

Guy Brett e as novas fronteiras da arte cinética

Felipe Scovino^I

Resumo: A partir do estudo do livro *Kinetic Art* (1968) e da exposição *Force Fields* (2000), respectivamente escrito e organizada por Guy Brett, o artigo aborda a forma inovadora como esse crítico avaliou o fenômeno cinético nas artes, especialmente a partir de obras de artistas brasileiros, trazendo contribuições inovadoras.

Palavras-chave: *Guy Brett. arte cinética. exposição. Force Fields.*

Guy Brett and the new frontiers of kinetic art

Abstract: Based on the study of the book *Kinetic Art* (1968) and the exhibition *Force Fields* (2000), respectively written and organized by Guy Brett, the paper analysis the innovative way in which this critic evaluated the kinetic phenomenon in the arts, especially based on works by Brazilian artists, bringing innovative contributions.

Keywords: *Guy Brett. kinetic art. exhibition. Force Fields.*

^I Professor associado do Departamento de História e Teoria da Arte e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ambos da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. O artigo é derivado do projeto de pesquisa “Povo em cena”, que faz parte da minha pesquisa como professor visitante, em 2021, na University of the Arts, London. Professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rua Mauricio Joppert da Silva, s/n, Cidade Universitária – Rio de Janeiro, RJ, 21941-972. E-mail: felipescovino@eba.ufrj.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3308-9382>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/5934041373529906>. Rio de Janeiro, Brasil.

A relação estreita entre Guy Brett e a arte brasileira é bem conhecida. Contudo, sempre me chamou atenção como o crítico inglês investigava outras possibilidades para os estudos sobre arte cinética. E como esse olhar perspicaz não só potencializava leituras inéditas sobre as obras, mas também preconizava uma estratégia decolonial antes mesmo de esse termo ganhar força. Interessa-me neste artigo refletir sobre as visões renovadoras acerca da arte cinética propostas por Brett a partir de dois de seus estudos – o livro *Kinetic Art: The Language of Movement* e a curadoria da exposição *Force Fields: Phases of Kinetic* – e mais diretamente a forma como lançou um olhar crítico e precursor sobre as obras do que ele identificou como artistas cinéticos brasileiros. Nesse caso, estou me referindo, em particular, às obras de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schendel e Sergio Camargo. Perceberemos como o crítico inglês não só ultrapassou os limites maquínicos que estavam intimamente ligados à arte cinética, como avançou sobre produções artísticas que eram pouco analisadas fora de seus domínios nacionais.

A atuação de Brett junto ao grupo da Signals Gallery, entre 1964 e 1966, como cofundador,¹ colaborador e, finalmente, crítico atuante no *Signals Newsletter* (assinando com pseudônimos porque ao mesmo tempo escrevia para *The Times*) foi essencial para a ampliação de seus estudos e conhecimento acerca da relação entre arte e movimento. Apesar da sua curta existência, a Signals rapidamente se transformou em uma galeria ativa, cosmopolita e que revelava produções artísticas instigantes, invariavelmente dedicadas à arte cinética. Além dos quatro artistas brasileiros já citados, por lá passaram Takis, artista grego pioneiro nas relações entre arte e física; Liliane Lijn; Mathias Goeritz; Otto Piene; Li Yuan-Chia; a vanguarda cinética venezuelana com Jesús Rafael Soto, Alejandro Otero e Carlos Cruz-Diez; entre outros. Medalla, artista filipino que ficava à frente, digamos, da programação da galeria, viajava constantemente a Paris para renovar seu visto e dessa forma acabou conhecendo os brasileiros que lá moravam, como Camargo e Clark, além de muitos outros de distintas nacionalidades que também participaram de exposições na galeria.

1 Sobre o início da história da Signals, seguem as palavras de Brett (1995, p. 47, tradução nossa): “Um grupo de artistas com ideias semelhantes e brilhantes começou a se reunir. [Paul] Keeler e [David] Medalla mudaram-se para um apartamento espaçoso em Cornwall Gardens, no bairro londrino de South Kensington, e o Centre for Advanced Creative Study foi fundado lá em 1964 por Keller, Medalla, os artistas Gustav Metzger e Marcelo Salvatori, Christopher Walker e eu. *Signals Newsletter* [o periódico editado pela galeria] (com seu título inspirado em uma série de esculturas de Takis) foram iniciados, editados e graficamente desenhados por Medalla. Signals London tornou-se o nome do grupo e da galeria, quando essa foi transferida, no final de 1964, para um grande edifício de quatro andares na esquina das ruas Wigmore com Welbeck, no centro de Londres. O prédio foi disponibilizado pelo pai de Keller, um fabricante de instrumentos ópticos.”

Na maioria dos casos, a Signals proporcionou a primeira exposição, seja individual ou coletiva, desses artistas em solo britânico. Os seus hoje disputadíssimos boletins, que funcionavam como catálogos e reuniam textos críticos, poesias, anotações biográficas e informações mais detalhadas sobre os artistas, ajudaram a difundir internacionalmente as suas produções, assim como proporcionaram publicações em língua inglesa sobre suas obras.

Sem dúvida, esse conjunto de exposições que Guy Brett acompanhou atentamente e do qual escreveu a respeito foi fundamental para que publicasse o seu pioneiro estudo, em 1968, chamado *Kinetic Art: The Language of Movement*. Misturava análise histórica – ele não abriu mão, claro, de estudar obras de Marcel Duchamp, Alexander Calder e László Moholy-Nagy – com uma perspectiva crítica que aproximava os artistas por interesses conceituais comuns. Os capítulos tinham como título, por exemplo, “Estruturas vivas”, aproximando as instalações de Gianni Colombo das máquinas de luz de Julio Le Parc, ou “Antiarte: proposições e experimentos em movimento”. O livro abre com a seguinte síntese, que resumia seu olhar sobre as transformações que a arte vinha desenvolvendo naquele momento.

Este livro é sobre movimento na arte. Mas não é o movimento em si que é importante. O movimento em um sentido literal não é um guia para a qualidade de uma obra de arte ou mesmo sua modernidade. Acontece, porém, que a palavra “cinético” tem servido frequentemente para descrever muitos artistas e suas respectivas obras. E a palavra “cinético” já viu reunida em torno dela várias conotações estilísticas, a maioria delas puramente técnicas, tais como: o uso de sistemas mecânicos, motores elétricos, luz, padrões vibratórios e assim por diante. Essas propriedades técnicas têm sido muitas vezes utilizadas como critérios para definir a obra, para agrupá-la com outras, até mesmo para justificá-la. Essa abordagem só pode ter o efeito de criar uma Academia do Movimento, um corpo que pode se definir claramente apenas se isolando. A tendência tem sido certamente tratar a arte cinética como um caso à parte da arte moderna, com suas próprias invenções e regras (BRETT, 1968, p. 9, tradução nossa).

Essa definição, sem dúvida, ampliou os horizontes da arte cinética, que, até aquele momento, se definia muito em torno da fascinação do artista pela máquina, com a criação da obra, muitas vezes, se direcionando para a produção de um autômato. Digo isso sem desprezar a importância que a arte cinética teve na esfera das vanguardas, como elemento dos processos de modernidade e, em particular, sua relação com a física moderna e com experimentações no campo da participação, ainda que muitas vezes essa situação só ocorresse em relação ao objeto e não com o espectador em diálogo com a obra. O contexto da arte cinética, em suma, se dá em uma circunstância do maravilhamento em torno da máquina e dos processos

de aceleração do capitalismo, ao mesmo tempo que aponta para uma dúvida cabal: qual é o lugar do indivíduo em meio a um processo que tendia ao seu desaparecimento ou ao menos a novas funcionalidades? Brett dissociou completamente o tema do deslumbramento pela máquina dos vários sentidos de invenção que a arte cinética possuía. Sua visão permitiu que o cinetismo fosse experienciado não só pelo olho, mas fundamentalmente por todos os sentidos, daí a importância dos brasileiros nessa nova compreensão sobre as qualidades da arte cinética. Veremos com mais detalhes a seguir.

Brett, suponho, já entendia que um grupo de artistas, àquela altura marginal ao tradicional circuito da arte, se associava ao cinetismo colocando questões que ainda não haviam sido elaboradas. Não era um elogio à máquina ou a suas potencialidades, mas uma associação mais íntima e poderosa entre corpo e organicidade, por meio da ideia do movimento. Se a máquina acelerava os processos da modernização, artistas como Takis e Medalla se interessavam em desacelerar esse tempo ou transmitir um senso ou signo de humanidade àquelas estruturas mecânicas. Obras como as máquinas de fazer nuvens, *Cloud Canyons* (1963-1977), do primeiro, e *Ballet Magnétique* (1961), do segundo – na qual uma esfera de madeira presa a um fio e suspensa no ar “baila” ao redor de uma estrutura circular feita em aço, que, por sua vez, possui dispositivos eletromagnéticos que acionam a atividade da esfera –, são exemplos dessa tomada de posição. A primeira incorporação do magnetismo por Takis em sua obra, que ocorreu por volta de 1960, foi vista como um avanço por ele e por outros artistas, porque resolveu a busca que vinha fazendo sob os termos de um atraente paradoxo. Segundo Brett (2000, p. 30, tradução nossa), “o magnetismo criou uma pequena lacuna de espaço vazio onde toda a energia se concentra, onde não há nada para ser visto ou tocado. Torna-se presente por conta de sua ausência, pois mostra que matéria é energia”. E continua: “O desafio de Takis à gravidade leva nossas mentes para além de um estado em que a gravidade atua como uma força meramente terrestre – sempre implícita na tradição da escultura monumental – para uma gravidade multidirecional e universalizada” (idem, ibidem, tradução nossa). No caso de Medalla, sua obra gera um deboche sobre a própria ideia de tecnologia e o seu emprego cada vez mais intenso na sociedade, o que esbarra em certas provocações que Jean Tinguely, outro artista do campo de interesse de Brett, também evoca; contudo, no caso desse, tendo a violência como signo. Mas Medalla se volta para o erotismo e as relações sociais cada vez mais automatizadas. Por mais que o título sugira a produção de nuvens, há uma ambiguidade gerada pela forma e pelo resultado final do que a máquina se propõe a fazer. As “nuvens”, ou melhor, bolhas de sabão, que saem pelos orifícios da máquina se misturam com a imagem

do ato da ejaculação. Suas máquinas orgânicas, lúdicas e imprevisíveis têm formato fálico e as bolhas de sabão reforçam esse campo libidinoso, porque saem através de uma coluna, logo ocupando, já como uma grande espuma, toda a área ao redor da máquina. O dado erotizante da máquina já havia sido explorado por Duchamp e Man Ray, entre outros dadaístas, e Medalla resgata essa história, agora adicionando o lúdico não só como um sintoma muito próximo ao erotismo, mas significativamente como uma estrutura em falta numa sociedade cada vez mais dependente da máquina.

E Brett (1968, p. 9, tradução nossa) forçou ainda mais as barreiras sobre a arte cinética, ao incluir outras formas para o seu entendimento. Ele constantemente dizia que o que o interessava era a “linguagem do movimento”:

Ao contrário de motores elétricos ou luzes elétricas, “movimento” não é algo material. Significa simplesmente que a obra se estende no tempo e também no espaço. Não tem nada a ver com um material ou técnica mais do que com outro. É claro que o movimento foi usado, ao longo do tempo, de forma consciente ou não: para entretenimento, efeito dramático ou mesmo decorativo. Em várias exposições de arte cinética que foram organizadas, levando em conta apenas considerações técnicas, houve muitas vezes um sentimento de agressividade, desperdício e, diria, monotonia. Isso provavelmente aconteceu ao interpretar o movimento de forma muito literal, como um processo exclusivamente de motorização.

Essa é a concisão perfeita para toda uma sorte de obras que estavam sendo desenvolvidas naquele momento e para as quais Brett foi mais do que um espectador atento ou um sujeito que ajudou a proporcionar a aparição pública delas; ele foi significativamente um crítico que desenvolveu olhares muito singulares sobre essa cena. Nela, sem dúvida, estavam incluídos os nomes dos quatro brasileiros. Em *Kinetic Art*, o crítico inglês dedica capítulos a cada um deles, além de trazer à cena artistas latinos ou de países marginais ao sistema de arte europeu que tinham, muitas vezes, menos de dez anos de carreira. Suponho que o livro tenha representado os estudos mais consistentes, até aquele momento, sobre obras de artistas como Cruz-Diez, Julio Le Parc, Soto e Takis. Havia, e penso ser consciente, um desejo de extrapolar fronteiras geográficas e de não manter uma análise histórica europeizante e estadunidense sobre os estudos acerca da arte cinética. De certa forma, já era uma perspectiva decolonial sendo colocada em pauta. E, diria, sem sombra de dúvida, que esse diálogo que se equilibrava entre aguçado senso crítico, que percebia outros sentidos para a obra, e análise estética que invariavelmente se dobrava sobre um signo político, fazendo com que as fronteiras da arte se expandissem, foi algo que marcou a carreira de Guy Brett.

O capítulo do livro sobre Camargo é curto, mas contundente. O crítico se volta para as operações do artista brasileiro em torno da luz. Não há mais máquina, circuitos elétricos ou a propulsão de um objeto pelo ar. A arte cinética encontrava outras modalidades de ação, e os relevos de Camargo contribuíram para tal:

Centenas de minúsculos volumes de madeira, cada um cortado na extremidade para fazer um plano que capta e distribui a luz, de acordo com a direção do plano. Camargo é um escultor que usa a forma do relevo para desintegrar o volume, para estilizá-lo com a luz. A forte sensação de volume não desaparece, mas se torna vaga, atomizada, mudando continuamente o peso de sua presença física em reação às mudanças na qualidade da luz que incide sobre ela. Camargo pinta seus relevos de branco para eliminar tudo, exceto o diálogo de massa e luz. Grande parte da obra de Camargo nasce de um único elemento que nunca se perde de vista: o cilindro. É um elemento simples, mas não foi adotado ao acaso. Na verdade, a razão pela qual ele pode tão facilmente transformá-lo em ritmo deve ser porque ele chegou a esse processo gradualmente, refletindo sobre sua experiência, e não o adotando como um dado formal já pronto. Representa uma síntese de forças escultóricas em um único signo: o corpo arredondado do cilindro (indicando volume) junto com a extremidade plana (que expressa direção e articula o volume). Tamanhos diferentes de cilindro, de um pedaço de pau a um tronco, dão à forma básica uma variedade incrível, como uma escala de “sons” visuais (idem, p. 48, tradução nossa).

E finaliza o capítulo com uma elaboração que representará a gênese da expressão “cinetismo do corpo”, que desenvolverá ao longo de seus estudos. É importante salientar que a abordagem de Brett evita a todo instante tornar esse corpo de obras dos artistas brasileiros uma estrutura exotizante. Ele estava interessado em estudar as capacidades orgânicas que a obra de arte detinha. E isso a partir de um campo, digamos, tradicional. No caso de Camargo, era a partir da escultura, segundo Brett, que ele experimentava formas de articulação entre material, captação da luz e sentido de movimento que ainda não haviam sido cogitadas:

A escultura de Camargo é um equilíbrio de inteligência e sensualidade (concentrada nos opostos de cada cilindro). Tem o tremendo sentimento brasileiro que se volta para a vida orgânica e a facilidade física de movimento; ao mesmo tempo, Camargo nunca se perde no particular, porque sempre se percebe a clareza lógica de sua construção (idem, p. 50, tradução nossa).

O livro já afirmava de início que a ideia de movimento ou a construção de subsídios para uma cena “cinética” se colocava a partir da obra de três artistas: Matisse, Klee e Gabo (idem, p. 10). Ao invés de começar pelos sintomáticos futuristas ou Duchamp, Brett já identificava uma crise da representação e um outro regime de sensibilidade da visão, de formas desejantes pelo movimento,

bem no começo do século XX. É verdade que ele não abre mão dos construtivistas, futuristas e dadaístas para traçar essa história, mas, ao trazer novos artistas e experiências, o crítico construía seguramente outra historiografia. O movimento era também uma questão política, de despertar o espectador para formas originais de sociabilidade e dinâmicas coletivas. Apontava a relação cada vez mais estreita entre ciência e arte, mas sem abandonar a crítica sobre ela. O curador William Seitz (MoMA, 1965, p. 2, tradução nossa) indicava, em *The Responsive Eye*, a importante exposição sobre *hard-edge painting* e Op Art realizada no MoMA em 1965, que, em uma nova abordagem da arte que se colocava naqueles tempos, direcionada também pela ciência,

as respostas não são meramente retiniais, e variam amplamente, desde tensões ópticas e fusões de cor ou tom a interações sonoras com diferentes matizes e espectros; efeitos retroativos de nivelamento, avanço e recuo, e arranjos de formas, linhas e padrões que exercem um controle sobre a percepção capaz de despertar deleite, ansiedade e até vertigem.

Mas o sentido de coletividade e sensibilidade que as obras destacadas por Guy Brett em seu livro percorriam foi descartado pelo curador americano, que preferiu focar em um aspecto mais “técnico” da obra. Como sugere o título da exposição, o olho (e não o corpo) estava respondendo a uma nova visualidade. Enfim, o movimento e sua ligação com o corpo, numa relação mesmo fenomenológica, ficam mais claros nas palavras do crítico inglês sobre a obra de Clark:

Até o momento, na obra de Clark, o ato do espectador havia sido pautado pelo trabalho de uma linguagem baseada em relações espaciais. O espectador mudava a combinação de espaços à sua frente (ou no que suas mãos faziam) e encontrava novos caminhos. É uma linguagem visual relativamente independente. Em suas novas obras [*Água e conchas* e *Pedra e ar*, ambas de 1966], assim como em uma série com temas semelhantes [que Clark denominou de *Objetos sensoriais*], a sensação é muito mais complexa e física. É impossível transmitir [a experiência] através de uma fotografia, embora ela seja em parte visual. O saco plástico cheio de ar tem uma pedra pressionando-o no canto externo ao mesmo tempo que é pressionado pelas mãos. O peso da pedra atua como uma mola, mantendo a sensação de plenitude nas palmas. É como um outro corpo que nos torna consciente do nosso. É, certamente, uma escultura, dando (embora nunca descritivamente) complexas sensações de vida – respiração, ternura, sexo – por meios concretos muito simples. Na medida em que esta obra é apenas uma ideia e a expressão pertence ao manuseio do espectador, ela está, naturalmente, ao alcance de todos, e sem qualquer exclusividade material (BRETT, 1968, p. 65, tradução nossa).²

2 *Pedra e ar* será inclusive uma das obras que Brett apontará, em 2000, como curador de Force

Brett (idem, ibidem, tradução nossa) ainda faz uma relação estreita entre Clark e Takis, de forma, suponho, a não só traçar outras camadas (sensíveis) de entendimento sobre a arte cinética, mas também realizar esse mapeamento mais globalizado das práticas artísticas de vanguarda:

É muito revelador comparar Lygia Clark e Takis como escultores. A energia é o tema do trabalho de ambos. Com Takis, a energia é uma forte força misteriosa da qual você pode ter uma ideia, mas da qual nunca se aproxima muito. Lygia Clark incentiva o espectador a usar sua própria energia para criar uma consciência sobre si mesmo. Isso é algo muito inusitado e parece ser uma contribuição especificamente brasileira para a arte, uma espécie de cinetismo do corpo. Os brasileiros, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, mostraram pouco interesse pelo movimento mecânico ou pela transformação óptica da matéria. Na verdade, suas obras se tornaram tecnicamente mais primitivas [*primitive*] à medida que evoluíram. Mas também mais fundamentais.

O conceito de “cinetismo do corpo” desenvolvido por Brett foi uma das contribuições que o livro trouxe para o campo da arte. Em uma crítica sobre o *Bólido caixa 22, Apropriação, Mergulho do corpo* (1967), Brett (idem, p. 69, tradução nossa) elabora mais sobre o conceito:

Outro trabalho recente de Oiticica é uma bacia de formato cúbico feita de placas de concreto, cheia quase até o topo com água. No fundo, através da água, estão as seguintes palavras recortadas em letras metálicas: “MERGULHO DO CORPO”. [Em carta datada de 1971 endereçada a mim] Oiticica escreveu que: “A sensação é a mesma do ato de olhar para um abismo: talvez a tentação do mergulho esteja sintetizada pelas palavras poéticas.”

O cinetismo também se convertia numa espécie de devaneio dirigido pelo acaso e mediado pelo corpo. O sentido coletivo e participativo desse tipo de experiência colocava a arte em um terreno ainda mais deslizante em direção a um campo de possibilidades em aberto.

Fields, como determinantes na concepção de um interesse dos artistas por sistemas e forças de energia. Nas palavras dele: “Ao apertar o saco [de *Pedra e ar*] entre as mãos, o peso da pedra neutraliza a leveza do ar, e vice-versa, em uma oposição perpétua que se comunica sensualmente, como outro corpo análogo ao seu. Absurdamente simples. Uma das características do ‘modelo’ de espaço, ou de infinito, que os artistas produzem é que ele deve estar consciente, muitas vezes com uma consciência espirituosa, da impossibilidade de sua tarefa. Isso significa uma consciência do paradoxo, por exemplo, de sugerir o ilimitado por meio de uma estrita imposição de limites. Ou para ocultar deliberadamente o que não pode ser mostrado” (BRETT, 2000, p. 55, tradução nossa).

O início da relação entre Brett e a arte brasileira se deu com Sergio Camargo, uma figura extremamente inteligente, sensível, com um conjunto de obras que logo chamou atenção do crítico. Nos anos 1960, quando se conheceram, Camargo morava em Paris e, como era uma pessoa muito amigável, logo apresentou a cena latino-americana da cidade a Brett e Medalla, além de constantemente viajar para Londres. Sobre esses encontros com os brasileiros e as exposições em Londres, deixemos Brett (1991, p. 50-51) comentar:

A exposição de Camargo na Signals em 1964 [com um número do *Signals Newsbulletin* dedicado a ele] e a mostra dos relevos de Lygia Clark, em 1965, que articulavam escultura e propostas de participação dos espectadores, além da exposição dos desenhos transferidos a tinta sobre papel japonês de Mira Schendel, em 1966, e a de Hélio Oiticica, originalmente programada para a Signals, mas finalmente transferida para a Whitechapel Gallery, em versão consideravelmente ampliada, depois do encerramento das atividades da Signals em 1966 – todas elas representaram provavelmente a maior mostra que artistas brasileiros jamais tiveram fora de seu país, talvez até os dias de hoje. A Signals publicou também, em 1966, uma monografia sobre Sergio Camargo, o único livro publicado sobre o trabalho desse artista até o lançamento de uma obra abrangente, publicada em São Paulo, em 1990.

Na obra desses artistas, a máquina desaparecia, assim como a compreensão mais “científica” e racional sobre como a arte cinética deveria ser. A partir das exposições da Signals e dos estudos que elaborava conjuntamente, Brett compreendia que estava diante de uma original concepção sobre o fenômeno cinético. Ele se tornava mais fluído, orgânico, sensual, lúdico e, fundamentalmente, participativo. Não era apenas uma experiência visual, mas essencialmente tátil. Mesmo os relevos de Camargo,³ sejam em madeira ou mármore, que possuíam, nesse conjunto, um referente mais próximo da escultura tradicional ou de uma análise formalista, se colocavam como obras que impulsionavam, diria sensualmente, a relação entre luz e sombra. Eram, a princípio, pertencentes ao campo da visão, mas requeriam substancialmente o corpo. Os *Bichos* (1960-64), *Casulos* (1959) e *Contra-relevos* (1959) de Clark colocavam em questão a ideia de um plano retorcido, mole e aberto para a experimentação do público. Produzidos logo após as *Superfícies moduladas*, os *Casulos* avançam na reflexão sobre a linha orgânica, uma linha que deseja a sua tridimensionalidade e o contato direto com o espectador.

3 Um dos seus relevos (*Large Split Relief* n. 34/4/74) foi vendido, por intermédio da Signals, para a Tate em 1965. Essa é uma das primeiras obras de um artista brasileiro a ingressar no acervo do museu britânico.

Casulos decretam a morte do plano. Suas formas pontiagudas apontando para o espaço indiciavam o desejo da pintura em se libertar da moldura e de seu estado planar. Já os *Bichos* eram simbolicamente essa pintura recortada e quebradiça, que virou uma espécie de matéria infinitamente reordenada pelo desejo do público. Suas dobradiças, sendo constantemente movidas pelo espectador, concretizam a ideia de uma linha orgânica que podia, finalmente, ser tátil. Mas talvez tenha sido a experiência de Oiticica na Whitechapel, realizada um ano depois do lançamento de *Kinetic Art*, que tenha definitivamente dado concretude à radicalidade sobre o que o crítico pesquisava. É verdade que um dos capítulos do livro é dedicado ao artista brasileiro, que, por sua vez, já havia participado de exposições na Signals. Mas o que aconteceu na Whitechapel Gallery foi algo nunca antes testemunhado por Brett. Talvez o que tenha chegado mais perto tivessem sido as experiências performáticas do Exploding Galaxy. O próprio crítico comenta sobre o caráter de inovação da exposição no contexto da cena londrina e a repercussão crítica, nem sempre positiva:

A mostra de Hélio Oiticica [...] que o próprio artista chamou de *Experimento de Whitechapel* e, mais tarde, de *Experiência*, ao invés de “exposição”, constituiu um evento-chave nas ligações já descritas. Hélio ocupou todo o andar térreo, transformando a galeria em um ambiente totalmente participativo, quase como uma aldeia metafórica ou “aldeia da mente”, nas palavras do próprio artista (ambientes e instalações eram conceitos audaciosos e inexplorados na época). A exposição da Whitechapel ocorreu em um momento no qual Oiticica estava em pleno desenvolvimento de suas ideias para os *Bólides*, os *Penetráveis* e *Parangolés*, dando-lhe a possibilidade de experimentá-los em escala pública. Para Hélio, isso significava não o monumento, mas a *vivência* – a participação do público, o ato vivo [...]. A exposição de Hélio, uma extraordinária mistura de pensamento conceitual radical com a realidade sensual e social do Rio de Janeiro, teve uma repercussão totalmente contraditória, dividindo os críticos, que se polarizaram em posicionamentos radicalmente favoráveis ou declaradamente contraditórios. Sob muitos aspectos, essa mostra constituiu um momento decisivo e um divisor de águas: uma concentração das ideias emancipatórias dos anos 60 e o início da transição para a década de 1970 (idem, p. 51-52).

Passados pouco mais de vinte anos desse período, Brett analisou, mais do que a importância da Signals, a marginalidade de boa parte da produção que foi ali exibida em relação aos cânones internacionais. Muitos desses artistas, do ponto de vista internacional, ainda continuavam numa perniciosa zona de lateralidade.

Se isso [o legado da galeria], por um lado, testemunha a energia da Signals ou a importância do elo londrino para os brasileiros, demonstra também a falta de interesse por parte do mundo oficial das artes de Londres em manter o diálogo assim iniciado (idem, p. 51).

Brett ajudou a diminuir esse danoso lapso com a curadoria da seminal exposição de arte cinética *Force Fields*, que ao longo do ano 2000 foi apresentada na Hayward Gallery, em Londres, e depois no Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Brett colocava a arte cinética não como um movimento convencional da arte moderna nem como uma refutação da modernidade, mas como uma terceira via. A exposição reuniu obras produzidas entre as décadas de 1920 a 1980 de mais de quarenta artistas, incluindo o núcleo duro do cinetismo de Brett: Clark, Oiticica e Medalla. E, claro, os latinos estavam bem representados, apesar da ausência de obras de Abraham Palatnik, por algum motivo que me foge.⁴ Todavia, é interessante perceber que a seleção passava por quase todos os continentes⁵ em um momento em que a perspectiva decolonial, não exatamente com esse nome, possuía, desde os anos 1950, uma argumentação teórica substancial no Reino Unido. A proximidade de Brett com o Institute of International Visual Arts (inIVA) nos anos 1990 e, claro, fundamentalmente com Stuart Hall, suponho, produziu um diálogo pertinente entre dois intelectuais que pensavam em seus respectivos campos outros olhares sobre as narrativas culturais e seus sistemas de legitimação. A partir dos anos 1970, os estudos culturais ganharam cada vez mais espaço nas universidades de todo o mundo, o que só aumentou ao longo dos anos 1980 e 1990. Voltando-se para questões sobre gênero, raça e estruturas coloniais, nomes como Edward Said, Homi Bhabha e Hall passavam a ter muito destaque nos campos acadêmico e artístico. Voltando à *Force Fields*, era possível assistir a obras de artistas japoneses (o grupo Gutai estava representado, assim como um de seus integrantes, Atsuko Tanaka), chineses (Li Yuan-Chia), filipinos (Medalla), neozelandeses (Len Lye), gregos (Takis), venezuelanos (Gego e Soto) e argentinos (Le Parc), além dos quatro brasileiros citados. Isso para ficarmos nos países fora da esfera norte-americana e do Atlântico Norte. Brett apresentava a produção de países pouco presentes em mostras na Europa, denotando seu interesse em refletir sobre arte a partir de fronteiras conceitualmente mais fluidas e geograficamente mais dilatadas.

A curadoria tinha um foco em projetos que abordavam a criação artística como um possível modelo de universo. No período compreendido pela expo-

4 De todo modo, Brett cita no catálogo o pioneirismo do brasileiro na relação entre luz, óptica e máquina: "Os experimentos isolados e amplamente desconhecidos de Abraham Palatnik no Brasil, com o começo dos *Cinecromáticos* na década de 1950" (BRETT, 2000, p. 47, tradução nossa).

5 É verdade que a exposição contava com duas obras do artista John Latham, nascido no Zimbábue. Contudo, ele passou a maior parte de sua vida em Londres.

sição, matéria, energia e espaço tinham se tornado preocupações estéticas fundamentais para uma série de artistas que usavam parâmetros abstratos como base para explorar uma espécie de continuidade entre opostos, como macrocosmo e microcosmo, universo e mente, matéria e vazio, espaço interior e espaço exterior. Não é à toa que a imagem da fita de Moebius está presente em obras como *Des Formes et Des Couleurs Dans L'Espace* (1950), *Cocon, Chrysalide, Embryonnaire* (1950) e *Six Cristaux (Anisotrope)* (1958), todas de Georges Vantongerloo; *Diálogo de mãos* (1966), de Lygia Clark; série *Droguinhas* (1964-65), de Mira Schendel; e *Four-sided Vortex* (1965), de Robert Smithson. Uma abordagem cronológica ou historiográfica foi rejeitada em favor de uma estrutura transversal baseada em narrativas renovadoras que giravam em torno, mais precisamente, da linguagem do movimento.

A exposição se tornou um ponto importante de discussão para a história da arte cinética porque também reuniu e aproximou (e digo isso do ponto de vista curatorial também, no sentido de espacialmente avizinhar as obras) artistas que tinham o lúdico (Calder) e a ironia (Tinguely) como sintomas em seus trabalhos, e eram vistos com desconfiança quando relacionados a aspectos mais sérios acerca do cinetismo. Calder, mesmo reconhecido como precursor, tinha entre seus críticos a visão de que equacionava (mal) entretenimento e alta cultura. E foi por esse espaço que a exposição também abriu caminho, apresentando a importância histórica e revendo seus legados e contribuições, com a intenção de gerar novas pesquisas.

O campo cinético para Brett era muito vasto e lá estavam, por exemplo, as pinturas feitas com lança-chamas (1962) de Yves Klein e *Surface Vibratile* (1960), de Pol Bury, com seus fios saindo de monocromos que indiciavam (debochadamente?) os gestos dos expressionistas abstratos. Ou ainda uma aproximação entre as *Tramas* (1958) de François Morellet e os desenhos “informais” de Henri Michaux. Se, no primeiro, as pinturas são fruto de um pré-planejamento racional feito à base de gestos sistemáticos com linhas atravessando o plano em ângulos, formas e números premeditados, em Michaux os desenhos são resultado de seus experimentos com mescalina. Contudo, há em ambos uma forma que “é dissolvida dentro de um campo energético, de grande intensidade e delicadeza” (idem, p. 24, tradução nossa). O interessante é que, à parte as diferenças, o cálculo sistemático de Morellet produz o improvável e o ambíguo, “e poderíamos dizer talvez o alucinatório” (idem, ibidem, tradução nossa). E em Michaux o aparente descontrole e caos é revelado por meio de um certo padrão de estruturas. As obras dos dois artistas se cruzavam pelas oposições que geravam. Sem dúvida, Brett assentava um novo caminho para a arte cinética, que era (er-

roneamente) percebida como uma produção quase inteiramente baseada em truques ópticos fáceis, o que a levou a ser escanteada e logo descartada como um apelo kitsch por alguns críticos (desde Greenberg a boa parte da produção da escola formalista da October, para citar alguns). Como aponta Bois (2000, p. 146, tradução nossa), o que está sendo colocado como tema nessa exposição é a forma como arte cinética e movimento são associados:

Deve-se notar aqui que o que está em jogo para Brett é menos o “movimento” em si do que a “energia” – o desejo específico de um grande número de artistas no século XX de materializar energia, de dar forma a algo que é eminentemente não visual. Movimento, neste caso, é apenas uma das várias possibilidades formais dessa busca, mas, acima de tudo, uma solução particularmente eficiente; não importa o quão concreto seja, movimento sempre pode ser expresso como uma equação, assim como o próprio conceito de energia. As qualidades que definem movimento (lento/rápido; contínuo/descontínuo; regular/irregular; acelerado/desacelerado etc.) são compartilhadas por todo objeto ou ser que produz e gasta energia. Essa mesma universalidade, que é uma qualidade abstrata, faz do movimento um painel de controle metafórico ideal: toda obra de arte exibida em *Force Fields* alude ao orgânico, mecânico ou ao cósmico – em todos os casos, são conceitos de energia que nós aprendemos a aplicar em nosso cotidiano sem pensar duas vezes. Uma das premissas da exposição, escreveu Brett, é que “artistas, não menos que cientistas, fazem modelos do universo”. Alguns desses “modelos” são elegantes, outros grandiosos, mas sua vasta gama estilística acentua todos, independentemente do quão sério e constante esse impulso metafórico tenha sido.

Na entrada da exposição, em Barcelona, estava instalada uma réplica do *Penetrável* (1967/2000) de Soto, com seus finos tubos de plásticos pendurados no teto e se estendendo quase ao chão, formando um grande monocromo a ser atravessado pelo público. Logo em seguida, estava exposto *Licht-Raum Modulator* (1922-1930), de Moholy-Nagy, finalmente seguindo as intenções do artista, isto é, em ação e projetando suas múltiplas sombras ao redor da sala do MACBA. Uma “pintura” de um artista venezuelano sendo vista e experienciada por dentro e um autômato, pensado por um artista historicamente reconhecido, que “produz pintura” sendo regido pelo acaso estavam lado a lado. Esse começo da mostra já sinalizava dois comprometimentos que foram adotados por Brett ao longo da sua trajetória: primeiro, o que poderíamos apontar como um rearranjo de forças no mapa global da arte, ao traçar uma história que pudesse refletir e, finalmente, exhibir artistas de fora do eixo europeu (ocidental e rico) e estadunidense, demonstrando sua qualidade e importância histórica; e, depois, a sua capacidade de emergir potencialidades no exercício da crítica ou da curadoria, promovendo proximidades entre obras que permitem outros olhares sobre elas. Como analisa Bois (idem, ibidem, tradução nossa), “as escolhas de Brett funcionam porque nunca são dogmáticas – e nunca marcadas por pseudomorfismo”. É o caso

também quando aproxima os *Acromos* (1961), de Piero Manzoni, dos *Relevos* (1959-61) de Soto. Brett nos mostra que a pintura, se é que ainda podemos usar esse termo para essas obras, passa a vibrar de forma intensa. Não se trata apenas de volumetria ou de uma passagem do plano para o espaço, mas a possibilidade de a “pintura” ganhar uma espécie de autonomia que se faz na sua capacidade de oscilação ou excitabilidade. Bem, essa é uma particularidade bastante ativa em outro artista que participou da exposição: Takis. Com uma sala dedicada ao seu trabalho, percebia-se a atuação dos campos magnéticos como motores não só na ativação das obras, mas como propulsores na produção de som e de uma força autônoma que colocava, mais uma vez, a ideia de acaso na ordem do dia. Na série *Musicals* (1974), três colunas de madeira medindo 260 x 100 cm têm a frente de cada uma delas, uma corda de metal horizontal e de forma perpendicular, uma haste de metal em formato de agulha suspensa por um fio. A cada cinco minutos, as hastes são acionadas por um motor, fazendo com que elas se choquem contras as cordas de metal, produzindo um som próximo ao de uma cítara, que, por sua vez, é repercutido por toda a sala.

Em *Kinetic Art*, Brett argumenta sobre o lugar do público nas artes performativas entre o final dos anos 1950 e o início da década seguinte. Se, na obra de Allan Kaprow, o artista ainda era uma peça vital para a execução dos happenings, Brett (1968, p. 59, tradução nossa) articula que “a questão da participação foi abordada por uma direção diferente, por dois artistas brasileiros, Lygia Clark e Hélio Oiticica, atuantes no Rio, que vão direto ao cerne da atividade do espectador em seu diálogo com a obra”. O crítico deixa uma pista de que a elaboração das proposições⁶ – e não mais performances no caso dos dois brasileiros, porque já não se tratava de uma relação intermediada

6 Esse termo foi cunhado por Clark em carta, de 14 de novembro de 1968, para Oiticica: “Acho que agora somos os propositores e, através da proposição, deve existir um pensamento, e quando o espectador expressa essa proposição ele na realidade está juntando a característica de uma obra de arte de todos os tempos: pensamento e expressão [...]. E quanto mais diversas forem as vivências, mais aberta é a proposição [...]. Aliás, penso que agora estou propondo o mesmo tipo de problema que antes ainda era através do objeto: o vazio pleno, a forma e o seu próprio espaço, a organicidade” (CLARK, 1968 apud FIGUEIREDO, 1998, p. 84-85). Os dois desvinculam a ideia de objeto de arte como sendo um agenciamento pronto e fechado, e com o passar do tempo foram cada vez mais radicalizando a própria natureza de objeto. Colocarem-se como propositores induzia a pensar no conceito de oferecimento de uma experiência estética que seria elaborada expressivamente e de forma autônoma pelo espectador. Deve-se levar em consideração também que as proposições, em alguns casos, como no dos *Objetos sensoriais* formados por materiais frágeis, alteram o próprio caráter de durabilidade ou permanência da obra de arte. Essa pode vir a ser destruída, esvaziada ou rasgada. E mesmo, eventualmente, a própria ideia de objetualidade deixa de existir como na proposição *Pensamento mudo* (c. 1971), de Clark, que se faz exclusivamente por gestos sem a intermediação de qualquer objeto.

– independe da presença dos artistas. Voltando à exposição, o desenvolvimento do conceito de “cinetismo do corpo” foi apresentado logo no começo da mostra por Soto, mas seguramente é melhor refinado na obra dos quatro artistas brasileiros que fizeram parte da exposição, sintomaticamente porque os cinco sentidos integrados passam a substituir uma experiência estabelecida entre espectador e obra que basicamente se dava pelo olho.

As obras de Clark, Schendel e Oiticica se voltam para um objeto constituído por fragilidades. No caso delas, *Caminhando* (1963), *Diálogo de mãos*, *Pedra e ar*, *Respire comigo* (1966) e *Droguinhas* são feitas, respectivamente, com papel, fita elástica, saco plástico, pedra, elástico, tubo de borracha e papel de arroz enrolado e atado em forma de nós. Na exposição, foram exibidos também os *Bólides* (1964-66) de Oiticica, contendo, muitas vezes, brita e terra. E, a partir desse estado do frágil, como nós mesmos somos enquanto matéria, há um condicionamento em pensar essas estruturas *como corpo*, sejam por uso de metáforas, o que fica visível na simbologia de uma estrutura biológica formada pelos delicados papéis enrolados da obra de Schendel⁷ ou mesmo na proposição de *Pedra e ar*, cuja operação de acionamento remete a um pulmão. Mas era também proposta da mostra refletir sobre essas obras *com o corpo*. E os *Bólides* são exemplares nesse sentido, porque demandavam a participação do público,⁸ ao estarem compromissados com o toque ou a ação do espectador em abrir suas gavetas explorando sua interioridade repleta de diversos materiais. Como o artista escreveu, o *Bólide*, com seus compartimentos guardando pigmento, era a instância de “um corpo da cor”. Essa série de obras representa a possibilidade de o espectador tocar a cor, poder experienciar a sua densidade e concretude.

Em Force Fields, as obras de Robert Smithson e de Oiticica ficaram próximas por conta da característica de serem *non-sites*. Em formato de caixas, mais ou menos como paisagens portáteis, essas obras apreendiam de forma muito particular o mundo, como disse Smithson (1997 apud BRETT, 2000, p. 55,

7 Segundo Brett (2000, p. 57, tradução nossa), Schendel considerava as *Droguinhas* “‘em oposição aberta ao permanente e ao que pode ser possuído’. Elas nunca foram feitas para serem mantidas: o enigma era que ‘quem a ‘possuísse’ logo a obra deixaria de ser o que ela é’ [...]’. Hoje, essas coisas efêmeras, que quase eram jogadas fora, têm cada vez mais aparecido como poderosas concentrações de energia, possuindo uma alta carga de densidade que acabam por desmentir o seu aspecto frágil”.

8 Contudo, imagino que pelo fato de as obras originais terem sido expostas e por conta de questões relativas ao seguro e à conservação, não foi possível ao público manusear as obras. Segundo a lista de obras publicada no catálogo, não foram exibidas réplicas dos *Bólides*.

tradução nossa): “as latas ou recipientes de meus *non-sites* se reúnem nos fragmentos que são experimentados no abismo físico da matéria-prima”. Ambos se voltavam para lugares (terrenos baldios, lixos das ruas, lugares abandonados) e signos (terra, vidro, asfalto, lama etc.) que reportavam uma ideia de cidade, marginalidade e ambigualmente corpo e ausência. Brett (2000, p. 55, tradução nossa) acentua que “as obras de Smithson desse período [cerca de 1965] estavam estruturadas em torno de uma dialética entre o ‘espaço da galeria’ e o resto da realidade”. Entre outras coisas, eram imagens/obras que fugiam da imagem estéril da arte contemporânea ao mesmo tempo que habitavam aquele lugar; eram como um contraponto vivo e essencialmente orgânico ao mundo falso e ilusório do circuito de arte.

Apesar de a citação ser longa, chamo atenção para a forma como Brett olhou com muita delicadeza e atenção a maneira vanguardística de Oiticica realizar a apropriação de “estar no mundo” através das estruturas imanentes dos *Bólides*. Além disso, é fascinante como o artista, em obras como os *Penetráveis* particularmente, substitui a dicotomia trabalho/lazer, típica das sociedades industriais, por uma experiência que é uma manifestação social no sentido mais amplo do termo. Artistas como Oiticica, Clark e Medalla entendiam que a realidade também se fazia em torno de campos de energia e sistemas dinâmicos de relações. E essa percepção foi um “salto radical”, para usar uma expressão de Brett (1990), no entendimento sobre outros caminhos acerca da arte (cinética):

Bólido pode ser traduzido do português como “bola de fogo” ou “meteoro”, o que sugere imediatamente a ideia de uma fonte de energia em chamas. Como objeto, o *Bólido* de Oiticica se assemelhava a um recipiente: garrafa, caixa, saco, bacia, cama, frasco e assim por diante (talvez a cultura humana seja uma série infinita de recipientes e molduras!). Algumas das caixas podiam ser abertas e exploradas, como o *Bólido Caixa 9* (1964), embora contivesse certos espaços que não podiam ser alcançados, ou a luz que era vista apenas por reflexão. Um *Bólido* apelou para o sentido do olfato [*Bólido Saco 2*] (Ólfático, 1967), [pois era] uma grande sacola que liberava cheiro de café através de um tubo. Tudo operava no sentido de transmitir a uma certa quantidade de material uma nova presença no mundo, sendo que esse processo passava pelo ato contraditório de retirar e isolar o material em um recipiente. Os primeiros *Bólides* eram incrivelmente belos na intensidade de sua massa de pigmentos coloridos, mas logo Oiticica estendeu o conceito para incluir “apropriações” de objetos dentro de um certo contexto social. Passaram a ser “apropriados”, por exemplo, uma cesta de arame com ovos, um carrinho de mão cheio de cascalho, um frasco contendo conchas e um barril, usado em sinalização de beira de estrada, com chama acesa. Ele designou essas últimas obras pelo verbo português “estar” (*to be*), “como qualidade das coisas como são em si mesmas”, em contraste com “ser”, [também *to be* em inglês]. “Chamo estes *Bólides* de ‘Estar’ (porque) quero chamar atenção para o seu real significado como estruturas imanentes”, escreveu. Mais tarde ampliou novamente a ideia com *Área bólides* (1968) e *Cama bólido* (1968): núcleos de ação, lazer ou devaneio, onde o espectador poderia

entrar e por lá permanecer. Em essência, esses eram espaços reservados com delineamentos bastante simples, mas com diferenças qualitativas. Oiticica descreveu-os como obras “abertas”. Ele queria que o participante “agisse” sobre essas áreas, “procurando por significados internos dentro de si mesmo, em vez de tentar apreender significados ou sensações externas”. Forneciam um “lugar mítico para os sentimentos, para a atuação, para fazer coisas e construir o próprio cosmos interior”. A ideia de um “cosmos interior”, ligado à noção de vivência corporal, foi a contribuição especial trazida pelos brasileiros Clark e Oiticica (BRETT, 2000, p. 56, tradução nossa).

Brett chama atenção no texto do catálogo para o fato de que as *Máscaras abismo* (1966) e *Máscaras sensoriais* (1967), de Clark, vedam o olho, exatamente o órgão que mais é estimulado nas experiências (mais tradicionais, e afirmo dessa forma, depois da revisão histórica do próprio Brett) de arte cinética. Nessas obras, a cegueira é incorporada, pois as máscaras, “que pendem sobre a cabeça e cobrem parte do corpo, incorporam uma venda, para que o espectador sinta uma poderosa sensação de volume, espaço, peso, etc., não distanciada pela visão, mas em contato próximo com, ou mesmo ‘dentro’, [d]o corpo” (idem, p. 52, tradução nossa).

Relevo n. 289 A (1970), a obra de Sergio Camargo exposta na mostra, trazia a contribuição de se pensar, entre outras coisas, a independência e a relação livre que esse artista tinha com o construtivismo e, por conseguinte, com a arte cinética. Nunca se filiou a um programa. E o que havia de construtivo no trabalho dele era o método, o que ficou pontuado na exposição. Nos “tocos”, como Camargo chamava, do relevo é evidente o jogo de torções e o cilindro, em si, estático; mas, na sua combinação múltipla, ora aleatória, ora controlada, se estabelece a dinâmica tão singular do trabalho no seu incessante organizar e desorganizar. Tem algo próximo aos relevos de Soto, embora esse seja um cinético de primeira hora. Camargo queria expandir as definições tanto da escultura quanto do próprio cinetismo. Sua obra é enigmática, pois está sempre pronta a surpreender. A potência plástica do relevo se confunde com uma intensa operação visual que o espectador deve lhe dedicar. Brett (idem, p. 35, tradução nossa) acentua que a obra de Camargo possui uma certa organicidade, uma espécie de vida latente, mesmo dentro de um pensamento que advém da geometria racional.

Os relevos de madeira branca que Sergio Camargo fez nos anos 1960 não se movem, mas incorporam em sua estrutura o movimento da luz, seja o movimento real de uma fonte luminosa, sejam as inúmeras mudanças de qualidade e intensidade da luz do dia a dia, seja na mudança das estações. É a luz que os revela como um outro tipo de campo de energia, no qual o volume vai sendo dividido em partículas. Cada partícula possui as mesmas características constituintes, uma superfície curva e um plano angular, o que permite que a luz que incide sobre o relevo seja firmemente articulada e suavemente difundida. Os elementos se combinam e se recombina indefinidamente

em torno de um núcleo que fica na fronteira entre a ordem e a desordem, o geométrico e o orgânico. Em certo sentido, o campo de energia de Camargo nunca pode ser experimentado em um museu porque sua “velocidade” é ajustada em relação ao tempo do mundo cotidiano, sendo dessa forma obliterada pelas condições técnicas e regulares do sistema de iluminação de um museu.

Interessava a Brett levantar as mais opositivas formas da arte cinética, que, àquela altura, segundo ele, era vista como uma forma de entretenimento ou arte menor pelos museus (idem, p. 9, tradução nossa). Nesse balanço de diferenças, um relevo motorizado de Gerhard Von Graevenitz – tão sistemático, repetitivo e formal – estava lado a lado com *Baluba* (1961-62), de Tinguely, “o mais selvagem e extravagante trabalho de Tinguely já produzido” (HULTEN, 1996 apud BRETT, 2000, p. 9, tradução nossa). Como escreveu no ensaio para o catálogo, a exposição atravessava diferentes espectros e por isso mesmo reavaliava o próprio termo “arte cinética”:

Ao caminhar pelas salas, você pode passar de experiências que alteram ou desestabilizam a experiência do corpo para aquelas que atraem o olhar para examinar as minúcias de suas marcas visuais; você pode passar de fenômenos silenciosos para aqueles que combinam som, luz e movimento; você pode comparar o material e a escala entre uma grande máquina eletromagnética e uma pequena obra em papel; você pode ver obras que são produto da aplicação ultrarracional de um sistema a outras que parecem ser o resultado de uma espontaneidade descontrolada, apesar de ali estarem contidos muitos estágios aparentemente intermediários. É claro que todas essas obras foram reunidas com um propósito que emerge da experiência concreta de sua própria diversidade (BRETT, 2000, p. 9, tradução nossa).

A partir de uma afirmação de Duchamp de que o movimento não existe, Brett repensou a própria ideia de uma “linguagem do movimento”, que acabou motivando as diretrizes da exposição:

As relações entre movimento e repouso são dadas uma em relação à outra: o movimento dos elementos de uma obra em relação à sua base estática, moldura ou ambiente, o movimento do espectador em relação à obra, ou o movimento da mão que desenha em relação às marcas resultantes. É por isso que esta exposição não toma o sentido literal de movimento e dá tanta atenção às obras “estáticas”. Não é o movimento em si que é importante, mas a intensidade com que uma obra pode revelar espaço, tempo e energia (pode haver um objeto que literalmente se move, mas tem pouco valor ou é obsoleto em sua concepção formal; da mesma forma, há obras ainda feitas com técnicas consideradas antigas – como o desenho –, mas que são radicais e mais dinâmicas se levadas em conta as suas estruturas formais) (idem, p. 10, tradução nossa).

E o curador explana o que seria a segunda premissa da exposição. Ela se basearia no fato de que

Os artistas, não menos que os cientistas, fazem “modelos do universo”. Seus modelos são alcançados intuitivamente, mas nem por isso são menos válidos, nem deixam de contribuir como uma forma de conhecimento. Um fio de “especulação cósmica” pode ser seguido por meio das obras de muitos artistas que esta exposição cobre. É um fio de fascinante complexidade, precisamente porque as estruturas às quais os artistas chegaram combinam uma investigação da realidade com uma pesquisa estética. É como se a especulação sobre a estrutura do universo, para esses artistas, fosse inseparável de uma transformação das estruturas formais da arte, e vice-versa, que a transformação formal da arte fosse ela mesma uma proposição sobre a estrutura do universo. É surpreendente que uma investigação tão ampla tenha sido tão pouco estudada. Suas implicações são consideráveis, tanto na forma como questionam as categorias e esquemas históricos da arte que nos foram transmitidos, quanto pelo que revelam sobre a natureza da “abstração” (idem, *ibidem*, tradução nossa).

Os trabalhos de Guy Brett sobre arte cinética expressaram a noção de que não existe um centro único. Tanto pela diversidade de artistas quanto pelas experimentações e recortes conceituais que foram sendo pesquisados ao longo do tempo, com especial atenção aos anos 1960. Os estudos de Brett nos mostram que a arte cinética foi um foco para as aspirações de diversos artistas de serem absolutamente modernos, de falar em termos universais e de desenvolver ainda mais as percepções contemporâneas de espaço e tempo. Esse processo muitas vezes envolveu os artistas em um diálogo crítico tanto com a cultura dominante quanto com sua própria herança intelectual, ética e espiritual.⁹ O que se sobressai nos dois estudos de caso aqui discutidos é a contribuição decisiva que a arte brasileira, em particular de Camargo, Clark, Oiticica e Schendel, trouxe para esse debate. A expressão “cinetismo do corpo”, que Brett cunhou tendo como referente significativo as produções desses quatro artistas, permitiu que o público/leitor tivesse outra compreensão sobre o fenômeno da arte cinética: não só uma experiência visual ou sedutora ao olho, mas especialmente uma manifestação de consciência integral do corpo. Para Brett, essa exploração do terreno, digamos, moderno se esgota; ele vai se interessar por obras que expressam uma nova fenomenologia do corpo. Como no caso de Lygia Clark, onde há

9 Com efeito, o que é especialmente notável no período abrangido por esta exposição, no sentido social e histórico, é o grande número de artistas interessados ou inspirados pelo pensamento oriental, geralmente pelo budismo, zen e taoísmo, quando não por uma combinação deles. Como escreveu Brett (2000, p. 60-61, tradução nossa): “é notável porque essa questão cruza as fronteiras geográficas / culturais e também as dos ismos da arte [...]. Na verdade, esses amálgamas de influências culturais no final do século XX são tão complexos que só podem ser abordados com um senso de relatividade e até mesmo de incongruência. Como comparar, por exemplo, o impacto do Zen sobre artistas ocidentais como Houédard ou Klein [...] ou em uma artista ocidental mas deslocada como Mira Schendel, que nasceu em Zurique, mudou-se para a Itália e foi aos trinta anos viver em São Paulo (uma cidade com uma grande comunidade japonesa, onde ela praticava meditação com uma comunidade zen e estava igualmente envolvida com o pensamento religioso e a filosofia ocidentais)?”

um corpo que é corpo mais mente: o self. Essa nova consciência será objeto de suas investigações estéticas, muito precocemente, ainda na primeira metade dos anos 1960.

Referências

BOIS, Yve-Alain. Force Fields: Phases of the Kinetic. *Artforum*, Nova York, v. 39, n. 3, nov. 2000. Disponível em: <<https://artforum.com/print/reviews/200009/force-fields-phases-of-the-kinetic-32064>>. Acesso em: 22 jun. 2021.

BRETT, Guy. *Kinetic Art: The Language of Movement*. Londres: Studio Vista; Nova York: Reinhold Book Corporation, 1968.

_____. Un salto radical. In: ADES, Dawn. *Arte en iberoamérica: 1820-1980*. Madri: Ministério da Cultura, 1990. p. 253-283. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/808389#c=&m=&s=&cv=&xywh=581%2C128%-2C1965%2C1099>>. Acesso em: 2 jul. 2021.

_____. Artistas brasileiros na Grã-Bretanha. In: ROGERS, Brett; GUTTERIDGE, Jo (Org.). *A Grã-Bretanha e a Bienal de São Paulo: 1951-1991*. Londres: British Council, 1991. p. 47-58.

_____. *Exploding Galaxies: The Art of David Medalla*. Londres: inIVA; Kala Press, 1995.

_____. (Org.). *Force Fields: Phases of the Kinetic*. Barcelona: MACBA, 2000. [Catálogo de exposição]

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas, 1964-1974*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

MoMA. *The Responsive Eye's Press Release*. Nova York: MoMA, 1965. Disponível em: <https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326375.pdf?_ga=2.97511903.1566242237.1625212126-1006958928.1623270054>. Acesso em: 2 jul. 2021.

Revisão: Duda Costa

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

