

Guy Brett: Arte Cinética e a linguagem do movimento

Daniela Labra^I

Resumo: Este texto lança luz sobre a hipótese da linguagem do movimento desenvolvida por Guy Brett na publicação *Kinetic Art: the language of movement*, de 1968. O livro foi lançado no ano seguinte à seminal exposição de arte cinética *In Motion*, com sua curadoria. O argumento apresentado por Brett questiona um sistema de categorias eurocêntricas que monopolizavam e limitavam aspectos da experiência humana, incluindo a própria fruição da arte. Sua hipótese será consolidada, enfim, na exposição *Force Fields: Phases of the Kinetic*, realizada em 2000.

Palavras-chave: Arte cinética. Vanguardas. Performance. Curadoria.

Guy Brett: Kinetic Art and the language of movement

Abstract: This text sheds light on the language of movement hypothesis developed by Guy Brett in the 1968 publication *Kinetic Art: the language of movement*. The book was released the year after his seminal kinetic art exhibition *In Motion*. Brett's arguments questions a system of Eurocentric categories that monopolized and limited aspects of human experience, including the very enjoyment of art. His hypothesis will be finally consolidated in the exhibition *Force Fields: Phases of the Kinetic*, held in 2000.

Keywords: Kinetic Art. Avant-garde. Performance art. Curating.

^I Daniela Labra desenvolve projetos de curadoria, escrita crítica, livre docência e pesquisa na área de Artes Visuais, com ênfase em arte brasileira contemporânea, crítica de arte, performance arte, arte e políticas do Sul global. Doutora em História e Crítica da Arte pelo PPGAV EBA/UFRJ com bolsa CAPES. Professora da EAV Parque Lage (2011-2016). Crítica de artes visuais do Jornal O Globo (2014-2016). Curadora-chefe da Trienal Frestas 2017: Entre pós-verdades e Acontecimentos, SESC Sorocaba, SP. Pesquisadora associada do Núcleo de Estudos em Ambiente, Cultura e Tecnologia (NAMCULT)/ UFSCAR. Fundadora da plataforma de estudos em arte contemporânea www.zait.art. E-mail: artescuema@artescuema.com ORCID 0000-0003-0746-0109. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/9723975983561800>. Berlim, Alemanha e Rio de Janeiro, Brasil.

Um dos primeiros críticos contemporâneos europeus a interessar-se pela experimentação de artistas conceituais não-eurocêntricos de sua época, Guy Brett deixou importantes contribuições para os desenvolvimentos da arte cinética na Europa, América Latina e Ásia. Sua obra inicial investigava temas que rompiam com o esquema moderno da arte, debruçando-se sobre relações entre tempo, espaço, realidade, representação, sensorialidade e corporeidade.

Em 1966, Brett faria sua primeira curadoria significativa, a coletiva de arte cinética *In Motion*, financiada pelo *Arts Council of Great Britain*. A exposição itinerou pelo Reino Unido com obras de artistas como David Medalla, Lygia Clark, Takis, Jean Tinguely, Pol Bury, entre outros. Em 1968, ele publicava *Kinetic Art: the language of movement*, que continuava a investigação da exposição. Apresentando uma reflexão singular sobre o desenvolvimento da arte cinética e suas fases até então, o texto era amparado por obras de artistas históricos e dos que participaram de *In Motion*.

Fascinado pelas possibilidades de exploração da temporalidade e do espaços para além da representação, abertas pela arte moderna, Guy Brett defendia uma teoria do movimento como linguagem da obra artística, independente da durabilidade do material utilizado ou rigor formal:

Este livro é sobre uma forma de arte instável e impermanente; sobre o uso de novos materiais e recursos reais de energia e som: magnetismo, eletricidade, espuma, ar, explosivos, rádios, terra, água, papel, lama, etc.; sobre o uso de vibração ótica, *moiré*, a articulação do espaço pela luz; sobre o espectador manipulando a obra para trazer nela sua própria criatividade.¹

Para Brett, a linguagem do movimento na arte cinética não era necessariamente mecânica, posto que possibilidades de exploração das relações temporais e espaciais não literais se ampliavam com o uso de materiais e texturas pouco usuais nas obras. Guy Brett fugia do fetichismo técnico de uma arte do objeto cinético autômato, a serviço de jogos visuais e estéticos repetitivos que se tornam enfadonhos, e recusava o “dinamismo superficial” de uma obra que pretensamente se bastava nos movimentos de uma máquina.

1 BRETT, Guy. *Kinetic Art - the language of movement*. London, 1968. Contra-capá. Tradução da autora.

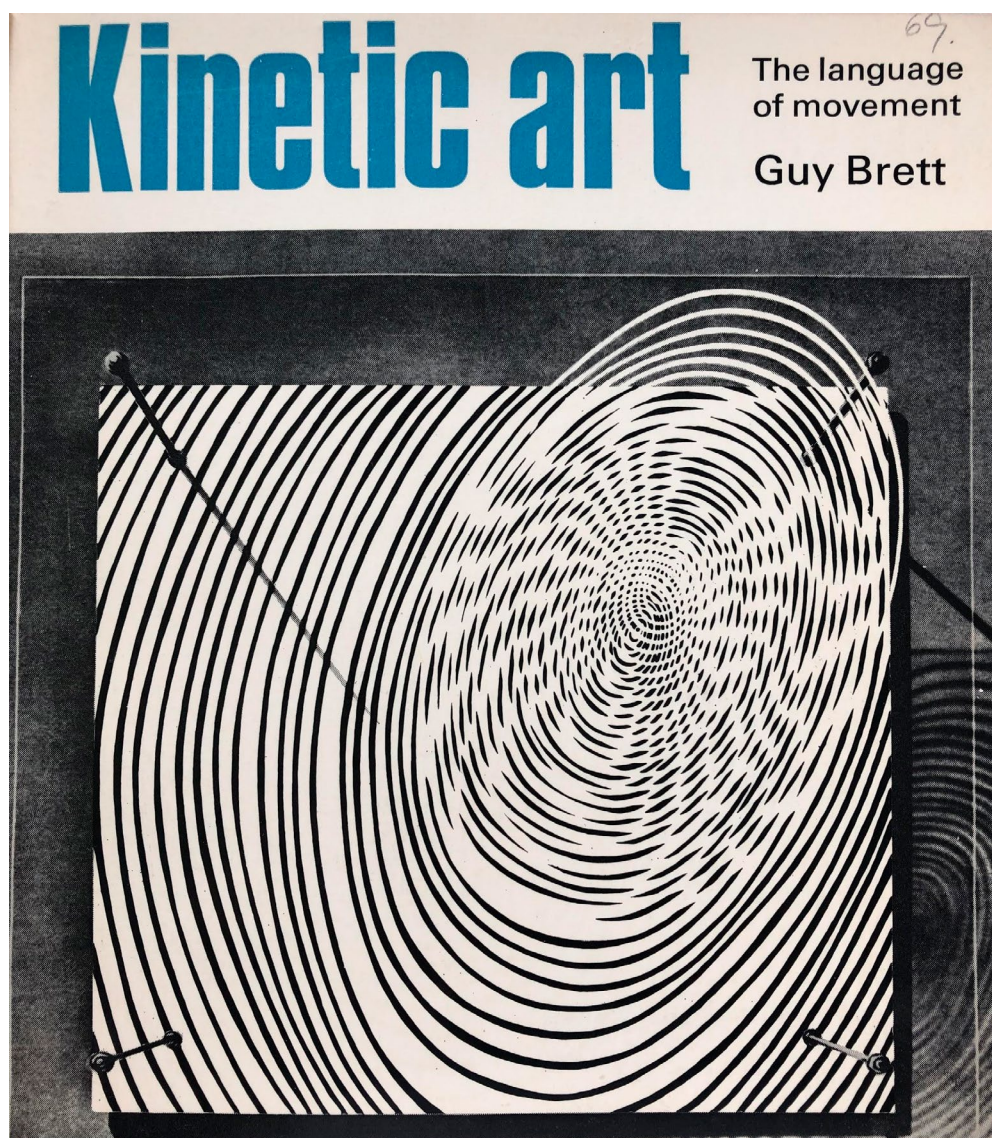


Figura 1
Kinetic Art: The language of movements
Capa original sobre obra de J.R.Soto.
Spiral, 1956
Créditos das Imagens (reproduções da publicação pela autora)¹

O conteúdo de *Kinetic Art* divide-se em duas partes, cujos títulos e subtítulos dão pistas das análises críticas que expandem noções tradicionais da obra artística, o espaço e a experiência fenomenológica. A primeira parte, *A new space*, subdivide-se em: *Art: from representational to real space*; e *Anti-art: propositions and experiments in movement*. A segunda parte do livro, *A living structure*, é subdividida em: *The elements, real forces*; *The spectator*; *The surface*; *Light*.

2 Foram feitos todos os esforços no sentido de identificar os artistas, fotógrafos e responsáveis pelas imagens presentes neste artigo. A editora agradece o apontamento de omissões e imprecisões e se compromete a retificá-las.

O livro começa fazendo referência à tradição modernista com citações de Matisse (1945), Paul Klee (1925) e Gabo (1948) – dois pintores e um escultor – acerca de relações entre obra, espaço e realidade. Esses artistas eram “modernos da geração pioneira descrevendo sua busca por um novo sistema de linguagem”, que desconstruía o referencial estático renascentista. Partindo da pintura e da escultura modernas, Brett toma então exemplos de obras e conceitos artísticos que superaram o paradigma da representação para se lançarem no plano real da espacialidade e temporalidade em “uma linguagem do espaço”.³

O livro-curadoria reúne obras e práticas de 17 artistas aparentemente díspares como o grego Takis e Hélio Oiticica, ou Mira Schendel e Dan Flavin. Para Guy Brett, o Século XX derrubava um sistema de categorias que monopolizavam – e limitavam – alguns aspectos da experiência humana, como a vivência da arte. Por sua vez, essa derrubada de categorias fez com que a arte se abrisse para o mundo novamente, se aproximando da vida, abandonando a representação e partindo para o plano da realidade. Nesse sentido, a arte cinética então era compreendida como aquela que incorporava o elemento processual e existia em operações que expandiam noções espaciais, temporais e de fruição estética.

O argumento de Guy Brett parte de Kasimir Malevich e sua tela *Branco sobre Branco*, de 1918. Para ele, esta obra “limpou simbolicamente todo tipo de estrutura formal tradicional retornando ao silêncio, a um estado de escuta”. Com Malevich, seguia, “ao invés de representar um mundo em miniatura a arte se tornou um sinal de estado de receptividade”.⁴ Esse “estado de receptividade” desvendado, levou a composições abstratas que aboliram a representação. E, no caso da arte cinética, possibilitou obras não representacionais que desnudavam a natureza ordinária, volátil e frágil de seus suportes, somando também elementos processuais temporalmente reais – questão essa que aproxima as esculturas cinéticas da performance, por exemplo, devido a natureza efêmera das ações-arte em plena ebulição na década de 1960.

3 Idem.p. 2

4 Idem.p.91

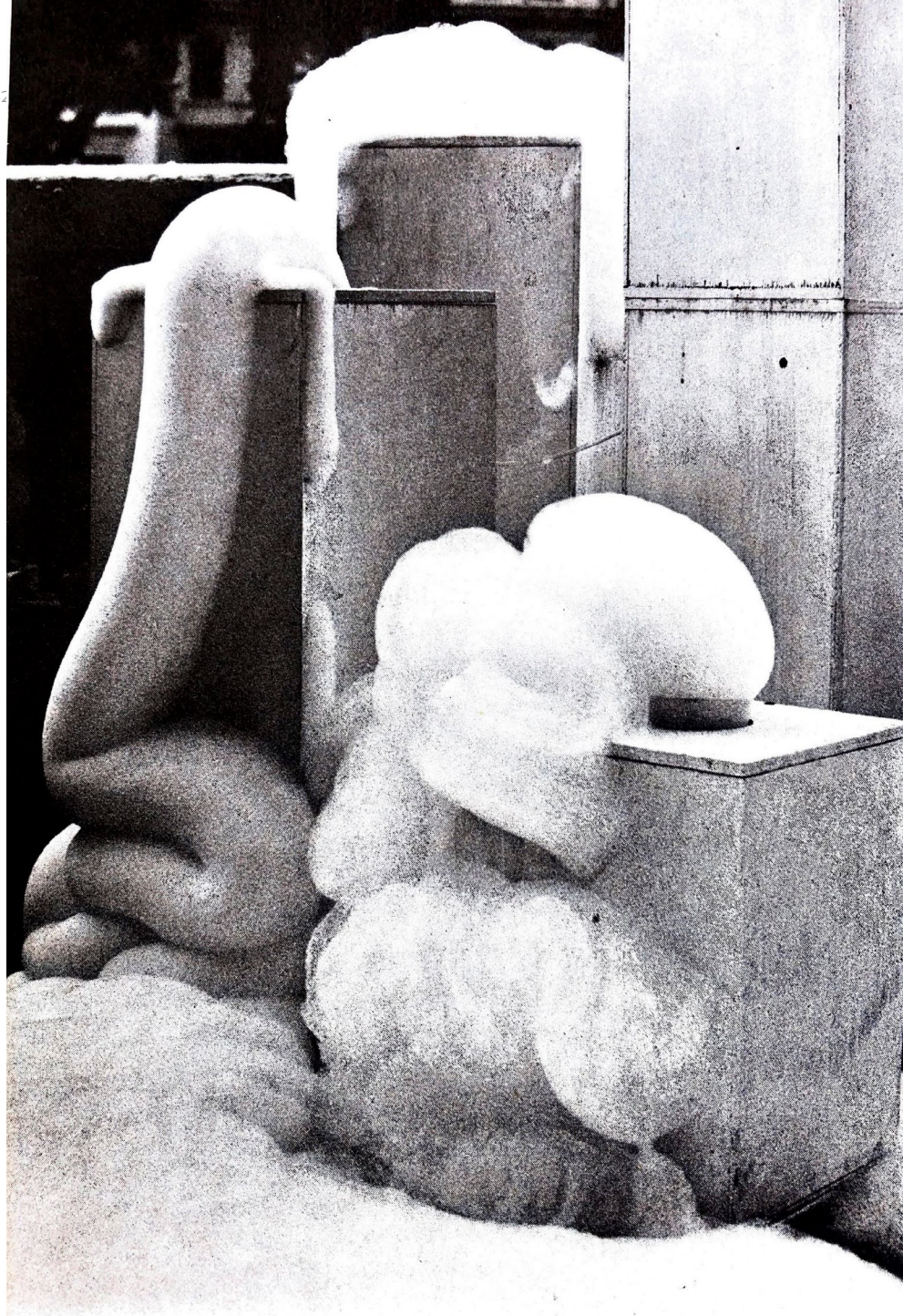


Figura 2
David Medalla
Cloud Canyon. Bubble-mobile n.2, 1964
Madeira e espuma

O curador-editor reuniu no livro obras como *Cloud Canyons*, 1964 - máquina-escultura que expelia continuamente um jorro cilíndrico de espuma de sabão, de David Medalla; *Droguinhas*, delicadas e amorfas esculturas de papel de arroz envelhecido de Mira Schendel; as esculturas com lâmpadas fluorescentes sem título de Dan Flavin; as obras de luz sobre placas de vidro e água de Liliane Lijn, como *Liquid reflections*, 1966/67; os relevos em madeira branca de Sergio Camargo produzidos entre 1964-66; os *Bóides* e *Parangolés* de Oiticica; as esculturas auto-destrutivas de Tingueym como *Study n.2 for the end of the world*, de 1962; esculturas eletromagnéticas de Takis, como *Magnetic Ballet*, 1961.

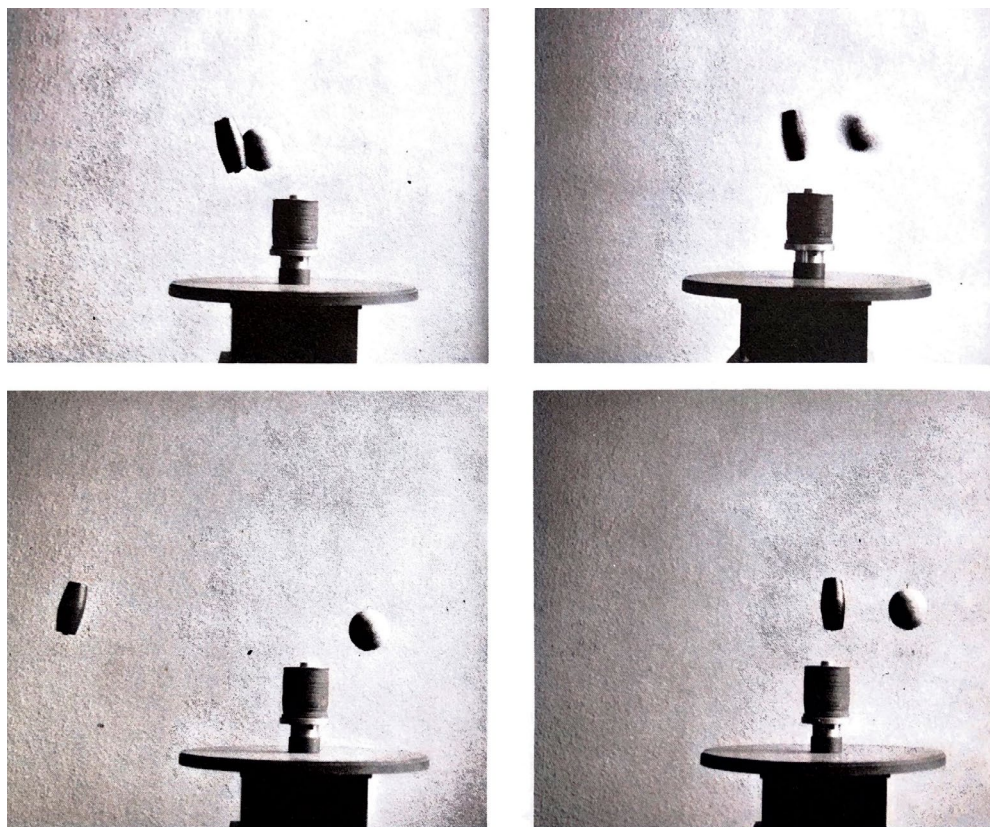


Figura 3
Takis. Magnetic Ballet, 1961. Eletroimã,
2 ímãs permanentes.
Coleção privada.
Fotos: Guy Brett.

Notando o despontar de certa crise narrativa eurocêntrica da história da arte, Guy Brett via uma espécie de superação do tempo histórico em David Medalla e sua escultura de espuma, nas *Droguinhas* de Schendel e nas lâmpadas de Dan Flavin. Essas obras, segundo ele, “existem em um eterno presente. Porque estão se renovando sempre, frescas desde o começo, elas sugerem uma espécie de liberação do tempo histórico e da opressão”. Analisando a nova arte de seu tempo, Brett afirma que:

“as coisas estão prenes de linguagem, e todos os nossos sentidos estão receptivos para isso. Formas, cores, sons, palavras, pesos, temperaturas, cheiro, espaço, luz, altitude: possuem valores peculiares próprios, que por sua vez se inter relacionam”.⁵

O crítico refletia também sobre a relação escultórica com o espaço e a condição que afeta o corpo do espectador-receptor. Desse modo, Lygia Clark e Hélio Oiticica mereceram um breve capítulo no livro, intitulado *Spectator*, em uma

5 Idem. Ibidem.

das primeiras leituras que aproximava fenomenologicamente a obra dos dois artistas, e formulou uma abordagem crítica da dupla que hoje é canônica da arte brasileira. O autor analisava a questão temporal e relacional em ambos, em suas experiências que extrapolavam a materialidade do objeto artístico. Com lugar destacado, é de Lygia Clark a obra que abre a publicação, a escultura articulada em alumínio *Monumento em todas as situações*, de 1964. Da artista, além de outras esculturas, também estão incluídos registros fotográficos das proposições sensoriais *Ar e Pedra*, e *Diálogo das mãos*, de 1966.

Partindo de uma reflexão inusitada sobre o conceito e demanda de energia na obra cinética, Guy Brett analisa comparativamente as proposições de Lygia Clark e as esculturas eletromagnéticas de Takis. Brett concluiu que, enquanto na obra do primeiro a energia era a uma força misteriosa a qual pode-se ter uma noção mas nunca apreendê-la, na artista brasileira o espectador era encorajado a usar sua própria energia e tomar consciência de si. Para Brett, essa operação de Lygia não era usual e parecia ser uma contribuição única para a arte, como uma espécie de “cinetismo do corpo”.⁶ Ele notava que ela e Oiticica, este com a “sensual modulação de cor” nos *Parangolés* e *Bólides*, mostravam pouco interesse em movimentos mecânicos ou na transformação da matéria. E observava, com uma linguagem coerente à sua formação estética, que a obra dos dois artistas se tornara tecnicamente mais primitiva ao se desenvolver – mas também mais fundamental.

Além de análises de obras tridimensionais de natureza escultórica e objetual, a hipótese da linguagem do movimento de Guy Brett também se volta para a superfície pictórica, tendo como referência as investigações no suporte bidimensional como as de Lucio Fontana, em *Concetto Spaziale*, de 1949. Assim, reúne em seu livro artistas que expandiam as relações estáticas entre os elementos bidimensionais, como o israelense Yaacov Agam, o alemão Grevitz e os venezuelanos Debourg, Carlos Cruz-Diez e J.R. Soto. Este último, para Brett, foi quem realmente desenvolveu plasticamente uma linguagem do movimento no espaço a partir da superfície estática bidimensional.

A hipótese de Guy Brett defendia que as obras de *Kinetic Art* pareciam demandar um novo lugar no mundo para além do mercado ou museu, embora circulassem ali também.

6 “It is very revealing to compare Lygia Clark and Takis as sculptors. Actual energy is the subject of both their work. With Takis, energy is a strong mysterious force which you can get an inkling of but never approach very close to. Lygia Clark encourages the spectator to use his own energy to become aware of himself. This is something very unusual, and it seems to be a specifically Brazilian contribution to art, a kind of kineticism of the body”. Idem. p.65



Figura 4
Lygia Clark
Ar e Pedra, 1966
Proposição

Elas (as obras) podem continuar chegando até você através dos canais tradicionais: pelas galerias de arte e museus. A simplicidade técnica e o anonimato do material de muitas delas nega a atividade de compra e venda; Já outras existem para serem manuseadas, usadas, lançadas longe. A falta de interesse em símbolos externos materiais perenes, demonstra uma grande fé no ato de comunicação e no potencial criativo de todos.⁷

7 "These works seem to demand a new place in the world. They may still come to you through the traditional channels: through art galleries and museums, or indeed through books such as this, but they imply something different. The technical simplicity and material anonymity of many of them negates the activity of buying and selling; others are to be handled, worn, thrown away. This lack of interest in everlasting external material symbols expresses great faith in the act of communication and the creative potential of everybody". p. 91

O pensamento sobre uma linguagem do movimento irá acompanhar toda a obra crítica e curatorial de Guy Brett, além do interesse por artistas contemporâneos não-eurocêtricos e objeções ao discurso eurocentrado da arte.⁸ Sua compreensão sobre tempo, espaço e ação o levou a ser consultor da exposição histórica *Out of Actions: Between Performance and the Object*, no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, em 1988. Esta seria a primeira grande exposição *museística* a examinar as relações entre processo criativo, ação ou performance e obras de arte do pós-guerra, com 150 artistas de seis continentes. Brett trabalhou com artistas como os chilenos Eugenio Dittborn e Juan Dávila, a venezuelana Gego, a brasileira Regina Vater entre outras e outros. Em 1990 realizou a mostra *Transcontinental: Nine Latin American Artists*, na Ikon Gallery, Birmingham, onde contextualizava e defendia a vigorosidade e liberdade expressiva da arte contemporânea da região.

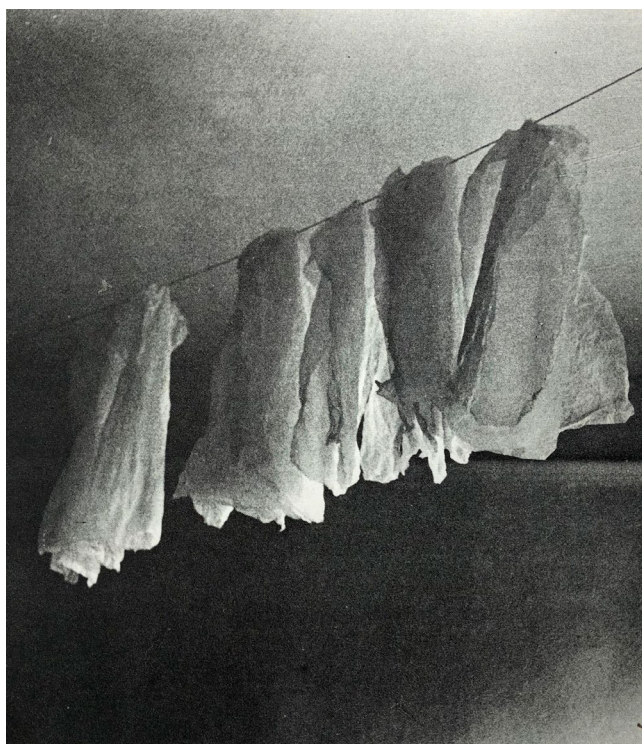


Figura 5
Mira Schendel.
Another Droghinas,
1966. Papel de Arroz.
Coleção Privada.
Foto: Guy Brett.

8 Em 1986 Guy Brett publica o livro *Through our own eyes: Popular art and modern history*, trazendo uma análise crítica profunda da abordagem eurocêntrica excludente e pobre dos processos artísticos e culturais de outras regiões do mundo. “Ele pesquisa cinco movimentos de arte popular - os *patchworks* de protesto (arpillera do Chile; pinturas comunitárias agrícolas de Huxian, China; arte popular na província de Shaba no Zaire; o testemunho visual das sobreviventes de Hiroshima e Nagasaki; e a arte produzida pelas mulheres manifestantes em Greenham Common na Grã-Bretanha. O autor procura estabelecer “estas produções como um fenômeno artístico e social de grande significado que muitas vezes pode dar uma visão mais profunda do mundo contemporâneo do que as principais formas de arte estabelecidas, ou dos meios de comunicação social”. Nota dos editores. Reed Business Information, Inc., 1987 em <https://www.amazon.com/Through-our-own-eyes-Popular/dp/0946097208> Acessado em 12/9/2021

Em 2000, Brett realiza a exposição *Force Fields: Phases of the Kinetic*, com o amadurecimento das investigações apresentadas na coletiva *In Motion* e no livro *Kinetic Art*, mais de 30 anos antes. A mostra esteve no MACBA, em Barcelona e na Hayward Gallery de Londres, e reposicionou a arte cinética com a inclusão de artistas que esculpiam o espaço como Mira Schendel e Agnes Denes.⁹ A curadoria propôs uma nova leitura da arte produzida entre 1920 e 1970, na Europa, partindo de Alexander Calder, Vantongerloo, Marcel Duchamp, Naum Gabo e László Moholy-Nagy, para alcançar novamente Lygia Clark, Soto, David Medalla, Hélio Oiticica e Dan Flavin, e outros.

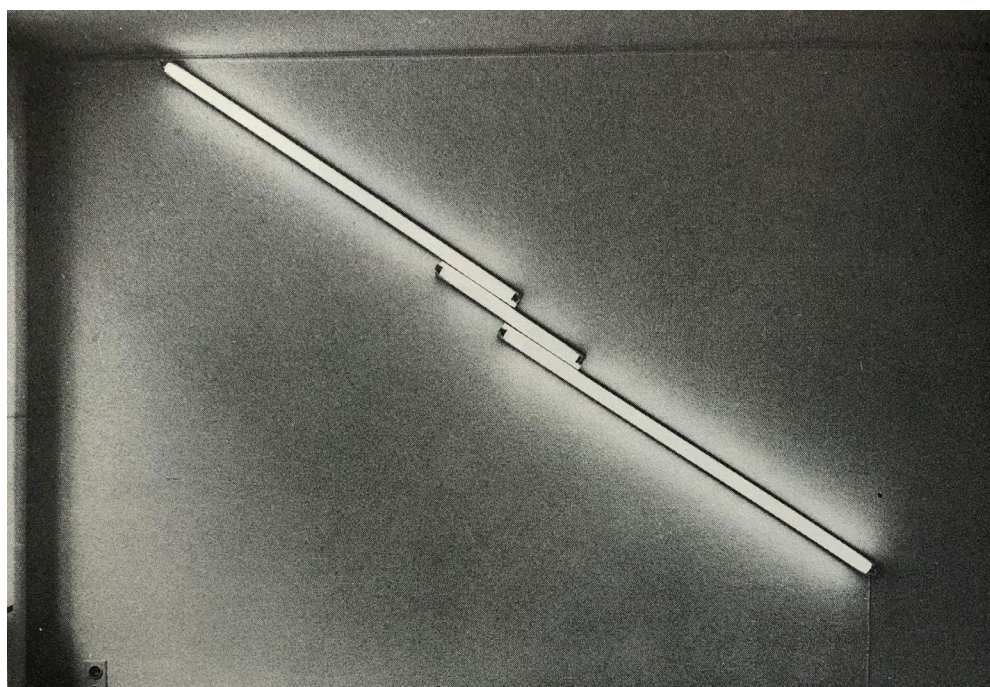


Figura 6

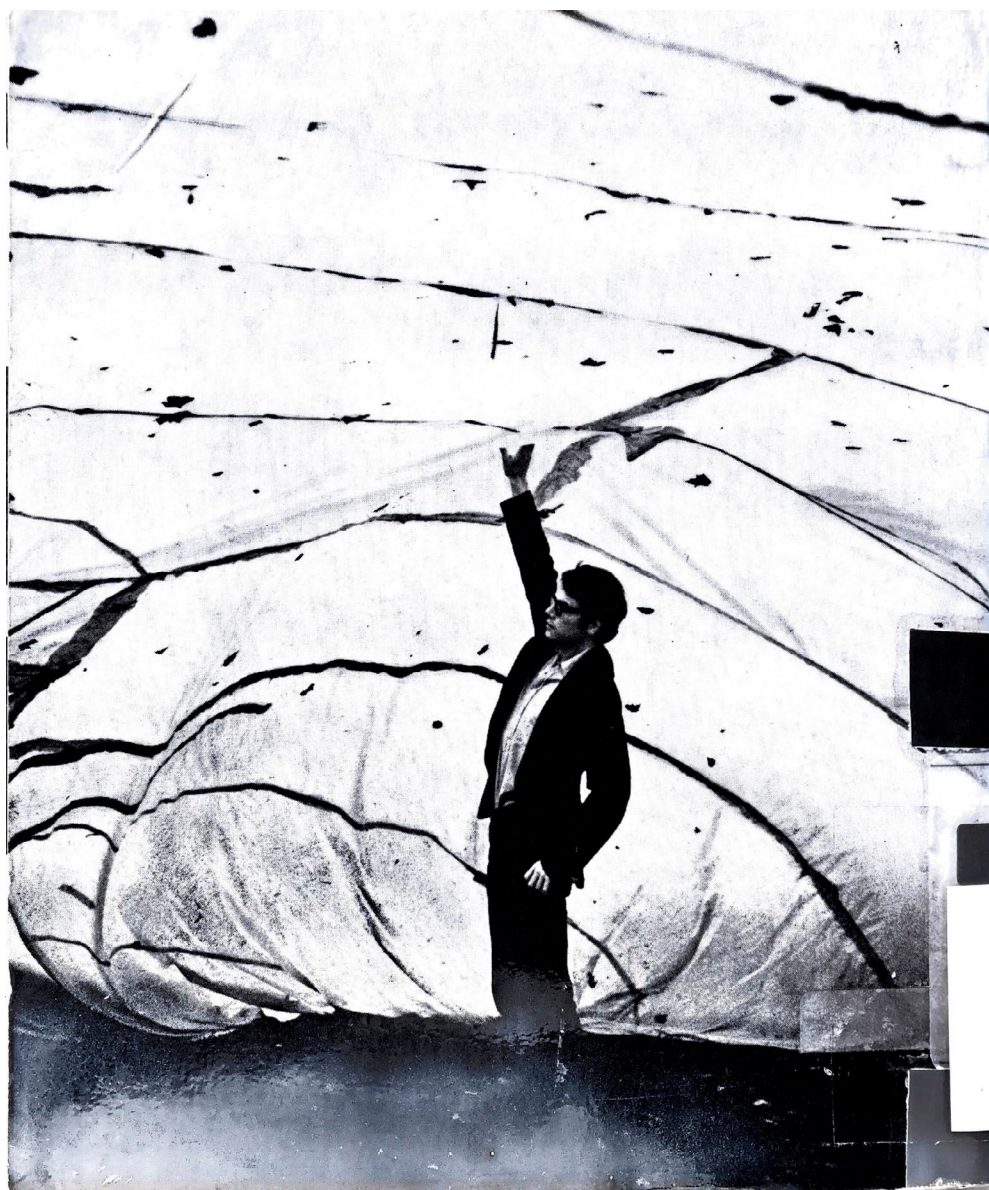
Dan Flavin. *Untitled September 13, 1966*. Luz Florescente. Galeria Rudolf Zwirner, Colônia, Alemanha. Foto: Barbara Brown.

Evitando uma aproximação cronológica, *Force Fields* apresentou diferentes abordagens sobre o “cinético”, indo mais além da história Estadunidense e sua cena influenciada pelo Expressionismo Abstrato, Minimalismo e Pop Art. Reuniu artistas que extrapolaram a forma estática do objeto e sugeriu novas conexões, formais e históricas, entre a arte concreta e o Informalismo dos anos 1950, tradicionalmente antagônicas nos discursos criativos e plásticos. Ao mesmo tempo, a curadoria valorizou artistas com obras e processos con-

9 <https://www.macba.cat/en/exhibitions-activities/exhibitions/force-fields> Acessado em 5/9/2021

siderados pouco ortodoxos, e que foram ofuscados pelas leituras canônicas do modernismo no Século XX.

Com esta grande mostra, Guy Brett irá consolidar a proposta curatorial de uma nova linhagem narrativa na história artística, já presente como investigação na exposição e publicação de 1966-68. Sua aproximação crítica em *Force Fields* afirmou, por fim, a sua própria teoria da linguagem do movimento da arte cinética, que superava o fetiche mecânico e implodiu noções formais eurocêntricas de tempo, espaço e experiência da arte.



Artigo recebido em 02 de outubro e aceito em 22 de novembro de 2021.

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

