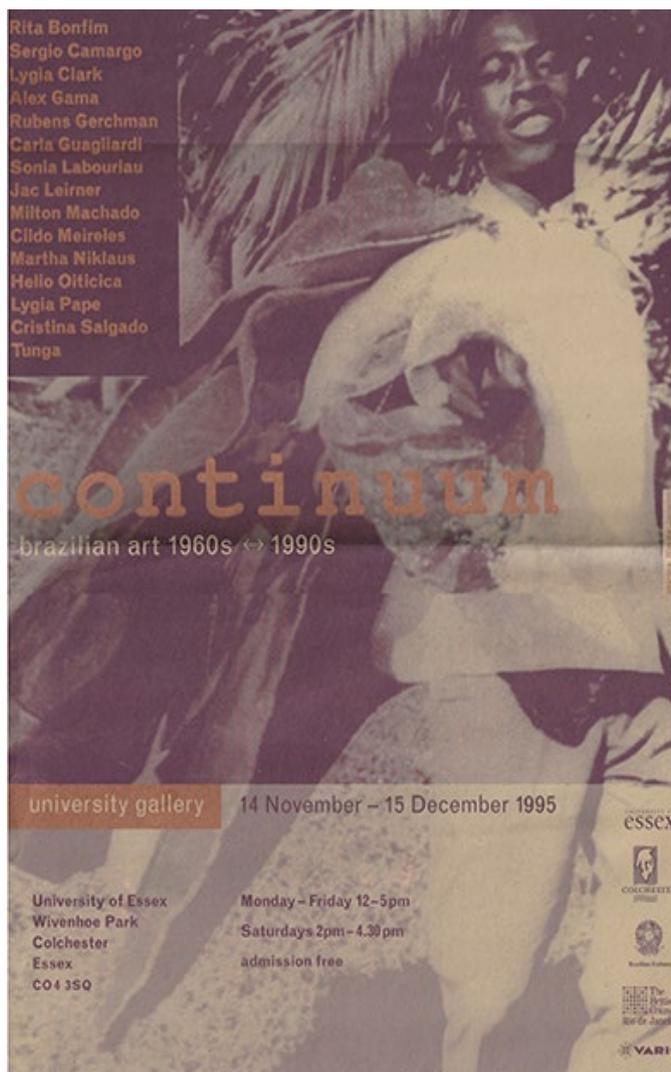


Figura 1
 Cartaz da mostra
Continuum: Brazilian Art, 1960s-1990s

va o que eu conhecia na postura de um psicanalista. Sempre numa posição de escuta, e pelo respeito em nunca impor suas ideias ou conhecimentos. E quando falava, sempre retomando a minha fala, ele demonstrava grande sensibilidade, profundidade e acuidade. Era muito pontual e preciso, sabia do valor, importância e sentido das palavras. Re-elaborava minhas questões as recolocando de volta pra mim. Fazendo com que eu me ouvisse quando eu me sentia inibida por estar conversando em uma língua estrangeira. Eu saía dessas sessões leve e com a cabeça fervilhante, o longo retorno para casa em Colchester era sempre mais agradável que a vinda.

Mas o que mais me marcou foi a sua atitude, sua generosidade e acolhimento. Para mim foi essencial, era eu uma jovem imigrante brasileira chegando aqui na Inglaterra, no início dos anos 1990, uma pesquisadora bolsista estrangeira já trazendo uma família, morando na periferia, na cidade de Colchester, condado

de Essex, e enfrentando os preconceitos e usuais obstáculos que conhecemos hoje em dia tanto no empertigado meio acadêmico quanto numa sociedade neoliberal do período pós-Thatcher. Seu apoio então me fez sentir bem-vinda e mais confortável, segura. Ele era um homem nobre em sua atitude de respeito para com os outros. Digo nobre não de títulos, só vim a saber que seus pais possuíam títulos de nobreza, visconde e viscondessa, agora, após sua partida. E na época nós nos falamos várias vezes sobre seu pai. Eu morei anos mais tarde exatamente onde era uma praça projetada por seu pai em Abingdon, Oxfordshire, e ele falava do homem, do pai e do arquiteto projetista, sobre a perda do pai, que o marcou, nunca, jamais dos títulos. Esse era o Guy.

Ele foi gentil, mandando livros e textos, conseguindo-nos acesso à convites para inaugurações de exposições em museus, convidando-nos para os encontros e eventos de arte; seja em uma renomada universidade onde palestrou, como Oxford, por exemplo, ou podia ser num apartamento num rés-do-chão ou num armazém abandonado, lugares obscuros onde Medalla fazia suas performances em Londres; íamos porque era certo ser de interesse.

E também era atencioso, ao ponto de ter nos dado apoio pessoal. Acho que talvez o fato de ter se casado com uma estrangeira, sua esposa Alejandra era chilena, possa ter acentuado sua empatia a estrangeiros?⁷

Desde que precisei dar um tempo para viver o luto pela perda de meu filho, foi o conselho que me deu, repassado à ele da Mona Hatoum quando ele perdera o pai, eu me retirei um pouco da cena de artes por uns anos, e as últimas vezes que me lembro de ter estado pessoalmente com ele foram na Tate Modern, em 2007, na inauguração da mostra e seminários da exposição de Hélio Oiticica, ele não foi o curador mas teve inúmeras participações paralelas.⁸ E, em 2008, na primeira retrospectiva de Cildo Meireles no Reino Unido (co-curadoria dele e de Vicente Todoli).⁹ Esta foi a época que vivenciamos um interesse crescente na arte brasileira, em que muitos dos artistas que ele apoiou finalmente conquistaram espaço nos principais museus internacionais, e conseqüentemente

7 Eu e minha família pudemos contar com sua gentileza em momentos de alegria ou de perdas. No meu casamento, por exemplo, havia cartões, telefonemas, flores e até uma garrafa de champanhe que ele e sua esposa nos mandaram por estarem viajando na época. E de todas as comissões recebidas quando da perda de meu filho, suas palavras para mim foram entre as mais significativas que ouvi na época.

8 *Helio Oiticica, The Body of Colour*. London, Tate Modern, 6 June- 23 September, 2007.

9 *Cildo Meireles*. London, Tate Modern, 14 October 2008 – 11 January 2009.

seu trabalho também estava em evidência, ou vice-versa. Alguns anos depois ele adoeceu e não mais o vi. A última vez que vi seu trabalho de co-curadoria, para mim foi um re-encontrando com ele também, foi na extraordinária retrospectiva de Takis, também na Tate Modern em 2019.¹⁰

Acho difícil escrever sobre Guy, pois fico comovida e inquieta em querer fazer justiça ao pensador e à pessoa. Sinto-me dividida entre escrever algo pessoal, como uma espécie de homenagem, um obituário, sobre seus pequenos gestos que eram grandes para mim e para todos que ele tocava, ou discutir seus pensamentos e escritos sobre artes. Para mim, eles estão interligados. Portanto, deixo o texto e os pensamentos fluírem livremente, como um ensaio, invocando ambos à medida que vou tecendo considerações sobre seus textos, trechos que me mobilizam, e que possam talvez elucidar para todos nós algumas de suas principais premissas conceituais e juízos críticos. Faço minhas escolhas baseadas em aspectos de seu trabalho que são significativos para minha própria prática como curadora, historiadora e pesquisadora.

Este exercício me fez perceber novos aspectos de sua personalidade e a riqueza e imensidade de seu trabalho, de sua grandeza, pois acredito que continuamos aprendendo sobre e com a vida e ideias de uma pessoa após sua partida. Isso o traz vivo para mim, e esperançosamente para você também, não é isso que ele entende como ‘vida depois da morte’?

Guy era um autodidata sem nenhum treinamento acadêmico em história da arte ou crítica. Embora ele tenha estudado no prestigioso Eton College, seus escritos sobre arte não se baseavam em jargões acadêmicos. Em suas palavras ‘tudo o que aprendi sobre arte, aprendi com artistas, conhecendo artistas, conversando com artistas e vendo o que eles faziam e minha própria leitura’.¹¹

Acredito que seu conhecimento baseava-se em suas experiências, sentimentos e um envolvimento próximo tanto com a obra quanto com os artistas, associados às suas jornadas de vida como homem, escritor, marido, pai, amigo, filho, e muitas viagens pelo mundo através da arte, que começou

10 Takis. London, Tate Modern, 3 July 2008 – 27 October 2009. (Mostra organizada pela Tate Modern em colaboração com MACBA – Museu d’Art Contemporani de Barcelona – e Museum of Cycladic Art, Athens)

11 Guy Brett: *Ideas in Motion - Sound and vision blog*. Op cited.

desde os vinte e dois anos como crítico do jornal *The Times*.¹²

Concentrando-se efetivamente nas questões relevantes trazidas pela experiência direta do objeto de arte e o agudo respeito às ideias e vida dos artistas, ele alcançou uma ilimitada independência de visão e o conhecimento substancial de seus temas, o que lhe favoreceu o trabalho. Em sua vasta produção encontramos um extenso fluxo de artigos articulados e perspicazes e monografias sobre artistas modernos e contemporâneos que se tornaram seminais, publicados nos periódicos especializados em artes, em Londres e no mundo, na vasta imprensa de arte internacional e nos catálogos de museus e livros publicados por diversas editoras.¹³

Dentre seus principais tópicos estão as questões que foram mais urgentes e relevantes para a arte contemporânea: a relação entre arte e vida, entre sujeito e objeto, a relevância da participação do espectador, da arte como linguagem e campo do conhecimento, da dissolução do objeto, performance, poesia visual, cultura popular e erudita, sobre a relação da arte com as demais disciplinas e a ciência em particular, e a evolução da arte cinética que se estende até a arte participativa dos anos 60 aos 70. E, em seus últimos anos, na dissolução do pensamento dialético, ou da artificialidade das dualidades. Tudo isso sem perder de vista a dinâmica e a poética interna de cada artista com sua formação e cultura únicas, e não apenas das suas práticas em relação às tendências internacionais.

Observo que ele tinha uma visão abrangente da crítica de arte, onde todos os aspectos são relevantes: teórico, cultural, social, político, ideológico, e tudo o mais que pudesse se relacionar com seus temas, tanto em termos de

12 Guy Brett foi um escritor e crítico de arte desde os 22 anos de idade, quando foi nomeado crítico de arte chefe do *The Times* em 1964 e lá permaneceu até 1975. E, de 1981 a 1983, foi editor de artes visuais da *City Limits*. Ele escreveu extensivamente para a imprensa de arte, incluindo *Art In America*, *Artforum*, *Art & Text*, *Third Text*, *Studio International*, *Signals*, *Macula*, *Block*, *Artscribe*, *Art Monthly*, *Black Phoenix*, *Revista de Crítica Cultural*, *Les Cahiers du MNAM*, *Cahier Witte de With*, *Performance Magazine*, *C Magazine*, *Trans*, *Archis*, *Parkett*.

13 Entre seus livros estão: *Kinetic Art: The Language of Movement* (Studio Vista/Reinholdt, London and New York, 1968), *Through Our Own Eyes: Popular Art and Modern History* (New Society, Philadelphia, 1986), *Transcontinental* (Verso, London and New York, 1990), *Exploding Galaxies: The Art of David Medalla* (Kala Press, London, 1995), *Mona Hatoum* (Phaidon, London, 1997), *Force Fields: An Essay on the Kinetic (Actar in association with MACBA, Barcelona, and Hayward Gallery, London, 2000)*, *Li Yuan-chia: tell me what is not yet said* (INIVA, London, 2001). *Carnival of Perception: Selected Writings on Art* (Iniva, London, 2004) Guy Brett; Katia Maciel; Renato Rezende. *Brasil experimental : arte, vida, proposições e paradoxos* (Contra Capa Livraria, Rio de Janeiro, 2005) e *The Crossing of Innumerable Paths Essays on Art* (Riding House, London, 2018).

áreas de conhecimento quanto fora; incluindo nesta lista o seu próprio amor pela arte, do qual falava abertamente, ele se declarava em amor aos objetos.

Não havia falsa pretensão de pura objetividade em sua crítica, ele estava ciente de que estava fazendo escolhas, suposições e inscrevendo as artes e artistas que elegeu no fluxo e sistema histórico da arte. Ele estava ciente de suas próprias escolhas ideológicas. Sua crítica também se voltou para o próprio exercício da crítica de arte.

Sua escolha foi por contextualizar e promover práticas artísticas inovadoras e menos conhecidas no esbranquiçado cenário da arte ocidental europeia e americana, e que acabou se concentrando sobretudo na Ásia e na América do Sul.

Sabia conscientemente, já que tinha a liberdade de fazê-lo, que não queria contribuir para o corrente esnobismo favorecendo os já renomados, mas chamar a atenção para os artistas que eu sentia que foram injustamente subestimados ou injustamente negligenciados ou simplesmente não tiveram sucesso em termos dos critérios usuais de sucesso, ... mas o mundo da arte é um lugar muito injusto.¹⁴

Sim sabemos, concordamos, o mundo da arte é injusto. Com o objetivo de alcançar um certo balanço social, ciente de sua condição de autonomia tanto em relação à academia quanto ao mercado de arte já que não dependia deles para viver, Guy pôde apoiar a arte produzida no então chamado “Terceiro Mundo”. Guy Brett “não estava interessado na visão mercadológica da arte”¹⁵, disse Andrew Nairne em um dos obituários publicados nos jornais. Algum outro crítico, acho que Yve-Alain Bois, classificou o mundo da arte de Guy como o “Quarto Mundo”. Sim, ele foi um instaurador de novos mundos. Sua ajuda foi fundamental para a produção, propaganda, desenvolvimento e compreensão do trabalho de muitos que ele defendeu. Durante sua vida, ele ofereceu apoio inexorável a muitos artistas estrangeiros que viviam em Londres e também à artistas do Reino Unido que estavam fora da centralida-

14 Guy Brett: *Ideas in Motion - Sound and vision blog*. Op.cit. ‘I consciously felt, since I had the freedom to do so, I wanted not to contribute to that continuous name dropping but bring attention to artists who I felt were unjustly underrated or unjustly neglected or simply not successful in terms of the usual criteria of success,... but the art world is a very unjust place’.

15 Andrew Nairne, ex-diretor do Museu de Arte Moderna de Oxford e diretor da Kettles Yard em Cambridge: *Guy Brett was ‘uninterested in the market-led view’*. Extraído do <https://www.theart-newspaper.com/2021/02/04/constantly-curious-uninterested-in-the-market-led-view-pioneering-curator-and-writer-guy-brett-has-died-aged-78>, 15/11/2021.

de, do *mainstream*. Muitos dos quais haviam sido tocados pela experiência diaspórica, advindos de famílias de imigrantes que ou escaparam dos horrores do empobrecimento econômico ou da agitação política nos seus países.

Ele escreveu extensivamente e com conhecimento sobre artistas da “periferia” focando naqueles que em sua experiência artística reorientaram radicalmente a relação entre objeto e sujeito, entre os seus principais protagonistas estão Lygia Clark, Hélio Oiticica e David Medalla, mas a lista de outros a quem dedicou sua obra é longa. Eu cito sua fala, em que pauta o critério de suas escolhas:

Eu fui de alguma forma atraído pelos desajustados culturais porque eles eram absolutamente atípicos de suas próprias culturas: eles próprios estavam em uma espécie de viagem através de culturas, e isso é o que instintivamente me fascinou... Eu estava de alguma forma seguindo a tendência que tem havido de pessoas, de culturas se misturando, pessoas se movendo, migrando, viajando, de confrontos e comunicações culturais como o que vimos está acontecendo no mundo. Acho que é por isso que a noção de tentar amarrar a arte a uma base nacional - como a arte britânica, o que é arte britânica -, sempre achei que essa não é a questão, não é uma questão de importância, é apenas um resquício do passado ...

Então não é que eu não tenha percebido o que estava acontecendo em Londres - eu percebi. Eu estava muito envolvido em um trabalho inovador - mas eu via Londres como uma mistura incrivelmente complexa de pessoas vindas de direções diferentes com origens diferentes e se encontrando e influenciando umas às outras. Eu apenas pensei que era uma coisa incrivelmente positiva, excitante e engraçada. Porque o que aconteceu na década de 1960 foi que Londres se tornou um ímã para pessoas de todo o mundo, e as pessoas chegaram aqui com diferentes tipos de noções de liberdade - bem, digamos diferentes tipos de comportamento - o que pode ser muito libertador em certo sentido é muito confuso em outro ... então eu pensei que todos esses diferentes graus e tipos de liberdade e tipos de condicionamento estão todos se misturando e se complementando.¹⁶

16 Guy Brett: *Ideas in Motion - Sound and vision blog*. Op cited. No original: “I was somehow attracted to cultural misfits because they were not absolutely typical of their own cultures: they were on a kind of journey themselves across cultures, and this is the thing that instinctively fascinated me ... I was somehow picking up the tendency that has been of people, of cultures mixing, people moving, migrating, travelling, cultural clashes and cultural communications as being what’s going on in the world. I think that’s why the notion of trying to tie art to a national base—like British art, what is British art—is, I always felt that’s not what the question is, that’s not an issue of any importance, it’s just a hangover from the past... So it wasn’t that I didn’t take any notice of what was happening in London—I did; I was very much involved in innovatory work—but I saw that London as an incredibly complex mixture of people coming from different directions with different origins and meeting and influencing one another. I just thought it as an incredibly positive thing, exciting and funny. Because what happened in the 1960s was that London did become a magnet for people from all over the world,

Sua escolha, que reside no sujeito ‘desajustado’, centra-se no caráter daquele que se define pela diferença e não pela homogeneização. Ele nos demonstra que não está interessado em grandes discursos históricos, ou abrangências nacionalistas, mas nos aspectos particulares, circunscritos à esfera humana e nas relações interculturais. Em como os artistas reagem às suas próprias experiências de deslocamentos, a diáspora, e como os discursos de artes se contaminam uns nos outros. Prioritariamente esses discursos sustentam-se na liberdade através da arte.

Migração, empobrecimento, deslocamento, diáspora, identidade, são assuntos mencionados em muitos dos seus textos monográficos, como por exemplo, quando escreve sobre Mona Hatoum, Ana Mendieta, David Medalla e outros. Alguns desses republicados no catálogo da exposição de artistas latino-americanos que curou para a galeria Ikon. Mas ele é avesso à construir esses grandes discursos, sobre uma ‘arte latino-americana’. Assim, por exemplo, nesta sua mostra *Transcontinental*, apesar dos artistas serem latinos, o próprio título nos dá a dica, *Transcontinental: Uma Investigação da Realidade, Nove Artistas Latino-Americanos*.¹⁷ Os artistas são todos latinos, mas a arte é transcontinental.

Ao contrário de muitos historiadores da arte, ele nunca se concentrou ou se especializou em apenas um país, ou um movimento artístico particular, isolado, nem mesmo em seu compromisso e estudos ao longo da vida sobre arte cinética; ele está mais interessado na experiência da obra, e nas bases ideológicas e emancipatórias da arte, como nos diz:

Nunca foi uma questão apenas de movimento no sentido literal. Na verdade, com o passar do tempo, tornou-se cada vez mais lógico colocar a inovação de vanguarda dos anos 1960 em uma espécie de vetor: cinético - fluxus - neo-Dada - pop. Muitos dos trabalhos mais interessantes apontam em várias direções ao mesmo tempo, ecoando os experimentos anteriores de Duchamp: por exemplo, Tinguely, Takis, Klein, Fontana, Warhol, Oldenburg, Paik, Oiticica, Medalla. Uma diferença muito mais significativa no longo prazo do que entre ‘cinético’ e ‘pop’ (assim como tinha sido o caso anterior-

and people arrived here with different sorts of notions of freedom—well, let’s say different kinds of behaviour—which could be very liberating in one sense and very hidebound in another area... so I thought all these different degrees and types of freedom and types of conditioning are all mixing up together and complementing one another.”

17 *Transcontinental: Nine Latin American Artists*. Curadoria Guy Brett. Ikon Gallery: Birmingham, Jointly hosted with Cornerhouse: Manchester. 24 March — 5 May 1990. (Waltercio Caldas, Roberto Evangelista and Regina Vater, Juan Davila, Eugenio Dittborn, Victor Grippo, Jac Leirner, Cildo Meireles e Tunga)

mente com ‘construtivista’ e ‘surrealista’) e aquele entre o subversivo, as potencialidades emancipatórias do trabalho e sua absorção e diluição no discurso da academia, da mídia e do consumismo.¹⁸

Podemos, e eu gostaria de elucidar neste parágrafo acima algumas das ideias e conceitos que ele sustentou ao longo de sua vida. Ou seja, da inapetência da história ao isolar e classificar uma obra dentro de um só movimento de arte, (construtivismo ou surrealismo, por exemplo), quando muitas obras discutem princípios e conceitos de vários movimentos. As próprias tendências ou movimentos artísticos fundem-se com e/ou se conectam aos movimentos anteriores, através do reagenciamento dos prévios, e os ressignificam visto que estão em permanente fluxo (arte cinética - fluxus - neo-Dada - pop). E, sobretudo, a disseminação mais ampla de ideias conceituais em artes pode acontecer simultaneamente em diferentes lugares, regiões, territórios sem que sejam necessariamente derivativas. Finalmente, ideias e tendências análogas podem coexistir no plano conceitual, mesmo em épocas diferentes, como a consonância encontrada entre o início e o final do século XX, o caso das vanguardas modernas dos anos 1920 e as neo-vanguardas dos anos 1960-1970 (Duchamp e neo-dada).

Resumindo, a história da arte não tem um desenvolvimento linear. Artistas de diferentes países podem estar experimentando os mesmos princípios, questões, além dos limites territoriais. Finalmente, xequemate, sem levar em conta os aspectos ideológicos da produção e recepção da arte, perde-se o sentido da obra que tem um *ethos* essencialmente político e emancipatório.

Alguns desses princípios historiográficos, que hoje no século 21, tomamos como aceitos, não estavam estabelecidos ainda quando Guy começa a escrever. E alguns dos que ele ajudou a fomentar estavam em surgimento nessa época, nos anos 1960, com o desenvolvimento dos discursos pós-estruturalistas na França (Barthes, Derrida, Foucault), os movimentos

18 Guy Brett, *Internationalism Among Artists in the 60s and 70s*, in Rasheed Araeen (ed.), *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain, exhibition catalogue, Hayward Gallery/ South-Bank Centre, London, 1989*. No original: *It was never a question only of movement in a literal sense. In fact, as time has gone by, it has become more and more logical to place avant-garde innovation in the 1960s on a sort of vector: kinetic - fluxus - neo-Dada - pop. Much of the most interesting work points in several directions at once, echoing Duchamp's earlier experiments: for example, Tinguely, Takis, Klein, Fontana, Warhol, Oldenburg, Paik, Oiticica, Medalla. A much more significant difference in the long run than that between 'kinetic' and 'pop' (just as had been the case earlier with 'constructivist' and 'surrealist')* is that between the subversive, emancipatory potential of work and its absorption and dilution into the discourse of academia, the media and consumerism.

contraculturais no mundo, e o grande avanço da psicanálise e das teorias críticas, no momento em que os discursos sobre o modernismo lutavam para se sustentar. Portanto, além de fazer campanha pela diversidade, avaliando a intenção e a recepção da obra bem como o aspecto da autoria, havia ainda um ponto crucial em desafiar as atitudes e valores ocidentais em relação às conotações de raça e ao colonialismo. Além do pressuposto de insatisfação, havia um desejo de desafiar a direção intelectual do discurso ocidental, e em alguns casos como no caso de Guy, havia até mesmo o questionamento sobre a forma e a ideologia da sociedade ocidental como um todo.¹⁹

É importante notar que Guy pertence a uma geração de críticos de arte que surge em uma época em que a história da arte estava em revisão epistemológica, todas as disciplinas estavam, período que na historiografia definiu-se como a chamada Nova História (*New Histories Wave*).

Ele não foi o único que questionou a estreiteza dos métodos anteriores, sobre por exemplo, ignorar não apenas o contexto social da arte, do artista e do público, mas também as estruturas de poder e o desenvolvimento de uma abordagem interdisciplinar. Mas ele viveu isso, isso foi sua vida. Ele experimentou essa realidade escrevendo como crítico do *The Times* e outros periódicos e trabalhando na galeria e na *Signals newsbulletin*,²⁰ e fazendo lá e em outros espaços a curadoria de artistas “desajustados”, e toda uma trajetória que está além do escopo deste texto analisar. Seu pai em entrevista diz que era um seguidor de Marcuse.²¹

Uma das suas curadorias, a mostra *Transcontinental: Nine Latin American Artists*, uma exposição que ele curou e organizou na Ikon Gallery em Birmingham, Reino Unido, em 1990, procurou dar uma resposta a essas abordagens equivocadas da história que ele sempre criticou como limitada,

19 Para o estudo sobre esses aspectos da historiografia consultamos *The Late Twentieth Century: New Art Histories*, in: *Art history and its methods: a critical anthology selection and commentary by Eric Fernie*. Phaidon, 1995.

20 Sobre este aspecto recomendo ASBURY, Michael. *Beyond Brazil: remembering Guy Brett through his own eyes*. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 350-377, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.19>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/>. Acessado em 22/11/2021.

21 Esher, Lionel Gordon Baliol Brett. (1 of 13). *National Life Story Collection: Architects' Lives*. Ouvido em <https://sounds.bl.uk/Oral-history/Architects-Lives/021M-C0467X0014XX-0300V0>, em 22/11/2021.

cheia de preconceitos estruturais. Ele refuta veementemente a constante assumpção e preconceito de que a arte que não vem da metrópole ocidental é derivada, uma pobre imitação do modernismo ou do folclore.

A mostra refletiu um pouco de sua visão multidisciplinar e internacionalista, transcontinental, como ele chamou, e seu constante desafio aos discursos históricos da arte *démodé* e seus clichês. A mostra surge logo após a publicação, de um de seus textos que considero seminais sobre essas questões de identidade, nacionalismo, internacionalismo e transnacionalismo; *Internacionalismo entre artistas 1960/1970*, parte de uma publicação para a exposição de Rasheed Aareen na Hayward Gallery, *The Other Story: Afro-Asian Artists in Great Britain Post-War*, 1989, que sofreu inúmeras críticas pelo *métier* que ela critica:

Eu queria mostrar um vislumbre de um internacionalismo realmente existente através das fendas na cortina pesada das prioridades nacionalistas típicas, em cujo contexto a Grã-Bretanha provavelmente não é diferente de outros países. Mas vimos (...) que o corolário deste tipo de nacionalismo é um “globalismo” que ainda insiste em ver muitos dos países da África, Ásia e América Latina principalmente em termos de exótico e primitivo. E, ao fazer isso, até mesmo a corrente dominante modernista ou pós-moderna ocidental se exhibe sob uma luz curiosamente paroquial.²²

Podemos ver seus esforços em romper com esses esquemas limitadores quer do mercado, da academia, do sistema de arte ou dos cânones da própria disciplina da história, o motivaram para uma ampla escolha em termos de artistas com quem trabalhou. Esses advindos de vários continentes e nacionalidades, classes, sexo ou idade. Em uma de suas publicações, que tem por título *Carnival of Perception* (INIVA, 2004), ele republica textos que escreveu sobre Rasheed Aareen, Derek Boshier, Lygia Clark, Juan Davila, Eugenio Dittborn, John Dugger, Rose Finn-Kelcey, Mona Hatoum, Susan Hiller, Tina Keane, David Medalla, Hélio Oiticica, Gabriel Orozco, Hannah O’Shea, Cornelia Parker, João Penalva, Carlyle Reedy e Takis.²³

22 Guy Brett, *Internationalism Among Artists in the 60s and 70s’ in Rasheed Aareen (ed.), The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain, exhibition catalogue, Hayward Gallery/SouthBank Centre, London, 1989*. No original: “It seems to me mistaken to refer to avant-garde activity in the 60s and 70s in Britain as a ‘thing in itself’ - to construct a little history for it because it must be understood in opposition to, and in contestation with, the establishment, the mainstream, the institutions. This is the same as saying that the mainstream itself, the widely accepted history of art in Britain in this period, was not constructed without denying, neutralizing or rendering invisible the challenge of the avant-garde.”

23 Guy Brett. *Carnival of Perception, Selected Writings on Art*. London, Institute of International Visual Arts (Iniva), 2004

Aquilo que os agrupa é a cena cultural, transcultural, contracultural de Londres nos anos 1960s, a relação entre arte e vida, e a inadequação do pensamento dualístico, um dentre outros temas que lhes são caros. Em sua edição diz que ‘*Carnival of Perception*’ traça os contornos de uma realidade coletiva, expressa em um jogo de inteligência e espírito, cheio de paradoxos e reversões.²⁴

Suas mostras coletivas para além de multiculturais, foram também corajosas no sentido de romper com os preceitos estabelecidos pela história e crítica de arte que alinha, regimenta e equaciona movimentos de arte e artistas. Em uma de suas exposições mais celebradas, *Campos de Força: Fases da Arte Cinética (Force Fields)*, uma exposição apresentada no Museu d’Art Contemporani de Barcelona e na Hayward Gallery em Londres, 2000, ele fez um levantamento da evolução da arte cinética.²⁵ A mostra exibiu sua atitude corajosa, ao apoiar artistas que não estariam necessariamente associados ao rótulo ‘cinético’ e os críticos o expuseram. Escrevendo no jornal *The Guardian*, o crítico Adrian Searle destacou como a exposição o fez repensar a arte cinética, reconhecendo talvez sua própria visão eurocêntrica:

A mostra de Brett me parece corajosa. Em parte, isso se deve à inclusão de artistas que não necessariamente se associariam à arte “cinética”, seja ela qual for. Espera-se Takis, Marcel Duchamp, László Moholy-Nagy, cujas esculturas e objetos mecânicos são objetos canônicos da arte cinética. Mas não necessariamente à grande Lygia Clark, embora suas esculturas e objetos requeiram interação e manipulação, ou as cordas e moldes de minhoca de papel de arroz enrolado e atado de Mira Schendel, ou o peculiar desenho a tinta de Agnes Denes com minúsculas figuras humanas, em forma de vórtice caracol.²⁶

Guy desde sua primeira mostra sobre arte cinética já havia exercido essa liberdade; a mostra chamada *Em movimento, ‘In Motion*, organizada para o Arts Council em 1966 e que circulou por várias galerias já apresentava um conjunto transnacional, com uma série de obras de Pol Bury, Lygia Clark, Gianni Colombo, Gerhard von Graevenitz, Liliane Lijn, David Medalla, Jesús-Rafael Soto, Takis e Jean Tinguely.²⁷

24 No original: “*Carnival of Perception traces the outlines of a collective reality, expressed in a play of wit and spirit, full of paradox and reversal.*”

25 *Force Fields: Phases of the Kinetic*. Curada por Guy Brett. Hayward Gallery, London, 2000.

26 Adrian Searle. Citado por *The Art Newspaper*, acessado em 18/11/21. <https://www.theartnewspaper.com/2021/02/04/constantly-curious-uninterested-in-the-marketed-view-pioneering-curator-and-writer-guy-brett-has-died-aged-78>.

27 *In motion 1966: an Arts Council exhibition of kinetic art : Pol Bury ... [et al.]*, London : Arts Council, 1966. *Exhibition shown in 1966-1967: Bear Lane Gallery, Oxford, October 3-28; Arts Council Gallery, Cambridge, November 5-26; Art Gallery, Oldham, December 3-24; City Art Gallery, Leeds, January 2-21, 1967; University, Leicester, January 28-February 18.*

Sua necessidade de construir uma “outra história” o havia aproximado de muitos outros artistas que enfrentaram o mesmo ímpeto libertário, igualitário, inclusivista, *avant garde* como em Londres com David Medalla e Rasheed Aareen. O exercício de uma prática curatorial e crítica pautada na liberdade já havia sido iniciada por Guy Brett desde seu trabalho na Signals, com seus sócios David Medalla, Paul Keeler e outros. Mas não se restringiu às atividades desse ‘coletivo’, ele viria a participar de muitos outros. Foge ao escopo deste trabalho falar particularmente da Signals e esses outros coletivos, alguns estudos recentes o fizeram, e tem mais para ser feito.

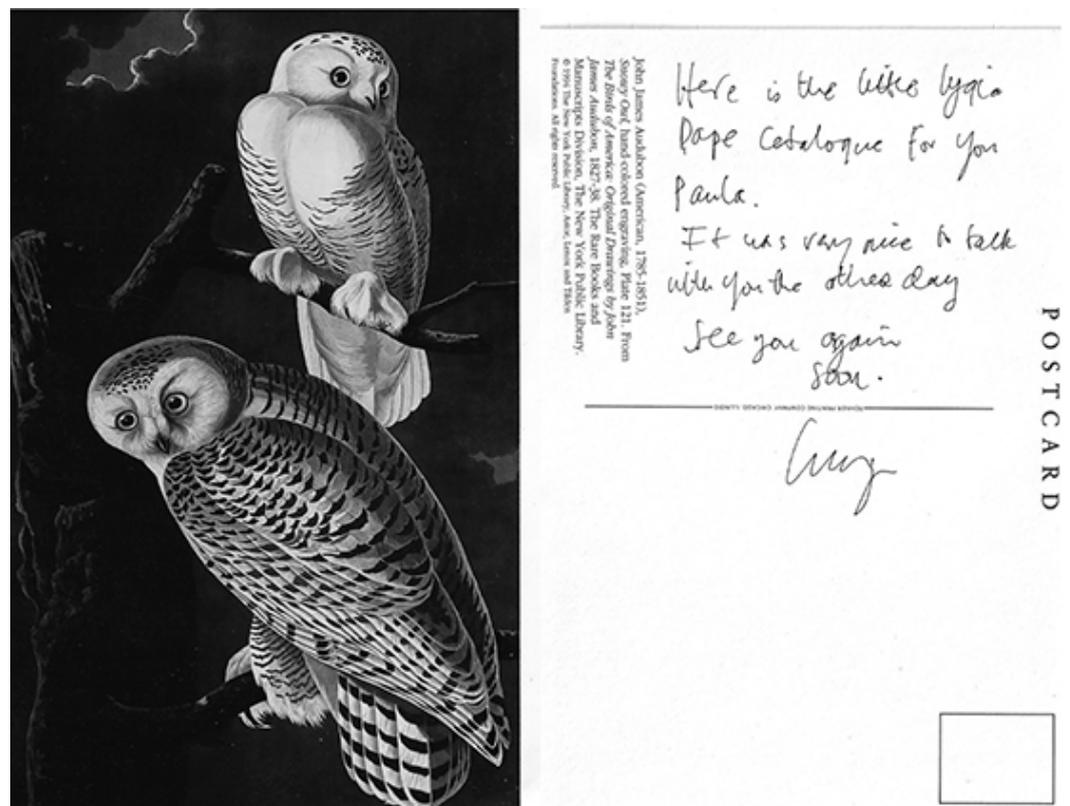


Figura 2
Cartão postal de Guy para Paula, que fala do envio do catálogo da Lygia Pape e agradece encontro, s/d, © cartão 1994

A crença de que arte é o exercício experimental da liberdade foi disseminada por um outro crítico, o brasileiro cuja obra toca em muitos outros pontos paralelos, Mário Pedrosa. Me lembro de que Guy tinha o Mário em alta conta e que havia me encorajado a mergulhar nesse aspecto da inter-relação de Pedrosa com Lygia Clark e Hélio Oiticica na época da minha pesquisa de tese. Mas não tenho certezas nem relatos sobre a relação dos dois. Entretanto, acho importante ressaltar que vejo conexões na abordagem da arte como um causa humanitária, centrando os aspectos da cultura no Antropoceno, com escolhas informadas por convicções políticas que,

nas palavras de Guy, “permeiam toda a sua consciência: é simplesmente a busca de alguma ideia de liberdade, liberdade da opressão”.²⁸

Sua maior preocupação ao longo da vida, além de sua apreciação da arte, parece ter se concentrado na questão da justiça social. Ele atribuiu essa preocupação permanente a uma consciência adquirida desde jovem das injustiças e crueldades infligidas aos seus colegas em escolas particulares inglesas na década de 1950.²⁹

Assim como Pedrosa, as preocupações de Guy sobre o colonialismo, o preconceito, a falta de justiça social no mundo, a falta de humanidade, sobrepunham-se em particulares momentos, às questões da arte. Houve momentos em suas vidas que ambos chegaram até mesmo a virar as costas ao mundo das artes, por opção e em favor de uma luta política.

Sobre seu livro, *Através dos Nossos Próprios Olhos: Arte Popular e História Moderna* (1986) Guy confessa:

Meu interesse por essas formas populares não estava ligado a uma desilusão, mas a uma decepção com o mundo da arte profissional [...] Eu queria usar minha escrita para fazer uma intervenção no processo político por meio da arte.³⁰

Ele não poderia ter sido mais explícito sobre sua absoluta rejeição da mentalidade colonial nas tradições da história da arte ocidental, a velha escola, do que neste livro. Guy também parece que teria se encantado com as recentes incursões da antropologia e etnologia que aproximam a arte primitiva da arte contemporânea. Essa é uma outra conexão que vejo de seu trabalho com o de Mário Pedrosa. Trabalhei sobre essa aproximação da arte primitiva e contemporânea na obra de Lygia Clark e Hélio Oiticica via Mário Pedrosa na minha tese de doutorado (1996).

Guy e Mário pertencem ao grupo de críticos de arte, pensadores, que já haviam se informado da produção da história social dos anos 40 e 50, se-

28 Guy Brett citado pelo *The Times From The Times*, *Guy Brett obituary*, acessível pelo <https://www.thetimes.co.uk/article/guy-brett-obituary-rjcznsw2>

29 Idem.

30 O livro a que se refere é Guy Brett, *Through our own eyes: popular art and modern history*, GMP Publishers Ltd, 1986. A entrevista e a já citada *Guy Brett: Ideas in Motion - Sound and vision* blog.

guindo a tradição de Meyer Schapiro (e de Mário também) que como outros marxistas repensam a questão da função social da arte. Novas ideias na historiografia sustentavam uma nova geração de crítica das artes surgida na década de 1960, da qual Guy fazia parte.

Estavam a repensar e questionar a própria natureza, estatuto e condição da arte. Imbuídos de ideais ainda mais radicais, também propulsionados por outros pensadores como Walter Benjamin, que Guy cita em seus escritos, esses questionamentos não se limitavam ao campo da história. São questões que também emergiram e eram parte da própria produção da arte, por artistas com quem Mário e Guy trabalhavam. Uma rica troca onde pensamentos da crítica, da história e da produção alimentam uns aos outros.³¹

Quando organizei e curei a mostra *Continuum*, em 1995, anteriormente referida, abordei esse fenômeno, essa fonte inesgotável de questionamentos sobre o conceito de arte dos anos 1960s, e que nos anos 1990s, após o *boom* da pintura faz uma retomada, e convidei e Guy gentilmente escreveu a *Introdução* ao catálogo de *Continuum: Arte Brasileira, anos 1960s-1990*. Reproduzo aqui alguns trechos onde vejo ricos exemplos de suas teorias sobre crítica de arte:

O brilhante período dos anos cinquenta e sessenta no Brasil foi um ‘conglomerado’, incorporando e cruzando as artes visuais com a música (Bossa Nova, Tropicália), a arquitetura (Niemeyer, Bardi), a poesia concreta (o grupo Noigandres, etc.), cinema (Cinema Novo) e teatro. Importante para a prática foi o incentivo crítico a escritores, como Mário Pedrosa por exemplo. O movimento neoconcreto (1959-61) foi um empreendimento inspirado e rigoroso que, em termos mais breves e esquemáticos, mudou o paradigma geométrico da arte abstrata para uma nova concepção da obra de arte como um “quasi corpo”. Foi a partir daí que os grandes experimentadores Lygia Clark e Hélio Oiticica desenvolveram seu trabalho precário e efêmero.³²

Ele demonstra que tinha uma consciência aguda deste cenário cultural, um conjunto de experiências/ experimentos em vários campos que estiveram em sintonia com o surgimento da arte conceitual contemporânea no Brasil. Atribui a passagem da abstração até a obra de arte total, ou até da dissolução do objeto com o neoconcretismo à crucial relação entre pensadores e artistas na mudança epistemológica, ele cita Pedrosa, Lygia Clark e Hélio Oiticica.

31 Sobre essa relação entre arte e teoria crítica nos anos 1960s e 1970s recomendo um catálogo da mostra que eu organizei e que co-curei na Fundação Casa França-Brasil em 2000. *Situações: arte brasileira anos 70* [curadoria Paula Terra e Glória Ferreira]. Rio de Janeiro: Fundação Casa França-Brasil, 2000. (63 p. : il.)

32 Guy Brett. *Continuum: Arte Brasileira, anos 1960s-1990*.

Se conhecêssemos a ‘experimentalidade brasileira’ tão bem quanto conhecemos o equivalente norte-americano, nossa visão da arte recente seria de fato diferente. Estaríamos cientes das complexidades e sutilezas. Veríamos além dos pressupostos simplistas que imaginam a arte produzida por brasileiros em termos exóticos e primitivistas, ou como uma versão provinciana e imitativa de desenvolvimentos ocorridos em Paris ou Nova York. Veríamos que havia algo mais do que uma ‘versão brasileira’ de movimentos (Minimalismo, Arte Conceitual, Arte Corporal) cujo escopo foi definido para nós por artistas europeus e norte-americanos que já conhecemos. No caso de certas obras de vida, tomaríamos consciência de algo muito mais radical: uma proposta de temas e questões que, como escreveu Sonia Salzstein, “vão além das premissas da modernidade ... [para] os dilemas mais cruciais da cultura contemporânea.”³³

Era claro que para ele cada país tinha sua relação particular com a modernidade. Não se podia ignorar as particularidades de cada cultura. E concordamos com ele, eu com minha tese de doutorado e curadoria de *Continuum: Arte Brasileira 1960s-1990s* e outras, com a Sonia Salzstein e seus brilhantes textos sobre cultura e arte, de que a produção que ele mesmo apoia e se interessa realizaria nesse contexto a passagem da episteme moderna à contemporânea, ou pós-moderna como havia definido Mário Pedrosa.

Guy Brett assim como Mário Pedrosa, e outros humanistas que escreveram inspirados no marxismo, pareciam cientes de que os discursos são carregados de ideologia e que os mecanismos do patrimônio, das instituições e do mercado de artes estão sempre prontos e vigilantes para abarcar e neutralizar todos os esforços da vanguarda.

Não foi com facilidade que esses bravos pensadores enfrentaram seus tempos, sabemos da *via crucis* e perseguições políticas sofridas por Mário em toda sua vida, exílio e prisões. E estamos hoje sabendo um pouco mais sobre as lutas enfrentadas por Guy, ouço por exemplo agora em conversas entre amigos, que a Signals foi fechada por razões políticas, que Guy havia deixado seu trabalho no *The Times* também por pressões devidas ao seu posicionamento combativo, apesar do suporte de Herbert Read, e nota-se que apesar de seu brilhantismo e empenho, Guy não obteve posições prestigiosas na direção em museus e bienais internacionais, como vimos acontecendo com outros seus colegas. Mas nem por isso foi rancoroso ou desistiu de seus ideais. Penso que tinha acima de tudo um espírito esperançoso, que apoiando os esforços das artes “revolucionárias”, acreditava no potencial da vanguarda

33 Paula Terra Cabo; Guy Brett; University of Essex (Colchester). University Gallery.; University of Essex (Colchester). Collection of Latin American Art.;1995.

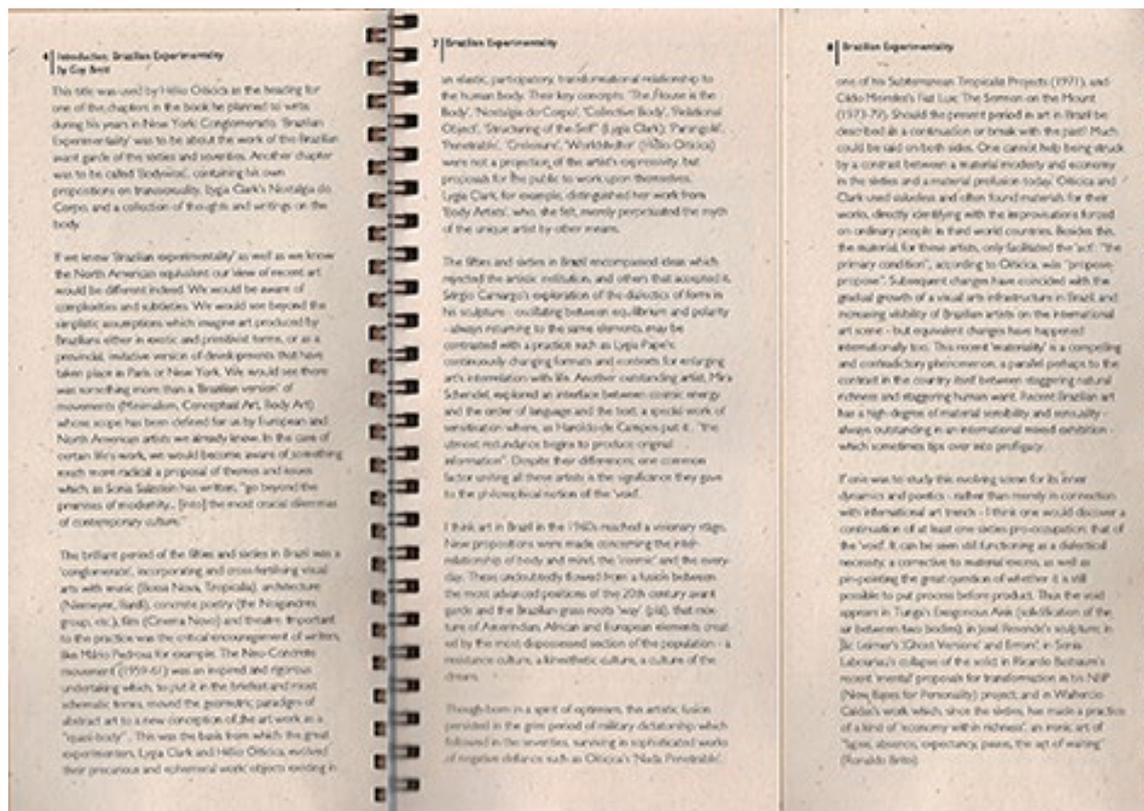


Figura 3
Páginas da Introdução
de Guy Brett para o
catálogo da mostra
Continuum: Brazilian
Art 1960s-1990s

para mudar e interferir no mundo real. Talvez o que o tenha atraído para o trabalho de artistas como Oiticica e Clark fora sua fé numa renovação, na possibilidade de atingirmos um estado mais visionário, um mundo livre de abusos do colonialismo e da sociedade pós-colonial capitalista?

Acho que a arte no Brasil dos anos 1960 atingiu um estágio visionário. Novas proposições foram feitas a respeito da inter-relação entre corpo e mente, o 'cósmico' e o cotidiano. Essas, sem dúvida, surgiram de uma fusão entre as posições mais avançadas da vanguarda do século 20 e o 'jeitinho' popular brasileiro (plá), aquela mistura de elementos ameríndios, africanos e europeus criada pelo segmento mais carente da população - uma cultura da resistência, cultura sinestésica, uma cultura do sonho.³⁴

Seguindo as tendências e jargões atuais, poderíamos dizer que ele era um curador-ativista-descolonial, mas ele não se interessava muito por tendências ou rótulos.

Esperamos que seu empenho como pesquisador, escritor, crítico e curador independente, sua postura ética, seus textos, entrevistas, suas ideias, trans-

34 Idem.

Matta and Kuitca paintings arrive at Essex

A spectacular early painting by Roberto Matta has arrived at Essex, having been placed on extended loan by Mr. and Mrs. Michael Naify of California. They have also lent a important early painting by Guillermo Kuitca of Argentina and a painting by the Brazilian artist Siron Franco.

Brazilian monumental sculptures for Essex campus

Brazilian sculptors Amikar de Castro and Franz Weissman have made extremely generous donations of large monumental sculptures to launch a Latin American sculpture garden in the grounds of Essex University. These sculptures, weighing three tonnes and one tonne respectively, were kindly mediated and transported by Mr. Charles Cosac of UECLAA, to whom we extend our warmest thanks. Mr. Cosac has also coordinated donations by other Brazilian artists, including Daniel Senise, Fernando Lucchesi, Marcos Coelho Benjamin, and others. These works are due to arrive at Essex in early 1996.

New museum for UECLAA

Plans are being developed for a purpose-built museum and research centre on the University campus to house UECLAA and provide a temporary exhibition area, as well as an archive, screening facilities and artist-in-residence studios. A fund-raising committee is currently undertaking a full feasibility study with a University grant.

**CONTINUUM:
Brazilian Art 1960s-1990s**

University of Essex Gallery
November 13 - December 15 1995

This exhibition, curated by Paula Terra Cabo, a Ph.D. student in the Department of Art History and Theory, constituted an excellent example of the way UECLAA can enhance the academic work of the University. Paula came from the University of Rio de Janeiro on a Brazilian government scholarship, and her study on the art of Brazil during the middle years of this century, and in particular the radical experimental work of Helio Oiticica and Lygia Clark of the 1960s is nearing completion. Having worked previously at the Casa França -Brasil in Rio de Janeiro she had experience of organising exhibitions, and because the Brazilian material in the UECLAA collection from the 1980s and 1990s suggested a number of interesting cross-currents with her research, she submitted a proposal for an exhibition that would link the two periods.



(L to R) Ms Paula Terra Cabo, Prof. Dawn Ades and Prof. Thomas Patzfarken of the Department of Art History & Theory, the Brazilian Ambassador H.E. Rubens Antonio Barbosa, Vice-Chancellor Prof. Ivor Crewe, and Mr. Robert Butler, Librarian of the Albert Sloman Library, at the private view of Continuum in the University Gallery on 13th November 1995.

The result was an imaginative and thought-provoking show which contributed greatly to Paula's own research while at the same time serving to promote the University's collection. She benefitted from working closely with Guy Brett, one of the leading critics in the field of 20th century Experimental Brazilian art, as well as from selecting and hanging the works, writing and producing an impressive catalogue, and editing an accompanying video. The benefits for UECLAA are considerable. As a result of Continuum six new names have been added to the list of artists represented in the collection - see below for details. Works from the collection were displayed, studied, discussed and written about, in many cases for the first time.

Paula Terra Cabo had also arranged a stimulating round-table discussion involving critics and artists from Britain and abroad, including Guy Brett, David Medalla, Carla Guagliardi and Milton Machado.

Figura 4
Matéria sobre a mostra *Continuum*, Newsletter da UECLAA, menção à Guy Brett

formem-se em um legado para todos nós, e nos sirva de inspiração trazendo alguma esperança; não só para a nossa, mas para as gerações futuras; para além do incessante carrossel do mercado de arte e das múltiplas tendências mercadológicas curatoriais que a tudo capitalizam.



Que seu lindo sonho cósmico-comunitário nos inspire, e que iniciativas como essas venham a garantir a sua pós-vida.

Muito obrigada por tudo Guy.

Artigo recebido em 18 de junho de 2020 e aceito em 27 de setembro de 2021.

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

